



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Jardines domésticos. La casa en el jardín

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

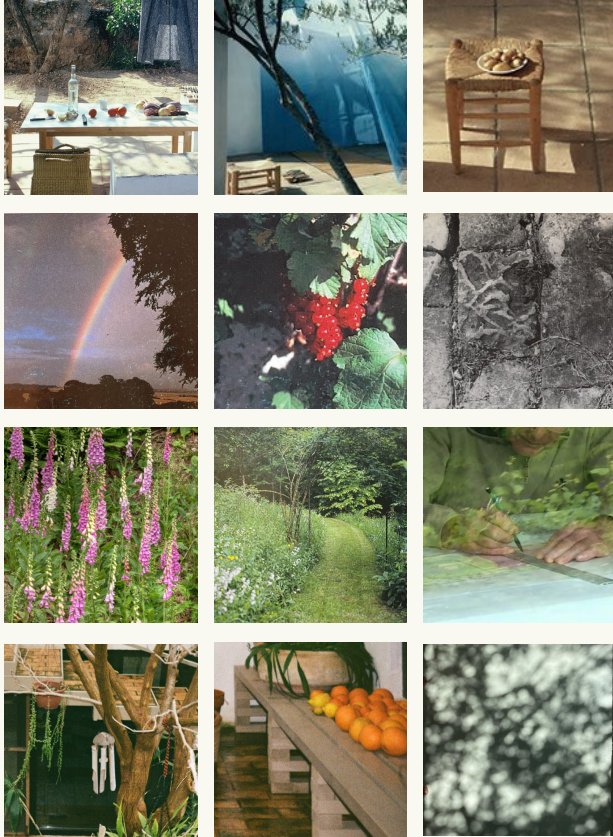
AUTOR/A: Calatayud Aristoy, Cristina Elena

Tutor/a: Mejía Vallejo, Clara Elena

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

# *Jardines domésticos*

La casa en el jardín. Tres casos de estudio



Autora: Cristina Calatayud Aristoy  
Título: Jardines domésticos  
Tutora: Clara Mejía Vallejo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Grado en Fundamentos de la Arquitectura  
Trabajo final de grado  
Curso 2021-2022



## Resumen

Desde la antigüedad, el ser humano ha manifestado la voluntad de asentarse cerca de la naturaleza. En diversas ocasiones, el jardín ha sido el vínculo directo que las personas hemos creado para relacionarnos con el mundo natural. A lo largo del tiempo, estos lugares han tenido connotaciones tanto de espacio productivo, como de reducto idílico para la evasión, el recogimiento y la oración. Considerado durante mucho tiempo un lujo para unos pocos, ha sido el telón de fondo perfecto para la reunión, el goce y el deleite de los sentidos.

El presente trabajo, pretende estudiar arquitecturas pensadas desde la premisa de la existencia de una voluntad explícita de habitar el jardín. Para ello, a modo de introducción se destacan ejemplos de la historia de los jardines en los que su relación con las arquitecturas domésticas y sus usuarios son de interés. Debido a la evolución conceptual del término "jardín" a lo largo de los siglos, en la primera parte del escrito se busca definir y acotar lo que en este trabajo se entiende por "jardín doméstico".

En la segunda parte, se analizan tres viviendas diseñadas por y para el propio uso de sus arquitectos desde tres ópticas diferentes: el jardín como estancia exterior, como laboratorio y como ecosistema. En estos casos de estudio, la teoría escrita de los autores acompaña y es determinante para entender cómo se lleva a cabo el proceso proyectual de un programa doméstico concebido en un jardín.

Por último, a modo de conversación con sus autores, se recogen de manera directa las experiencias durante el proceso de diseño y el habitar en el tiempo de un ejemplo construido de casa en el jardín cerca de la ciudad de Valencia.

## Palabras clave

jardín; casa; jardín doméstico; naturaleza; domesticidad; Bernard Rudofsky; Alison & Peter Smithson; Gilles Clément; La Casa; Upper Lawn Pavilion; La Vallée; laboratorio; habitación exterior; ecosistema.

### Resum

Des de l'antiguitat, l'esser humà ha manifestat la voluntat d'assentar-se prop de la naturalesa. En diverses ocasions, el jardí ha estat el vincle directe que les persones hem creat per a relacionar-nos amb el món natural. Al llarg del temps, aquests llocs han tingut connotacions tant d'espai productiu, com de reducte idíl·lic per a l'evasió, el recolliment i l'oració. Considerat durant molt de temps un luxe per uns pocs, ha sigut el teló de fons perfecte per a la reunió, el goig i el plaer dels sentits.

El present treball, pretén estudiar arquitectures pensades des de la premissa de l'existència d'una voluntat explícita d'habitar el jardí. Amb aquest objectiu, a mode introductorí es destaquen exemples de la història dels jardins en que la relació amb les arquitectures domèstiques i els seus usuaris son d'interès. Per motiu de l'evolució conceptual del terme "jardí" al llarg dels segles, en la primera part del escrit es busca definir i acotar allò que en aquest treball s'entén com a "jardí domèstic".

En la segona part, s'analitzen tres habitatges dissenyades per i per al propi ús dels seus arquitectes des de tres òptiques diferents: el jardí com a estància exterior, com a laboratori i com a ecosistema. En aquests casos d'estudi, la teoria escrita dels seus autors acompanya i és determinant per a entendre com es du a terme el procés projectual d'un programa domèstic concebut a un jardí.

Per últim, en format de conversació amb els seus autors, es recull de manera directa les experiències durant el procés de disseny i d'habitar en el temps d'un exemple construït de casa en el jardí prop de la ciutat de València.

### Paraules clau

jardí; casa; jardí domèstic; naturalesa; domesticitat; Bernard Rudofsky; Alison & Peter Smithson; Gilles Clément; Upper Lawn Pavilion; La Casa; La Vallée; habitació exterior; laboratori; ecosistema.

### Abstract

Since ancient times, the human being has revealed certain tendency to settle its home near the nature. Gardens have represented for this purpose, a direct link, we have created to get in touch with the natural world. Considered for a long time as luxury just for a minority, a garden has been the perfect background for meetings, joy, and delight of the senses. Other times, it has been an idyllic place for escape, retreat, and prayer.

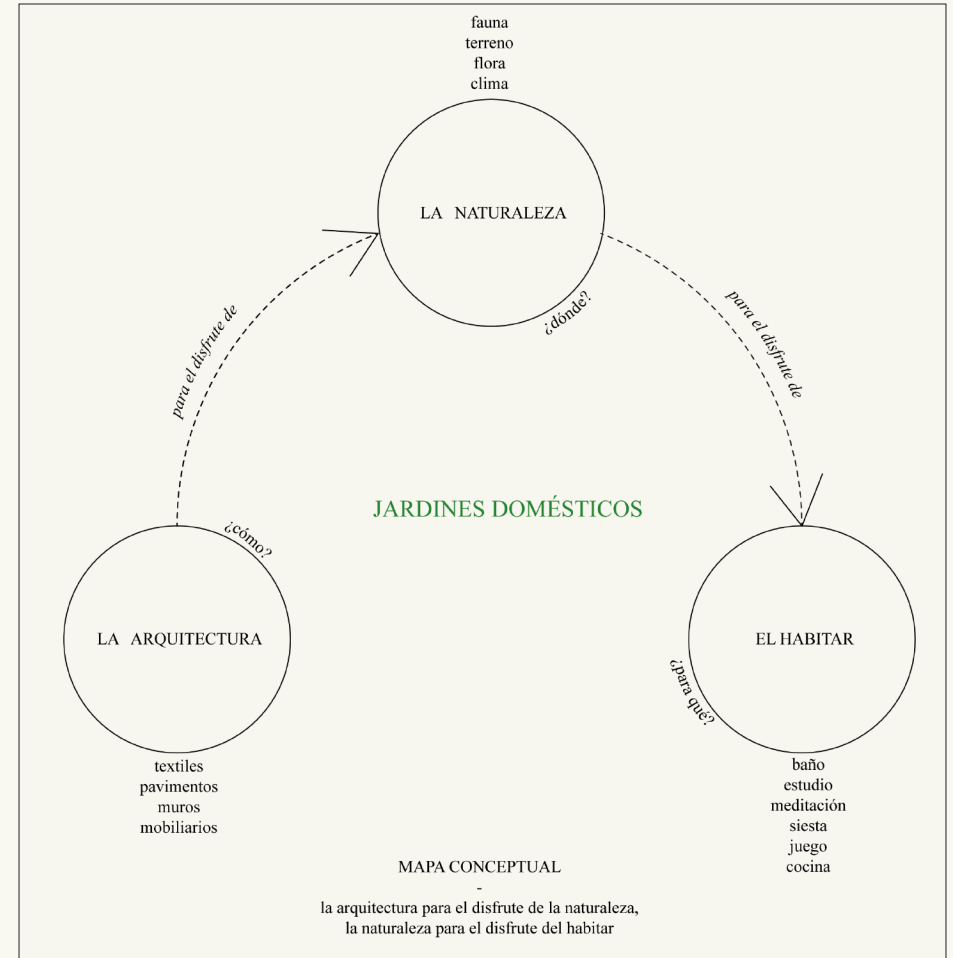
This work is aimed at studying architectures that have been thought for inhabiting a garden. For this purpose, as an introduction to the topic, some examples of the history of gardens will be highlighted since its relationship between themselves and its architecture and users are considered interesting for the study. Due to the conceptual evolution of the term "garden" throughout the centuries, a definition of what will be considered as a "domestic garden" in this work is given.

In the second part, three houses designed by and for the own use of their architects will be analyzed through three different lenses: the garden as an exterior room, as a laboratory and as an ecosystem. In these case studies, the written theory of its authors accompanies and is determinant for studying how the design process of a domestic program is carried out in a garden.

Finally, the life experience during the design process and inhabitation in a built example of a house in a garden near València will be shared through a conversation with its architects.

### Key words

garden; house; domestic garden; nature; domesticity; Bernard Rudofsky; Alison & Peter Smithson; Gilles Clément; Upper Lawn Pavilion; La Casa; La Vallée; exterior room; laboratory; ecosystem.



## Agradecimientos

A mamá, por aguantarme y acompañarme siempre en mis trabajos y proyectos desde que empecé. Por educarme en el esfuerzo, pero también en el respeto, la tolerancia y el amor. Por ser la mujer a la que más admiro.

A papá por celebrar cada uno de mis logros, valorarme y hacerme sentir capaz de todo. Por estimularnos. Por los artículos y libros dejados caer sutilmente encima de nuestros escritorios.

A mis hermanos, ¡a la nº1 y a la 2! La envidia de todos, mi suerte y mi ejemplo a seguir.

A Ana, la hermana que elegí, por ser mi incondicional.

A mis amigos del alma, Iñaki, Clara y Rocío por regalarme estos cinco años de risas, historias y amistad sana y verdadera.

A Bataller, por su buen humor. Porque siempre me hace reír.

A Estrella, por su sonrisa.

A Inés, por su sensibilidad en todo lo que hace y dibuja. Porque me inspira. A Porto por presentármela.

A mis profesores, Salva, Arianna y Clara. Por espabilarme, ayudarme y darme la motivación para estudiar, para seguir.

A Clara, por su disposición, generosidad y atención desde el primer día. Por acogerme, escucharme y guiarme.

A Paula por su hospitalidad. Por transmitirnos su amor por las plantas y su respeto por todo ser vivo.

A Jorge, por aparecer y querer conocerme. Por darme la idea para este trabajo. Por animarme, enseñarme y cuidarme tan bien. Por hacerme feliz.

## ÍNDICE

Resumen y palabras clave.....	003
Agradecimientos.....	007
Objetivos.....	010
Metodología.....	012
I. INTRODUCCIÓN.....	014
El jardín y la casa.....	016
¿Qué es un jardín doméstico?.....	022
II. CASOS DE ESTUDIO.....	024
El jardín como habitación exterior.....	028
El jardín como laboratorio.....	050
El jardín como ecosistema.....	078
III. ANEXO.....	098
Una conversación en un jardín.....	099
IV. CONCLUSIÓN.....	112
V. FUENTES.....	114
Bibliografía.....	116
Fuentes de las imágenes.....	118

## Objetivos

El presente escrito pretende estudiar arquitecturas pensadas desde la premisa de la existencia de una voluntad explícita de habitar el jardín. La elección del tema está motivada por un interés personal hacia los jardines y por la voluntad de adentrarse y adquirir conocimientos en torno a este terreno hasta ahora no transitado por la autora durante los estudios de arquitectura. La lectura de *La casa como jardín*<sup>1</sup> de Xavier Monteys puede considerarse el germen de la idea al haber servido como inspiración y por haber encontrado en él una amplia fuente de referencias que ha nutrido el presente escrito.

Debido a la vastedad del tema, las conversaciones y correcciones con la tutora del trabajo sirvieron para poner el foco en aquellos aspectos que atendían de una manera más directa a lo que éste se proponía. Paralelamente, se ha aprovechado la posibilidad de visitar una vivienda con jardín construida en un entorno próximo a la ciudad de Valencia por sus propios habitantes para enriquecer el proceso de aprendizaje.

En lo que respecta a los objetivos de la Agenda 2030<sup>2</sup>, el tema escogido, Jardines domésticos, hace referencia directa al entorno natural y su desarrollo pone el acento en su conexión con la arquitectura y en los beneficios que de esta unión pueden obtenerse. A continuación, se enumeran aquellos objetivos de la Agenda 2030 que, aunque en ocasiones no expresamente, se abordan en el trabajo:

### **ODS 3: Salud y bienestar**

Reconociendo el poder terapéutico de las plantas. No en lo que a plantas medicinales se refiere, sino a las bondades psicológicas reconocidas y experimentadas por los humanos en el proceso del cuidado de éstas.

### **ODS 5: Igualdad de género**

Presente mediante la voluntad y difícil tarea de buscar figuras femeninas que representaran al menos uno de los casos de estudio y que finalmente ha conseguido abordarse mediante las personas de Alison Smithson y la arquitecta del último ejemplo que en el trabajo se expone. Otras mujeres como la arquitecta paisajista, Herta Hammerbacher<sup>3</sup> han supuesto un referente a la hora de afrontar el tema.

### **ODS 11: Ciudades y comunidades sostenibles**

Abordado desde la extrapolación del jardín doméstico al conjunto del planeta. Entendiendo que todos los ciudadanos somos responsables de la naturaleza y la ciudad en su conjunto al igual que un solo habitante lo es de su propio jardín y casa.

### **ODS 12: Producción y consumo responsables**

Aprece de manera implícita en los discursos teóricos y obras de los tres casos de estudio en los que tratan asuntos estrechamente ligados a la ecología, la optimización de recursos, el reciclaje de lo existente y la construcción bioclimática.

### **ODS 13: Acción por el clima**

Poniendo en valor las funciones biológicas de las plantas como principales purificadoras del aire que respiramos y perfectas aliadas de muchas construcciones mediante la protección de radiación solar y el enfriamiento del aire.

### **ODS 15: Vida de ecosistemas terrestres**

Estudiando el jardín doméstico desde el funcionamiento y las dinámicas de un ecosistema en el cual la preservación y la protección de especies animales y vegetales es indispensable para su equilibrio.

### **ODS 17: Alianzas para lograr los objetivos**

Entendiendo como única vía posible para un desarrollo sostenible, la colaboración de distintas artes y disciplinas como son en este caso la botánica y la arquitectura.

<sup>1</sup> Xavier Monteys, *La casa como jardín*. (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2021). Este libro hace una constante analogía entre la casa y el jardín, los objetos y las plantas, el usuario artista y el jardín poeta.

<sup>2</sup> Estrategia de Desarrollo Sostenible para el año 2030 aprobada por las Organización de las Naciones Unidas.

<sup>3</sup> Herta Hammerbacher (1900-1995) fue arquitecta, paisajista y profesora en TU Berlín.

## Metodología

Para alcanzar los objetivos previamente expuestos, se ha decidido estructurar el trabajo bajo los siguientes epígrafes: la introducción, los tres casos de estudio y el anexo, todos ellos acompañados de dibujos y fotografías.

### *I. Introducción*

En este apartado se recogen ejemplos de arquitecturas domésticas que de algún modo muestran la relación de necesidad y dependencia del ser humano con las plantas. Esta recopilación no pretende ser un resumen exhaustivo y riguroso de la historia del jardín y su relación con la casa, sino destacar algunas muestras que son de utilidad para comprenderla. Posteriormente, se pasa a definir lo que en este trabajo se entenderá como "jardín doméstico".

### *II. Casos de estudio*

Siendo cada uno de los casos de estudio, fruto de circunstancias particulares, el análisis de estos ejemplos busca abordar el jardín doméstico desde distintas perspectivas. Así pues, se propone que el conjunto muestre cómo es posible establecer diversas formas de relación y extraer bondades a la hora de habitar un jardín.

La elección de las tres viviendas se ha visto en parte condicionada por la existencia de una amplia bibliografía de fuentes primarias de la que también participan dibujos y fotografías que complementan aquello escrito. Para ello, se ha recurrido fundamentalmente al préstamo de libros del Centro de Información Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y a la Biblioteca Central de la Universidad Politécnica de Valencia.

En primera instancia se proponen La Casa (Bernard Rudofsky) y el Upper Lawn Pavilion (Alison y Peter Smithson) de los que se tiene una abundante biblioteca y que permiten enfocar el jardín desde la óptica de una habitación exterior y un laboratorio correspondientemente. Para el tercer caso, teniendo en cuenta que se requería un nivel de información análoga a los anteriores y considerando que el estudio demandaba ser atendido desde el carácter vivo y natural de un jardín, se plantea la casa de La Vallée (Gilles Clément), que será estudiada desde la óptica de un ecosistema. Sobre este último, conviene aclarar que debido a su condición y por las conclusiones que de ella se pretenden obtener, difiere de los anteriores en tanto que apenas trata aspectos compositivos o arquitectónicos. En resumen se tienen: el jardín de La Casa como habitación exterior, el jardín del Upper Lawn Pavilion como laboratorio y el jardín de La Vallée como ecosistema.

### *III. Anexo*

En el anexo se presenta un cuarto caso de estudio que de alguna manera consigue recoger las tres formas de habitar el jardín anteriormente citadas. Se trata de un ejemplo actual construido en un entorno cercano a la ciudad de Valencia. En este caso se recurre a la conversación como formato que permitirá conocer de manera directa la experiencia de dos arquitectos que concibieron su casa a partir de un jardín. A través de las visitas y de los diálogos será posible aproximarse al proceso de habitar cotidianamente este espacio cuya vida gira en torno a un jardín. Así mismo, a lo largo de estas conversaciones se abordará una de las cuestiones para la autora fundamentales: la relación con la botánica y el jardín como ecosistema.

### *IV. Dibujos*

Como parte fundamental del proceso de análisis y con el fin de ahondar en el conocimiento de los distintos ejemplos se redibujan algunos de los planos más relevantes. Este proceso de dibujo sin duda ha permitido aproximarse a un conocimiento más preciso de las obras estudiadas. El grafismo que se ha trabajado pone el acento en lo natural describiendo texturas, cotas de nivel y árboles. Además, trata de trasladar al papel aquellos elementos vegetales que se consiguen identificar en las fotografías de cada ejemplo.



## *I. Introducción*

El jardín y la casa

¿Qué es un jardín doméstico?

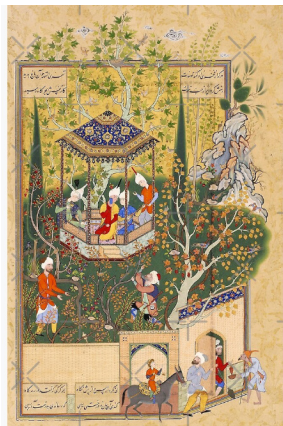
## El jardín y la casa

### *El jardín: la casa antes de la casa*

Dios plantó un vergel en edén al oriente, para colocar allí al hombre que había formado, e hizo suerte de árboles gratos a la vista y buenos para comer y, además en medio del vergel, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal brotaba del edén un río para regar el vergel, y desde allí dividiáse y formaba cuatro brazos...<sup>4</sup>

Muchos son los ejemplos que avalan la tendencia del ser humano de instalarse próximo a la naturaleza y su atracción por los elementos que la componen. Comenzando por los orígenes, podemos afirmar que prácticamente todas las culturas y religiones en la antigüedad tenían su propio jardín asociado a la idea del Paraíso. El Edén de los israelitas, el Eridu de los asirios, el Ida-Varsha de los hindúes o el bosque sagrado de los primeros itálicos<sup>5</sup>. La palabra en su origen persa, pairidaeza, designaba una porción de tierra con jardín o arbolada cercada en su perímetro. En la mayoría de las representaciones de estos jardines paradisiacos, aparecen formas de agua, animales, instrumentos musicales y pabellones. Al estar murado, se describen puertas que daban acceso de un exterior a otro exterior. El jardín, en sus orígenes, era inseparable de lo sagrado. Esta condición lo convierte en un espacio carente de función específica, con una vocación celebrativa y contemplativa.

Como morada de las divinidades el jardín era un ideal de vida y belleza de muchas culturas durante siglos. Cabe preguntarse: ¿fue la casa primero un jardín?



2 Miniatura persa extraída de Jami, Haft Awrang, 1468-1485

### *El jardín dentro de la casa: huerto y estancia*

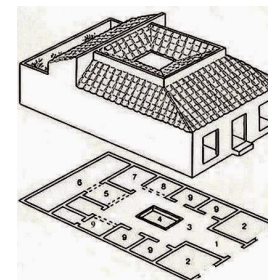
La relación del ser humano y el jardín no siempre ha estado ligada al deleite de los sentidos y al ocio. De hecho, la condición previa para su existencia es un dominio de las técnicas agrícolas, capaces de imponer a la naturaleza una fecundidad y unas condiciones de vida no siempre espontáneas. No obstante, como contradicción, en sus inicios estos conocimientos no estuvieron enfocados a la producción de alimentos sino al lujo y al placer, al estar concebidos fundamentalmente en proporcionar lugares para las divinidades y no para los hombres<sup>6</sup>.

Es en la Roma clásica cuando se inicia la verdadera historia del arte del jardín doméstico<sup>7</sup>. En la época de la República éste constituía un espacio funcional situado dentro de la propia vivienda, cercado por sus propios muros en la parte posterior. Se trataba de un huerto del que obtener alimento: *hortus*. En el siglo I antes de J.C nacen en Pompeya las villas de recreo (Villa del Fauno por ejemplo) en las que el jardín constituye uno de los espacios fundamentales de la casa, destinado a servir a la vida cotidiana: *viridariums*.

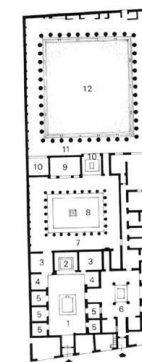
Con el tiempo, los romanos fundieron en un arte nuevo del jardín las distintas tendencias que habían sido desarrolladas en el mundo antiguo. Este nuevo arte, que aparece en la segunda mitad del siglo II antes de Cristo, lleva el nombre en latín de *ars topiaria*, que se puede traducir como "arte del paisaje".

Así mismo en las cartujas, en donde cada monje dispone de su espacio de vida individual, el huerto constituye más de la mitad de su área útil. La vida de los monjes se encuentra íntimamente ligada al huerto, hasta tal punto que adaptan su número de ingestas alimentarias al régimen estacional de su cosecha. En este sentido el morador establece con su huerto una relación de dependencia recíproca.

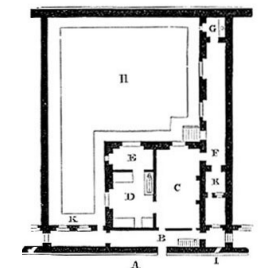
No obstante, es difícil establecer una distinción entre qué es huerto y qué es jardín. Monteys afirma que "es imposible no asociar la calidad de los frutos a limpieza, cuidado y mantenimiento del huerto, lo que acabará haciéndolo hermoso."<sup>8</sup> Así mismo, en muchos jardines, se emplean especies que provienen de la agricultura como aromáticas o frutales.



3 Planta de la casa romana. En el 6 el hortus.



4 Planta de la villa del Fauno. En el 8 y el 12 los viridariums.



5 Celda de un cartujo. En la H el huerto.

<sup>4</sup> La Biblia, Génesis 2 (8-12).

<sup>5</sup> Francisco Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, trad. Jorge Sainz. (Barcelona: Editorial Reverté, 2021), 9..

<sup>6</sup> Pierre Grimal, "L'art des jardins", *Encyclopaedia Universalis corpus* 12 (Paris: 1990), 1015.

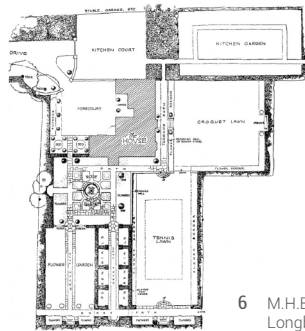
<sup>7</sup> Fariello, *La arquitectura de los jardines*, 21.

<sup>8</sup> Monteys, *La casa como jardín*, 38.

### El jardín como marco para la casa: prolongación y panorama

Sin embargo, en muchas ocasiones se ha establecido una relación entre la casa y el jardín, en la que este último adquiere el papel de espacio servidor. Esto ha conducido a la necesidad de ordenarlo y someterlo a los órdenes internos de una casa. En el libro *Das Englisches Haus*<sup>9</sup>, que recoge algunos de los ejemplos de las viviendas diseñadas durante el movimiento del Arts & Crafts, se observa como la manera de diseñar y representar gráficamente los jardines se rige por las mismas normas compositivas que la casa. De esta manera, cada parte del jardín tenía su espacio servido correspondiente en el interior: el ala doméstica y su *kitchen garden* o el salón y su *flower garden*. El jardín era la prolongación de la casa y se convertía en su soporte. Por este motivo, quedaba limitado a líneas rectas, proporciones perfectas y organizaciones sujetas a vistas y perspectivas.

Los setos delimitan los distintos espacios al igual que hacen los muros con las estancias interiores de la casa. El jardín parece verdaderamente concebido como de una arquitectura de exteriores se tratase.<sup>10</sup>



6 M.H. Baillie Scott, Casa Burton, Longburton, Dorset.

Aunque difiriendo en forma, con la llegada de las máquinas de habitar<sup>11</sup> de la modernidad, el jardín vuelve a pasar a un segundo plano. Muchas viviendas aisladas en este periodo dejan de ser fruto de sus circunstancias y pasan a ser por sí mismas. Sin tomar contacto físico con su entorno natural, parecen despegarse del terreno y dominarlo. El habitar interior se aísla y autonomiza del jardín. El jardín en consecuencia ya no es jardín doméstico, es un panorama o paisaje enmarcado en un lienzo.



7 Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy, 1928-30.

### El orden superpuesto

En las últimas décadas, la reivindicación de un habitar próximo a la naturaleza y el carácter libre de ésta parece haberse reinstaurado. De la mano de Gilles Clément o Piet Oudolf, la jardinería está revisando su concepto de limpieza en el jardín y se está volviendo más inclusiva con aquello que realmente le es intrínsecamente propio.

Paralelamente, en el ámbito arquitectónico, ya sea por gusto o por falta de espacio, cada vez son más los arquitectos que dejan pasar este jardín puertas adentro aprovechándose de sus virtudes y difuminando los límites entre interior y exterior. En especial, arquitectos japoneses como Junya Ishigami<sup>12</sup> o el estudio de SANAA<sup>13</sup> han demostrado una gran sensibilidad con el mundo natural hasta el punto de convertir la casa en soporte del propio jardín donde el espacio de los moradores se reduce y éstos deben hacerse un hueco y convivir con él. Casa y jardín se superponen difuminando sus límites y formando un único espacio.

Otros estudios como los franceses, Lacaton & Vassal<sup>14</sup> han encontrado en el binomio invernadero-planta la solución perfecta y sostenible para aclimatar interiores creando en fachadas y balcones verdaderos jardines.



8 Junya Ishigami, Casa con plantas. Tokio, 2012.



9 Lacaton & Vassal, transformación de 530 viviendas sociales, Burdeos, 2019.

<sup>9</sup> Hermann Muthesius, *Das Englisches Haus* (Berlín, Ernst Wasmuth, 1904-1905).

<sup>10</sup> Dario Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX* (Barcelona: Editorial Reverté, 2018), 41.

<sup>11</sup> Machine à habiter, término que Le Corbusier acuñó a las nuevas casas adaptadas a la revolución industrial.

<sup>12</sup> Junya Ishigami+associates. Tokio.

<sup>13</sup> Formado por la pareja de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, Tokio.

<sup>14</sup> Formado por Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. París.

Para concluir este apartado, se recuerdan unas líneas de Alejandro de la Sota para animar a aquellos que no pueden gozar de un jardín a que lo creen en el alfeizar de su ventana.

Éste, el casco antiguo, es denso, macizo, en él no cabe ni una hierba; el hombre siente para él sus primeras inquietudes, nota la necesidad del campo; se aleja en su busca, trata de vivir en zonas más libres y crea ciudades-jardín. Cuanto mejores son los medios de transporte, más se apartará de las zonas agobiadas. Instalado lejos del centro, sufre las incomodidades que esto supone; piensa en volver al centro, que le horroriza; inventa entonces, compaginando, las terrazas; invade el centro con ellas, pone sus macetas, hace verdaderos jardines en las que lo permiten y, así, surgen los primeros salpiques verdes en medio del pardo ladrillo.<sup>15</sup>



10 Jardín en un balcón del barrio del Carmen, Valencia.

## ¿Qué es un jardín doméstico?

### Condiciones

En este apartado, pasaremos a definir y acotar lo que en este trabajo se ha considerado jardín doméstico en base a tres condiciones determinantes que han influido en la selección de los casos de estudio:

#### I. Forma parte activa del hecho cotidiano de habitar

El adjetivo "doméstico" no hace referencia a una condición antropizada o mansa de la naturaleza, sino al hecho de albergar actividades de la vida cotidiana susceptibles de ser realizadas en el jardín: comer, dormir, estudiar, leer, et. Se entiende que al formar parte de los escenarios del día a día, el programa del jardín es doméstico independientemente del carácter de los elementos naturales que lo componen.

#### II. Se concibe y acepta como parte integrante de la vivienda

Cuando se concibe el jardín como parte integrante de un proyecto desde sus inicios, la materia vegetal se convierte en motor o agente activo en el proceso creativo y pasa a formar parte del imaginario de la vivienda y en consecuencia del de su morador con el que comparte casa. No obstante, también se produce una relación en el sentido contrario: en estos proyectos el espacio interior a su vez atrapa, envuelve o hace participe a los elementos vegetales que se encuentran en el entorno en el que se implanta. De esta manera, se imprime sobre el jardín un orden formal sin invadir o cambiar su naturaleza, pudiendo llegar a configurar así una suerte de habitación exterior.

#### III. La lógica que lo ordena es intrínseca a los propios elementos naturales que lo conforman

En este trabajo se ha pretendido profundizar en ejemplos en los que la lógica de organización del jardín, independientemente de su relación con los espacios construidos, no venga impuesta por criterios meramente formales o estéticos. Se parte de la premisa de que, independiente de su potencial de uso como espacio doméstico, los jardines están eminentemente compuestos por elementos naturales cuyas leyes intrínsecas son las responsables últimas de la configuración de estos espacios.

### Implicaciones

Además, este habitar en un jardín doméstico conlleva una serie de implicaciones en sus habitantes que se hacen aún más notorias en el siglo XXI:

#### I. Marcadores del paso del tiempo

En plena era tecnológica las pantallas parecen haber invadido cada rincón y hueco de nuestro día a día. Han acelerado nuestros ritmos y horarios así como fomentado el ansia de la inmediatez e incomodidad ante la espera o la pausa. La presencia de plantas durante el habitar reconecta a las personas con el mundo en el que viven. Ante la pérdida de sensibilidad y conexión con nosotros mismos y con nuestros procesos vitales, las plantas ayudan a marcar pautas, ralentizar nuestros horarios y organizar el paso de nuestro tiempo.

#### II. Seres cuidadores y cuidados

Las plantas son entes vivos. De nuestros cuidados, riegos, limpiezas y trasplantes depende en gran medida su crecimiento y vida. La práctica de la jardinería nos recuerda nuestras habilidades como seres cuidadores, pero también cuidados. Muchos estudios en materia de psicología<sup>16</sup> reportan que el cargo de responsabilidad que se adopta a la hora de cuidar de una planta tiene beneficios terapéuticos y educativos, reconectando con nuestro propio cuidado personal, calmando la ansiedad o incluso aumentando la autoestima.

#### III. De igual a igual

Muchos son los ejemplos que muestran como la naturaleza se sobrevive una y otra vez. El tenerla cerca permite contemplar sus ciclos y observar el comportamiento simbiótico de muchas especies en su relación con otras, lo que constituye toda una lección de respeto y convivencia.



11 Un hibiscus se cierra al caer el sol.



12 Las monstera desarrollan agujeros en sus hojas que permiten obtener luz a las plantas que se encuentran más abajo.



13 Un grupo de margaritas silvestres brota del asfalto.

## *II. Casos de estudio*

La Casa. Bernard Rudofsky

Upper Lawn Pavillion. The Smithsons

La Vallée. Gilles Clément



Es importante remarcar que la elección de los casos de estudio viene condicionada y se ajusta a mirada particular que en este trabajo se hace del jardín doméstico.

Principalmente se ha basado en tres requisitos:

En primera instancia, la existencia de una manifestación explícita por parte de sus moradores de querer vivir la casa en el jardín. Ha sido decisivo para la elección de los ejemplos que el jardín doméstico fuera parte del programa desde el inicio.

En segundo lugar, se ha buscado que las tres viviendas fueran diseñadas por y para sus propios arquitectos. Esto, garantiza un grado de experimentación y riesgo frente a los límites comúnmente impuestos por clientes. Siendo expertos conocedores del habitar, son conscientes de las ventajas que entraña el hacerlo en un jardín y por ende llevarán al límite planteamientos posiblemente demasiado atrevidos para otros. Se rescata al hilo de este punto, la analogía que hace De La Sota sobre el jardín como necesidad y la enfermedad:

Si estamos mal, visitamos al médico; a nosotros nos duele, pero el mal, aun siendo nuestro, solamente podrá conocerlo el doctor. Nuestros males, nuestras necesidades no son tan fáciles de conocer por nosotros mismos. Y digo esto porque un jardín, tal como antes se escribió es una necesidad y, tal vez, aunque parezca extraño, no siempre sabemos satisfacerla. Hablemos con el médico y él nos recetará; el lugar y nosotros mismos, le inspiraremos.<sup>17</sup>

Por último, es importante apuntar que parte de la elección de los casos de estudio viene motivada por las aportaciones y conclusiones en materia de vivienda y sostenibilidad que de cada uno de ellos se pueden obtener y que resultan pertinentes hoy en día.

En lo que concierne al esquema formal que siguen los siguientes casos, se trata de sistematizar el análisis mediante los puntos que son consustanciales a las tres viviendas siendo lo suficientemente flexible como para adaptarse a las singularidades de cada una:

- El cliente/El arquitecto
- Elección del lugar
- Implantación y programa interior
- Jardines domésticos



El jardín como habitación exterior

-

La Casa 1969-1971  
Bernard Rudofsky  
Frigiliana, Málaga, España

*“Hay una buena dosis de ironía en el hecho de que para evitar el deterioro físico y mental, el habitante de la ciudad escapa, periódicamente, de su guarida espléndidamente equipada para buscar bienestar en el que él piensa que son los ambientes primitivos: una cabaña, una tienda de campaña o, si es menos fanático, un pueblo pesquero o una alejada aldea de montaña.”<sup>18</sup>*

## El cliente / El arquitecto

Bernard Rudofsky (19 de marzo del 1905 Moravia – 12 de marzo de 1988 Nueva York) fue arquitecto, escritor, diseñador y profesor. No obstante, su reconocimiento se debe, más que a su obra construida, a su obra escrita y teórica. O quizás, escrita y ya está, pues, en palabras de Felicity Scott: "Rudofsky no era un filósofo o un historiador políticamente comprometido, ni podía recurrir a ese lenguaje teórico"<sup>19</sup>. Ahora bien, en sus textos, aunque camuflados con un estilo irónico y burlón, subyace un discurso y un hilo crítico que lleva a cabo una revisión y cuestionamiento de los supuestos avances del movimiento moderno. En otras ocasiones sin recurrir a la sátira, su divertida y sencilla manera de desgarrar y describir aspectos de la sociedad de consumo o de la arquitectura moderna, pone de relieve sus contradicciones consiguiendo que se cuestionen por sí mismas:

(Los arquitectos) realizaban pruebas de resistencia para encontrar el punto en que los hombres se vuelven locos y revierten a una existencia animal más feliz. Algunos, con una mentalidad científica, llegaron a obsesionarse con ahorrar las más insignificantes cantidades de energía humana. Desarrollaron ingeniosos métodos para fotografiar actividades tan rutinarias como cambiarse de camisa o preparar el desayuno para encontrar puntos y débiles y ahorrar un segundo aquí, un centímetro allá. (...) Así se inauguraba una nueva forma sedentaria de vida. Incluso, se construyeron artilugios para que una persona sentada pudiera hacer ejercicio físico.<sup>20</sup>

Siendo contemporáneo a los maestros del s.XX, llama la atención que su nombre no aparezca habitualmente en los temarios o asignaturas de la carrera de arquitectura. Posiblemente, como indica en una carta a Bruno Zevi su amigo Consenza<sup>21</sup>, fue debido a su modestia y a su rechazo al compromiso lo que hizo que esta figura sea hoy en día poco conocida o infravalorada. Scott, por su lado, acusa esta falta de protagonismo a su desvinculación de los debates arquitectónicos del momento<sup>22</sup>, lo cual es cuestionable. Sea cual sea el motivo, el pensamiento de Rudofsky cobra una gran importancia en la actualidad por motivos que más adelante trataremos más en profundidad. El siguiente análisis de su vivienda y jardín - La Casa<sup>23</sup> - irá apoyado en sus escritos. En especial, se hablará de *Behind the picture window*<sup>24</sup> y su capítulo nº9 "La habitación exterior" y de *Architecture without architects*.<sup>25</sup>

En su primera publicación, *¿Are clothes modern?*<sup>26</sup>, Rudofsky evidenciaba la relación de la moda con un estatus social y criticaba el criterio de sus diseñadores basado en forma y capricho sin atender a la comodidad anatómica. Es importante mencionar esta publicación pues, pese a hacer referencia a la vestimenta, comienza a ponerse de manifiesto su interés por el placer y el culto al cuerpo humano en tres planos, la ropa, la vivienda y la alimentación.

<sup>19</sup> Felicity Scott. "Instrumentos para vivir." En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero Granada, 2014), 108.

<sup>20</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford: Oxford University Press, 1955), 178.

<sup>21</sup> Diciembre 1959. Tras la publicación de una selección de trabajos de Luigi Consenza en la revista editada por Bruno Zevi: "L'Architettura, Cronache e Storia" en la que se describe a Rudofsky como un "colaborador" de éste, Consenza escribe a Zevi para rectificar dicha condición y para sugerir que se le dediquen unas páginas en su próximo número al desconocido intelectual que era Rudofsky.

<sup>22</sup> Scott, "Instrumentos para vivir.", 107.

<sup>23</sup> Rudofsky bautiza su propia casa como "La Casa". Por ello, en este trabajo nos referiremos a la vivienda de la misma manera, pese a que es habitual leer textos de otros autores en los que se le llama "La Frigiliana".

<sup>24</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford University Press, 1955).

<sup>25</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture* (New York: Doubleday & Company, Inc., Garden City, 1964).

<sup>26</sup> Bernard Rudofsky, *Are clothes modern?* (Chicago: Paul Theobald, 1947).

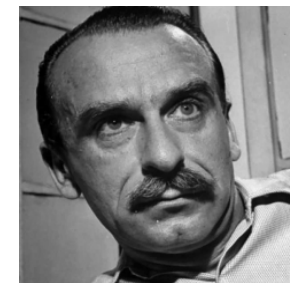
Años más tarde, extrapolaré este tema a la arquitectura en *Behind the picture window* donde muestra su preocupación sobre la atenuación de nuestros sentidos y la desvinculación entre el cuerpo y la naturaleza debido a una arquitectura cada vez más mecanizada y despersonalizada. En sus páginas, Rudofsky parece darse cuenta de que la sociedad de consumo ha encontrado el vehículo más eficaz para colarse en el plano más íntimo de nuestras vidas: la vivienda.

En la exposición "Architecture without architects"<sup>27</sup> y posterior publicación, escrita tras su periplo por medio mundo, Rudofsky reivindica una arquitectura vernácula otorgándole valores de contemporaneidad y tratando de alejarla de la concepción que existía sobre ella como arquitectura primitiva. Acompañado el texto de instantáneas de lugares como Japón, India, España o Italia parece vislumbrarse su interés por los pueblos blancos de Andalucía donde no solo le interesa la arquitectura como objeto construido sino como fenómeno generador de paisajes y valores autóctonos.

Por todo esto, es bastante probable que para el propio Rudofsky la elección de los casos de estudio de este Trabajo de Fin de Grado no fuese la adecuada. Remontándose a las habilidades constructivas de los primates, seguramente le pareciese más inteligente recurrir a la raíz antes que al resultado de su posiblemente tergiversada influencia o aplicación.<sup>28</sup>

Dedicado la totalidad de sus años de madurez a la búsqueda de esta vida plena ligada siempre a un entorno natural, el trabajo de Rudofsky en los jardines de La Casa se estudiará desde la experiencia del habitar exterior, dado que es así como fueron concebidas estas habitaciones.

Por último, es importante resaltar que la elección de La Casa y su jardín está a su vez motivada por la actualidad y vigencia del discurso crítico que la acompaña. Un discurso que conviene recordar en días en los que la arquitectura contemporánea, en muchas ocasiones, pretende imitar en apariencia y forma a las construcciones vernáculas que parecen estar moda. No se repara en que la forma venía condicionada y era fruto de una técnica que buscaba garantizar el buen funcionamiento de la construcción para albergar una vida cómoda en su interior en un contexto físico concreto. La afirmación anterior pone de manifiesto conceptos íntimamente ligados a la ecología y al medio ambiente, ajenos por completo a las posibles veleidades derivadas de las modas.



15 Retrato de Bernard Rudofsky.



16 Habitantes norteamericanos de los árboles. Escena del despojo según Francisco Erasmio (en su libro, Lustgarten, 1668).

<sup>27</sup> La exposición fue acogida por el MoMA en Nueva York del 11 de noviembre de 1964 al 7 de febrero de 1965.

<sup>28</sup> Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, 2.

## Elección del lugar

Rudofsky vivió viajando: "la vida como viaje; el viaje como estilo de vida"<sup>29</sup>, afirmaba en una entrevista en 1986. Como colofón de este eterno viaje, y a su vez de su propia vida, el proyecto para su vivienda acabaría por materializar todo aquello, que según había aprendido y experimentado, era necesario para el arte de vivir. El lugar, en el caso de Rudofsky, está más que justificado pues, tras estudiar diversas culturas llegando a establecer su residencia en muchas de ellas, se decanta por el sur de España.

Esta predilección del arquitecto por el mediterráneo es evidente en muchos de sus escritos y cartas en las que lamenta que el paradigma arquitectónico acabe siendo controlado por arquitecturas nórdicas encontrando cualidades perennes y hedonistas en las arquitecturas del sur de Europa<sup>30</sup>.

Como acertadamente apunta Antonio Piza es conveniente, antes de tratar el tema de la casa mediterránea, pararse a definir y reflexionar sobre el término mediterráneo. Historiadores atribuyen su significado a una escala territorial: "...conexiones que se han dado en esta cuenca marítima, y en las tierras que en ella se asoman... un imaginario en "red", con distintos centros interrelacionados y coexistentes"<sup>31</sup>. Sin embargo, para Rudofsky, una ciudad no es el resultado de un proyecto, es la consecuencia de una forma de vida.<sup>32</sup> Siendo por ende la capacidad de adaptación de las viviendas y del territorio al individuo la que acaba configurando en última instancia el paisaje.

El empleo de un solo tipo de edificación no produce necesariamente monotonía. Las irregularidades del terreno y los errores en las medidas dan por resultado pequeñas variaciones que conducen a un perfecto equilibrio entre la unidad y la diversidad.<sup>33</sup>

Por ello, será este mediterráneo, considerado más un fenómeno que un atributo, al que hagamos referencia a la hora de estudiar y analizar la vivienda y su jardín.



17 Mijas, España.

<sup>29</sup> Bernard Rudofsky, "Umriß-Gespräch mit Bernard Rudofsky" Umriss 5, n°1, 1986, 21.

<sup>30</sup> Bernard Rudofsky, nota manuscrita citada en F. Scott "Allegories of Nomadism and Dwelling" *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, ed. by S.W. Goldhagen and R. Legault, The MIT Press, 2000, 215.

<sup>31</sup> Antonio Piza. "Casas mediterráneas en España". En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, Granada, 2014), 248.

<sup>32</sup> Bocco Guarneri, "Un catálogo de posibilidades.", 85.

<sup>33</sup> Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, 56.

De manera más anecdótica, hay que mencionar que para la elección de la Frigiliana como lugar de implantación fue determinante la relación del arquitecto con el artista español José Guerrero. Este y su mujer Lisa tenían un cortijo a escasos kilómetros de la casa. Además, por aquel entonces más artistas e intelectuales de la época<sup>34</sup> habían adquirido una vivienda por la zona. Se creó por tanto un grupo de verano marginado por la modernidad. Quedaban para comer, debatir y disfrutar.



18 José, Teresa Gilman, Berta Rudofsky y Roxanne en casa de los Guerreros. Frigiliana, 1971

Otro de los motivos que llevan a Rudofsky a decantarse por el litoral sur es la belleza y el bienestar propios de su cultura. En "arquitectura sin arquitectos", hablando sobre toldos y arcadas, reconoce en España ciertos gestos arquitectónicos, herencia de culturas orientales que, en sus palabras: "son una refinada expresión de filantropía"<sup>35</sup>. El arquitecto buscaba un lugar cuyo clima y paisaje tuviesen la capacidad de proporcionarle este cuidado y cobijo al aire libre.

Se hace complicado poner en palabras asuntos que escapan de lo físico y racional y que remiten a las sensaciones. Por ello se cita directamente a Rudofsky, que sobre esto apunta:

La libertad física del hombre, sin duda se manifiesta en su habilidad para elegir el lugar de la tierra donde quiere vivir. Mientras que la falta de madurez tiende a juzgar todo en función de su utilidad, la mente que discrimina puede aspirar a su porción de belleza. Ni las privaciones ni el peligro logran disuadir al hombre cuando trata de elegir un sitio cuya belleza le proporcione regocijo.<sup>36</sup>

Para esta búsqueda de placer sensorial, entrará en juego la transformación del paisaje más inmediato de la casa en un jardín doméstico mediante ciertos recursos arquitectónicos que el arquitecto utilizará para potenciar las fuerzas de la naturaleza sin renunciar al confort de un interior.

<sup>34</sup> La familia de García Lorca o la de Jorge Guillén pasaban largas temporadas en Frigiliana.

<sup>35</sup> Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, 4.

<sup>36</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture without architects* (Nueva York: MoMA 1964), sin paginar.



## Implantación y programa interior

La Casa se encuentra en el Cortijo de San Rafael, en el municipio de Frigiliana, cerca de Nerja y a escasos kilómetros de la costa en el litoral andaluz. Se implanta en lo que fue un paisaje productivo de olivos, formado por bancales en dirección norte-sur y contenidos por muros de mampostería. Tras el cese de su actividad productiva, otras especies mediterráneas como el algarrobo, el pino mediterráneo y la higuera reconquistaron el terreno. Del olivar sobrevivieron diez acebuches que se encuentran desperdigados por toda la gran parcela. Como condición autoimpuesta, configuradora del mediterráneo, Rudofsky acepta cada piedra, árbol y matorral, no como desafío, sino como posibilidad y premisa innegable a la que adaptarse.

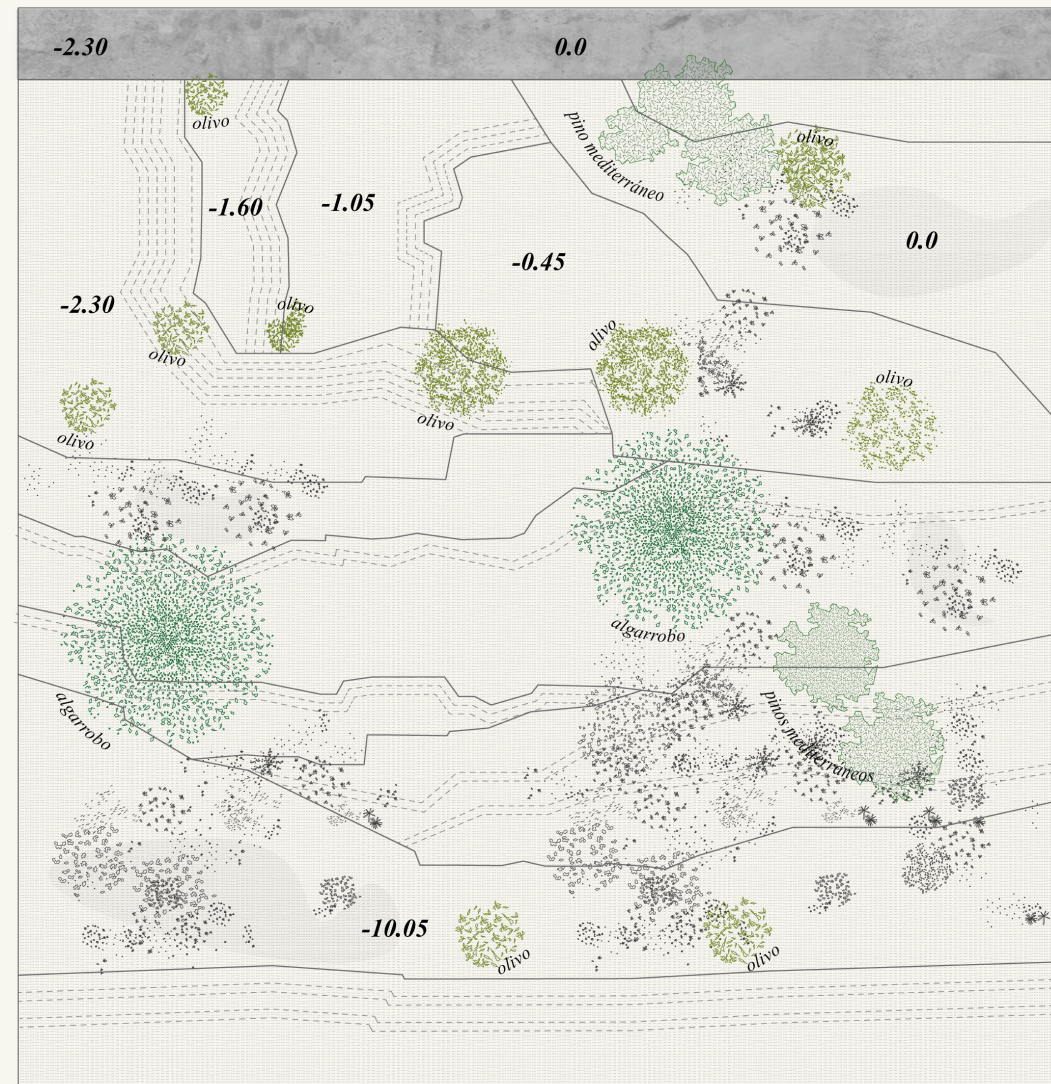
El propietario no sólo despreció la vieja costumbre de talar los árboles y nivelar el terreno, sino que cuidó mantener el carácter rural del paisaje. Por lo tanto, rechazó todos los rasgos suburbanos tan apreciados por los extranjeros: falsos céspedes, macizos de flores y setos herbáceos: arcos, cancelas, vallas y muros.<sup>37</sup>

Estando el acceso tanto a pie como rodado, en la cota más alta de la loma, la vivienda decide implantarse en este punto. Como preexistencias en este bancale encontramos pequeñas diferencias de nivel en su orografía así como ocho de los diez olivos y un pino. Fruto de estas circunstancias, la casa se despliega de manera interrumpida en la dirección longitudinal al bancale, produciéndose una fragmentación del programa en planta cada vez que el volumen se encuentra con un árbol. A su vez, en sección, el nivel de suelo de la vivienda varía al adaptarse al terreno dando lugar a las diferentes estancias: un estudio y un garaje (-2.30); una zona más íntima (-1.05); un distribuidor en el centro del conjunto (-0.45); y un volumen con el programa más público desarrollado en dos alturas (-0.45 y 0.00). Rudofsky proyecta cada estancia con una altura libre distinta en función de la privacidad de ésta, dotando a la vivienda de una gran riqueza espacial que resulta en 5 volúmenes distintos.

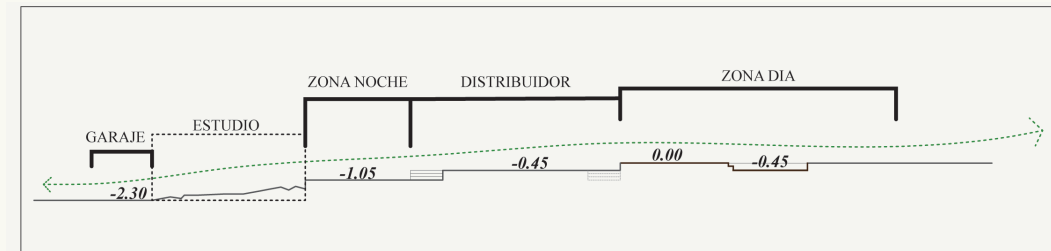
Este planteamiento, que a priori puede parecer confuso, consigue resolverse con un recorrido continuo en el eje longitudinal, sin pasillos o recovecos, lo que parece indicar que irremediamente era una arquitectura con arquitectos. Una interpretación moderna con un lenguaje mediterráneo.



19 Berta ayudando en trabajos previos de conocimiento del terreno. 1969-71.



20 Estado inicial del lugar.

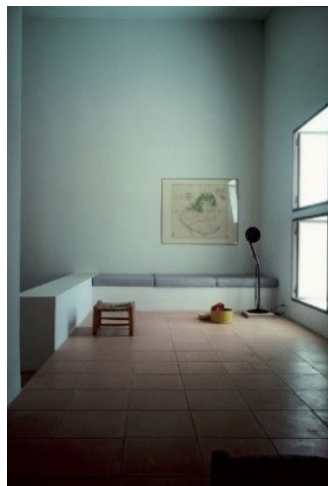


21 Esquema de recorrido y cotas.

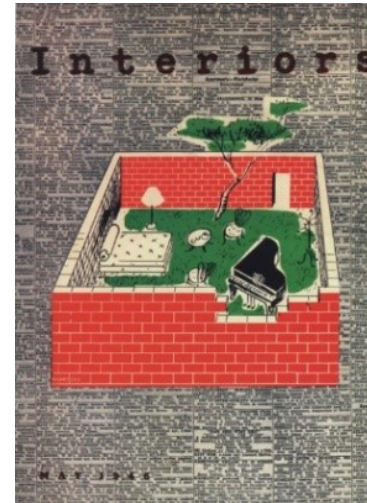
Esta adaptación al terreno tan respetuosa explica por qué La Casa se aleja tanto de la planta tipo en torno a un patio llevado a cabo en sus obras domésticas de los años 30.<sup>38</sup> También en ella es posible observar una cierta distancia con respecto a lo expuesto en su obra escrita, especialmente en el capítulo de "La habitación exterior acondicionada" en *Behind the picture window* y en sus publicaciones con Gio Ponti en su revista *Domus*<sup>39</sup> y en *Interiors*<sup>40</sup>. Sin embargo, veremos cómo esta distribución no implica una renuncia a las posibilidades que ofrecía su famosa habitación exterior central. En La Casa, Rudofsky pone en práctica otras maneras de explotar y potenciar el habitar exterior mediante cada uno de los jardines que en ella configurará y que analizaremos en el siguiente apartado.

Resulta curioso, así como ejemplificador del pensamiento de Rudofsky, comparar sus propios planos con aquellos realizados por J. A. Coderch al acoplar el proyecto de La Casa a la normativa y códigos españoles. Al pasar por el estudio del español, las plantas, desprovistas de mobiliario y con una distinta valoración de línea y detalle en el elemento construido y el natural se llenan de camas, sofás, mesillas de noche, símbolos eléctricos, instalaciones... En el caso de Rudofsky, no era una cuestión de grafismo. En el capítulo "El lastre de la casa" de *Behind the picture window* equipara el equipamiento doméstico a un crecimiento cancerígeno, únicamente creado para reafirmar cierto estatus social-económico mediante la adquisición de objetos. Por ello, en las fotografías de la casa vemos únicamente mobiliario inmóvil hecho de fábrica, algunas luminarias y taburetes (fabricados por el propio matrimonio) que van de un sitio a otro en función de la necesidad que acompaña a cada momento. Esta extrema austeridad y sencillez permiten la ansiada hoy en día, versatilidad de usos, así como paz y claridad mental (igualmente ansiadas).

La Casa no tiene nombre ni número de calle, ni buzón para el correo, radio, televisión o teléfono. Un camino privado, sin pavimentar termina en el garaje.<sup>41</sup>



22 Interior de La Casa.



23 Portada de la revista "Interiors".



24 Casa para Berta en la isla de Procida, Nápoles, Italia, ca. 1935.

<sup>38</sup> Obra doméstica Casa para Berta Doctor en Procida 1935; Casa Arnstein y Casa Frontini en Sao Paulo, 1939-41. En 1949, Amagansett, Long Island, Nuev York, también diseña habitaciones exteriores para el complejo Nivola distribuido en torno a una terraza para cocinar.

<sup>39</sup> Bernard Rudofsky y Gio Ponti, "La casa como jarrón para la vida", *Domus* n°123, marzo, 1938.

<sup>40</sup> Bernard Rudofsky, *Interiors*, mayo, 1946, portada.

<sup>41</sup> "Bernard Rudofsky: Vivienda en Nerja", 96.

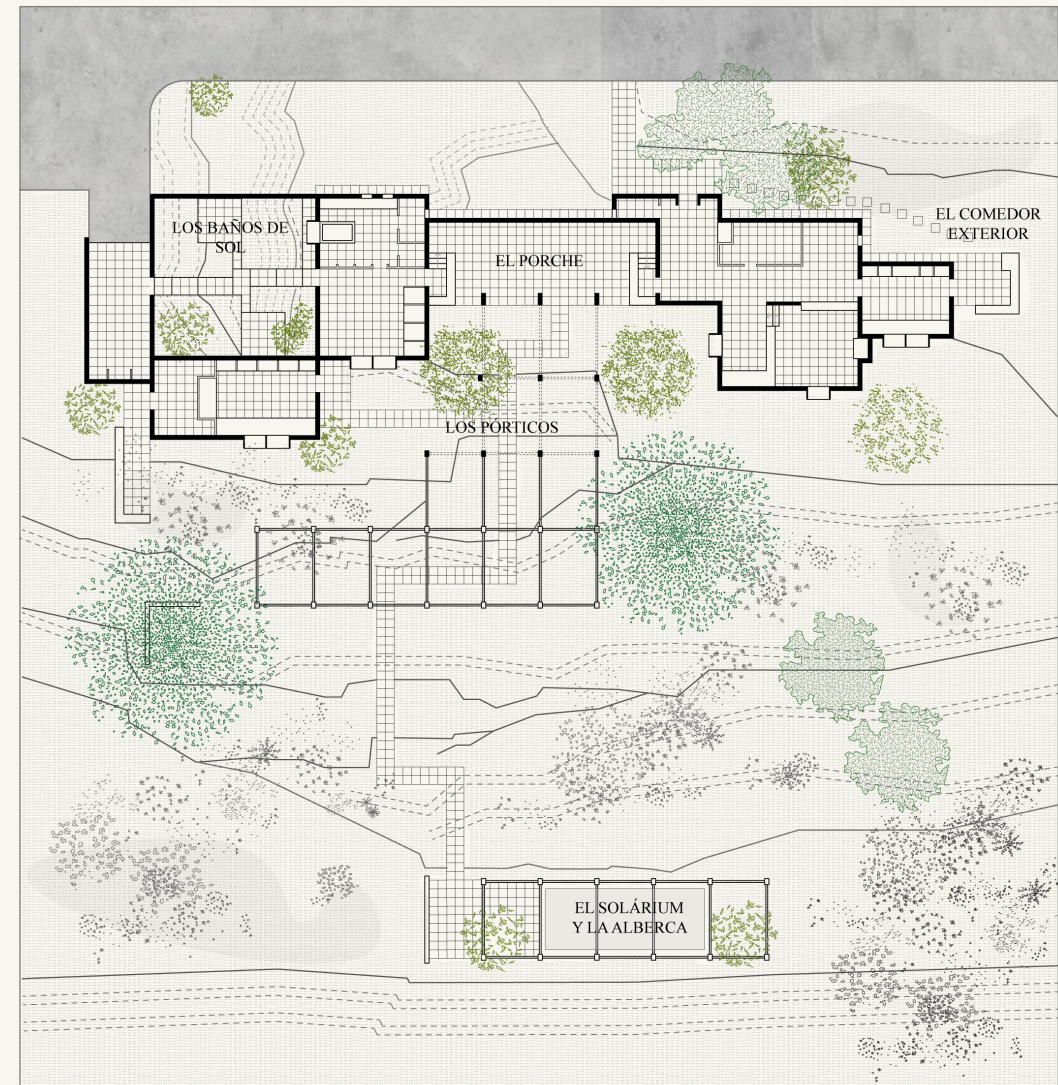


## Jardines domésticos

En el apartado anterior se han mencionado partes del programa convencional de una vivienda: salón, cocina, estar, baño... Acostumbrados a este esquema doméstico, se ha descrito el encaje de la vivienda como una serie de volúmenes que esquivan a cada árbol y roca. No obstante, la relación de dicotomía que establece Rudofsky entre la casa y su entorno natural más inmediato da lugar a habitaciones exteriores, que forman parte del programa doméstico de la misma manera que las mencionadas con anterioridad. Tanto es así, que aquellos sitios al aire libre donde Rudofsky proyecta una actividad doméstica se pavimentan con la misma baldosa usada en el interior y se amueblan con los mismos muebles de obra y taburetes. Por ende, la vivienda no esquiva el entorno natural, la vivienda se convierte en el entorno natural, se aprovecha de él y lo potencia mediante el elemento construido creando jardines domésticos que permiten sentirte en casa a la intemperie. Sobre los *giardini* de las casas de Pompeya, Rudofsky apunta:

El jardín doméstico como nosotros los conocimos durante siglos fue valorado sobre todo para su habitabilidad e intimidad, dos calidades que son visiblemente ausentes en los jardines contemporáneos. [...] Estos jardines eran una parte esencial de la casa; ellos, sabe usted, estuvieron contenidos dentro de la casa. Uno puede mejor describirlos como habitaciones sin techo. Estos eran verdaderas salas de estar exteriores, e invariablemente eran considerados como tal por sus habitantes.<sup>42</sup>

Tratando ahora sí, el programa llevado a cabo en el exterior encontramos: un patio en el que tomar baños de sol en la zona privada de la vivienda, un comedor exterior, un porche, un solárium con una alberca y una serie de pórticos que colonizan toda la superficie de la parcela desde el porche hasta la alberca.



25 Jardines domésticos de La Casa.

### Los pórticos

Si bien la filosofía de Rudofsky no permitía condenar una estancia a un solo uso dejándola libre y vacía, en los pórticos, no propuso o pensó ninguna actividad en absoluto. Ni siquiera están pavimentados como el resto de las estancias a excepción del camino que los atraviesa hasta llegar a la cota más baja del solar. De hecho, autoras como Mar Loren hablan de que constituían un gesto poético o ejercicio reflexivo en torno al soporte, ¿Por qué entonces incluirlo en el listado de jardines domésticos?

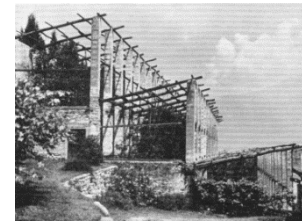
Estos entramados de vigas y pilares aparecen continuamente en su obra. En *Arquitectura sin arquitectos* reflexiona sobre la flexibilidad de usos que proporciona la estructura como soporte con fotografías de los limoneros del Lago Garda o de la arquitectura vernácula japonesa bajo el título *Skeletal architecture*:

Durante los meses de invierno los limoneros, algunos de los cuales han estado dando frutos durante ciento cincuenta años, son protegidos del frío y de la nieve, por techos de tablas de madera y paneles de vidrio insertados entre las columnas que alcanzan 13m de altura. Las fotografías tomadas durante el verano muestran los rústicos invernáculos desprovistos de los techos y de las paredes.<sup>43</sup>

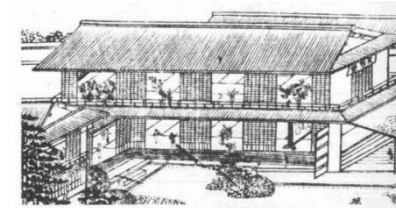
Quizás la idea era esta, cubrir puntualmente con textiles, cañizo o incluso con la propia vegetación estas construcciones para que a modo de pérgola pudiesen crear resguardo y acoger alguna actividad. Sin embargo, debido a la morfología de los olivos – bajos y con poca capacidad de crear techumbre debido a la rigidez de sus ramas – la idea de crear una estructura conjunta con las vigas y pilares quedaba descartada. Puede que entonces, la idea fuese otra y como apunta Loren:

...los pilares tocan el terreno sin modificarlo, reincidiendo en el respeto al soporte, pero también acercándose a la relación de la ruina, en torno a la cual la vegetación ha vuelto a crecer. Esa profundidad cultural de la arquitectura como ruina en el mismo momento de su concepción se refuerza en las fotos de Rudofsky, que subrayan la condición mítica de las mismas.<sup>44</sup>

Fuese cual fuese su intención proyectual y su uso final, la reivindicación del soporte como elemento arquitectónico capaz de soportar distintos usos en un exterior merece su inclusión en el listado de jardines domésticos.



26 Estructuras para los limoneros en las montañas del Lago Garda en verano desprovistos de techos y paredes.



27 "Estructura en esqueleto, elementos constructivos modulares, planta libre, paredes corredizas, han constituido el repertorio de la arquitectura vernácula japonesa durante siglos. Detalle de libro de ilustraciones del siglo XVIII".



28 Jardín de pórticos.

<sup>43</sup> Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, 5 y 112.

<sup>44</sup> Mar Loren. "La casa en la Frigiliana." En *Bernard Rudofsky, Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, Granada, 2014), 39.



### Baño de sol matutino - Baño de sol de tarde

Los solárium o "baños de sol" se encuentran en el jardín del patio de la zona íntima de la vivienda. Se tiene acceso a él desde el garaje y desde el dormitorio. Como indica su nombre se trata de un espacio donde tomar el sol. Para ello, Rudofsky pavimenta dos áreas a cada extremo este y oeste configurando así el del este para el baño de sol de la tarde y el del oeste para el matutino. Además, siguiendo el eje longitudinal que recorre toda la vivienda pavimenta un camino que comunica la dependencia del dormitorio con la de la cochera. Esto crea una de cruz pavimentada que libera las esquinas respetando los dos olivos existentes que se convertirán en protagonistas.

Es de gran interés aquí la idea de plantear actividades ligadas a horas solares. Quizás no lo sea tanto en el exterior, donde no hay que ahorrar energía, pero sí lo es cuando lo extrapolamos al interior de la vivienda. La idea del nomadismo en relación con el clima<sup>45</sup> es un asunto de actualidad ahora que cada vez más y volviendo a imitar a arquitecturas vernáculas se intenta obtener confort mediante la construcción, sin delegar en la tecnología y sistemas accesorios o de lo más complejos (aires acondicionados, bombas de calor etc.). En el caso de este jardín, el usuario se mueve en el sentido contrario al sol en su búsqueda. ¿Por qué no plantear viviendas que permitan este movimiento? ¿Por qué no vivir mirando al sur en invierno y mudarte al norte de tu vivienda cuando llega el verano?

Además de tener un espacio pavimentado donde poder instalarse a leer, tomar el sol o echarse una siesta, este jardín juega con la ventaja de estar encerrado entre muros. Citando al arquitecto "...un muro tiene una cualidad única que irradia bienestar mucho más allá y muy por encima del bienestar humano"<sup>46</sup>, y fomenta la domesticidad del jardín.



29 Lugar de lectura en el baño de sol de tarde.



30 Pavimento en cruz en los baños de sol.

El encerrar el jardín en cuatro paredes confiere al espacio paz, quietud e intimidad que ayudan a ponerse en contacto con la naturaleza y estar más presente. Por una parte, crea con su perímetro, un marco perfecto donde el usuario puede ver el cielo acotado y admirar el juego de nubes o vuelo de pájaros de una manera consciente. Respecto a los dos olivos, juegan un papel determinante en el jardín al interactuar con los muros encañados. Poniendo el viento sus ramas en movimiento, se crean juegos cambiantes de sombras y luces que el arquitecto tantísimo fotografió. Los muros por tanto potencian el espectáculo de la naturaleza y se convierten en pantallas de cine para su proyección.

Tantas eran las sensaciones que despertaban en el arquitecto el diálogo del árbol y el muro que como gesto escultórico en algunas de sus obras construía muros exentos atravesados por ramas. En esta vivienda, se trata del algarrobo, que se encuentra en la bajada a la alberca, unido a un muro en L.

Un muro libre, llano y simple, sin ninguna tarea especial asignada, hoy es inaudito. En un jardín, tal pared asume el carácter de una escultura. Además, si es de una precisión extrema y de una blancura brillante, ésta choca —como debería— con las formas naturales de la vegetación y engendra un espectáculo gratuito y continuamente cambiante de sombras y reflejos.<sup>47</sup>

Sobre esta reactivación de la observación ante el entorno natural, es interesante la descripción que hace de esta experiencia, a la que denomina "desfase", el paisajista, Gilles Clément:

Cuando aparecen las plantas sin previo aviso, alteran el entorno desde el punto de vista de la percepción de las cosas ordinarias, ya solo las vemos a ellas, el jardín desaparece, la arquitectura se desvanece, solo está presente el acontecimiento. (...) Los desfases son fenómenos menores y esenciales. Actúan como catalizadores, desencadenan reacciones imprevistas, introducen dimensiones singulares en el paisaje, fuera del contexto que las ha provocado, en ocasiones, íntimas, porque son subjetivas.<sup>48</sup>



31 Sombras en el muro encañado blanco.



32 Algarrobo atravesando el muro.

<sup>45</sup> Anne Lacaton, "Placeres cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal", Entrevista por Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. 1993/2017 *Lacaton & Vassal. EL croquis 177 178*, 2017, 6.

<sup>46</sup> Bernard Rudofsky "Problems of Design: Packaging of the Human Body", *Interiors and Industrial Design*, 1948, 107.

<sup>47</sup> Rudofsky, Bernard "The Bread of Architecture". En Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*. (Viena/ New York: Springer, 2003), 200.

<sup>48</sup> Gilles Clément, *El jardín en movimiento*, trad. Susana Landrove (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2012), 40.

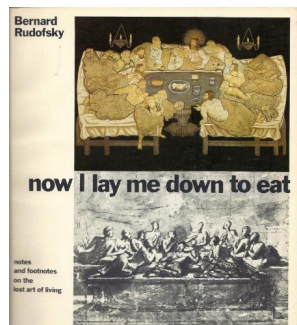
### Comedor exterior

La vegetación por sí misma, parece que no puede dar la comodidad por la cual hace un jardín vivible. Ello depende por la presencia de algunos elementos inanimados: una puerta, un banco, unos postes, los cuales constituyen, por así decirlo, centros de gravedad en una esfera agitada de formas y colores, sonidos y olores.<sup>49</sup>

Este comedor al aire libre se sitúa anexo a la cocina. La transformación del exterior agresivo de la parcela en un jardín doméstico se lleva a cabo con el banco perimetral de obra que, sin llegar a cerrar el lugar lo acota, y crea una estancia óptima para el disfrute de la comida. En las fotografías de la escena, aparecen verduras, hortalizas y los taburetes de enea que fabricaba la pareja.

Según Bocco Guarneri<sup>50</sup>, los Rudofsky principalmente basaban su dieta en preparaciones austeras y sencillas con materias primas. Por ello, se puede deducir que aquí el comedor también es cocina y que practicando la liturgia mediterránea del comer: se acomodaban, mientras charlaban, pelaban, lavaban y cortaban los alimentos, comían, bebían lentamente en compañía y finalmente pasaban a la sobremesa para hacer la digestión.

La altura del mobiliario y su proximidad al suelo desvelan la actitud y los pensamientos de Rudofsky respecto a la silla. En la portada de su libro *Now I lay me down to eat*<sup>51</sup> aparecen imágenes de la Última cena con los apóstoles tumbados. En esta publicación considera la silla, una imposición de los nuevos tiempos que nos obliga a adoptar posturas en contra de nuestra naturaleza y ergonomía humana. Por todo ello, proponía recuperar nuestra relación con la tierra y el suelo y comer reclinados.



33



34

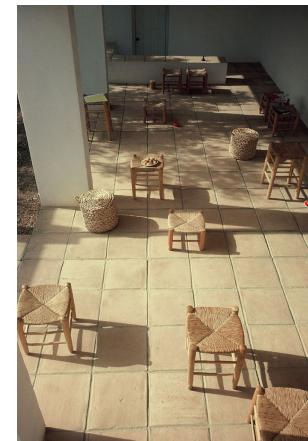
### El porche

La gran cantidad de fotografías con escenas cotidianas en los jardines de la vivienda apunta a la proyección de parte del programa doméstico en el exterior. No obstante, como apunta Mar Loren<sup>52</sup>, esto no debe inducirnos a error pues no se traduce en la tendencia moderna de continuidad interior-exterior. Rudofsky separa: el interior se cierra por completo al exterior. Se hace evidente en el jardín del porche que, situado en el punto más alto del terreno, mirando al mar y ocupando un lugar privilegiado en la parcela, no dispone de un ventanal que vincule estas vistas con el interior.

De hecho, en el último capítulo de *Behind the picture window* - "Sobre el aburrimiento y la disprivacidad"-, Rudofsky describe el ventanal, icono de la modernidad, como una de las tantas estrategias de control y vigilancia en este contexto "La vida moderna facilita considerablemente la supervisión del recluso"<sup>53</sup>.

El espectáculo del cielo siempre cambiante solo puede disfrutarse verdaderamente en el exterior; ver el cielo a través de una extensión de cristal, por generosa que sea, no es más que un pobre sustituto. Casi da la impresión de que el uso de muros de cristal en los últimos años ha alienado el jardín. En algunos casos, la disposición recuerda a un escaparate; el jardín se ha convertido, por así decirlo, en un jardín para espectadores.<sup>54</sup>

Este porche o *loggia* articula la parte más privada con la más pública de la vivienda. De hecho, constituye el único paso o comunicación posible entre estos dos espacios, lo cual evidencia el interés primigenio de situar programa en el exterior. Al despertar e ir a la cocina a preparar el desayuno, uno debe salir inevitablemente al exterior. De la misma manera, al acostarse. Sin embargo y bajo su condición de jardín doméstico, no se trata de un espacio meramente de circulación, en él aparecen taburetes, macetas, libros, lápices, ceniceros, cestos y cuencos con verdura. Este gesto, dotar de ancho a espacios de paso convirtiéndolos en estancia, atestigua una vez que se trata de una arquitectura con arquitectos.



35



36

<sup>49</sup> Peter Eisenman, "miMISes READING", 160.

<sup>50</sup> Bocco Guarneri, "Un catálogo de posibilidades.", 87.

<sup>51</sup> Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat: notes and footnotes on the lost art of living* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1980).

<sup>52</sup> Loren, "La casa en la Frigiliana.", 44.

<sup>53</sup> Rudofsky, *Behind the picture window*, 195.

<sup>54</sup> Rudofsky, "The Bread of Architecture", 27-28.



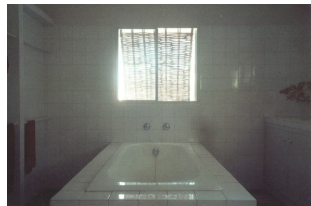
### Solarium y alberca

La alberca y su solárium se encuentran en la parte más baja de la parcela a la que se llega desde el porche, tras recorrer el camino de baldosas que atraviesa los pórticos.

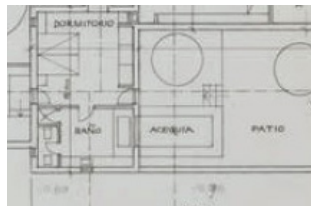
Ambos elementos forman un mismo conjunto al estar cubiertos por la última de las estructuras desnudas que colonizan la parcela. Un muro de estuco blanco limita este jardín por el sur protegiendo el solárium y dotando de domesticidad a la estancia. La estructura de dos pórticos tiene seis crujeas, de norte a sur: en la primera, se encuentra uno de los olivos preexistentes, las tres siguientes albergan el vaso de la alberca y las otras dos están destinadas al espacio para tomar el sol dejando libre el área que rodea a otro de los olivos que también allí se encuentra. El jardín se encuentra pavimentado, siendo por tanto susceptible de albergar así cualquier actividad del programa doméstico.

El ritual del baño ya sea privado o como actividad social ocupa un lugar relevante en el pensamiento de Rudofsky. En los primeros dibujos de la vivienda, aparecía una tercera alberca o acequia en el jardín más privado. El arquitecto la situaba en simetría con la del baño interior, que es exenta y toma un lugar protagonista en la estancia al enfrentarse frente a la ventana.

Finalmente, esta acequia desaparece de los planos durante el proceso de proyecto. Sin embargo, de nuevo y esta vez mediante el ritual del baño, Rudofsky manifiesta en su arquitectura con la alberca de este jardín un interés por el cuidado y el culto al cuerpo. Años más tarde, retomaría este tema en su publicación *Now I lay me down to eat*<sup>55</sup>, dónde recopiló una serie de imágenes en las que el baño al aire libre se realizaba de manera colectiva y se complementaba con otros disfrutes como el de la música, la gastronomía o la naturaleza.



37 Bañera de La Casa.



38 Primera propuesta donde se ve la acequia en el patio privado.



39



40



De entre las fotografías tomadas por el arquitecto en este jardín doméstico destacan aquellas en las que el matrimonio dispone una suerte de mosquitera o cortina de tul azul en el solárium. El textil ayuda a domesticar el entorno creando una estancia que, aunque efímera o improvisada a modo de tienda de campaña, contribuye a crear una sensación de recogimiento.

El material traslúcido del habitáculo permite ser visto en intimidad desde el exterior, gesto que apela directamente a la búsqueda por parte del matrimonio de la perdida sensualidad, el erotismo y la naturalización de los cuerpos desnudos. En *Now I lay me down to eat*, comparte la imagen de un grabado japonés en el que se representa como se ve a través de un textil la escena íntima de unas mujeres preparándose para dormir.

En este jardín, Rudofsky recupera el cuerpo como instrumento de placer en sí mismo, convirtiendo los actos del día a día en oportunidades de disfrute en un jardín.

## Conclusión

Para cerrar el análisis de La Casa se puede concluir que, al igual que un paisaje cuidado atestigua formas de vida geográficas y culturales, en la escala doméstica el diseño puede ser consecuencia de nuestro habitar y convertirse, en vez de máquina, en un instrumento para tal fin. Rudofsky establecía un símil entre la manera de vivir y el hecho de tocar el violín, oponiendo a éste la acción darle a la máquina del tocadiscos<sup>56</sup>. Para él, el objetivo era hacer del vivir un arte. Hecho, que por otra parte y como hemos visto anteriormente acaba por configurar en su conjunto los paisajes a los que se ha hecho referencia.

Rudofsky dedicaba atención especial a las prácticas, no tanto a los objetos; a los comportamientos, no a las formas arquitectónicas. La llamada a ocuparse de Lebensweise (forma de vida), no de Bauweise (diseño) no era solo un eslogan.<sup>57</sup>

No es casualidad por tanto que actividades como la escucha y la observación de la naturaleza, el cuidado y la limpieza del cuerpo, la liturgia del comer o la reunión con los otros se proyecten arquitectónicamente en la naturaleza, configurando verdaderas estancias exteriores. Conocedor de las ventajas del aire libre, Rudofsky recrea en La Casa el marco perfecto para el arte de vivir.

---

<sup>56</sup> Rudofsky, *Behind the picture window*, 201.

<sup>57</sup> Andrea Bocco Guarneri. "Un catálogo de posibilidades." En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, Granada, 2014), 85.





El jardín como laboratorio  
-  
Upper Lawn Pavillion 1959-1962  
Alison & Peter Smithson  
Whiltshire, Inglaterra

*“La definición de ‘idilio’ según el diccionario es la siguiente: una descripción de una escena o incidente pintorescos, en especial en la vida de campo; un episodio adecuado a ese concepto. (...) Por lo tanto se considera al pabellón como un lugar hecho idilio; un sueño de un estilo de vida sin estrés, un dominio (a menudo un gran jardín) que suele estar en lo pretendidamente salvaje, es decir, en la naturaleza.”<sup>58</sup>*

## Los arquitectos/Los clientes

Alison y Peter Smithson (Reino Unido, 1928-1993 y 1923-2003 correspondientemente) fueron dos arquitectos y urbanistas cuyo reconocimiento se debe a su innovadora aportación durante los años 50 y 60 ante un panorama arquitectónico que no parecía adaptarse a la nueva realidad de posguerra. Pese a no tener una larga lista de obras construidas, sus proyectos, así como exposiciones y ensayos constituyen uno de los más importantes legados arquitectónicos del siglo XX por su vigencia y especial interés de aplicación hoy en día.

Ambos arquitectos estudiaron y se conocieron en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Durham y, tras graduarse, se casaron. Trabajaron durante un año en el London Country Council Architects Department y en 1950 ganaron el concurso para la Escuela Secundaria de Hunstanton, proyecto a partir del cual comenzaron su carrera liberal de manera conjunta. Posteriormente tuvieron tres hijos: Samantha, Simon y Soraya.

Fueron miembros fundadores y participantes activos del Team X<sup>59</sup>, surgido tras la última celebración del CIAM X<sup>60</sup> y detonante de su disolución. El grupo estaba compuesto por la llamada 4ª generación del movimiento moderno que, tomando el relevo de las primeras, se reunía para proponer nuevas maneras de hacer y configurar ciudades desde distintas escalas de asociación partiendo desde lo particular. Conviene señalar que, para Los Smithson, la arquitectura era un constante proceso, por lo que en ningún caso buscaban llegar a una verdad absoluta o definitiva como grupo. El Team X era para ellos un espacio de puesta en común y colaboración. Sobre esto, Alison compara el grupo con un telar de Annie Albers:

(...) formaban parte del proceso de construcción y esfuerzos para mejorar el trabajo. Toda la esencia está en el espíritu y sazón de las piezas individuales escogidas para ser ligadas formando una unidad nueva, algo como Annie Albers. Se propone ser un Caleidoscopio de pensamientos, ideas, opiniones, temores, preguntas, dudas, exámenes; al resumir no quedaría nada de esta calidad cambiante y pasajera.<sup>61</sup>

En cierto modo, el tener en consideración las diferentes posturas de cada miembro desde un colectivo es definitorio de la arquitectura de la pareja y de su modo de hacer. Los Smithson entienden el proceso proyectual como un planteamiento exógeno, fruto de las circunstancias y de las particularidades de cada lugar, por lo que comprenden y aceptan diferentes respuestas para un mismo fin. En el caso inglés, en estas décadas comenzó a surgir un interés por la tradición inglesa y "lo nacional" desde todas las artes que inevitablemente entraba en diálogo con las técnicas del desarrollo industrial.

Es determinante para entender la arquitectura de la pareja, así como el panorama cultural efervescente de Gran Bretaña de esta época, el concepto *as found* (Lo así encontrado), desarrollado por el llamado Independent Group. Sus integrantes eran los dos arquitectos, el escultor Eduardo Paolozzi y el fotógrafo Nigel Henderson entre otros.

Tanto el grupo, como el concepto, nace a principios de los años 50 en un clima de crisis en el que los recursos son limitados. Con la intención de revisar el papel del arte y la arquitectura en este contexto, *as found* propone una nueva mirada sensible a lo ordinario y ya existente como parte de la memoria colectiva del lugar y al que, por tanto, hemos de otorgarle valor. A continuación, se traducen extractos del ensayo que más tarde publicarían en 1990 en los que detectan y señalan como se había desarrollado la teoría del *as found* en su arquitectura:

Visto desde los tardíos 80:

El "Así encontrado" donde el arte reside en recoger, dar la vuelta y juntar... y "lo encontrado" donde el arte está en el proceso y en el ojo observador.

Retrospectivamente... Lo "así encontrado" en Arquitectura:

Al asignarnos el papel de repensar la arquitectura a principios de los 50, con "lo encontrado" no solo hacíamos referencia a los edificios colindantes sino a todas esas señales que constituyen la memoria de un lugar y que ayudan a descubrir cómo lo construido en un lugar ha llegado a su estado actual. De ahí nuestro respeto por los árboles como preexistencias estructuradoras de un lugar en el que el edificio es el último en llegar, (el invitado) ... En cuanto la arquitectura comienza a pensarse sobre su ideograma, debería verse afectada por "lo hallado" hasta el punto de hacerlo específico para ese justo lugar.

Por lo tanto, lo "así encontrado" era una nueva manera de ver lo ordinario, una apertura sobre cómo las "cosas" prosaicas pueden revitalizar nuestra actividad creativa. Un enfrentamiento para reconocer como era el mundo de la posguerra. (...)<sup>62</sup>



42 Independent Group

<sup>59</sup> Estaba formado por Jaap Bakema, Aldo Van Eyck, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo o Jose Antonio Coderch entre otros.

<sup>60</sup> Celebrado en Dubrovnik, 1956.

<sup>61</sup> "Team X Primer" en *Architectural Design*.

<sup>62</sup> Smithson, Alison y Peter, "The 'as found' and the 'found'". En *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*, (The MIT Press, Cambridge (Mass.) Robbins, David (Ed.), 1990), 201-202.

La potencia de esta actitud romántica ante lo preexistente como nueva praxis, reside en su posible aplicación a varias escalas y lugares, así como la optimización de recursos mediante la reutilización o reinención de cosas *as found*.

Siendo el jardín el objeto de análisis de este trabajo, se estudiará el de su propia vivienda autoconstruida – Upper Lawn Pavilion - como un particular *as found*. Particular, porque en este caso, lo encontrado está vivo y cambia a lo largo del tiempo, motivo por el cual el jardín se convierte en un laboratorio en el que la familia pondrá a prueba no solo métodos constructivos y climáticos sino también modos de habitar. El jardín es por tanto un proyecto abierto y mutable en el tiempo que da pie a un desarrollo creativo constante.

Se recurrirá principalmente a la publicación *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*<sup>63</sup> que, a modo de diario, recoge la experiencia de habitar el pabellón a lo largo de 20 años. Además, el texto se apoyará en más bibliografía primaria como *Changing the art of inhabitation*<sup>64</sup> y exposiciones como "Patio and Pavilion"<sup>65</sup> o "The house of the future"<sup>66</sup>.

La selección de este caso de estudio viene motivada por dos aspectos fundamentales. El primero reside en el respeto por la naturaleza y el clima como agentes inamovibles del proyecto que participan de manera activa en la vida doméstica. En segundo lugar, se considera que es conveniente recuperar el discurso de los Smithson en un contexto de emergencia climática en el que, al igual que en la Gran Bretaña de posguerra, se hace necesaria una optimización de recursos que puede traducirse en una nueva mirada hacia lo existente.



43 La mirada sobre lo ordinario tras el objetivo del N. Henderson en Bethnal Green

63 Alison and Peter Smithson, *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*. Traducido por Carlos Aibitu. (Cataluña: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1986).

64 Alison and Peter Smithson, *Changing the art of inhabitation*. *Mies pieces, Eames dreams, The Smithson*. (London: ellipsis London Ltd, 1994).

65 "Patio and Pavilion" formó parte de la exposición "This is Tomorrow" que tuvo lugar en Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956. La realización de instalación fue llevada a cabo por N.Henderson, E. Paolozzi y A+P Smithson.

66 "La casa del futuro" forma parte de una selección de casas que formaba el "pueblo de hoy y de mañana" en la exposición del periódico Daily Mail. Tuvo lugar en Kensington Hall en 1956.

## Elección del lugar

Los terrenos de Fonthill exhiben el verdadero espíritu de la jardinería inglesa, llevada a su máxima expresión con una simplicidad audaz y variada. Cada árbol, cada arbusto, y cada flor, han contribuido a la producción de un efecto de profusión salvaje sin igual... el elástico musgo, todavía parece haber sido pisado únicamente por sus inquilinos nativos, los miles de intrépidas liebres y conejos.<sup>67</sup>

El Upper Lawn Pavilion se encuentra en la localidad de Tisbury, en el condado de Wiltshire a aproximadamente 150 km de Londres. Concretamente, se encuentra en los jardines de la finca de Fonthill Abbey. Este enclave fue el resultado del proyecto llevado a cabo a finales del siglo XVIII por el adinerado y excéntrico William Beckford<sup>68</sup> quien asombrosamente decidió invertir sin ánimo de lucro en la creación de este paraíso natural y en la construcción de su abadía, conjunto considerado como uno de los legados más preciados del patrimonio inglés.

En este contexto, es pertinente señalar que es en Inglaterra donde se desarrollan las primeras teorías sobre diseño de exteriores y donde nace el jardín paisajista<sup>69</sup> del que bebe la estética de Fonthill Abbey:

...los aledaños de la casa deben dar la impresión de haber sido dispuestos por la propia naturaleza. Los árboles deben crecer en grupos irregulares cubiertos de hiedra; (...) los paseos y las veredas deben adoptar en lo posible la placentera cualidad de senderos toscos y sinuosos, con recodos bruscos e inesperados (...). El aspecto general del jardín debe resultar salvaje y melancólico y estar cargado de efectos pintorescos.<sup>70</sup>

Sus terrenos se encuentran cercados, lo que sin haberlo buscado, alude directamente a su condición de jardín paradisiaco o del Edén. En ellos se construyeron múltiples jardines, grandes extensiones de prado, formas artificiales de agua y todo tipo de especies coníferas recién introducidas en Inglaterra que reproducían las grandes masas arbóreas de los bosques norteamericanos<sup>71</sup>.

Resulta curioso el hecho de que, la belleza espontánea y accidental admiradas de la campiña inglesa sean el resultado de estas intervenciones perfectamente estudiadas de manera que parezcan *as found* sin serlo o siquiera necesitarlo. Algo así como hacer que algo natural parezca natural. Muestra de esto es el *lawn*<sup>72</sup>, pradera o césped en castellano, un trozo de hierba bien segado. En origen, su aspecto era consecuencia del pasto de los animales. Sin embargo, posteriormente, tras la popularización del uso del césped en jardines por Europa y EE. UU, se recurría a la mano de obra y a la cortadora de césped. Lo que comenzó siendo un ensalzamiento de la naturaleza, acabó coartándola.

67 Fragmento de *Delineations of Fonthill and its Abbey*, de John Rutter, publicado por su autor en 1823: Citado por los Smithsons (Smithson y Smithson 1986) Traducción al castellano de Rodríguez García, Ana.

68 Ana Rodríguez García, "Huellas de lo vernáculo en Team 10". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016, 128.

69 El grupo de Burlington formado en el s.XVII por William Kent, Alexander Pope y Lord Burlington surgió en oposición a la jardinería clásica. William Kent se considera el creador del jardín paisajista. Véase Fariello Francisco, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. (Barcelona: Editorial Reverté, 2021), 218-224.

70 Sobre Uvedale Price. *Ibid.*, 231.

71 García, "Huellas de lo vernáculo en Team 10", 132.

72 García, "Huellas de lo vernáculo en Team 10", 122.



En 1959, los Smithson compran una pequeña granja de cerdos que junto con otras dos formaba un *cluster*<sup>73</sup> alrededor de un granero del siglo XV en lo alto de la colina de Fonthill, posición altimétrica que le da nombre al pabellón, Upper Lawn.

La elección de los terrenos de Beckford y la compra del antiguo cottage como lugar de implantación apuntan una intención en el diseño en varios aspectos:

En primer lugar, la puesta en valor y reivindicación de los Smithson hacia sus raíces se hace evidente en su voluntad de emplazar la vivienda en Fonthill, un lugar de relevancia para la cultura inglesa y objeto de inspiración de grandes autores y artistas<sup>74</sup>. Es ejemplificador de esto el fotomontaje que realiza la pareja con un grabado de las vistas de Fonthill desde uno de los ventanales de la Abadía. En él, intercambian el paisaje original por cómo se vería éste con su vivienda, formando parte de la historia de su país y cultura.

La autora Ana Rodríguez García, señala también una voluntad de posicionarse en la historia de la arquitectura moderna. Se puede ver de manera explícita en la publicación *Changing the art of inhabitation*. Donde se comparan tres generaciones de arquitectos bajo la trilogía de La casa Farworth de Mies (1951), La Case Study nº8 de los Eames (1949) y su Upper Lawn Pavilion. Sin embargo,

la respuesta de los Smithson se diferencia claramente en las características del lugar elegido. No es una ubicación indeterminada en la naturaleza y no es de nueva planta, sino que se autoimponen necesariamente un diálogo con la preexistencia del cottage del siglo XVIII, en un intencionado tributo a la cultura vernácula, sus tradiciones, y formas de construir.<sup>75</sup>

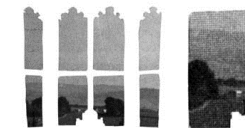
Por ello, en el Upper Lawn materializan el diálogo entre lo vernáculo y lo moderno y cristalizan su mensaje teórico del *as found*.



44 Alison y Peter Smithson explorando Fonthill.



45 Cluster de granjas.



46 Fotomontaje con el grabado de George Cattermole.

<sup>73</sup> Agrupación de dos o tres granjas en asentamientos o micro aldeas rurales de Inglaterra.

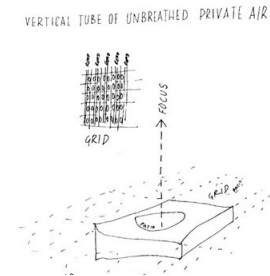
<sup>74</sup> John Rutter, William Turner, John Britton, Nicolas Pevsner, Jane Austen son algunos de los autores que abordaron los terrenos de Fonthill desde su trabajo. Véase Smithson, *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*, sin paginar.

<sup>75</sup> Ana Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavillion" *Cuaderno de Notas*, núm. 18, 2017, 125.

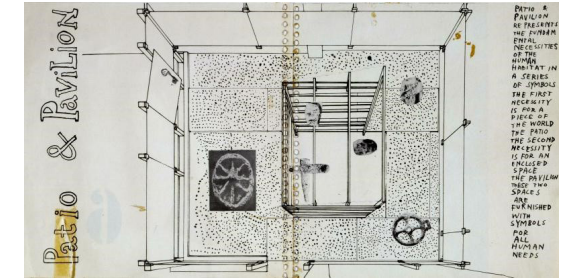
En segundo lugar, es evidente que la presencia de una atmósfera natural a la que la familia podía acudir escapando del bullicio de Londres era imprescindible a la hora de elegir el lugar. Ya lo advirtieron en la exposición de "La Casa del Futuro" donde la propuesta doméstica que presentó la pareja giraba en torno a un trozo de tierra al que llamaban el foco, evidenciando la necesidad de naturaleza en su ideal de vivienda. Del mismo modo, sobre la instalación "Patio & Pavilion" apuntan:

La intención de la instalación fue la creación de un "hábitat" simbólico, donde se encuentran de un modo u otro modo, las necesidades básicas humanas – un pedazo de suelo, una vista del cielo, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales – cuando las necesitamos, - y símbolos de los impulsos básicos humanos – con fines de extensión, control y movimiento.<sup>76</sup>

Paralelamente, siendo una familia con tres pequeños, se buscaba un entorno estimulante y sano y el paisaje inglés del Upper Lawn era el enclave perfecto para dejar volar la imaginación con historias tradicionales inglesas de hadas y duendes.<sup>77</sup>



47 Croquis de la planta de La casa del futuro.



49 Fotomontaje de la instalación de Patio & Pavilion.



48 Patio con un árbol en La casa del futuro.



50 Instalación de Patio & Pavilion.



51 Simon disfrazado de "green-man" personaje mitológico del folklore inglés.

<sup>76</sup> Marco Vidotto, *Alison+Peter Smithson. Obras y proyectos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L), 91.

<sup>77</sup> Francisco González de Canales Ruiz, "Una estancia en el exterior. Estampas de Puck y arquitecturas análogas", *DC Papers* 9+10, 2003, 83-101.

## Implantación y programa interior

La implantación de la vivienda en la parcela irá condicionada por dos aspectos: la situación de la antigua granja y sus preexistencias y el máximo aprovechamiento de superficie libre de *lawn* para el disfrute de la naturaleza.

Se trata de una parcela casi rectangular cercada en todo su perímetro por un muro de mampuesto que limita en dos de sus lados - oeste y sur - con las otras dos propiedades. Parte del cerramiento de la vieja granja se apoyaba y formaba parte de la tapia orientada a norte. El apoyo de la construcción en un muro era una tipología típica de las pequeñas construcciones que a menudo acompañaban a los jardines en el Arts & Crafts y permitía liberar el resto de la parcela para el *lawn* o césped. *Garden-house, gazebo*<sup>78</sup>, *pavilion*<sup>79</sup>, *folly*<sup>80</sup>, *glass-house*, "Todos ellos son edificaciones, con el propósito de retiro, de la contemplación del paisaje, encontrarse o refugiarse..."<sup>81</sup>. Rodríguez García repara en la relación clara que existe entre estos tipos vernáculos y la vivienda de los Smithson. Muestra de ello es que efectivamente la propia pareja se refiera a la construcción como Pavilion.

Por este motivo, decide implantarse el pabellón en el mismo lugar que la antigua granja con un leve desplazamiento al oeste debido al mejor estado de esta parte del muro. Como preexistencias materiales que se mantienen *as found* se tienen: los tres huecos del muro, el pavimento de la antigua granja y otros elementos que formaban parte del interior de la casa o que ocupaban el jardín.

Respecto a la materialización de la parte nueva, ésta viene determinada por la condición solar que se le pretende atribuir al pabellón: Upper Lawn Solar Pavilion Folly. De hecho, en la introducción del diario del pabellón, la pareja manifiesta la intención de poner a prueba nuevas técnicas constructivas y materiales en su relación con el clima:

descubrir lo que es vivir todo el año en Inglaterra en una casa con fachadas de vidrio al sur, este y oeste, y comprobar si puede obtenerse la mayor parte del año suficiente calor solar como para compensar en cierta medida las pérdidas térmicas. (...) <sup>82</sup>

Por ello, la vivienda se vuelca al jardín con carpinterías de vidrio y chapa metálica que son plegables en planta baja. Por el contrario, la fachada que da al exterior de la parcela se colmata con carpinterías ciegas de chapa metálica para protegerse de la orientación norte. En el diario, Alison evalúa los resultados y relata algunos de los inconvenientes de su experimento constructivo como condensaciones o deslumbramientos.

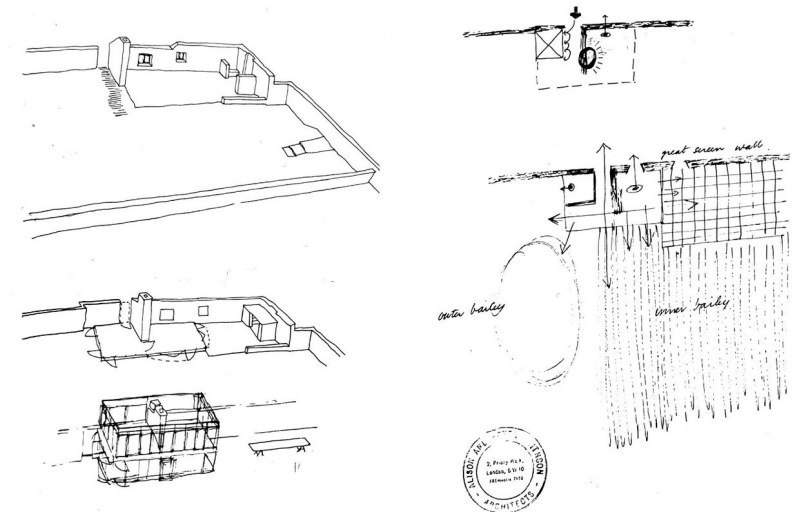
Consecuentemente, el proyecto se dilataba en el tiempo y cambiaba ante las condiciones del clima, los cambios vegetales del jardín y las dinámicas de la familia que año tras año encontraban una forma mejor de habitar la parcela. El pabellón era un laboratorio en el cual ensayaban su vida doméstica.

Un edificio tan manso es capaz de responder de mil maneras... al clima... al crecimiento de los árboles y a su muerte... a los acontecimientos de la vida familiar... pero eso es otra historia. <sup>83</sup>

No hay compartimentaciones a excepción de una caja húmeda de servicios y el muro preexistente de la chimenea que, situado perpendicularmente al muro norte, separa el espacio de entrada de una sala sin amueblar, abierta a una contingencia de usos, a ser un proyecto abierto en el tiempo.

Una escalera muy empinada comunica con la planta superior, otro espacio polivalente desprovisto de mobiliario. Éste sigue la lógica constructiva del *balloon frame* y se apoya en el muro norte y en el de la chimenea. La estabilidad lateral la da una viga apoyada en un pilar en cada extremo este y oeste. Por el sur, el volumen superior vuela.

El pabellón se diseñó con idea de que fuese un artificio cuyas pautas de ocupación pudieran modificarse... un engaste de estancias y de espacios pequeños de jardín capaz de sintonizar con las estaciones, con los cambios de modelo de uso familiar, con las variaciones de la sensibilidad personal. Upper Lawn fue un dispositivo donde se ponían las sobre uno mismo cosas a prueba. <sup>84</sup>



52

<sup>78</sup> Proviene de "gaze-about", mirar hacia fuera. Se trata de construcciones cubiertas y abiertas para mirar hacia el entorno exterior desde una posición elevada, normalmente en segunda planta. Véase Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion", 138-139.

<sup>79</sup> Implica una escapada real, edificación que permite vivir la vida en libertad respecto a las reglas y convenciones de lo establecido. Véase Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion", 138-139.

<sup>80</sup> En inglés, adquiere connotaciones de tontería o locura. Significados más antiguos le dan sentido de delicia o morada preferida. Véase Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion", 138-139.

<sup>81</sup> García, "Huellas de lo vernáculo en Team 10", 175.

<sup>82</sup> Smithson, *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*. Sin paginar: "Intenciones".

<sup>83</sup> Smithson, *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*, Sin paginar: "Repetición en Upper Lawn" P.S Agosto 1976.

<sup>84</sup> Vidotto, Alison+Peter Smithson. *Obras y proyectos*, 98.





53 Antigua granja de cerdos.

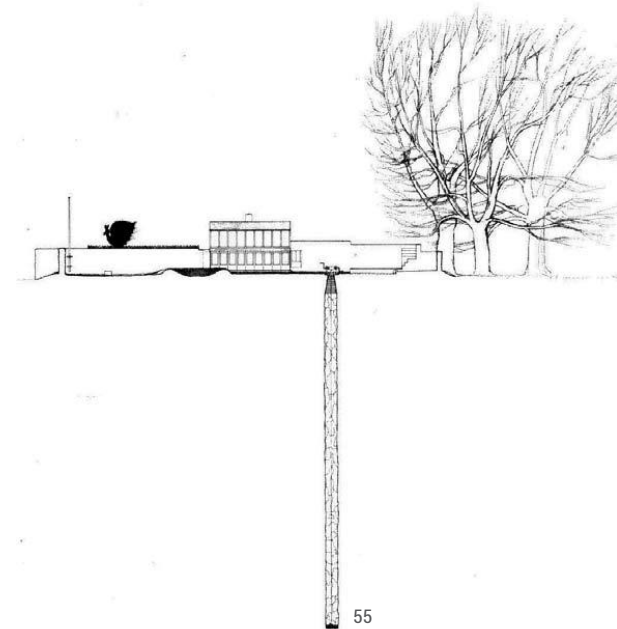


54 Upper Lawn Pavilion.

En la sección del proyecto, Peter detalla con realismo cada uno de los elementos y describe a la perfección el enclave en el que se implanta su pabellón. El perfil del terreno recorre los muros, el dique y el pozo. Incluso, dibujan las especies naturales como el tejo topiario o los caducos meciéndose por la fuerza del viento. Podría decirse que la sección del proyecto es elocuente y dibuja lo intangible:

El viento inclina los tallos, se forma un mantel de hojas en el hojaranzo, una losa monolítica abre el abismo del agua del pozo o la veleta flamea sobre una tapia... Todo el reino ignoto y subterráneo cuida desde abajo por esta tan fina película de la superficie de la tierra; esta rasante donde se organiza una vida llena de ramificaciones. Allí hay una mesa, unos bancos, una merienda, unos escalones, unos surcos; un ser que hace el mundo suyo por medio de elementos pequeños...<sup>85</sup>

Como señala Luis Martínez Santa María, autor de este texto, "ante este entramado de distancias, ecos y percepciones, la casa solo puede simplificar su apariencia. Su sofisticación es de cariz silencioso; reside en su sencillez, en su resistencia u oposición a ser forma."<sup>86</sup> Muestra de ello es el pozo, cuya losa fue sustituida por una claraboya acrílica que permitía ver la profundidad real de éste: 38m. Este interés por representar y poner en valor el alcance vertical del terreno pone de manifiesto de nuevo la insignificancia y el poco protagonismo de la arquitectura respecto al *as found* que siempre estuvo y estará, el terreno y la naturaleza.



<sup>85</sup> Luis Martínez Santa María "Ante el pabellón de Upper Lawn", *Cuatrocuadernos*, 152.  
<sup>86</sup> Martínez Santa María "Ante el pabellón de Upper Lawn", 152.

## Jardines domésticos

En este capítulo analizaremos el jardín de la vivienda así como la planta baja interior que consideraremos parte de éste como un jardín cubierto. Para tal fin, seguiremos el esquema del dibujo de Alison en el que el terreno de la parcela se divide en *outer bailey*, extramuros para la zona del *lawn* y *inner bailey*, intramuros para la zona pavimentada. En realidad, la alusión a la palabra *bailey*, muralla en castellano, hace referencia a la muralla de escombros que se formó accidentalmente durante el proceso de demolición de la antigua granja. No obstante, aunque la creación de este límite no fuese fruto de las intenciones de los arquitectos, es tangible y se materializa con el pavimento. Veremos cómo los arquitectos acabarán incorporando este accidente al jardín. Además, como ya se ha mencionado anteriormente, y así señalan las flechas del esquema de Alison, la planta baja de la vivienda se considerará jardín o puerta de acceso a éste.

A nivel general, se hará referencia a elementos, naturales o no, que a modo de pequeños hitos caracterizan cada una de las zonas de los jardines y que definen el carácter y la utilidad de cada uno.

Paralelamente, veremos como el pabellón y la vida de la familia, experimenta a veces aprovechando y otras muchas aceptando, las condiciones del clima, la fauna y la flora del lugar con el paso de las estaciones. El resultado es todo un conjunto de cambios, pruebas y errores. Un laboratorio.

La gran cantidad de fotografías y anotaciones del diario, denotan una gran sensibilidad y romanticismo por el *as found* natural y posibilitan el estudio de cada jardín.



56 Jardines domésticos del Upper Lawn.



*Jardín cubierto: negación del interior*

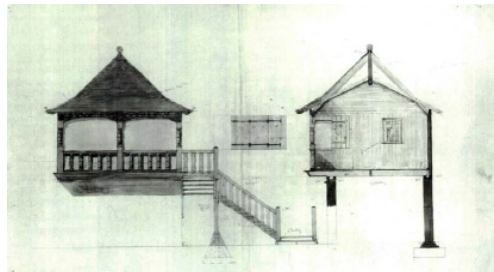
En las fotografías realizadas durante el proceso de habitar la vivienda aparecen canchales, troncos, una estufa de hierro fundido, almohadones en el suelo de la planta superior... Esta actitud austera y sencilla revela que el idilio al que tanto hacen referencia se asemeja más a una tienda de campaña que a una casa de vacaciones al uso. Niegan el interior de esta planta baja. Al igual que en una acampada, la tienda es en un medio esencial para poder pasar tiempo en la naturaleza, para los Smithson, el pabellón se convierte en utensilio, un complemento del jardín o *garden room* al servicio de la vida en el jardín y no, un jardín para el disfrute de una vivienda.

De esta manera, cuando las puertas de planta baja se encuentran abiertas, el verdadero interior de la casa tiene lugar únicamente en la planta superior que adopta el carácter de *gazebo*. Al hilo de esta reflexión, resulta pertinente rescatar la comparación que hace Rodríguez García respecto al acceso del conjunto <sup>87</sup>:

La primera pertenece a un jardín medieval, en el que la puerta da acceso desde un exterior a otro exterior; la segunda se trata de la entrada a otro exterior, pero a cubierto, bajo el gazebo diseñado por Lutyens y Jekyll, impulsores del Arts & Crafts, en Munstead Wood; por último, la puerta al Upper Lawn. Esta observación incide en la idea de planta baja como jardín, en la que el "vuelo" de la planta superior casi se puede considerar un dintel muy profundo que da acceso al jardín. De hecho, llama la atención, que pudiendo haber dado más altura libre a la planta baja (que resulta ser poca en comparación a la de la planta superior), los arquitectos decidiesen adoptar las dimensiones de la puerta de acceso. Por ende, con las puertas desplegadas, consideraremos que el jardín doméstico tiene lugar en todo el conjunto de planta baja, cubierto o no.



57



58 Garden house de Edwing Lutyens, 1989.



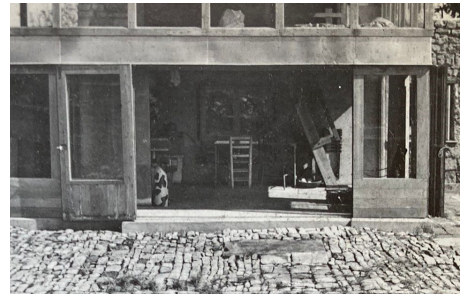
59 Entrada al Upper Lawn.

Además, de esta consideración material respecto a los límites y sistemas de apertura de la planta baja existe otro aspecto que refuerza la definición de la planta baja como jardín: su contingencia.<sup>88</sup>

En las fotografías y pies de foto del diario se narra una constante evolución en la disposición del mobiliario de este espacio como mesas que salen y entran o el cambio de orientación de la escalera. Como en el orden interno de un jardín, realmente regido por el desorden y el accidente, la estructura organizativa de la planta baja muta y evoluciona adaptándose a los modelos de ocupación de la familia. Es un proyecto abierto en el tiempo.



60 "La escalera y la encimera de la cocina en sus posiciones primeras, con el primer horno (de carbón): foto de Burgh Galwey, Pentecostés, 1962".



61 "Mesa colocada en una de las dos posiciones bajo la escalera. Agosto 1963".



62 Cocina en su segunda posición. Julio, 1981.



63 Escalera en otra posición.



### Inner bailey

El patio y el jardín, al estar amurallados, eran una habitación más fuera de la casa.<sup>89</sup>

En esta parte del jardín, a intramuros, se encuentran todos los elementos preexistentes *as found* de la antigua granja. Casi como una ruina, estos se mantienen e interaccionan con la familia y con el entorno.

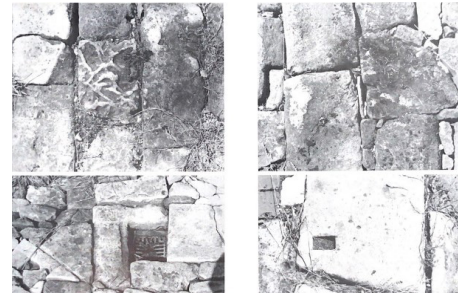
A simple vista podemos advertir que el pavimento es elemento diferenciador que posibilita en mayor medida el habitar doméstico de este jardín. Se trata del pavimento original del cottage reparado. El patrón y las piezas son diferentes en la zona perteneciente al antiguo interior del cottage que en el patio central donde la junta de los guijarros se deja abierta y recuerda que uno sigue en el dominio de la naturaleza. También permite que el terreno drene y que hierbas y flores decoren los distintos patrones en los que se dispone el pavimento. El resto de la vegetación intramuros corre a cargo de macetas y del muro norte que sostiene la higuera y algunas trepadoras.

Apoyado en el muro este se encuentra el antiguo cobertizo de la chimenea de la granja. Hay muchas fotografías de esta estructura que dejan constancia de la cantidad de usos que albergó y la evolución de éstos a lo largo de los años y las estaciones: fue cobertizo para instrumentos de jardín y almacén de leña cuando aún no usaban carbón para el hornillo. En verano el pequeño nicho, al que denominan gruta, se convierte en una especie de altar en el que los niños dejan comida a los animales invitados al Upper Lawn y donde esconden sus hallazgos más preciados, pétalos, piedras, cascara, piñas etc. También se convierte en centro de reunión alrededor del cual se reúne la familia en las tardes de verano calurosas. Por el contrario, en invierno, la familia cerraba el habitáculo y creaba un refugio para pájaros a salvo de los depredadores del lugar y el gato Snuff, habitual morador del Upper Lawn. La construcción de una escalera creó nuevas dinámicas. Como un castillo en el jardín, desde donde los más pequeños guardaban sus dominios. También los mayores.

En frente de esta plataforma, la ventana del antiguo cottage con vistas a Fonthill ayuda a crear una pequeña salita exterior en la que el vano parece una pintura de la campiña inglesa. Se crean nuevas dinámicas visuales, de exterior a exterior.

Al sur de este jardín se encuentra el arranque del muro perimetral del antiguo lavadero. Durante muchos años usado como banco hasta que posteriormente sirvió como patas de una mesa improvisada.

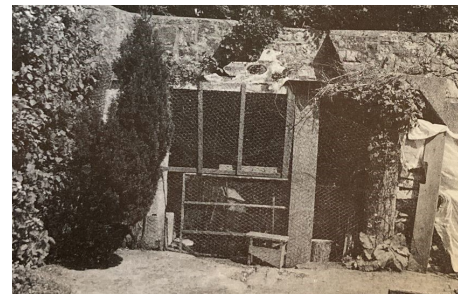
El resto del jardín se libera y se deja abierto para colonizarse según la necesidad o el deseo de sus ocupantes.



64 Marcas y testigos de lo que había.



65 Vergel en la escalera.



66 Refugio para pájaros.



67 Alison, Peter y Simon subidos a la escalera.



68 Exposición de cosas encontradas.



69 Relaciones visuales entre el pabellón y territorio.



70 Ruinas del antiguo lavadero que servirían de soporte para una mesa.

### Outer Bailey

Al cruzar al otro lado de la muralla, nos encontramos con un jardín de suelo blando. Para los niños es como cruzar un límite, allí interactúan de forma directa con la naturaleza y dejan volar su imaginación. En esta parte está el *bund* y el *lawn*. Los árboles frutales, que en la mayoría de los casos eran silvestres, se encuentran también en esta área: el manzano, la morera, las rosellas rojas etc.

El antiguo patio, al descubierto en los lugares de máximo uso -desde la verja a la puerta- resultó ser muy extenso: el montón de tierra/basura formó al principio una pequeña muralla que dividía el territorio, sin embargo a medida que continuó la excavación, sus extremos fueron curvándose hasta formar un óvalo completo.<sup>90</sup>

Estas líneas hacen referencia al *bund*, una forma de post-naturaleza que surgió de la propia destrucción y demolición humana. Para los niños el desnivel del *bund* da pie a muchos inventos y demás juegos. El éxito de esta topografía artificial, más tarde hecha naturaleza, fue reproducida a mayor escala en su proyecto para Robin Hood Garden<sup>91</sup> donde se reutilizaron los desechos y restos de la obra en la construcción de las colinas en el espacio verde central.



71 Barco de madera en el bund.



72 Balancín en el bund.

<sup>90</sup> Smithson, *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*. Sin paginar.

<sup>91</sup> Robin Hood Garden (Londres, 1969)



Este proceso de creación a partir de un hecho accidental adquiere su máxima representación con la famosa ave topiaria posada en el muro. La forma que sugiere el espino es la que finalmente acaba tomando. Se trata de un guiño al Arts & Crafts e imita al gato topiario realizado por Jekyll, que sobre éste escribe:

No es que el jardín se adapte para mostrar el trabajo de topiaria, y en principio, no se pensó en ningún tipo de intervención. Sin embargo, algunos tejos al final de un macizo de arbustos crecían de una forma que sugería algún tipo de tratamiento escultórico, y ya ofrecían un zócalo o base para una figura monumental. De ahí el gato, que se ve mejor desde una cierta distancia a través del *lawn*.<sup>92</sup>

Creadores de la estética *as found*, llama la atención, igual que lo hacía el podado del césped en el jardín paisajista, el hecho de que, a lo largo del diario, se manifieste una continua queja sobre el estado asilvestrado y agreste del *lawn*, el crecimiento de dientes de león y distintas gramíneas. No obstante, no parecen tomarse cartas en el asunto hasta los últimos años de vida allí.

Sin embargo, pese a la queja, en muchas fotografías *fuera de murallas*, podemos advertir la celebración de las estaciones, la visita de animales silvestres y la aceptación y aprovechamiento de los cambios que todo esto conlleva: la nieve que decora o las ramas que ocultan.



73 "Visitante nocturno. Enero 1971".



74 La eclosión de un manzano silvestre.



75 "La ventana del cuarto de baño tuvo una cortina de "pinoleo" hasta que los árboles crecieron lo suficiente para dar sensación de privacidad. Enero 1971".



76 Pavo topiario en el muro.



77 "...la nieve como decoración... reformando... realizando cambios... originando un renacimiento del lugar. Febrero, 1978".



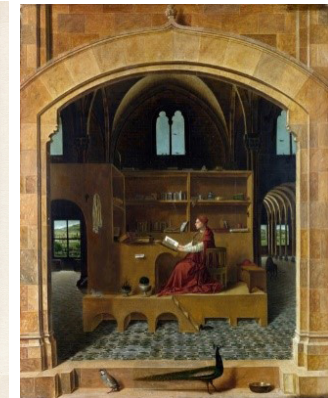
78 La escarcha dibujando estampados en las ventanas del pabellón.

## Conclusión

Para finalizar este caso de estudio, se rescatan tres imágenes que Alison usó en un seminario llamado "Fragmento de un enclave"<sup>93</sup>. San Jerónimo en su estudio, San Jerónimo en el desierto y San Jerónimo en la gruta. Las dos primeras escenas son posiblemente las dos más famosas en la historia del arte, posiblemente por la polaridad que existe entre ellas. Mientras en el desierto, se representa una vida ascética y eremítica en la naturaleza, en el estudio parece realizarse una alegoría las comodidades de un interior para el retiro intelectual. Ante esta disyuntiva, Alison reivindica la unión de ambas en la tercera imagen, San Jerónimo en la gruta, en el que, en un entorno natural, el Santo consigue hacerse un hueco que goza de la quietud y comodidad de su escritorio sin dejar de renunciar a la naturaleza. Crea su fragmento en un enclave. Esta reflexión, posiblemente deudora de su experiencia en el Upper Lawn, refleja a la perfección su teoría respecto al ocupar un espacio sin invadir y comportarse como un invitado. Así pues, como en una acampada, Los Smithson experimentan el entorno tal cual es y allí se hacen hueco.



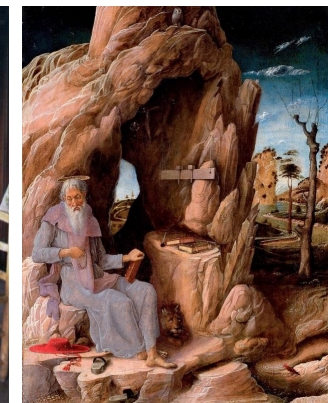
79 San Jerónimo en el desierto de Rembrandt Van Rijn 1648



81 San Jerónimo en el estudio de Antonello da Messina 1456-1460



80 Alison en el jardín interior.



82 San Jerónimo en la gruta de Andrea Mantegna 1431-1506





El jardín como ecosistema

-

La Vallée 1977  
Gilles Clément  
Bourges, Francia

*“En mi jardín, el topo remueve la tierra, y por eso pueden crecer las semillas que no podrían crecer en un césped denso y mantenido artificialmente. Es una diversidad que se mantiene gracias al topo, porque remueve la tierra, y debemos agradecersele a él. Además, todo eso es gratuito. De tal manera que en mi jardín se combina un mantenimiento doble: artificial y natural.”<sup>94</sup>*

## El jardinero / El cliente

Gilles Clément (1943, Argenton-sur-Creuse) nació en el Valle del Loira, paisaje verde de clima continental en el centro de Francia. A los 7 años, su familia se mudó a la costa mediterránea de Argelia cuyos paisajes desiertos le estremecieron e hicieron valorar el paisaje que había dejado atrás. A su vuelta a Francia, estudió en la Escuela Superior de Horticultura en Versailles, donde comenzó su carrera profesional. Ya desde sus inicios, se interesó por el desarrollo de la jardinería en términos ecológicos y defendió la búsqueda de diversidad biológica.

Actualmente es jardinero, paisajista, botánico, escritor y profesor de la Escuela Superior de Paisaje. Además, ha realizado más de treinta jardines públicos en Francia y Suramérica, siendo los más conocidos el parque André Citroën en París o el parque Matisse en Lille.

Su mayor reconocimiento reside en el desarrollo o más bien, descubrimiento de un nuevo tipo de jardín al que bautiza como jardín en movimiento. Este concepto surge durante la construcción de su propia vivienda y jardín - La Vallée - cuyo proceso y experiencia será divulgada en el ensayo *El jardín en movimiento*<sup>95</sup>. Decidido a que las ventajas de este jardín sean conocidas y con la voluntad de que el modelo pueda ser implementado en otras escalas, la publicación se elabora con una narrativa accesible para un público no esencialmente científico y está ilustrada con sus propios esquemas y dibujos. Gracias a esto, *El jardín en movimiento* ha tenido impacto en campos tan diversos como la arquitectura, el arte, la biología o incluso la economía y la política por razones en las que entraremos en siguientes apartados.

Con este arquetipo de jardín, Clément propone otras maneras de hacer, así como un nuevo acercamiento a la naturaleza por parte del jardinero:

(...) primero tuve que olvidar lo que había aprendido. Había aprendido a matar. Hay que matar, eliminar lo que no está bien: enfermedades, plantas, animales, insectos. Matamos echando productos. Si nos fijamos en los jardineros son como soldados con casco y máscara porque lo que hacen es peligroso hasta para ellos mismos.<sup>96</sup>

Esto no implica una ausencia de proyecto o que el jardín se deja al abandono o al azar. El jardinero se convierte en un agente que, sin dejar de tomar decisiones, reconduce o provoca procesos biológicos con la gestión del terreno. Para ello, este nuevo método sienta sus bases en dos pilares básicos: la observación y el conocimiento científico. El resultado es una estructura capaz de mantenerse bella y sana por sí sola, un ecosistema perfectamente equilibrado cuyo orden está en movimiento y del cual forma parte el habitar doméstico. La Vallée por ende, será estudiada como fue concebida, como un ecosistema.

Existen otras dos publicaciones que son indispensables para estudiar la figura de Clément y entender el poder de alcance y contribución que tienen sus ensayos para otras disciplinas:

<sup>95</sup> Gilles Clément. *Le Jardin en mouvement*. (París: Pandora, 1991)

<sup>96</sup> (00 :25) Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, película documental dirigido por Oliver Comte (2016; a.p.r.e.s. Production, France Télévisions, CNC, Région Limousin, 2016), DVD.

La primera es *El jardín planetario*<sup>97</sup> donde Clément plantea una mirada al planeta como jardín. Siendo el jardín históricamente un recinto cerrado del que su morador se hace cargo, Clément sugiere considerar la biosfera un jardín, estableciendo como límites de su recinto la troposfera<sup>98</sup> y el fondo marino. En realidad, no es una gran superficie teniendo en cuenta la cantidad de personas que en ella habitan. *El jardín planetario* es una llamada directa a las personas, que quieran o no, adoptan el rol de jardineros de su propio recinto, el planeta Tierra.

La otra publicación es *Manifiesto del tercer paisaje*<sup>99</sup>. Este ensayo nace a raíz de su estancia en el Limousin con motivo de la invitación del Museo de Vassivière para intervenir en su jardín, incluyendo así a la jardinería como parte de la colección de arte del museo. A simple vista, cualquiera es capaz de advertir la increíble naturaleza del lugar. Sin embargo, una mirada más atenta como la de Clément repara en su carácter estéril y pobre: un lago hidroeléctrico, praderas tratadas para la alimentación del ganado y bosques de coníferas postindustriales. Una diversidad cero, fruto de la intervención humana. Tras la experiencia en el Limousin, Clément advierte la existencia de otros paisajes que, aunque rechazados habitualmente por su condición residual o indeseada, presentan una multitud y riqueza de especies sin igual. El tercer paisaje lo forman arceles, alcorques, turberas, landas... y todos aquellos jardines que son refugio de diversidad gracias a la lejanía y el desinterés de la mano humana. Su ordinal no hace referencia al tercer mundo, sino al tercer estado, aludiendo directamente al panfleto de Sieyès<sup>100</sup> "¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo."<sup>101</sup>. Clément propone su estudio, su cartografía y su nomenclatura con el fin de hacerlo existir y aprender de él.

Este tercer caso de estudio, La Vallée, se considera pertinente tras la constante alusión a su autor a lo largo del trabajo y a la carencia que sin él presentaría a la hora de abordar el jardín desde una atención más biológica y naturalista. Por ello, pese a diferir ligeramente de Rudofsky y Los Smithson, Clément ayudará a constatar el interés de la jardinería en el proyecto arquitectónico, no solo infiriendo en la protección de la naturaleza sino también en la adaptación del proceso de creación de su jardín a una vivienda y viceversa.



84 Tercer paisaje sobre un bloque de hormigón.

<sup>97</sup> Gilles Clément y Claude Eveno. *Le jardin planétaire*. (París: Editions de l'Aube, 1997)

<sup>98</sup> La troposfera es la capa atmosférica en contacto con la tierra. Se sitúa entre 8 y 17 km de la superficie.

<sup>99</sup> Gilles Clément. *Manifiesto del Tercer paisaje*. (París: Editions Sujet/Objet, 2004)

<sup>100</sup> Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) fue un clérigo, político, eclesiástico y ensayista francés. En 1789 durante la revolución francesa escribe "Tercer Estado" que alude a una nación completa que no necesita del estado clerical ni el noble.

<sup>101</sup> Gilles Clément, *Tercer Paisaje. Fragmento irresoluto del jardín planetario*, trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007), 11.

## La elección del lugar

Descubrí los jardines a través de las plantas y las plantas a través de los insectos. Solía venir a La Vallée, un vallecillo protegido de los vientos, para observar coleópteros y mariposas.<sup>102</sup>

La casa donde se crió se sitúa próxima a La Vallée, que es como su nombre indica, un valle. Clément recuerda acudir allí durante su infancia para inspeccionar y observar saltamontes y mariposas que encontraban su refugio protegido del viento. De los insectos a las plantas, acabó estudiando jardinería y dedicándose a ella en la realización de jardines privados. No obstante, su necesidad de experimentar una jardinería en la que realmente creyera le llevó a comprar los terrenos de La Vallée que tanto significaban para él. Su objetivo era la construcción de un ecosistema capaz de mantenerse por sí mismo pese al carácter vivo y cambiante de las plantas. O en este caso, gracias él. El terreno abandonado durante 12 años con bosques, claros y desnivel fueron el caldo de cultivo para este jardín en movimiento.

## Implantación

La parcela mide 3 hectáreas de las cuales únicamente abordaremos los 6.000m<sup>2</sup> que fueron destinados a jardín dejando intacto el resto del terreno. En 1977, año de la compra del solar, el terreno para el jardín se dividía fácilmente entre la parte norte, un bosque arbolado con robles muy viejos y la parte sur, donde originariamente pastaba el ganado y que aún mantenía algún que otro claro. En esta parte sur, ligeramente más húmeda, hay un riachuelo que va de este a oeste. La parcela estaba anteriormente formada por distintas propiedades cuyas divisiones materializadas mediante setos seguían presentes por toda la extensión. Muchos de ellos se mantuvieron, en especial uno que de forma interrumpida marcaba la separación comentada anteriormente entre el bosque y la pradera, el norte y el sur.

Sin haber reparado en ello, me encuentro a cargo de una casa de tres hectáreas de las cuales solo cien metros cuadrados están recubiertos por un techo.<sup>103</sup>

En la parte norte, debido a unas mejores condiciones de accesibilidad y a una menor presencia de humedad, Clément decide aterrizar una pequeña porción tierra en la que se implantaría su futura cabaña de piedra que él mismo construyó.

Aunque no se dispone de planos de la vivienda, si que se ha podido acceder a numerosas fotografías y al testimonio del filósofo Gilles A. Tiberghien que sobre la cabaña afirma:

Para mí, en la cabaña no hay umbral como en la casa. La cabaña es algo que está atravesado. El interior está fuera y el exterior dentro. Aunque sea metafórico, porque ninguna cabaña es realmente así, radicalmente si llevamos al límite el concepto de cabaña, pasa esto. La naturaleza entra a la casa, por sus múltiples aberturas que tiene por todos lados y se abre a la naturaleza de tal manera que estamos en osmosis con ella.<sup>104</sup>

Así pues, la casa como elemento construido, aunque comenzó siendo algo secundario, se convirtió en una necesidad consecuente del experimento y acabó por ser parte del ecosistema. De hecho, en el documental *Le jardin en mouvement* sobre el jardín hay múltiples escenas de Clément dibujando en el interior por lo que indudablemente parece haberse convertido en un lugar relevante para su trabajo donde plasmar en el papel lo aprendido en el terreno.





85 Comedor exterior.



86 Terraza interior.



87 Ventana desde un interior.



88 Jardín desde el interior.



89 Jardín reflejado en la ventana.

## Jardines domésticos

### *Jardín tradicional*

Al norte, rodeando a la vivienda, Clément sigue la inercia de tantos años de oficio y proyecta un jardín un tanto tradicional con estancias exteriores que permiten dialogar de una manera más directa con el interior de la casa: la habitación de las Rocas, la cámara del Oeste, el salón de los Perejiles gigantes, la habitación de los Helechos... Sobre esto, resulta curioso que recurra a la nomenclatura arquitectónica para describir el jardín cuando en sus escritos lamenta lo siguiente:

Recurrir a un arquitecto todavía parece la única forma conveniente de abordar el DESORDEN natural. Es una manera de decir que el ORDEN biológico – de una naturaleza completamente diferente – todavía no se ha percibido como una posibilidad de generación de ideas nuevas.<sup>105</sup>

En total, esta superficie norte sensiblemente más antropizada ocupa un tercio del jardín, dejando los 4.000m<sup>2</sup> restantes para la experimentación. Su mantenimiento sigue los procesos habituales, las malas hierbas se quitan a mano, aunque cada macizo tiene su propia identidad y es reconocible.<sup>106</sup>

En cierta medida, la estrategia de empezar por aquello que controla y ya tiene estudiado le da un cierto margen de maniobra, le permite seguir bajando al sur de tanto en tanto, tomar distancia, volver a acercarse y observar las leyes que rigen el incipiente jardín en movimiento del sur. Además, esta estrategia atenúa psicológicamente la ardua tarea de elaborar un jardín en el que se vive, pues se trata de un proceso de años en el que el aspecto de este no será ni mucho menos el deseado en un principio.

En paralelo a la tarea de desbroce, la primera estancia con la que se puso manos a la obra fue el huerto:

El huerto fue el primer jardín que hice, incluso antes que la casa. Cuando lo compré, hice esto (señala al huerto). (...) Limité el espacio, quité algunos árboles y luego empecé a hacer el huerto, por supuesto. Es muy importante, aunque no sé por qué. Creo que es porque, aunque no quiera la autarquía a toda costa, es una forma de autonomía, pese a todo. Es una forma de subsistencia básica. Plantar patatas no es algo baladí.<sup>107</sup>

Es interesante retomar la idea del huerto como jardín doméstico años después, en el contexto de la pandemia del Covid-19. Sobre esto Clément plantea que el enemigo de la economía de mercado y las grandes empresas no es el virus sino el acceso de otras formas de vida que prescindan del gasto:

Los que tienen un jardín tienen suerte. Para ellos, el confinamiento vacacional se convierte en una oportunidad inesperada para transformar el espacio ornamental en una emergencia alimentaria; uno no impide al otro: un huerto también es un paisaje.<sup>108</sup>

Así pues, parece que el jardín como huerto tras la pandemia es el primer paso hacia una nueva y a la vez antigua economía doméstica que trae las ventajas del cuidado y la salud de las personas y del planeta.



90 Jardín tradicional de flores.



91 Huerto.

<sup>105</sup> Gilles Clément, *El jardín en movimiento*, trad. Susana Landrove (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007), 9.

<sup>106</sup> Gilles Clément, *El jardín en movimiento*, 36.

<sup>107</sup> (03 :35) Gilles Clément, *Le Jardin en mouvement*.

<sup>108</sup> Texto fechado el 13 de abril de 2020, que debió haberse publicado en el periódico *Le Monde* pero que según el mismo Clément fue rechazado.



### Jardín en movimiento

Antes caminábamos por sitios por donde ahora ya no podemos pasar, y viceversa. El término "movimiento" está justificado por la perpetua modificación de los espacios de circulación y de vegetación; gestionar este movimiento justifica el término jardín.<sup>109</sup>

Como se ha mencionado en la presentación, el método para llegar al jardín en movimiento se fundamenta en la observación y el conocimiento científico de la flora. Ahora bien, como en todo, hay una parte que depende del azar. Un buen día, en 1980, Clément entra a una ferretería cerca de La Vallée. La dueña le regala unas semillas de una enorme planta que sin saber ni cómo ni cuándo llegó al patio trasero de la tienda. Clément siembra deliberadamente estas semillas en un lugar específico de su jardín del sur. Años más tarde, verá perejiles gigantes moverse de aquí a allá y es entonces cuando descubre el poder de las vagabundas:

Hay toda una serie de plantas que no acaban de gustar, y no porque no parezcan bellas, sino porque siempre aparecen allí donde no se las espera.

Escapan al proyecto. Aparecen y proliferan, no se las puede controlar. El viento, los pájaros, las patas de los perros y las suelas con clavos las dispersan. Su estatus es ambiguo, une la oportunidad al deseo, y asocia a la vez las leyes del azar a aquellas, más frágiles, del determinismo.<sup>110</sup>

Biológicamente hablamos de las anuales y bienales. Se trata de plantas con ciclos vitales cortos, uno o dos años (aunque sus vidas pueden prolongarse mediante la tala del tallo a ras de suelo una vez ya ha fructificado). Su vida dura de semilla a semilla y después mueren. De la madre a la hija, aseguran su supervivencia, van moviéndose o vagando por el jardín produciendo desfases y configurando nuevos caminos.

Clément detecta en este "desorden natural" un nuevo orden dinámico que, al contrario del estático, acepta plantas "invasoras", que aquí se rebautizan como vagabundas. Ya no invaden pues pasan a ocupar suelos vacantes, papeles en blanco que él llamará suelos baldíos. El desorden del jardín en movimiento sería entonces interrumpir sus ciclos.

Degradación, desorden, son palabras que se aplican a los objetos acabados, a los sistemas cerrados. Pero ¿es este el caso de un jardín abandonado?

Es necesario que exista cierto abandono para que aparezca "un estado de alta probabilidad" En un jardín, se deja ese abandono a la vida...<sup>111</sup>

Con todo, Clément no reniega de la profesión del jardinero, emplea especies exóticas y busca la estética en el jardín, la creación de paseos y la composición de luces y sombras. La revelación aquí reside en el uso del movimiento de especies históricamente negativas como instrumento de diseño y fuente de inspiración que además genera diversidad biológica. Para ello, tras años de observación, la gestión del suelo baldío que éstas ocupan es fundamental. La labor del jardinero de este tipo de jardín es por tanto analizar las épocas de mayor esplendor de cada planta, fomentar sinergias que embellezcan un conjunto, mantener especies interesantes en detrimento de otras y hacer convivir en la medida de lo posible a las vagabundas con las indígenas.



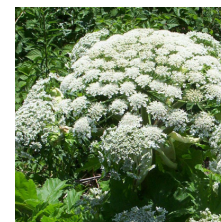
92 Verbasco, *Verbascum floccosus*. Se implantan en los escombros, los barbechos, los taludes secos y los intersticios de rocas. Si se parten el cuello vuelven a crecer.



93 Dedaleras, *Digitalis purpurea*. Indican condiciones acidez y semisombra en un jardín.



94 Tártago, *Euphorbia lathyris*. Se concentra al margen de cultivos. Se dice que alejan a los topos.



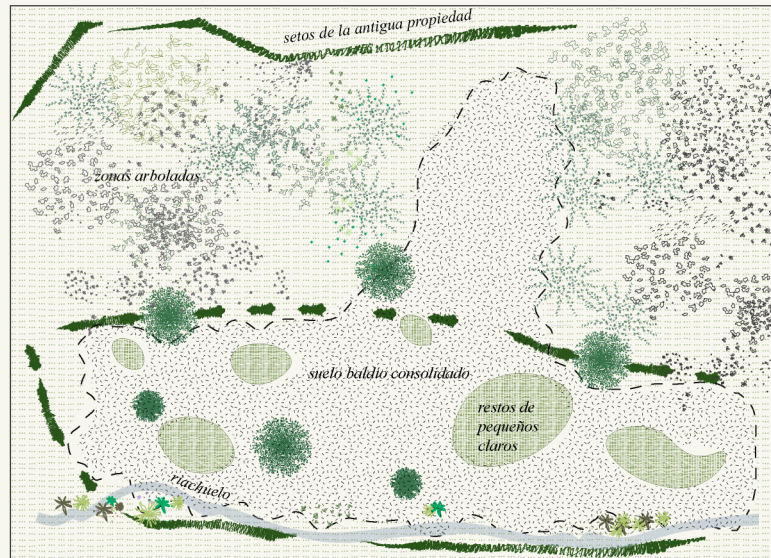
95 La branca ursina falsa, *Heracleum mantegazzianum* (flor del perejil gigante). Es la más alta de las bienales, más alta que un hombre constituye las paredes de un jardín laberíntico en el que se introduce el hombre-insecto.

<sup>109</sup> Clément, *El jardín en movimiento*, 29.

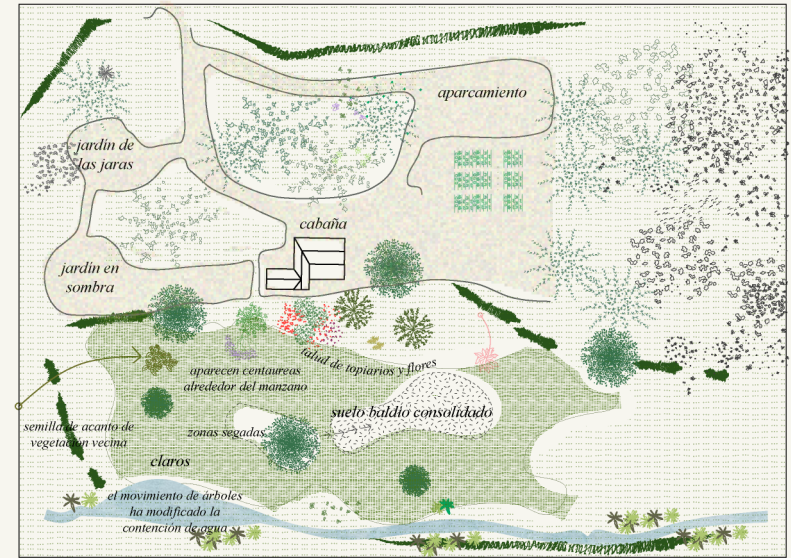
<sup>110</sup> Clément, *El jardín en movimiento*, 41.

<sup>111</sup> Clément, *El jardín en movimiento*, 16.

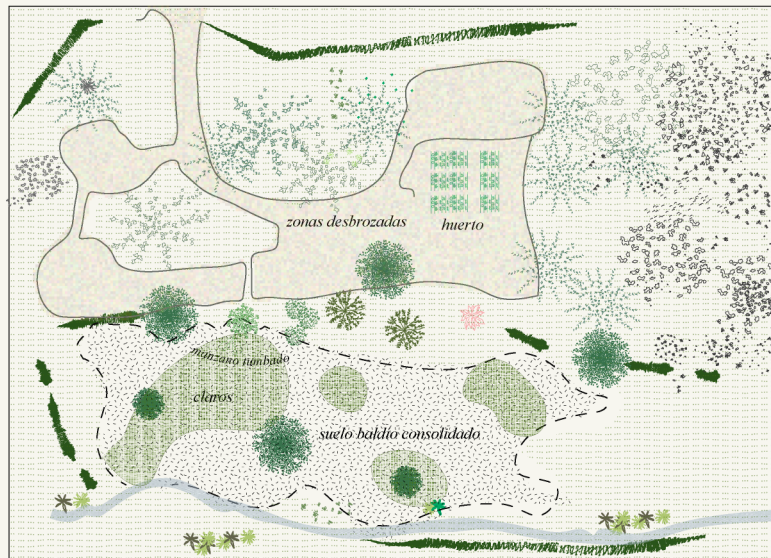




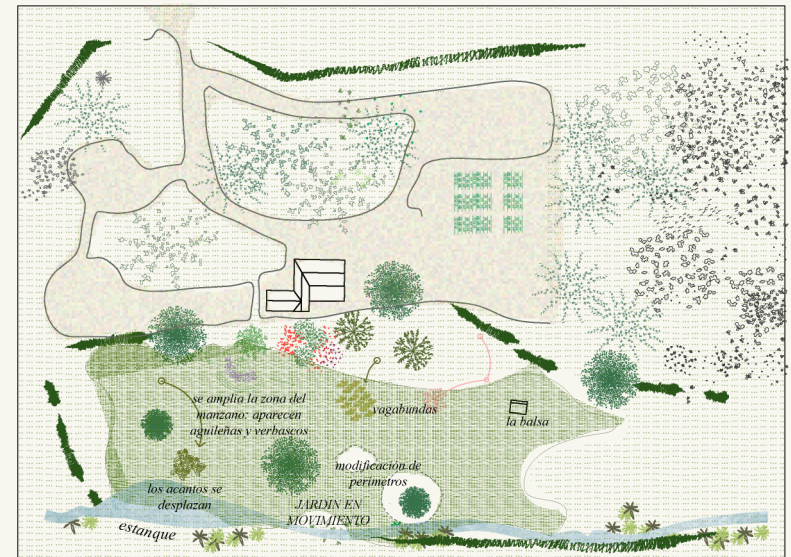
Plano 1



Plano 3



Plano 2



Plano 4

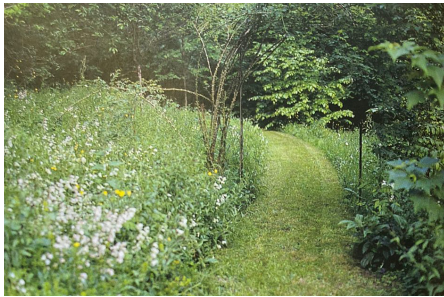




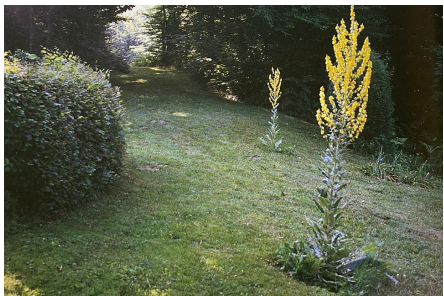
97 Jardín en movimiento en 1980.



98 Jardín en movimiento en 2015.



99 Camino trazado entre las Achillea millefolium, las silenes y las margaritas silvestres.

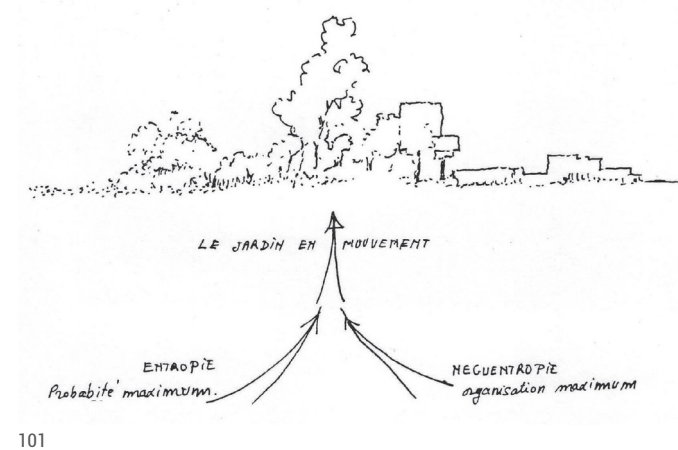


100 Verbascos en flor en el camino.

Esta revisión de la figura del jardinero se resume muy bien en uno de sus diagramas: "Entropía y neguentropía". El empleo del uso baldío como material compositivo (probabilidad máxima) y el conocimiento de los procesos naturales (organización máxima) dan como resultado un jardín en movimiento.<sup>112</sup>

El resultado es un ecosistema perfecto con una estructura cambiante y bella en completo equilibrio. No hay "calvas", algo florece cuando algo muere. Cuando algo desaparece da pie a nuevos recorridos y paseos. Clément resume el método en numerosas ocasiones en la máxima de: "Hacer lo máximo posible con lo menor posible en contra"<sup>113</sup>, donde la única herramienta es la biología. No es necesario por tanto fumigar, matar o cortar. Los animales de La Vallée son los jardineros auxiliares y por tanto parte del ecosistema: Léopold el corzo, Gwendoline la rana, Marsh-Mallow el lagarto, Edouarda la culebra, Marcel el conejo ...<sup>114</sup>

Si consideramos las briznas de hierba, pasar un cortacésped para dejarlas a ras de suelo es, desde el punto de vista energético, un gasto exorbitante. Sin pretender reemplazar esa máquina por una oveja que paste, debemos preguntarnos si existen otras soluciones. Por ejemplo, dejar de segar, quizá prescindir por completo del césped, lo que constituiría la mejor manera de evitar ese trabajo.<sup>115</sup>



101

<sup>112</sup> Carlos Ávila Calzada, "Le petit livre: el jardín de papel de Gilles Clément", *VLC arquitectura* 8, no. 2, octubre, 2021, 7.

<sup>113</sup> Clément, *El jardín en movimiento*, 81.

<sup>114</sup> Ávila Calzada, "Le petit livre: el jardín de papel de Gilles Clément", 27.

<sup>115</sup> Clément, *El jardín en movimiento*, 29.

No obstante, ¿es este jardín un jardín doméstico?

- Estudiante 1: Esto no es un jardín. Se supone que en un jardín puedes sentarte a observar cosas. Aquí no hay nada.
- Estudiante 2: ¿No estamos sentados aquí?
- Estudiante 1: Sí, sí. Falta mobiliario. Un jardín hay que poder apreciarlo.
- Estudiante 2: No es un jardín como tal, pero es un jardín... En principio, un jardín es un lugar cerrado. Esto es cerrado, así que es un jardín.<sup>116</sup>

Esta es la conversación de dos estudiantes de botánica en uno de los jardines de Clément. Evidencia la incomodidad que aún siente el hombre ante este jardín en el que ha perdido el control. Con todo, en este proceso de deconstrucción del concepto de jardín, se ha de reconocer que está bien tener donde sentarse.

En el jardín del sur, Clément construye lo que él llama la balsa. Una tarima de madera con un banco hecha con traviesas de un antiguo ferrocarril de tren posado en unas rocas. En ella, Clément se dedica a estudiar y observar con sus prismáticos. Además, afirma que caben hasta dos personas durmiendo y asegura haber dormido muchas noches de verano allí para admirar el cielo en movimiento, los satélites y la fauna que se deja descubrir una vez cae el sol. Con la balsa, crea un espacio para el hombre en el jardín, una habitación desde dónde formar parte de la cadena de este ecosistema cuestionando nuestro papel en él y reinventando la figura del jardinero.



102



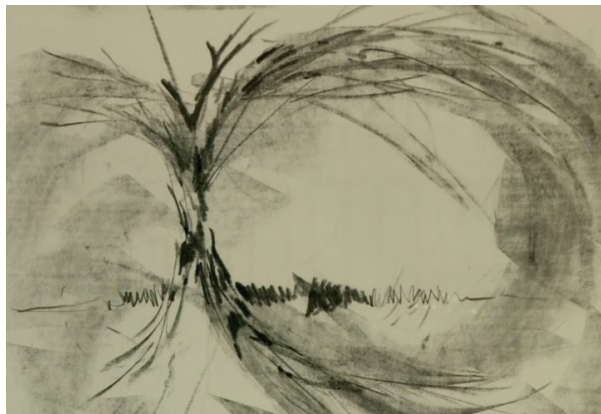
103

## Conclusión

¿Cómo es posible que no sepamos dónde habitamos? No lo aprovechamos porque no lo conocemos.<sup>117</sup>

Para acabar, se reflexiona en torno a uno de los dibujos de Clément. Representa el perfecto funcionamiento de un árbol. Los trazos que forman las ramas se unen y difuminan con aquellos de las raíces. El árbol, como el jardín, es una estructura que crece por sí misma, capaz de crear fruto y follaje para luego desprenderse de él y contribuir a la creación de un nuevo ser vegetal. Las plantas se reinventan, se mueven, se adaptan y evolucionan para que otras puedan existir, creando así, un ciclo sin fin. ¿Por qué no aplicar este principio a la arquitectura?

En La Vallée, el conocimiento de la flora y la gestión de su movimiento lleva al morador a adaptar su habitar y en consecuencia su vivienda al hecho biológico. Casa, hombre y jardín forman un único ecosistema sostenible en el tiempo. ¿Por qué no aplicar este principio al jardín planetario?



104

*III. Anexo*



Una conversación en un jardín



A continuación, se transcribe una conversación con una arquitecta-jardinera y habitante de una casa en construcción desde 2007 en un entorno cercano a la ciudad de Valencia. Mediante este ejemplo, es posible aproximarse de manera directa a un jardín en el que convergen las tres perspectivas estudiadas anteriormente: la habitación exterior, el laboratorio y el ecosistema.

La vivienda se visita en dos ocasiones, en un lluvioso marzo y un caluroso julio. En la primera tuvo lugar una aproximación y toma de contacto con la vivienda y sus habitantes que permitió posteriormente preparar la entrevista. En las dos ocasiones, en estaciones distintas, se toman fotografías que permiten ver distintas facetas del jardín y su evolución.

**¿Cómo era el terreno que os encontrasteis? ¿Cómo se afrontó a la hora de abordar del proyecto?**

El solar era una parte de un jardín existente, más grande, que pertenecía a una villa. Estaba habitada pero el jardín no se mantenía porque correspondía a la zona de bancales de naranjos y a la piscina. Estaba salvaje, lleno de materia orgánica, había árboles grandes aclimatados, plantas... Era muy esponjoso, cuando lo pisábamos descendía como 20 centímetros. Era justo lo que buscábamos: un fragmento de un jardín consolidado donde depositar una casa.

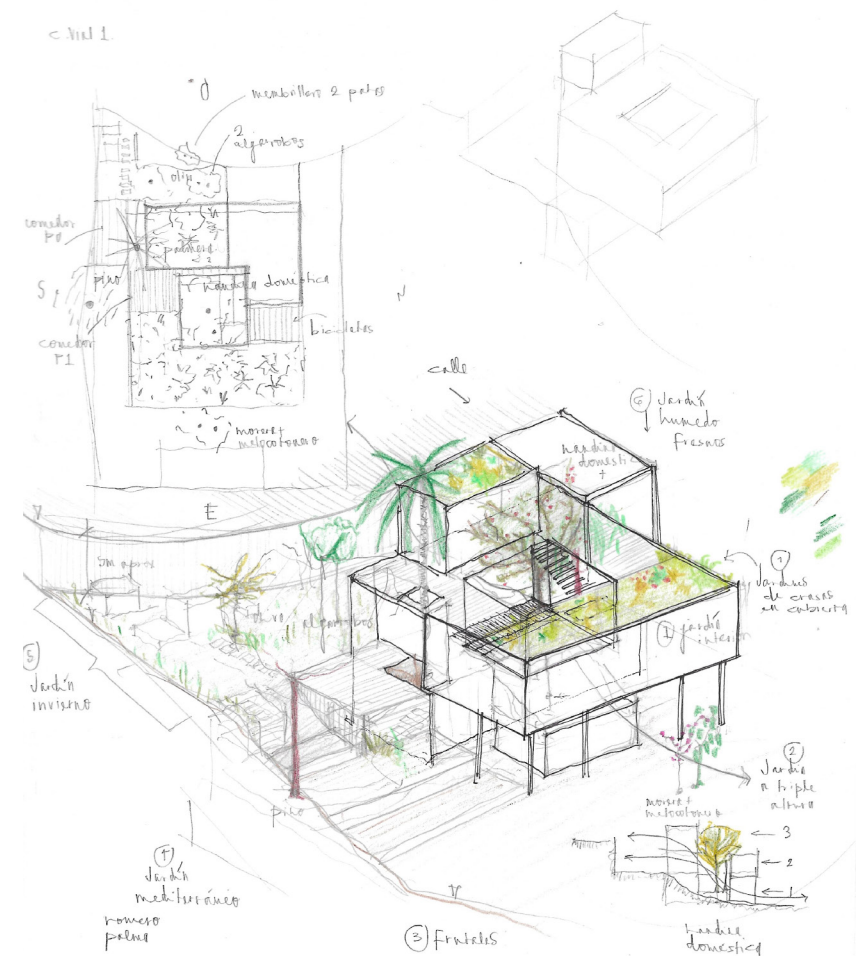
Luego no pudo ser así... La urbanizadora asumió que íbamos a rellenar hasta el nivel de calle y tiró todos los escombros y la basura a nuestra parcela. Retirar todo ese relleno fue rápido. Lo lento y más difícil fue recuperar el terreno vegetal que había antes. Se contaminó mucho con residuos pequeños, piedras, restos metálicos, muebles antiguos... El suelo que antes era esponjoso de repente estaba compactado. Nuestra preocupación no era tanto la estética, como el daño que produjo al suelo.

**¿Y cómo se recuperó el sustrato?**

No se podía hacer todo a la vez. Llevó mucho tiempo. Decidimos comenzar con la obra e ir consolidando el jardín en la medida de lo posible. Lo primero fue limpiar. Lo segundo, generar posibilidades para que él por su propia cuenta tirase para adelante. El terreno se ha ido estratificando de forma natural, con el tiempo... A partir de ahí, hemos ido interviniendo. Aún es el protojardín del jardín que será. Hubo un jardín que se perdió por el camino y ahora éste ha ido aflorando y nosotros interviniendo en modo guerrilla.

**En los planos, a excepción de la palmera, el pino y una terraza, no hay diseño del jardín. ¿No había proyecto en el exterior?**

No había proyecto de jardín porque la idea era apoyar o depositar una casa en un jardín existente. Esos eran los árboles preexistentes. Buscábamos que la intervención dañara lo mínimo. El jardín posible lo determinaría la calidad del suelo. Según cómo lo trates estás hipotecado. Y necesitábamos conocerlo y ver cómo nuestro modo de vida lo transformaba.



**¿Y la creación de los 7 ecosistemas? ¿Formaba esta idea parte del proyecto desde el inicio?**

Eso sí estaba desde el principio, pero eso lo propiciamos al colocar la casa con esta volumetría. Sabíamos que el patio tendría un clima, la cubierta otro, el interior otro, el jardín norte, el sur, el levante y el poniente. No dependía solo de las orientaciones, también estaba la exposición al viento... Esas condiciones las generamos nosotros desde el proyecto. No hay proyecto general de jardinería, la diseñamos a base de investigación, prueba y error. Es un jardín en el que nosotros hemos ido adquiriendo experiencia. Partíamos de un conocimiento base, absolutamente insuficiente... el aprendizaje ha ido sobre la marcha.

**Sin saber exactamente cómo iba a ser el exterior... ¿no es difícil proyectar un interior?**

El deseo sobre como relacionar interior y exterior se planteó en el proyecto pero se desarrolló durante la ejecución: nuestro deseo era tener siempre el verde como telón de fondo y como referencia. Donde fueran las ventanas ahí debía ir un árbol en el exterior. Éstos, en el proyecto, se pensaron dispuestos a eje. Ahora hemos aprendido: ¡jamás a eje! En el plano quedan fenomenal, pero luego entran en juego otros factores como la luz, la privacidad, el crecimiento de otros árboles o plantas vecinas, etc. que imponen criterios más concretos. A medida que hemos ido cambiando el interior, hemos ido modificando esas alineaciones iniciales abstractas. Aquí las decisiones han sido como una partida de ping-pong. Se lanzan, vemos cómo reaccionan y retomamos... El proyecto está siempre en desarrollo.

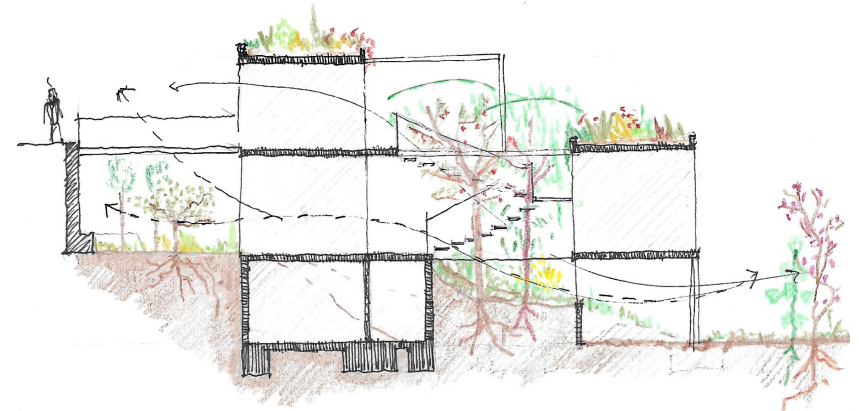
**¿Se han provocado sinergias o relaciones entre especies para crear estancias o ciertas disposiciones estéticas y efectos en el jardín?**

La estética del jardín está muy poco manipulada o forzada, pero sí que hay intervención. Principalmente hacemos podas de formación, básicamente por relacionar correctamente el tamaño del arbolado de gran porte con la casa. Las casuarinas deberían podarse por seguridad, las palmeras las mantenemos por el picudo...

En el patio también intervenimos. Se pensó como un espacio hueco, protegido por dos paraguas, el de la sófora japónica y el de la broussonetia papirífera, que quitasen el sol pero que permitiesen el flujo del aire. Para que funcione bien, debe tener ventilación por todas partes. Los árboles estaban muy bajitos y el aire caliente no subía. El verano pasado le dimos la altura adecuada.

Visualmente también hemos conseguido una especie de espiral formada por las clivias, las nandinas domésticas, el albaricoquero espontáneo y el bambú. Crean una hélice que parece abrazar la broussonetia. Es el fondo del dormitorio. Nos da una distancia con la cocina...

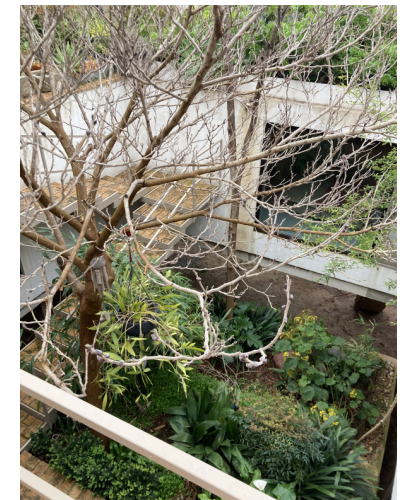
La sófora japónica, por fin ha producido flores de una forma consistente. Para mi tienen unas de las flores más bonitas. Como los cerezos, generan un manto que se seca y tiene un olor muy agradable. El patio cambia. Además, es buenísimo para el suelo, cierra el ciclo del ecosistema y entre ellos se nutren.



107 Funcionamiento del patio central.



108 Patio central en verano.



109 Patio central en invierno.





110 Cubierta con áridos y crasas.



111 Patio central.



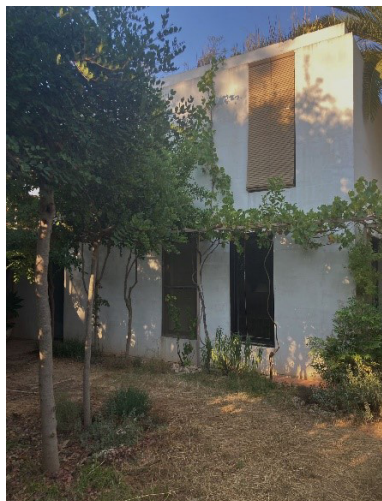
114 Jardín este. Futuro frutal o hortus.



115 Jardín sur mediterráneo.



112 Jardín húmedo del norte. Fresnos.



113 Jardín oeste de invierno.



116 Jardín interior.

***Recuerdo que nos comentaste que, en el jardín de invierno, había muchos árboles de cultivo para hacer sombra y crear una atmósfera de bosque con muchos troncos...***

Yo llevaba muy mal tener el jardín sin sombra y sin arbolado. Por eso quizás nos excedimos plantando. Pero también los árboles se pueden trasplantar... Los frutales requieren más riego que el almez, el olivo o los algarrobos. Hay un régimen incompatible de agua. De nuevo, lo que haces con el suelo, como lo modelas, determinará las necesidades de riego o no, su riqueza o empobrecimiento y por tanto cómo se desarrollarán las plantas y la resiliencia del conjunto. Con el tiempo hemos visto este sitio de otra manera.

***¿Por qué?***

Nunca estaba claro cómo íbamos a hacer los caminos... Ahora ya sabemos dónde cae la sombra. Cuando estamos cocinando ya sabemos dónde se pone cada uno. Ha habido muchas simulaciones. El tiempo nos ha brindado esta oportunidad. Si no generas oportunidades en los sitios, el debate es menos compartido, no compartes sensaciones y es difícil converger.

***¿Qué actividades hacéis en el jardín?***

¡Buf, mover tierra, limpiar, podar! También comemos casi siempre fuera, incluso en invierno. Trabajamos en la mesa bajo la pérgola, leemos, observamos a los bichos... Cocinamos muchísimo. Por supuesto el lavado y el secado de la ropa. El jardín da mucho apoyo doméstico. A mí, por ejemplo, me gusta tender la ropa fuera para humedecer ciertas áreas del jardín. Si lavo sábanas, las tiendo en el patio. Es un gusto, entrar y verlo con colores diferentes y que huelan todo a limpio... Generas un pequeño microclima. Es como un día de fiesta. Aunque sea la colada. Al final todo el proyecto trata de colocar cada material, acción o ser vivo en el lugar adecuado, en el que gana valor.

***¿Cómo cambia la casa con el paso de las estaciones?***

Hay una rotación de usos. En cada estación las actividades se trasladan hacia el espacio más adecuado que tiene que ver con la luz, el asoleo, la temperatura. En verano nos movemos a las zonas más frescas de manera espontánea. Los muebles también cambian de lugar. Los que son fijos están diseñados desde una flexibilidad, su uso está abierto. Los bordes de las ventanas estaban pensados como espacios. Todos nos acercamos a las ventanas cuando el tiempo lo propicia. Es muy agradable estar ahí y ver hojas, pájaros. El amoblamiento final tiene en cuenta el disfrute del jardín.

Al final si tuviera que definir la casa en relación con el jardín, diría que se trata de una operación mediante la cual se ha pretendido meter el jardín en la casa. La vegetación proyecta sus sombras en el suelo, que las refleja y cambia. Interior y exterior se funden en las sombras proyectadas sobre las superficies. A veces decimos, ¡qué poco salimos! pero es porque disfrutamos el propio jardín solo abriendo una ventana. Aquí estamos muy bien.

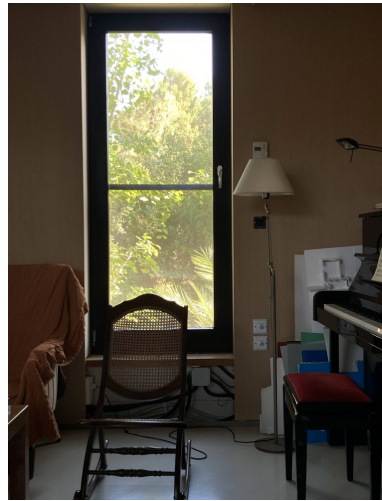
***¿Qué te ha enseñado el jardín?***

Con las plantas hay una relación de simbiosis. Yo les dispense unos cuidados y ellas me dan otros. Es una muy buena inversión. Por otro lado, como cualquier ser vivo que requiera un cuidado, implica observar, mucho, para entender y mejorar. Observar algo que es tan estático como una planta y que a pesar de ello tiene unos cambios tan maravillosos es todo un reto en una sociedad acostumbrada a procesar tantas imágenes por segundo. Realmente te enseña a apreciar las secuencias lentas, la variabilidad dentro de lo estable. Te despierta valores que te reconectan con los instintos primarios. Es un viaje a lo micro que resulta muy relajante y modesto, de repente piensas ¡está todo hecho!





117 Verde de telón de fondo en el interior.



118 Verde de telón de fondo en el interior.



119 Bancada de ventana. Juego de reflejos, verde sobre verde.



120 Flores de la sófora japónica decorando la escalera y nutriendo al jardín del patio.



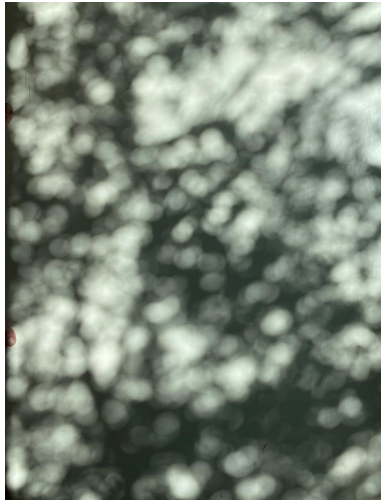
121 Terraza planta superior.



122 Pérgola del comedor exterior de planta baja.



123 Paellero y barbacoa del jardín de invierno.



124-126 Sombras del patio entrando al interior.

## IV. Conclusión

La primera conclusión que se extrae del presente estudio es que la presencia de un jardín vinculado al lugar de residencia tiene repercusiones importantes en nuestra forma cotidiana de habitar, tanto a nivel personal, como en nuestra condición de miembros de una colectividad. Por este motivo, las conclusiones que a continuación se exponen atienden a estas dos escalas y evalúan el impacto positivo del jardín en su relación con la arquitectura y con sus habitantes.

### ***El habitar exterior como creador de paisajes***

En el caso de Rudofsky, la ordenación de las piezas de La Casa y la ocupación de su espacio exterior son la translación directa de un modo de vida a una forma arquitectónica y no al contrario. Prevalciendo en este caso el deseo de la experiencia directa de la naturaleza frente a cualquier decisión formal, aparecen habitaciones exteriores. Por ende, el terreno y el enclave natural no requieren prácticamente alteración alguna.

A una escala territorial, esta aproximación arquitectónica que entiende la casa como un conjunto indisoluble de interiores y exteriores es la que configura el paisaje como un imaginario colectivo con carácter. Esta conclusión no solo alude a la voluntad por crear una cierta imagen de un territorio, sino también al respeto por el ambiente natural que esta actitud conlleva. La antropización del paisaje natural es una de las principales causas de creación de residuos, que en algunos casos conducen a su deterioro.

### ***La naturaleza encontrada como recurso del proceso creativo***

El concepto *as found* de los Smithson adquiere otros matices interesantes cuando se aplica al Upper Lawn Pavillion. Aquí lo encontrado se vuelve particular puesto que, además de proponer una nueva mirada a la herencia arquitectónica de la parcela, también conlleva el hecho de asentarse en ella con la voluntad de aceptar la experimentación de las condiciones climáticas y cambiantes del lugar como actitud vital. De esta manera, el jardín se convierte en motor del proyecto del pabellón que, a su servicio, estará abierto al cambio y a la experimentación del habitar de la familia en un exterior.

En una escala urbana y ante una emergencia climática, se concluye que el discurso del *as found* tiene mucha vigencia pues como proceso creativo lleva implícita la necesidad de reciclar y de extraer las bondades de edificios y ciudades que pronto quedarán obsoletas. De la misma manera y con relación al jardín, invita a poner en valor lo natural como preexistencia lo que constituye un paso importante para contribuir al cuidado del planeta.

### ***El pensamiento científico como herramienta***

En la Vallée de Clément se hace evidente cómo el uso del conocimiento de la biología es la herramienta más útil y segura para establecer la simbiosis entre los seres humanos y el mundo vegetal. Del perfecto metabolismo creado en su jardín en movimiento extraemos el aprendizaje de la importancia de la observación.

Una sociedad que entiende la naturaleza sabe que el suelo debe nutrirse y gestionarse correctamente para prosperar. Esta cultura que empieza por el jardín de cada uno es susceptible de extenderse hacia el respeto de los entornos naturales y de la biodiversidad, para finalmente promover una gestión de suelo responsable en la totalidad del planeta.

*V. Fuentes*

Bibliografía

Fuente de las imágenes



## Bibliografía

### Introducción

- Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2018.
- Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Traducción por Susana Landrove. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2012.
- De la Sota, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2002.
- Fariello, Francisco. *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Traducción por Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverté, 2021.
- Fundación de Biodiversidad Alimentaria, "Huertos y jardines: esperanza en tiempos de crisis", *Cuadernos Botánicos Sociales Vol 61 N°2*, 2021.
- Grimal, Pierre. *Encyclopaedia Universalis: Corpus 12*. París, 1990.
- La Biblia.
- Monteys, Xavier. *La casa como Jardín*. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2021.

### Casos de estudio

#### *El jardín como habitación exterior. La Casa de Bernard Rudofsky*

- Bocco, Andrea. *Bernard Rudofsky. A Human Designer*. Viena/New York: Springer, 2003.
- COAM. "Bernard Rudofsky: Vivienda en Nerja". *Arquitectura n° 206-207*, 1977.
- Eisenman, Peter. *Inside, outside. Selected Writings 1963-1988*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.
- Romero, Yolanda. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero Granada, 2014.
- Rudofsky, Bernard. *Are clothes modern?*. Chicago: Paul Theobald, 1947.
- Rudofsky, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos: breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Traducción Raul Grego. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
- Rudofsky, Bernard. *Behind the picture window*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- Rudofsky, Bernard. *Now I lay me down to eat: notes and footnotes on the lost art of living*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1980.
- Rudofsky, Bernard. *Problems of Design: Packaging the Human Body*. Interiors and Industrial Design, 1948.
- Lacaton, Anne, Jean Philippe Vassal, Fernando Márquez Cecilia y Richard C Levene. *Lacaton & Vassal, 1993-2017*. Madrid: El Croquis, 2017.
- Williams Goldhagen, Sarah and Legault, Réjean. *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Cultural*. The MIT Press, 2000.

#### *El jardín como laboratorio. Upper Lawn Pavilion de The Smithsonian*

- González de Canales Ruiz, Francisco. "Una estancia en el exterior. Estampas de Puck y arquitecturas análogas" *DC Papers 9+10*, 2003.
- Martínez Santa María, Luis. "Ante el pabellón del Upper Lawn", *Cuatrocuadernos*.
- Robbins, David, ed. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- Rodríguez García, Ana. "Huellas de lo vernáculo en Team 10". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
- Rodríguez García, Ana. "El jardín de los Smithsonian. Upper Lawn Folly Solar Pavilion". *Cuaderno de Notas, núm. 18*, 2017.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*. Traducción por Carlos Aibitu. Catalunya: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1986.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithsonian*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Vidotto, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili SL, 1997.

#### *El jardín como ecosistema. La Vallée de Gilles Clément*

- Ávila, Carlos y De la Cal, Pablo. "Conversación con Gilles Clément" *ZARCH No.3*, 2014.
- Ávila Calzada, Carlos. "Le petit libre: el jardín de papel de Gilles Clément." *VLC arquitectura 8*, no. 2, octubre, 2021.
- Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Traducido por Susana Landrove. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007.
- Clément, Gilles. *Eloge des vagabondes. Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*. Paris: Robert Laffont, 2014.
- Clément, Gilles. *Des jardins et des hommes*. Montrouge: Bayard Éditions, 2016.
- Clément, Gilles. *Le salon des berces*. Paris: NiL éditions, 2009.
- Clément, Gilles. *Tercer paisaje. Fragmento irresoluto del jardín planetario*. Traducido por Maurici Plá. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007.
- \*Recursos audiovisuales:**
- Gilles Clément, Le jardin en mouvement*, dirigido por Oliver Comte (2016; a.p.r.e.s. Production, France Télévisions, CNC, Région Limousin, 2016), DVD.

## Fuente de las imágenes

### Introducción

- 0 Portada. Composición fotografías: Elaboración propia.
- 1 Mapa conceptual: Elaboración propia.
- 2 Miniatura persa: Monteys, Xavier. La casa como jardín, 19.
- 3 Hortus: [https://4.bp.blogspot.com/-c63hICabQFc/VCsAqvmc\\_UI/AAAAAAAAgCU/ZNg-DZsR-TD8/s1600/domus12-por-mi.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-c63hICabQFc/VCsAqvmc_UI/AAAAAAAAgCU/ZNg-DZsR-TD8/s1600/domus12-por-mi.jpg)
- 4 Casa del Fauno: <https://i.pinimg.com/564x/fe/6e/f3/fe6ef3bcc85ce4e7ec37aa043bfd6f0e.jpg>
- 5 Habitación de un cartujo: <https://i.pinimg.com/564x/c2/ef/e1/c2efe11d4ddb23165a-185c7585b339ca.jpg>
- 6 Casa Burton: Álvarez, Darío. El jardín en la arquitectura del siglo XX, 41.
- 7 Ville Savoye: Elaboración propia.
- 8 Casa con plantas de Ishigami: Monteys, Xavier. La casa como jardín, 173.
- 9 Transformación 530 viviendas de Lacaton & Vassal: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=80>
- 10 Jardín en un balcón del Carmen: Elaboración propia.
- 11 Hibiscus: Elaboración propia.
- 12 Monstera: <https://ornamentalis.com/monstera-deliciosa/>
- 13 Margaritas en el asfalto: Elaboración propia.

### Casos de estudio

#### *El jardín como habitación exterior. La Casa de Bernard Rudofsky*

- 14 Portada caso de estudio: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 73.
- 15 Retrato de Rudofsky: <https://www.pepitas.net/sites/default/files/imagecache/product/images/personas/fotos/BERNARD-RUDOFSKY.jpg>
- 16 Habitantes norteamericanos de los árboles: Rudofsky, Bernard. Arquitectura sin arquitectos, 2.
- 17 Mijas, España: Rudofsky, Bernard. Arquitectura sin arquitectos, 56.
- 18 Amigos: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 22.
- 19 Berta ayudando en los trabajos previos: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 55.

- 20 Estado inicial del lugar: Elaboración propia.
- 21 Esquema de recorridos y cotas: Elaboración propia.
- 22 Interior de la casa: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 77.
- 23 Revista interiors: Íbid, 256.
- 24 Casa para Berta Doctor: Íbid, 117.
- 25 Jardines domésticos de La Casa: Elaboración propia.
- 26 Estructuras en esqueleto: Rudofsky, Bernard. Arquitectura sin arquitectos, 5.
- 27 Limoneros: Íbid, 112.
- 28 Los jardines de los pórticos: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 58.
- 29 Lugar de lectura: Íbid, 46.
- 30 Pavimento en cruz: Íbid, 67.
- 31 Sombras sobre el muro encalado blanco: Íbid, 75.
- 32 Algarrobo: Íbid, 68.
- 33 Portada de Now I lay me down to eat: [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61Kjk9hjB2L\\_SX437\\_B01\\_204\\_203\\_200\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61Kjk9hjB2L_SX437_B01_204_203_200_.jpg)
- 34 Comedor con ropa tendida: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 67.
- 35 El porche y los taburetes: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 65.
- 36 El porche y las macetas: COAM. "Bernard Rudofsky: Vivienda en Nerja", 87.
- 37 Bañera: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 72.
- 38 Acequia: Loren, Mar y Pinzón, Daniel. "Proceso de ideación de la casa Rudofsky Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica." EGA, 166.
- 39 Escena de un baño al aire libre: Centro José Guerrero, Granada. Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad, 42.
- 40 Tul azul: Íbid, 45.

### *El jardín como laboratorio. Upper Lawn Pavilion de The Smithson*

- 41 Portada caso de estudio: Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 42 The independent Group: [https://www.iconeye.com/wp-content/uploads/2019/02/Pages\\_from\\_the\\_catalogue\\_of\\_TIT\\_exhibition.jpg](https://www.iconeye.com/wp-content/uploads/2019/02/Pages_from_the_catalogue_of_TIT_exhibition.jpg)
- 43 Bethnal Green: [https://www.iconeye.com/wp-content/uploads/2019/02/Pages\\_from\\_the\\_catalogue\\_of\\_TIT\\_exhibition.jpg](https://www.iconeye.com/wp-content/uploads/2019/02/Pages_from_the_catalogue_of_TIT_exhibition.jpg)
- 44 Alison y Peter Smithson en Fonthill: Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 45 Cluster de granjas: Íbid.
- 46 Fotomontaje de la Abadía: Íbid.
- 47 Croquis La Casa del futuro: [https://4.bp.blogspot.com/\\_FGXI0eBeGTQ/SzintucfZ2I/AAAAAAAAAw0/XU76VF9kGNI/s1600-h/ALISON+Y+PETER+SMITHSON,+Esquema+pa-ra+la+casa+delfuturo.jpg](https://4.bp.blogspot.com/_FGXI0eBeGTQ/SzintucfZ2I/AAAAAAAAAw0/XU76VF9kGNI/s1600-h/ALISON+Y+PETER+SMITHSON,+Esquema+pa-ra+la+casa+delfuturo.jpg)
- 48 Patio con árbol de La Casa del futuro: [https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa\\_futuro\\_7.jpg](https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa_futuro_7.jpg)
- 49 Fotomontaje de la instalación de Patio & Pavilion: [https://www.centrepompidou.fr/media/picture/67/e0/67e0dff6d44fad720cd111f7ea667774/thumb\\_large.jpg](https://www.centrepompidou.fr/media/picture/67/e0/67e0dff6d44fad720cd111f7ea667774/thumb_large.jpg)
- 50 Instalación de Patio & Pavilion: <https://i.pinimg.com/564x/7b/f8/83/7bf883bd2dec740348bb0b0bc90511db.jpg>
- 51 Green-man: Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 52-55 Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 56 Jardines domésticos: Elaboración propia.
- 57 Tres entradas a un jardín: Rodríguez García, Ana. "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion", 140.
- 58 Garden house de Lutyens: Íbid, 143.
- 59 Entrada al Upper Lawn: Elaboración propia.
- 60-78 Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 79 San Jerónimo en el desierto: <https://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/0/BRUE-8EWR2N>
- 80 Smithson, Alison, y Peter Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion, sin paginar.
- 81 San Jerónimo en el estudio: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b1/Antonello\\_da\\_Messina\\_-\\_St\\_Jerome\\_in\\_his\\_study\\_-\\_National\\_Gallery\\_London.jpg/800px-Antonello\\_da\\_Messina\\_-\\_St\\_Jerome\\_in\\_his\\_study\\_-\\_National\\_Gallery\\_London.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b1/Antonello_da_Messina_-_St_Jerome_in_his_study_-_National_Gallery_London.jpg/800px-Antonello_da_Messina_-_St_Jerome_in_his_study_-_National_Gallery_London.jpg)
- 82 San Jerónimo en la gruta: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mantegna\\_-\\_sjeronimoderto01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mantegna_-_sjeronimoderto01.jpg)

### *El jardín como ecosistema. La Vallée de Gilles Clément*

- 83 Portada de caso de estudio: Ávila Calzada, Carlos. "Le petit libre: el jardín de papel de Gilles Clément." VLC arquitectura 8, no. 2, octubre, 2021, 10.
- 84 Tercer paisaje: Fotograma del documental: Gilles Clément, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte (2016; a.p.r.e.s. Production, France Télévisions, CNC, Région Limousin, 2016), DVD.
- 85 Comedor exterior: <https://jdewitte.wixsite.com/archi-paysage/post/rencontre-avec-gilles-cl%C3%A9ment>
- 86 Terraza cubierta: [https://www.lepoint.fr/culture/visite-privee-de-la-maison-verte-de-gilles-clément-04-07-2009-921718\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/visite-privee-de-la-maison-verte-de-gilles-clément-04-07-2009-921718_3.php)
- 87 Ventana: Fotograma del documental: Gilles Clément, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte.
- 88 Clément trabajando desde fuera: Fotograma del documental: Gilles Clément, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte.
- 89 Clément trabajando desde dentro: Fotograma del documental: Gilles Clément, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte.
- 90 Vista de la casa desde el jardín tradicional: <https://www.beauxartslaseyne.fr/2018/10/02/actualites/affiche-j-mouvement/>
- 91 Huerto: <https://www.botanique-jardins-paysages.com/wp-content/uploads/gilles-potager-1024x683.jpg>
- 92 Verbasco: <https://www.picturethisai.com/wiki-image/1080/202692662185426944.jpeg>
- 93 Dedalera: [https://na-dache.pro/uploads/posts/2021-06/1625025394\\_40-p-naperst-yanka-v-landshaftnom-dizaine-foto-43.jpg](https://na-dache.pro/uploads/posts/2021-06/1625025394_40-p-naperst-yanka-v-landshaftnom-dizaine-foto-43.jpg)
- 94 Tártago: [https://cache.willhaben.at/mmo/9/573/999/449\\_-482870238.jpg](https://cache.willhaben.at/mmo/9/573/999/449_-482870238.jpg)
- 95 Branca Ursina: <https://mundus-kosmos.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/sites/20/2019/06/08065612/pampa-del-caucas-5d07a08d0295e.jpg>
- 96 Evolución del jardín: Elaboración propia.
- 97 Jardín en movimiento en 1980 y 2015: Ávila Calzada, Carlos. "Le petit libre: el jardín de papel de Gilles Clément.", 4.
- 98 Íbid, 4.
- 99 Camino trazado: Clément, Gilles. El jardín en movimiento, 56.
- 100 Verbasco en flor en el camino: Clément, Gilles. El jardín en movimiento. Traducido por Susana Landrove. Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007, 56.
- 101 Esquema jardín en movimiento: Ávila Calzada, Carlos. "Le petit libre: el jardín de papel de Gilles Clément.", 7.
- 102 La balsa, banco: Fotograma del documental: Gilles Clément, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte.

103 La balsa: [https://www.lepoint.fr/culture/visite-privee-de-la-maison-verte-de-gilles-clement-04-07-2009-921718\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/visite-privee-de-la-maison-verte-de-gilles-clement-04-07-2009-921718_3.php)

104 El árbol: Fotograma del documental: Gilles Clement, Le jardin en mouvement, dirigido por Oliver Comte.

## Anexo

### *Una conversación en un jardín*

105 Portada anexo: Elaboración propia.

106 Dibujo jardines: Elaboración propia.

107 Funcionamiento patio: Elaboración propia.

108-123 Elaboración propia.

124-126 Elaboración autores de la vivienda.



