

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LA  
CASA  
Y EL  
ÁRBOL

**Aportes teóricos al proyecto  
de arquitectura**

-----

Entre la casa y el árbol se han establecido relaciones de contigüidad desde tiempos remotos; sin embargo, dichas vinculaciones lograron hacerse más decisivamente explícitas en el mismo proceso proyectual, mayoritariamente, a partir de finales del siglo XIX, con la irrupción de la modernidad. Acaso porque la casa ha sido uno de los programas arquitectónicos más desarrollados durante dicho periodo de la historia. Quizá también por la creciente sensibilidad por los aspectos medioambientales y paisajísticos del entorno. En cualquier caso, el árbol se ha ido incorporando deliberadamente a la casa moderna desde que se le ha otorgado la condición de ser una parte destacada del proceso proyectual arquitectónico, verdadero cometido de esta tesis doctoral.

-----

# LA CASA Y EL ÁRBOL

## APORTES TEÓRICOS AL PROYECTO DE ARQUITECTURA

Ricardo Devesa

### Resumen

Entre la casa y el árbol se han establecido relaciones de contigüidad desde tiempos remotos; formales, espaciales y simbólicas. Sin embargo, dichas vinculaciones lograron hacerse más explícitas en el mismo proceso proyectual, principalmente, a partir de finales del siglo XIX, con la irrupción de la modernidad. Probablemente porque la casa ha sido uno de los programas arquitectónicos más desarrollados a partir de tal periodo. Quizá también por la creciente sensibilidad hacia los aspectos medioambientales y paisajísticos. En cualquier caso, el árbol se ha ido incorporando deliberadamente a la casa desde que se le ha otorgado la condición de ser una parte destacada del propio proyecto.

El primer objetivo de esta tesis ha consistido pues en presentar una colección de casas ejemplares que hubiesen planteado vínculos con los árboles preexistentes de manera clara. El segundo objetivo ha consistido en analizar sistemáticamente las relaciones formales y espaciales ofrecidas entre la casa y el árbol. Para lograrlo, los casos de estudio han sido descompuestos en sus unidades espaciales arquetípicas. De tal taxonomía se han derivado ciertas categorías relacionales entre estos y los árboles. El tercer objetivo ha radicado en fundamentar unos aportes teóricos al proyecto de arquitectura como conclusión al trabajo.

La primera de estas aportaciones teóricas establece que cualquier casa emplazada en un sitio llega a fundar junto con los árboles preexistentes un lugar significativo. El segundo aporte constata los nexos relativos al tiempo, además de los espaciales, con los que los árboles pueden contribuir al proyecto. Y finalmente, que los vínculos entre la arquitectura y los árboles amplían el concepto de casa: pues el entorno próximo se adhiere a ella misma y, de ese modo, un árbol forma parte intrínseca de ella.

### Abstract

*Relations of contiguity between house and tree have been established from remote times; formal, spatial and symbolic. Nevertheless, those links become more decisively explicit in the same process of the project, mainly, from ends of the 19th century, with the irruption of the modernity. Probably because house has been one of the architectural programs most developed from such period. Maybe also for the increasing sensibility towards the environmental and landscape aspects. In any case, tree has been joining deliberately to the house since it has been granted the condition to be a distinguished part of the architectural project.*

*The first aim of this dissertation has consisted, then, on presenting a collection of exemplary houses that had raised relations with the preexisting trees of an explicit way. The second aim has consisted of analyzing systematically the formal and spatial relations given between house and tree. To achieve it, the study cases have been separated into its spatial archetypal units. From such taxonomy, certain relational categories have stemmed between these and the trees. The third aim has taken root in basing a few theoretical contributions to the architectural project as conclusion to the work.*

*The first one of these theoretical contributions establishes that any house located in the site manages to found together with the preexisting trees a significant place. The second contribution states the links relative to time, besides the spatial ones, with which the trees can contribute to the project. And finally, that established links between the architecture and the trees, extend the concept of the house: since include the near environment into itself and, in this way, a tree forms a intrinsic part of the own house.*

## PREVIOS

<b>Prefacio</b> .....	8
La casa y el árbol .....	9
Objetivos generales .....	9
Estructura .....	11
Aportaciones más relevantes .....	11
<b>Introducción</b> .....	12
Conceptualizaciones previas sobre la casa y el árbol .....	13
El árbol y el origen mitológico y técnico de la arquitectura .....	15
Propósito de la investigación: aportes teóricos al proyecto de arquitectura .....	20
Criterios de selección y función de los casos de estudio .....	22
Metodologías de la investigación .....	24
Origen e implicación personal del tema .....	26

## PARTE I. CINCO CASAS EJEMPLARES EN RELACIÓN CON EL ÁRBOL

---

<b>1 Aclaraciones previas</b> .....	30
Objeto de la primera parte .....	31
<b>2 La Casa, Bernard Rudofsky</b> .....	32
Compendio de una visión sobre la arquitectura .....	33
La Casa ajustada a los árboles y al entorno .....	35
Arquitectura de esqueleto .....	37
Muros traspasados por los árboles .....	43
El patio: una habitación sin techo .....	49
El porche: núcleo de la casa .....	61
Se quiere un nuevo modo de vivir .....	63
El tiempo dilatado de la tradición .....	67
Las significaciones del árbol .....	71

<b>3 Cottage Caesar, Marcel Breuer</b>	76
Una casa <i>built in USA</i>	77
Arquitectura americana en la postguerra	79
¿Qué le está pasando a la arquitectura moderna?	81
Una casa tipo en el jardín del MoMA	83
Arquitectura en el paisaje	87
Telones de fondo y marcos estructurales	91
La influencia de Paul Klee	97
Transición del caos al orden	99
<b>4 Villa La Roche, Le Corbusier y Pierre Jeanneret</b>	102
Cohabitación del hecho humano y el hecho natural	103
Los árboles en la villa La Roche	103
Una ventana, un árbol	111
Una <i>gran fenêtre a longer</i> , en una pequeña casa	117
El recinto, el aula y el pórtico ante el lago Léman	119
Dos templos análogos a la villa del lago Léman	125
El lugar fundado desde la vistas enmarcadas del sitio	127
<b>5 Villa Pepa, Juan Navarro Baldeweg</b>	130
Una casa desconocida	131
La casa y el paisaje rural, como punto de partida	131
Vínculos entre la casa y los árboles	135
La galería-puente y el algarrobo	139
La plaza y los cipreses	143
La villa Pepa representada: El tiempo detenido	147
La casa como teatro	163
<b>6 Hexenhaus, Alison y Peter Smithson</b>	166
La deliciosa Casa de la bruja	167
El porche de Axel y Karlchen	169
La celda tranquila en la naturaleza	175
El cuarto de la escoba de la bruja	179
El pabellón Linterna	181
Los agujeros que adentran los árboles al interior	187
El árbol como patrón formal, estructural y vital	189

## PARTE II . TAXONOMÍA DE LAS RELACIONES ENTRE LA CASA Y EL ÁRBOL

---

<b>7</b>	<b>Aclaraciones previas</b> .....	196
	Objeto de la segunda parte .....	197
	Acepciones de forma para una taxonomía .....	199
<b>8</b>	<b>Muros</b> .....	204
	Características formales de los muros .....	205
	La tapia y el árbol .....	205
	El recinto y el árbol .....	213
	El patio y el árbol .....	217
<b>9</b>	<b>Suelos</b> .....	230
	Características formales de los suelos .....	231
	La plataforma y el árbol .....	233
<b>10</b>	<b>Techos</b> .....	236
	Características formales de los techos .....	237
	El porche y el árbol .....	237
	La veranda y el árbol .....	241
<b>11</b>	<b>Elementos lineales</b> .....	244
	Características formales de los pilares y vigas .....	245
	El entramado y el árbol .....	247
<b>12</b>	<b>Aulas</b> .....	252
	Características formales de las aulas .....	253
	El umbral y el árbol .....	255
	La linterna, o el umbráculo, y los árboles .....	261
	Dos salas hipóstilas con árboles .....	265
<b>13</b>	<b>Aportes teóricos a la forma arquitectónica</b> .....	272
	Categorías relacionales: asonancia, ilación, contraposición, correlación, alineación, homología y alteración .....	273
	Tabla resumen .....	276

## PARTE III . APORTES TEÓRICOS AL PROYECTO DE ARQUITECTURA

---

<b>14</b>	<b>Recapitulación</b> .....	280
	Cinco casas y una taxonomía .....	281
<b>15</b>	<b>Aportes teóricos al proyecto</b> .....	284
	El árbol y el lugar .....	285
	El árbol y la domesticidad .....	289
	El árbol y el tiempo .....	292
<b>16</b>	<b>Cierre</b> .....	300
	La casa y el árbol: ampliando la formulación de la arquitectura .....	301

## ANEXOS

	Notas .....	305
	Bibliografía .....	337
	Ilustraciones .....	363
	Agradecimientos .....	373

# Prefacio

## La casa y el árbol

Entre la casa y el árbol se han establecido relaciones de contigüidad desde tiempos remotos; tanto formales y espaciales, como mitológicas y simbólicas. Sin embargo, dichas vinculaciones lograron hacerse más decisivamente explícitas en el mismo proceso proyectual, mayoritariamente, a partir de finales del siglo XIX, con la irrupción de la modernidad. Acaso porque la casa ha sido uno de los programas arquitectónicos más desarrollados durante dicho periodo de la historia. Quizá, también, por la creciente sensibilidad por los aspectos medioambientales y paisajísticos del entorno. En cualquier caso, el árbol se ha ido incorporando deliberadamente a la casa moderna desde que se le ha otorgado la condición de ser una parte destacada del proceso proyectual arquitectónico.

De hecho, todos los casos aquí presentados incorporaron los árboles preexistentes a la casa en el mismo instante en el que el arquitecto hubo visitado el sitio y, por tanto, antes de comenzar a dibujar incluso el mismo proyecto. Por ello, en muchos casos, la decisión de incorporar los árboles al proyecto se manifiesta desde los bocetos preliminares; o también desde los levantamientos topográficos del solar, localizándolos con precisión en el terreno e indicando sus propiedades formales —diámetro de la copa, altura y posición relativa del tronco—, además de las características botánicas y de las bondades climatológicas e incluso perceptivas que le son propias.

Asimismo, la intención y puesta en valor de aquellos árboles existentes en la parcela, se ve descrita en las propias memorias de los proyectos, donde el arquitecto, en la mayoría de las veces, precisa su adecuación y anexión a la casa. Por tanto, además de las soluciones proyectuales, también se han tenido en cuenta para esta investigación muchas de las reflexiones teóricas sobre los aportes del árbol a la vida doméstica. Consecuentemente, esta tesis parte de la constatada atención y activa integración a la casa que, desde el inicio de la modernidad hasta principios de siglo XXI, han recibido los árboles como elementos integrantes de la misma, interés extendido a un cuantioso número de arquitectos.

## Objetivos generales

El primer objeto de esta tesis ha consistido en presentar una colección de casas ejemplares que hubiesen planteado vínculos con los árboles preexistentes de manera explícita. De este modo se ha puesto en evidencia el interés que han tenido muchos arquitectos del siglo XX en anexas los árboles a sus casas. Por consiguiente, la intención de esta investigación será la de exponer y comprender las razones de dicha fascinación.

El segundo objetivo del presente estudio radica en analizar exhaustivamente las relaciones compositivas —formales, espaciales— dadas entre la casa y el árbol. Para lograrlo, los casos de estudio, presentados en la primera parte de la investigación, han sido descompuestos en sus unidades espaciales arquetípicas para, precisamente, confeccionar sistemáticamente las categorías relacionales otorgadas entre éstas y los árboles. Por consiguiente, y tras esta segunda parte del análisis, se alcanza otro de los objetivos de la investigación: proponer unos patrones de concordancia arquitectónica entre la casa y los árboles anexados a ella.



El tercer objetivo de la tesis doctoral será el de exponer tres aportes teóricos al proyecto de arquitectura. Estos han consistido en estudiar los vínculos entre el proyecto arquitectónico y el sitio para fundar así, junto con los árboles, un lugar significativo. También se ha dado constancia de los nexos temporales, además de los espaciales, con el que pueden contribuir los árboles al proyecto de arquitectura. Y finalmente, se ha fundamentado el proyecto doméstico, desde la diligente inserción del árbol, permitiendo la apropiación de los espacios exteriores a la casa, logrando constituir, por tanto, una verdadera domesticidad a la intemperie.

## **Estructura**

La tesis se organiza en tres partes claramente diferenciadas. En la primera se recoge la tarea analítica de los cinco casos de estudio ejemplares. En la segunda, se analizan de manera taxonómica los vínculos entre el árbol y las unidades espaciales arquetípicas de la arquitectura. En la última, se enuncia, a modo de conclusión, tres parámetros definitorios del proyecto arquitectónico: el árbol como fundación del lugar; el tiempo evidenciado al incorporarlos al proyecto y, por último, la ampliada concepción de la domesticidad hacia los espacios exteriores próximos a la casa.

La primera parte corresponde al estudio casuístico en cinco obras ejemplares. La segunda se concreta una tabla sistémica de las categorías relacionales ofrecidas entre el árbol y los arquetipos espaciales. Mientras que la tercera, se concreta en una teorización de los conceptos desplegados tras los dos análisis previos.

## **Aportaciones más relevantes**

El resultado de la investigación ofrece tres aportaciones a la teoría del proyecto doméstico en lo referente al sitio, al tiempo y a la misma forma de habitarlos en asonancia con el árbol. Sin embargo, estas reflexiones finales surgen como consecuencia del análisis de los casos ejemplares de estudio y tras la taxonomía de las relaciones formales ofrecidas entre las unidades espaciales paradigmáticas de la casa y las propiedades morfológicas de los árboles.

La primera idea propone que una de las maneras de fundar un lugar significativo para la casa es precisamente la de establecer un rico diálogo —sea formal, perceptivo e incluso simbólico—, con los árboles preexistentes del entorno. La segunda aportación se centrará en las categorías temporales del proyecto arquitectónico, sustancia que se verá auspiciada por la temporalidad intrínseca del árbol.

Y por último, una de las ideas más relevantes que se desprenden de esta tesis consiste en que la casa no reside únicamente en el objeto construido. Ciertamente, el interés de la arquitectura doméstica está tanto en ella misma como en los espacios exteriores acondicionados y asociados con los árboles. Es decir, en el espacio y tiempo que se crean entre ambos.

De hecho, los vínculos que establecieron los arquitectos objeto de estudio, entre sus proyectos y los árboles —y por extensión con el entorno próximo—, en todas sus facetas —formales, perceptivas, temporales y simbólicas—, han ampliado el concepto de casa, incluyendo pues el exterior como parte indisoluble de la misma. Y viceversa, éstos han logrado que un árbol llegue a formar parte intrínseca de la casa, precisamente por acompañar al habitante en su existencia.

CINCO CASAS  
EJEMPLARES  
EN RELACIÓN CON  
EL ÁRBOL

Parte I

## Objeto de la primera parte

Tal y como se anunció en el prefacio, esta investigación se estructura en tres partes: en la primera se recoge la tarea analítica de los cinco casos de estudio ejemplares, en la segunda, los vínculos entre el árbol y las unidades espaciales arquetípicas de la arquitectura; y en la última, a modo de conclusión, se presentan las reflexiones sobre tres parámetros proyectuales (el lugar, el tiempo y la domesticidad a la intemperie).

Este primer bloque, sin embargo, es el más relevante por cuanto es la base de los dos subsiguientes. Efectivamente, el estudio casuístico de las cinco obras ejemplares, escogidas según los criterios anunciados en la introducción, fundamenta tanto el análisis taxonómico de la segunda parte como las aportaciones teóricas de las conclusiones recogidas en la tercera parte. El análisis exhaustivo de los casos concretos legitimará pues las categorías relacionales y los conceptos teóricos tratados posteriormente.

Antes de empezar pues con el estudio de las cinco casas, quisiera recordar que el orden en que serán expuestas será el siguiente: La Casa (Bernard Rudofsky), el *cottage* Caesar (Marcel Breuer), la villa La Roche (Le Corbusier), la villa Pepa (Juan Navarro Baldeweg) y, por último, la *Hexenhaus* o Casa de la bruja (Alison y Peter Smithson). Dicha secuencia, tal y como también anuncié en la introducción, se estructura según las distintas vinculaciones que cada caso concreto, y también cada arquitecto, ha mantenido respecto a los árboles.

Así pues, los nexos establecidos irán desde una actitud en la cual el orden de la arquitectura prevalece sobre el orden natural de los árboles, hacia otra en la que predominarán los árboles frente a la propia arquitectura. Es decir, desde la “arquitecturización” de los árboles, hacia la “arbolización” de la arquitectura —si es que estos sustantivos se pudiesen emplear—; o mejor dicho, empezaré con proyectos que han subyugado el árbol a su orden, para acabar con aquellos arquitectos que, más bien, han proyectado sus casas en función de las propiedades formales y fisiológicas que han deseado resaltar en los árboles cercanos a ellas.



16

16. Vista de la fachada este de La Casa, Frigiliana, 1971, Bernard Rudofsky.

17. La Casa, vista de la fachada orientada a poniente.



17

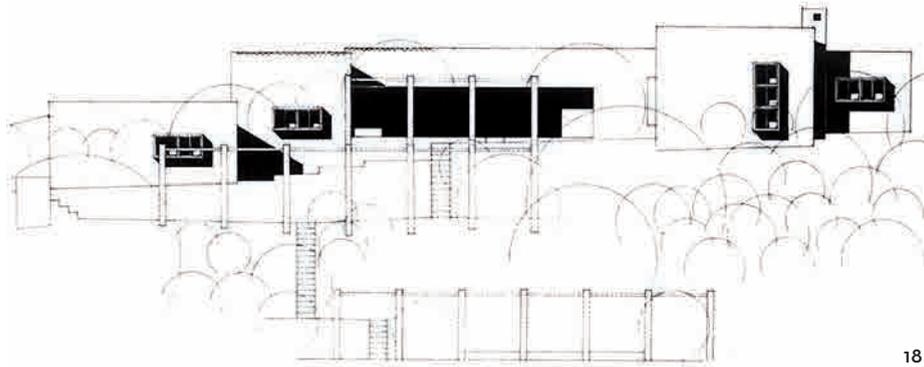
## Compendio de una visión sobre la arquitectura

La Casa, así es como bautizó Bernard Rudofsky (Suchdol nad Odrou, Moravia, 1905; Nueva York, EE.UU., 1988) a la vivienda que proyectara para Berta, su mujer, y para él mismo en la localidad de Frigiliana (Málaga, entre 1969 y 1972). El matrimonio pasó allí sus veranos hasta la muerte de Bernard en 1988. En 2006, Berta la vendió a su actual propietaria, la señora Carolina Hohenlohe, que, tras empezar algunas obras de reforma, forzó a que la Junta de Andalucía protegiera la propiedad y su entorno. Así pues, La Casa fue inscrita en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento. En el segundo punto del Catálogo se recoge que más allá de lo edificado también quedan inscritos “los espacios públicos y privados, las parcelas, inmuebles y elementos urbanos comprendidos dentro de la delimitación”.<sup>1</sup> Dicha demarcación define así un área del propio bien y otra área más amplia del entorno. ¿Por qué es pues tan importante el entorno para La Casa hasta el punto de que ambos se han de proteger?

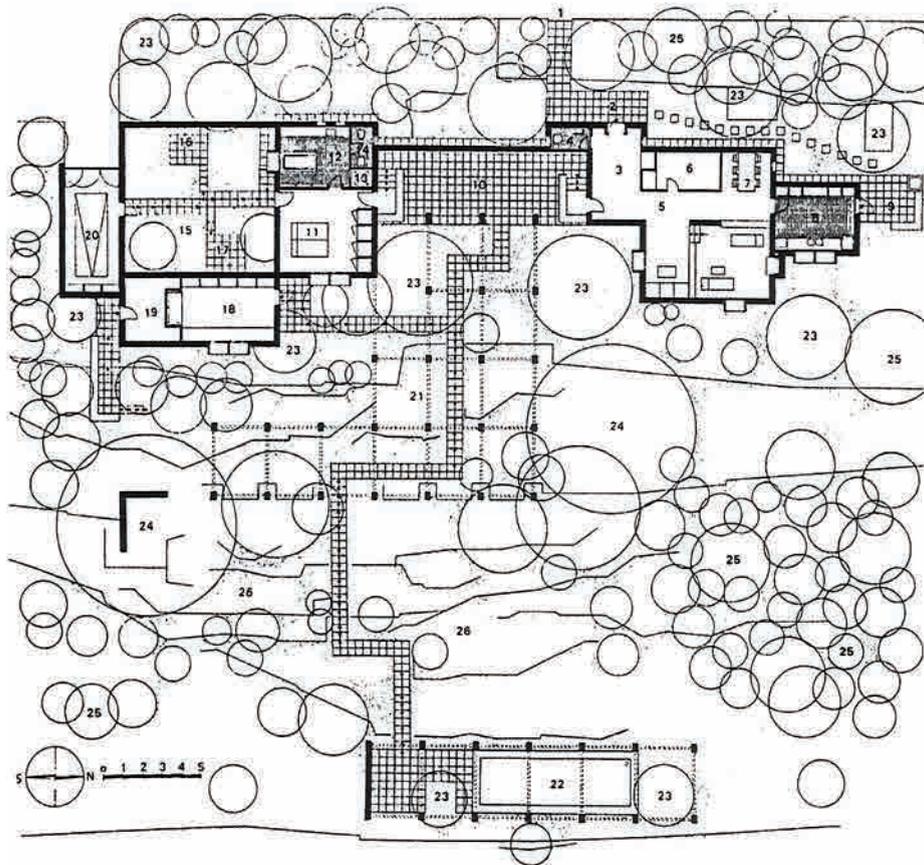
Rudofsky, efectivamente, proyectó su casa respetando tanto los árboles existentes, la orografía del lugar, así como las terrazas abancaladas y las formaciones rocosas que sobresalen del suelo nivelado por los muros de piedra seca. De hecho, en uno de los dibujos de la planta está marcado el diámetro y la posición exacta de cada especie, la posición de las rocas y de los bancales. Asimismo, en la memoria publicada en la revista *Arquitectura* de 1977 se alegaba que la casa “surgió de las circunstancias” dadas del terreno.<sup>2</sup>

Pero Rudofsky no solo preservó los árboles sino que además estableció una serie de relaciones entre ellos y algunas partes de la casa de gran riqueza espacial, simbólica e incluso escultórica, las cuales iré explicando a lo largo del presente ensayo. Asimismo, éste pensó en cómo los espacios de La Casa podían tener en cuenta el fuerte clima estival, época en la que el matrimonio la habitaba. Así consta en una carta enviada a Isamo Noguchi cuando le dice que: “Nuestra casa está construida de acuerdo con las recetas de Yoshida Kenko, con el verano en la mente. En invierno uno puede vivir en cualquier sitio, pero una vivienda pobre en verano es insoportable”.<sup>3</sup> Efectivamente, para adaptar la casa al solariego verano de la costa malagueña, Rudofsky, sirviéndose de los árboles autóctonos y de algunos elementos arquitectónicos descubiertos —pérgolas, porches, patios, albercas— fue capaz de proteger la casa de los vientos y de la luz solar directa. Por tanto, sin configurar un jardín como tal, logró crear mediante los pinos, algarrobos y olivos preexistentes, y en relación con la arquitectura, lugares de sombra y humedad natural. Así logró conformar espacios exteriores habitables durante los meses de verano.

La construcción de La Casa le brindó a Rudofsky —en una edad avanzada— una gran oportunidad para poner en práctica todas aquellas reflexiones y teorías sobre la vida doméstica que experimentó, defendió, escribió y argumentó fehacientemente en conferencias, libros y exposiciones. En efecto, fruto de los muchos viajes que realizó por todo el mundo,<sup>4</sup> —especialmente por el Mediterráneo, pero también por Japón e India— éste atesoró una enorme cantidad de fotografías, tomadas por él mismo, de arquitecturas vernáculas procedentes de todas las culturas y países. Su constante aprendizaje al recorrer, e incluso vivir, en múltiples países, le llevó a escribir una ingente cantidad de artículos; los cuales acabó compilando en libros tales como *Behind the Picture Window* (1955), *The Kimono Mind* (1965), *The Streets for People* (1968), *The Unfashionable Human Body* (1971) y *The Prodigious Builders* (1977).



18



19

18. La Casa, alzado este.

19. La Casa, planta. Leyenda: 1 caminio, 2 entrada, 3 vestíbulo, 4 aseo, 5 salón-estar, 6 almacén, 7 comedor, 8 cocina, 9 terraza, 10 porche o calle cubierta, 11 habitación, 12 baño, 13 ducha, 14 inodoro, 15 patio, 16 terraza para las mañanas, 17 terraza para las tardes, 18 estudio, 19 almacén, 20 garaje, 21 pérgola, 22 piscina, 23 olivos, 24 algarrobos, 25 pinos y 26 rocas.

20. Ortofotografía del emplazamiento,

Pero igualmente importantes para asentar su discurso arquitectónico fueron las exposiciones que comisarió para el MoMA de Nueva York, tales como *Are Clothes Modern?* (1944), *Textiles* (1956), o la famosa *Architecture without Architects* (1960-65). A partir de esta última exposición, Rudofsky inició una auténtica revitalización internacional de la arquitectura vernácula en oposición radical a la ya extendido, por entonces, “International Style”. Rudofsky, por consiguiente, centró su actividad como arquitecto discutiendo el significado del progreso y reactualizando lo vernacular como “punto de partida para la exploración de nuestros prejuicios arquitectónicos”.<sup>5</sup>

En la década de los ochenta hizo dos exposiciones más: *Now I Lay Me Down to Eat* (1980, Cooper-Hewitt Museum de Nueva York) y su versión alemana en *Sparta/Sybaris* (1987, MAK de Viena). En éstas reflexionó sobre distintos aspectos del habitar, tales como los modos de sentarse, los espacios de la higiene, así como los dormitorios e incluso el calzado y la vestimenta apropiadas para la casa.

Las exposiciones, junto a los libros y catálogos que publicó, más los casi veinte proyectos domésticos que realizó en solitario o con otros socios, le permitieron establecer un verdadero cuerpo teórico sobre la casa y el habitar —producto de las múltiples culturas que conoció en sus viajes e investigaciones—. Por todas estas razones creo muy oportuno analizar La Casa en Frigiliana para determinar cómo y qué significado tienen las relaciones entre la arquitectura doméstica y los árboles. No únicamente presentes en la obra del arquitecto, sino también en su pensamiento y formulación teórica basada en un revisionismo crítico de los arquetipos y de las costumbre milenarias del habitar.

## La Casa ajustada a los árboles y al entorno

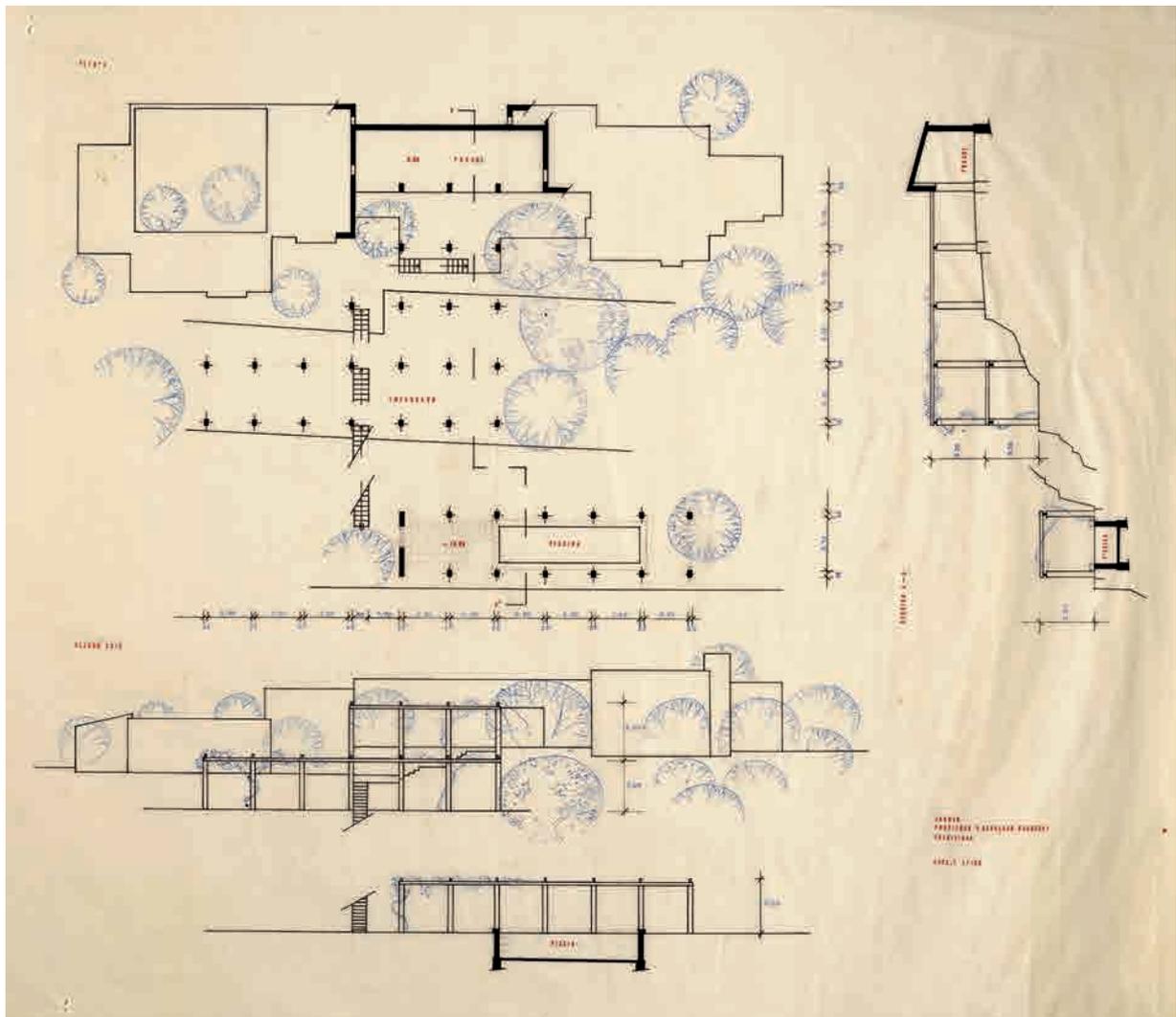
La parcela donde se emplaza la casa pertenece al Cortijo de San Rafael, en los montes bajos de Frigiliana, cerca de Nerja y a unos tres kilómetros del mar Mediterráneo. Situada en una zona escarpada típica del litoral, ésta se asienta sobre una pequeña loma con vistas hacia el mar. En el solar existían unos muros de mampostería siguiendo la orientación norte-sur, configurando un descenso escalonado del terreno hacia el este con zonas cultivables. En estos bancales se plantaron olivos, pero tras el abandono de su explotación, las especies vegetales típicas del bosque mediterráneo —mayormente pinos, higueras, algarrobos y matorrales— colonizaron de nuevo el terreno.

La parte edificada de la vivienda se asienta longitudinalmente según el eje norte-sur en la cota alta del terreno, en una sola planta. Sin embargo, ésta se conforma por una serie de volúmenes retranqueados “condicionados por diez viejos olivos existentes que se consiguió salvar insertando la casa entre ellos”, según consta también en la memoria publicada.<sup>6</sup> Aparte de la edificación, Rudofsky dispuso un conjunto de cinco estructuras tridimensionales, a modo de pérgolas escalonadas, siguiendo los desniveles de los bancales del terreno en dirección al mar, en la orientación este-oeste. Tal y como cuenta la memoria, “tampoco fueron caprichosamente elegidos la media docena de diferentes niveles; simplemente se acoplan al terreno que es fundamentalmente rocoso”.<sup>7</sup> Por lo tanto, el arquitecto, “no solo despreció la vieja costumbre de talar los árboles y nivelar el terreno sino que cuidó mantener el carácter rural del paisaje”. Para lograrlo, “rechazó todos los rasgos suburbanos tan apreciados por los extranjeros: falsos céspedes, macizos de flores y setos herbáceos; arcos, cancelas, vallas y muros”.<sup>8</sup>

La edificación consta de dos cuerpos principales unidos por un porche central —el cual a su vez se expande hacia el este mediante las estructuras tridimensionales escalonadas—. El volumen situado al norte, se destina a los espacios más públicos: vestíbulo de acceso, servicio, salón-estar, comedor, cocina y almacén. Las habitaciones al sur, en cambio, albergan los ámbitos más íntimos y privados: dormitorio, baño y patio solarium. Finalmente, conformando a este volumen se anexa el estudio, el almacén y el garaje adosado al patio.



20



21. La Casa, desarrollo de las cinco estructuras tridimensionales.

Los distintos cuerpos edificados se adaptan a la caída de la pendiente del terreno en dirección al sur: el más alto de ellos corresponde al salón y comedor, el segundo uno el vestíbulo, el porche y el dormitorio con el baño. El más bajo es el estudio con el patio. Por último, está el garaje que se sitúa en el extremo sur. Sin embargo, la cota de apoyo del suelo de cada habitación no siempre es la misma. En efecto, entre el suelo del vestíbulo —que está a la misma cota que el comedor y la cocina— y el suelo del porche se deben salvar tres escalones. Y lo mismo sucede de nuevo entre el porche y el dormitorio. Finalmente también se salva otro desnivel considerable al atravesar el patio en dirección al garaje.

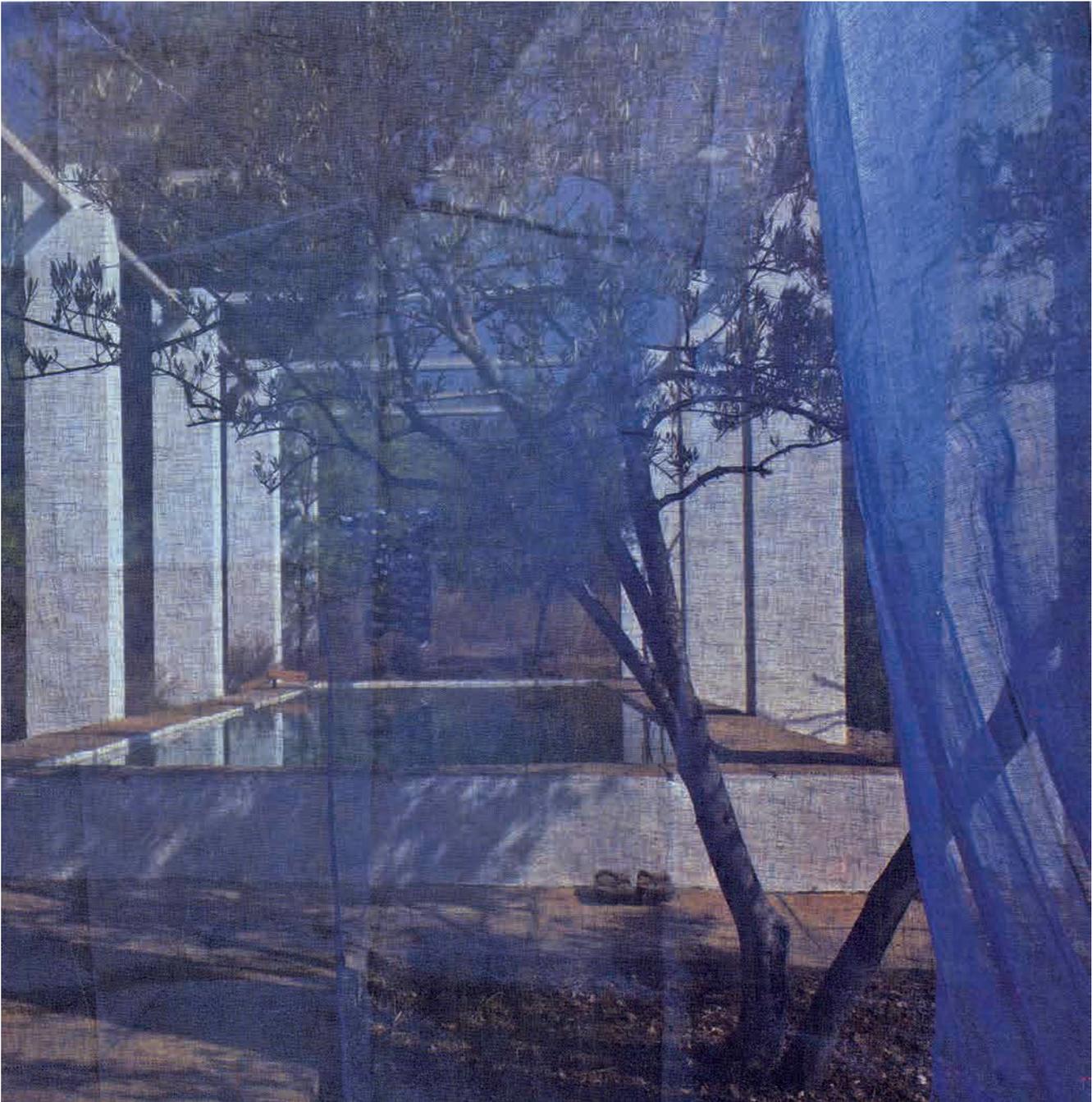
La construcción logra pues una gran riqueza espacial al ir alterando, además de la altura de los techos de cada estancia, la cota de apoyo de los volúmenes. A pesar de esta variedad espacial, tanto en planta como en alzado —que podría interpretarse como una voluntad del arquitecto por lograr un carácter pintoresco y vernáculo de la casa— existe un eje longitudinal continuo de circulación que enlaza todas las estancias. Efectivamente, las puertas de los distintos espacios están alineadas longitudinalmente según esta secuencia: garaje, patio, dormitorio, porche cubierto, vestíbulo, salón, cocina y terraza anexa a la cocina. Es decir, pese al juego de alturas de los volúmenes y sus retranqueos en planta, la construcción se articula con un eje longitudinal, siendo capaz de enhebrar todas las dependencias y alturas de las estancias en un solo recorrido lineal. Este ordenamiento en cadena se produce, además, pasando de un espacio interior a otro exterior sin necesidad de pasillos. Simplemente traspasando de un umbral a otro sin interrupción.

A este eje longitudinal de circulación de la parte construida, se contraponen otro eje transversal. Éste transcurre bajo las cinco estructuras escalonadas —conformada por gruesos pilares y vigas prefabricadas—. Los árboles y bancales preexistentes delimitan su posición y longitud. Si el recorrido por el eje longitudinal es lineal, en éste en cambio se describe un movimiento en zig-zag, que ofrece un paso pavimentado con escaleras y rellanos —el ancho de esta senda corresponde a dos módulos cuadrados de las losas que cubren todo el pavimento de la casa, de cuarenta centímetros de lado—. En la parte superior se halla el porche central de la construcción. Y a una cota que baja a menos dieciocho metros respecto del suelo del porche, Rudofsky situó una alberca,<sup>9</sup> también bajo uno de los cinco emparrados. La relación pues entre el porche central y la alberca viene definida por el sendero escalonado y las cinco estructuras, según dicho eje transversal que se contraponen al eje longitudinal de la casa construida.

Por consiguiente, Rudofsky dispuso pues dos ejes perpendiculares que se corresponden a dos modos distintos de habitar: uno, en el eje longitudinal, ocupando los espacios más íntimos e interiores; y otro, transversalmente, al aire libre y en relación con los árboles existentes de la parcela. Para acondicionar la vida al exterior construyó las cinco pérgolas, algunos muros —parapetos o cortavientos— y pavimentó parte del suelo a modo de senderos y terrazas. A continuación analizaremos cómo acondicionó dichas “habitaciones” exteriores, siempre en relación con los árboles y el desnivel natural del terreno, para convertirlas en habitables, sobre todo, en verano.

## Arquitectura de esqueleto

Las cinco estructuras tridimensionales y escalonadas frente a la parte construida de La Casa se ordenan sobre una retícula de 2,75 metros de ancho por 3,50 metros de profundidad, siendo su altura variable, conforme a la cota de apoyo del terreno, estando entre 3,50 y 4 metros. Es decir, los cinco armazones se definen por el mismo ancho entre pilares y por la misma crujía. El porche situado en medio de la parte edificada puede considerarse pues como el patrón modular de esta retícula, compuesto por cuatro módulos, aunque eso sí, cubierto. De este modo, los módulos de los cinco armazones concuerdan con los de este porche central



22

22, 23. La Casa, Alberca.



23

de la casa. La última pérgola, incluso, y a pesar de estar exenta de las cuatro primeras, sigue las medidas que rigen la retícula base.

Estas estructuras tridimensionales, conformadas por pilares rectangulares (de 25 por 38 centímetros) pintados en blanco sobre los cuales descansan las vigas, establecen un marco tridimensional para el entorno.<sup>10</sup> Dichos entramados, por consiguiente, ordenan y confieren una escala humana al sitio. Asimismo, al estar inscritos en la retícula geométrica de todo el proyecto, dicha ocupación exterior del terreno está relacionada indivisiblemente con la parte construida de La Casa, constituyendo un todo indivisible los espacios interiores y exteriores.

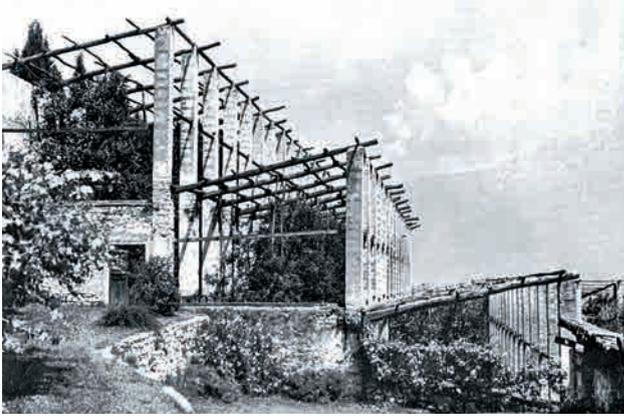
Las dos estructuras más próximas a la casa tienen un largo igual a dos módulos. La siguiente cuenta con cuatro y la última con seis. Sus alturas se van escalonando siguiendo los desniveles preexistentes de los bancales. Así, las dos primeras están a la misma altura, mientras que las dos siguientes descienden a una cota de cuatro metros, aproximadamente. Estos cuatro armazones están alineados en su lado norte, salvando a su derecha un olivo y un algarrobo, los cuales Rudofsky dibujó y numeró en la planta de emplazamiento. En dirección al sur, las cuatro estructuras se extienden ocupando el terreno según el número de módulos que tiene cada una, dejando que algunas ramas de olivos cercanos invadan el marco tridimensional. El sendero escalonado y pavimentado situado entre las cuatro pérgolas, discurre zigzagueante entre los módulos. Su pavimento —losas de barro cocido, de 40 por 40 centímetros— es el mismo que se usa en toda la parte pública de la casa —salvo en el baño y la cocina que es de menor dimensión—, indicando así que Rudofsky no separaba los acabados entre el interior y el exterior: ambos espacios eran para él habitables indistintamente de si estaban cubiertos o no.

La quinta y última estructura está en la cota más baja de la parcela, es decir, a 10,05 metros respecto de la cota de la entrada, según la planta publicada.<sup>11</sup> Ésta tiene seis módulos de largo. De ellos, los dos que están al sur sirven como terraza pavimentada, dejando un alcorque cuadrado para un olivo existente. La alberca ocupa tres módulos más de largo y todo el ancho de la retícula. Y en el último módulo está enmarcado otro olivo, asentado esta vez sobre el terreno natural sin pavimentar. A esta quinta estructura se accede por el mismo sendero y escaleras pavimentadas que unen el porche de la casa a la alberca. Su desembarco se produce sobre el primer módulo, es decir, por la parte pavimentada a modo de terraza. En dicho extremo, es decir, en su lado sur, Rudofsky sustituyó los dos pilares por un muro macizo encalado en blanco, y que actúa a modo de cortavientos y protección solar.

Por lo tanto, los cinco pórticos estructurales dispuestos sobre el terreno natural escalonado por los bancales se retranquean para evitar talar ningún árbol del sitio y se ajustan a los desniveles existentes. Es decir, estos cinco pabellones exteriores, descubiertos, se componen respecto a los árboles, del mismo modo a como lo hacen los pabellones cubiertos en la parte construida de La Casa: en retranqueos y sin variar su cota de apoyo ofrecida por el terreno. En definitiva, para el arquitecto todos ellos son habitaciones, tanto si definen un espacio interior como exterior.

Ahora bien, dichas estructuras son semejantes a unos invernaderos empleados para cultivar limones, que durante siglos fueron el centro de la economía de Gargnano (población cercana a Verona, Italia). Efectivamente, en sus múltiples viajes a Italia, Rudofsky fotografió repetidamente estos invernaderos conocidos como *Limonaie*. Estos armazones se construyeron para posibilitar el cultivo de cítricos en las latitudes frías situadas al norte de Italia. Y por su similitud, se hace patente que sugestionaron la forma de los armazones de La Casa en Frigiliana.

El arquitecto, de hecho, incorporó un par de fotografías de los *Limonaie* del lago Garda en su exposición del MoMA, *Arquitectura sin arquitectos* (1964), llegando incluso a ser una de ellas la



24



25



26

24. Los Limonaie en el valle de Gargnano (Verona, Italia), fotografía de Bernard Rudofsky para Arquitectura sin arquitectos.  
 25. Ilustración de un jardín tapiado del siglo XV, reproducida por Bernard Rudofsky en su artículo "The conditioned outdoor room"  
 26. Ilustración de un estanque con pérgola de Hypnerotomachia Poliphili de 1499, reproducida por Bernard Rudofsky en su artículo "The conditioned outdoor room".

portada del catálogo de la exposición. Y más tarde, añadió otras dos imágenes de los invernaderos en lo que fue la publicación que amplió los contenidos teóricos y escritos de dicha exposición, titulado *The Prodigious Builders* (1977). Así se explica pues que le impresionaran tanto como para construir en La Casa unos armazones análogos. O también llegara a usarlos previamente en sendos proyectos de jardines proyectados en los Estados Unidos: uno para el pintor Nivola en 1950; y otro para la familia Carmel en 1962-64. En ambos jardines incorporó una estructura porticada —donde pilares y vigas tienen la misma sección—, siendo éstas las que se apropian del jardín, ordenándolo y permitiéndole una ocupación humana del sitio.

En el breve texto que acompañó a las fotografías de los *Limonaie* publicadas en el catálogo del MoMA, Rudofsky añadió la siguiente cita del poeta D. H. Lawrence, extraída del escrito titulado *The Lemon Gardens*:

*Sobre las cuestas de la montaña escarpadas por el lago, permanecen las filas de los pilares desnudos sublevándose sobre el follaje verde como templos en ruinas: blancos, los pilares cuadrados de albañilería, sopor-tando desesperados en sus columnatas y plazas... como si permanecieran desde que alguna gran raza adoró aquí alguna vez.<sup>12</sup>*

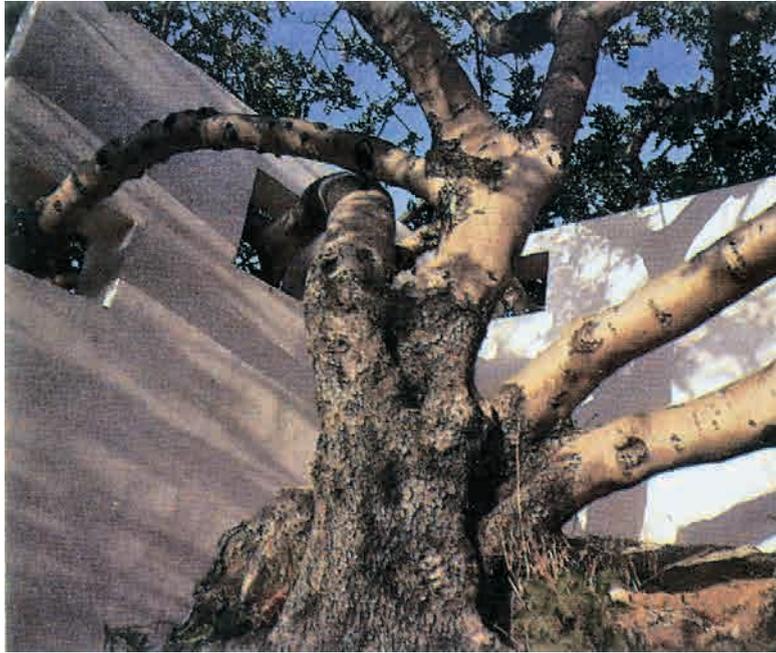
Las estructuras que construyó Rudofsky para La Casa, al igual que en los jardines mencionados, permitían que los árboles ocuparan los marcos tridimensionales definidos por ellas, cual sucede con las ruinas. Sin embargo, a diferencia de los invernaderos, Rudofsky propuso que estos ámbitos fueran habitados como verdaderas habitaciones sin techo, aunque estuvieran al exterior. De hecho, él las cubría en verano con telas semitransparentes —o toldos usados al recoger las aceitunas en su época de recolección— para proporcionar lugares de sombra. Con este sencillo sistema, adaptó los espacios exteriores, tal y como observó y fotografió durante sus viajes a distintos países y culturas, como por ejemplo, las calles cubiertas en Japón, los zocos árabes, o los entoldados de algunas calles de Sevilla en verano.<sup>13</sup>

Rudofsky, efectivamente, empleó las distintas formas y tipos de cubiertas vegetales —emparrados, toldos, cañizos, pérgolas— como elementos arquitectónicos elementales o arquetípicos. Estos techos confeccionados naturalmente se apoyan en estructuras arquitectónicas ligeras, siendo capaces de regular la temperatura, la luz y la humedad, además de proporcionar, junto a las plantas y árboles situados en torno a ellas, multitud de olores, colores e incluso sonidos. De este modo tan elocuente lo recoge en un texto el propio arquitecto:

*Lo que los toldos es al español, la pérgola es al italiano. Los términos correspondientes en inglés —el cenador, emparrado, el camino cubierto— son provechosos, pero ni agotan su significado, ni dan una idea adecuada de los muchos usos de la pérgola. A diferencia de un toldo, una pérgola es un tema tridimensional, si alguna vez tan incorpóreo —un pabellón sin paredes y techo—. Esta está en el umbral de la arquitectura como el vestíbulo de la Naturaleza, o, dándole la vuelta, como la penetración más lejana de la arquitectura en el reino de la Naturaleza.<sup>14</sup>*

Rudofsky pues estaba interesado en la componente tridimensional, y por tanto espacial, que ofrecían dichas pérgolas. En realidad, él concebía éstas estructuras como pabellones al aire libre; como auténticas habitaciones domésticas, a pesar de que no tuvieran paredes ni techos. Sin embargo, para él, lo vegetal era indisoluble de lo arquitectónico, y por consiguiente, lo natural de lo artificial:

*Levantar una pérgola es una empresa conjunta entre el hombre y la naturaleza; se planta más que se planifica, con cimentaciones como raíces. Vides y calabazas, glicinias y rosas trepadoras son tanto parte constituyente de la estructura como lo son los pilares y las vigas. Los pájaros y mariposas suministran los siempre tan volátiles ornamentos. Ninguna sala de mármol admite comparación con una pérgola totalmente orquestada con sus arabescos vegetales, sus sonidos y olores.<sup>15</sup>*



27



28

27, 28. La Casa, algarrobo protegido por el muro en diedro.

En definitiva, las pérgolas, o sea, los pórticos tridimensionales —pues las pérgolas no son más que pórticos cubiertos por viguetas, cañas, emparrados o toldos— hacen la función de un pabellón o una habitación exterior en unión con la vegetación. No en vano, a Rudofsky le fascinaban aquellas ilustraciones del siglo XV de jardines tapiados y ocupados por emparrados, pérgolas, fuentes y plantas; pues en dichos jardines, los árboles y demás vegetación, e incluso los animales, constituían todos juntos unos verdaderos pabellones al aire libre, aptos de ser ocupados cual habitaciones.

## **Muros traspasados por los árboles**

Rudofsky consiguió salvaguardar diez olivos, dos algarrobos y varios pinos existentes en el solar; y además integrarlos con los elementos arquitectónicos de La Casa. De los dos algarrobos, uno, el situado más al sur, fue tratado por él de forma singular. En efecto, Rudofsky cercó a este algarrobo por dos paredes, configurando así un diedro que lo recinta en la esquina suroeste. Su intención era, entre otras, resguardarlo del viento y evitar de esta manera su posible desprendimiento, ya que se asienta sobre un plano inclinado del terreno. Concretamente, el algarrobo estaba cerca del cambio de nivel definido por un murete de contención de mampostería —posición lógica por otra parte, pues en los muretes de piedra seca es donde más agua se acumula por retención de ésta entre las piedras—. A continuación analizaré cómo fue incorporado, además, a toda la composición del proyecto de La Casa.

Ciertamente, las dos paredes que arrinconan este algarrobo no están dispuestas de forma casual, sino que se ordenan según los dos ejes perpendiculares que configuran las directrices ortogonales, tanto la construcción de La Casa propiamente dicha como de las estructuras tridimensionales y espacios exteriores, tal y como explicamos anteriormente. Uno de los muros se alinea a faz con la última línea de pilares de la cuarta estructura en dirección norte-sur. El otro, perpendicular a éste, también está enrasado con línea del muro del patio situado más al sur. Rudofsky, de este modo —mediante los dos muros vinculados a los dos ejes de la composición y a los límites de dos de los elementos definitorios de La Casa: el patio y los pórticos exteriores—, incluye al algarrobo en el proyecto de La Casa.

Otra particularidad se encuentra en este diedro que al levantarse tan próximo al tronco del algarrobo, o bien se le talaban las ramas o, tal y como se hizo, éstas se dejaban pasar de un lado a otro, abriéndose paso por unos diminutos huecos dispuestos en los muros. A través de estas pequeñas perforaciones sobre las paredes del diedro no se interrumpe el crecimiento natural de las ramas. Curiosamente, con dicha intervención, y vistas tanto desde el rincón interior como desde su esquina exterior, los huecos parecen ventanas, confiriéndole un aspecto doméstico: de nuevo, Rudofsky creó una habitación más, aunque ocupada por el algarrobo.

De hecho, ésta intervención con el algarrobo no es un hecho aislado en la producción arquitectónica de Rudofsky. Éste incorporó, en prácticamente todos sus proyectos de casas y jardines, a los árboles existentes dentro del ámbito doméstico. Así desarrolló una concepción ampliada de lo que puede estimarse como propio de lo doméstico, puesto que para él lo eran tanto los espacios interiores como los exteriores. Efectivamente, así logró que los espacios exteriores fueran tenidos por auténticas habitaciones sin techo.

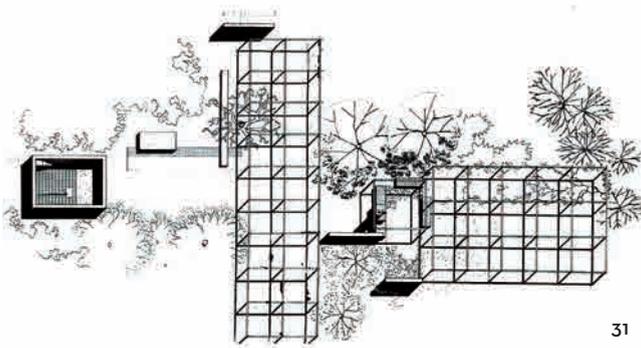
Un buen ejemplo de esta concepción de lo que puede ser habitable, a pesar de hallarse a la intemperie, es el jardín que construyó en la casa del pintor Constantino Nivola (pintor de origen italiano que vivió en EE.UU., 1911-1998). En efecto, Nivola y Rudofsky proyectaron en 1949 un jardín emplazado en un viejo huerto existente. Así lo describe el propio arquitecto:



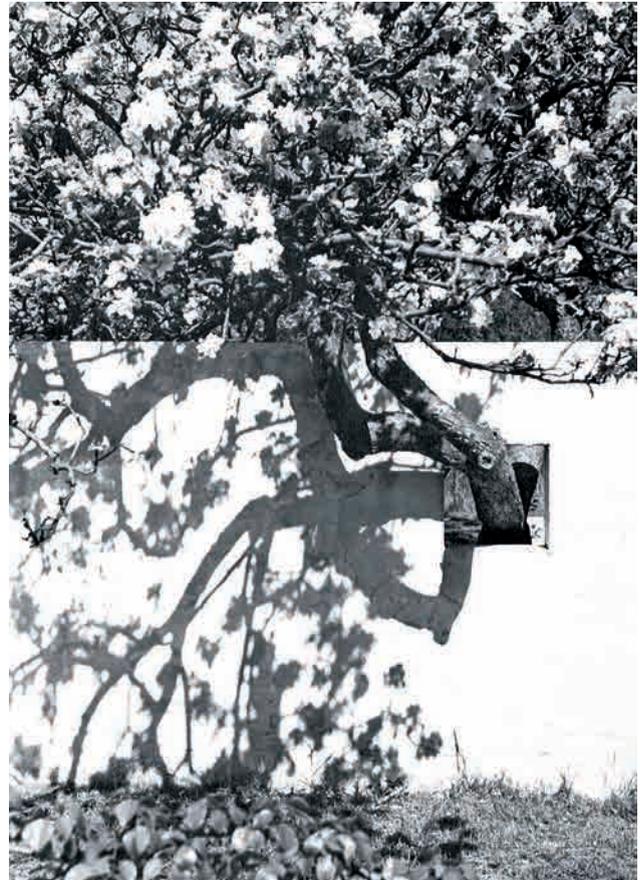
29



30



31



32

29. Jardín de Nivola, muro exento horadado para permitir el paso del manzano.
30. Fotografías de Bernard Rudofsky con distintos tipos de ramas de árboles existentes en las casas Frontini y Arstein, Sao Paulo.
31. Jardín para la casa de Nivola, Amagansett, Nueva York, 1949, planta.
32. Jardín de Nivola, muro exento horadado para permitir el paso del manzano
33. La Casa, sombras de ramas arrojadas sobre la cara de uno de los pilares de las pérgolas.

*Aquí está un jardín poco convencional sin horticultura. La exigua vegetación fue dejada intacta. Unos muros, postes, pantallas y pavimentos fueron colocados con cuidado para hacer resaltar la individualidad, “las sutilezas caligráficas” de algunos viejos manzanos, pinos y arbustos de ciruelos de playa.<sup>16</sup>*

Rudofsky también planteó esta intervención en relación con los árboles existentes como punto de partida del proyecto, tal y como hiciera años más tarde en La Casa de Frigiliana. Para ello dispuso igualmente una serie de elementos arquitectónicos básicos que interactuaban con los manzanos, pinos y ciruelos. Así pues, construyó un solárido, una barbacoa, dos bancos, dos armazones tridimensionales, una fuente, terrazas pavimentadas y tres muros exentos a modo de mamparas. De nuevo percibimos que todos los elementos arquitectónicos están regidos por una retícula base según dos ejes ortogonales. De este modo, los árboles existentes, que previo al proyecto no estaban gobernados por ningún orden más que el establecido para el cultivo del huerto, tras el proyecto pasan a estar reglados por la composición de las piezas que ocupan el jardín. Digamos que la arquitectura ha incorporado y dispuesto los árboles según su regularización, resaltando así su “individualidad” pero articulándolos en la composición general del jardín.

Constantino Nivola dibujó algunos murales pintados de colores sobre los muros del solárido y también sobre dos de las paredes aisladas. Sin embargo, el muro que se construyó adherido a un viejo manzano existente se dejó sin pintar por expresa decisión de Rudofsky. La intención de apartarlo y no permitir que el pintor lo convirtiese en mural nos la cuenta el propio arquitecto:

*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. Y aparte de servir como pantalla de proyección para las plantas circundantes, el muro crea un sentido del orden.<sup>17</sup>*

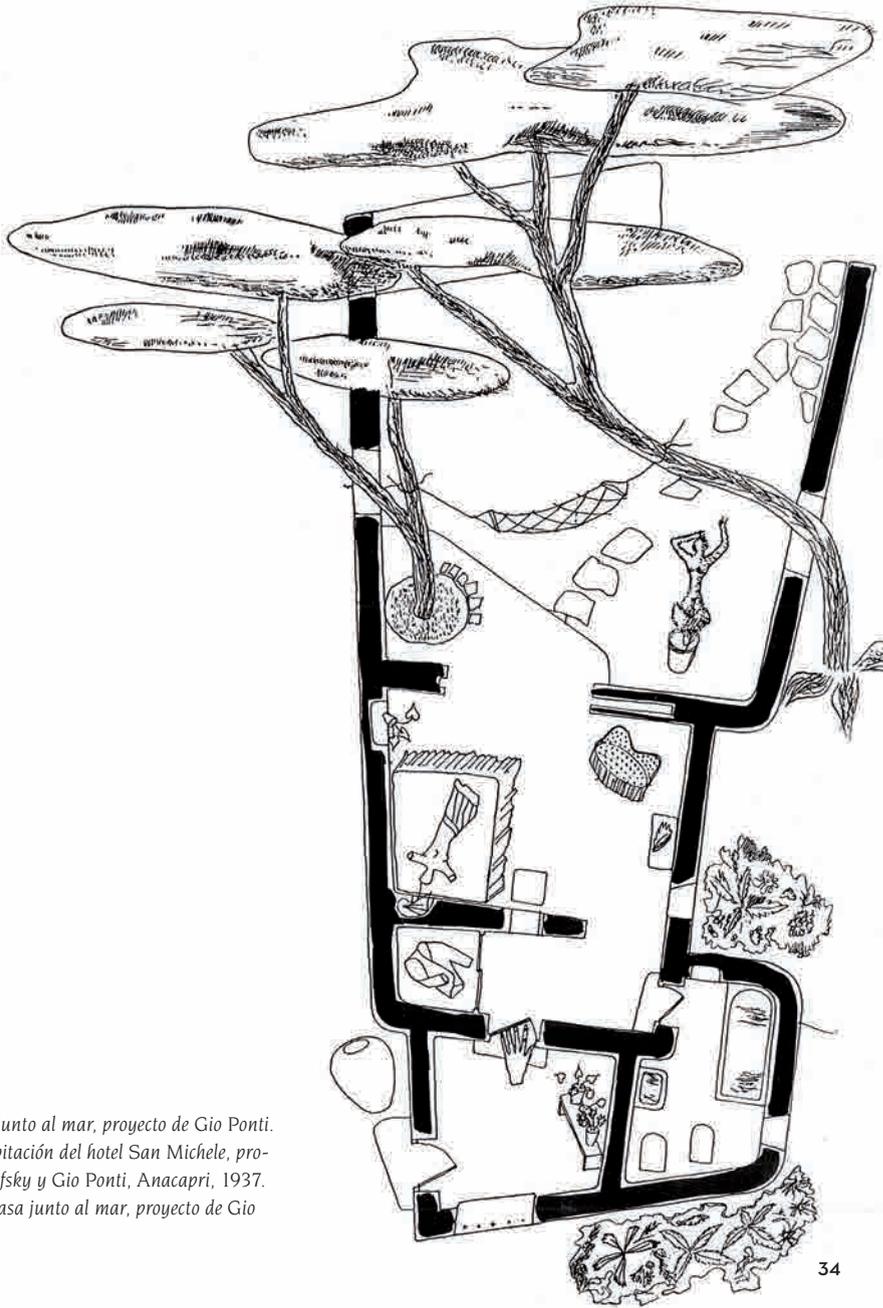
Por consiguiente, un manzano como cualquier otro pasa a ser “el manzano”, a individualizarse, merced al muro exento, liso y blanco que el arquitecto le ha construido a unos pocos centímetros de su tronco. Incluso esta decisión le confiera al nuevo conjunto formado por la pared y el árbol un carácter escultural para ambos. Asimismo, el muro levantado ante el árbol sitúa a éste dentro de su orden geométrico. Un orden que rige toda la intervención del espacio exterior y, por tanto, el de los árboles preexistentes. Del mismo modo a como Rudofsky planteó estas relaciones con el manzano, así lo hizo en el diedro de las paredes que cercaban el algarrobo de La Casa en Frigiliana.

Rudofsky, en cambio, también estaba maravillado por otra de las consecuencias que se dan al construir un muro plano cerca de un árbol. Y éstas son los efectos de la luz reflejada y la misma sombra proyectada que se dan sobre la superficie de la pared. En efecto, según la incidencia de los rayos del sol sobre el muro, y dependiendo de la altitud del mismo según la estación del año, las sombras de las ramas y las hojas se proyectaran contra ella dibujando cambiantes figuras y siluetas. Unas formas que, pese a reconocerlas por sus contornos naturales, al enmarcarse sobre el lienzo de la superficie del muro se percibirán como figuras abstractas, descontextualizadas ya del árbol. Incluso se verán como ornamentos, tal y como afirmaba Rudofsky; arabescos que cambiarán a cada momento del día y del año. En definitiva, todo un “espectáculo gratuito y continuamente cambiante”.

El arquitecto percibió éste mismo interés por las sombras proyectadas en La Casa unos años más tarde. Por ejemplo, lo sabemos por unas fotografías que tomó él mismo de las sombras arrojadas de las ramas de los olivos sobre una de las caras de un pilar de los pórticos. También las tomó en las caras externas de los dos muros que arrinconan el algarrobo. Asimismo nos damos cuenta de ello al ver las muchas fotografías que, de nuevo, tomó de las distintas



33



- 34. Planta para una casa junto al mar, proyecto de Gio Ponti.
- 35. Perspectiva para la habitación del hotel San Michele, proyecto de Bernard Rudofsky y Gio Ponti, Anacapri, 1937.
- 36. Perspectiva para una casa junto al mar, proyecto de Gio Ponti.

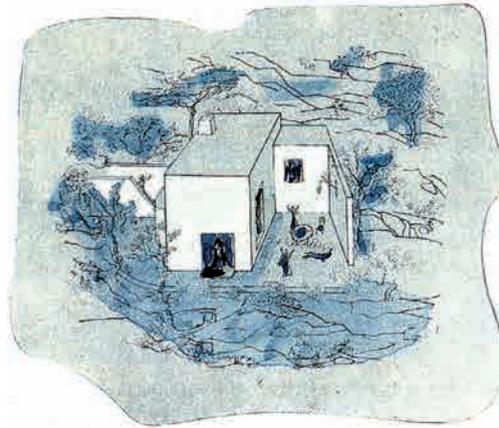
34

STANZA DELLE COLOMBE  
NELL'ALBERGO DI SAN MICHELE  
ALL'ISOLA DI CAPRI



FACCIATA SUL MARE

35



36

ramas de los árboles que estaban presentes en los jardines de las casas Frontini y Arnstein, construidas también por él en Brasil, incluso unos años antes de que construyera el jardín de Nivola.

Asimismo, y como bien afirmara Rudofsky, “un muro tiene, aparte de sus virtudes utilitarias y estéticas, una calidad única que irradia la comodidad mucho más allá y por encima de la comodidad corporal”. Podríamos decir que, por una parte, es la comodidad de sentirse arraigado a un lugar. En sus proyectos, este sentimiento de estar enraizado, radicado a un sitio, se da porque los muros —y el resto de elementos arquitectónicos— se vinculan a los árboles preexistentes del sitio. Su vinculación logra, por tanto, que establezcamos un lugar significativo como habitantes. Y por otra parte, al estar los muros y los árboles inscritos dentro de un nuevo orden conjunto, el habitante se siente orientado en ese nuevo lugar creado por el arquitecto. El arraigo y la orientación que dan pues los muros ordenados según una composición geométrica, y su relación con los árboles, hace que sintamos la irradiación de esa comodidad de la que nos habla Rudofsky.

En este muro liso del jardín de Nivola Rudofsky, como hizo posteriormente también con el algarrobo de La Casa, dejó una pequeña ventana cuadrada por donde atraviesa una de las dos grandes ramas del manzano. Probablemente la idea de hacer pasar las ramas de los árboles atravesando el paño de los muros provenga de su colaboración y contacto con Gio Ponti en Milán cuando fue director de la revista *Domus* de 1937 a 1938. Efectivamente, mientras estuvo viviendo allí, Rudofsky hizo dos proyectos hoteleros con Gio Ponti: uno en Dalmatia (Croacia) y otro, el Hotel San Michele, en Anacapri (Nápoles). Ninguno de los dos se construyó al haber estallado la segunda guerra mundial —hecho que hizo emigrar a Rudofsky a Suramérica—. La solución de las habitaciones del Hotel San Michel, eran una actualización de otros proyectos anteriores de Ponti sobre modelos de casas al lado del mar.

Tanto en estos antecedentes como en las habitaciones del hotel que proyectaron juntos Ponti y Rudofsky, se disponía siempre de una habitación al exterior, a modo de patio, con la intención de “aprovechar el sol y las estrellas como si uno estuviera en otra habitación, ésta sin un techo”, según Ponti. Y seguía diciendo que: “Todas ellas tienen un patio con muros de protección que crean un pequeño recinto que recoge unos pinos y unos olivos”.<sup>18</sup> De hecho, se puede observar, literalmente, cómo en los dibujos de plantas, secciones y perspectivas, se dejaban unos huecos en los muros donde permitían que unas ramas cruzaran el muro entrando en otro ámbito; invirtiendo así la relación entre lo que está fuera o dentro, a un lado o a otro de la pared. Consecuentemente, ya en este dibujo se observa el extrañamiento que nos produce contemplar una rama cruzando un muro desde el otro lado, desligada del tronco al cual pertenece.

Todo ello hace que, tal y como dijo Rudofsky a propósito del viejo manzano en el jardín de Nivola, se logre “una peculiar cualidad monumental”.<sup>19</sup> Una monumentalidad que también le fascinaba encontrar en las casas envejecidas, o incluso destruidas, y que estaban ocupadas por la vegetación, tal y como recogió en algunas de sus fotografías, por ejemplo, en las de Marruecos publicadas en varios de sus libros. De hecho, la admiración por aquello destruido y colonizado por plantas le parecía muy sugerente, “no por la hiedra cubierta, de forma romántica, sino de forma íntima, clásica: las casas sin techo de la antigüedad”.<sup>20</sup> Es decir, por lo que aportaban estas estancias a la vida doméstica y a la intimidad del habitante; no por simple nostalgia.

El solárium que construyó también para el jardín de Nivola es en realidad una habitación sin techo; una alberca, aunque sin agua. La intimidad está garantizada en su interior, explícitamente para quien desee tomar baños de sol. No en vano, solo se puede acceder a ella mediante una escalera de mano apoyada en el muro exterior. En cambio, en el interior, Rudofsky dispuso un tramo de escalera de obra pegada al muro, y que permite descender, de nuevo,



37



38



40



39

37. Solario en el jardín de la casa de Nivola, obra de Bernard Rudofsky.

38. Fotografía de Bernard Rudofsky a un giardino en la isla de Pantelleria.

39. Fotografía de Bernard Rudofsky a un patio en Thera, Santorini (Grecia).

40. Fotografía de Bernard Rudofsky a la tapia de una casa, Marruecos.

hasta el suelo. Por consiguiente, cuatro paredes diminutas que, aún así, monumentalizan la actividad de tomar el sol.

Sin embargo, nuevamente podemos descubrir la genealogía de este solário a través de las fotografías de Rudofsky. En realidad, el solário está basado en una construcción vernácula de la isla de Pantelleria, llamada *Giardino*. Éste la fotografió y, además, escribió unas notas en su libro *The Prodigious Builders* (1977) sobre esta construcción rural. Ahí afirma que son “fortalezas en miniatura desperdigadas entre las viñas, consistentes en un sólido muro”. En realidad funcionan como “un huerto de un solo árbol, cuyo único objeto es proteger a un solitario limonero de los furiosos vientos”. Y no solo existen en Pantelleria —sigue diciendo Rudofsky—, sino que también hay bastiones similares, por ejemplo, alrededor de algunas higueras, en la isla del Hierro (en el archipiélago Canario). Para el arquitecto, estas cercas de piedra son pues obras de una “simplicidad emblemática”, que “encarnan el arquetipo del paraíso (palabra persa que significa recinto circular)”.<sup>21</sup> Por consiguiente, para algunas culturas, y también para él, cada árbol pasa a ser considerado como un patrimonio a conservar y a proteger, tanto sea mediante un recinto como por un simple muro ligado a éste. Al cercarlo o al aproximarle una simple pared, de hecho, ya se le está asignando al árbol un valor simbólico, casi sagrado, o cuanto menos, monumental y fundacional del nuevo lugar.

En consecuencia, tanto el muro que atraviesa el manzano en el jardín de Nivola, como la tapia en esquina alrededor del algarrobo en La Casa de Frigiliana —o las pérgolas, caminos y terrazas alrededor del resto de árboles que ocupan la parcela— se pueden entender como verdaderas habitaciones a la intemperie; lugares para la intimidad, a pesar de situarse al exterior, pues forman parte indivisible de La Casa.

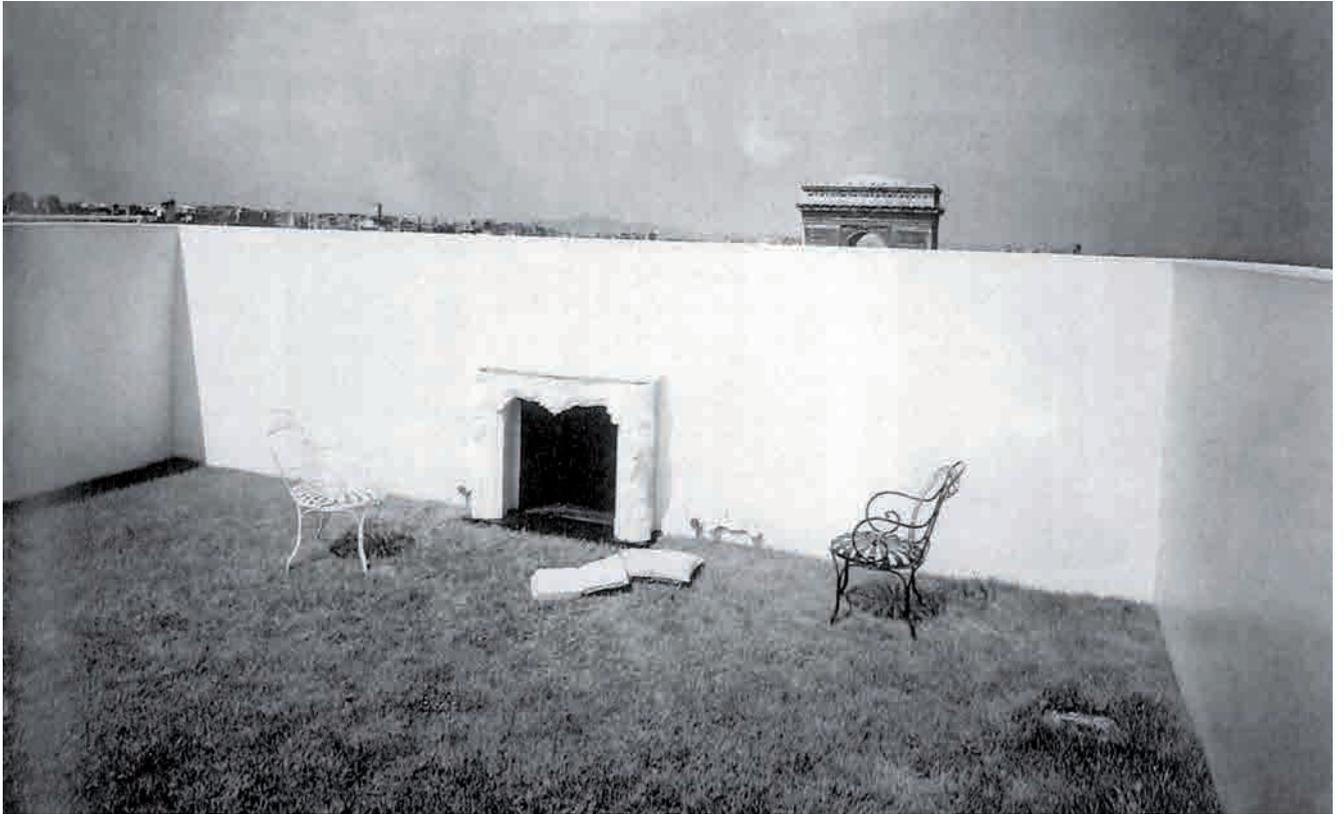
## El patio: una habitación sin techo

Bernard Rudofsky sentía un gran entusiasmo por los patios como espacios habitables. Allá donde encontrara alguno, en cualquiera de sus múltiples viajes, los fotografiaba. Posteriormente incorporaba las mejores imágenes a sus exposiciones y, por último, a los catálogos y libros. De hecho, en varios artículos reflexionó también sobre las bondades de los patios como espacios domésticos de pleno derecho, llegando a dibujar esquemas y propuestas teóricas acerca de ellos. Asimismo, en cuanto tuvo la oportunidad, fueron piezas centrales e indispensables para sus proyectos domésticos. Incluso los empleó en sus jardines, como elementos exentos, tal y como hemos visto en el jardín para el pintor Nivola, a modo de solário.

Para Rudofsky, por tanto, “el patio es una de las más viejas invenciones arquitectónicas. En toda gran civilización puede ser encontrado alguno”.<sup>22</sup> Efectivamente, lo consideraba un arquetipo arquitectónico indiscutible. No lo veía como un simple jardín en el cual tener árboles, tierra o césped; sino un recinto empleado en muchas de las culturas “primitivas” como su primigenia morada y espacio para la vida.

En efecto, en un dibujo que publicó en la revista *Domus* en 1938 —y que más tarde, en 1946, fue usado incluso como portada de la revista *Interiors*— éste representó un patio cuadrado sobre cuyo suelo de hierba se apoyan los muebles convencionales de cualquier habitación interior en una casa. De hecho, dicho mobiliario representa las principales estancias que debe albergar una casa: un vestíbulo, mediante una percha situada justo al lado de la puerta lateral de acceso; una cama de un dormitorio, junto a la cual hay una lámpara de pie; un piano y una mesita de té junto a dos sillas como si se tratara de un salón. Por último, y no menos importante, Rudofsky dibujó también un árbol, el cual sobrepasa la altura de las paredes del recinto. El árbol y la hierba son pues los elementos naturales que reafirman que dicho espacio está al exterior, que se encuentra a la intemperie. No obstante, son ellos los que acaban





42



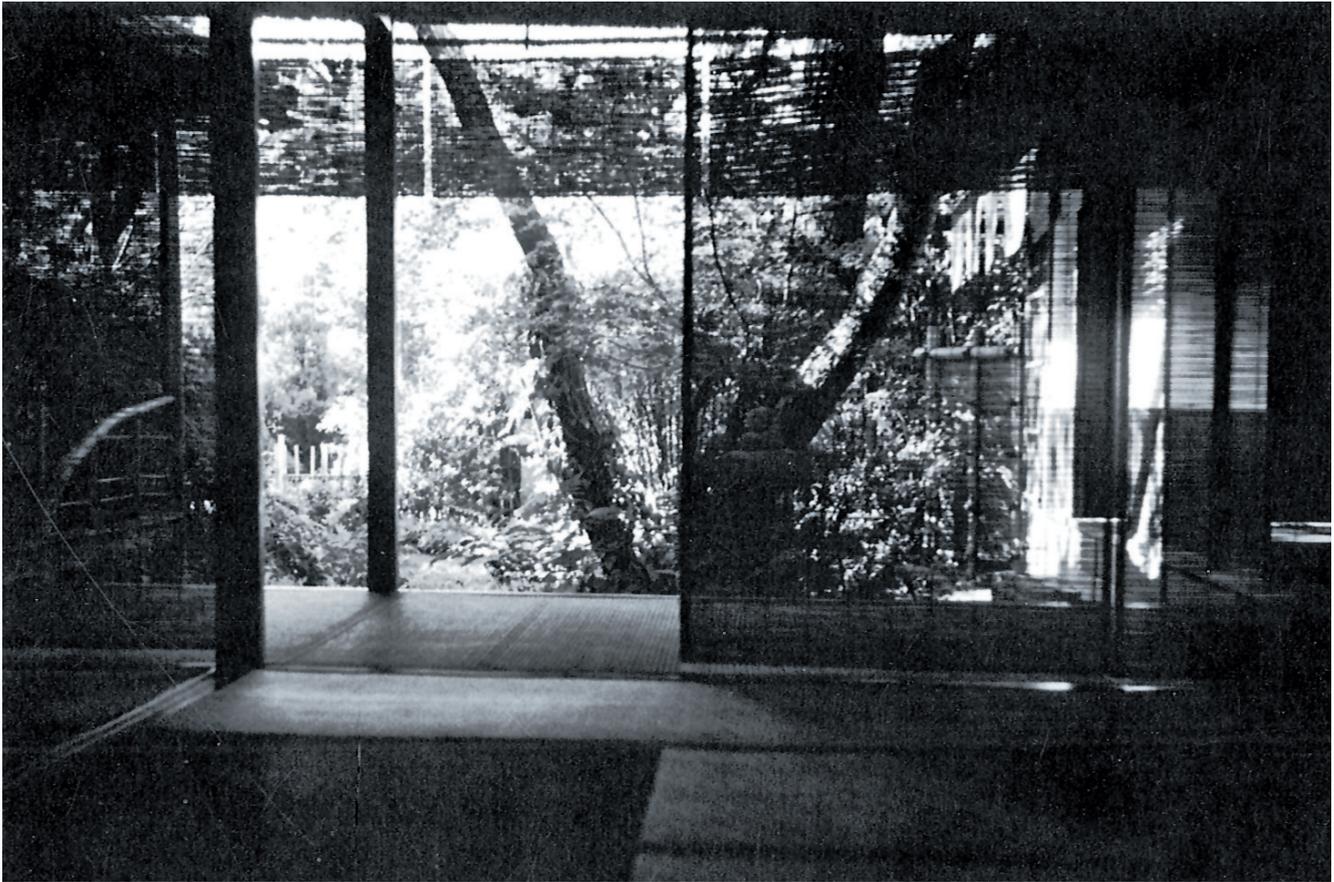
43



44



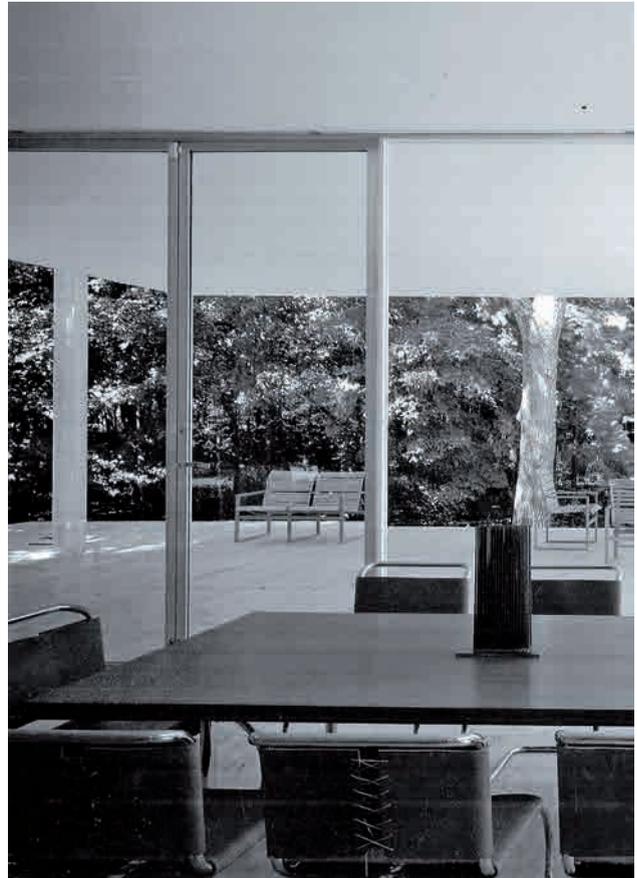
45



46



47



48

46. Casa japonesa, fotografía de Bernard Rudofsky, empleada como ilustración del capítulo 9, "La importancia de lo trivial", del libro *Los constructores prodigiosos*.

47. Patio de la casa Arnstein, obra de Bernard Rudofsky, Sao Paulo, 1939-41.

48. Comedor de la casa Farnsworth, obra de Mies van der Rohe, Plano, 1944-51.

posibilitando la habitabilidad del patio, por su sombra, humedad, microclima; son los que lo logran acondicionarla.

Este dibujo guarda una clara relación con la terraza del apartamento Beistegui (París, 1931) de Le Corbusier, que a pesar de tener un suelo también de césped, no se puede explicar como una simple cubierta-jardín. La presencia de la chimenea, en cambio, hace creer que se trata de una habitación más del apartamento; a pesar de que no tenga un techo, se le asocia a un espacio habitable. También Rudofsky, en 1938, dispuso una chimenea en el patio del proyecto de una casa para Berta, su mujer, en Procida. Sin embargo, no fue hasta 1941 cuando éste llegara a hacer realidad dicha idea en la casa Frontini, en Sao Pablo, construyendo una chimenea en su patio y ocupándola con muebles propios de un salón interior, tal y como propuso en su dibujo de un patio ocupado por muebles sobre un suelo verde, y al amparo de un árbol.

En realidad, el dibujo publicado en *Domus e Interiors* es un manifiesto de lo que para Rudofsky significaba habitar en relación con las estancias exteriores, tal y como le gustaba denominarlas. En efecto, en otro de los artículos para *Domus*, en cuya revista donde empezara a defender estas ideas, Rudofsky ya dibujó un patio de dos alturas ocupado por dos grandes árboles. Parte del espacio está cubierto por un toldo provisional. Sin embargo, lo que verdaderamente sorprende es que añadiera un cuadro colgado en uno de los muros del patio, como si fuera realmente, otra vez, una habitación más de la casa, del mismo rango que otra interior y lista para ser habitada.

Dichas reflexiones —las cuales puso por escrito durante años en varios artículos— las compiló en un solo capítulo titulado “The Conditioned Outdoor Room” (“La habitación exterior acondicionada”),<sup>23</sup> publicado en su libro *Behind The Picture Window (Detrás del ventanal)* y que a continuación resumiré brevemente, dada la importancia de su contenido a la hora de establecer su peculiar teoría sobre el habitar en relación con el exterior.

Rudofsky plantea, en dicho capítulo, una defensa de los espacios exteriores recintados por muros, a modo de patios, como lugares aptos de ser habitados y susceptibles de ser acondicionados para un uso diario. Para él, al igual que se han ido acondicionando los espacios interiores de la casa —antiguamente por chimeneas, ventilaciones cruzadas, etc., y actualmente por los aires acondicionados, humidificadores, radiadores, etc.—, los espacios exteriores también pueden ser acondicionados. ¿Cómo conseguirlo? Utilizando la vegetación y el arbolado propios de los jardines para amortiguar los cambios climáticos. Asimismo, plantea que los exteriores se pueden acondicionar haciendo uso de algunos elementos arquitectónicos tales como paredes exentas —a modo de mamparas—, pérgolas, toldos, bancos o emparrados.

Efectivamente, el control climático es la primera consideración que Rudofsky hace en el texto para lograr acondicionar ambientes externos. Para él, el clima comporta algo más allá que el simple control de la temperatura. Éste también puede afectar a la dieta, al temperamento e incluso en el desarrollo sexual. Asimismo, se pregunta sobre la relación del clima con la propia experiencia de habitar:

*¿Se acaba realmente el control del clima al final de la puerta? ¡Enérgicamente no! Esto es sólo una pregunta que se hace uno mismo fuera de casa. En una casa-jardín magníficamente diseñada, habría que ser capaz de trabajar y dormir, cocinar y comer, jugar y holgazanear. Sin duda, esto le suena engañoso al empedernido habitante del interior.*<sup>24</sup>

A continuación, Rudofsky se pregunta sobre el uso actual de los jardines en las casas —recordemos que el libro se editó en 1955, en plena postguerra, en Estados Unidos, donde el sueño americano consistía en tener una casa con jardín en los suburbios—. Para responderse, compara el jardín situado delante de las casas con la sala de estar, el cual se usa ocasionalmente:



49



50

“Claramente, la actual variedad de jardines no son deseadas más que para ser un ornamento. Como la sala de nuestras abuelas, el jardín es un objeto de cuidado excesivo. Como en el salón, ello no quiere decir que sea vivido”.<sup>25</sup> A pesar de que ambos espacios —salón y jardín delantero— estén arreglados —decorados— con el mayor cuidado, no son los principales espacios para la vida cotidiana. Están relegados a la pura exhibición de clase y decoro.

Rudofsky también critica que ambos espacios no estén relacionados, a pesar de los grandes “ventanales” de vidrio —el gran logro de la arquitectura moderna—, pues éste los separa más que lo une. Efectivamente, los arquitectos modernos aproximaron el jardín a la casa mediante el uso de grandes ventanales, sin embargo, su efecto ha sido más bien el contrario, lo han alejado, precisamente por hacerlo inaccesible. Así de rotundo lo afirma en el texto analizado:

*Por paradójico que pueda sonar, el empleo de paredes de cristal en años recientes enajenó el jardín. Incluso “el ventanal”, como la versión doméstica del escaparate, ha contribuido al alejamiento entre el interior y el exterior: el jardín se ha convertido en un jardín espectáculo.*<sup>26</sup>

El caso paradigmático de esta imposible relación entre el interior y el exterior sería la casa Farnsworth de Mies van der Rohe. Efectivamente, Rudofsky pensaría en ella, pues sus paños de vidrio enmarcan el paisaje próximo aislándolo, y por ello, convirtiéndolo en un “jardín espectáculo” —o como ha escrito Peter Eisenman, en una representación desnaturalizada del paisaje, en un signo de lo que es la naturaleza—.<sup>27</sup> En cambio, cuando Rudofsky emplea los paños de vidrio —por ejemplo en sus dos casas de Brasil (Frontini y Arnstein, 1941)—, los concibe como mamparas o planos correderos permitiendo la conexión directa con el jardín, el patio y su contacto directo con el suelo.

Rudofsky descubrió, regresando otra vez a sus publicaciones, que las relaciones y usos de los jardines y patios ya se daban, por ejemplo, en la casa japonesa tradicional. Asimismo, en el artículo que estamos analizando, también cita los patios de las villas romanas y, especialmente, los de las casas pompeyanas. De éstas últimas estaba francamente sorprendido por la vegetación que las invadía y por los efectos que ésta producía sobre las superficies de los muros —mediante las sombras proyectadas por incidencia de los rayos de sol—. De dicha admiración extrajo algunos principios proyectuales que más tarde aplicaría a la arquitectura de sus jardines y villas. Y a partir de entonces estableció pues su teoría sobre los patios como auténticas habitaciones al aire libre:

*A pesar de su estado fragmentario, estos fragmentos antiguos son la cosa más cercana a un tipo de habitaciones exteriores que, yo creo, será, o debería ser, una parte permanente de la arquitectura doméstica. [...] La mayor parte que compone Pompeya hoy, es una configuración laberíntica de espacios; interiores que se volvieron exteriores; jardines con rasgos poéticos, abriendo y cerrándose sobre algunas nuevas vistas. Los rastros de pinturas y relieves sobre las paredes subrayan su carácter íntimo, la habitación como atmósfera. El elemento más simpático es la libertina vegetación.*<sup>28</sup>

Sin embargo, Rudofsky, además de esta visión pintoresca del patio ocupado por vegetación, también elogia las utilidades climáticas que permite su presencia, y que se pueden conseguir para un espacio exterior. En efecto, estos espacios quedan resguardados de las inclemencias atmosféricas, tanto por la vegetación como por la propia forma arquitectónica amurallada. Así lo afirma en el mismo texto:

*El espacio al aire libre amurallado de dimensiones modestas mantendrá las temperaturas por encima de aquellos no tapiados, azotados por el viento. Además, a plena luz del sol, los muros actúan como verdaderos paneles de calefacción [...] Variando la luz, la temperatura, y la humedad que controlan significa que, con el empleo juicioso de sol y de los rompevientos, las habitaciones al exterior pueden estar perfectamente condicionadas para las diferentes horas del día y la transición de las estaciones.*<sup>29</sup>

49. Pintura de una casa pompeyana, ilustración empleada por Bernard Rudofsky para su artículo “Quattro esempi di giardini”, publicado en *Domus* 122, 1938.

50. Jardín Shiden-Zukuri, ilustración empleada por Bernard Rudofsky para su artículo “Quattro esempi di giardini”, publicado en *Domus* 122, 1938.

En definitiva, al acondicionar los espacios exteriores mediante la combinación de la vegetación y la arquitectura, Rudofsky pretende convertir los jardines domésticos en estancias habitables e íntimas; en parte esencial de cualquier ámbito doméstico que merezca ser llamada casa:

*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>30</sup>*

Por consiguiente, él pretendía que los jardines formaran parte indivisible de las estancias que conforman y fundan una casa. No consentía pues que se abstuvieran a ser relegados como pura ornamentación. Los jardines, y por tanto los árboles que lo pueblan y los muros y construcciones que los definen, deben ser ocupados para la vida cotidiana de sus habitantes. Por ello Rudofsky rehusaba a concederle todo el protagonismo del jardín a la vegetación.

*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. [...] Uno a veces consigue más placer de una pérgola desnuda que del árbol más corpulento.<sup>31</sup>*

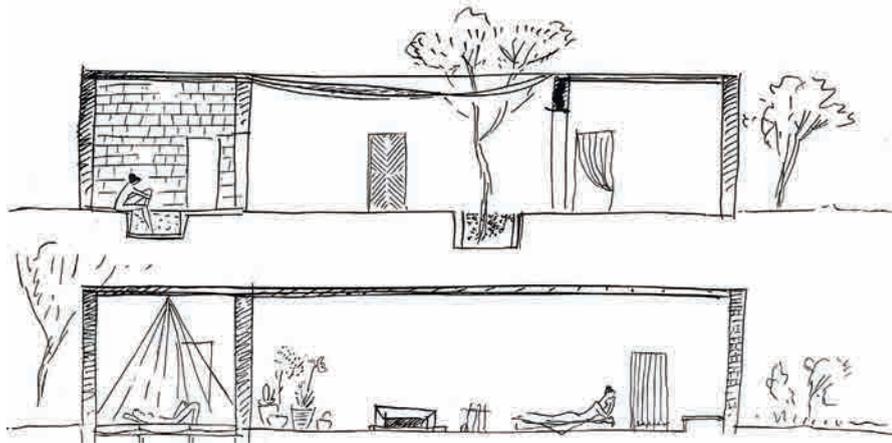
Entonces, para Rudofsky, la arquitectura es aquello indispensable que convierte en habitable un jardín: ésta será la que acoge en sintonía la vegetación y el arbolado. Los “elementos inanimados” son entonces los que ayudan a acondicionar estos espacios exteriores para la vida en correlación con los vegetales. Dichos elementos arquitectónicos dotan pues al jardín de un orden. Un orden que se contrapone al no orden, es decir, al caos de la vegetación, de lo natural.

Como conclusión, la ocupación del jardín mediante elementos arquitectónicos logrará pues que un exterior pueda disfrutarse como un interior doméstico, por ejemplo, incorporando muros, vallas, pérgolas, emparrados, toldos, pórticos y porches. De este modo se acondicionarán estancias exteriores donde poder desayunar, hacer la siesta, tomar el sol, leer,... “El jardín habitable podría convertirse así en un espacio vital adicional y, en cierto modo, en una versión más noble de la casa”.<sup>32</sup>

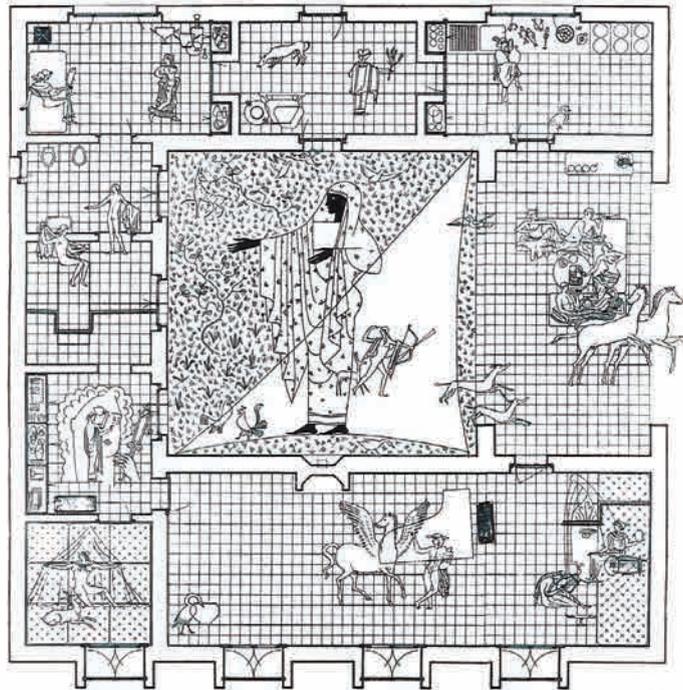
El jardín vivible, el patio habitado, el atrio ocupado por árboles y vegetación, configuran pues una genuina habitación al exterior para Rudofsky. Él, no dejó de servirse de ellos en todos sus proyectos domésticos. Por ejemplo, desde la casa en Procida (Nápoles, Italia, 1938), uno de sus primeros proyectos, hasta sus últimos esbozos para una casa ideal (1980), en la cual cada estancia tenía asociado un patio ajardinado. Veamos entonces la importancia que otorgó al patio ajardinado en la casa de Procida, pues ésta fue ampliamente publicada en la revista *Domus* como prototipo de una casa de campo para una mujer soltera —en verdad era una casa para Berta, la que sería pronto su mujer—. En las notas que acompañaban a la planta decía lo siguiente sobre el atrio central:

*El patio es la verdadera sala de estar. Su piso está formado por un césped con pocas margaritas y verónica; en primavera, habrá violetas y orquídeas. El cielo, con su aspecto de cambio sin fin, sirve como techo. Uno puede protegerse contra el sol de verano con un trozo de lona. Una chimenea permite tardes prolongadas durante la primavera y aún en otoño. Los perros, gatos, y las palomas encontrarán refugio aquí.<sup>33</sup>*

En efecto, el patio central pretendía ser la parte vital de la casa. Una auténtica sala de estar al exterior. En cambio, a lo que debería ser el salón principal —la estancia de mayor tamaño interior—, la destinó como habitación para la música y propuso que solo durante las inclemen-



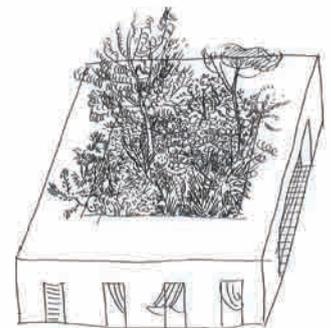
51



52



53



54

51. Secciones de la casa en Procida, Nápoles, proyecto de Bernard Rudofsky, 1938.

52. Planta de la casa en Procida.

53. Boceto para una casa atrio, perspectiva interior, proyecto de Bernard Rudofsky, 1934, publicado para el artículo "Variazioni", Domus 124, 1938.

54. Boceto para una casa atrio

cias atmosféricas se utilizara como salón propiamente dicho. Asimismo, Rudofsky dispuso dos chimeneas adyacentes, una en el patio y otra en la sala de música, ambas compartiendo el tiro. Sin embargo, sendos espacios no se relacionan directamente por ninguna puerta ni ventana. Su vinculación se da a través del porche de acceso, entre el patio y el jardín exterior. Por eso, el suelo del patio lo imaginó cubierto de hierba, para establecer una continuidad con el suelo natural del jardín exterior: “El jardín debe entrar, y no pararse en la puerta. Y la señora que no sufre del reumatismo disfrutará de la misma exquisita sensación experimentada por la muchacha campesina que cosecha el heno”.<sup>34</sup>

De modo que para Rudofsky “el suelo es la parte más noble de la casa”. De ahí que le atendiera su cualidad material. No en vano, en varios artículos, el arquitecto elogió los mosaicos de las casas romanas, o los tatami de las casas japonesas. Por ello representaba en sus plantas las texturas de los pavimentos con esmero, cuidado y detalle. Así, por ejemplo, distinguía si eran suelos adoquinados, solados, plantados con césped o hierba, e incluso enteramente acolchados como sucede en el dormitorio de la casa en Procida. O recordemos cómo incluso la mínima superficie del diminuto solárium del jardín de Nivola fue enladrillada en dos de sus tercios y cubierta con tierra natural el resto del pavimento.

No obstante, su preocupación por los acabados de los suelos no se detenía en las sensaciones. Además, le impresionaban la riqueza de los solados de las casas de estas antiguas culturas, precisamente porque evidenciaban que “es posible eliminar prácticamente todos los muebles de la casa para mostrar su suelo”.<sup>35</sup> Le repelían la gran disparidad de materiales que se suelen usar en los pavimentos de las viviendas: “Piedra de mármol y piedra artificial, majolica y cemento, madera y linóleo, caucho y telas, alfombras [...] incluso esteras, todo arrastrado y frotado por los talones que andan arrastrando los pies de nuestra civilización”.<sup>36</sup>

Por ello, en el mismo texto incluyó un boceto de un patio totalmente ocupado por árboles de manera salvaje, sobre un suelo de hierba. En medio del patio silvestre dibujó un par de sillas y una mesita pequeña como si se tratara un de salón de té. Dos personas aparecen charlando apoyados en los árboles. Es una escena doméstica. La presencia selvática de los árboles está contenida por el orden de las paredes del patio. La “habitación exterior” —el patio ajardinado— es la verdadera sala de estar de la casa, a pesar de la ambigüedad en el dibujo de si existe o no un techo.

Analicemos ahora como están definidas estas habitaciones al aire libre en su casa de Frigiliana —y más tarde lo haré también en las casas construidas y habitadas en Brasil—. Efectivamente, Rudofsky incorporó, como no podía ser de otro modo, un patio en La Casa que se levantó en España. Éste patio, de planta cuadrada —7,80 metros de lado—, está conectado directamente con el dormitorio y con el garaje desde sendas puertas. Ambos vanos están alineados al eje longitudinal norte-sur, el cual cruza toda la vivienda. Sin embargo, la puerta del garaje queda desplazada de dicho eje levemente —un módulo del suelo— hacía un lateral. Por tanto, esta habitación al exterior se hilvana según el eje de la composición de la parte edificada de la casa.

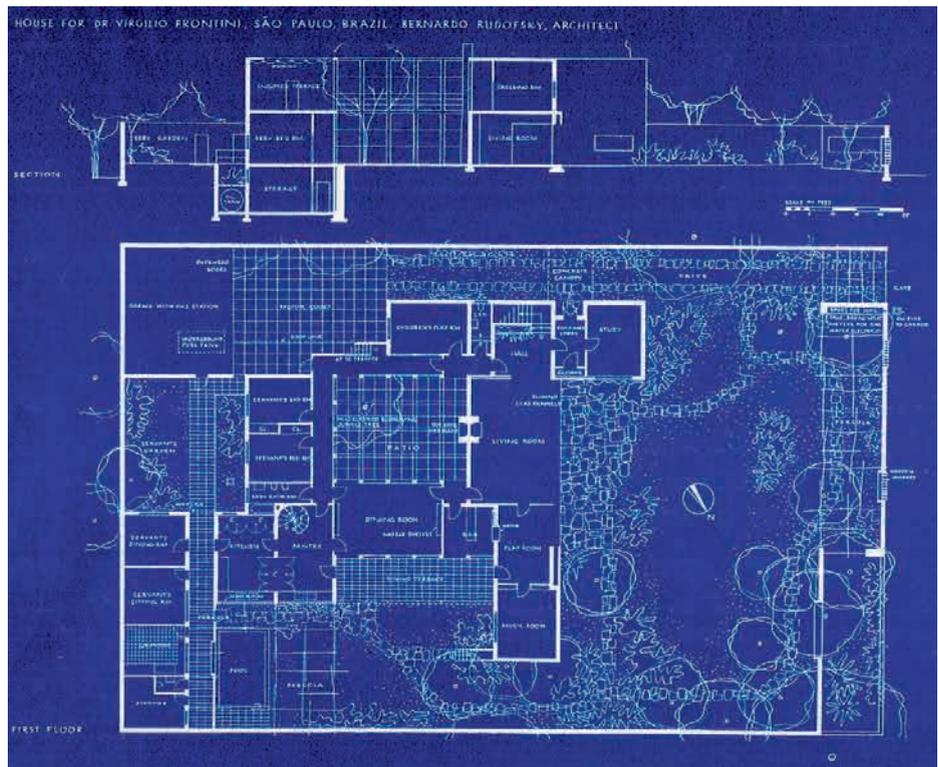
El suelo del patio se adapta al nivel natural del terreno en descenso hacía el garaje. Únicamente están pavimentados dos caminos en cruz coincidiendo con los ejes de orientación norte-sur, este-oeste. El ancho de estos pasos mide 80 centímetros —lo que equivale a dos de las baldosas cuadradas de barro que se usan en toda la vivienda cuyas medidas son de 40 por 40 centímetros—. Existen asimismo dos terrazas opuestas en el eje este-oeste, dispuestas en forma de esvástica. De planta cuadrada, miden 2 metros de lado, es decir, cinco piezas del pavimento. La ventana del baño también se abre al patio y justo delante de esta hay una acera que ocupa toda la longitud, con un ancho igual a dos piezas de solado cerámico. Por último, dos olivos preexistentes fueron amparados en el lado este de dicho recinto. Por lo tanto, este patio no difiere en absoluto a los esbozos explicados anteriormente que servían de base



55



56



57

- 55. Patio de La Casa, obra de Bernard Rudofsky, Frigiliana, 1972.
- 57. Perspectiva del patio de la casa Frontini, obra de Bernard Rudofsky, Sao Paulo, 1939-41.
- 56. Planta de la casa Frontini.
- 58. Vista del patio de la casa Frontini, desde la terraza de la planta primera.

a sus concepciones teóricas sobre estas habitaciones sin techo: presencia de árboles, pavimento natural combinado con partes soladas y vinculación directa con estancias interiores.

De otra parte, en la leyenda que acompaña la planta, se señalan dos usos para este patio: la mitad oriental dedicada terraza para la tarde —por su mejor orientación a los rayos de sol del oeste—, y la mitad occidental a terraza para las mañanas —pues le llega la luz matinal desde el este—. Es decir, su uso puede prolongarse a lo largo de todo el día, siendo considerado por ello como el verdadero salón de La Casa. Dicho espacio, además, es la estancia de mayores dimensiones, más grande incluso que el propio salón-comedor interior. Todo ello pone en evidencia el uso continuado que hacían del mismo en sus estancias estivales.

Rudofsky y su mujer usaban pues el patio como una estancia más de la casa, más allá de ser un lugar para tomar el sol de forma protegida e íntima. En efecto, allí, Berta y él, estaban totalmente resguardados tanto de los vientos, por las miradas ajenas de los vecinos, es decir, estaba garantizada su total intimidad. No es casualidad, asimismo, que esta pieza se vincule a los usos privados de la vivienda: el dormitorio y el baño. Así pues, el patio, era para ellos una habitación más, acondicionada, aunque al aire libre.

Al poco de emigrar a Brasil, Rudofsky —escapando del conflicto de la segunda guerra mundial, pues temía por su situación al ser judío—, tuvo la oportunidad de construir dos casas en Sao Paulo simultáneamente (1939-41): una para la familia Frontini y otra para la Arnstein. En ambas aplicó sus teorías sobre la habitación exterior acondicionada, así como la integración del jardín en relación con los elementos arquitectónicos y los árboles, tal y como expondré a continuación.

En la casa Frontini, la parte construida ocupa la mitad de la parcela rectangular donde se inscribe. El resto del solar está invadido por un jardín tropical fragmentado y recintado por patios, celosías, emparados y porches. El centro de la casa está ocupado por un patio completamente pavimentado, si bien existe un árbol situado en el rincón sur. Tal y como hizo en el proyecto de la casa en Procida, también en esta, situó una doble chimenea compartiendo el tiro para servir tanto al salón interior como al patio. Asimismo, según la perspectiva coloreada del mismo, Rudofsky lo imaginaba amueblado con sofás propios de un salón interior: con sillas situadas sobre una alfombra para manifestar así su deseo de que el patio fuera considerado como una habitación más de la casa dispuesta a ser habitada. Además, se produce una secuencia espacial entre el patio y el jardín a través del porche-comedor. Sin embargo, la particularidad del patio de la casa Frontini es que está conformado en tres de sus fachadas por un entramado de pilastras regulares de dos plantas de altura. Esto, en realidad, convierte al patio en un atrio al estilo de las casas romanas antiguas, pues permite su circulación alrededor del espacio de pilastras a modo de deambulatorio.

Si en la casa Frontini, el jardín y la edificación estaban separados claramente a uno y otro lado de la parcela, en la casa Arnstein, en cambio, el jardín se disgrega en cinco patios y una franja al sur que ocupa todo el largo de la parcela. Dos de los patios se vuelcan a dicha banda hacia el sur a través de unos muros en celosía y se destinan a a comedor al aire libre y a zona de juego para los niños. Los otros tres patios están adheridos al muro que recinta la parcela por el lado norte. Éstos se emplean como salón al exterior, solárium y jardín para el servicio, respectivamente. Por lo tanto, en la casa Arnstein, la sala de estar interior se relaciona con dos patios exteriores. Uno es el comedor al aire libre, situado al sur. Y el otro, como salón al exterior, al norte, al cual se le añade un pórtico de finas columnas recubiertas de orquídeas trepadoras. En este patio, asimismo, existe un viejo árbol de mangos de gran porte (planta de Uriel) situado frente al pórtico. Y justo entre este árbol y el muro norte de la parcela, Rudofsky construyó una pérgola con cañas de bambú sobre la cual cuelgan algunas macetas. Dicha pérgola está alineada al eje longitudinal que recorre el lado norte. En éste corredor los huecos de paso de los distintos patios están en el mismo eje que va desde la entrada de la



58



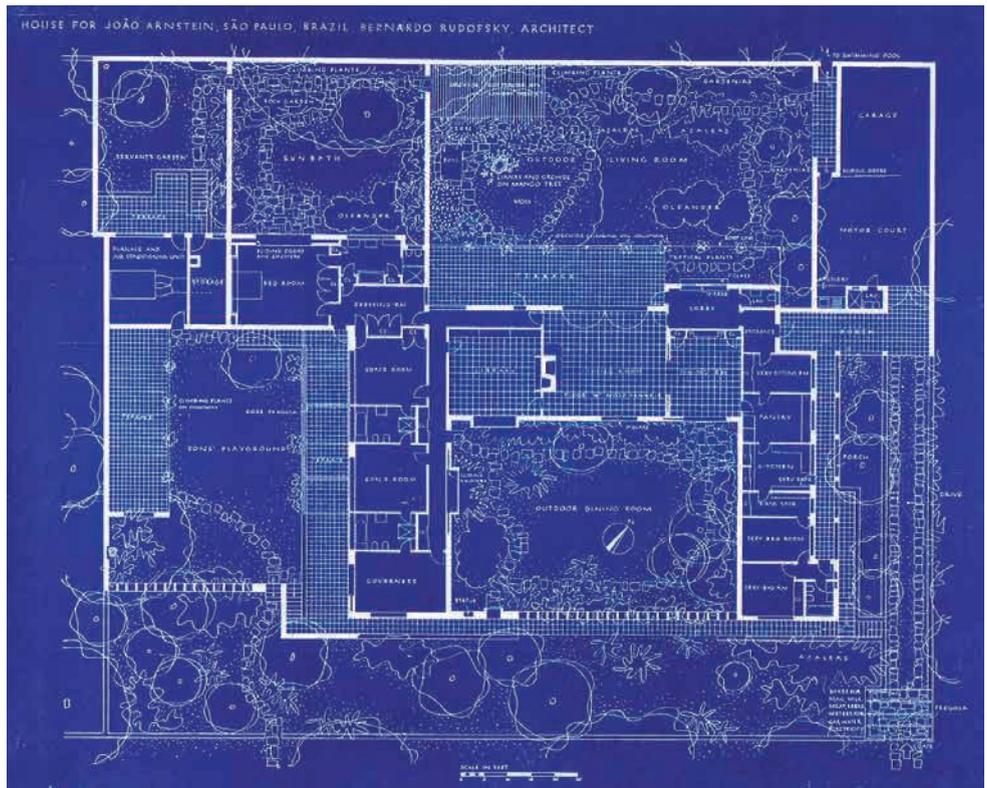
59



60



61



62

59. Patio de la casa Arnstein, obra de Bernard Rudofsky, Sao Paulo, 1939-41.

60. Porche de La Casa, Frigiliana.

61. Pérgola de bambú en la casa Arnstein.

62. Planta de la casa Arnstein.

casa hasta el jardín de los sirvientes en el lado opuesto. Así pues, las estancias al exterior se van enfilando a dicho eje visual, del mismo modo a como lo haría años más tarde en La Casa de Frigiliana, van articulando espacios interiores y exteriores, elementos arquitectónicos y árboles, para configurarse un todo habitado, esté techado o no.

En definitiva, tal y como hemos visto en estas tres casas construidas, Rudofsky proponía siempre un uso doméstico de los patios ocupados armoniosamente por árboles, plantas, chimeneas, terrazas e incluso muebles propios de las habitaciones interiores. De este modo el arquitecto puede acondicionar los exteriores como auténticas habitaciones, como estancias sin techo, o como jardines amurallados para la vida diaria de sus habitantes.

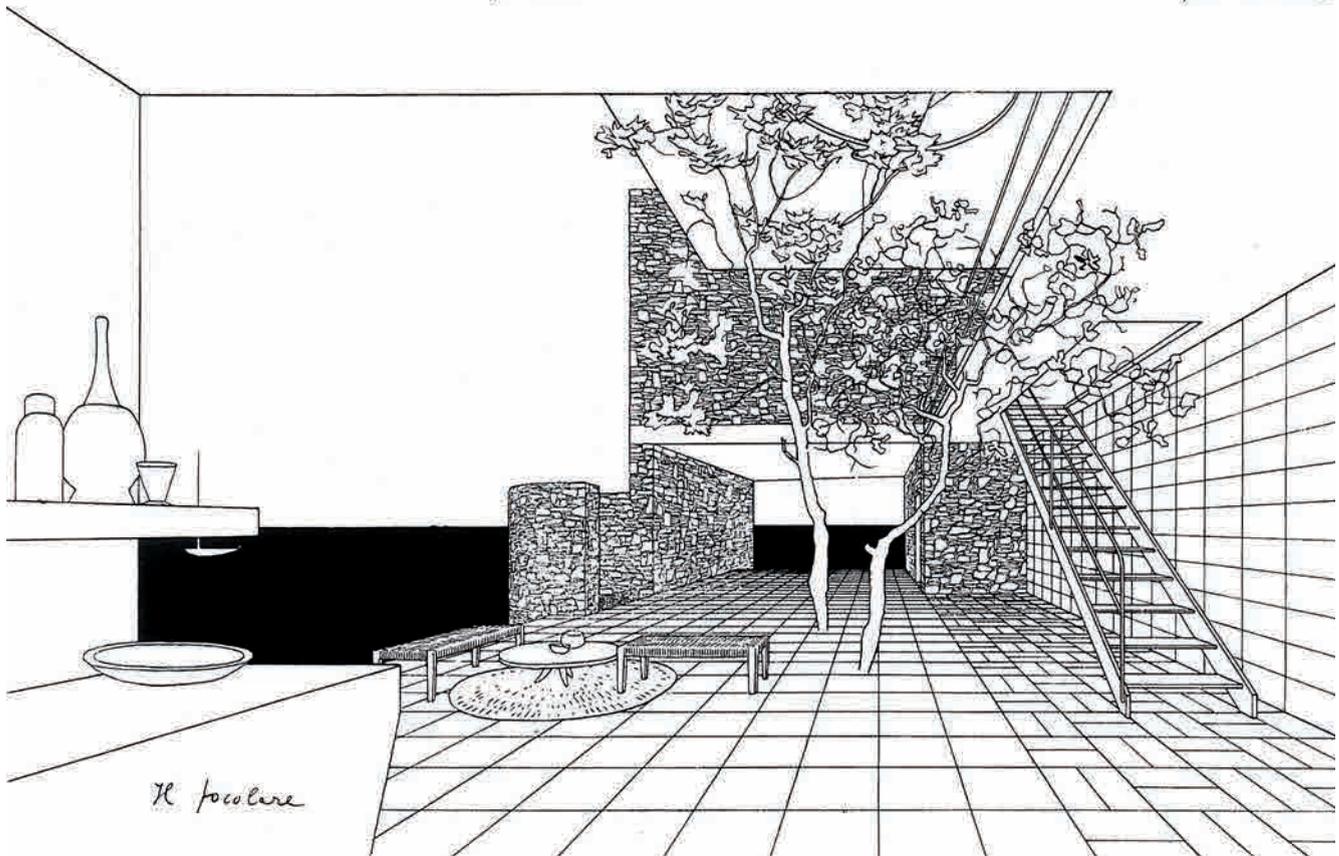
## **El porche: núcleo de la casa**

El porche —espacio cubierto apoyado bien por soportes o por muros, y abierto al menos en uno de sus lados—, es otro de los elementos arquitectónicos más empleados por Bernard Rudofsky como pieza de relación entre el interior y el exterior. En efecto, en La Casa, el porche central enlaza las estancias de dos maneras: una longitudinalmente, entre las zonas de día y de noche de la casa construida; y otra transversalmente, en relación con el espacio exterior enmarcado por la estructura tridimensional porticada del jardín. Es pues en este zaguán o espacio cubierto, y abierto frontalmente al jardín, donde se cruzan los dos ejes principales de la composición. Conformando de este modo un nexo céntrico tanto para la parte construida como entre ésta y el jardín exterior.

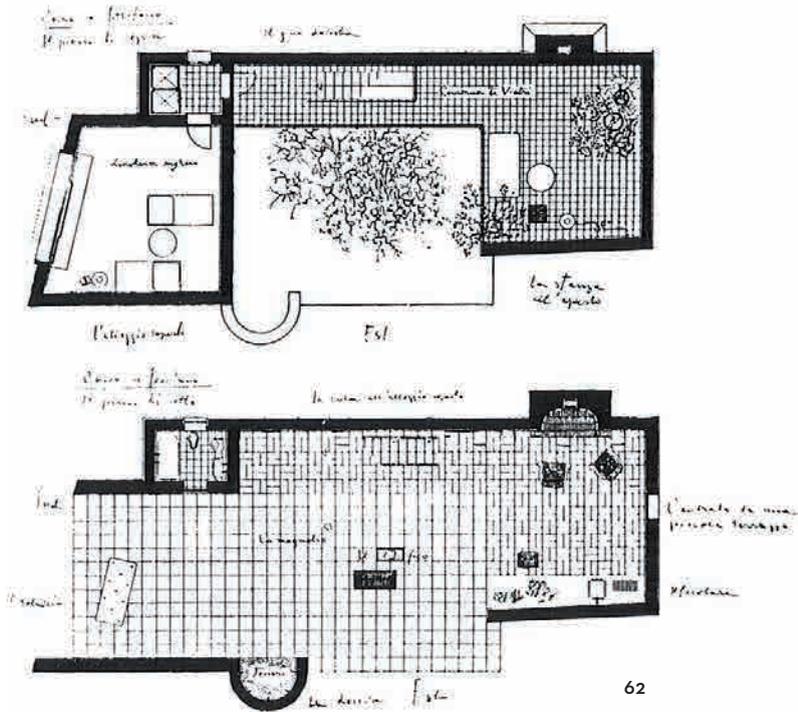
Como ya vimos anteriormente, Rudofsky construyó porches de manera análoga en los proyectos de Procida y, también, en la casa Arnstein en Sao Paulo. En ambas casas, además, empleó este arquetipo arquitectónico como enlace entre el interior, los patios y el jardín. Sin embargo, uno de los primeros porches que proyectó, con las mismas atribuciones, fue el que proyectó para la casa Campanella en Positano (1936) junto al arquitecto Luigi Cosenza. Efectivamente, el porche en la casa Campanella era el espacio central, y abierto en uno de sus lados, que le permitía articular distintos ámbitos domésticos y establecer, asimismo, un marco arquitectónico desde el que contemplar el paisaje de la bahía. Dicho porche se convierte, por consiguiente, en la estancia principal de la vivienda, delimitado por los dos volúmenes situados a cada extremo de su eje longitudinal norte-sur. Eje que, de nuevo y curiosamente, tal y como hará más tarde en La Casa de Frigiliana, también se conforma como el eje de composición, eje visual y eje de circulación que enhebra los distintos espacios longitudinalmente.

La casa Campanella, tal y como hiciera en la villa Oro (construida en colaboración con Luigi Cosenza, en Positano, 1937), se asentaba sobre un acantilado situado frente al mar. Para poder construir la casa, debió levantar un muro de contención al oeste, y así sostener el desmonte de tierras. Por otra parte, la terraza que surge de este desmonte se sitúa al este, y se permanece abierta hacia el horizonte, hacia las vistas de la bahía. Así, el porche queda abierto al paisaje y enmarcándolo mediante una gran abertura de doble altura. El propio Rudofsky afirmó que la intención de realizar este porche central fue porque quería “mezclar el interior y el exterior en un solo continuo espacial en contacto directo con la naturaleza”.<sup>37</sup>

La casa Campanella, por tanto, estaba basada en posibilitar la construcción de este gran porche central como única estancia de la casa. Efectivamente, salvo el dormitorio, ubicado en el sur —en el volumen aplacado en piedra—, el resto de funciones se dan bajo su cubierta, o vuelcan a dicho zaguán de doble altura. Así, en el volumen del norte —el encalado en blanco— se disponía la cocina, la chimenea y salón en el altillo; y bajo la cubierta: el salón-comedor y la escalera; y en el bloque sur una terraza en planta baja. Sin embargo, curiosamente, en medio del porche, los arquitectos dejaron dos árboles preexistentes: una magnolia y una higuera. Por lo tanto, dicho espacio, otra vez, también puede entenderse como parte de un



61



62



63



64

61. Perspectiva de la casa Campanella, Positano, ca. 1936, proyecto de Bernard Rudofsky y Luigi Cosenza.

62. Plantas de la casa Campanella.

63. Pabellón L'Esprit Nouveau, en la exposición Art Décoratif, París 1925, obra de Le Corbusier.

64. Fotomontaje de la maqueta de la casa Campanella.

jardín: son las estancias que albergan la vida íntima del habitante en relación con estos dos árboles del sitio, configurando entre todos el auténtico lugar habitable de la casa.

Sin embargo, el porche central, en cambio, no se cubría totalmente, pues en medio del techo se abría un hueco en forma de riñón para que las ramas de los árboles pudieran traspasarlo —solución que recuerda a la empleada por Le Corbusier en el pabellón del *Esprit Nouveau* de París (1925)—. El hueco central en el techo del porche actúa pues como el impluvio de un atrio de una casa romana. Por tanto, esta habitación de la casa ya no puede ser considerada únicamente como un porche, sino que también, y por el agujero en el techo, es un “atrio al aire libre”.

El proyecto de la casa Campanella, por tanto, proponía habitar la casa en un espacio mayormente situado al aire libre, a la intemperie —salvo del dormitorio—. Dicho proyecto pues se le considera como un manifiesto de los arquitectos en defensa de una vida doméstica en continuo contacto con los placeres del sol, el aire, los árboles y el paisaje. Una visión de la casa que contrasta con aquello que justo desea lo contrario: la casa como refugio o cueva para el hombre, como interior clausurado a su relación con el exterior.<sup>38</sup>

Consecuentemente, desde este temprano proyecto en Positano, Rudofsky adoptó ya una composición arquitectónica basada en la adición de estancias —sin distinguir entre las interiores y las exteriores—, articuladas según un eje de circulación longitudinal. También, mediante otro eje perpendicular, vincularía los espacios arquitectónicos con los elementos de sitio y el paisaje exterior. De esta manera, Rudofsky lograba una coexistencia entre lo natural y lo construido, entre lo preexistente y lo nuevo, en definitiva, entre lo artificialmente construido y levantado por el hombre y lo dado en el entorno.

## Se quiere un nuevo modo de vivir

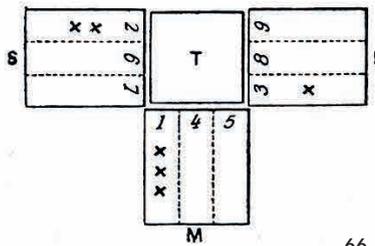
“No se quiere un nuevo modo de construir, se quiere un nuevo modo de vivir” (*Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*). Este fue el título de un artículo de Rudofsky para la revista *Domus* (nº 123, marzo de 1938). El texto se ilustraba con los dibujos de la casa en Procida, inicialmente proyectada para Berta, su esposa. Este artículo se convierte, en realidad, en un temprano manifiesto sobre la redefinición de la domesticidad moderna como aquella referenciada y enraizada desde los hábitos ancestrales del vivir. Hábitos y actividades primarias cuya verdadera comprensión fundamentó el arquitecto hacia una revisión de la arquitectura doméstica.

Rudofsky inicia el texto quejándose sobre el tipo de zapatos que se calza habitualmente en las casas. Según él, éste nos aísla en exceso del contacto directo con el suelo. De hecho, el arquitecto dedicó muchos de sus escritos al calzado, llegando incluso a fundar en 1947 su propia empresa de sandalias llamada *Bernardo Sandals*, todavía hoy en activo.<sup>39</sup> El artículo sigue explicando algunas de las decisiones proyectuales que tomara para la casa en Procida, como por ejemplo, la recomendación de emplear escaleras. Según él éstas no son apropiadas para la vida diaria. Propone, en cambio, que solo deberían usarse en la arquitectura monumental. Por este motivo en Procida y prácticamente en el resto de sus proyectos domésticos son de una sola planta, evitando los dobles niveles y, por tanto, las escaleras interiores.

A continuación, reflexiona sobre el uso de las ventanas lamentándose de “cuan desdichadas y profundamente burguesas son” hoy día. En realidad se refiere a que su altura no suele ser cómodas a la postura humana, pues vienen determinadas más por lo que deseamos aparentar que por la relación que deberíamos establecer con nuestros hábitos. Por ello, el tipo de ventana escogida para esta casa de campo la justifica del siguiente modo: “Las casas antiguas tenían pocas, si cualquier, ventana. La única apertura considerada apropiada para una habi-



65



66



67

65. Perspectiva de la casa en Procida, 1935, proyecto de Bernard Rudofsky.

66. Planta de un triclinium, recogido por Bernard Rudofsky en su libro *Now I let me down to eat*. Éste mueble consiste en tres camas, cada una para tres personas, dispuestas en tres lados alrededor de una mesa, dejando libre el cuarto lado para el servicio.

67. Fotografía de un triclinium en Pompeya.

tación era una puerta, porque ésta era un paso”.<sup>40</sup> Así pues, justifica que todas las ventanas del proyecto en Procida lleguen hasta el suelo, permitiendo el paso entre las habitaciones y el exterior. Es decir, para así permitir una circulación continua entre habitaciones, evitando el uso de pasillos.

Dichas consideraciones las realizaría años más tarde en La Casa de Frigiliana. Por ejemplo, al construir unas ventanas abocinadas hacia el exterior, cuya finalidad fuese únicamente obtener una iluminación indirecta. En efecto, la proyección de un marco alrededor de las ventanas más allá del plano de fachada —hecho de “‘tabique’, la ingeniosa técnica local de suspender ladrillos en el aire”—,<sup>41</sup> estaba justificado para evitar la radiación directa. Asimismo, interpuso unas celosías de mimbre trenzado por el exterior de los paños de vidrio. Por lo tanto, en su casa, las ventanas no establecían ninguna relación con el exterior. Las puertas son pues las verdaderas aberturas: son los pasos entre estancias, tal y como aprendió de las casas antiguas, según este artículo.

Siguiendo con el texto, leemos una comparación entre los baños modernos y los de la antigua Roma, donde en estos últimos el aseo diario consistía en tomar un relajante baño, generalmente, comunitario. En la casa de Procida reserva para el baño una habitación grande dejando en el centro una bañera excavada en el suelo. El resto de piezas de aseo las dispone en otra habitación contigua. De nuevo, y de forma similar, aparece también este baño en La Casa de Frigiliana.

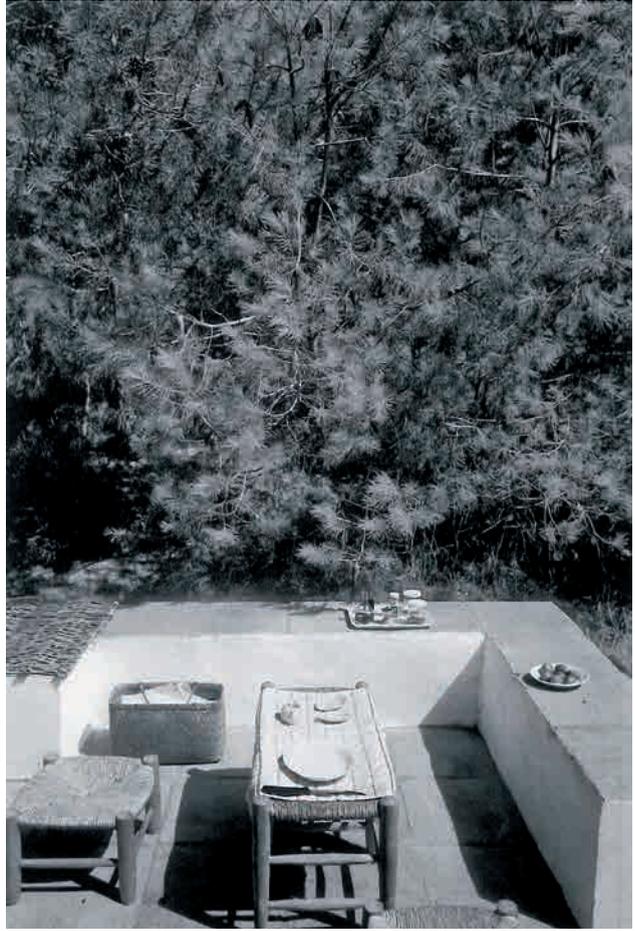
Rudofsky sigue reflexionando después sobre la cama moderna en la cual se añaden cabezales y reposapiés, patas metálicas o columnas torneadas de madera, que según él entorpecen el descanso. Para ello propone un lecho construido, sólido, de piedra, al que llama *clinium*, un lecho sobre el que reclinarse. Por el mismo motivo, se lamenta de que las mesas y las sillas se diseñen como muebles independientes y se especialicen para cada función específica. En su lugar, propone también hacerlos de obra, fijos por tanto, que junto con el lecho plano y sólido crearán un banco en forma de “U” similar a un triclinio (*triclinium*).<sup>42</sup> Éste tipo de poyo (*podium*) —banco de piedra, yeso u otra materia, que ordinariamente se fabrica arrimado a las paredes, junto a las puertas de las casas de campo, en los zaguanes y otras partes— lo observó en las casas de Pompeya. Además de las fotografías que tomó de estos muebles de obra, llegó a realizar algunos esbozos con notas sobre su correcto uso e investigó sobre ellos utilizando antiguas pinturas murales y mosaicos.<sup>43</sup>

Como consecuencia de esta investigación, Rudofsky defiende en el texto esta ancestral manera de comer tumbado, sobre cada uno de los lechos —además, según él, comer tendido ayuda a las digestiones—, tal y como los antiguos griegos y romanos se reclinaban para hacerlo. De hecho, el triclinio también lo usó desde entonces en varios de sus proyectos domésticos. Así pues, en la casa de Procida lo dispuso en dos lugares: uno en el porche abierto, entre el patio y el jardín, como comedor; y el otro, bajo un pabellón exterior sobre el jardín —un pequeño porche anexo—. En el boceto que hizo de este pabellón escribió debajo que era el triclinio de verano, es decir, el comedor al aire libre. Éste está unido a la casa por una amplia y larga terraza pavimentada que transcurre paralela a la fachada lateral. El poyo se protege mediante un techo plano soportado por una pared ciega a un lado y dos pilares delgados al otro. Y en los dos extremos cuelga unas cortinas logrando así mayor intimidad, sombra y protección.

En La Casa de Frigiliana dispuso, una vez más, un triclinio justo a la salida de la cocina, a modo de pequeño lugar donde desayunar y comer. Esta terraza está definida igualmente por un suelo pavimentado de cuarenta centímetros de lado, el cual modula también el banco corrido en forma de “U”, al usar la misma pieza cerámica como terminación superior del asiento. Sin embargo, éste no es el único triclinio que construye en La Casa. Rudofsky añadió otros dos bancos de obra sobre las fachadas: uno, delante de la puerta de entrada a su estudio y resguardado bajo dos olivos; el otro, como remate a la pequeña acera que surge del almacén



70



71



72



73

70. Bancos de obra adosados a la fachada del estudio, La Casa.

71. Triclinio en la terraza de la cocina, La Casa.

72. Mesa de obra y barandilla del porche de La Casa.

73. Triclinio en la terraza de la cocina, La Casa.

trasero. Ambos también siguen el mismo módulo del pavimento cerámico usado para el resto de La Casa.

De este modo, el arquitecto logra proponer una inclusión y uso muy reducido de muebles en La Casa y por eso, muchos de ellos son confeccionados in situ, realizado en obra, como por ejemplo, las estanterías en el sala de estar principal; los poyos de la cocina y del baño; los estantes en el estudio; e incluso en la barandilla de la escalera que desciende del vestíbulo al porche exterior, de la cual sobresale una mesa sobre la que trabajar o dejar objetos.

Al final del artículo publicado en la revista *Domus* 123, Rudofsky arremete sobre cómo deberíamos ir vestidos, calzados e incluso peinados. Recordemos que no en vano, éste llegó a ejercer de comisario de algunas exposiciones sobre los vestidos, muy influidos, sobre todo, por la cultura japonesa de los kimonos. Incluso llegó a diseñar estampados para tejidos y vestidos para su mujer.

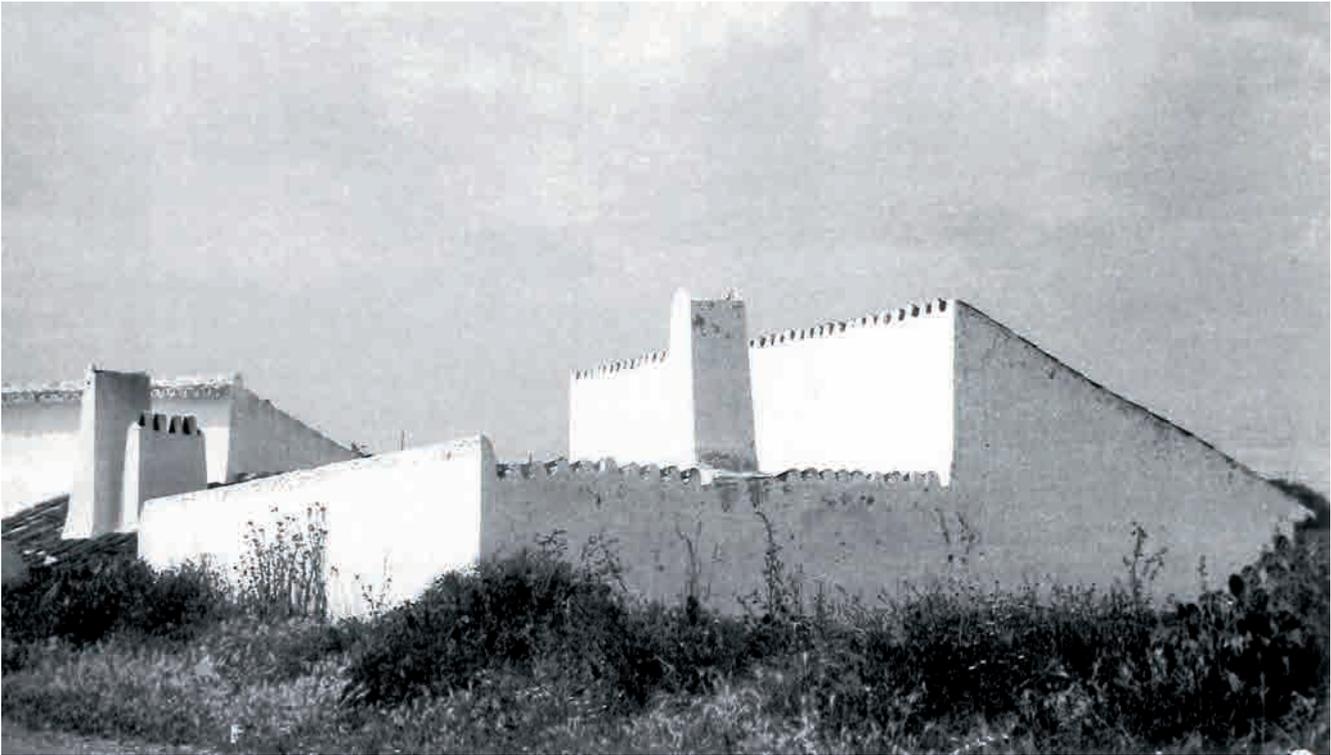
En definitiva, dicho texto, centrado en las decisiones proyectuales de la casa en Procida —y por extensión al resto de proyectos domésticos que más tarde proyectaría— es un manifiesto sobre un modo de vivir basado en las costumbres remotas del pasado, las cuales Rudofsky fue estudiando y reconociendo como más placenteras. Así fue como propuso ocupar la casa con los mínimos muebles posibles y, en cambio, construirlos de obra, dejando las habitaciones prácticamente vacías. En este tema coincide con algunas de las ideas de Adolf Loos acerca de “La abolición del mobiliario”.<sup>44</sup> Por tanto, su teoría del habitar se basaba en modelos de vida más epicúreos y placenteros. Pero al mismo tiempo proponía un estilo de habitar más sobrio y austero. Por consiguiente, pretendía vivir, a la vez, de forma espartana y sibarita. De hecho, ese fue el título de su última exposición realizada en 1987 en Viena: *Sparta/Sybaris. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not (Esparta/Síbaris. No se quiere un nuevo modo de construir, se quiere un nuevo modo de vivir)*.<sup>45</sup>

## El tiempo dilatado de la tradición

Bernard Rudofsky pretendió que el proyecto de La Casa en Frigiliana obedeciese a la tradición mediterránea. De hecho, está constituida como una colección de arquetipos espaciales asociados siempre a unas actividades domésticas ancestrales. Como acabamos de ver, Rudofsky recuperó para sus proyectos ciertos modos de vida antiguos, los cuales experimentó y analizó en sus múltiples viajes por todo el mundo. Mayoritariamente los hizo por el área del Mediterráneo, y muchos de ellos tuvieron lugar en el sur de España. Una prueba de ello son, por ejemplo, algunas fotografías del autor tomadas a pueblos andaluces, tan próximos a Frigiliana como Mijas o Écija, y que fueron expuestas en su exposición de *Arquitectura sin arquitectos* (MoMA, Nueva York, 1964), además de publicadas en el catálogo.

Las resonancias pues de ciertos arquetipos arquitectónicos —patios, porches, aulas, pórticos o podios— son rescatados, reutilizados y ensamblados por él en una nueva composición. Con ellos, reivindica y propone la recuperación de antiguos hábitos domésticos —placenteros, sibaritas— en relación con el comer, estar tendido a la sombra o al sol, bañarse, o inclusive sentarse. Y le interesaron dichos tipos, terminantemente, por lo que atendían al habitante. Rudofsky rescató e incorporó pues dichos espacios a sus proyectos. Sobre todo por su interés antropológico y social, y no únicamente desde una simplificación figurativa y nostálgica de un pasado remoto. Si bien, como es lógico, acabara proponiendo una solución formal, ésta siempre fue argumentada desde lo conceptual con el modo de vida.

Rudofsky encontró, por tanto, en “el conocimiento práctico de aquellos constructores intuitivos, fuentes de inspiración para el hombre industrial atrapado en sus caóticas ciudades”,<sup>46</sup> —tal y como se reflejó en el catálogo de la catalizadora exposición sobre “la arquitectura sin



74



75

74. Fotografía de una casa de Ecija publicada en *Arquitectura sin arquitectos*

75. Fotografía de Mijas publicada en *Arquitectura sin arquitectos*.

pedigrí” de 1964 en el MoMA—. En efecto, el estudio de la arquitectura vernácula le brindó al arquitecto dos frentes con los que lidiar: uno, aprender y recuperar el significado y contenido más profundo de aquella arquitectura anónima, y producida por transmisión generacional, de continuidad con el pasado; y dos, poner en crisis los valores del habitante de las ciudades modernas, tras la proliferación del “Estilo Internacional” y su deseada ruptura con la tradición.

Ante al arquitecto formado en la academia, que proyecta, y que construye “con pedigree”, según Rudofsky —o siguiendo “un plan prefijado”, afirmaría también Adolf Loos—, estaría el constructor anónimo, habitante incluso de su propia obra. Efectivamente, tanto Rudofsky como Loos contraponen el campesino o el artesano —también el ingeniero—, al arquitecto “culto”.<sup>47</sup> Ambos apreciaban las habilidades del campesino por ser capaz de construir su propia casa, al mismo tiempo que disponía de la habilidad para construirse sus propios utensilios. Valoraban de estos su quehacer repetido de generación en generación, por transmisión de padres a hijos. No en vano, tradición proviene del latín *tradere*, que significa transmitir.

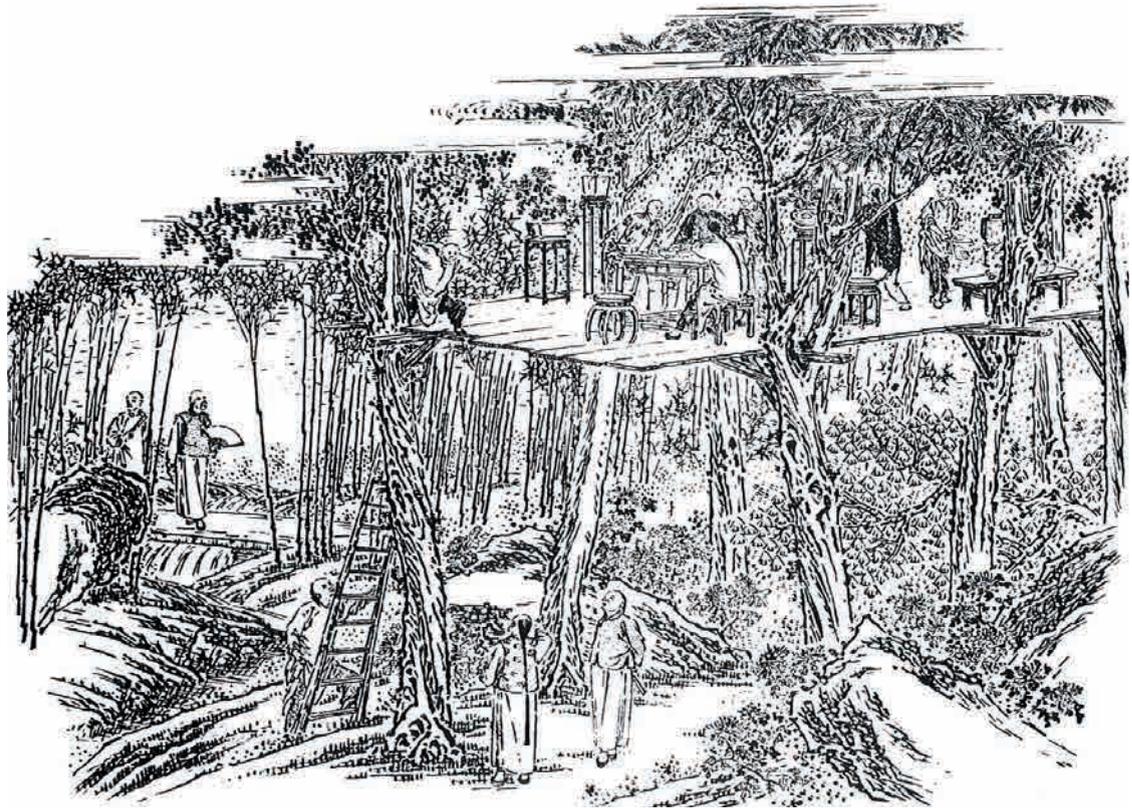
Por todo ello, Rudofsky —y Loos con anterioridad— ponían en tela de juicio los conocimientos aprendidos del arquitecto formado, y adiestrado en las academias, frente a aquel saber del campesino y artesano que sin cuestionamientos estéticos, hacían lo que les era transmitido por sus antepasados. Esta distinción, a propósito de la obra de Loos, entre el arquitecto (Architekt) y el maestro constructor (Baumeister) fue astutamente enunciada por Massimo Cacciari como acusación contra el idealismo arquitectónico moderno, en cuyas palabras resuenan los pensamientos de Rudofsky:

*Lo que diferencia metafísicamente el Baumeister del Architekt se halla precisamente en esto: la intención productiva del primero se desarrolla con el lenguaje, la casa, los datos, herencias; es, a priori, ‘habitante’, mientras que la intención del segundo se imagina y se quiere ‘libre’, no advierte el derecho que el pasado tiene sobre ella, proyecta idealmente.<sup>48</sup>*

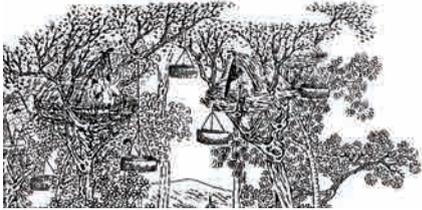
Por consiguiente, Rudofsky —como Loos y muchos otros arquitectos en búsqueda de lo esencial y específico de la arquitectura— ultimó como oportuna la revisión e incorporación de ciertos “invariantes” arquitectónicos basados en recobrar una peculiar forma de vida. Exploró así, desde sus exposiciones y textos, los principios antropológicos y arquetípicos de la arquitectura vernacular, para dar pues una respuesta a la deshumanizada internacionalización de la arquitectura moderna.

Rudofsky entendía pues la tradición como un proceso de decantación de unos valores formales que se daban al responder a necesidades específicas —y mejoradas de generación en generación—, cuya transmisión no debería de ponerse en duda a cada momento. Por este motivo, él no tuvo ningún reparo en emplear y adoptar en sus proyectos dichos invariantes. De hecho, Bernard afirmaría que: “Las formas de las casas [...] aparecen como eternamente válidas, al igual que las formas de sus herramientas”.<sup>49</sup> Pensamiento paralelo e idéntico al que ya propuso Loos al afirmar que: “La mejor forma existe ya siempre y nadie tendría que temer emplearla, aun cuando en su origen proceda de otra persona. ¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitámonos incluso copiándonos a nosotros mismos! ¡Que una casa se asemeje a la otra!”.<sup>50</sup>

Sin embargo, no debemos entender que la tradición comporta un estancamiento de las formas, o una mera copia. Desde luego que no se basa en una actitud nostálgica por lo antiguo. Ni mucho menos por lo pintoresco. Como dejó escrito Loos, “es posible un cambio siempre y cuando implique un perfeccionamiento en la forma antigua”.<sup>51</sup> Eso sucede en La Casa de Rudofsky. Él introdujo sus innovaciones, por ejemplo, en las ventanas, que no están dispuestas de forma pintoresca en los alzados. Todas ellas responden, incluso, a una modulación y por tanto a una racionalidad implícita. También hay un perfeccionamiento en la articulación de



76



77



78



79

76. Casa sobre los árboles, ilustración china del siglo XIX, publicada por Bernard Rudfosky en *Los constructores prodigiosos*.

77. Viviendas nido en las islas del mar del sur, ilustración publicada en *Los constructores prodigiosos*.

78. Casas sobre los árboles en el Orinoco, Venezuela, ilustración publicada en *Los constructores prodigiosos*.

79. Grabado del siglo XIX sobre las viviendas aéreas del delta del Orinoco, ilustración publicada en *Los constructores prodigiosos*.

todas las estancias mediante un eje de circulación. Su composición, a pesar de estar fragmentada y formada por retranqueos, está ordenada y enlazada por dicha articulación longitudinal. Además, existe una modulación de las piezas, y no solo de la parte construida, sino que también de toda la intervención sobre el solar, mediante la estructura tridimensional y los pavimentos. Son perfeccionamientos compositivos, por consiguiente, que introdujo el arquitecto sobre la base de unos arquetipos ancestrales.

Esta manera de acercarse a la tradición, con espíritu evocador y renovador, lo defendió Loos fehacientemente al afirmar que: “El hombre cree que hace lo mismo que sus antecesores y, sin embargo, hace algo nuevo. Apenas es perceptible, pero, al cabo de un siglo, podrán advertirse las diferencias”. La diferencia pues que introduce Rudofsky en el proyecto de La Casa respecto a los modelos de la arquitectura mediterránea, son debidos tanto a la composición y organización de la vivienda sobre el solar, como a la propuesta del modo de habitar, y por tanto, construir aquellos espacios exteriores como si se trataran de otras habitaciones más de la misma casa.

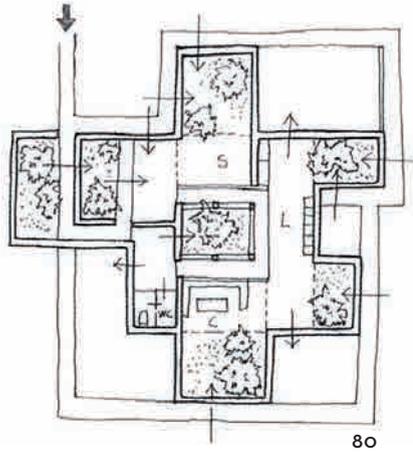
En definitiva para Rudofsky, la arquitectura es entendida como objeto cultural que se ha ido conformando a lo largo de los siglos. Se basa en un tiempo dilatado, lento, de pequeños avances y perfeccionamientos. Una optimización de la forma que llega sobre todo en relación con la vida concreta de sus habitantes y moradores, más allá del avance técnico. De esto modo, el arquitecto se sume en un papel activo y presente frente a la historia y a la tradición.

Sin embargo, cabe preguntarnos si no se produce una falsedad en La Casa al emplear materiales y tipos populares. La respuesta es que no, sencillamente porque no se imita el estilo, la figura, sino la esencia de los espacios de la arquitectura popular mediterránea, aquella que se ha derivado por decantación a lo largo de tiempo. Así de contundente lo ha afirmado el profesor Antonio Armesto: “Es la experiencia colectiva la que decanta las formas a través de un tiempo muy dilatado”. Y que ello sucede al “desarrollar la capacidad de imitar no la apariencia sino el *êthos* de lo popular, es decir la ‘manera de ser genuina’ o ‘carácter’ de esas obras situadas fuera del tiempo histórico”.<sup>52</sup> Rudofsky —como otros tantos de sus contemporáneos y también algunos arquitectos actuales—,<sup>53</sup> no buscó en la arquitectura vernácula unas figuras a ser imitadas, sino unas características invariable, unas actitudes y unos modos de vida a ser reinterpretados. Su interés estuvo pues en el redescubrimiento de las formas genuinas para la vida del hombre, presentes en las obras del pasado.

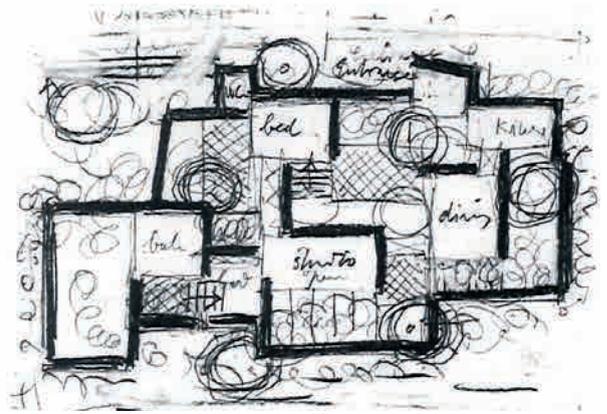
## Las significaciones del árbol

Bernard Rudofsky dejó por escrito sus consideraciones sobre el papel de los árboles en la arquitectura. También lo que éste aportaba a la cultura antigua. Lo recogió en el capítulo titulado “Arquitectura bruta”, publicado en el libro *Constructores prodigiosos*.<sup>54</sup> El texto comienza al describir la experiencia de comer en un restaurante situado sobre un árbol, en el parque de atracciones de París dedicado al relato del naufrago Robinson Crusoe.<sup>55</sup> Termina exaltando la experiencia de Tarzan —el niño que fue criado por los monos en la selva— por haber vivido entre los árboles. Pero a parte de estas dos anodinas leyendas, el autor hace un alegato en favor de los árboles como elementos sagrados. Ello revela el estatus simbólico que le otorgaba al árbol: connotaciones mitológicas presentes ya desde las antiguas culturas hasta nuestros días y que por ellas, los árboles, tanto atrajeron al arquitecto.

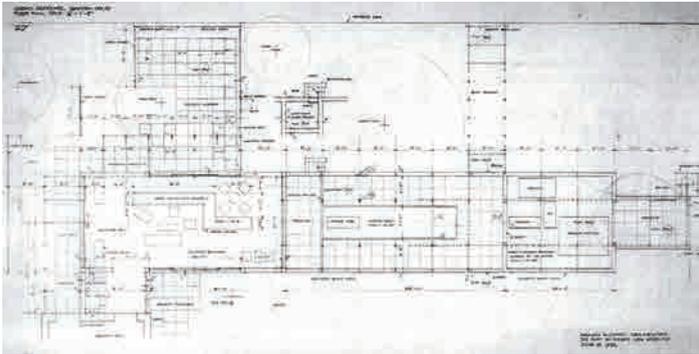
En efecto, Rudofsky afirmaba que la vida sobre los árboles había existido desde siempre, ya que “los árboles forman un techo natural” para el hombre. Por ello le parecía natural que el hombre se sintiera atraído por izarse y ocupar los árboles como sus hogares. Así lo deja escrito:



80



81



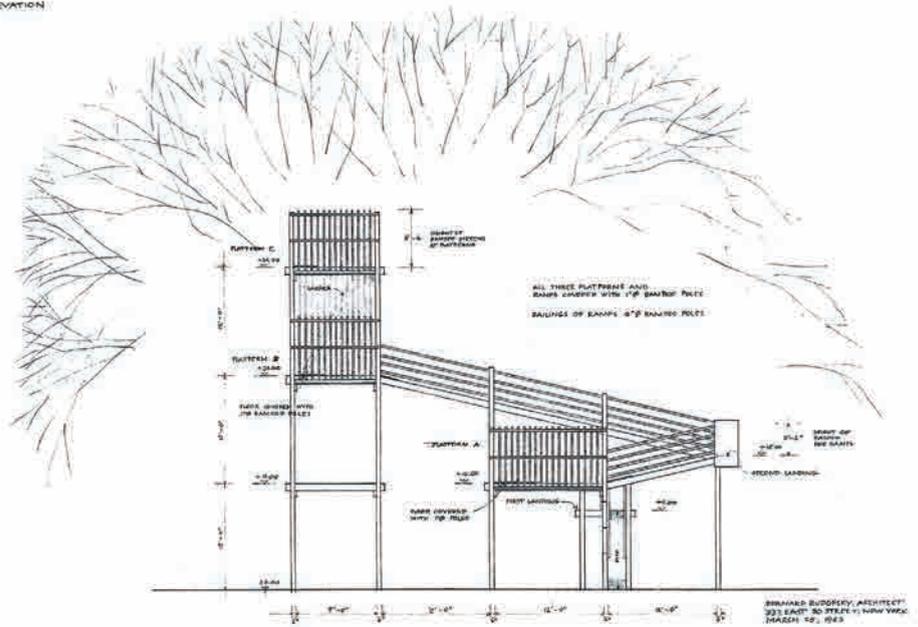
82



83

- 80. Boceto para una casa ideal, de Bernard Rudofsky, 1980.
- 81. Boceto para una casa entre olivos, de Bernard Rudofsky, 1970.
- 82. Planta para el jardín de la casa Carmel, Michigan, 1962-64, de Bernard Rudofsky.
- 83. Maqueta para el jardín de la casa Carmel.
- 84. Alzado de la casa-árbol para el jardín de la casa Carmel.

ELEVATION



84

*Muy aparte de las connotaciones simbólicas, los árboles están entre los más atractivos, por no decir poéticos, de los hogares confeccionados. Morar en lo alto de un entrelazamiento arbóreo y mecerse suavemente con la brisa, las filtraciones del sol a través de un dosel de hojas, atrae a infinidad de criaturas, incluyendo a algunos de los humanos menos inhibidos.*<sup>56</sup>

Rudofsky puso como ejemplo de algunas casas en los árboles, entre otros, a los hábitats alojados dentro de los baobabs africanos, relacionándolos el mago Merlín, pues éste, según la leyenda, vivía en el tronco de un roble. También incorporó ilustraciones antiguas de las casas en forma de nidos en China y de las casas aéreas del delta del río Orinoco en Venezuela. Sin embargo, para él, el árbol no solo sirvió antiguamente como vivienda para distintas culturas y países, sino que inspiró la fundación de todo espacio sagrado. De este modo afirma en el artículo mencionado lo siguiente:

*El bosque sagrado no era un sustituto del templo; era el templo, con árboles por columnas y el firmamento por techo. La palabra templum significa sección, distrito, campo visual en la tierra o en el cielo; por extensión, trozo de tierra dedicado a un dios, recinto sagrado. La mayoría de los recintos sagrados, iglesias, mezquitas o templos, aún evocan un origen vegetal. Lo que llamamos templo es en realidad la estilización de un bosque, y la proliferación de las columnas imita la proliferación de los árboles.*

Por consiguiente, para Rudofsky, el árbol como casa y como templo, vinieron a ser lo mismo. Que éste pudiera ser a la vez, un lugar donde habitar —por su protección y sus atractivos—, y un recinto sagrado, fue algo que él mismo tuvo muy presente al proyectar y construir sus casas cercanas en relación directa con los árboles.

Efectivamente, tanto en sus jardines como en las viviendas que proyectó y llegó a construir, los placeres y bienes de todo árbol existente en el solar fueron incorporados al proyecto. Y al mismo tiempo, los recintos que conformaban patios y estructuras tridimensionales eran concebidos como verdaderos lugares de culto para la vida doméstica. No nos extraña, por tanto, que llegara a proyectar una casa entre olivos, donde estos iban siendo incorporados a la casa mediante patios. O que en su último proyecto titulado la casa ideal (1980), ésta fuera un conjunto de estancias asociadas a patios en los cuales habría árboles plantados. Para él, en definitiva, habitar equivalía a poder vivir junto, cerca, bajo o encima de un árbol.

Por el mismo motivo, tampoco nos asombra que Rudofsky proyectara un pabellón árbol para el jardín que le encargara la familia Carmel, en Michigan, (EE.UU., 1962-64). Por consecuencia, tal y como partió en sus múltiples proyectos domésticos, también en este jardín, empezó marcando en la planta general de la parcela, la posición y el centro exacto de todos los árboles preexistentes. Rudofsky propuso pues —de forma similar al jardín de Nivola y también a La Casa en Frigiliana— la construcción de unos pórticos tridimensionales adheridos a los árboles existentes. En esta ocasión, la estructura estaba más elaborada; consistía en una jaula de dos plantas que formaba una nave central y dos laterales. Sus pórticos estaban contruidos por columnas y vigas de madera con la misma sección. Las naves laterales se dividían en dos plantas, mientras que la nave principal se desarrollaba en toda su altura. Todo el pórtico lo cubrió con varillas de bambú convirtiéndolo realmente en una pérgola.

En cuanto al pabellón árbol que proyectó para el mismo jardín de los Carmel, en realidad éste no se apoyaba literalmente sobre ningún árbol, sino que Rudofsky construyó tres plataformas independientes del mismo, y las dispuso a distintas alturas. Para llegar a subir a dichas plataformas dejó un acceso mediante rampas zigzagueantes que partían del suelo. Éstas se iban enlazando y solapando en altura. Su construcción sería resuelta del mismo modo que la pérgola del jardín, es decir, mediante escuadrías de madera. E igualmente emplearía el bambú para cubrir los suelos y hacer las barandillas.



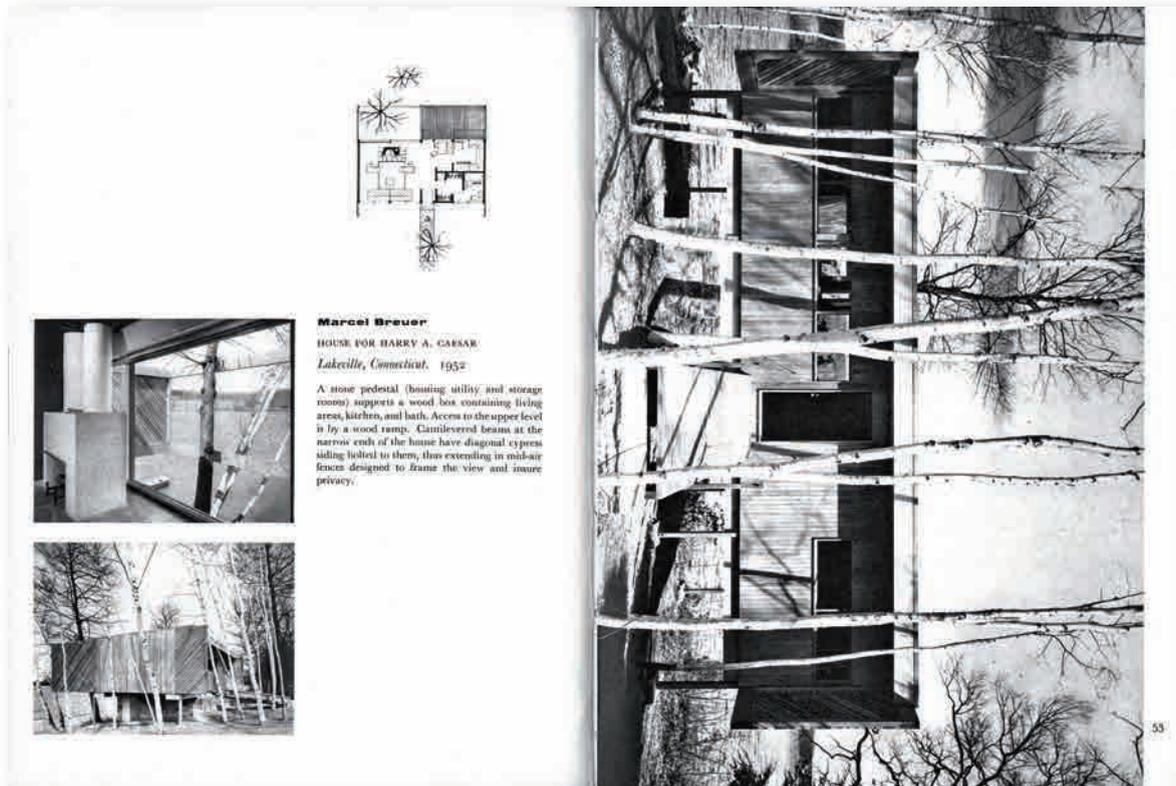
85

85. Fotografía tomada por Bernard Rudofsky a un mercado al aire libre, en Sicilia.

Luego tanto el pabellón árbol, como la pérgola del jardín de los Carmel, serían pues unos elementos arquitectónicos que se relacionarían con los árboles próximos. Dichas construcciones ligeras acabarían por cubrirse y terminarse gracias a la presencia de las sombras de los árboles, con sus olores, sonidos, luces y colores. Y al mismo tiempo, para Rudofsky, serían estas livianas intervenciones arquitectónicas las que al entrar en relación con los árboles, dotarían de orden el caos aparente de la naturaleza preexistente. Por lo tanto, mediante el uso de pórticos tridimensionales —techados o no— éste sería capaz de colonizar el jardín y al mismo tiempo convertirlo en habitable.

Los árboles pues, para Rudofsky, eran considerados un verdadero patrimonio para el habitar del hombre. Con sus actuaciones arquitectónicas logró que estos formaran parte indispensable de sus casas. Construcciones y árboles juntos, anudados, trabados y ensamblados que daban como resultado un espacio exterior acondicionado para la vida diaria.

Una última imagen ejemplifica a la perfección esta mancomunidad entre el árbol y la casa que pretendía lograr Bernard Rudofsky. Se trata de una fotografía que tomó en Sicilia y que empleó en varias de sus publicaciones. En ella se muestra un árbol de cuyas ramas cuelgan lámparas de araña y farolillos japoneses de papel de arroz. Una imagen que, de nuevo, vuelve a proponer que un espacio habitable al aire libre es posible. Que dichas habitaciones exteriores son parte indispensable de la experiencia de habitar una casa en consonancia con los árboles.



86. Páginas del catálogo Built in USA: Post-war Architecture, dedicadas al Cottage Caesar, obra de Marcel Breuer.

87. Marcel Breuer durante su intervención en el simposio What is Happening to Modern Architecture, celebrado en el MoMA de Nueva York el 11 de febrero de 1948.

# COTTAGE CAESAR

3

MARCEL BREUER

## Una casa *Built in USA*

Marcel Breuer (Pécs, Hungría 1902; Nueva York, EE.UU., 1981) proyectó y construyó un pequeño *cottage* para Harry I. Caesar en Lakeville, Connecticut entre 1951 y 1952.<sup>1</sup> Uno de los muchos abedules preexistentes del solar quedó, literalmente, interceptado por la casa. Las aristas de ese ámbito espacial estaba definido mediante unos listones de madera estructurales. Ese árbol, realmente atravesaba dicho espacio vacío, prismático y despegado del suelo del *cottage*. Sin embargo, ¿cuál fue la verdadera intención del arquitecto al preservar el árbol e incorporarlo a dicho recinto? ¿Qué concepciones sobre la casa en relación con los árboles abrigaba tal decisión? Responder a estas preguntas será el cometido del siguiente análisis, sin embargo, es pertinente contextualizar el periodo en que se construyó esta diminuta residencia vacacional.

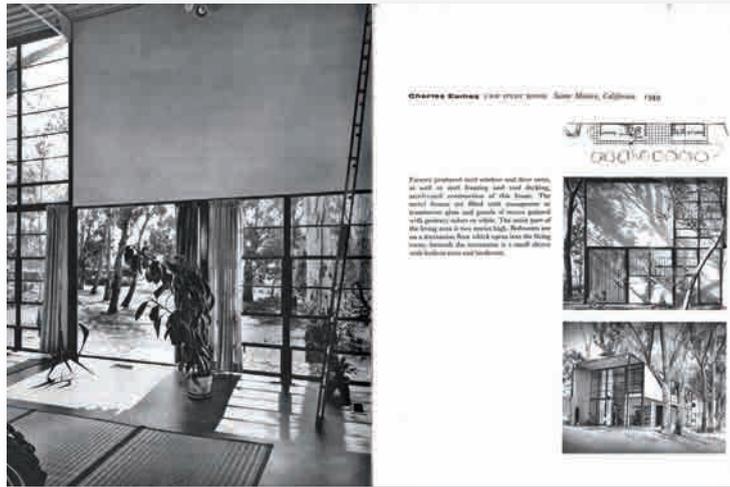


87

El *cottage* Caesar, efectivamente, se enmarca en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Por aquel entonces Breuer,<sup>2</sup> había cumplido ya cincuenta años y había construido más de treinta casas unifamiliares en varios estados del país.<sup>3</sup> Aquel periodo supuso para los EE.UU. un tiempo de progreso económico. Asimismo, fue el momento en el cual se definieron los nuevos estilos de vida, dada la necesidad de realojar a diez millones de veteranos que regresaban de la guerra. Una propuesta de vida que se localizaba, sobre todo, en los suburbios o extrarradios de las ciudades y cuyo programa doméstico se basó en la unidad familiar, la dependencia del coche, la mecanización de las tareas domésticas y la incorporación del jardín junto a la casa.<sup>4</sup>

Breuer contribuyó, de hecho, a ese *modus vivendi* al construir en 1949 un prototipo para una casa aislada con jardín —dirigida a una familia americana moderna—, en el propio patio del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.<sup>5</sup> Más adelante veremos cómo estableció en dicha casa algunas relaciones entre algunos elementos arquitectónicos y los árboles del jardín del museo. Igualmente, se estudiarán los vínculos entre la casa y el árbol en algunos de sus proyectos, tantos anteriores como posteriores al *cottage* Caesar. Y de igual modo, serán relevantes las reflexiones teóricas, acerca de la casa y su vinculación con los elementos naturales del sitio, que dejó por escrito el propio arquitecto. Por consiguiente, las respuestas a la intrigante decisión tomada por Breuer al incluir un abedul en el recinto aéreo del *cottage* Caesar las encontraremos en sus obras domésticas, en el contexto cultural de la América de postguerra y en las aportaciones teóricas recogidas en su libro manifiesto titulado *Sun & Shadow*, publicado en 1956.<sup>6</sup>

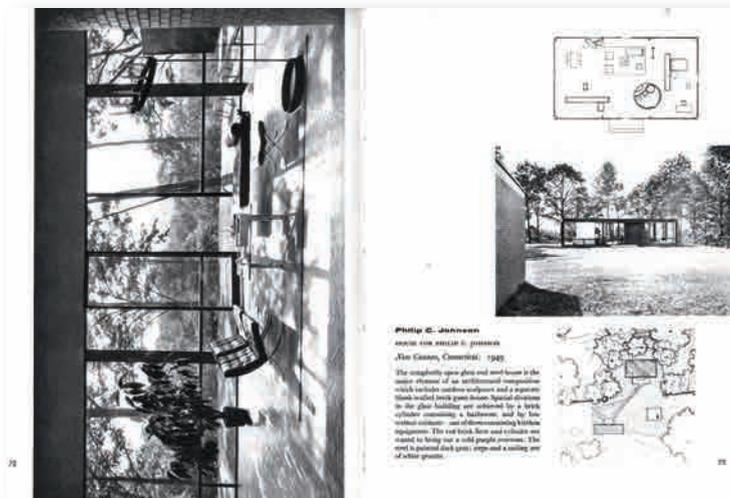
El *cottage* Caesar se inscribe pues en estas circunstancias y en este contexto social y cultural de la América de la década de 1950. De hecho, estuvo seleccionado para la exposición titulada *Built in USA: Post-War Architecture*, que tuvo lugar en el MoMA en 1952, junto a otros proyectos relevantes del momento tales como: la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, la Case Study House nº 8 de Charles y Ray Eames, o la casa que se hace para sí mismo Philip Johnson, e incluso la que hizo para Richard Hodgson —basada en el esquema binuclear de Breuer—. También estuvieron seleccionadas para tal exposición la casa Terraine de Richard Neutra o la casa Friedman de Frank Lloyd Wright, entre otras.<sup>7</sup>



88



89



90

Páginas del catálogo Built in USA. Post-war Architecture, dedicadas a:

88. Casa Eames, obra de Ray y Charles Eames, 1949.

89. Casa Farnsworth, obra de Mies van der Rohe, 1950.

90. Casa Johnson, obra de Philip Johnson, 1949.

Pese a las diferentes aproximaciones de los autores, en todas ellas, sin embargo, se establecía una especial importancia a su relación abierta y consciente con algunos elementos naturales próximos —a nivel paisajístico, al menos—, sin perder por ello su autonomía formal ni objetual. Basta con mirar las fotografías del catálogo para percibir cómo en todos los proyectos, prácticamente, aparecía en primer plano o al fondo, un árbol o un grupo de ellos. Incluso en la casa Heller de Igor Polevitsky en Miami, un Bucida o *Black Olive* —un árbol autóctono de Florida—, se dejó encerrado y cubierto por una estructura ligera y transparente a modo de invernadero y que cubría la piscina y el porche. Es por todo ello que el *cottage* Caesar protagonice una cierta actitud sobre la deseada interacción entre la arquitectura y lo árboles surgida tras la postguerra en América, siendo, en definitiva, una casa *Built in USA*.

## Arquitectura americana en la postguerra

La primera vez que el *cottage* Caesar se mostró en público, y se publicó en un catálogo, fue en la exposición, mencionada anteriormente, *Built in USA: Post-war architecture*, donde se pretendía reivindicar la nueva arquitectura moderna hecha en, para y desde los Estados Unidos de América. Su primera convocatoria tuvo lugar en 1944 y se inició con voluntad de ser una cita bienal, aunque en realidad se convocó tan sólo una vez más, la que nos ocupa, en 1952. De hecho surgió como reacción a la muestra de 1932 titulada *International Exhibition of Modern Architecture*, donde salvo seis arquitectos y siete proyectos americanos,<sup>8</sup> la gran mayoría provenían de Europa. Desde ella, el MoMA perseguía “enseñar el crecimiento de una auténtico estilo de arquitectura moderna americana, su relación y su deuda frente a las circunstancias americanas, y también su reacción frente al Estilo Internacional”, según relata el prefacio de Philip L. Goodwin.<sup>9</sup> Fueron, por consiguiente, dos muestras que establecieron cuáles eran los paradigmas de esa nueva arquitectura moderna americana de postguerra.

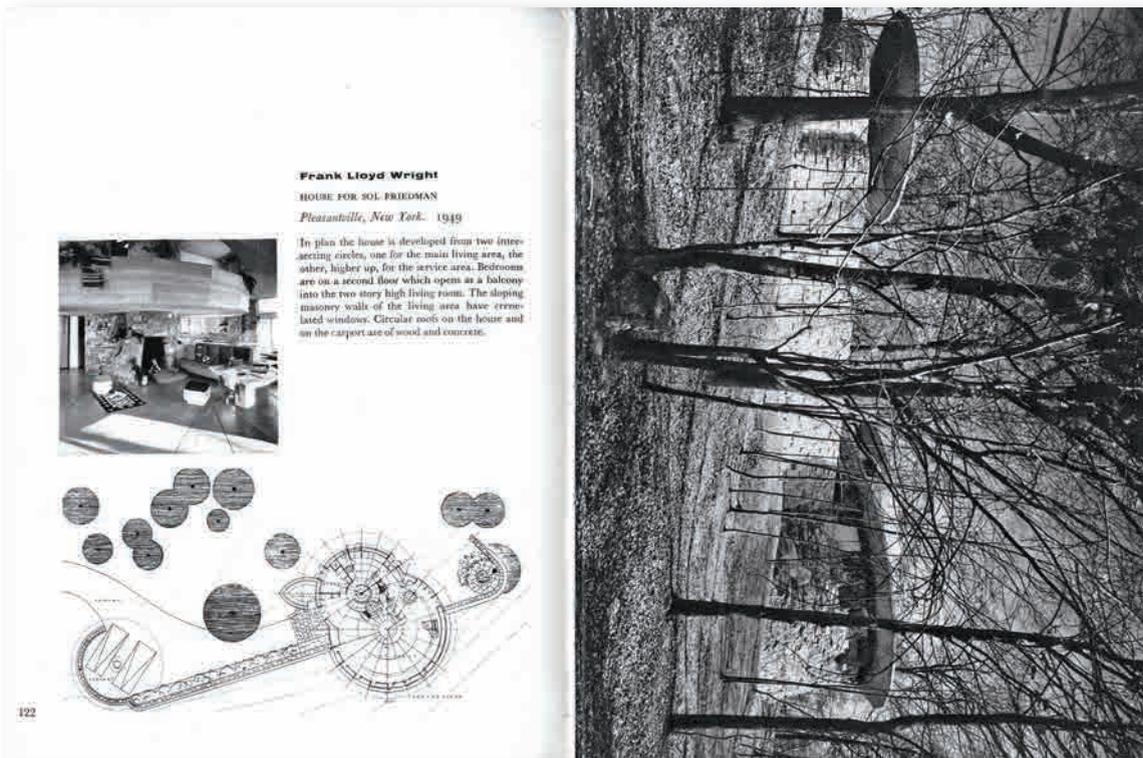
En la primera exposición de 1944, Breuer ya estuvo presente con dos obras, ambas en colaboración con Walter Gropius: el *cottage* Chamberlain y la casa Ford. En dicha muestra, la casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright se convirtió en la principal referencia en cuanto a las relaciones con el entorno natural. De hecho, en el capítulo del catálogo donde se definen las nuevas influencias, es la nueva actividad creativa de Wright la que se propone como referente, junto a “una revalorización de este gran ‘caballo oscuro’ —la construcción vernacular tradicional—”.<sup>10</sup> Más adelante, cuando en el capítulo titulado *A building and its setting*, de nuevo vuelve a ser Wright y su relación más “romántica y emocional”, “orgánica”, entre el edificio y el sitio el que se asociará a la nueva arquitectura americana, frente a la “clásica e intelectual” de Le Corbusier, como más “pura creación del espíritu”. En cambio, en la relación que establece Mies van der Rohe, por ejemplo en el pabellón de Alemania en Barcelona, según afirma Elizabeth Mock, se “encuentran los dos extremos no enteramente incompatibles”.<sup>11</sup>

Más allá de las diferentes influencias, sí que se establece la siguiente particularidad para la arquitectura americana, siguiendo con el escrito de Elizabeth Mock:

*La casa moderna americana empieza más que nunca a relacionarse íntimamente con el suelo y el paisaje circundante. El salón se extiende hace hacia el jardín y los muros de vidrio traen la vista a la casa. El límite entre el interior y el exterior se vuelve insignificante. Algunas veces el jardín realmente penetra en el interior, o la casa podría estar asentada sobre la colina rocosa. Las irregularidades del sitio son bienvenidas.*<sup>12</sup>

Por consiguiente, la relación con los accidentes del sitio, con sus preexistencias, son valoradas y reivindicadas como algo genuino de la nueva arquitectura americana frente a aquella postura más abstracta y racional, según sus calificativos, desarrollados en la arquitectura del Estilo Internacional.

Lo que sustancialmente diferenció la segunda muestra de *Built in USA* en 1952 respecto de la primera fue la mayor cantidad de casas unifamiliares presentadas. Esto se debió, sobre todo,



**Frank Lloyd Wright**

HOUSE FOR SOL FRIEDMAN

Pleasantville, New York. 1949

In plan the house is developed from two intersecting circles, one for the main living area, the other, higher up, for the service area. Bedrooms are on a second floor which opens as a balcony into the two story high living room. The sloping masonry walls of the living area have crenelated windows. Circular roofs on the house and on the carport are of wood and concrete.

91. Páginas del catálogo Built in USA: Post-war Architecture, dedicadas a la casa Friedman, obra de Frank Lloyd Wright, 1949.

al *boom* económico acontecido tras la guerra, pues provocó una gran demanda de casas privadas. En ésta se incluyeron más jóvenes arquitectos y otros proyectos procedentes de más estados del país. Sin embargo, a pesar de la disparidad mostrada, Hitchcock defendió en el catálogo la sorprendente “homogeneidad de la producción americana [...] El diseño arquitectónico moderno en América está hoy más estandarizado —en el buen sentido— que lo está la industria de la construcción”.<sup>13</sup>

Definitivamente, con estas sendas exposiciones de *Built in USA* se estaban definiendo, defendiendo y difundiendo los nuevos principios de la arquitectura moderna americana tras la Segunda Guerra Mundial. Unos principios basados, sobre todo, en la atención a las peculiaridades del sitio y a las relaciones ofrecidas entre la casa y el exterior: rasgos que el *cottage* Caesar también enaltece.

### ¿Qué le está pasando a la arquitectura moderna?

La revisión de los principios del Movimiento Moderno, efectivamente, surgen desde la puesta en valor de la arquitectura vernácula y lo que aporta la tradición *frente a* la innovación a la arquitectura. Marcel Breuer, de hecho, fue uno de los arquitectos que asumieron más activamente este papel crítico frente a la arquitectura de las vanguardias, muy a pesar de haber sido instruido en ella durante su formación en la Bauhaus. Esa postura la hizo patente durante su participación en un simposio organizado por el MoMA de febrero de 1948 dirigido a responder a la siguiente pregunta: *¿Qué le está ocurriendo a la Arquitectura Moderna?*<sup>14</sup>

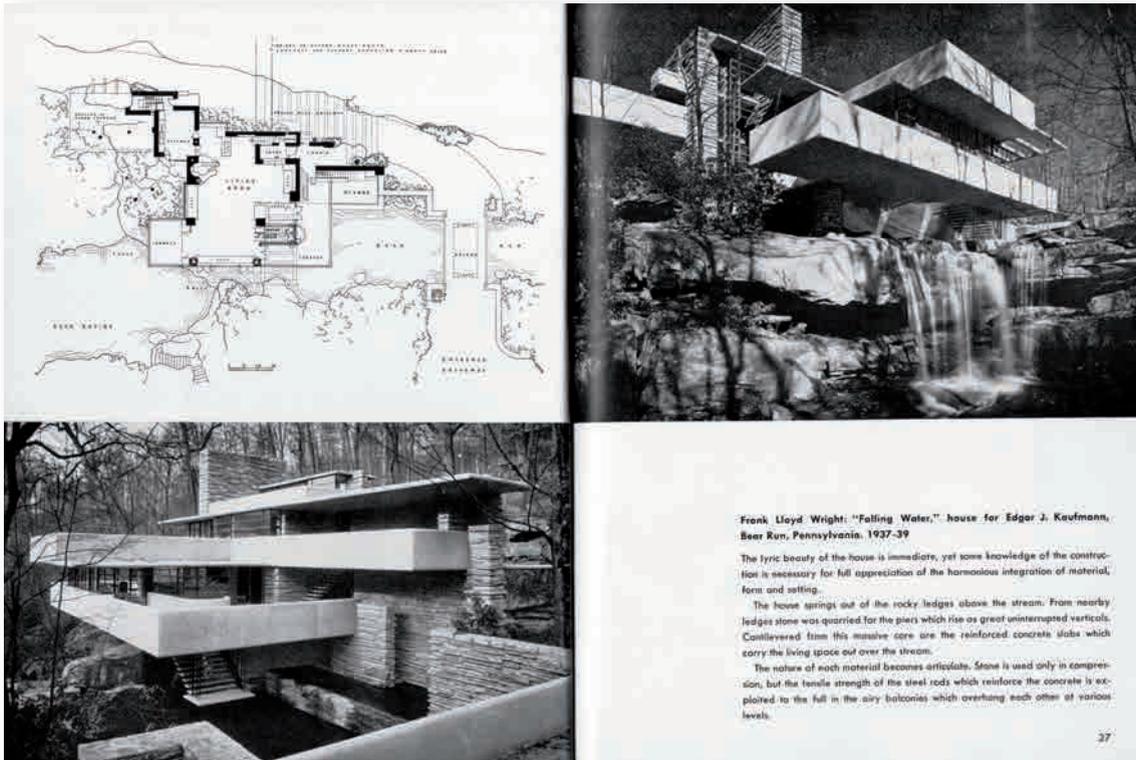
Dicho debate surgió a raíz de un artículo publicado por Lewis Mumford en *The New Yorker*, en el cual arremetía contra lo que denominaron por “moderno” y por “arquitectura moderna” Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en su libro titulado *The International Style since 1932*, a partir de la exposición *The International Exhibition of Modern Architecture* organizada por el MoMA de 1932. Mumford afirmaba en su artículo que Hitchcock y Johnson identificaron lo moderno en arquitectura con “el Cubismo en pintura y con la general glorificación de lo mecánico y lo impersonal y lo estéticamente puritano”.<sup>15</sup> Más adelante aseguraba que incluso Sigfried Giedion, uno de los líderes de los rigoristas mecánicos, declaró que había una nueva postura que apostaba por la monumentalidad, lo simbólico y el juego con los elementos de diseño —como el color, la textura, la pintura y la escultura—.

Sin embargo, tras las críticas, el artículo de Mumford acababa definiendo lo que para él eran las bases de un nuevo estilo, el cual lo bautizó como *Bay Region Style*. Según Mumford, dicho estilo surgió en California y era expresión del entorno, el clima y un estilo de vida generado en la costa. Así lo leemos de sus propias palabras:

*El estilo es realmente un producto del encuentro de las tradiciones arquitectónicas orientales y occidentales, y es un estilo universal mucho más verdadero que el de los años treinta, pues permite adaptaciones y modificaciones regionales. Algunos de los mejores ejemplos de esta tradición a la vez universal y nativa está siendo construida en Nueva Inglaterra.*<sup>16</sup>

Recordemos que fue justo en Nueva Inglaterra donde Marcel Breuer y Walter Gropius construyeron sus primeras casas reinterpretando, precisamente, la tradición del *balloon-frame* y usando materiales tradicionales en sus acabados, como la piedra y la madera. Además observaron la amplia tradición del *cottage* americano construido por los pioneros procedentes de Inglaterra.<sup>17</sup>

Es sintomático pues que Breuer titulase su intervención en este simposio *On Human Architecture*. En ella, además, se sumó en parte a la crítica que Mumford defendía en su artículo, afirmando que: “Si el Estilo Internacional es considerado idéntico a un rigorismo mecánico



Frank Lloyd Wright: "Falling Water," house for Edger J. Kaufmann, Bear Run, Pennsylvania, 1937-39

The lyric beauty of the house is immediate, yet some knowledge of the construction is necessary for full appreciation of the harmonious integration of material, form and setting.

The house springs out of the rocky ledges above the stream. From nearby ledges stone was quarried for the piers which rise as great uninterrupted verticals. Cantilevered from this massive core are the reinforced concrete slabs which carry the living space out over the stream.

The nature of each material becomes articulate. Stone is used only in compression, but the tensile strength of the steel rods which reinforce the concrete is exploited to the full in the airy balconies which overhang each other at various levels.

92. Páginas del catálogo Built in USA: 1933-1944, dedicadas a la casa Kaufmann, obra de Frank Lloyd Wright, 1937-39.  
 93. Cottage americano publicado por Peter Blake en su libro Marcel Breuer: Architect and Designer, 1949.

e impersonal, abajo con el Estilo Internacional. De cualquier forma, el término es desafortunado, tan desafortunado como el de funcionalismo”.<sup>18</sup> Con estas declaraciones Breuer se distanciaba de la arquitectura funcionalista defendida, aparentemente, por el llamado Estilo Internacional.

No obstante, Breuer, con un tono irónico, también se rebeló ante la defensa de Mumford de una arquitectura regionalista, que sólo por emplear la madera (al modo tradicional) fuese capaz de superar el funcionalismo o aportar cierto humanismo. Así de contundente se recogen las declaraciones de Breuer al respecto:

*Yo no me siento demasiado impulsado a enfrentar lo ‘humano’ contra lo ‘formal’. Si por ‘humano’ es considerado idéntico con poner madera roja de secoya por todas partes, o si es considerado idéntico con la imperfección o la imprecisión, yo estoy en contra de ello; también, si es considerado idéntico con el camuflaje de la arquitectura con las plantas, con la naturaleza, con contribuciones románticas.*<sup>19</sup>

Ahí pues, el arquitecto tomó posición contra ambas tendencias, ni el Estilo Internacional, ni el deseado regionalismo defendido por Mumford. Por lo tanto, se apartó de ambas corrientes: la funcionalista —de corte racionalista—, y la regionalista —de inspiración naturalista—.

Breuer quiso, enérgicamente, situarse fuera de las propuestas encorsetadas y más allá de la actualidad histórica. En realidad, su opción fue la de no dejarse afectar por las modas y estilos impuestos. La actitud de Breuer ante la coyuntura de tener que escoger entre una postura u otra ya fue, efectivamente, la misma que defendería en muchas futuras ocasiones. Sin embargo, donde más claro lo dejó dicho fue cuando argumentó el concepto de “Sol y Sombra” como su principal actitud ante decisiones arquitectónicas contrariadas.<sup>20</sup> De hecho, este enunciado dio título a su libro-manifiesto publicado en 1956, *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect* (New York: Dodd, Mead & Company, 1955). Catálogo de la exposición homónima y que llegó a convertirse en su particular colección de principios de diseño arquitectónico y repertorio formal.

En efecto, por sol y sombra, Breuer se estaba refiriendo a una nueva postura capaz de unificar los principios abstractos de la nueva arquitectura junto a la deseada humanización de la misma. A la racionalidad con el uso de los materiales tradicionales, la respuesta al bienestar, a la vida y al arte. Así pues, Breuer defendió lo siguiente en el mencionado simposio celebrado en el MoMA:

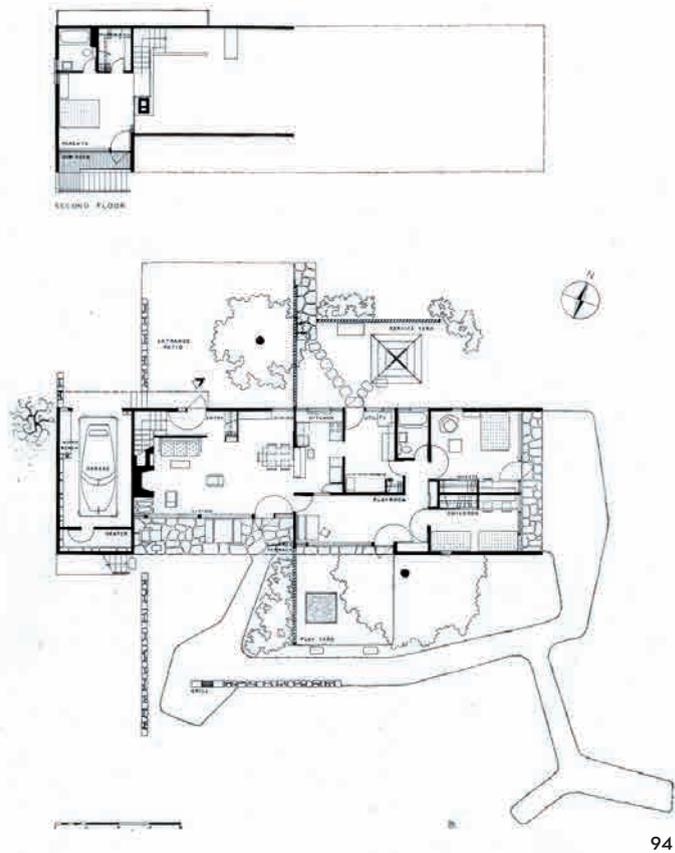
*El impulso hacia la experimentación está allí, junto y en contraste con el cálido disfrute de la seguridad de una chimenea. La calidad cristalina de un blanco continuo, un muro liso está allí, junto y en contraste con la calidad rugosa de la textura de la madera natural o de una piedra rota. [...] La sensación del espacio artificial, la geometría y la arquitectura está allí, junto y en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza y el hombre.*<sup>21</sup>

Por consiguiente, fue en este discurso donde Breuer se opuso a las tendencias organicistas que consideraban las formas de la naturaleza como fuente de inspiración para las formas de la arquitectura. En cambio, su propuesta era la de contrastar lo natural frente a la racionalidad de lo construido. En oponer, en definitiva, ambos órdenes —el arquitectónico y el natural—, sin que por ello pudiera darse una fructífera convivencia mutua, tal y como analizaremos en el *cottage* Caesar.

## Una casa tipo en el jardín del MoMA

Un año después del mencionado simposio tuvo lugar la exposición de la casa tipo que construyó Marcel Breuer en el jardín del MoMA. En la portada del boletín informativo del propio





94. Planta de la casa en el jardín del MoMA, Marcel Breuer, 1949.

95. Perspectiva de la casa en el jardín del MoMA.

96, 97. Vistas de la casa en el jardín del MoMA.



95



96



97

museo de 1949,<sup>22</sup> se publicó un dibujo en perspectiva frontal de la fachada sur, es decir, justo la opuesta al acceso principal de la casa. En dicho dibujo, la vivienda se representa descontextualizada de la situación urbana real en la que era expuesta. Sin embargo, en él destacan enormemente la ilustración de dos árboles grandes y frondosos, emplazados muy cerca de la casa. Uno de ellos está en primer plano, al lado de la zona de juegos exterior de los niños. El otro, más pequeño, se intuye que está detrás de la fachada, eso es, justo en el patio de acceso a la misma.

Si comparamos ésta perspectiva con las fotografías originalmente publicadas de la obra en el jardín del museo, observaremos que, efectivamente, estos árboles se hallaban exactamente en el mismo sitio que en la perspectiva. Tales árboles, de hecho, existían en el jardín y por eso Breuer los tuvo en cuenta a la hora de situar la casa en el mismo. Por lo tanto, su vinculación con la casa, tanto en el dibujo como en la realidad, no es mera casualidad. Al contrario, éstos manifiestan las intenciones de Breuer para considerarlos como algo fundamental y parte integrante del proyecto doméstico pretendidamente ideal para aquel entonces. Definitivamente, la incorporación real de estos dos árboles, encierra en sí una propuesta de relación con la casa.

Mediante la construcción de esta casa prototipo, Breuer no sólo estaba proponiendo pues un nuevo estilo de vida para “un hombre que trabaja en la gran ciudad y viaja hasta las llamadas ‘ciudad dormitorio’ del extrarradio donde vive con su familia”, según define Peter Blake en el texto del boletín del MoMA. Tampoco era su única intención “demostrar por cuánto puede ser comprada la buena vida y el buen diseño”, según indicó Blake.<sup>23</sup> Este prototipo, también está formulando un programa doméstico en el que los árboles —dispuestos o bien en el jardín, o bien encontrados su estado natural en el terreno— serán parte determinante de ese estilo de vida.

Esta casa que el arquitecto proyectó para la exposición en el jardín del MoMA manifestó varias de las preocupaciones latentes en la vivienda de postguerra americana como la flexibilidad para dar respuesta a unos requerimientos funcionales básicos desde un esquema volumétrico y constructivo con posibilidad de ampliarse. También a la economía, pues desarrolló su construcción dentro de un presupuesto relativamente barato —dada la estructura de madera que puede hacer cualquier promotor de los suburbios—. Pero sobre todo, y de manera implícita, Marcel Breuer acabó estableciendo un modo de incluir los elementos naturales del sitio en la propia vida doméstica.

De hecho, los árboles fueron encajados en su programa doméstico como si de otros elementos domésticos más se tratara: desde la elección por los materiales tradicionales —piedra en la chimenea y en el suelo, madera en los acabados—, hasta los nuevos electrodomésticos y piezas de mobiliario moderno, llegando incluso a escoger los cuadros de artistas contemporáneos colgados en las paredes, y que fueron elegidos de los fondos del propio museo. Todo fue fruto de la elección de Breuer y los árboles estuvieron presentes desde el inicio del proyecto, de su proyecto de vivienda para los suburbios que tanto deseaban alcanzar las familias americanas.

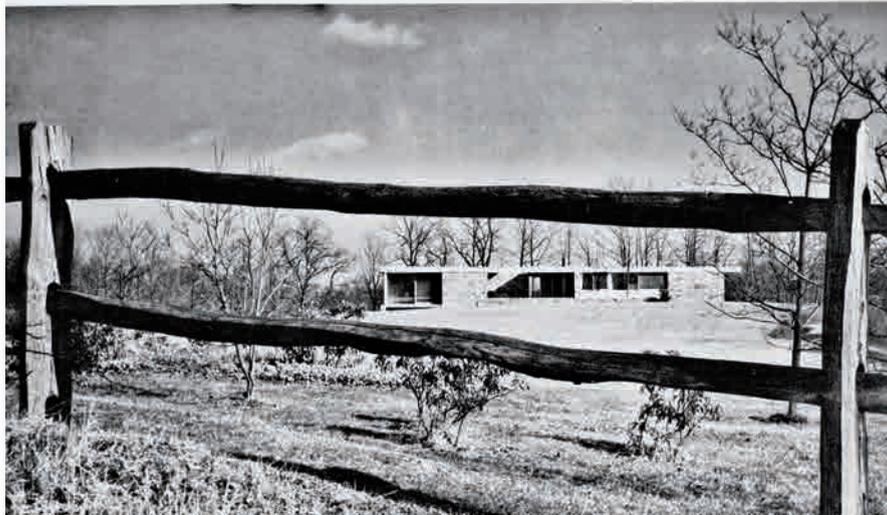
Así pues, con la casa en MoMA, Breuer propuso que hubiese una relación entre la arquitectura, el hombre y la naturaleza. Una relación, que como desarrollaré en el siguiente apartado, no se dará por imitación orgánica de sus modelos naturales —cómo venía proponiendo Wright con su organicismo—, sino que, más bien, éste establecerá una convivencia entre ambos órdenes —natural y artificial—, aunque sin dejar de responder cada uno a sus propios principios.



ARCHITECTURE IN THE LANDSCAPE.

84. Wolfson House, Millbrook, New York, 1956.

85. Clark House, Orange, Conn., 1919.



98

98. Páginas del libro Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect, de 1956, donde se inicia el capítulo dedicado a la Arquitectura en el paisaje.

99. Portada del libro Marcel Breuer: Sun and Shadow.

## Arquitectura en el paisaje

La siguiente sentencia, escrita por Breuer, está extractada de su libro *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*.<sup>24</sup>

*La formación del suelo, los árboles, las rocas —todo ello influirá sobre la forma de la casa, todo ello sugerirá algo sobre el diseño del edificio—. Son un punto de partida importante para cualquier construcción. El paisaje podría atravesar el edificio, el edificio podría interceptar el paisaje.*<sup>25</sup>

En ella, el arquitecto destaca la importancia de los elementos existentes del sitio a la hora de determinar la forma de la casa. Sin embargo, ¿de qué modo los árboles pueden sugerir algo sobre el diseño de la casa? Para responder a ésta pregunta, a continuación, seguiremos el texto correspondiente al capítulo titulado “Arquitectura en el paisaje”, epígrafe de la segunda parte del mismo libro, allá donde razona y expone sus principios teóricos.

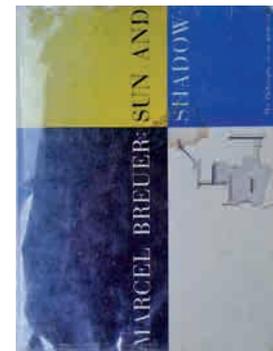
Breuer empieza dicho capítulo distinguiendo los tipos de casas más apropiadas a la topografía y características del terreno. Primero distingue si la casa está en lo alto de una colina o en el fondo de un valle. Según esta posición, y en busca de un bienestar lumínico, la casa tendrá sus superficies de vidrio de mayor o menor tamaño, pues “los nervios no pueden relajarse si el ojo no está confortable”. Pero más allá del grado de apertura de los paños de vidrio, lo que determina la forma básica de una casa en relación con el terreno es su posición respecto al suelo. Por eso diferencia si ésta se asienta sobre él o bien se posa sobre “zancos”. Es decir, si la casa se apoya directamente al terreno o si queda elevada “como el trípode de una cámara”.

Según Breuer, el primer tipo de casa permite al habitante salir andando sobre el paisaje desde cualquier habitación. La segunda, en cambio, proporciona “mejores vistas, incluso una sensación de flotar sobre el paisaje, o de estar sobre el puente de un barco. Ello te da un sentimiento de libertad, un ímpetu vital, un cierto atrevimiento [...] incrementa tu sentido de seguridad”.<sup>26</sup> El *cottage* Caesar, objeto de este análisis, pertenece a la segunda solución: una casa palafítica. No obstante, Breuer concluye que lo verdaderamente ideal es tener una casa que se disponga de las dos maneras, y así mantener un contacto con el suelo, y al mismo tiempo, despegarse del terreno. Así lo deja por escrito:

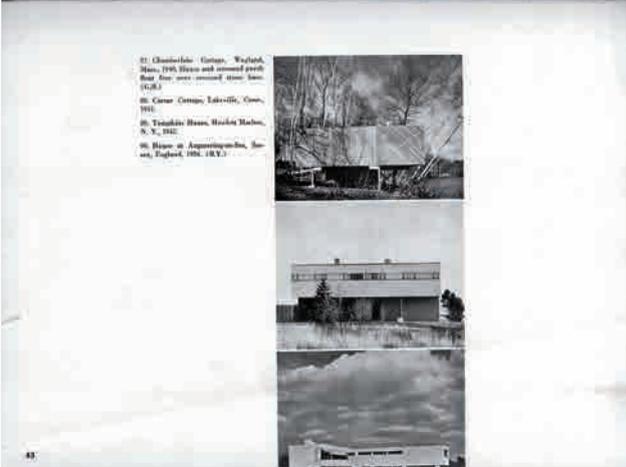
*Mi propia solución favorita es una que combine estas dos sensaciones opuestas: la casa en la colina. Puede ser construida de modo que puedas entrar por el piso superior desde lo alto de la colina y al piso inferior desde la parte baja.*<sup>27</sup>

En efecto, alguno proyectos ciertamente responde a esta última condición ideal. En el libro, se cita como ejemplo la casa Stillman en Litchfield, Connecticut, construida por él en 1950. Sin embargo, en este capítulo del libro *Sun and Shadow*, Breuer no responde de qué modo determinan los árboles la forma de la casa. No al menos explícitamente; pero si miramos las imágenes que utiliza para ilustrar el capítulo mencionado —y también las empleadas en la mayoría de la publicación—, nos daremos cuenta de que los árboles están casi siempre presentes.

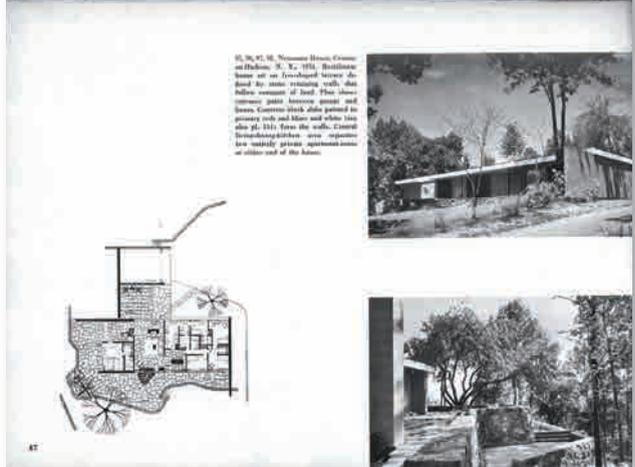
En algunas ocasiones, los árboles se inmiscuyen en primer plano por delante de la casa retratada. En otras, son estos los que quedan en un segundo plano, por detrás de lo construido, a modo de telón de fondo de la vivienda. Por consiguiente, los árboles aparecen a lo largo del libro o bien como figuras o bien como fondos para la arquitectura. La enmarcan o la sitúan en una posición relativa a ellos, siguiendo una razón espacial: delante-detrás, lejos-cerca, horizontal-vertical, derecha-izquierda. La forma de la casa se evidencia, pues, por el diálogo contrastado con los árboles. La casa se interpone estableciéndose en una determinada posición relativa respecto al árbol. Y esta relación contrastada entre lo naturalmente dado —los árboles— y lo construido es la que sostiene en su arquitectura. En el texto afirma por tanto que:



99



100



101



102

- 100. Páginas del libro Marcel Breuer: Sun and Shadow, con el cottage Chamberlain de 1940.
- 101. Páginas del libro Marcel Breuer: Sun and Shadow, con la casa Newman de 1953.
- 102. Páginas del libro Marcel Breuer: Sun and Shadow, con la casa Hanson de 1950.

*Un edificio es un trabajo hecho por el hombre, cristalizado, una cosa construida. No debe imitar la naturaleza —debe estar en contraste con la naturaleza. Un edificio tiene líneas rectas y geométricas [...] No puedo ver ninguna razón por la que los edificios deban imitar las formas naturales, orgánicas o en crecimiento.*<sup>28</sup>

Sin duda que Breuer estaba aludiendo, en esta última frase, a la arquitectura orgánica defendida por Frank Lloyd Wright. En cualquier caso, éste sentencia de manera tajante que su arquitectura no imita a la naturaleza, sino que más bien es ésta la que se ordena según las leyes rectas y geométricas de la arquitectura, del trabajo hecho por el hombre.

No obstante, para Breuer “la naturaleza y la arquitectura no son enemigos —aunque ellos sean completamente diferentes”. Al contrario, juntos pueden favorecerse, pues la presencia de un árbol es utilizado en el proyecto para testimoniar el orden propiamente geométrico de la arquitectura; y viceversa, del mismo modo, la arquitectura hace patente el orden biológico y orgánico de la naturaleza. Así pues, continua diciendo Breuer en el capítulo del libro que estamos analizando:

*Al igual que es un error adaptar las formas de un edificio a las formas orgánicas, también lo es adaptar las formas naturales a las formas cristalinas, geométricas de la arquitectura, como fue hecho en el periodo Rococó.*<sup>29</sup>

Por ese motivo, Breuer no ordena los árboles al orden racional dispuesto por la arquitectura, no los incluye dentro de las leyes compositivas generales del proyecto, ni tampoco la arquitectura imita las formas, o mejor dicho las figuras, propias de los elementos naturales.

Sin embargo, tras la afirmación anterior reclama que “en el jardín moderno yo preferiría ver más formas libres, orgánicas, desordenadas, naturales más que ‘hechizadas’”.<sup>30</sup> De hecho, a veces, los elementos exteriores de sus jardines —tales como muretes, verandas, balcones, terrazas, etcétera—, se acercan a los árboles, los rodean, los delimitan, incluso los atraviesan. Es decir, se disponen de manera más libre y desordenada. No obstante, ello no quiere decir que dichos elementos no formen parte de la geometría lógica del proyecto, salvo que es un orden que se extiende sobre el entorno, más allá de la construcción de la casa. Como afirma el propio arquitecto, “cada vez que ocurre, la terraza y el muro de contención es tratado claramente como hecho por el hombre”.

Por ello, cuando Breuer encuentra en el sitio la presencia de unos árboles, decide dejarlos intactos, y sin encajarlos dentro de la composición general del proyecto: respeta su propia ordenación biológica. Así, los árboles simplemente atraviesan, literalmente, la arquitectura. Mientras que la casa será la que, desde su propia ley compositiva intercepte los árboles preexistentes. Ambos, casa y árbol, entablarán pues una relación, un vínculo, precisamente, por oposición de sus órdenes: el natural y el artificial. Ninguno se verá modificado por el otro, aunque sí aludido y, en cualquier caso, reforzado.

De hecho, tanto en el *cottage* Caesar —donde el abedul atraviesa el recinto frente al salón—, como en muchas otras casas, sucede lo que Argan percibió respecto a la casa Gropius —proyecto ejecutado conjuntamente por Breuer y Gropius—, en Lincoln:

*La arquitectura no se mimetiza, pero tampoco domina la realidad exterior con la autoridad de sus formas “racionales”, ciertas e inmutables; penetra y se inserta en el paisaje en la misma medida y con la misma soltura con que el paisaje penetra y se inserta en su variado perímetro, en sus grandes terrazas abiertas, en sus inmensas vidrieras.*<sup>31</sup>

Breuer, en definitiva, usó este modo de disponer la casa en relación con los árboles en prácticamente todos aquellos proyectos de viviendas aisladas y situadas en medio de entorno natural, fuesen bosques o campos cultivados, que proyectó. Pero también, incluso cuando



103

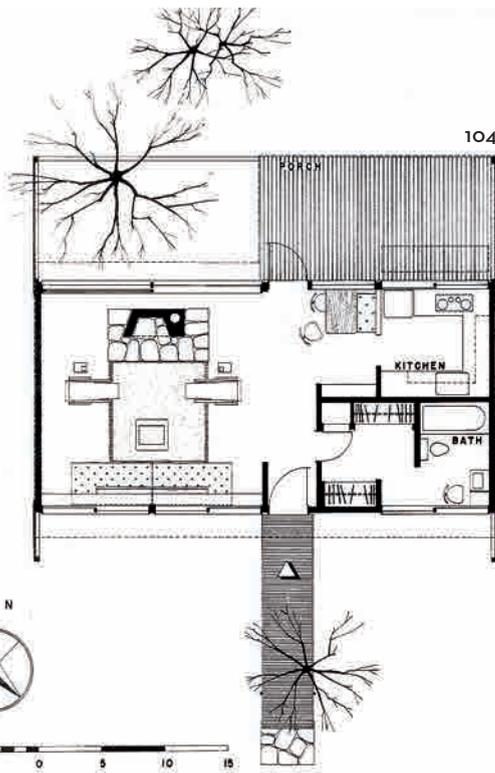
103. Fachada de acceso del cottage Caesar, Lakeville, Conn., 1951-52, Marcel Breuer.

104. Planta superior del cottage Caesar.

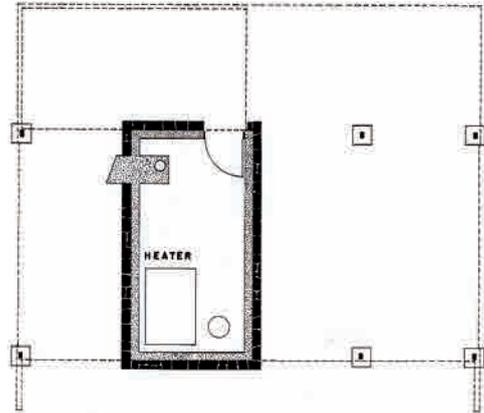
105. Planta baja del cottage Caesar.

106. Perspectiva para un cottage en Wellfleet, Mass., 1948, Marcel Breuer.

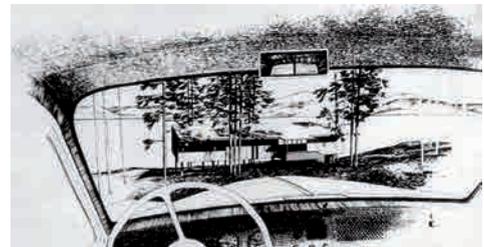
107. Rampa de entrada al cottage Caesar.



104



105



106

los árboles no existían con anterioridad en el solar, y por lo tanto fueron plantados posteriormente, éste seguía el mismo principio basado en contrastar los dos ordenes, el su arquitectura y el de la naturaleza. Así sucedió, por ejemplo, en la casa para el Jardín del MoMA de 1949. Allí creó pues el paisaje inexistente para implantar en ese caso hipotético su teoría del proyecto doméstico en relación con la naturaleza.

## Telones de fondo y marcos estructurales

Centrémonos ahora en el análisis formal del *cottage* Caesar. Veamos cuál es la relación establecida entre éste y los árboles preexistentes del solar, planteada morfológicamente. Para ello recrearé la secuencia que recorrerían sus habitantes, desde su llegada en automóvil hasta que estuvieran asomados a su veranda, frente al lago.

El *cottage* Caesar, tal y como afirmé al inicio, consistía en una casa de fin de semana, construida para la joven pareja de los señores Caesar. Estos, como la mayoría de la clase media americana que vivía en los suburbios, llegarían a la casa en coche, procedentes de la ciudad. Probablemente, el coche se detendría cerca de la casa, sorteando el bosque de abedules preexistentes de la parcela. Esta relación entre el automóvil, la casa y el pedazo de naturaleza sin domesticar ha determinado en gran parte la vivienda aislada moderna desde sus inicios.<sup>32</sup>

La visión que contemplaríamos del *cottage* al aproximarnos a éste, desde el propio interior del coche, sería similar a la del dibujo que realizara Breuer de otro *cottage*, en Wellfleet (Massachusetts), en 1948. Se trata de una perspectiva de la casa vista a través de la luna delantera del coche. La casa, emplazada entre los árboles, queda enmarca por la luna, divisando al fondo el lago y las colinas próximas. La casa es un paralelepípedo, de una sola planta, elevada del suelo, dispuesta en su mayor longitud en paralelo al borde de la orilla. Dada la suave colina que desciende hacia el lago, el punto de vista está por encima de la cubierta de la casa, desde donde aparenta estar atravesada por los altos y delgados troncos.

Así pues, Breuer representa sus casas como un objeto construido de aspecto racional y geométrico. La apariencia de la casa contrasta frente a una naturaleza salvaje que llega literalmente a atravesarla en parte. La construcción se eleva del suelo y, de este modo, no modifica el estado natural del sitio. La arquitectura, por tanto, no pretende cambiar ni eliminar el orden propio del entorno existente, pero mucho menos emularlo. La casa se deposita así sobre el terreno, simplemente interceptando a los elementos naturales existentes, es decir, los abedules en el caso del *cottage* Caesar.

El habitante aparcaría el coche lo más cerca posible de la casa, o incluso debajo de ella si la altura lo permitiera, tal y como hiciera en su propia casa de New Canaan o también en la casa Wolfson de Salt Point, o muchas otras. Al abandonar el coche, se aproximarían a pie hacia la entrada. Durante este trayecto les obligaría a sortear los árboles, en busca de la rampa que salva el desnivel entre el terreno y la plataforma elevada donde se deposita el paralelepípedo de la casa.

En efecto, el *cottage* está apoyado sobre seis delgados pilares de madera, el material empleado en toda su estructura y cerramiento, salvo un cuerpo bajo de mampostería —donde se guarda la leña y la barca para navegar por el lago—. La rampa se dispone perpendicularmente a la fachada de acceso —en el lado opuesto al lago, es decir, en la orientación suroeste—. Y se accedería prácticamente por el medio, pues el lateral izquierdo de la rampa coincide con el eje de simetría del volumen principal.

Alcanzar la puerta de entrada de la casa, por tanto, obligaba a sus moradores a situarse frontal e irremediamente frente a la fachada. La perpendicularidad, obligada durante el trayecto



107



108



109

108. Vista del lago desde el interior del cottage Caesar.

109. Fachada noreste del cottage Caesar vista desde el lago.

110. Veranda del cottage Caesar.



110

de acceso al interior, marcado por la rampa y el plano de la fachada se acentúa por los planos laterales proyectados hacia adelante y por el saliente de la cubierta. A la mitad izquierda de la fachada verían a través de la ventana horizontal las colinas del otro frente del lago, así como el tronco oscuro de un abedul más viejo atravesando la casa. La otra mitad derecha de la fachada, en cambio, dispone únicamente de una puerta ciega al final de la rampa y de otro hueco horizontal, aunque de una anchura la mitad del otro hueco.

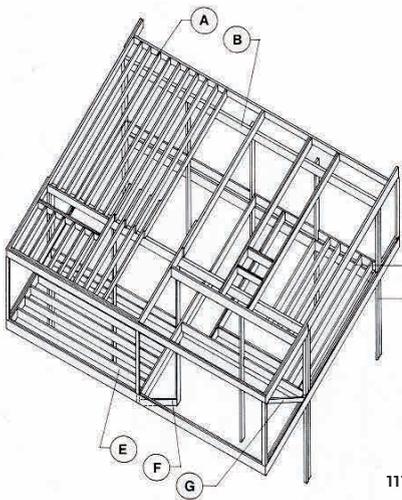
Por consiguiente, hasta que alcanzaran el inicio de la rampa percibirían la casa a través siempre de los troncos de los abedules existentes, los cuales habrían esquivado previamente. La fachada la divisarían como un plano horizontal encajado por dos laterales, la cubierta y los árboles de delante y, también, los de detrás, oteados a través de la ventana del salón. La disposición de los árboles frente a la fachada de la casa monumentalizan el acceso en pendiente hacia arriba, de manera similar a los Propileos del templo de Atenea. Desde este punto de vista y dada esa transparencia, diríamos que la casa no tiene espesor, es una membrana, una superficie que flota delante de nosotros, un telón de fondo para los árboles que, ahora, están en primer plano, frente a los habitantes.

Una vez atravesada la rampa y abierta la puerta de la casa, se invierte la relación entre los planos que definen el espacio interior y los árboles que vemos, una vez dentro, al exterior. Los árboles aparecen pues al fondo de la casa, frente al lago. Son ellos los que esta vez configuran un telón de fondo para el espacio interior. Es como si la fachada que dejamos atrás se hubiera proyectado hacia adelante dejando atrás parte de su opacidad, pues este plano está formado por un paño de vidrio de suelo a techo, mucho más liviano, por tanto. Un gran ventanal abierto al lago en este espacio multifuncional destinado a salón y dormitorio. Sin embargo, la chimenea de hormigón exenta se antepone ahora al ventanal y entra en correspondencia con el abedul que atraviesa el recinto aéreo del porche delantero. Mientras, la otra mitad del espacio interior, con la cocina y un pequeño comedor, se abre al porche cubierto, situando ya al habitante frente al lago y a elevado respecto del plano del suelo.

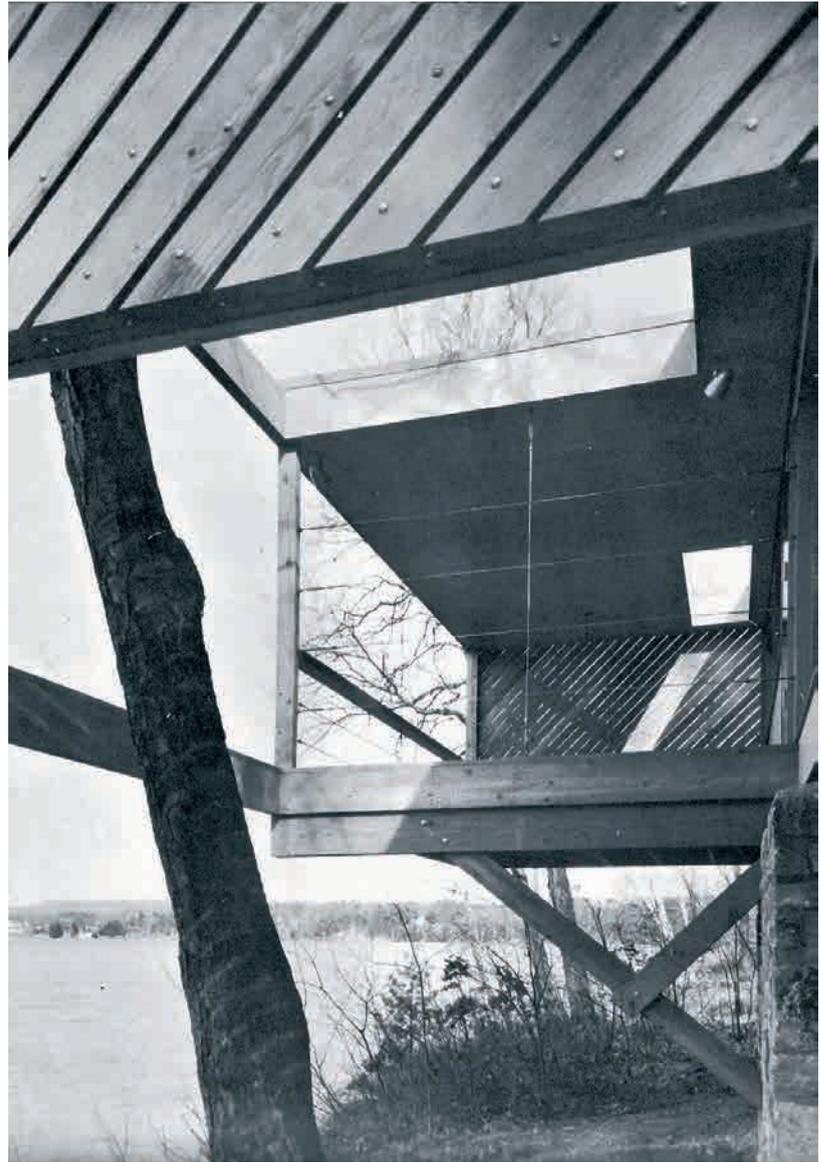
La plataforma que soporta el espacio interior tiene una forma rectangular, de proporción dos a uno —dos cuadrados de 18 pies (5.4864 m) de lado, lo que da una superficie útil de 60.20 m<sup>2</sup>, suficiente para una casa de fin de semana—. Dicha plataforma se proyecta en toda su longitud, en dirección hacia el lago, a una distancia igual a la mitad del cuadrado base. La mitad izquierda de la proyección está pavimentada formando una terraza —prácticamente cubierta salvo por un lucernario situado encima de la ventana de la cocina—. En cambio, la parte de la derecha —frente a la chimenea del salón—, no tiene suelo y está descubierta, aunque perfectamente definida por las aristas de madera. Este último espacio conforman el recinto flotante por el que atraviesa el viejo abedul existente.

Al final del recorrido, cuando se sale a la veranda exterior, Breuer creó un tercer plano frontal y, también, perpendicular al eje de circulación. Esta superficie está delimitado, en éste último marco frente al lago, únicamente por sus aristas. Las líneas del paralelepípedo están formadas pues por las vigas y soportes estructurales de madera. Estos elementos estructurales enmarcan los dos espacios exteriores que se proyectan hacia el lago: la terraza y el recinto sin suelo ni techo.

En esta posición, de nuevo, se apreciaría uno de los abedules interpuesto por delante y otros dos, más jóvenes, por detrás del plano, y que surgen justo desde la misma orilla del lago. Este porche exterior, cubierto y proyectado en voladizo, enfrentado a uno o varios árboles se convirtió para Breuer en un elemento recurrente y distintivo de sus casas. Una veranda o balcón en voladizo respecto del plano de fachada. Una unidad espacial arquetípica que se relaciona directamente con los árboles existentes, a escasos centímetros.<sup>33</sup>



111



112

111. Esquema estructural en Ballon-frame del cottage Caesar.

112. Detalle de la estructura y la construcción del cottage Caesar.

113. Silla de tablillas Lattenstuhl ti 1a, 1924, Marcel Breuer.

114. Aparador con vitrina ti 66b, 1926, Marcel Breuer.



113



114

Todas las fachadas principales del *cottage*, en relación con los abedules, configuran así un sistema de telones de fondo según la posición relativa del observador respecto de ellos. Es decir, los árboles se comportan como figuras; los marcos estructurales de las fachadas, en cambio, como fondos. Y viceversa, según pues desde dónde se miren. Tres planos frontales definen dicha secuencia al recorrer los espacios de la casa, atravesados tangencialmente por su eje de simetría. Los laterales, en cambio, simplemente se dejan ciegos y encajan y limitan a las fachadas frontales. El grado de apertura de los tres planos de fachada principales se determinan como si de una lente de una cámara fotográfica se tratara: enfocando el paisaje próximo del lago.

La casa es resultado de ese sistema de marcos estructurales y telones de fondo que privilegia la visión del habitante en una sola dirección. El primer marco es el más opaco y cerrado al paisaje; acoge y protege al habitante. El segundo se abre más decididamente frente al paisaje; dirige la mirada hacia el exterior en dirección al lago. El tercero queda prácticamente desmaterializado o reducido a su mínima expresión —las aristas—, e incluso ha desaparecido en algunos proyectos; surge en voladizo desde el volumen construido, literalmente flotando sobre el terreno.

Breuer dejó expresado claramente en una entrevista, concedida a la revista *House & Garden* en febrero de 1970, este recurso formal de graduar la cantidad de hueco en sus fachadas: “Usualmente, yo he reservado las grandes áreas de vidrio para uno de los lados de la habitación, o para uno de los lados de la casa donde hay una vista o hay que resguardarse del tiempo. Entonces hago los otros muros más sólidos”. Tal y como sucede en el *cottage* Caesar y otras muchas casas más. Sin embargo, cuando el entrevistador le pidió más explicaciones sobre ello, Breuer contestó:

*Principalmente, porque las personas necesitan de un cierto fondo detrás de ellas. Personalmente, no me gusta sentarme en una habitación completamente expuesta al paisaje. Me gusta ser capaz de salir y sentarme sobre el paisaje. Pero en el interior de la casa —probablemente es más una idea pasada de moda— yo necesito alguna clase de escondrijo, algún tipo de protección. También, me gusta tener a mi alrededor pinturas, fotografías y recuerdos, y para eso necesitas grandes áreas de muro.<sup>34</sup>*

Por consiguiente, Breuer solía dejar opacos —o con ventanas situadas a ras del plano del techo— las fachadas no dirigidas hacia el paisaje. Además, como el *cottage* Caesar, estas fachadas aseguraban la privacidad interior, pues eran por donde se accedía a éste. Una comparación plausible sería la del respaldo de una silla; pues protege la espalda y dirige al hombre hacia una dirección.<sup>35</sup> Así pues, eran proyectados por Breuer las fachadas más sólidas de sus casas.

Breuer definía pues el espacio doméstico por la relación generada entre los planos frontales y su grado de apertura al exterior. Una composición espacial que utilizó en muchas de sus casas y que podemos reconocer, incluso, en el resto de sus proyectos.<sup>36</sup> Un sistema formal basado en simetrías y asimetrías, siempre equilibradas por polos opuestos. Unas operaciones formales definidas, por tanto, según las oposiciones entre cubierto-descubierto, opaco-abierto, horizontal-vertical, delante-detrás, artificial-natural. En realidad, en correspondencia con su principio más abstracto defendido por el lema de sol-sombra.

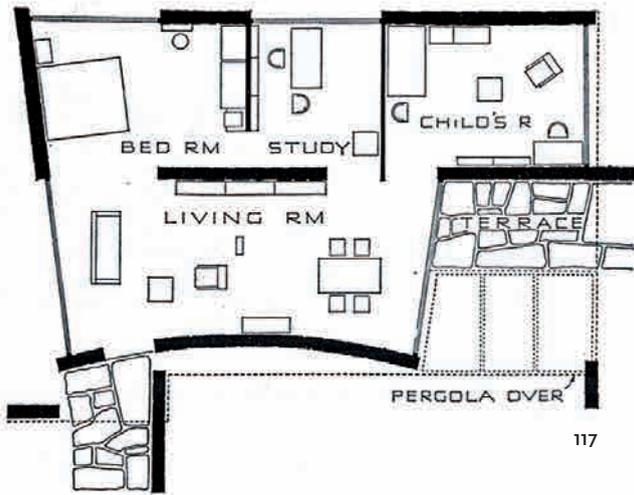
La conformación de la casa se configura pues como un espacio que dirige la mirada hacia las vistas seleccionadas del entorno. Protege a sus habitantes, tanto de las inclemencias y peligros, como de las miradas ajenas, constituyéndose en un refugio protector. Además, la casa intercepta los árboles, quedan incorporados a ese sistema referencial que es la casa para su habitante. Al atravesar los árboles la casa surge una intersección entre los dos órdenes: el natural con el construido por el hombre. Se contraponen lo vertical con lo horizontal, sin llegar a una emulación figurativa de uno con el otro. Al contrario, de esa relación surge una casa orientada para el hombre, y una naturaleza ordenada para su contemplación.



115



116



117



118

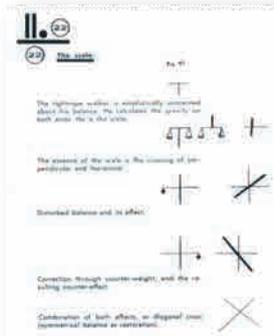
115. Vista del pabellón Gane, Bristol, 1936, obra de Marcel Breuer y F.R.S. Yorke.

116. Vista del cottage Caesar desde el lago.

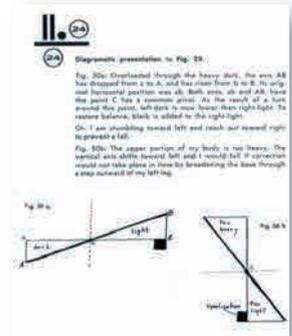
117. Planta del pabellón Gane.

118. Maqueta del cottage Caesar desde el lago.

119, 120. Páginas del libro Bocetos Pedagógicos de Paul Klee, 1925.



119



120

## La influencia de Paul Klee en el *cottage* Caesar

A pesar de que Breuer se formara desde muy joven, y bajo la ideología de Walter Gropius, en los principios funcionalistas del Movimiento Moderno, ya en su conferencia titulada *¿Dónde nos encontramos?*,<sup>37</sup> impartida en Zurich en 1934, éste estableció paralelismos entre la arquitectura vernácula y las máximas del racionalismo. La visión crítica de dichos principios la percibimos, aunque tímidamente, en la construcción del pabellón Gane para la Exposición Real de Bristol en 1936. En el empleo en sus fachadas, por primera vez y sin recelo alguno, los muros de mampostería —construidos en piedra vista con su peculiar textura—. Por tanto, Breuer, desde muy pronto, y antes incluso de su etapa americana, ya estableció paralelismos entre ciertos aspectos de la arquitectura vernacular y la de las vanguardias.

Sin embargo, algunos principios básicos de composición aprendidos durante su estancia en la Bauhaus no los abandonaría nunca. Como, por ejemplo, los métodos abstractos de composición desarrollados por el artista Paul Klee (1879-1940), los cuales impartió siendo profesor de la Bauhaus durante la década de los años 20. De hecho, Breuer y Klee coincidieron, tanto en Weimar como en Dessau. Incluso en algunas incipientes pinturas de Breuer podemos ver la influencia de Klee. Y curiosamente, lo que el mismo Breuer destacó en su breve presentación de la exposición del trabajo de Paul Klee en el MoMA de Nueva York, en 1950, fue lo siguiente:

*Sus pinturas, libres, fluctuantes, cambiantes, y fantásticas, muestran una fuerza y una constante disciplina de la composición: casi siempre central y simétrica. Tu descubríste que el caos de su estudio, repleto de distintas herramientas, materiales, pinturas, botellas, caballetes (él trabajaba en 5 u 8 cuadros a la vez) en realidad estaba en un orden pedante —todo en su lugar, aseado y limpio—.*<sup>38</sup>

Lo que Breuer aprendió pues de Klee fue “la disciplina de la composición”: es decir, la construcción lógica de la forma. Este tipo de relaciones geométricas podemos detectarlas tanto en los ejercicios propuestos por Klee durante los años en que ambos coincidieron en la Bauhaus, así como en la obra pictórica del propio artista y en los escritos y publicaciones del mismo. Material todo él, que, evidentemente, Breuer conocía y que aplicó tanto a sus trabajos de arquitectura como incluso a sus muebles y demás utensilios diseñados por él. Veamos a continuación de qué manera aplicó tales principios al *cottage* Caesar.

Si analizamos la planta de la casa veremos que, tal y como apuntábamos anteriormente, se basa en una simple composición de geometría cuadrada, alrededor de un eje central, aunque no por ello, este eje produzca simetrías axiales perfectas.<sup>39</sup> Esta modulación, surgida de la división del cuadrado principal en otros menores, ordena todas las particiones interiores, las divisiones de la carpintería y las dimensiones de los espacios interiores y exteriores. Sin embargo, los árboles no entran en el sistema geométrico del cuadrado. Su localización respecto a la casa es más de orden topológico que geométrico. El orden de la arquitectura es independiente, como ya hemos afirmado repetidamente, del orden propio de la naturaleza.

No obstante, Breuer aplica a este orden geométrico de la arquitectura las relaciones de equilibrio que Paul Klee dejó escritas en el que fue el segundo libro de la Bauhaus, titulado “Bocetos Pedagógicos”, publicado en 1925.<sup>40</sup> Éstas se basan en el principio de la balanza definido por el cruce de una línea vertical con otra horizontal, que al trastornarse el equilibrio se produce un efecto de inestabilidad en la composición; la cual, tras una corrección mediante contrapesos, logra un contraefecto que de nuevo equilibra el conjunto.

Unos de los cuadros de Klee que mejor muestran este equilibrio asimétrico es el titulado *Senecio*, de 1922. Si lo analizamos detenidamente, veremos que, a pesar de inscribirse en un círculo subdividido por una malla regular, las formas a la izquierda y a la derecha del eje central no se rigen por los principios de simetría, sino más bien por principios de equilibrio y contraste: arriba-abajo, cerca-lejos, claro-oscuro, cuadro-círculo, grande-pequeño. Fijémonos



121

121. *Biombo de la casa Breuer II, New Canaan, Conn., 1951, con una copia del cuadro Senecio de Paul Klee.*  
122. *Cuadro Senecio de Paul Klee, 1922.*



122

por ejemplo en los ojos, la boca, el cuello, las cejas, las distintas superficies de color. Todo ello crea un movimiento pendular de un lado al otro del cuadro. Un sistema dinámico, en movimiento, a pesar de la centralidad de la composición.

Ese mismo sistema compositivo se aprecia en la composición del *cottage* Caesar. Comprobémoslo, por ejemplo, en la relación entre los espacios abiertos y cerrados del porche. Igualmente en la compensación entre los espacios del estar-dormitorio y la cocina-comedor-servicios. Asimismo, incluso en los árboles dibujados a un lado y a otro del eje central: el que atraviesa la rampa está al lado derecho, mientras que el que cruza el patio se sitúa al lado izquierdo, equilibrando así la composición, como una balanza, produciendo todos ellos unas relaciones en diagonal que activa el espacio rectangular de la casa.

Del mismo modo ocurre con los planos verticales. Observemos ahora, por ejemplo, la fachada que da al lago (en la fotografía tomada desde el agua o en la misma maqueta del proyecto). En ella podemos trazar los ejes de la composición: las líneas horizontales definidas por las vigas del porche; el eje central vertical definido por el montante. Sin embargo, en la aparente composición simétrica de este alzado, se produce de nuevo un desequilibrio debido, principalmente, al cuerpo bajo de mampostería. En efecto, está situado a la derecha de eje central que deja, de modo figurado, el otro lado en voladizo. El contrapeso, en este caso, se logra por la vertical desplazada del árbol que atraviesa la parte descubierta del porche, de arriba abajo, y también por los conductos de salida de humos de la chimenea y la caldera.

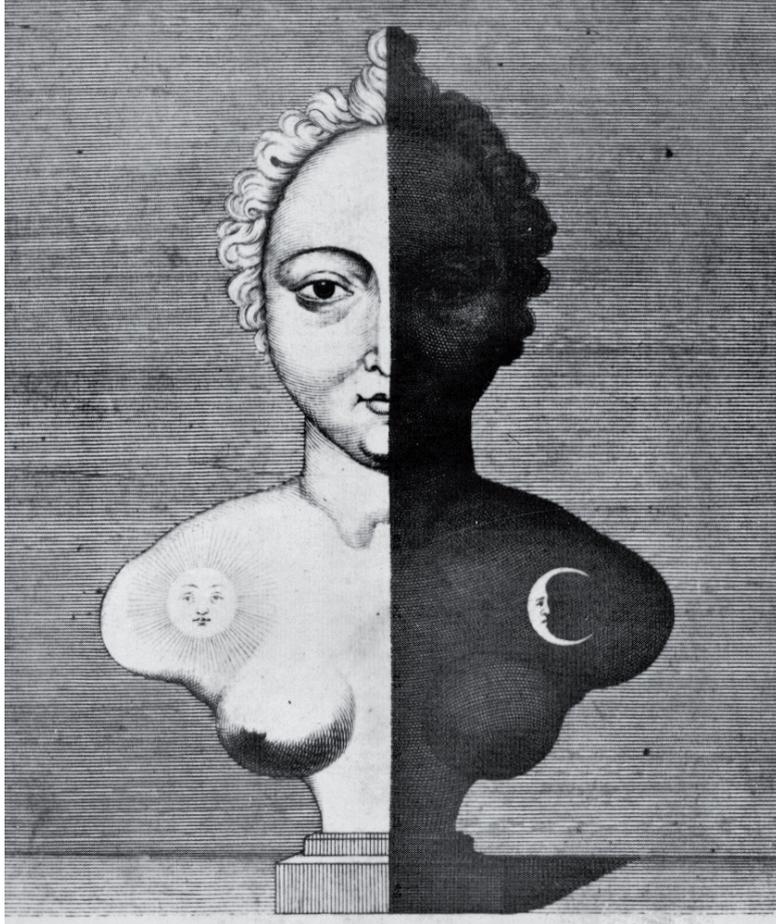
Por consiguiente, hemos constatado como algunos de los principios compositivos empleados por Paul Klee, basado en el equilibrio de la balanza, fueron empleados también por Marcel Breuer. Otra evidencia, acaso más anecdótica que analítica, es que Breuer poseía una copia del *Senecio* de Klee colgado en un biombo en su tercera casa de New Canaan. Casa, por otra parte, realizada el mismo año en el que se construyó el Caesar. Y otra similitud más, pues acaso no son similares ese cuadro de Klee y el grabado del siglo XVII que escogió Breuer como ilustración inicial de su texto más importante titulado “Sol y Sombra”. La ilustración, de nuevo recurre a una composición dividida por su eje central, desde el que se contrastan los opuestos —noche y día—, aunque al mismo tiempo estos se equilibran. En definitiva, el principio teórico de sol y sombra es equivalente al principio de relación que estableció entre el Caesar y abedul.

## Transición del caos al orden

Ahora, tras el análisis de las relaciones formales ofrecidas entre el *cottage* Caesar y los árboles, estamos en disposición de responder a la otra pregunta inicial sobre cuál sería la intención que tenía el arquitecto acerca de la relación entre el hombre y la naturaleza, a través del proyecto de la casa; pues tal y como Josep Quetglas afirma —a propósito de su estudio de la Ville Savoye de Le Corbusier—, “es posible que cada arquitecto haya formulado siempre, lo sepa o no, una idea de las relaciones entre lo humano y la naturaleza, una definición de la posición de la persona en el mundo, y que sea precisamente en la forma de la casa donde esa idea se exprese”.<sup>41</sup>

En efecto, y para contestar a esta pregunta, regresaremos de nuevo al escrito más importante de Breuer, suscrito por él como sus “principios”, *Sol y Sombra*. Afirma Breuer que:

*El verdadero impacto de cualquier obra reside en su capacidad de unificar ideas contrapuestas, es decir, un punto de vista y su contrario. Y digo ‘unificar’ y no ‘llegar a un compromiso.’ Esto es lo que los españoles dan a entender con una expresión procedente de las corridas de toros: Sol y sombra. [...] pero nunca dicen sol o sombra. Para ellos, toda la vida —con sus contrastes, sus tensiones, su agitación y su belleza— está contenida en ese proverbio: sol y sombra.*<sup>42</sup>



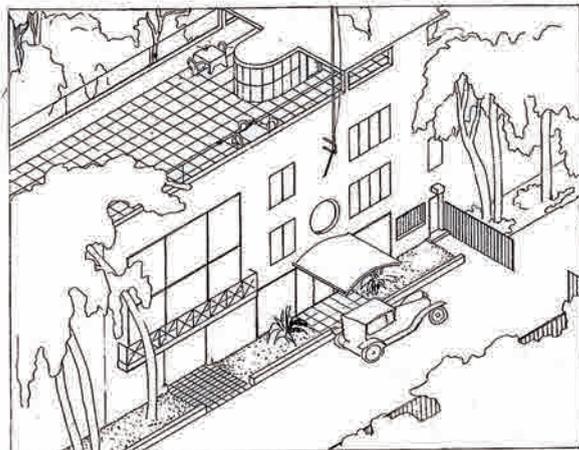
123

123. Grabado empleado para ilustrar el libro Marcel Breuer: Sun and Shadow.

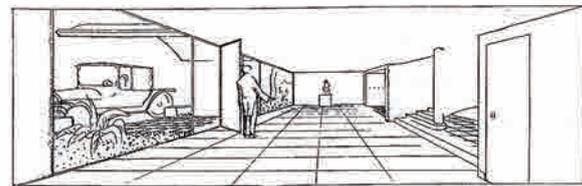
El trasfondo de su escrito radica en una crítica velada a los principios del Estilo Internacional, como señalamos al inicio. Sin embargo, Breuer deseaba unificar aquellos avances tecnológicos y formales del Movimiento Moderno con las necesidades humanas más básicas. Veámoslo con el ejemplo que usa a propósito de la transparencia lograda por el uso de grandes superficies de vidrio: “La transparencia también necesita de la opacidad. Y no sólo por razones estéticas, sino también porque la transparencia total excluye aspectos como la intimidad, las superficies con reflejos, la transición del desorden al orden, el mobiliario o la creación de un fondo para nosotros y para nuestra vida cotidiana. La transparencia se hace más transparente cuando está junto a algo opaco, y la opacidad logra que sea eficaz. Sol y sombra”. Sin embargo, éste inherente dualismo ejemplificado aquí en la polaridad de transparencia-opacidad, Breuer lo aplica, prácticamente, a todos los elementos proyectuales en su arquitectura: “soportes y cargas; compresiones y tracciones. En las superficies que usamos hay colores y texturas. Hay formas y espacios. Hay edificios y paisajes”.<sup>43</sup> Sería justo añadir, por tanto, que hay casas y árboles, siguiendo con su argumentación.

En realidad, ¿no es justo esa admisión de contrarios lo que está proponiendo Breuer en su arquitectura con la relación entre los muros ciegos y los planos de vidrio en sus casas? Desde el sistema descrito anteriormente para el *cottage* Caesar hemos visto como logra tanto la transparencia como al mismo tiempo provee al habitante de intimidad y la seguridad deseada. Es decir, ésas son el tipo de relaciones que permiten a Breuer construir para el habitante una transición desde el desorden —la naturaleza— al orden —la arquitectura. Morar en un lugar orientado sin negar la naturaleza. Al contrario, él la usaba como sistema de referencia, de anclaje a un lugar determinado y, por tanto, en crear así un refugio orientado. En conclusión, la casa intercepta la naturaleza, y la naturaleza atraviesa la casa.

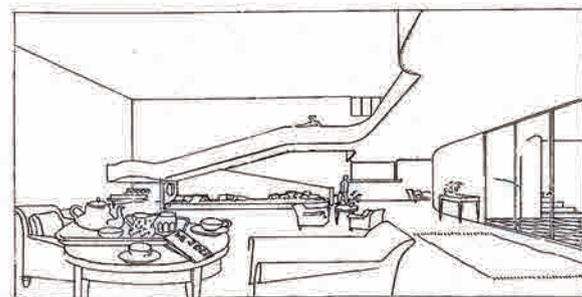
Acabemos citando de nuevo a Marcel Breuer, pues “Ni la simplificación excesiva y unilateral ni el compromiso poco afinado ofrecen una solución. La búsqueda de una respuesta clara y firme que satisfaga necesidades y propósitos opuestos es lo que saca a la arquitectura del reino de la abstracción y le da vida, —y arte—”.<sup>44</sup>



Côté rue

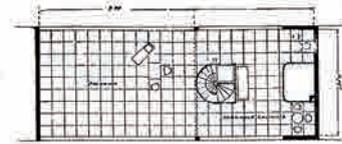


Hall d'entrée

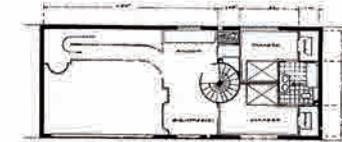


Living-room

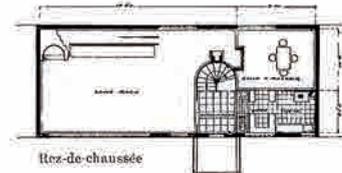
PROJET d'UNE VILLA à AUTEUIL  
1922. — Premier projet de la  
maison double (La Roche et Al-  
bert Jeanneret à Auteuil Square  
du Docteur Blanche).



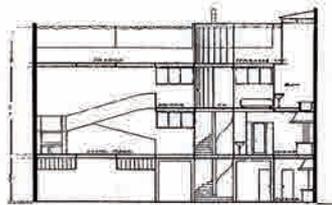
Terrasse



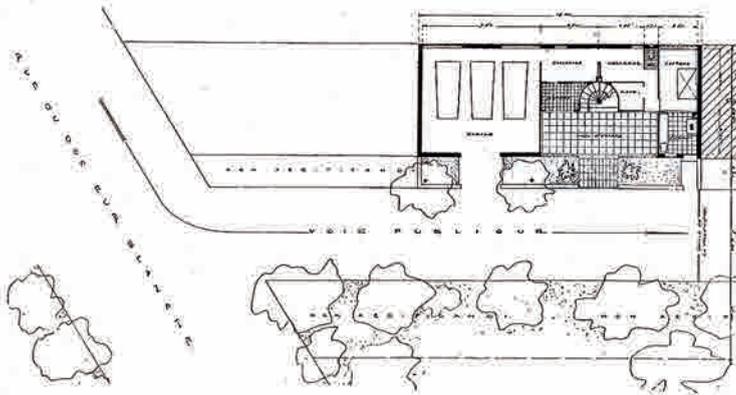
Etage



Rez-de-chaussée



Coupe



Etage d'entrée

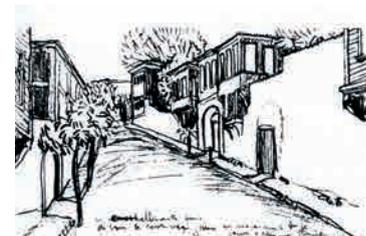
58

124

124. Proyecto de una villa en la calle Dr. Blanche, Auteuil, París, 1922, antecedente de la villa La Roche-Jeanneret, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

125. Boceto de Estambul dibujado por Le Corbusier durante su viaje de oriente.

126. Pabellón del Esprit Nouveau, París, 1925, obra de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.



125

LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET

## Cohabitación del hecho humano y del hecho natural

“¡Hay que plantar árboles!” Bajo esta consigna, Le Corbusier (Le Chaux-de-Fonds, 1887; Cap Martin, 1965) reivindicaba que los árboles debían plantarse en todas las ciudades modernas. Para él, el árbol “se ofrece para nuestro bienestar físico y moral”.<sup>1</sup> Estambul fue su inspiración, tal y como recogió en los esbozos dibujados durante su viaje a oriente, junto a las notas que así lo testifican: “Por todas partes crecen árboles en torno a las casas: agradable cohabitación del hecho humano y del hecho natural”. En realidad, hizo suyo el aforismo turco que dice: “Allá donde edificamos, plantamos árboles”.<sup>2</sup> Y así lo logró, literalmente, por ejemplo, en la casa Curutchet o en la villa del lago Léman.

Por consiguiente, cuando Le Corbusier se topaba con algún árbol existente en un solar donde iba a realizar un nuevo proyecto, éste era incluido de inmediato en todo el proceso de diseño. Así sucedió de manera ejemplar en la villa La Roche-Jeanneret, como explicaremos a continuación. Pero esa ocasión no fue la única en la que los árboles desempeñaron un papel determinante en la composición del proyecto. Desde sus primeras casas en La Chaux-de-Fonds hasta las últimas en la India —o también en otros proyectos de mayor escala y programa diverso, como el convento de La Tourette o el Centro de Artes Visuales Carpenter—,<sup>3</sup> Le Corbusier atendió con esmero la deseada cohabitación entre el hombre y el árbol en su arquitectura.

Otro ejemplo excelente de esta actitud fue el pabellón del *Esprit Nouveau*, construido en 1925 para el Salón de las Artes Decorativas de París. Le Corbusier aprovechó la existencia de un árbol del solar para cristalizar así la idea de los *Inmeubles-Villas*, donde cada apartamento pretendía emular las bondades de una pequeña casa con jardín. El árbol insertado en la terraza de doble altura tomaba así un enorme protagonismo como nuevo programa doméstico en cohabitación con el hecho natural. Por tanto, la construcción a escala real del pabellón *Esprit Nouveau*, prototipo de lo que pretendía ser una unidad de ese complejo residencial compuesto por ciento veinte villas superpuestas, evidencia la relevancia otorgada por Le Corbusier a los árboles incorporados a la arquitectura.

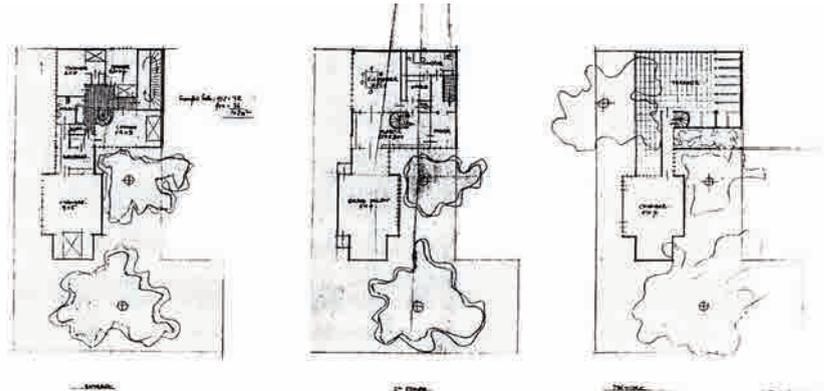
Sin embargo, ¿cómo pueden ser anexados los árboles al proyecto de una casa? ¿Cuál era el objetivo de Le Corbusier al vincular los árboles a su arquitectura? ¿Y cómo era percibida dicha cohabitación por parte de sus habitantes? A todas estas preguntas responderé a continuación desde el análisis concreto de dos de sus casas: la villa La Roche y la villa en el lago Léman. Dos proyectos donde los árboles fueron tenidos en cuenta desde su concepción y uso posterior.

## Los árboles de la villa La Roche

El primer proyecto de villa La Roche-Jeanneret apareció publicado en el primer volumen de la obra completa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1910-129). Éste proyecto fue fechado en el año 1922 y llevaba el título de “proyecto de una villa en Auteuil, primer proyecto de una casa doble”. El emplazamiento de este primer proyecto se situaba de forma transversal a

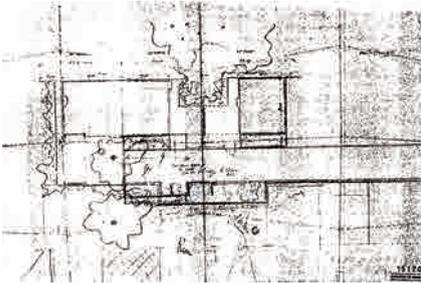


126

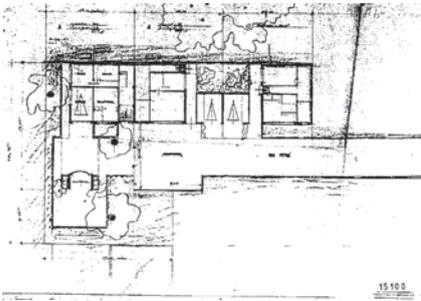


15099

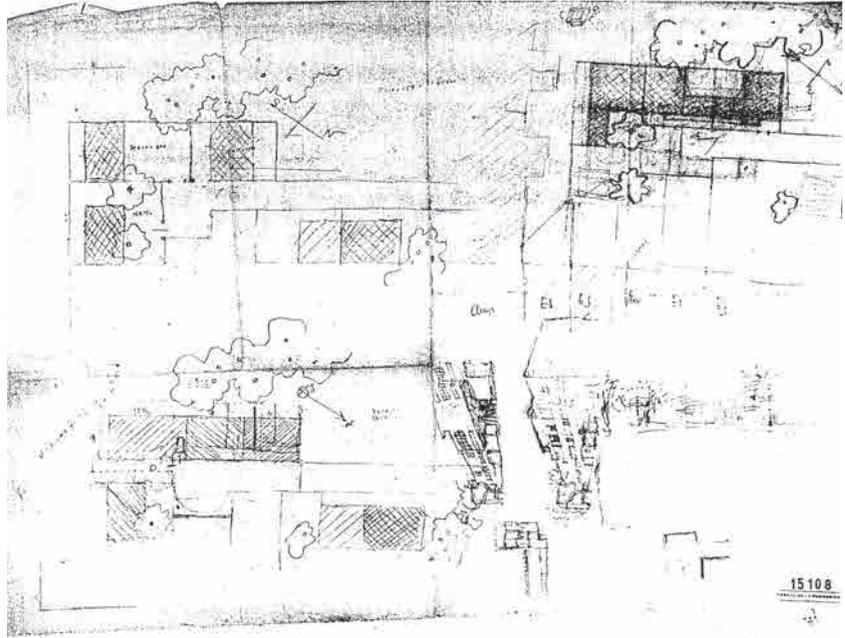
127



128

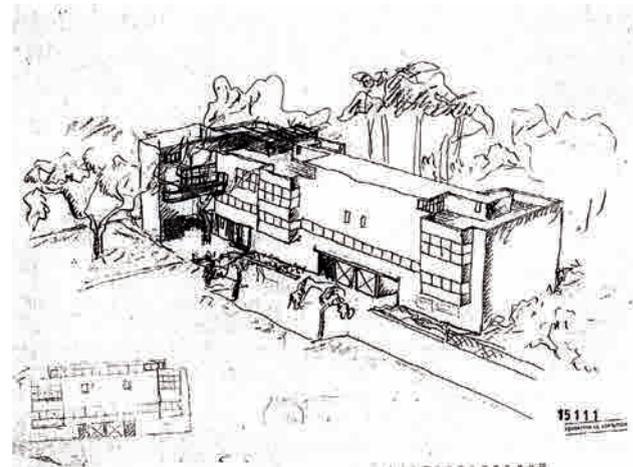


129



15108

130



15111

131

- 127. Dibujo FLC 15099.
- 128. Dibujo FLC 15120.
- 129. Dibujo FLC 15100.
- 130. Dibujo FLC 15108.
- 131. Dibujo FLC 15111.

la calle del Doctor Blanche, en Auteuil, París. Sin embargo, no es a partir de marzo de 1923, cuando de nuevo Le Corbusier, junto con su primo Pierre Jeanneret —aunque de ahora en adelante citaré únicamente a Le Corbusier—, realizaron unos tanteos previos para emplazar varias casas sobre unas parcelas cuyo propietario era el *Banque Immobilière*. En estos primeros bocetos ya mostraron su preferencia por las parcelas volcadas hacia la calle interior privada del Doctor Blanche.

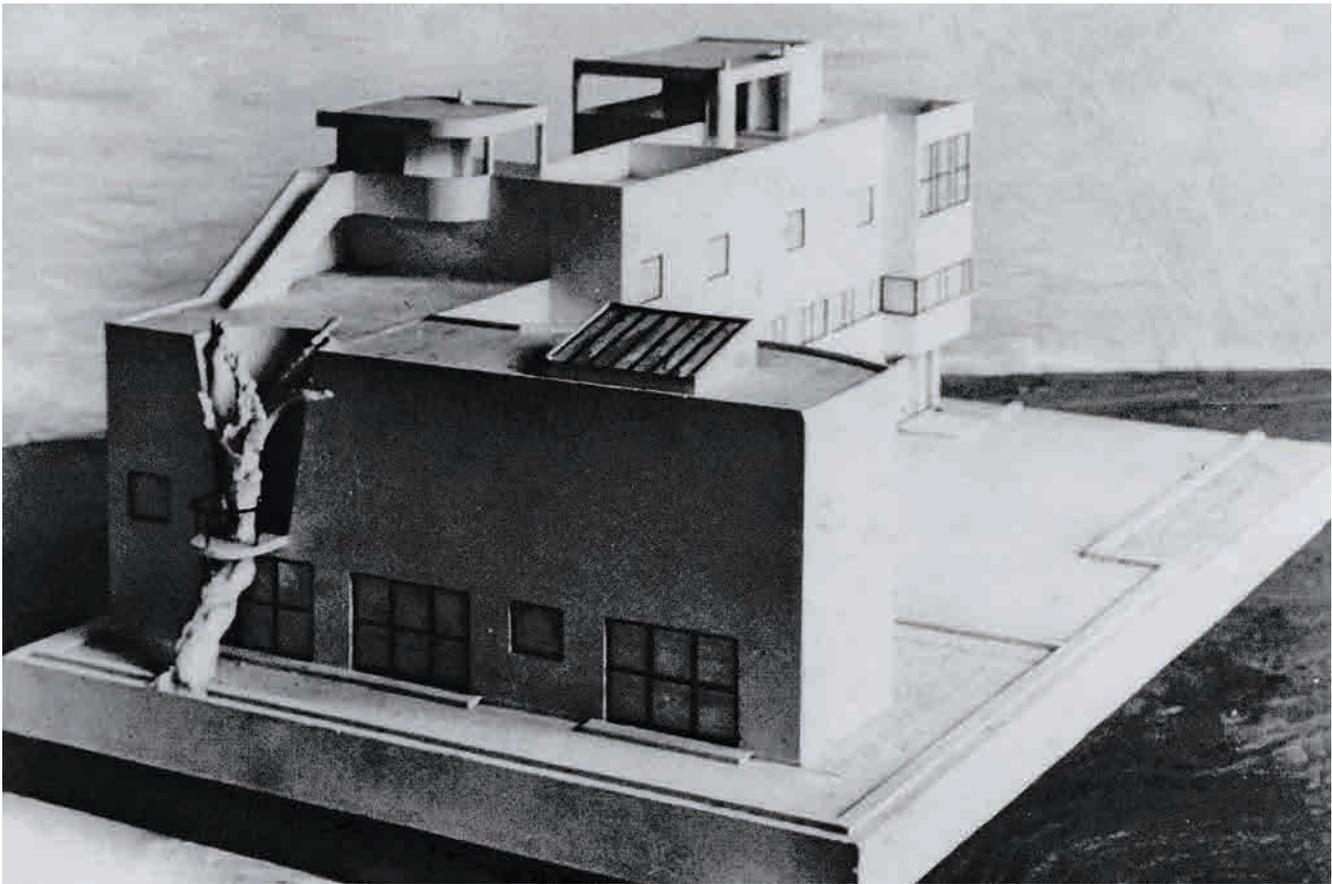
En los esbozos dibujados a finales de abril del mismo año (FLC 15108) aparecían dos árboles preexistentes representados por primera vez en las plantas esquemáticas y, también, en las perspectivas.<sup>4</sup> Estos árboles se inscribían en las parcelas del fondo de la calle interior —a partir de ahora denominaremos como primer árbol al situado más al este, y como segundo árbol al orientado al oeste, el cual se encuentra al final de la calle—. En este incipiente dibujo, Le Corbusier proponía edificar cuatro casas sobre la esquina sur del callejón, en forma de “L”, y en torno a los árboles. Frente a ellos, detendría y ensancharía la calle para permitir el acceso a todas las parcelas y posibilitar así el giro de los automóviles. Sin embargo, extendió visualmente el eje de la calle, de forma asimétrica respecto del segundo árbol, liberando la planta baja de la casa perpendicular al callejón, tal y como se observa en las perspectivas. En la esquina este ubicó una casa aislada, ladeada respecto del eje de la calle y situada justo detrás del primer árbol. Las otras tres casas quedaron adosadas y alineadas al sur.

Un tercer árbol, en cambio, fue hallado en el linde de la parcela, la esquinada hacia el sur. Le Corbusier, en un primer dibujo fechado el 7 de mayo (FLC 15120), horadó y ahuecó, en el volumen principal de esta nueva propuesta, un vacío en forma de medio cilindro, debido a la acentuada inclinación del tronco del árbol en dirección perpendicular hacia ella. Entre los días 10 y 15 del mismo mes, desarrolló el programa para la vivienda del final de la calle, dejando, ahora, incluidos los tres árboles en la misma parcela (FLC 15100, 15099 y 15111). En esta fase, toda la fachada enfrentada hacia el tercer árbol se retrasaba del linde, para dejar libre al árbol, dada la inclinación mencionada de su tronco.

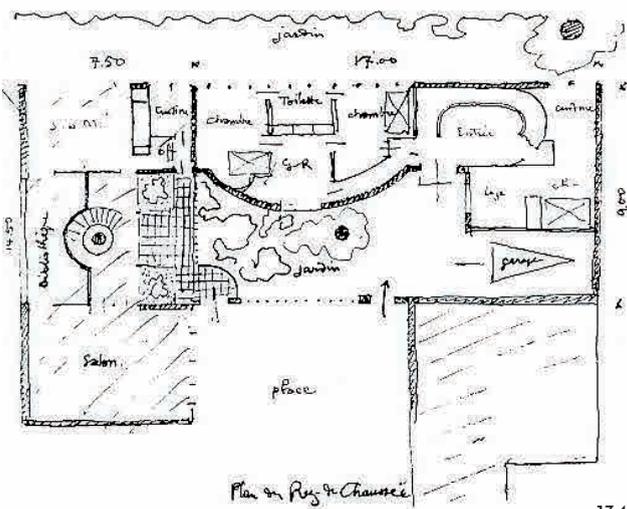
Asombrosamente, ya desde este primer estadio, la planta baja no se ocupaba con la construcción, lo cual permitía la continuidad del callejón a nivel del suelo. Sin embargo, al mismo tiempo que el volumen de esta ala se levantaba y quedaba simétrica y perpendicularmente respecto del eje central de esta calle interior, Le Corbusier separó todavía más dicho eje respecto del segundo árbol. No es así, en cambio, lo planteó para la entrada a la casa, pues ésta sí que estaba alineada, simétricamente, respecto al tronco de este mismo árbol. Por tanto, desde esta propuesta fechada en mayo, los arquitectos ya fijaron las relaciones entre el segundo árbol y las fachadas de la futura villa La Roche.

De manera similar, ocurriría en la vinculación entre este árbol y el porche en planta baja resultado de elevar el volumen del suelo. Así, este árbol quedaba enmarcado como fondo de perspectiva de la calle. Por otra parte, la superficie rayada en planta baja, simbolizando posiblemente un parterre o zona ajardinada frente a la casa, recogía al primero y tercer árbol en una misma área, enlazándolos pues a nivel de suelo. Por último, la línea que une los troncos de ambos árboles define una línea que coincide con la diagonal del rectángulo base de la casa. Un paralelepípedo conformado por dos cuadrados, que al restarle las cuatro esquinas da lugar a la geometría en cruz de éste volumen situado perpendicularmente al eje de la calle Dr. Blanche.

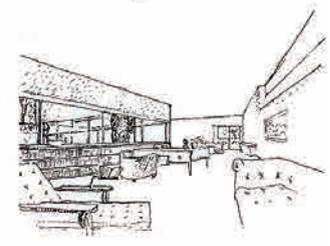
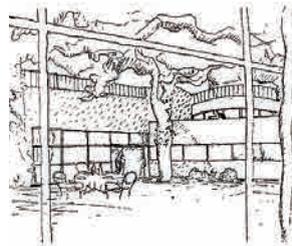
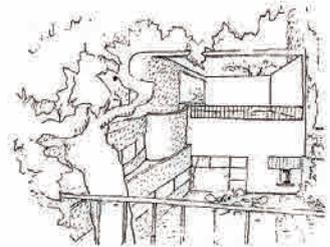
A finales del mes de mayo, y debido a la redistribución de los solares, los arquitectos añadieron una cuarta casa alrededor del primer árbol. De este modo, el árbol quedaba encerrado por un patio cuadrado abierto hacia el este. Además, ahora se cerraba la casa respecto a la plaza situada al final del callejón. Por tanto, este árbol quedó separado de los otros dos y de la casa en esquina (FLC 15116), augurando lo que finalmente sucedería en el proyecto construido de la villa La Roche.



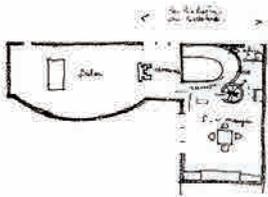
133



134



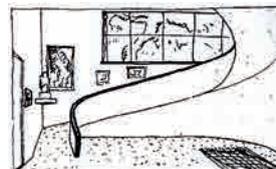
135



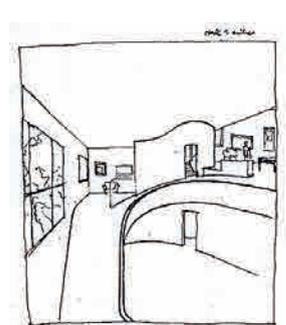
136



137



138



139

133, 140. Maqueta de la villa La Roche-Jeanneret, presentada en el Salón de Otoño, París, 1923.

134, 136-139. Fragmentos del dibujo FLC 15254.

135. Dibujo FLC 15113.

Le Corbusier dibujó para este nuevo proyecto otras cuatro perspectivas más. En todas ellas, nuevamente, estaba representado el árbol. Incluso aparece en una perspectiva, donde aparentemente solo se interesaba por el interior de la biblioteca, representando el tronco del árbol enmarcado por una de las hojas de la ventana apaisada (FLC 15113). Así pues, el patio interior de esta casa fue determinado completamente por la presencia del árbol. Éste podría avistarse desde todas las estancias de la casa, bien a través de las ventanas apaisadas o bien desde unos grandes ventanales. Cada tipo de hueco seleccionaría pues una de las partes del árbol: el tronco, las ramas de su copa, o un fragmento de ambos. Visuales del árbol encuadradas distintamente desde la casa, y que en un futuro próximo se materializarían en el proyecto definitivo, quedando pues establecidas ya en estas perspectiva inicial.

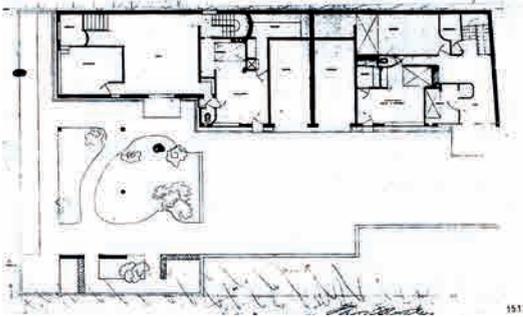


140

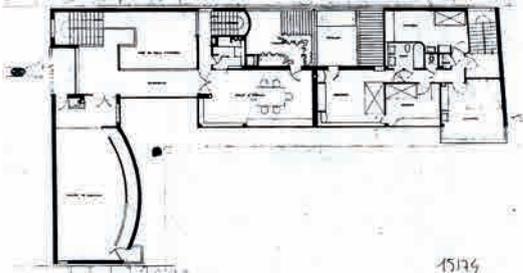
A partir de julio de 1923, el señor Raoul La Roche, banquero y coleccionista de cuadros cubistas y puristas, reservó el solar en forma de "L", el cual taponaba la calle interior. Para este proyecto nuevo, Le Corbusier dibujó igualmente otras tres perspectivas interiores de la propuesta (FLC 15254). En ellas aparecen igualmente dibujados algunos cuadros colgados de las paredes, pues el señor La Roche tenía su propia colección de arte, principalmente obras puristas del propio Le Corbusier y Amédée Ozenfant (1886-1966). Se trata de dos perspectivas del vestíbulo de acceso, con la rampa, y otra desde el comedor situado en la primera planta. No obstante, no se da una correspondencia respecto a la posición del gran ventanal ni a la localización del tercer árbol entre las plantas y las dos vistas en perspectiva. De hecho, Le Corbusier enmarca en la perspectiva dicha ventana como un cuadro más de la colección del señor La Roche, y dibuja en ella, con precisión, el tronco inclinado del tercer árbol. Asimismo, en la perspectiva del comedor sitúa otra gran ventana que enmarca, esta vez, al segundo árbol. De nuevo comprobamos que, desde estos primeros esbozos, el arquitecto ya estableció qué observar desde el interior de la villa: los árboles preexistentes.

El señor La Roche adquirió definitivamente otro solar el 22 de septiembre, del mismo año. Este solar correspondía inicialmente a una tercera casa ubicada entre los solares ya adquiridos por ambos propietarios. Con los terrenos finalmente adquiridos y los clientes definitivos, Le Corbusier ultima un proyecto completo para ambas casas adosadas. De dicho proyecto modeló una maqueta para presentarla en el salón de Otoño de París de 1923. De esta maqueta nos han llegado dos imágenes. Una hecha desde la parte trasera de la casa La Roche y otra desde el frente, mostrando la fachada que remata la calle Doctor Blanche. En la que enseña la espalda de la casa La Roche, advertimos el modo en que Le Corbusier incluyó el tronco inclinado del tercer árbol: éste quedaba abrazado, literalmente, por un pequeño balcón y, además, dejaba un rehundido, en forma troncocónica, excavado en el volumen de la casa. En la otra imagen detectamos que, extrañamente, no añadió al modelo el segundo árbol, el situado frente a la puerta principal de acceso a la villa La Roche. Sin embargo, si observamos los dos bocetos de las fachadas que dibujó durante el mismo mes, sí que apreciamos que éste segundo árbol aparecía representado en relación con el plano de la puerta de ingreso y el gran ventanal del vestíbulo. Por tanto, podemos pensar que para la maqueta no quiso o no pudo incluirlo, pero no por ello dejaba de ser decisivo para el proyecto, tal y como descubriremos a continuación.

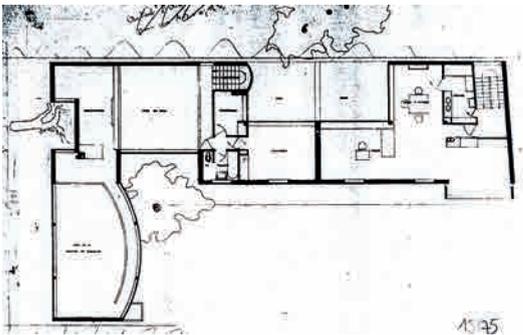
De hecho, la fotografía frontal de la maqueta es similar a las perspectivas que había ido dibujando durante el proceso de diseño de estas dos casas adosadas. Recordemos que las primeras fueron dibujadas entre abril y mayo de 1923 (FCL 15111 y 15108), y otra perspectiva fue publicada en el volumen primero de la Obra Completa (página 61), dibujada, posiblemente, en noviembre del mismo año. Ahora bien, ¿qué diferencia existe entre dichas perspectivas y las fotografías de la maqueta? En los dibujos siempre aparecía el segundo árbol sobre el fondo vacío, y enmarcado, de la planta baja correspondiente al ala de la galería del señor La Roche. Sin embargo, en la propuesta de la maqueta, la planta baja estaba construida y, por tanto, clausurado el fondo de perspectiva de la calle. Quizá se debiera a que si se hubiera construido tal volumen en planta baja, adherido prácticamente al árbol, no hubiera habido



15173  
141



15174  
142



15175  
143



144

- 141. Planta baja villa La Roche, dibujo FLC 15173.
- 142. Planta primera villa La Roche, dibujo FLC 15174.
- 143. Planta segunda villa La Roche, dibujo FLC 15175.
- 144. Fotografía de la galería en dirección al arranque de la rampa.
- 145. Fachada que cierra la calle Dr. Blanche.
- 146. Fachada de acceso a la villa La Roche.



145



146

más remedio que talarlo. Por ese motivo, quizás, Le Corbusier prescindió de incluir el árbol en la maqueta. Aunque solo sea una suposición, no deja de indicarnos lo relevante que fue tomar, definitivamente, la decisión de no construir la galería en planta baja, pues hubiese conllevado la tala de este árbol.

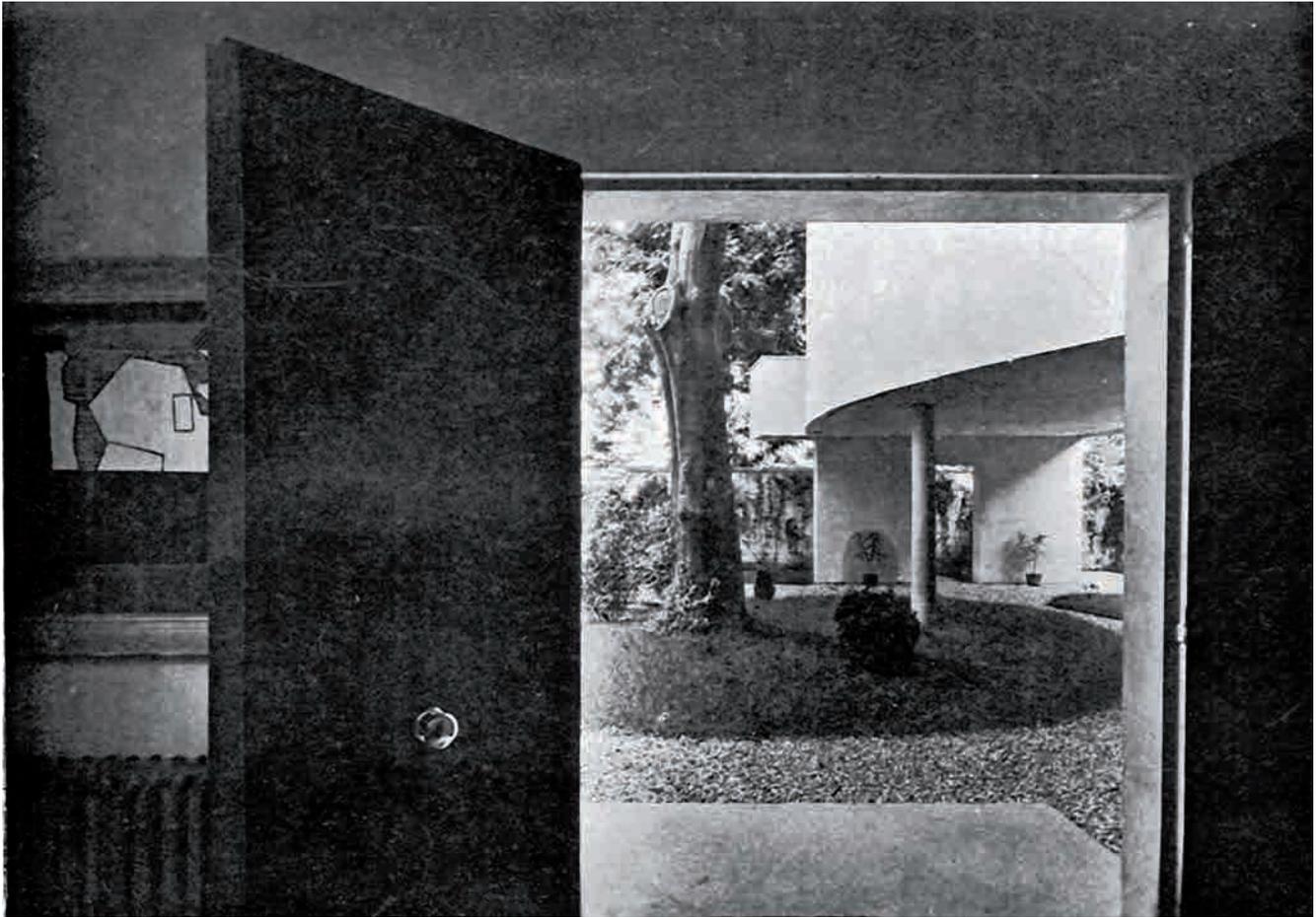
La villa La Roche, junto con la galería que expondría la colección de cuadros puristas del propietario, se inauguró el 13 de marzo de 1925. Prácticamente habían transcurrido dos años desde el inicio del proyecto conjunto de las villas La Roche-Jeanneret y tres años desde que Le Corbusier empezara a pensar cómo ocupar las parcelas situadas al final de la calle interior del Dr. Blanche. Cabe recordar, además, que desde el inicio, éste respetó e incorporó los tres árboles preexistentes a los distintos proyectos. Sin embargo, el que denominamos como primer árbol quedó fuera del linde de la parcela adquirida finalmente por el señor La Roche, pese a que el arquitecto lo hubiera tenido en cuenta durante las fases previas. Entonces, ¿Le Corbusier se olvidó de este primer árbol durante el proyecto para la villa La Roche? A continuación, verificaremos que para nada se olvidó de tal árbol y expondré de qué forma lo acabó también incorporando al proyecto de la villa.

En efecto, si examinamos una de las fotografías del interior de la galería, la tomada tras la inauguración, descubriremos que a través de la puerta del diminuto balcón esquinado, justo antes del arranque de la rampa, se adivina el tronco de un árbol. Esta visión, de hecho, no es casual. Al contrario, recordemos que la línea que unía los árboles primero y tercero preexistentes ya fue tomada como diagonal y referencia geométrica para proporcionar el volumen de uno de los primeros proyectos. Efectivamente, la visión que obtenemos del tronco del primer árbol coincide con la directriz de la línea mencionada y, también, define la diagonal del espacio de la galería; la línea que regula el trazado de su planta. Tal relación geométrica la dejó fijada Le Corbusier desde el dibujo FLC 15099 y, más tarde, reaparece en la versión construida.

Por todo ello, no parece simple casualidad que el tronco de este primer árbol se aprecie a través de la puerta acristalada del balcón. El tronco, asimismo, enmarcado y centrado según el rectángulo vertical de la puerta balconera, se avista aislado de sus ramas, cual un cilindro perfecto. De nuevo, el marco de la puerta encuadra al árbol, convirtiéndose la escena en una más de las pinturas puristas coleccionadas por su propietario. También ahora podemos recordar cómo Le Corbusier ya había dibujado una de las perspectivas de la casa que encerraba en un patio este primer árbol (FLC 15113). En aquella perspectiva, tomada desde el interior de la biblioteca, se visualizaba igualmente el tronco del mismo árbol, enmarcado, en aquella ocasión, por una ventana. Por consiguiente, cada uno de los tres árboles presentes inicialmente en el sitio acaban siendo emparentados con la villa.

Comprobemos ahora como el segundo árbol mantiene las fijaciones que Le Corbusier desarrolló en las fases anteriores del proyecto. Varias fotografías de época existen, igualmente, para comprobarlo. La primera fue tomada desde la calle, donde percibimos cómo se repite aquella relación asimétrica establecida entre el segundo árbol y el plano convexo y elevado de la galería. En la imagen se intuye el plano rehundido que da acceso a la villa La Roche. En cambio, en la segunda fotografía que muestra la entrada principal, se advierte cómo este mismo árbol coincide, ahora, con el eje de simetría de la fachada de ingreso. Por lo tanto, Le Corbusier delimitó a este árbol entre dos superficies contrastadas, y lo convirtió en un punto virtual de relaciones entre el plano de la galería y la fachada del acceso. De este modo estableció unas polaridades entre ellas de: simetría-asimetría; concavidad-convexidad; opacidad-transparencia; acercamiento-alejamiento; lleno-vacío; curvo-plano; y de cuerpos apoyados directamente sobre el suelo y otros levantados del mismo.

En una tercera fotografía publicada en el primer volumen de la Obra Completa (página 60), aparece de nuevo el mismo árbol. Ésta fue publicada bajo el título de "Entrada (Villa La Ro-



147



148

147. Vestíbulo de la villa La Roche.

148. Galería de la villa La Roche, en dirección al balcón trasero.

che)". Sin embargo, la imagen muestra el interior del vestíbulo de la casa en dirección hacia afuera, pues la puerta está abierta de par en par. Sus dos hojas simétricas abatidas enmarcan el exterior. De esto modo podemos percibir cómo emerge el tronco del árbol a partir de un parterre de césped rodeado de gravas. Desde el mismo parterre también apoya la columna cilíndrica central que soporta la galería. Le Corbusier, reunió en dicha área de césped el movimiento contrapuesto de ambos "cilindros": el del árbol ascendente con el que desciende de las cargas del pilar.

Asimismo, observamos en tal fotografía la existencia de una puerta, un hueco perforado sobre el muro que sostiene el pabellón de la galería en el extremo. Ésta abertura recuerde quizá la conexión con la casa patio que encerraba el primer árbol, cuyo ramaje entrevemos tras la tapia que separa las dos propiedades. En la misma fotografía observamos además un cuadro colgado en la pared izquierda. Seguramente se trataría de un cuadro de la colección de La Roche. Curiosamente nos traslada a otra fotografía en la que aparece la misma pintura, esta vez, cambiado de sitio, junto a otra puerta, en la galería, la que se abre al balcón trasero. Esta otra fotografía fue tomada desde el mismo punto central de la diagonal trazada entre los árboles primero y tercero. En ella surge el tronco inclinado del árbol, el que denominamos como tercero, el cual Le Corbusier le dejó un ahuecamiento en la fachada, evitando así talarlo.

Por consiguiente, tras este análisis podemos afirmar que Le Corbusier estableció una inseparable relación entre los tres árboles preexistentes y la villa La Roche. Asimismo, fue a través de los distintos marcos arquitectónicos dispuestos en la villa los que convirtieron a los tres árboles en otras apariciones puristas. Consecuentemente, la puerta de acceso, el vestíbulo, y con ellos la galería y toda la villa, disponen su posición a partir de los tres árboles preexistentes.<sup>5</sup> Árboles que a su vez quedan enmarcados e incorporados como si de otras pinturas puristas se trataran. A continuación estudiaremos con más detalle estas relaciones dadas entre las aberturas de la casa y los árboles.

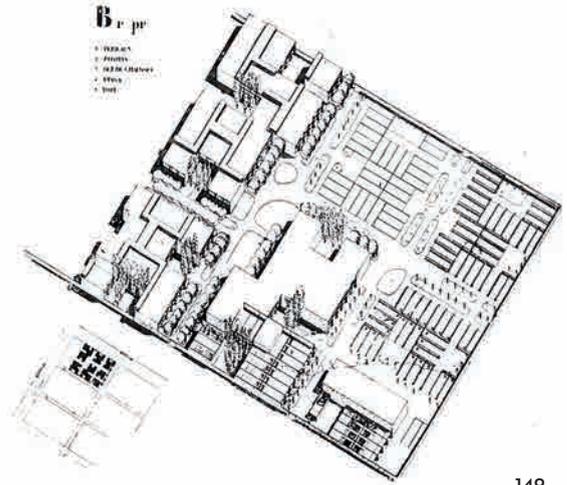
## Una ventana, un árbol

Le Corbusier identificó el árbol con el verdor que reclamaba para sus proyectos urbanos. En los dibujos esquemáticos que empleaba para aleccionar sobre urbanismo, éste solía representar un sol (la luz, la vida), una nube (el espacio, el cielo, el aire) y un árbol (el suelo natural). Mientras que la vivienda la situaba flotando, separada del suelo —bien sobre pilotes, bien en edificios en altura—, el árbol representaba el contacto con el suelo. A las ventanas —en grandes paños de vidrio— les confería el papel de relacionar la casa con estos tres elementos naturales: el sol, el cielo y los árboles —luz, aire y suelo—.

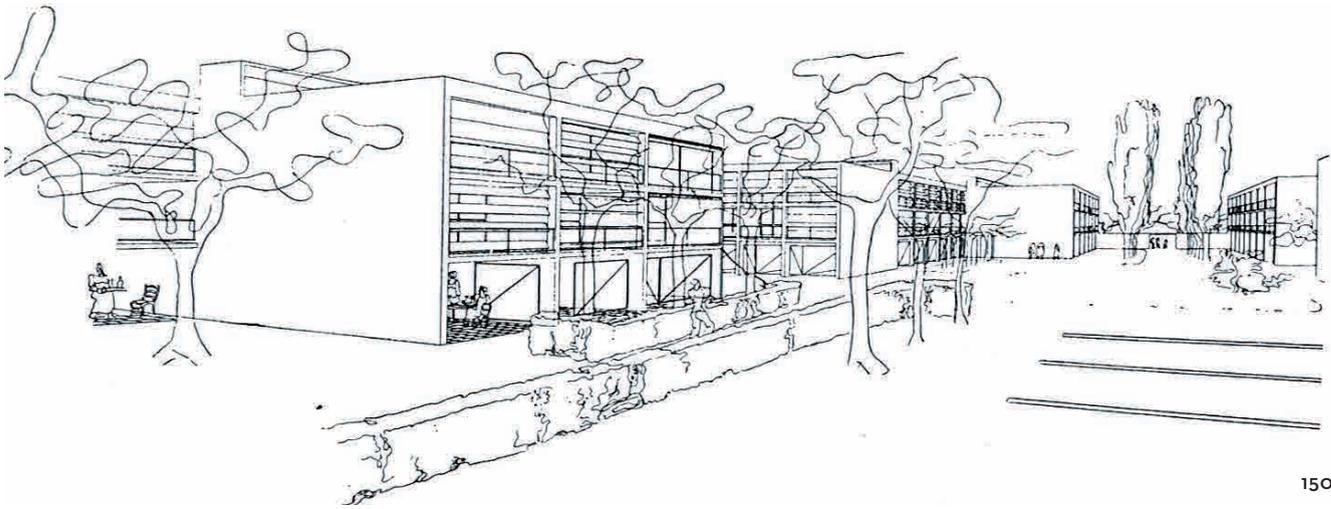
Estos mismos elementos fueron los que recogió gráficamente en el libro *Poésie sur L'Alger*, y que fundamentaron su Plan Obus para la ciudad de Argel. Asimismo, en el libro titulado *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* (1964), Le Corbusier definía cuales eran para él las "Alegrijas (goces o placeres) esenciales" a incorporar en el urbanismo:

*Para todos los hombres, en las ciudades y en las granjas:  
El sol en la vivienda,  
el cielo a través de los acristalamientos de la vivienda,  
los árboles bajo los ojos, desde la vivienda,  
digo: los materiales del urbanismo son:  
El sol,  
el cielo,  
los árboles,*

Lotissement :  
 « UNE FENÊTRE,  
 UN ARBRE ».  
 Lotissement provisoire destiné à la main-d'œuvre auxiliaire venue des campagnes. Ce lotissement tient compte de la maille 400x400 mètres du réseau routier. Bien que ne prévoyant que des immeubles à rez-de-chaussée surélevé et dédoublé, la densité est de 900 habitants à l'hectare. Chaque logis reconstruit des conditions d'habitation semblables à celles de la campagne.



149

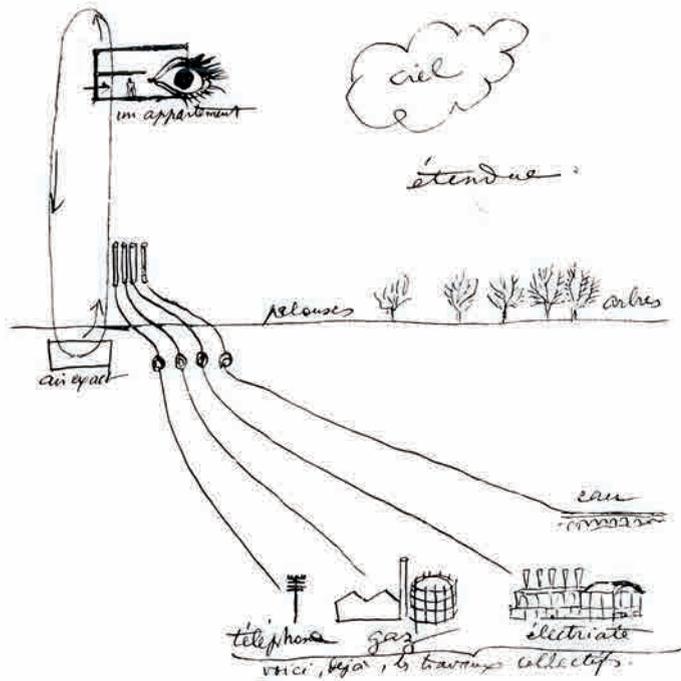


150

149. Perspectiva para las casas del Plan Macià destinadas a la mano de obra auxiliar venida de los campos a Barcelona, 1933, recogido en el libro *La Ville Radieuse: Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Le Corbusier, 1964.

150. Ilustración del proyecto de urbanización provisional Plan Macià de Barcelona.

151. Esquema para la La Ville Radieuse con las "Alegrías esenciales".



151

*el acero,  
el cemento,  
en este orden y en esta jerarquía.<sup>6</sup>*

¿Qué significaba entonces para el arquitecto que los árboles se sitúen bajo los ojos? ¿o que estos fueran vistos desde la vivienda? ¿Qué relación estaba queriendo establecer entre los árboles y la casa, desde su concepción de ciudad moderna? En efecto, tal y como dejó escrito Le Corbusier, “cuando el ojo se encuentra a unos cinco pies por encima de la tierra, las flores y los árboles tienen una dimensión relativa a las proporciones y actividades humanas”.<sup>7</sup> Elevar el punto de vista del habitante respecto del plano del suelo era pues su cometido. El árbol, como eje vertical, se encargaría por tanto de medir para el ojo humano la altura relativa que alcanzan los elementos arquitectónicos respecto del suelo. Estos señalarían pues la elevación del lugar en el que reside el habitante.

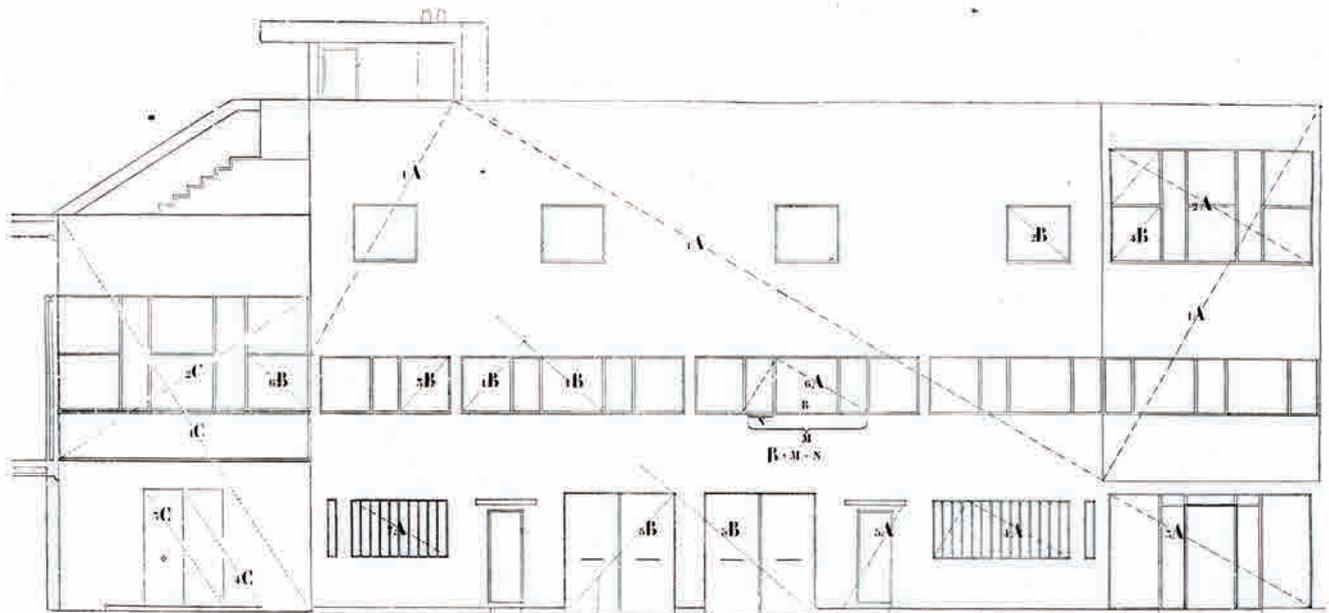
Luego, sería a través de los huecos abiertos en la vivienda desde donde el árbol debía ser visto para manifestar, precisamente, la altura alcanzada por la casa respecto del suelo. Consecuentemente, la manera de lograr introducir esos “placeres esenciales” en la vivienda pasaba por implantar un marco al paisaje: un gran ventanal como cerco capaz de captar las alegrías esenciales. Desde esa ventana se conseguiría que los árboles entraran en la habitación de la casa.<sup>8</sup> La ventana ante el paisaje significaría, por tanto, lograr una “habitación instalada frente al sitio”. Analicemos a continuación un sencillo ejemplo: las casas instaladas en el Plan Macià en Barcelona.

Le Corbusier proyectó, efectivamente para el Plan Macià de 1933, una urbanización provisional destinada a la mano de obra auxiliar venida de los campos. El proyecto pretendía alojar a estos nuevos habitantes de la ciudad de modo que “cada vivienda les reconstituye las condiciones de una vivienda semejante a la del campo”.<sup>9</sup> Para ello asignó a cada casa un árbol y dejando su planta baja abierta frente a éste. En efecto, justo en el eje de simetría de cada fachada preveía plantar un árbol, el cual sería visto desde los ventanales abiertos frente a él.

Su consigna, en este proyecto fue: “UNA casa: UN árbol”. Este lema lo escribió sobre los planos originales de 1933, pero fue ligeramente modificado cuando publicó el proyecto en el libro de *La Ville Radieuse* de 1964, por la siguiente frase: “UNA VENTANA, UN ÁRBOL”. Es un cambio muy significativo. Efectivamente, alterar la primera parte del eslogan de UNA casa, por UNA VENTANA, replantea sustancialmente la relación que perseguía con el árbol. A partir de este nuevo lema podremos comprender, verdaderamente, el uso y la intención que movió a Le Corbusier a incorporar los árboles en sus proyectos.

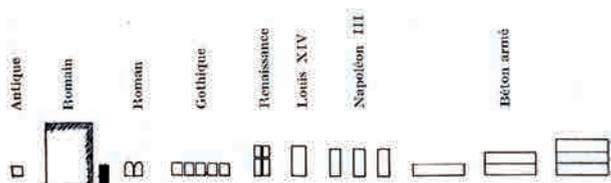
Ahora bien, antes de seguir, caber preguntarse por lo siguiente: ¿qué es una ventana para Le Corbusier? ¿Qué implicaciones tiene su forma y dimensión en relación con los árboles próximos? De nuevo, en el primer tomo de la obra completa, Le Corbusier afirmó que para él “la ventana es uno de los fines esenciales de la casa”.<sup>10</sup> En ese mismo “llamamiento a los industriales” sugería que gracias a los avances técnicos del hormigón armado, la fachada se liberaba de su función portante y por eso la ventana podría extenderse en su dimensión, tanto horizontal como verticalmente. En ese mismo texto incluía un dibujo con “los huecos que naturalmente nos da el hormigón armado”. En efecto, la estructura de placas y pilares de hormigón armado permite, en la fachada, una serie de grandes aberturas rectangulares. Para Le Corbusier, ciertamente, la ventana tradicionalmente vertical se transfiguraría pues en un gran paño de vidrio abierto en todo el ancho y alto del espacio liberado gracias a la estructura *dom-ino*.

Este cambio de formato y dimensión, de la ventana pequeña y vertical por un ventanal de grandes dimensiones y proporción horizontal, implicaría también una transformación en cuanto a las relaciones entre el interior y el exterior. Tanto fue el impacto causado por dicha

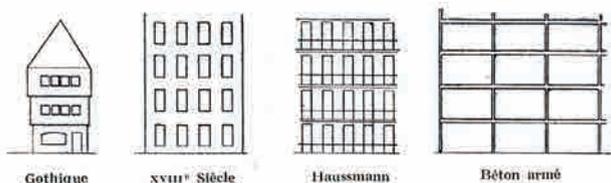


Tracés régulateurs de la façade

152



La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges, marque le perfectionnement de l'outillage.



La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.

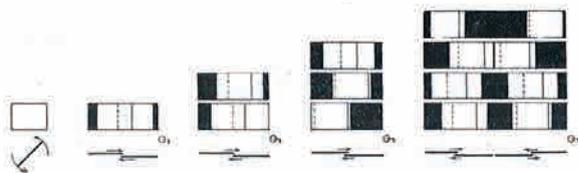
153

Voici les vides que nous donne naturellement le ciment armé.



Attention ! les fenêtres ne doivent plus ouvrir à battants à l'intérieur des chambrant qu'elles encombrant, ou à l'extérieur des façades. Elles doivent glisser latéralement (la première seule peut pivoter).

Si j'ai 10 de surface éclairante, il me suffit d'avoir 3 ou 4 de surface d'aération.



154

152. Alzado de la villa La Roche-Jeanneret con los trazados reguladores.

153. Ilustración que analiza la evolución de las ventanas, recogida en el libro Almanach d'architecture moderne: Documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment, Le Corbusier, 1926.

154. Ilustración sobre las distintas formas de ventana que posibilita la incorporación de la estructura de hormigón armado, recogida en el libro Almanach d'architecture moderne.

transformación que durante el *Salon d'Automne* de 1923, saltó la conocida polémica que mantuvieron Auguste Perret y Le Corbusier, en torno a la conveniencia o no de la ventana horizontal —apaisada— frente a la clásica vertical —ventana “francesa”—. En efecto, Le Corbusier marcó un punto de inflexión, tras emplear la ventana horizontal —*fenêtre a longer*— en sus casas de la década de los veinte. En realidad dio un giro a las relaciones que podía experimentar el habitante entre el interior y el exterior.<sup>11</sup> De hecho, recordemos que Le Corbusier presentó en ese mismo *Salon d'Automne* la maqueta de la villa La Roche-Jeanneret. En ella, y a pesar de no ser la versión definitiva del proyecto, aparecían ya las ventanas horizontales que iban de lado a lado en el cuerpo mayor de la primera planta. Además, también surgen en el modelo presentado los dos grandes ventanales, uno para cada vivienda —y todas las ventanas eran fruto de un módulo base con sus variaciones, presentándose en la fachada según unos “principios reguladores”—.

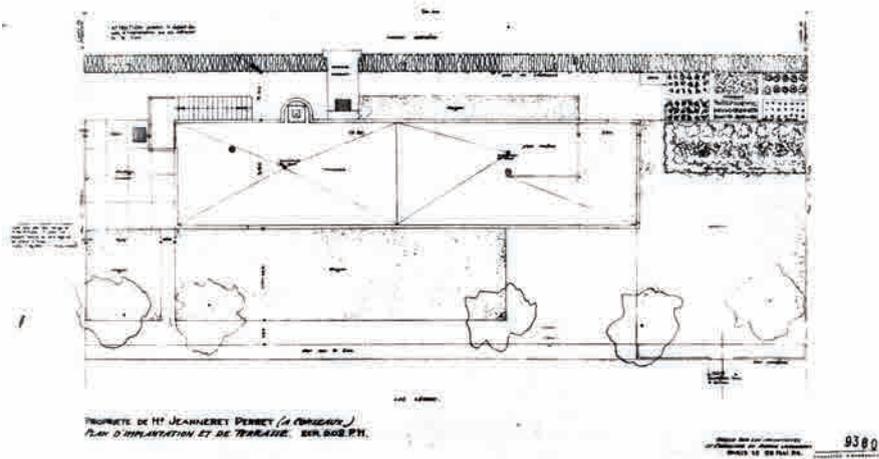
Como muy bien ha estudiado el arquitecto y profesor Bruno Reichlin, cada tipo de ventana conforma un tipo de relación entre el interior y el exterior. Según Reichlin, la ventana vertical actúa como un marco del exterior conformando una imagen enmarcada del paisaje. Una “veduta” que se comprende en su totalidad, pues muestra una imagen completa que va desde el suelo al cielo y se acota en sus lados. La ventana vertical pues como recorte del exterior, o como también dejó escrito Otto F. Bollnow:

*Al mirar por la ventana el mundo se aleja. El marco y el crucero de la ventana acentúan este efecto, pues alejan lo contemplado a través de aquella, recortan un determinado fragmento del mundo exterior y lo convierten en ‘imagen’. De este modo, la ventana idealiza una parte del mundo, que así queda recortada y coherente.*<sup>12</sup>

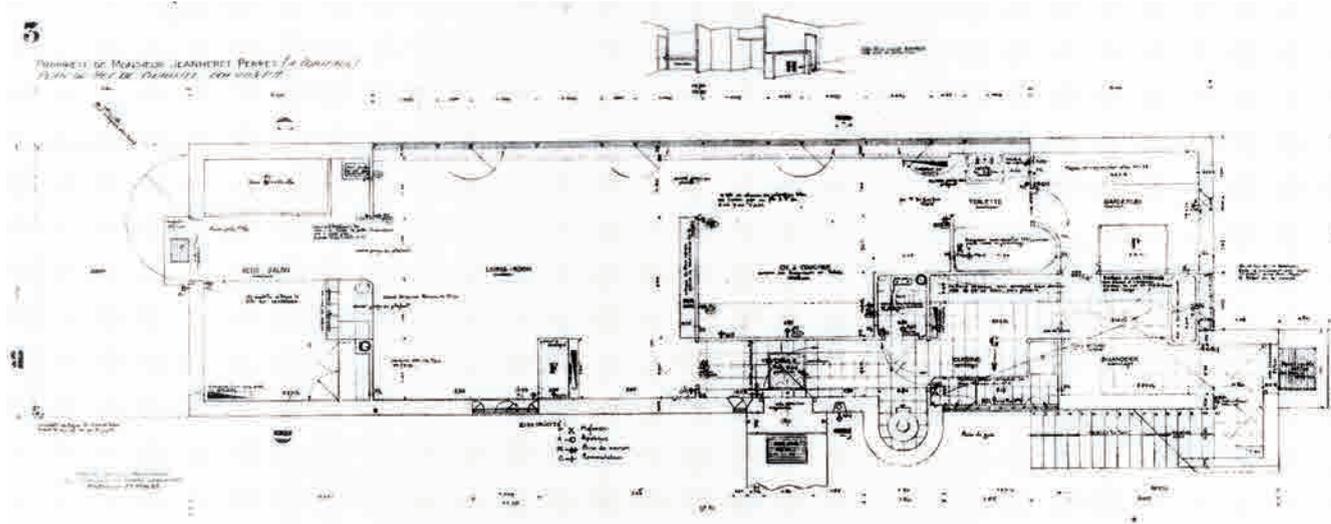
En cambio, la ventana apaisada, a diferencia de la vertical, abre el cono de visión en el plano horizontal a ambos lados. Además desaparecen los límites del campo visual del habitante arriba y abajo. Ésta comprime los límites del suelo y del cielo. En consecuencia, la imagen que recorta la ventana horizontal se percibe como fragmento del paisaje o exterior, y pierde así los rasgos de una “veduta”, una imagen enmarcada propia de la ventana vertical. Digamos que mientras que la ventana de proporción vertical enmarca una vista figurativa, la horizontal convierte en abstracto lo visto a través de ella debido, precisamente, a la fragmentación y la incomplitud de lo cercado por ella.

Estas características de la ventana apaisada, sumadas a los recorridos y vistas que se producen a través de la *promenade architecturale* en la obra de Le Corbusier, aportarán una distinta y valiosa vinculación con el exterior. Una visión más amplia del entorno, aunque confeccionada por fragmentos, pero enlazados por el tiempo introducido durante el recorrido que guiaran este tipo de ventanas apaisadas. De hecho, las imágenes que recortarán las ventanas conformarán un nuevo orden según la secuencia de nuestros recorridos. Es algo similar a lo que sucede con el montaje cinematográfico o en el collage, pues tal y como afirmó Benjamin, “ambos —montaje y collage— se distinguen de lo arbitrario en la idea de orden que proponen, aunque no sea evidente. Ambos hacen referencias a lo complejo, a lo que contiene muchos elementos mutuamente implicados”.<sup>13</sup>

Este tipo de relación, más compleja que la establecida por una ventana “veduta”, pues están implicados la casa, el habitante y los árboles, fue la que estableció Le Corbusier en la villa La Roche, tal y como analizamos anteriormente. La *fenêtre a longer* introduce pues un nuevo orden para la experiencia de la casa moderna. En realidad, podríamos perfilar otro eslogan a UNA ventana, UN árbol: UNA *fenêtre a longer*, UN árbol en secuencia. Analizaremos, por consiguiente, la sucesión temporal ordenada que introducen este tipo de ventanas apaisadas en la obra de Le Corbusier, tomando como ejemplo la villa del lago Léman en relación con los árboles y el paisaje.



155



156

155. Plano de emplazamiento de la villa en el lago Léman, entregado para su construcción, 1924, dibujo FLC 9380.

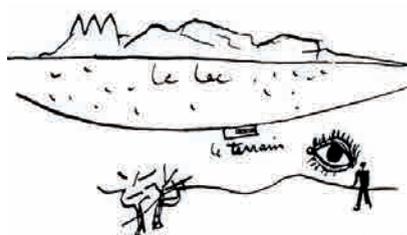
156. Plano de distribución de la villa en el lago Léman, entregado para su construcción, 1924, dibujo FLC 9365.

157. Virtudes del emplazamiento, dibujo publicado en el libro *Une petite maison*, Le Corbusier, 1954.

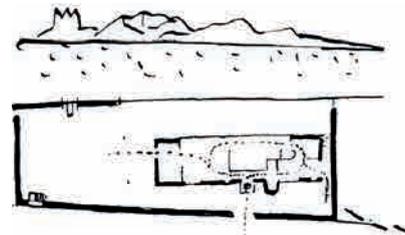
158. Planta instalada en el lugar, dibujo publicado en *Une petite maison*.

159. Esquema de la región del lago Léman, publicado en *Une petite maison*.

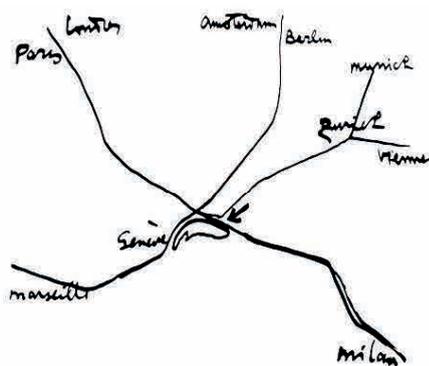
160. Relación de la villa en el lago Léman con las principales ciudades europeas, esquema publicado en *Une petite maison*.



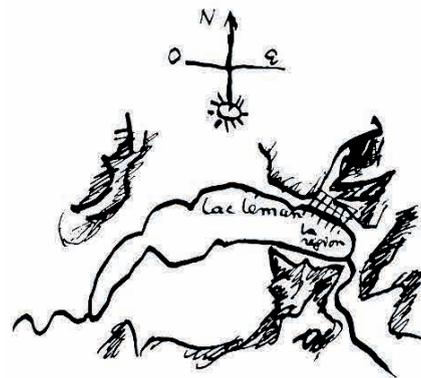
157



158



159



160

## Una gran *fenêtre a longer*, en una pequeña casa

Le Corbusier inició el proyecto de la casa de retiro para sus padres en 1923, a la par que estaba dibujando las primeras versiones de la villa La Roche-Jeanneret. El punto de partida de esta casa fueron las investigaciones previamente desarrolladas sobre las villas Citrohan, iniciadas en 1920.<sup>14</sup> Desde estos primeros bocetos, Le Corbusier situó la casa al borde del lago Léman, a pesar de que no fue hasta mayo de 1924, cuando adquirió el terreno definitivo, tras una larga búsqueda, en el municipio de Corceaux-Vevey, que supiese definitivamente que estaría dispuesta justo frente a la misma ribera del lago. La construcción de ésta pequeña villa empezó en agosto de 1924 y sus padres la habitaron justo dos años más tarde.

Treinta años más tarde de la finalización de la casa, en 1954, Le Corbusier publicó un libro titulado *Una pequeña casa*. En éste explicaba todo el proceso de diseño, así como la relación y el acontecer de los árboles del jardín que le mismo organizó en el lateral libre de la estrecha parcela. En su descripción sobre el terreno ya dejaba clara la importancia de la localización frente al paisaje para implantar la casa:

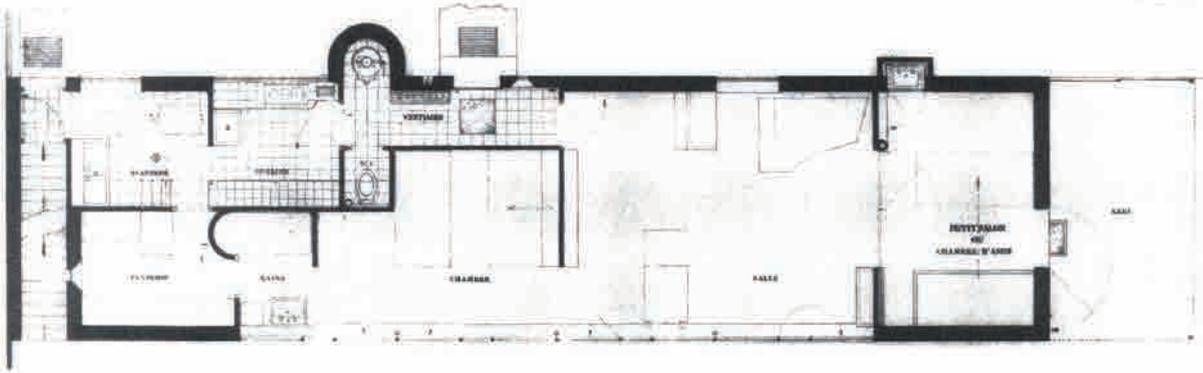
*La región está en el lago Léman frente a los Alpes. El lago se sitúa al sur, delimitado por los ribazos de piedra. El lago y los Alpes reflejados, reinantes de este a oeste. He aquí lo que condiciona el plan: fachada al sur, en su longitud está el salón-estar de cuatro metros de profundidad, pero de seis metros de largo. La ventana tiene once metros de longitud...<sup>15</sup>*

El solar que adquirió Le Corbusier para la casa estaba situado por tanto en un punto estratégico por el incomparable paisaje, la orientación a sur y la excelente ubicación con respecto a las principales ciudades, “a unos veinte minutos tienes una estación que te pone en contacto con Milán, Zurich, Amsterdam, París, Londres, Ginebra, Marsella...”. Sin embargo, debemos notar la relevancia que toma la ventana alargada en respuesta al interesante emplazamiento. Tanto fue así que en el mismo libro dejó escrito: “El plan está instalado sobre el terreno, como una mano a un guante. El lago está a cuatro metros delante de la ventana, la carretera trasera está a cuatro metros de la puerta”.<sup>16</sup> Por consiguiente, la posición de los huecos de la casa, la *fenêtre a longer* y la puerta, pautaron los nexos directos con el emplazamiento, como veremos.

La forma del solar definitivamente adquirido era rectangular y medía treinta metros de largo, por doce metros de ancho, según el dibujo FLC 9380.<sup>17</sup> Éste estaba orientado según el lado mayor en el eje este-oeste, estando su parte sur hacia el lago Léman y la parte norte tangente al antiguo camino de Bergère. El lateral oeste era colindante con las propiedad vecina y en el lado este lindaba con un pequeño embarcadero, con un espigón perpendicular a la línea de los ribazos que delimitaban el lago.

Según estos planos inicialmente dibujados, la casa era de una sola planta (FLC 9365). Ésta tenía una base rectangular de 4 metros de ancho por 16 de largo, orientado su lado mayor según el eje este-oeste, igual que el solar. La fachada sur se separa del ribazo del lago 4 metros, al igual que la fachada norte respecto del camino Bergère. La fachada lateral oeste también distaba 4 metros de la medianera. La parte del solar situada al este no quedaba ocupada y por tanto la destinaba a jardín, huerto y parterre para flores. Delante de este jardín, y junto sobre el ribazo del lago había un muro de un metro y 75 centímetros de alto por 7 metros y medio de largo, en el que abrió una ventana, en el eje de simetría, de un 1.70 de largo por un 1.15 de ancho. Una ventana “vedute”, por tanto, frente al lago, aunque al exterior. No obstante, como advertimos, Le Corbusier abrió un enorme hueco de 11 metros de longitud por un 1.15 metros de altura, justo en la fachada situada al sur y frente al lago, ante las espectaculares vistas. Éste se situaba según el eje de simetría de la fachada.

El acceso a la villa se producía prácticamente a la mitad de la fachada norte; mientras que en la fachada situada al este, delante del jardín, también añadiría una segunda puerta de



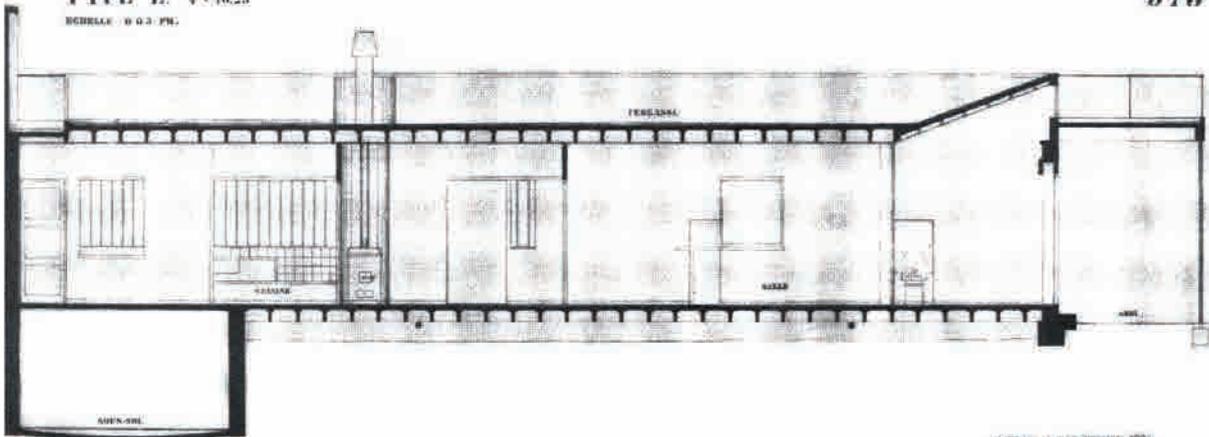
161

TYPE L<sub>1</sub> 4 x 10,25

1/60000 P.M. 1924

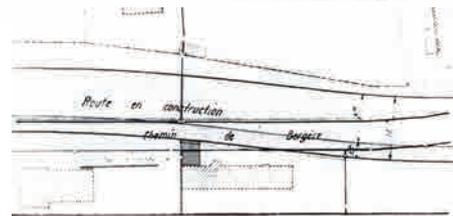
TYPE L<sub>1</sub> 4 x 10,25

ESCALA 1/600 P.M.



162

ESCALA 1/10000 P.M. 1924



LAC LEMAN

163



164

161. Planta de la villa en el lago Léman redibujada para la publicación del primer tomo de la obra completa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, dibujo FLC 9376.

162. Sección redibujada de la villa en el lago, dibujo FLC 9377.

163. Cambio de la parcela debido a la ampliación del camino de Bèrgere.

164. Ampliación de la villa en el lago Léman, 1930.

acceso directo a dicha área. En esa misma fachada, añadió una leve cubierta plana apoyada sobre dos pilares de pequeña sección. Consistía en un diminuto porche, un alero grande que resguardaba así el asiento que quedaba integrado en el jardín. La cubierta de toda la casa la dejó ajardinada y accesible, protegiendo su perímetro mediante un antepecho bajo.

Este proyecto de ejecución, realmente, sufrió algunas variaciones. Efectivamente, la construcción de la obra difiere levemente de lo representado en estos planos. Particularmente, modificó la parte oeste de la casa destinada a la cocina y a las escaleras que dan acceso al sótano y a la cubierta respectivamente. De hecho, las escaleras de un solo tramo pasó de estar adosada a la fachada norte a situarse pegada a la medianera oeste. De esta manera la casa se desplazó 2.70 metros hacia el este, justo la misma medida del porche del jardín.

La casa tal y como se construyó fue dibujada en noviembre de 1929 (FLC 9376, 9377), probablemente para la publicación del primer volumen de la *Obra Completa 1910-1929*. No obstante, tampoco coincide plenamente con lo que hoy día encontramos allí. En efecto, Le Corbusier hizo dos intervenciones más tarde en la propia villa. La primera en 1930 con motivo de la ampliación del antiguo camino Bergère como autovía, sustituyendo el límite norte del terreno, confeccionado inicialmente con setos, por un muro de obra de un metro y medio de altura. Asimismo, construyó un anexo en la esquina noroeste, y por encima del volumen inicial. Concretamente entre la casa, el muro de obra nuevo y el muro de la medianera. En este anexo dispuso una litera y una pequeña mesa sobre un mueble-cajonera con una única ventana abierta al lago por encima de la cubierta. Por último, tanto el anexo como la fachada norte de la casa, fue revestida con planchas de acero galvanizado —22x40 cm, greca con junta vertical— como protección térmica y ocultación de las fisuras y el mal estado de la construcción.

La segunda intervención data de 1950. Entonces, intervino sobre la fachada sur que vuelca al lago, ya que debido a las variaciones de nivel del agua de lago, ésta tenía unas grandes fisuras por las que se colaba el agua. También en esta ocasión revistió la fachada con planchas de acero galvanizado —esta vez con rollos mecanizados con un ancho de 58 cm solapados, greca con junta horizontal—. A pesar de todos estos cambios, en el siguiente análisis nos centraremos en el proyecto construido en 1924, obviando pues el anexo y la deformación del lado norte del terreno.

## **El recinto, el aula y el pórtico ante el lago Léman**

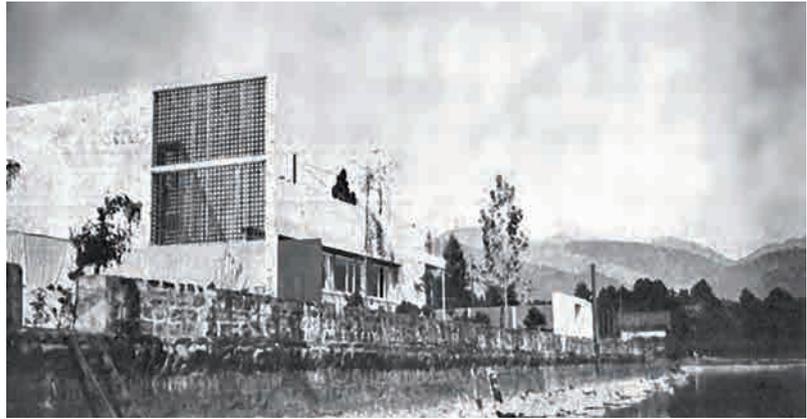
A continuación dividiremos en tres elementos arquetípicos la villa del lago Léman. Son tres unidades espaciales que, en este sucinto y conciso proyecto, están claramente identificados: el recinto de la parcela, el espacio interior o aula, la casa propiamente dicha, y el pequeño pórtico sobre el jardín. Asimismo, atenderemos a aquellas relaciones que cada unidad establece con los árboles plantados por Le Corbusier. Y por último, estudiaremos las particularidades de los huecos abiertos en cada una de estas partes, en relación con el paisaje del lago.

Empezaremos por el recinto, el cual se ciñe a los límites del terreno, es decir, a su perímetro rectangular —obviando, como hemos advertido, su deformación debida al camino—. Dicho perímetro se adecua pues a la parcela inscrita en un rectángulo de 30 metros de longitud por 12 metros de ancho.<sup>18</sup> No obstante, la parte insólita del recinto se encuentra en la esquina sureste del terreno. Se trata de un muro de mayor altura que la del murete del ribazo. El muro alberga un hueco que enmarca el paisaje, tal y como advertimos anteriormente. Le Corbusier dispuso además una mesa fija, perpendicularmente al muro y apoyada entre éste y una pata cilíndrica, centrada en el otro extremo.

Bajo la mesa, Le Corbusier colocó un pavimento de piedras, delimitando así un área doméstica cerca de este muro. Sin embargo, dicho pavimento fue sustituido por gravas durante su



165



166

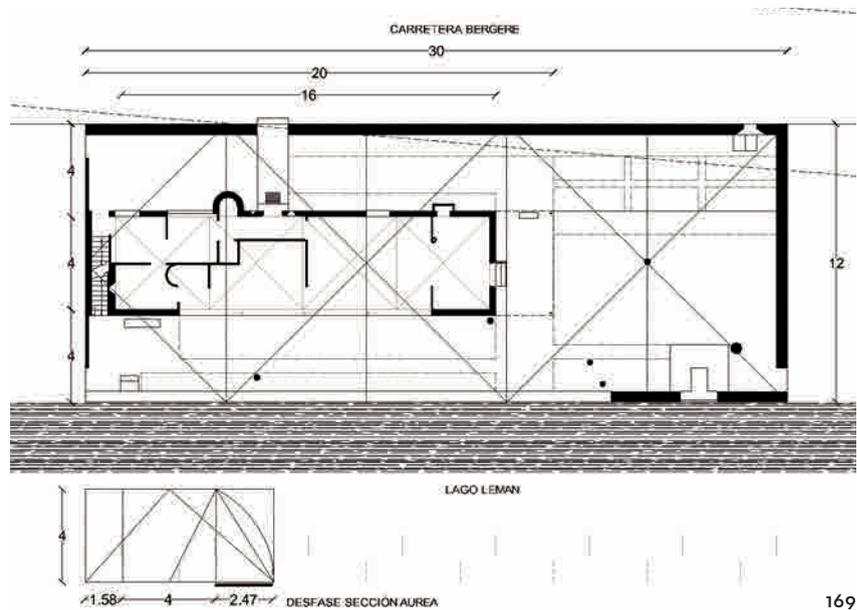


167



168

- 165. Jardín con la mesa de obra y la paulonia.
- 166. Vista de la villa desde el lago.
- 167. Vista del tronco de la paulonia desde el interior de la villa.
- 168. Fachada al jardín con el porche.
- 169. Relaciones geométricas en planta de la villa en el lago Léman.
- 170. Esquema donde Le Corbusier recogía los usos y las circulaciones en la villa.



169

construcción, impidiendo así el crecimiento del césped que, en cambio, sí cubre el resto del jardín. En la esquina superior derecha de este suelo, visto desde el lago, y ya en el césped del jardín, Le Corbusier plantó una paulonia. Siguiendo el ribazo y justo al terminar el murete, puso un pino y a un metro de este, un álamo. Más hacia el oeste en esta misma línea plantó un sauce llorón.<sup>19</sup>

En la esquina noreste del recinto, Le Corbusier dispuso una franja de terreno, del mismo largo que el murete, para utilizarlo como huerto y para plantar flores. Allí plantó una acacia, justo en el encuentro entre el eje de simetría este-oeste del solar y el eje de simetría del espacio destinado al jardín. Finalmente, un cerezo, el único árbol preexistente, recayó en la esquina exterior sureste del solar siendo, por tanto, respetado.

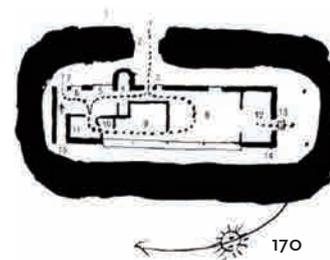
El aula, es decir, la casa propiamente dicha, mide 4 metros de ancho por 16 de largo: una proporción de uno a cuatro, aunque si medimos justo desde el muro medianero oeste hasta el eje de los pilares del pórtico la proporción es de uno a cinco. Las divisiones interiores vienen regidas por la relación áurea entre estas dos proporciones. Es decir, la distancia resultado de desplazar la proporción uno a cuatro respecto al muro medianero oeste —la medida menor obtenida por la sección áurea de un cuadrado base de 4 metros—, 1.53 metros.

La distribución interior queda dividida en tres partes: las zonas de servicios situada en el extremo oeste con cocina, lavadero, guardarropa, caldera, vestíbulo e inodoro, más la escalera de acceso al sótano y la puerta de salida al patio trasero; la zona central definida por la ventana de 11 metros de longitud sobre el lago, con salón, comedor y dormitorio con lavabo y ducha; y en el extremo este, un espacio destinado tanto a habitación de invitados como para estudio e incluso comedor.

El programa y la circulación entre las tres áreas interiores, los recogió Le Corbusier en un dibujo titulado “un circuito” en el libro *Una pequeña casa*. Efectivamente, en ese diagrama se observa la conexión ininterrumpida entre los tres espacios interiores, pues la distribución espacial permite recorrer todo su interior siguiendo un trayecto que se cierra sobre sí mismo. Un circuito que se inicia por el acceso principal situado en la fachada norte. Entrando, a mano derecha, se coloca un perchero-zapatero que accede a la parte de servicios. Desde el guardarropa también puedes entrar al dormitorio, pasando por la bañera y el lavabo. Se produce así la circulación continua entre estos dos ambientes.

En cambio, si desde el vestíbulo giramos a la izquierda, accedemos directamente al espacio del estar, encontrándonos de frente con el mueble bajo para las partituras de música, dispuesto perpendicularmente a la fachada norte. La conexión entre este espacio central y el extremo este se produce por dos puertas que se pueden esconder detrás del muro-armario. En esta habitación de invitados, se abre una puerta acristalada sobre el jardín, la cual no está simétricamente colocada en la fachada, sino ladeada desde el eje de simetría en dirección al lago. Esta pequeña desviación del eje central provoca que cuando este espacio está abierto al salón, se de una conexión visual en diagonal que enlaza los tres elementos del proyecto: el aula, el porche y el recinto exterior. Además, este eje visual está dirigido, cuidadosamente, hacia el tronco de la paulonia. De este modo, desde que se ingresa en la casa, se observaría el tronco del árbol enmarcado por la puerta acristalada del dormitorio —sistema empleado similarmente en la puerta de entrada a la villa La Roche—.

El pórtico será el tercer y último elemento que analizaremos de la villa en el lago Léman. Adosado a la fachada este que vuelca al jardín, mide 2.50 metros de longitud por los 4.50 metros de ancho. El reducido techo plano que lo conforma se apoya sobre dos columnas metálicas exiguas. Además, Le Corbusier previó unas cortinas para cerrar temporalmente el porche creado, las cuales, posteriormente, fueron sustituidas por dos correderas metálicas situadas únicamente en el lado norte. En cambio, en el lado sur no añadió ningún cerramien-

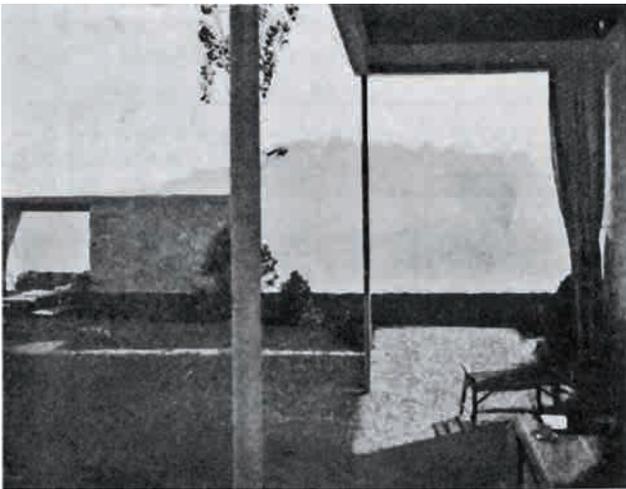


#### Legenda

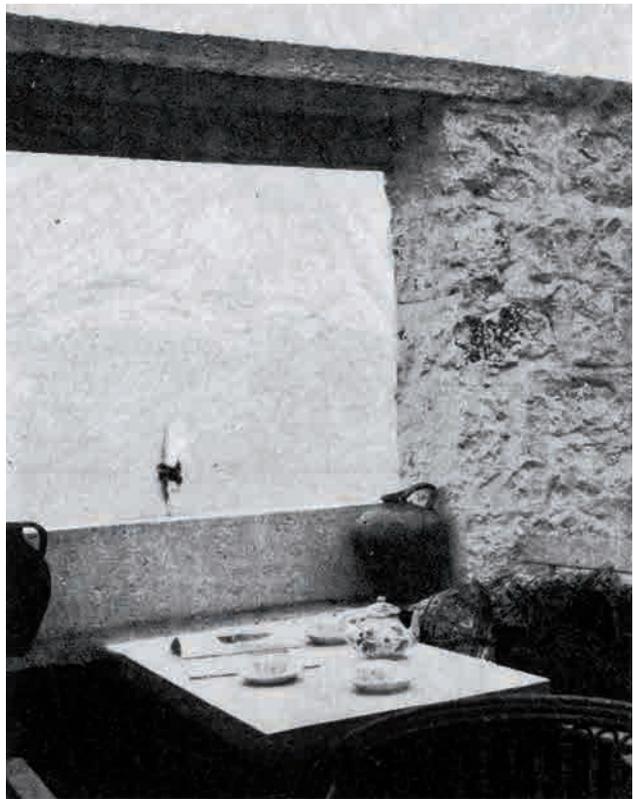
1. La carretera
2. El portal
3. La puerta
4. El vestidor con la caldera de fuel-oil
5. La cocina
6. La lavandería (y la bajada al sótano)
7. Salida hacia el patio
8. La sala
9. El dormitorio
10. El baño
11. El guardarropa
12. Pequeña habitación de invitados (con una cama en una cubeta a nivel de suelo y recubierto de una segunda cama-diván)
13. Un abrigo abierto sobre el jardín
14. Parte delantera y ventana de once metros
15. Escalera de acceso a la cubierta



171



172



173



174

171. Ventana alargada vista desde el interior.

172. Porche al jardín.

173. Vista del lago Léman enmarcada por la ventana de la tapia del jardín.

174. Fachada sur de la villa vista desde el lago Léman.

to, precisamente para evitar la interrupción de la vista en dirección al lago y a las montañas del fondo.

A partir de esa imagen del paisaje, e interpuestos en ella la línea vertical del pilar y la línea horizontal del murete del ribazo o del mismo horizonte del lago, Le Corbusier estableció aquí su principio del “ángulo recto”. Este principio era un elemento de control formal empleado por el arquitecto, tanto en sus proyectos arquitectónicos como urbanísticos. Él le atribuía un significado tanto formal como místico, pues “es una perfección que lleva en sí algo divino y que es, al mismo tiempo, una toma de posesión de mi universo, porque en los cuatro ángulos rectos tengo los dos ejes, apoyo de las coordenadas con las que puedo representar el espacio y medirlo”.<sup>20</sup>

Analicemos a continuación, cómo establecen cada uno de los tres elementos del proyecto —aula, recinto y porche— su encuadre particular sobre el paisaje del lago Léman y los Alpes. El aula se abre al paisaje a través de la ventana de 11 metros de longitud, produciéndose una visión panorámica, sin límites. Tal y como expliqué anteriormente, su consecuencia es la de obtener una visión fragmentada, en secuencia, de la vista exterior. Una secuencia temporal ofrecida durante el recorrido por el espacio interior que la circunda. En términos cinematográficos se denominaría una visión en *travelling*, por cuanto se produce una visión en movimiento, donde incluso el despiece de la carpintería simularía el pase de los fotogramas. En cualquier caso, dicha *fenêtre a longer* aporta una relación con el entorno insólita hasta entonces, tal y como afirmaba Le Corbusier en el libro citado:

*¡La ventana de once metros le confiere estilo! Esta innovación constructiva está concebida para el posible papel de una ventana: devenir el elemento, el actor primordial de la casa.*<sup>21</sup>

En cambio, la ventana abierta en el muro del recinto enmarca el paisaje como en un cuadro, una *veduta*. Una situación extraña por cuanto se da en el exterior. De este modo, Le Corbusier subvierte su condición externa para transformarla en una habitación más propiamente interior, tal y como afirma:

*Los muros norte, este y sur están cerrados alrededor del pequeño jardín de diez metros cuadrados como una sala sobre la hierba —un interior.*<sup>22</sup>

Finalmente, el pórtico, como advertimos, referencia el paisaje a unas coordenadas. Y para continuar con el mismo símil del lenguaje cinematográfico, diríamos que el paisaje se observa en plano fijo. De nuevo, en palabras de Le Corbusier:

*El lugar que ocupa la columna con la vista del muro del lago, instituye un hecho insigne: la cruz del ángulo recto —coordenadas de las aguas y los montes.*<sup>23</sup>

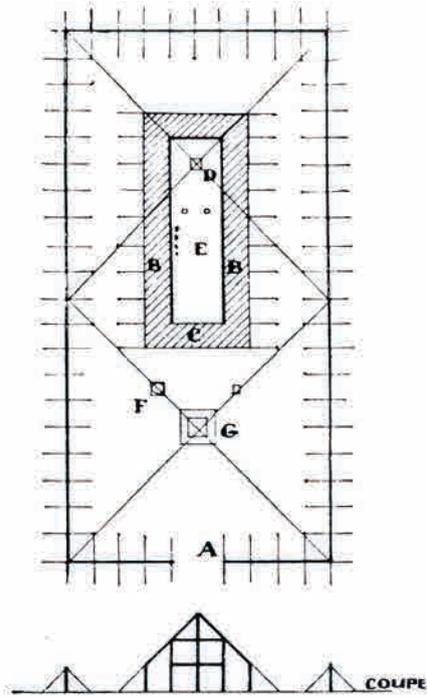
Analizadas las tres partes constituyentes de la villa, cabe ahora una apreciación, pues sus rasgos formales pueden verse alterados, justamente, por la incorporación de los árboles a la casa. Concretamente estaríamos hablando de la omnipresente paulonia. En efecto, este jardín recintado adquiere un techo natural, gracias a la excepcional copa que ha desarrollado la paulonia. De este modo, el recinto, con el techo vegetal que protege el diminuto salón sobre la hierba frente a la ventana, bien podría habitarse como una verdadera aula o espacio cerrado. Y viceversa, el espacio interior de la villa, grandiosamente abierto al paisaje a través de la ventana de 11 metros se transfigura aparentemente en un porche. Por consiguiente, la *fenêtre a longer* presenta pues otro orden de relaciones con el entorno próximo, implicando igualmente una transformación del mismo interior al que se vinculan.



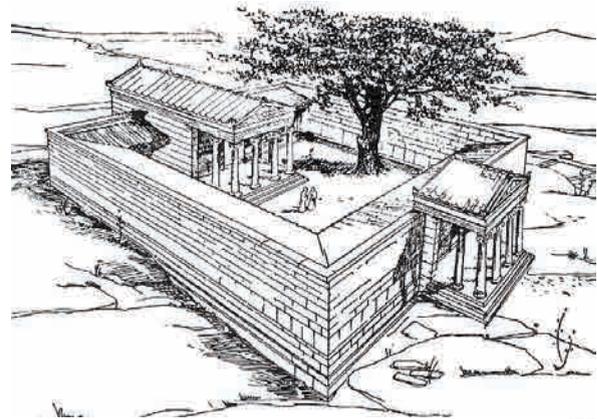
175

**Legenda**

- A. Entrada
- B. Pórtico
- C. Peristilo
- D. Santuario
- E. Instrumentos del culto
- F. Vaso de libaciones
- G. Altar



176



177

175. El jardín con la paulonia, fotografía publicada en el libro *Une petite maison*, 1954.

176. Templo primitivo publicado por Le Corbusier en *Vers une architecture*, 1923.

177. Reconstrucción del templo de Zeus en Dódon.

178. Grabado sobre el mito del árbol sagrado de Zeus.

## Dos templos análogos a la villa en el lago Léman

El análisis de la villa en el lago Léman, fundamentado en las tres unidades espaciales básicas—aula, recinto y porche— ha desvelado ciertas analogías con algunos templos clásicos, los cuales ya fueron descubiertos por Le Corbusier con anterioridad al proyecto de la villa. En efecto, fijémonos en la ilustración del templo primitivo publicado en el libro *Hacia una arquitectura*. En el capítulo dedicado a “Tres advertencias: el plan”, aparecía el dibujo de este templo, en donde se observa igualmente un recinto, cuya proporción también es de 2:1, la misma que empleó Le Corbusier en la villa.

Asimismo, el aula del templo se sitúa en el eje longitudinal de simetría del recinto. Además, sus proporciones, de nuevo, coinciden con las del proyecto de la villa. Por otra parte, advertimos que en la entrada del templo se coloca un altar y un vaso de libaciones sobre las diagonales de los cuadrados base. Estos dos elementos que reciben al visitante en su entrada surgen de manera velada y transformada en la casa, aunque siendo en este caso los mismos árboles. En efecto, recordemos que Le Corbusier plantó la paulonia y la acacia siguiendo igualmente las diagonales de los cuadrados base que regulaban todo el proyecto, advertiremos que el papel otorgado a estos árboles vuelve a coincidir con aquellos dados al templo primitivo.

No obstante, cabría hacer el reparo de que el acceso a la casa por el norte no se produce tal y como se da en el templo, es decir, por el eje longitudinal de simetría del recinto. Sin embargo, si seguimos el recorrido fotográfico del libro editado por Le Corbusier en 1954, *Una pequeña casa*, observaremos que tras acceder al solar por el norte, las siguientes fotografías no muestran el interior de la casa. Al contrario, el orden de las siguientes fotografías muestran el recorrido que bordea el terreno siguiendo los muros del recinto, pasando por el jardín, rodeando la paulonia, asomándose al lago a través de la ventana del murete sobre el ribazo, exaltándose por la visión del lago y los Alpes y dirigiéndose a la fachada al abrigo de el porche sostenido por las dos columnas, donde además se deben subir tres escalones para acceder a su interior. Por consiguiente, el verdadero y deseado acceso a la casa bien sería el realizado desde la habitación, esto es, desde su eje de simetría, tal y como Le Corbusier observó en la ilustración publicada por él del templo primitivo.

Por último, cabe mencionar otro templo que guarda ciertas analogías con la villa. Se trata del Templo sagrado de Zeus en Dódona, el cual incluía un roble en el interior del recinto y, de nuevo, al lado del porche principal de acceso. Por ello, en esta ocasión, todavía se hacen más patentes las coincidencias con las relaciones dadas entre el árbol y la composición de esta casa: el recinto, el porche y el aula.

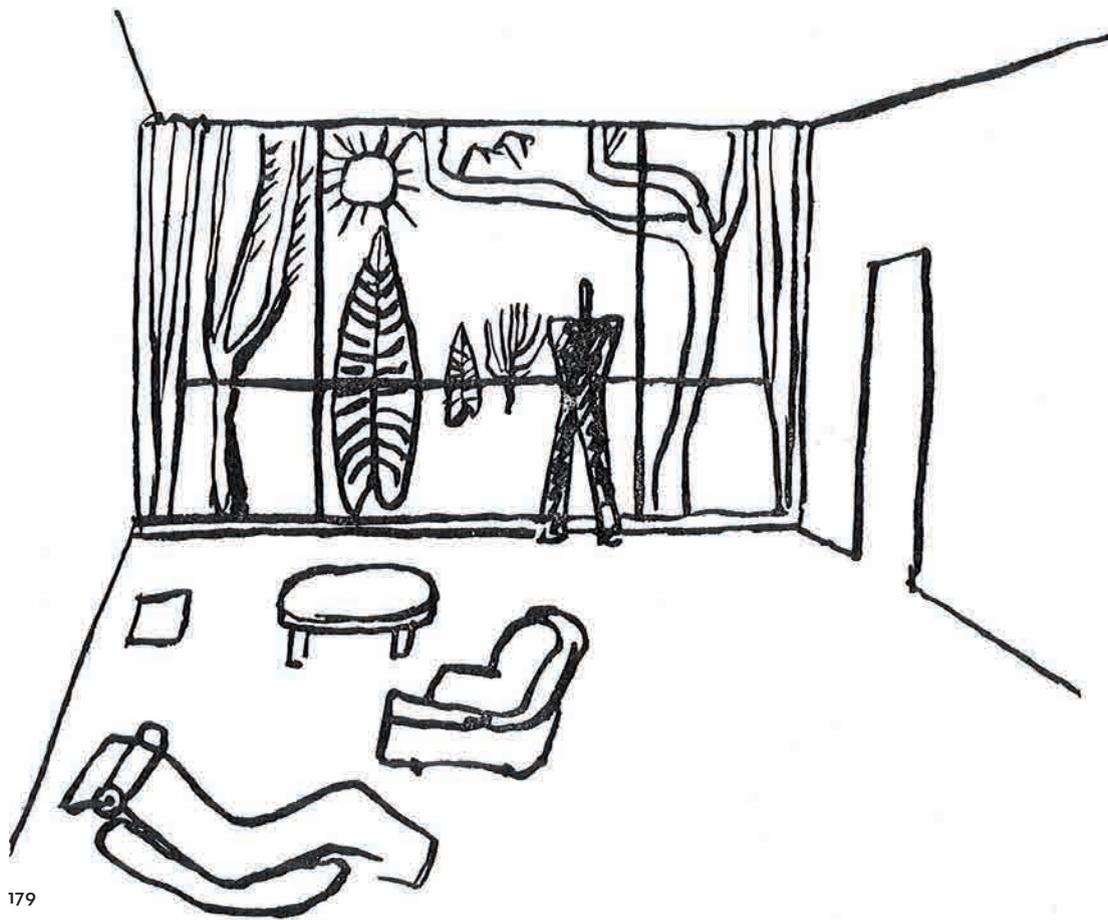
De hecho, cuenta la leyenda que devastada esta isla por la sequía y la plaga de serpientes enviada por Hera, Éaco, desesperado y solo, ruega fervientemente a Zeus que envíe nuevos pobladores al lugar. Llegada la noche, ve en su sueño descender del roble una lluvia de hormigas que, al llegar a tierra, se transforman en hombres. Al despertar, divisa a lo lejos gran multitud de hombres, en los que reconoce después los rostros de aquellos con quienes había soñado. Éaco ve también llegar por fin la lluvia y desaparecer la plaga de serpientes. Desde entonces los Gongs de bronce han sido colgados sobre los árboles, que al golpearlos el viento estos imitan los truenos, invocando la tormenta y por tanto la lluvia.<sup>24</sup>

Extraordinariamente, Le Corbusier en el libro *Una pequeña casa*, acaba su recorrido con una imagen de la paulonia tomada desde el lago, y escribe lo siguiente:

*La última imagen fue tomada desde el lago, mostrando los dos supervivientes: el cerezo y la paulonia. A cuatro metros de la fachada, el viejo muro retiene las aguas azules del lago, el cual ha sido destruido varias veces por la rabia devastadora de las tempestades de la región, llamada “Vaudeyre”.*



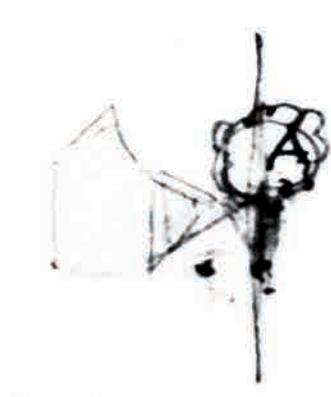
178



179

179. Ilustración en el libro de Le Corbusier, *La casa del hombre*, donde escribe: "Los placeres esenciales han penetrado en la casa. La naturaleza se ha inscrito en el arriendo. Se ha firmado el pacto con la naturaleza. Los árboles han entrado en la habitación de la casa".

180. Detalle en un plano de la Cité ouvrière en Saint-Nicoles-d'Aliermont, 1917, dibujo FLC 22408, en el que está escrito: "Point de vue dans l'axe de l'arbre".



180

En esta ocasión digamos que los gongs que pudieran colgarse en la paulonia invocaban a las tormentas “Vaudeyre”. Siguiendo pues esta analogía, la paulonia estratégicamente plantada por Le Corbusier en el recinto de la casa, se asemeja al árbol consagrado a Zeus en su Templo de Dódona.

## El lugar fundado desde las vistas enmarcadas del sitio

Los dos casos analizados —la villa La Roche y la villa en el lago Léman—, constatan la relevancia que otorgaba Le Corbusier tanto a los árboles como a los vínculos establecidos con ellos a través de los huecos de sus casas. De hecho, el arquitecto llegó a definir la morada del siguiente modo: “La casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas”. Asimismo, sobre los árboles manifestaba que eran “compañeros, amigos de los hombres. Portadores de sombra y frescura, incitadores de poesía, suministradores de oxígeno, refugio de los pájaros canoros”.<sup>25</sup>

En efecto, para Le Corbusier, los árboles permitían a la casa inscribirse en el sitio, fundando así un lugar orientado y significativo. Y lo lograba precisamente al enmarcarlos a través de sus ventanas y puertas. Mediante los árboles, éste convertía el habitar en una experiencia poética y lírica —alejada de la máxima racionalista y mecánica de que la casa era una maquina de habitar—. En una experiencia incluso sagrada, tal y como presentamos anteriormente con las analogías al templo primitivo.

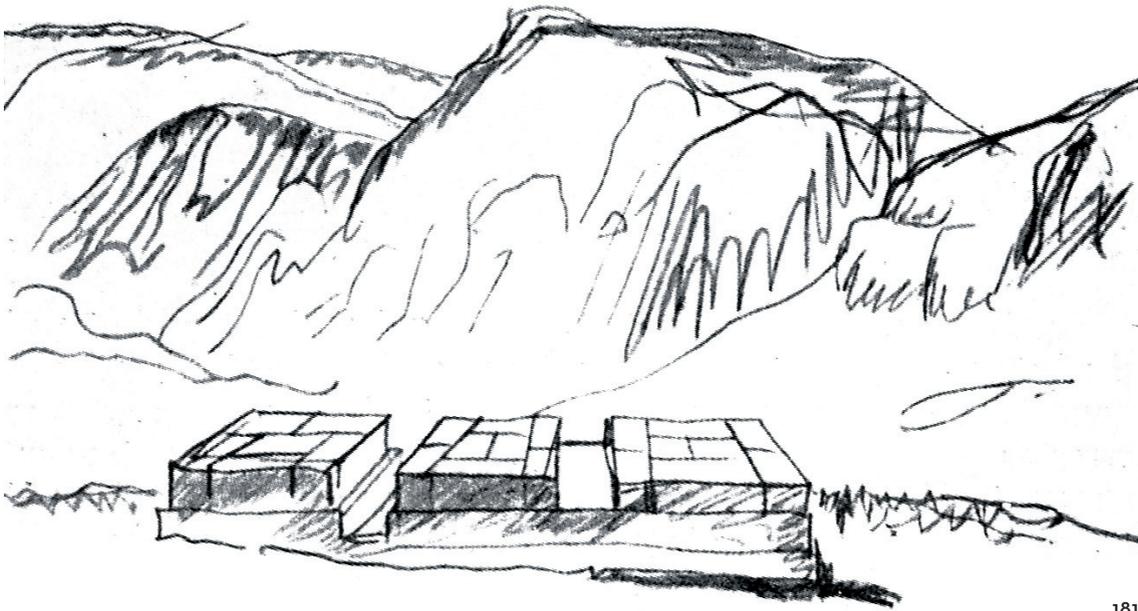
Para el arquitecto, por tanto, el lugar es lo que vemos a través de la ventana en nuestro recorrido por los espacios, tanto interiores como exteriores. Así lograba que el habitante se pusiera en situación de ver el mundo que se extiende ante él. Mediante la *fenêtre a longer* lograba crear una secuencia de visiones, fragmentos hilvanados durante el recorrido. En cambio, abriendo huecos verticales —puertas o ventanas— enmarcaba el árbol sobre el fondo de un horizonte o sobre alguna fracción del exterior en el cual, el árbol sitúa y ordena parte del entorno próximo. O como diría Otto F. Bollnow, “por la ventana el interior humano se encuentra introducido de modo claro y visible en el gran orden horizontal y vertical”;<sup>26</sup> palabras éstas que resuenan en las que dijera Le Corbusier en su poema del ángulo recto.<sup>27</sup>

No obstante, ¿qué idea de lugar se puede producir desde las relaciones ofrecidas entre las villas de Le Corbusier y los árboles? Revisemos para ello la siguiente definición del autor al respecto: “El arquitecto construye el lugar controlando la vista”. Es decir, en primer término, el lugar para éste consiste en un espacio a construir. Por tanto, el lugar no es algo dado sobre lo que el arquitecto simplemente asienta su obra, sino que, al contrario, será con la disposición acertada de las vistas que la obra enmarque de aquel sitio la que fundará el lugar.

Por consiguiente, el lugar para Le Corbusier requiere de una creación arquitectónica, pues “lo que se debe conservar no es tanto el terreno, sino su conquista. El ‘sitio artificial’ que toca ligeramente el suelo es el agente de la conquista. Cuanto más ligero es el contacto, mayor poder de control”.<sup>28</sup> Sin embargo, no debemos confundirnos. Le Corbusier no se refiere tanto al contacto físico del sitio, sino al contacto visual que se establece desde la disposición apropiada y conveniente de las ventanas respecto de los elementos constitutivos del sitio. Así de claro lo dejó escrito:

*El sitio, compuesto de extensión y elevamiento del suelo, napas acuáticas, verdores, de rocas o de cielo, vestidos con sábanas o con cabelleras de vegetación, abierto a las perspectivas, cercado de horizontes, es el pasto ofrecido por nuestros ojos a nuestros sentidos, a nuestra sensibilidad, a nuestra inteligencia, a nuestro corazón. El sitio es el plato de la composición arquitectónica.*<sup>29</sup>

Por consiguiente, la construcción del lugar culmina con la construcción de la arquitectura. Las esencias del sitio, por tanto, serán enaltecidas por la propia forma arquitectónica. Es más,



181

181. Dibujo de Delfos, Le Corbusier, publicado en el libro *Une Maison - un palais: à la recherche d'une unité architecturale*, 1928.

por cómo dicha arquitectura dispone los huecos que enmarcarán y ordenarán la experiencia del sitio habitado por el hombre. Una última cita de Le Corbusier lo expresará con mayor elocuencia:

*Descubrí la arquitectura, instalada en su sitio. Y más que eso: la arquitectura expresaba el sitio, —discurso y elocuencia del hombre convertido en señor de los lugares: Partenón, Acrópolis, estuario del Pireo y las islas; pero también, el más pequeño muro cercando ovejas; y nuevamente el muelle arrojado al mar y la cintura del puerto; y además, esos tres dados de piedra, en Delfos, haciendo frente al Parnaso, etc. [...] El amo a quien servís con vuestros planos y vuestros cortes posee ojos y, detrás de su espejo, una sensibilidad, una inteligencia, un corazón. Desde el exterior, vuestra obra arquitectónica se unirá al sitio. Pero desde el exterior, lo integrará.<sup>30</sup>*



182



183



183

182. Juan Navarro sentado en el riurau de la villa Pepa, fotografía publicada en la revista EPS, 2006.
183. Fotograma de Juan Navarro pintando en el estudio anexo a la villa Pepa en Elogio de la luz, TVE, 2003.
184. Fotograma de la villa Pepa en medio del paisaje rural aparecido en el programa televisivo Elogio de la luz.

## Una casa desconocida

Juan Navarro Baldeweg (Santander, España, 1939) no desea publicar su proyecto para la villa Pepa (1992-1993). Quiere evitar las visitas inesperadas de arquitectos y curiosos que en peregrinaje puedan dirigirse hacia su lugar de retiro. No desea que se repita lo que le ocurrió en la Casa de la Lluvia (Liérganes, 1978-1992), tras ser ampliamente difundida por los medios. Además, muy cerca de la villa Pepa, Juan Navarro dispone de una construcción preexistente que usa a modo de estudio de artista, pues éste compagina su actividad de arquitecto con la de pintor. Allí pues se escapa siempre que puede para trabajar en su quehacer artístico. La casa, por consiguiente, es un espacio desconocido y privado por decisión del propio arquitecto; allí se guarda la intimidad del pintor y del habitante: es su segunda residencia, su lugar de retiro y de contemplación. Por ello, ahora, apenas ha hecho pública la villa Pepa.

Sin embargo, no ha podido evitar que otros hablaran de su existencia e importancia. De hecho, la villa se ha publicado, aunque escuetamente, en dos monografías del arquitecto y en otra sobre su intervención en la ribera del Guadalquivir en Córdoba. En las tres ocasiones se han referido a Alicante como su emplazamiento genérico, sin determinar ni la población ni su lugar exacto.<sup>1</sup> Pero a pesar de su esfuerzo, ésta fue citada, fotografiada y mostrada en la revista semanal EPS, de gran tirada nacional, por ser Juan Navarro el artista invitado a la caseta del diario *El País* en la feria de arte contemporáneo Arco 2006. Igualmente, en el programa de Televisión Española *Elogio de la luz*,<sup>2</sup> dedicado a la arquitectura española contemporánea, salieron algunos planos rodados en el emplazamiento —con la villa y el estudio—. Y por último, varios de los críticos de arte y arquitectura que han analizado y escrito sobre su obra arquitectónica y artística, citan la relevancia que para Juan Navarro tiene su lugar de retiro: la villa Pepa.<sup>3</sup>

Analizar pues la villa Pepa en relación con los árboles pasará, en primera instancia, por presentar las operaciones formales propuestas en el proyecto arquitectónico. No obstante, y dada la particularidad que ofrecen los cuadros que el propio pintor ha realizado sobre la villa, también se analizarán, en una segunda parte, las conexiones ofrecidas entre las representaciones de la misma y los estímulos intelectuales y artísticos de Baldeweg. Para éste segundo estudio nos será de gran utilidad analizar asimismo sus instalaciones, piezas, pinturas, dibujos y textos en los cuales se hayan fijado las discusiones teóricas —materiales heterónimos— y confrontarlas a las soluciones formales y espaciales de su arquitectura —lo característico de ésta disciplina—.

## La casa y el paisaje rural como punto de partida

La villa Pepa es un proyecto de reforma y ampliación de una antigua construcción rural de la comarca levantina de la Marina Alta. En el plano de situación de la villa presentado en el proyecto, ya se aprecian los restos preexistentes del sitio, cual un levantamiento arqueológico. Los elementos que el arquitecto dibuja se ponen de este modo en valor para su posterior intervención, sean construcciones, árboles o muros de mampostería. Asimismo, se representa una única línea topográfica: la cota 224 mts respecto del nivel del mar. Esta curva de nivel delimita el montículo sobre el cual la casa se ajusta —la verdadera cota cero—, pues los antiguos moradores que construyeron esta casa rural tallaron el terreno para adap-



185. Plano de emplazamiento de la villa Pepa.

tarla a la sinuosa topografía. Igualmente, terraplenaron la superficie situada delante de la misma, en dirección al sur, para dedicarla a sus labores agrícolas: una era donde trillar el trigo y, asentado en esta planicie, un secadero para las pasas, antiguamente denominado riurau.<sup>4</sup>

En el mismo levantamiento también se trazan los muros de contención de mampostería en seco típicos de la zona y que abancalan el campo cultivado de almendros cercanos a la villa. Estos bancales de piedra seca se ajustan, al igual que hace la casa, a las curvas de nivel del terreno natural. De este modo, se va aterrazando el terreno para su mejor aprovechamiento agrícola, pues así se consigue retener el agua de lluvia sin obstaculizar la escorrentía natural.

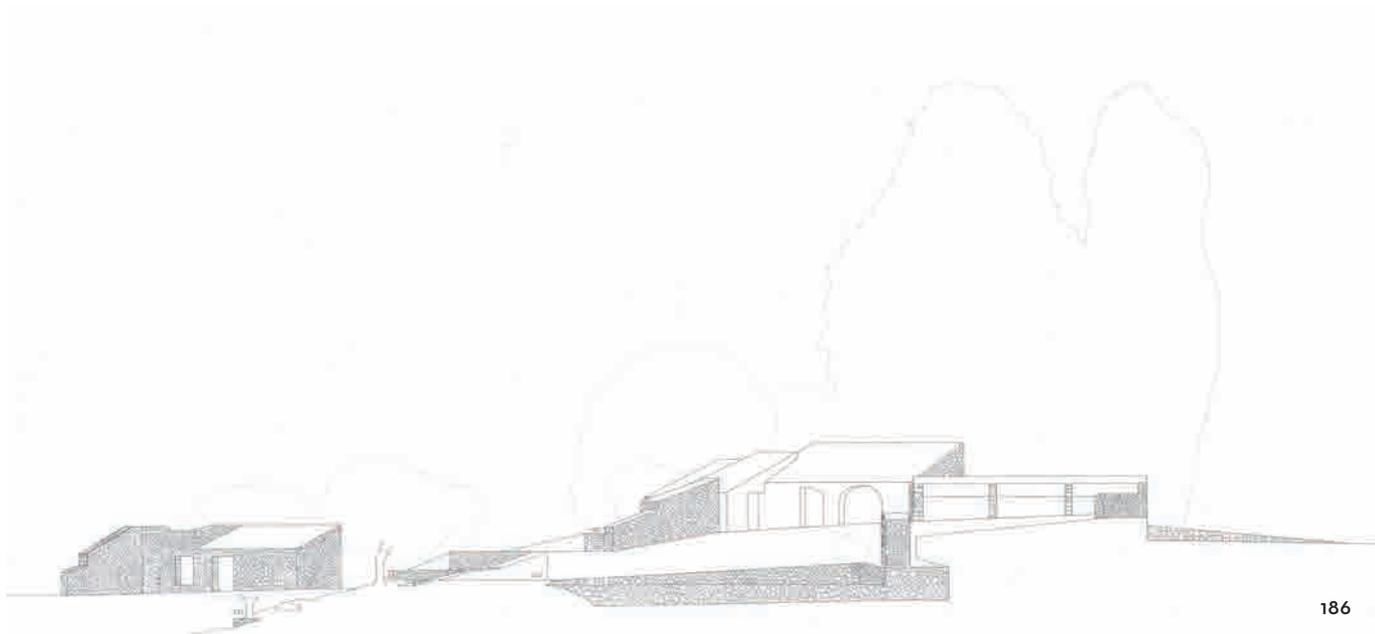
En éste plano de emplazamiento, además, se representan algunos pedregales de mayor tamaño que se encuentran aislados, así como la posición exacta de los troncos de los árboles más importantes situados alrededor de la casa y el diámetro de sus copas. Sin embargo, no se distingue si se trata de pinos, encinas, almendros, algarrobos, olivos o cipreses. En cualquier caso, los árboles preexistentes han sido tomados como elementos determinantes para habilitar las construcciones rurales como villa, tal y como después analizaré.

Asimismo, los muros que pertenecen a las construcciones existentes, tanto de la propia casa como de los anexos —el pozo, el horno y el riurau— se marcan con un rayado. También se delimitan en dicho plano las ampliaciones de la nueva villa. Y por último, en éste levantamiento se distingue el camino de llegada hasta la casa, que empieza en la carretera de acceso y termina en otra construcción preexistente —la cual ha sido acondicionada recientemente como nuevo estudio del artista y casa de invitados, frente a una piscina—.

La parcela no está cercada por ninguna valla ni puerta. Nada anuncia al pasar por este camino que se accede a una casa. En cambio, Juan Navarro, sutilmente, ha dejado un umbral de acceso flanqueado por un algarrobo, un almendro y un ciprés, tres árboles que anticipan las especies protagonistas que acompañaran a los habitantes y visitantes de la villa Pepa. Desde este punto y hasta llegar a la entrada de la casa —situada en la unión entre el salón y el comedor—, nuestro recorrido transcurrirá, efectivamente, entre pinos, almendros y algarrobos, ascendiendo por una senda de tierra, entre bancales, en dirección hacia la pequeña plaza que centraliza las distintas construcciones.

La villa Pepa, por consiguiente, tuvo como punto de partida los restos de una casa rural existente, la cual estaba formada por tres cuerpos ajustados en disposición de abanico abierto a la topografía de un pequeño montículo —en valenciano se le llama *tosal*—. Al oeste, los dos volúmenes adosados; al este, y separado de los anteriores, estaba exento el otro cuerpo. Entre ellos había una apertura de escorrentía del agua que bajaba desde el montículo. En dicho paso estaba plantado un algarrobo. Alrededor de éste, existía un muro bajo de piedra seca para retener el agua de la lluvia y crear así un plano horizontal sobre el que recoger sus frutos. En las dos construcciones situadas más al oeste albergó las estancias de día —salón, comedor y cocina—, mientras que en la otra dispuso las de noche, separadas por un puente que salva la topografía y las une.<sup>5</sup>

Otras dos construcciones exentas, que también existían, estaban vinculadas a las labores agrícolas. Se trataba del mencionado riurau y de una caseta con los hornos: uno para cocinar, cocer el pan y preparar todo tipo de conservas, y otro para escaldar las uvas. Delante del riurau se disponía una era que servía, además de para trillar, también para tender al sol las pasas expandidas sobre cañizos, una vez escaldadas las uvas de moscatel. Delante de la era, se hallaba asimismo un pozo rematado con un pequeño brocal de piedra. En el noroeste, próxima a la entrada, existía otra construcción, la cual ha sido incorporada recientemente a la villa Pepa, como nuevo taller del artista y casa para los invitados.



186



187



188

186. Levantamiento de las preexistencias previas a la villa Pepa.

187. Propuesta de reforma y ampliación para la villa Pepa.

188. Vista general de la villa Pepa.

La intervención del arquitecto sobre dichas preexistencias, en realidad, fue sutil y mínima. Juan Navarro únicamente amplió los extremos de las construcciones adheridas al montículo, adaptándolas al programa de una casa de vacaciones o de segunda residencia. En el riurau eliminó el pilar central del hueco mayor dejando así un dintel plano sin soporte intermedio. Las fachadas de los tres volúmenes articulados de la casa por el nuevo puente las recubrió, por su envés, de un aplacado de mampostería de piedra del lugar. Delicadas intervenciones, en correspondencia con lo existente.

A partir pues del análisis de este plano de situación se puede concluir que para la villa Pepa han sido decisivos los árboles, los muros de piedra seca de los bancales, el camino de llegada, el paisaje rural circundante y las construcciones preexistentes. Por consiguiente, son tan valiosos los elementos naturales preexistentes como los espacios arquitectónicos, pero sobre todo las relaciones que se dan entre ambos, como analizaremos a continuación.

En la memoria para la instalación *Hidráulica doméstica* en la Trienal de Milán de 1985, Juan Navarro ya dejó explícitas cuáles son las relaciones a tener en cuenta entre lo artificial y lo natural:

*La arquitectura se ocupa de solucionar necesidades que se incorporan al mundo natural. Existe siempre un pacto entre naturalidad y arteificio y una forzada inserción de objetos en las coordenadas físicas naturales. Si pensamos en el fluir del agua como en una coordenada intrínseca y en sus manifestaciones como consecuencias de un ciclo natural o como sucesos de un argumento lineal, la casa se transforma en un paisaje, donde el interior se confunde con el exterior.*<sup>6</sup>

Por tanto, Juan Navarro entiende la casa como un espacio interior que se relaciona con el exterior, tanto el inmediato como el lejano. Ésta formará parte del paisaje, pero ella misma será también un paisaje fundido con la naturaleza circundante. De hecho, sobre la importancia de la naturaleza para la arquitectura, Juan Navarro ha contestado en una entrevista que al menos es relevante en tres aspectos: uno, al tener en cuenta la “inserción en el soporte natural de cualquier objeto artificial”; dos, en la “similaridad de (los) procesos naturales y procesos creativos”; y tres, en cómo las “experiencias primordiales y directas del espacio natural lógicamente han de afectar en profundidad al pensamiento arquitectónico”.<sup>7</sup>

Si trasladamos estas tres consideraciones al proyecto de la villa Pepa veremos cómo la construcción rural existente, tanto antes como ahora, tras su adaptación, ha estado en vinculación con los elementos vegetales y geográficos del sitio. Se ve en su organización fragmentada, orgánicamente acomodada a la topografía del terreno. También en la adaptación del suelo a las labores agrícolas, como la era, la planicie frente al riurau. Asimismo, en cómo los procesos creativos y artísticos de Juan Navarro están en simbiosis con los procesos naturales que más tarde atenderé con detenimiento. Y finalmente, en el modo en que el artista seguirá experimentando el espacio natural que la envuelve de manera que lo afecta a su pensamiento arquitectónico. En definitiva, la arquitectura de la villa Pepa, y en muchas de las obras de Baldeweg, se ofrecen pactos entre lo artificial y lo natural, en plantear vínculos formales y perceptivos entre la casa y el árbol.

## Vínculos entre la casa y el árbol

Durante la reforma de la casa existente, dos algarrobos fueron protegidos. El primero está situado en el hastial sur de la caseta de los hornos. El segundo se ubica entre los volúmenes de los dormitorios, la cocina-comedor y el nuevo puente que une a ambos cuerpos. ¿Por qué razón Juan Navarro decidió mantenerlos? ¿Qué hay detrás de esta decisión más allá de la mera conservación de unos árboles preexistentes? ¿Qué significan los árboles para el arquitecto, y para el pintor? ¿Cuál es el papel que les otorga Baldeweg en la experiencia del habitante?



189



190

189. Sin título, 1997, Juan Navarro Baldeweg.

190. Vista del algarrobo tras el riurau de la villa Pepa.

Un árbol para Juan Navarro consiste en algo más que una figura, más o menos bella, que percibimos. El árbol, como la piedra, tal y como ha dejado escrito, es “un cuerpo integrado, abierto al mundo y al curso de sus energías”.<sup>8</sup> De hecho, Baldeweg ha dado una definición de árbol muy completa en un ensayo, precisamente cuando se refiere a la poesía de Hofmannsthal:

*Al decir árbol se impone a lo referido un recorte arbitrario. Sabemos que la realidad del árbol no se aviene a un acabamiento, no se encierra en el perímetro de un figura. Un árbol no termina: su ser y función se extienden en el aire, en el agua, en los minerales de la tierra y en el sol. [...] Decimos árbol y al instante salta la alerta de la conciencia crítica porque advierte el desajuste entre una determinación nominal y una entidad que, en rigor, se desborda fuera de todo cauce.<sup>9</sup>*

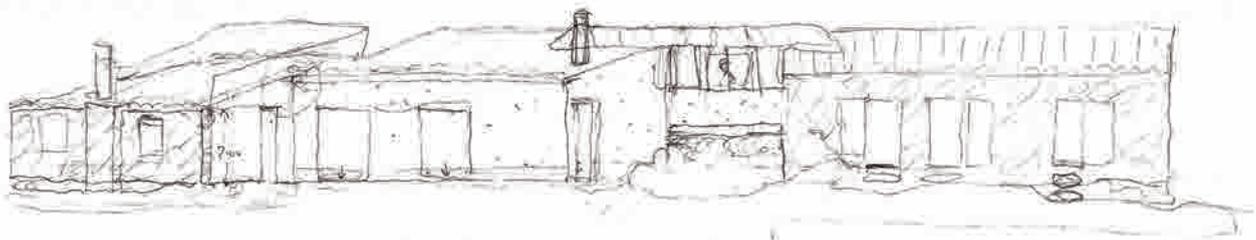
El árbol para el arquitecto no significa pues un elemento formal y autónomo. No se reduce a una figura. Como elemento natural, el árbol evidencia lo invisible y, a la vez, lo más corpóreo del lugar: el aire, el agua, la tierra, el sol. En los dos algarrobos, y también en los tres cipreses y el resto de vegetación silvestre del montículo de la villa Pepa, Juan Navarro les otorga entonces este papel aumentado. A continuación explicaré cómo lo consigue.

Si el árbol se encuentra lejos de la casa, sólo o formando parte de una arboleda, es un elemento natural más en medio de la naturaleza. Éste tendrá, a parte, unas connotaciones paisajísticas. Sin embargo, en la medida que la casa se construye próxima al árbol, éste se convierte en “el árbol”, en nuestro caso, en “el algarrobo”, “la higuera”, “el almendro” o “el ciprés”. La casa que se le aproxima, por tanto, sitúa al árbol dentro de un orden, el suyo, ordenándolo dentro de sus referencias espaciales y topológicas. Por tanto, el árbol tomará un papel activo según la arquitectura que lo envuelva y lo delimite. La casa lo aísla, digamos, del desorden natural para dotarle de un orden referencial humano y arquitectónico. El tronco, ramas, hojas y frutos del algarrobo, sus colores y matices aromáticos, contrastan frente a las formas geométricas e inodoras de la casa, sus paredes encaladas de blanco con sus ventanas y puertas acristaladas. La casa, próxima a un árbol, pues se convierte en su fondo sobre el que destacarse y exaltarse. Las distancias pues entre el árbol y la casa se hacen determinantes para que ambos cambien sus características. Casi podría afirmar que no existe “el árbol” sin la casa que se le acerque.

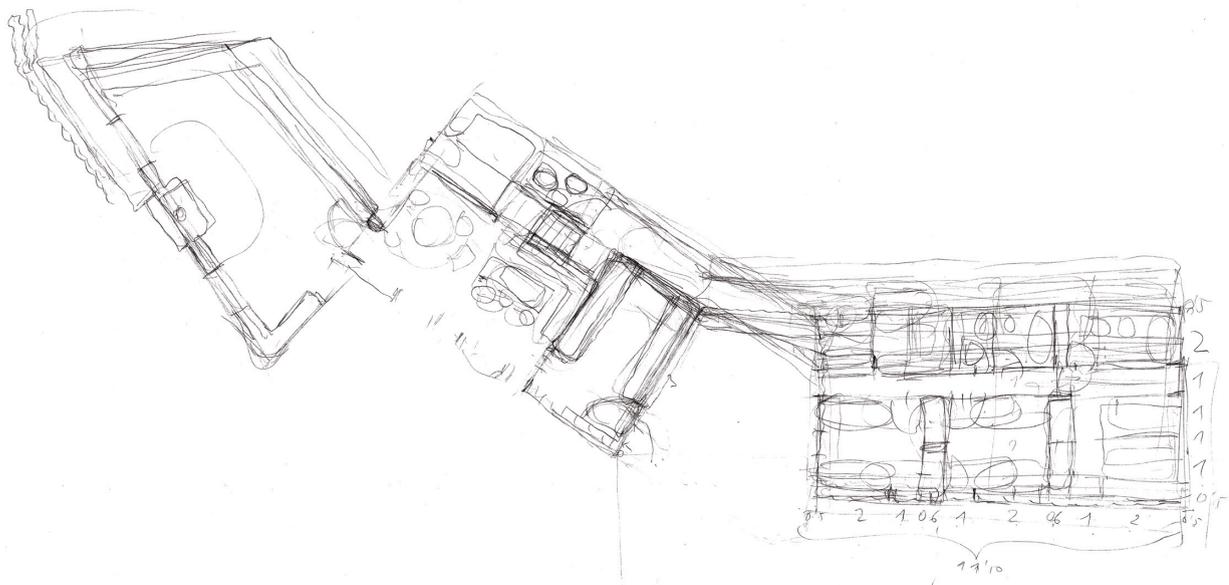
Y por otro lado, ¿qué aporta el árbol a la casa cuando se acercan a una distancia de proximidad? El árbol, como elemento vivo y natural, dota a la casa de unos matices, de una atmósfera, producidas por las sombras y luces tamizadas. También aporta un microclima al mejorar la temperatura y la humedad del ambiente próximo. Además, el árbol desprende unos olores, hace patente la brisa, el rugir del viento y la caída de la lluvia. Si los muros de la casa encalados en blanco multiplican la luz reflejada sobre el algarrobo, éste hace lo mismo sobre la casa tiñéndola de colores y sombras en continuo movimiento y cambio.<sup>10</sup>

Por tanto, el algarrobo junto a la casa, crea una atmósfera de luces y sombras, sonidos y olores, temperatura y humedad, relaciona sus formas y colores con los de la casa próxima. Por todo ello, podemos afirmar que el árbol dota a la casa de unas propiedades que, como construcción artificial, ésta ve incrementadas y enriquecidas por su presencia. En definitiva, el árbol contribuye a transformar e incrementar las percepciones y condiciones habitables del espacio alrededor y bajo de éste. Las altera en el entorno que hay entre éste y los muros de la casa. La presencia cercana del árbol, incluso, llega a afectar a los espacios interiores que se asoman a él, tal y como lo hace el algarrobo en la cocina, la escalera de los dormitorios, el puente y el riurau en la villa Pepa. En definitiva, entre la casa y el árbol se define un espacio, se crea una atmósfera, y se invocan unos recuerdos. Casi podría afirmar que no existe “la casa” sin “el árbol” que se le acerque.

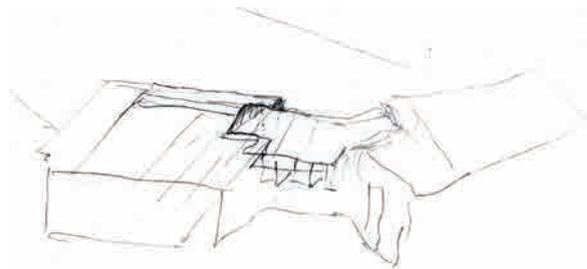
Incluyo una cita extensa en la que Juan Navarro deja por escrito estas relaciones particulares ofrecidas entre el árbol y la casa, el modo en el que se complementan y, por tanto, se



191



192



193

191. Boceto del alzado y la sección por la galería-puente de la villa Pepa.

192. Boceto que estudia la conexión entre los volúmenes.

193. Perspectiva analizando la volumetría de la galería-puente.

amplifican las cualidades iniciales de una casa en relación con algunos elementos del lugar vinculados a ella:

*El árbol, el estanque o el camino entran por igual en lo doméstico, en la compañía física y en la imaginación del habitar cotidiano. Al volvernos hacia ellos, al mirarlos y pensar en ellos se transforman en figuras íntimas y, sobre todo, junto a su callada presencia se hacen evidentes funciones radicales de la casa. Esa presencia, en el ampliado límite de la casa, vuelve más precisa e intensa su interpretación, el fondo conceptual e imaginario dentro del cual reflexionar sobre ella. Esa conjunción obliga a interpretar la arquitectura como tránsito, como un lugar de permanente paso de energías, de miradas, de vida y tiempo. La casa deviene un lugar de tránsito, un mecanismo de exploración y de captación. Se presenta como un objeto abierto y como un instrumento apropiado para dar un salto hacia fuera en una especie de desenvolvimiento telescópico y para atraer y congregar lo distante.<sup>11</sup>*

Según esta interpretación, podemos apuntar otra definición de la casa como algo que trasciende lo meramente construido para convertirse en un continuo con los árboles y demás elementos del sitio. Así lo ha dejado escrito el propio Juan Navarro al afirmar que, “Si la casa comparte y dialoga con un árbol, el estanque o el camino es porque se concibe a sí misma como una gavilla de líneas ilimitadas, en modo análogo a la red de vínculos, dependencias y transformaciones sin fin que esos entes poseen como elementos de la naturaleza radicados en el continuo orgánico del suelo, el subsuelo, la atmósfera, el paisaje o la mirada del caminante”.<sup>12</sup>

Por lo tanto, la casa también está presente en aquello que la trasciende como objeto edificado. La casa es lo que está más allá de la casa. Su domesticidad la ofrece no solo en la construcción sino en lo que está a su alrededor o incluso en la lejanía, en el horizonte. Los árboles, por consiguiente, son parte imprescindible de la experiencia de lo doméstico. En definitiva, no puede entenderse la casa sin los árboles que se incorporan a su ámbito de acción. Y de la misma manera, no puede comprenderse “el árbol” sin la casa que lo signifique dada su proximidad y relación.

## **La galería-puente y el algarrobo**

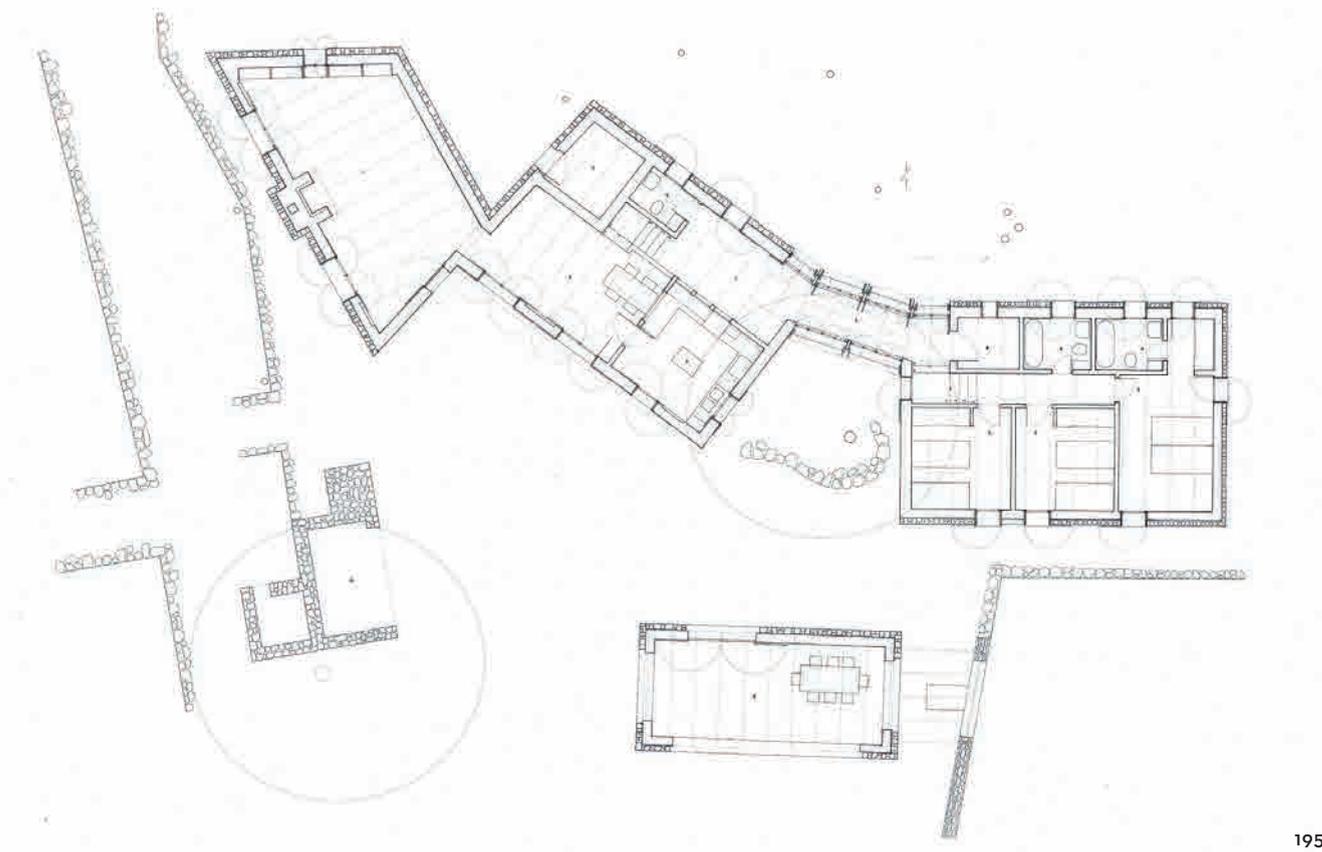
La única intervención diferenciada del resto de la construcción preexistente es la nueva galería-puente. Éste elemento de unión de las dos volúmenes cerrados define un espacio abierto en forma de cuña, en el cual ya permanecía el algarrobo. Con la conexión de este nuevo puente, los restos de la casa preexistente quedan enlazados y, por tanto, ordenados en una secuencia que acompaña la topografía del pequeño pinar. Así es cómo Juan Navarro lo deja escrito en la memoria del proyecto publicada:

*La casa resulta compuesta por los volúmenes antiguos, completados formando figuras más regulares y unidas al volumen de nueva edificación a través de una galería-puente acristalada. En los primeros se aloja la zona de día, en el segundo la zona de noche.<sup>13</sup>*

Los bocetos preliminares de la villa Pepa ya evidencian cómo el puente ha sido el elemento más estudiado por el arquitecto: aparece esbozado en la planta cuando intentar solucionar la conexión entre ambas piezas; también en la sección que dibuja justo por el puente, donde se intuye su interés en captar la luz —inicialmente por la cubierta—, y en como salva la topografía que relaciona el desnivel del montículo en dirección hacia el terraplenado de la era, frente a la casa. Asimismo, esta galería-puente aparece representada en el alzado, uniendo los dos cuerpos; y en la perspectiva de las tres construcciones existentes unidas por dicho puente situado detrás del algarrobo. Por consiguiente, el nuevo volumen del puente cobra una gran importancia en la reordenada villa Pepa.



194



195

- 194. Alzado para el proyecto de ejecución de la villa Pepa.
- 195. Planta para el proyecto de ejecución de la villa Pepa.
- 196. Vista del algarrobo frente a la galería-puente.



196

De hecho, Juan Navarro parece haber planteado la intervención del puente de forma similar a cómo Lutyens amplió el castillo de Lambay. Sobre éste proyecto del arquitecto británico, Baldeweg ha realizado un análisis que bien pudiera ser trasladado literalmente al proyecto de la villa Pepa:

*Un nuevo punto central acogerá simultáneamente la antigua construcción y las nuevas dependencias, así como toda la organización en el paisaje. Esta dislocación del centro puede interpretarse como un impulso dado a un cuerpo en tránsito hacia una nueva estabilidad. Al recobrar una diferente posición de descanso, adquiere otra red de relaciones espaciales, sin por ello renunciar a su antigua apariencia e integridad.[...] Alrededor de este centro adquirirá coherencia todo el conjunto y a él quedarán referidas las nuevas dependencias de servicios.<sup>14</sup>*

Este tipo de relaciones entre lo nuevo y lo preexistente es justamente el que se da también en entre el nuevo puente y las construcciones preexistentes tradicionales. Es decir, se produce una nueva estabilidad que ordena los volúmenes anteriormente desarticulados y exentos. Se crea así una relación nueva entre el montículo, el algarrobo y toda la villa. Decidir cómo unir estos dos volúmenes separados en la casa existente ha sido pues determinante. Bien podrían haberse enlazado por el centro de los volúmenes —lo que hubiera generado una configuración en forma de H—. También podría haber unidos los volúmenes por las esquinas de las fachadas situadas al sur.

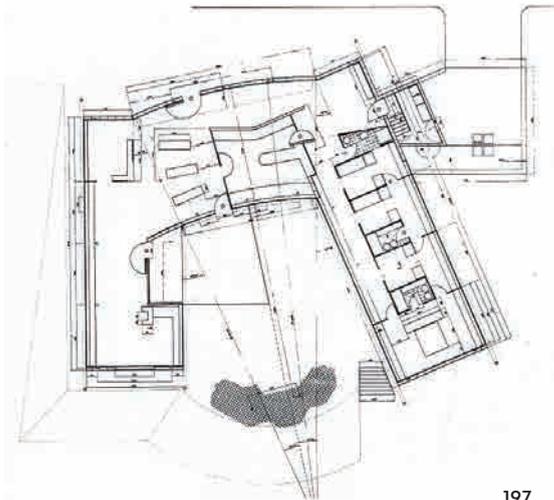
Sin embargo, al querer mantener el algarrobo existente fue decisivo para que el puente se situara en la cara norte e integrara, por tanto, el árbol al espacio exterior situado hacia la planicie frente a la casa —y no hacía detrás, hacía la loma de pinos—. Por consiguiente, al haber cerrado este espacio con el puente, lo ha convertido en un patio abierto, de tres lados, al cual pertenece el algarrobo, y, además, logra que se convierta ahora en el centro sobre el que pivotan el resto de piezas construidas.

El puente que ha incorporado Juan Navarro a la casa rural preexistente se distingue claramente por la geometría a dos aguas de su cubierta de cobre y por las ventanas corridas horizontales situadas a ambos lados. Su configuración arquitectónica contrasta pues con la arquitectura vernácula de muros de carga, cubierta de tejas árabes y huecos estrechos y verticales. Fijémonos además que los dos cuerpos que conecta el puente, están a la misma cota —a nivel de planta baja—, y que, por tanto, el puente, que sobrevuela el suelo, obliga a que sus habitantes tengan que salvar seis escalones para pasar de un lado a otro. Esta decisión surge por la decisión de querer respetar la topografía existente y, con ello, permite que el agua de escorrentía pueda circular desde el pinar hacía la planicie.

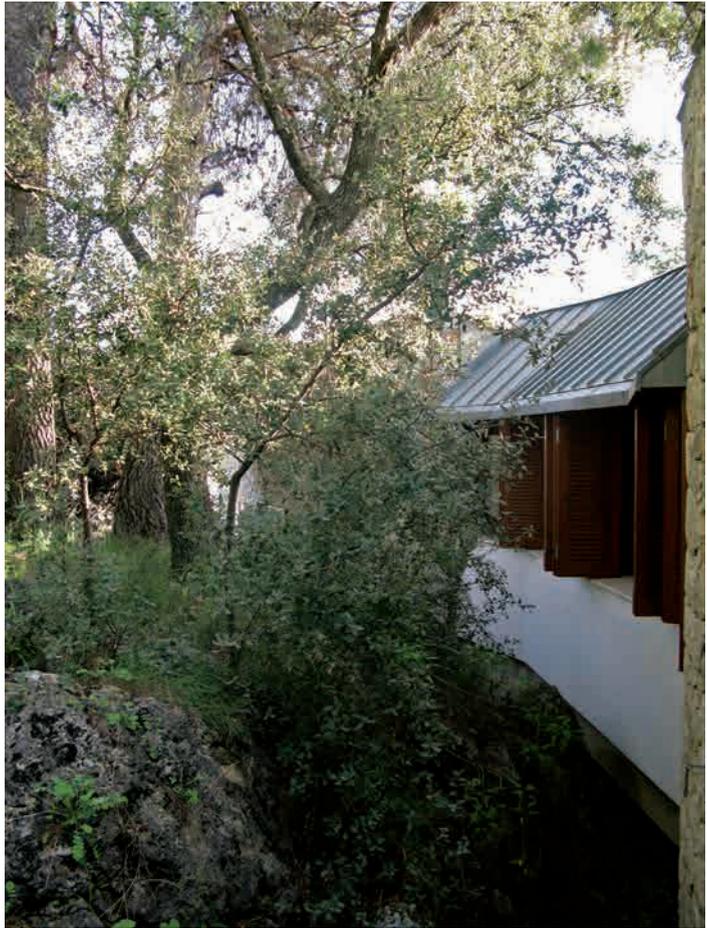
Cruzar el puente, además, conlleva que sus habitantes puedan observar, a izquierda y derecha, el paisaje situado a ambos lados de la casa, justo a través de sus ventanales corridos. Desde éste puente, por tanto, se puede contemplar el pinar de la colina trasera y, en continuidad aunque separado, el algarrobo frente al fondo de la pared del riurau. Es pues el elemento arquitectónico que además de conectar los espacios interiores, el de día y el de noche, ofrece también una conexión visual entre los lados norte-sur del terreno: nuevos ejes de simetría y relación especular. Juan Navarro, de hecho, concluye del siguiente modo el análisis sobre la obra citada de Lutyens:

*La reorganización de un conjunto de cuerpos se ha logrado desestabilizando un primer grupo que termina por asentarse según nuevos ejes. Se ha activado el poder instrumental de la simetría, ejercitando ese juego de palancas que, con esfuerzos moderados, es capaz de redefinir el conjunto y darle una nueva coherencia. La totalidad ha incorporado con neutralidad y coherencia los añadidos.<sup>15</sup>*

Igualmente se pueden entender cuáles han sido las sencillas operaciones formales y qué consecuencias se han dado al insertar el puente. De hecho, se incorporan varios juegos de



197



198



199



200

197. Planta de la casa de la lluvia, Liérganes, 1978-82, obra de Juan Navarro Baldeweg.  
 198. Vista de los pinos y encinas del montículo frente a la galería-puente en la villa Pepa.  
 199. Boceto para el alzado de acceso a la casa de la lluvia.  
 200. Fotograma de la casa de la lluvia en el programa televisivo Elogio de la luz.

simetrías: una entre los volúmenes contruidos y la otra entre el montículo trasero y el algarrobo. Pero también traza un equilibrio entre los dos volúmenes dedicados a las funciones de día y de noche. Sin olvidar que el puente es, por si mismo, una construcción simétrica en sus dos ejes. Y finalmente, el puente introduce una simetría más, metafórica si se quiere, que es la dada por la relación entre lo cultural y lo natural, esto es, entre una parte de la naturaleza salvaje y otra, representada por el algarrobo, cultivada o domesticada.

Sobre dicho patio se abren, además de las ventanas horizontales del puente, otras dos ventanas en los testeros de los dos volúmenes que relaciona: una ventana de proporción cuadrada y situada cerca de la esquina de la cocina, sobre el fregadero; la otra, un hueco vertical del tamaño de una puerta, situada en el rincón interior del rellano de la escalera que conduce a los dormitorios. Estos huecos que se horadan igualmente hacia el patio del algarrobo logran que, durante el recorrido interior de un lado a otro de la casa, el árbol esté presente a través de distintos marcos: apaisado en el puente —por ser un lugar de tránsito—, cuadrado en la cocina —espacio de trabajo estático—, y vertical en el rellano de la escalera —un espacio de transición—, la cual conduce a los dormitorios. Este recinto abierto, junto con el algarrobo, articula pues distintas relaciones con el paisaje y las actividades de las construcciones que la definen.

Sin embargo, un espacio similar, en forma de “U” y abierto al paisaje, ya fue proyectado por Juan Navarro en la Casa de la Lluvia. En dicha vivienda estaba definido por tres volúmenes que también albergaban las funciones de día y de noche diferenciadas y se unían por un cuerpo menor en las esquinas. Además, en la Casa de la Lluvia, el arquitecto también pensaba incorporar un árbol al mencionado patio o recinto abierto. Sin embargo, éste tuvo que aparecer constituido de otro modo: mediante la construcción de una pérgola de malla metálica sobre dos pilares, a la cual emparó una planta trepadora. Así fue como Baldeweg logró que un árbol recreado colonizara ese espacio delantero de la Casa de la Lluvia. En su villa Pepa, en cambio, el algarrobo ya existía y fue el puente el que propició la aparición del nuevo patio y sus consiguientes relaciones espaciales.

Por lo tanto, en ambos proyectos, la casa envuelve, recinta y protege a un árbol. Y éste, a su vez, da sombra, orienta y preside los distintos ambientes de la casa. Es una doble acción donde ambos interactúan, trabajan conjuntamente, configurando otro tipo de espacio, ni únicamente natural, ni completamente artificial. De hecho, y usando las palabras del propio arquitecto, podríamos denominar a éste como un “espacio complementario”:

*Mi interés radica en lo que hay entre las cosas y en lo que hay entre ellas y nosotros. [...] Nos dedicamos a fabricar cosas, pero a mí me llama más la atención el espacio complementario: lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene o las funda.<sup>16</sup>*

El recinto de la villa Pepa, por consiguiente, circunscribe y rodea al algarrobo. Y al mismo tiempo, es éste árbol quien sostiene y funda el nuevo lugar doméstico contemplado y enmarcado desde las distintas estancias de la villa. Esta intervención arquitectónica, sin duda, toma en igual consideración las construcciones y los árboles preexistentes del sitio para establecerse como una auténtica casa.

## La plaza y los cipreses

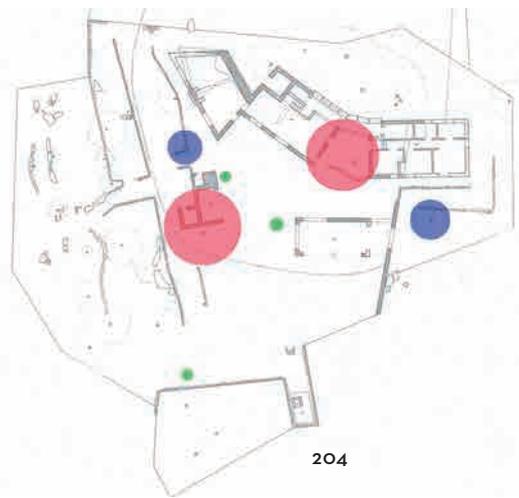
En alguna ocasión, Juan Navarro se ha referido al espacio abierto que hay entre la casa, el riurau y el horno como a la “plaza”. Para él, todas las partes abiertas y configuradas por los distintos volúmenes son como calles que entran y salen de dicha plaza. En efecto, a este espacio situado entre las construcciones de la vivienda, el horno y el riurau llegan tres calles. Son unas embocaduras irregulares que se producen en distintos ángulos y orientaciones. Las tres “puertas”, como también las llama Baldeweg, o accesos a la plaza están: una, en la entra-



201



202



204



203

201. Vista de la entrada por el oeste al espacio de "la plaza" en la villa Pepa.  
 202. Vista de "la plaza" hacia el este.  
 203. Vista por el sur de "la plaza" con el riurau a la derecha.  
 204. Planta con los árboles de "la plaza" marcados: rojo para los algarrobos,  
 verde para los cipreses y azul para los almendros.

da propiamente dicha que llega desde el camino de acceso, en el oeste, delimitada entre el volumen del salón y el del horno; dos, en el pasadizo entre los dormitorios y el riurau, orientada al este; y tres, en el camino que conduce al estudio del pintor, entre el horno y el riurau. La embocadura que conectaba la casa con el montículo trasero, y que bien pudiera haber sido la cuarta puerta, ya he comentado que fue clausurada físicamente por el puente, definiendo un ámbito recogido en torno al algarrobo.

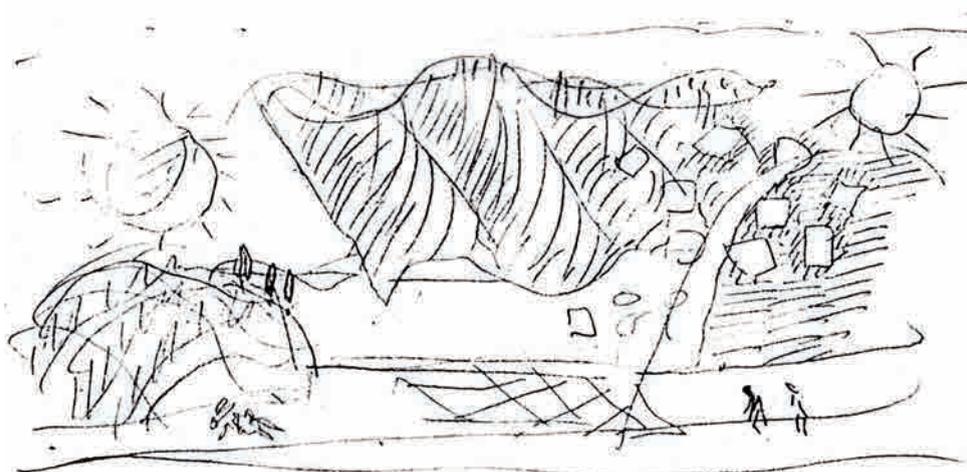
Que la “plaza” está considerada por Juan Navarro como el espacio público de la villa Pepa se evidencia también en los acabados superficiales de los cuerpos que la circunscriben. Efectivamente, éste ha diferenciado dos acabados materiales para el revestimiento exterior de la casa. Para las paredes que están lindantes a la plaza, Baldeweg ha empleado un enlucido y pintado en blanco. En cambio, “con revestimiento de piedra que retoma la tradición de la mampostería en seco”,<sup>17</sup> ha configurado el perímetro exterior de la casa —empleada también en el riurau, si bien el horno ya estaba construido en piedra—. Por consiguiente, el aplacado de piedra marca el exterior, la cara externa, como una funda que envuelve el envés del perímetro. En cambio, el enfoscado blanco se utiliza para definir el interior de este espacio abierto y más público, habitable por tanto.

De este modo, Juan Navarro logra orientar al habitante cuando éste se encuentra adentro y cuando afuera de la plaza: dentro del orden doméstico o en el orden natural del pinar. Igualmente, consigue agrupar los cuerpos inicialmente exentos de la preexistencia sin renunciar a su desenvuelta alineación. Así lo hace explícito en la memoria del proyecto al afirmar que “la disposición libre de los cuerpos, no recompuesta en una unidad forzada, articula el espacio abierto definiendo zonas más recogidas”.<sup>18</sup> En conclusión, estableciendo espacios más domésticos, aunque estén a la intemperie.

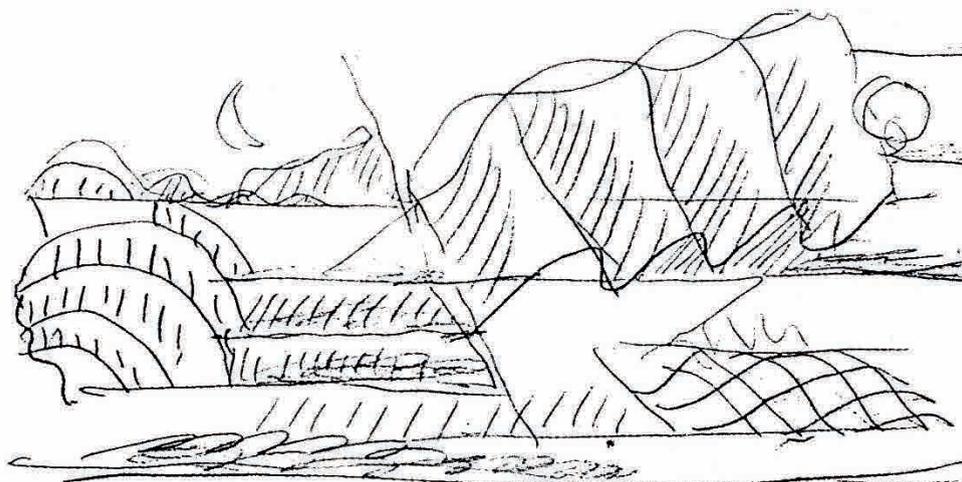
A pesar de las diferencias que se dan entre cada una de las llamadas puertas de la plaza, en todas encontramos al menos un árbol, sea preexistente —un algarrobo o un almendro—, o uno de los cipreses que él mismo ha plantado. Todos ellos nos orientan porque ofrecen una posición relativa sobre la que medir este espacio exterior. En la puerta oeste, por ejemplo, un almendro nos recibe en la esquina del muro del bancal y, también, un ciprés justo en la esquina del horno. En la abertura sur, igualmente, Juan Navarro plantó otro ciprés pegado al riurau, y que junto al algarrobo adosado al hastial sur del horno —según comentario del arquitecto—, “cierran más esta abertura y dan más intimidad a la casa”. Por último, el paso situado al este, entre el dormitorio y el riurau, el algarrobo anteriormente analizado queda emplazado delante de la galería-puente mientras que otro almendro recae en el bancal inferior del lado opuesto. Por consiguiente, el espacio vacío de la plaza, generado por las quebradas líneas de fachada de los distintos cuerpos, están acotados por la posición estratégica de los dos algarrobos existentes, los cipreses plantados, así como por los dos almendros situados sobre los muros de los banales.

Ahora bien, lo que se produce entre los cuerpos arquitectónicos libremente dispuestos y estos árboles mencionados, también podría ser descrito como un juego de simetrías y equilibrio de fuerzas generados entre ellos. De hecho, en uno de los ensayos que trata sobre estos efectos de la simetría, Juan Navarro describe una especie de “imantación o inclinación general que gobierna la disposición de (las) partes” entre volúmenes.<sup>19</sup> Algo similar sucede pues entre los árboles y las edificaciones de la villa Pepa. En efecto, si tenemos en cuenta la acentuada verticalidad de los cipreses, apreciamos cómo éstos actúan de pivotes y ejes de rotación de la constelación de los diversos volúmenes construidos. En realidad, los árboles también actúan como goznes sobre los que el observador es capaz de imaginar las traslaciones de los cuerpos del riurau o del horno en torno suyo.

Todo el espacio de la plaza está pues en continuo movimiento, en un giro caótico de fuerzas centrípetas y centrífugas, que los cipreses, estratégicamente dispuestos, ponen en marcha



205



206

205, 206. Bocetos del entorno de la villa Pepa recogidos en la publicación *Il ritorno della luce*.

207. Vista de la apertura de "la plaza" al sur.

208. Vista de los tres cipreses observados desde el montículo.



207



208

y son capaces de establecer cierto orden de giro. Un tercer ciprés situado a la salida de la ficticia puerta al sur, camino del taller del pintor, vuelve a servir de gozne para girar en la dirección deseada. De hecho, es revelador contemplar la casa desde el montículo trasero, pues desde allí se aprecia el sistema de pivotes y balizas que configuran los tres cipreses plantados por el arquitecto en relación con las construcciones. Según Juan Navarro, las vinculaciones entre estos “tres mástiles verdes” establecen una triangulación visual que dota a la casa de otra relación geométrica, esta vez, aérea y generado por los árboles.

## La villa Pepa representada: El tiempo detenido

Como anuncié al principio, tras el análisis lógico-formal de la villa Pepa, y dada la particularidad de que Juan Navarro, además de a la arquitectura, también se dedica profesionalmente al arte, analizaré las representaciones que de la propia casa ha realizado él mismo. Dichas pinturas ofrecerán otra concepción del autor sobre las relaciones dadas entre la casa y los árboles. De hecho, se verá cómo estas pinturas introducen nociones temporales que complementarán las categorías espaciales analizadas con anterioridad.

Juan Navarro escogió dos bocetos que del emplazamiento de la Villa Pepa para ilustrar el proyecto en la publicación *Il Ritorno della luce*.<sup>20</sup> Estos dibujos, sin embargo, no muestran el proyecto de reforma y ampliación, sino que, en realidad, son más bien representaciones pictóricas más que arquitectónicas, de las características del territorio levantino donde se asienta la casa. Para comprender el sentido de lo que estos apuntes representan nos serviremos de la idea de ser artista que defiende Juan Navarro, recogida durante la conversación que mantuvo con Kevin Power, como si de un geógrafo se tratara:

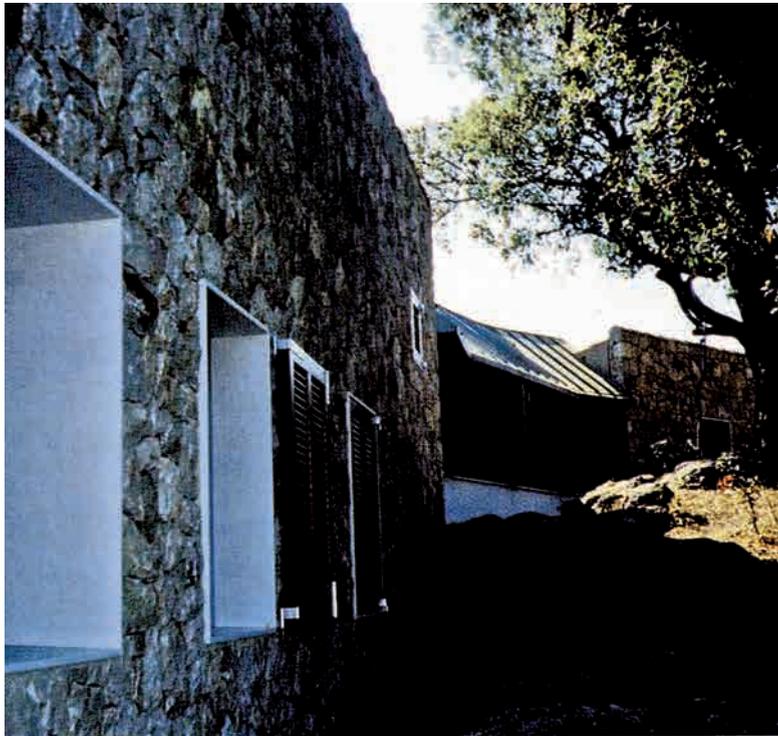
*En mi experiencia, la noción de geografía o de territorio está asociada a una visita al museo de Heraklion en la isla de Creta. [...] En las obras expuestas se apreciaba un realismo figurativo hábil y preciso [...] Había también un amplio repertorio de estilizaciones derivadas de la botánica y de la vida del mar; rápidos entramados lineales junto a vivísimas composiciones onduladas, continuas o intermitentes; formas geométricas simples junto a otras orgánicas y complejas. Se advertían técnicas achacables a manos disciplinadas y técnicas fruto de la más absoluta libertad; el virtuosismo caligráfico coexistía con el dripping.*<sup>21</sup>

De igual modo que Juan Navarro percibió estas características en las obras de dicho museo, también ahora podemos ver en los mencionados bocetos estilizaciones del paisaje de la Marina Alta, tales como las colinas —en forma de arcos superpuestos— o las arboledas —en la silueta del manto ondulante—. O bien asimilar los entramados lineales a los bancales labrados de estos entornos agrícolas. En el primer dibujo aparecen tres figuras humanas, dos caminando a la derecha y otra tendida en el margen opuesto. E incluso se aprecian formas geométricas simples, a modo de agrupación de casas. El segundo dibujo ha sufrido una limpieza de estos elementos más figurativos en pos de una abstracción de los mismos. Sin embargo, en ambos dibujos se distingue claramente el horizonte próximo del mar. De hecho, cabe recordar que en la memoria del proyecto, Juan Navarro decía, que “el lugar se encuentra sobre un montículo que interrumpe la geometría regular de la hilera de almendros y recorta una zona de vegetación silvestre tipo mediterráneo, que sugiere la proximidad del mar, invisible desde esta posición”.<sup>22</sup>

Por consiguiente, en los dibujos del emplazamiento publicados, se pueden apreciar las ideas de como vincular el paisaje con la arquitectura de la casa, tanto en los bancales interrumpidos por las colinas como el lejano horizonte que sugiere la presencia del mar. Además, en ambos dibujos, se sitúa el sol y la luna a cada extremo superior, en clara alusión al tiempo cíclico y vital de una jornada diaria. De hecho, Juan Navarro está representando, cual un geógrafo, el propio sitio en el que está asentada la villa Pepa y las características a tener en cuenta para vincular la casa con éste. Por ejemplo, a través de los accidentes geográficos del



209



210

209. Vista de la entrada a la villa Pepa por el norte.

210. Fachada norte conteniendo el desnivel del montículo.

entorno, extendiéndose incluso más allá de sus límites, al dibujar el horizonte invisible del mar e inmersos en el ciclo temporal cotidiano de la noche y el día.

Efectivamente, Baldeweg no solo capta las condiciones espaciales que envuelven a la casa, sino que la circunscribe también dentro de una visión temporal. Sin embargo, ¿qué nociones de tiempo despliega Juan Navarro en la villa Pepa? ¿De qué tiempo nos habla su casa en relación con los árboles, las montañas, el viento y el paisaje circundante? Para contestar a esta pregunta, nos dirigimos a la conclusión de uno de sus escritos titulado “El espacio vacío, el tiempo detenido”, donde afirma: “Creo que tanto el espacio vacío de la compleja estructura de la red de información como el tiempo detenido son las características extremas del lugar que nos gustaría habitar”.<sup>23</sup>

Juan Navarro piensa que a pesar de que se pulverice la geometría del espacio, el hombre, biológicamente hablando, está condicionado por sus capacidades perceptibles, psíquicas y orgánicas. Y, consecuentemente, ello ha producido que la modernidad se interesara igualmente por “unas formas próximas a lo más arcaico”. Por consiguiente, se da un tiempo que no corresponde con el histórico, clásico, evolutivo y positivista, sino más bien con un “tiempo detenido”, un tiempo en definitiva, que no evoluciona; que es arcaico y perenne.

No obstante, ¿qué significa que el tiempo esté detenido, arquitectónicamente hablando? Una primera respuesta la tenemos en su concreción física en lo referente al uso de materiales naturales y originarios del mismo sitio. Efectivamente, para Juan Navarro usar sistemas constructivos y materiales tradicionales es “como si en ellos se condensara el paisaje virgen: como si el contacto inmediato con la materia fuera, por empatía, resumen y memoria radical de toda naturaleza circundante”.<sup>24</sup> De hecho, en la villa Pepa, el arquitecto dispuso intencionalmente materiales tradicionales de la zona rural alicantina, como por ejemplo la teja árabe, el suelo de barro cocido o el aplacado de mampostería de piedra caliza en la fachada. Es, por tanto, desde las elecciones de los materiales asociados al imaginario local como el arquitecto es capaz de apelar a todo el tiempo pasado y trasladarlo al presente. Estos introducen lo remoto, formando un movimiento cerrado de vaivén entre lo nuevo y lo viejo, lo existente y lo ampliado.

Asimismo, Juan Navarro introduce en su obra —y no solo en la arquitectónica sino también en la pictórica— otras nociones sobre el tiempo no tan inmediatas. En la villa Pepa, tal y como expliqué anteriormente, éste estableció nexos con los árboles existentes y también con aquellos plantados por él. Y como sabemos, los árboles responden a un tiempo orgánico-natural de crecimiento. Sin embargo, los algarrobos, cipreses, pinos y almendros que circunscriben a la casa también dan fe del tiempo estacional y cíclico del cual son testimonio directo. Los dos tiempos naturales propios de cualquier árbol quedan pues irremediabilmente vinculados a la villa. La casa, por tanto, interrumpe, fija y detiene el tiempo natural de los árboles —el estacional y el orgánico— al estar incorporados a una nueva estructura de conexiones generada por el arquitecto.

El paso de las estaciones, como decimos, está evidenciado por el primaveral florecimiento de los almendros, por ejemplo. Por la cegadora luz del sol veraniego filtrada a través de las hojas de los algarrobos y pinos. O por los recios vientos otoñales e invernales que, junto a la lluvia torrencial levantina, azotan la arboladura de los cipreses. Si la sucesión de las estaciones queda registrado por los árboles, el tiempo vivido por el habitante en la casa y junto a éstos queda recogido por su lento y continuo crecimiento. El ritmo vital de todo proceso orgánico —nacimiento, crecimiento, desarrollo, declinación y muerte— ocurre a la par en el habitante y en los árboles. Ellos actúan como marcadores de ese inexcusable tiempo en marcha. Sin embargo, el tiempo de los árboles de la villa Pepa ha sido detenido, precisamente porque éstos han sido motivo recurrente en las pinturas de Navarro Baldeweg sobre la propia villa.



211



211. Mountain Villa, Li Gonglin, siglo XI.

212. Vista de la villa Pepa desde el oeste.

212

Efectivamente, en algunas series de sus cuadros realizados entre 1998-99, Navarro recurre a la pintura para representar, es decir, volver a presentar e imaginar —dar imagen a— la casa en su entorno y circunstancias cotidianas. Éste repite una costumbre antigua que algunos pintores chinos del siglo XI ya realizaban al pintar las casas que se construían ambientadas en el paisaje y actividades diarias.<sup>25</sup> Estos pintores y eruditos construían sus refugios y lugares de retiro entre paisajes montañosos, ríos, cascadas, cuevas y árboles. A pesar de que los parajes parecieran no estar manipulados por el hombre, ellos los habían dispuesto con total intencionalidad de parecer naturales, como si de jardines salvajes se tratara.

Además de la propia vivienda, los artistas chinos también construían algunos pabellones anexos —tanto para las labores agrícolas como las domésticas y contemplativas—, así como puentes y caminos. Una vez instalados, los pintores representaban todas estas construcciones inmersas en el paisaje, dando lugar a una nueva imagen sobre su propio hábitat. Creaban así la vista deseada de sus lugares domésticos, en donde, incluso, introducían escenas de la vida diaria del propio artista y sus amigos.<sup>26</sup>

Estos pintores chinos, asimismo, nombraban a algunos elementos característicos de estos emplazamientos. Nombres que incluso esculpían en las mismas rocas del sitio. Este acto de nominar un sitio o una construcción consiste en presentar y representar lo que ese sitio quiere ser para el artista. Del mismo modo, Juan Navarro también ha dado nombre a algunas partes de la villa Pepa:

*Aunque en una escala pequeña, el paisaje en torno a nuestra casa (especialmente lo que llamamos montañita) tiene algunos lugares característicos y singulares que pueden recordar, en diminuto, lugares representados en las pinturas de Li Gonglin. Por ejemplo: la cueva de la piedra rara, el abrigo del zorro, la terraza del algarrobo ausente, la gran roca-globo inestable, el balcón al precipicio, la cisterna-torrecilla, la higuera inaccesible...<sup>27</sup>*

Por consiguiente, el algarrobo ausente o la higuera inaccesible, y en por extensión los árboles preexistentes del paisaje circundante a la casa, han sido nombrados y, a la vez, representados en las pinturas por el propio artista. Tras estos actos de representación, los árboles ya no vuelven a ser apreciados como antes. Ahora están puestos en valor e incorporados de manera definitiva a la casa. Mediante esta operación nominativa y representativa, Juan Navarro, consecuentemente, al ser fijados en los cuadros, es capaz de detener el tiempo natural de los árboles, pues, estos adquieren un tiempo y una relación fijada con la villa. A continuación analizaré algunas de sus pinturas sobre la villa Pepa, para comprender cómo fija e interrumpe por tanto el tiempo natural de los árboles.

Sin embargo, antes de pasar al análisis concreto de las pinturas, toca una aclaración sobre la producción pictórica de Navarro Baldeweg, por ser relevante para abordar el tema del tiempo. La primera advertencia consiste en que el trabajo artístico de Juan Navarro se desarrolla en series. Es decir, una misma escena es pintada una y otra vez, está ensayada en distintos cuadros, hasta que considera que ha llegado a su comprensión y no tanto a su esencia o estado final perfeccionado. Tal y como afirma, “todo cuadro es susceptible de continuarse en otro que no tiene por qué resultar mejor o más completo que el primero”.<sup>28</sup> No hay pues una intención de llegar a un resultado final idóneo al planteado en el primer cuadro, ni tan siquiera al primer esbozo. La pintura para Juan Navarro es acción y, por ello, cada paso dado es, en sí mismo, otra acción con idéntico interés.<sup>29</sup> El conjunto de soluciones experimentadas en cada serie forman un todo, un grupo con múltiples lecturas de sus elementos y las relaciones dadas entre ellos.

Pintar cada motivo de forma iterativa —aunque con leves variaciones—, permite al pintor una constante reelaboración de las formas de los elementos que va representando en cada nuevo cuadro. Pero también, y no menos importante, logra que se reformulen las relaciones dadas entre ellos. Es de este modo como logra detener el tiempo en sus pinturas, evidenciándolo



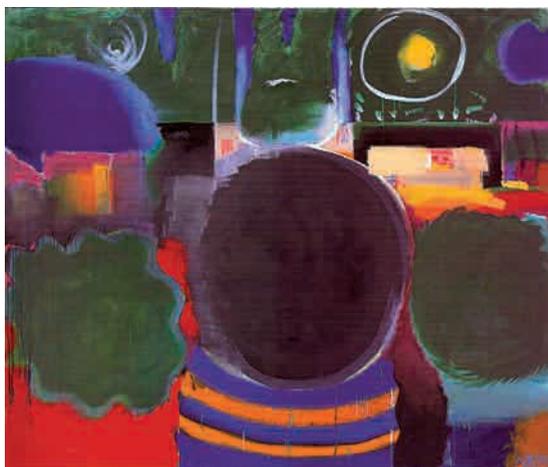
213

213. Retrato de William Curtis, Juan Navarro Baldeweg, 1999.

214. Nocturno, Juan Navarro Baldeweg, 1999.

215. Vista de la villa Pepa desde el sur, cerca del estudio del pintor.

216. Instalación para el río Charles, Juan Navarro Baldeweg, trabajo para el Center for Advanced Visual Studies, MIT, Mass., 1972.



214



215

en las repeticiones, variaciones, simetrías, ecos y reflejos de los elementos y conexiones dadas entre sí. No existe, por consiguiente, un tiempo evolutivo o en progreso en sus series pictóricas, sino un tiempo iterativo, en suspense.

Otra consecuencia del trabajo ejecutado mediante series, ya ha sido apuntada por Josep Quetglas —y puesta en relación con la obra de John Cage—. Según Quetglas, la solución no se basa en alcanzar un principio formal mejorado, “sino en el filón, en la vena, en el circuito que refiere entre sí las soluciones, algo cuya percepción no es inmediata”.<sup>30</sup> Y sigue afirmando que esto produce un cambio importante en el arte moderno: que dejamos de interesarnos por el objeto estético para prestar atención a la creación de un sistema de relaciones —siendo dicho sistema en realidad el propio del artista moderno—. Consecuentemente, serán las relaciones entre los objetos lo que interesa observar en las series sobre la villa Pepa pintadas por Juan Navarro.

Según estas consecuencias presentadas, la desmembración del objeto artístico, a partir de las series, aspira pues a “imaginar (dar imagen) a otro concepto de forma: como relación, como idea, como deseo, como campo de fuerzas, del que aquellos fragmentos no serían sino condensaciones, pliegues, secciones”.<sup>31</sup> Serán pues los enlaces, las conexiones, las redes —visibles o no— que se dan entre la arquitectura de su casa y los árboles —tanto dados en la realidad como los representados en sus pinturas— donde Juan Navarro centrará su atención. De hecho, Baldeweg siempre ha planteado su trabajo en relación y correspondencia con el sistema físico del entorno. Así sucedió ya desde sus primeras investigaciones, las realizadas en el Center for Advanced Visual Studies, del MIT (Massachusetts Institute of Technology) bajo la tutela de Gyorgy Kepes. Así lo reconoce:

*Gyorgy Kepes consideraba mi investigación, y aquellas obras iniciales bajo el propósito general de activar signos de un sistema físico básico, un trabajo substanciado en ciertas coordenadas esenciales, en un cruce de redes que atravesaban el cuerpo. Ellas proporcionan experiencias directas de la naturaleza que nos rodea y también del propio cuerpo, es decir, de un mundo interno abierto por los sentidos y accesible a lo externo. Exploré el modo de realizar obras que definen un ámbito natural habitable: una casa del hombre.*<sup>32</sup>

Y eso es precisamente lo que se deduce al ver los dos cuadros de la villa Pepa pintados en 1999, siempre desde la misma posición, desde su estudio de pintura situado más arriba que la villa. Concretamente me refiero a los titulados “Retrato de William Curtis” y “Nocturno”. Si los examinamos atentamente, se observa en ellos que están representados todos los árboles próximos a la casa, y de modo simultáneo —concepto temporal que más tarde analizaremos en su obra—. Aparecen así el algarrobo delante del puente y los pinos más altos situados en la montaña trasera a la casa. También, el algarrobo situado en la esquina de la construcción del horno y otros tres árboles que están delante de la pequeña era. Todos ellos están pintados mediante una forma circular sin determinar si están vistos en planta o en alzado —por la inexistencia de los troncos—. Dichas circunferencias configuran una especie de planetas situados en distintas órbitas. Los árboles forman de este modo un sistema de constelaciones en equilibrio alrededor de la villa.

Las construcciones de la casa, en cambio, están dibujadas en una banda horizontal asentada y estable sobre el plano del suelo, y van de lado a lado del cuadro. Se trata de una banda frontal, sin perspectiva, aplanada que divide la superficie del mismo en dos partes arriba y abajo: el cielo y el suelo, éste último dos veces más ancho que el otro. En realidad se trata de la fachada del riurau. En uno de los cuadros, se aprecia una figura humana en su interior —es el retrato de William Curtis, según su título—. En la otra pintura, en cambio, surge una luz desde el interior. Así pues, la parte de la casa representada, el riurau, y habitada, queda envuelta por la red que conforman los árboles. La casa habitada ocupa pues un ámbito de espacios y conexiones definidas por ellos. Los árboles que están allí presentes, y por tanto representados, conforman junto a la casa un ámbito habitable en conjunción.





217



218



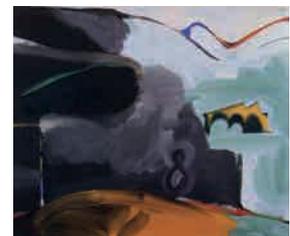
219



220



221



222

217. Vista del paisaje enmarcado por el riurau de la villa Pepa.

218. Paisaje verde del estudio, Juan Navarro Baldeweg.

219. Paisaje verde y blanco del estudio, Juan Navarro Baldeweg.

220. Paisaje del estudio gris y rojo, Juan Navarro Baldeweg.

221. Paisaje del estudio rosa, Juan Navarro Baldeweg.

222. Paisaje del estudio amarillo, Juan Navarro Baldeweg.

Analicemos ahora otra de estas series en las que Juan Navarro representa el paisaje opuesto, es decir, la vista que se ofrece desde el riurau de la villa Pepa hacia la construcción exenta, donde se aloja su estudio de pintura. El paisaje representado consta de los siguientes elementos: en el plano superior están los perfiles de las montañas lejanas; la silueta de la casa donde tiene su estudio de pintura se sitúa a la derecha, en un plano medio; tres árboles cercanos al pabellón se representan en primer plano —y son un ciprés, a la derecha, una chumbera, en el centro y un pequeño olivo a la izquierda sobre un fondo de pinos—. Las distintas relaciones dadas entre todos estos elementos fueron ensayadas en cada cuadro de la serie. Por consiguiente, cada “condensación, pliegue o sección” de la serie —como diría Quetglas—, se perciben los leves cambios de forma y posición relativa de los elementos: mutan en su representación.

No obstante, no se percibe una evolución o abstracción mayor, ni de los elementos ni de los espacios que los circunscriben. Por ejemplo, lo podemos apreciar en la silueta de la construcción del estudio de pintura; o en las lomas de las montañas situadas al fondo; o le sucede también a la chumbera que se dibuja como una línea en espiral que se despliega en su ascenso. También en el ciprés que está pintado como una simple línea vertical. El tiempo, de nuevo, no evoluciona para cada elemento en toda la secuencia de la serie. Juan Navarro es capaz de paralizar la progresión temporal. Así, representa un mismo paisaje en distintas transposiciones, aunque los sitúa en un mismo estadio temporal: un presente continuo.

Ahora bien, este tiempo detenido no le sucede únicamente a la apariencia figurativa de las cosas que pueblan el paisaje. Como ya apunté anteriormente, también le ocurre a “lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene o las funda”.<sup>33</sup> Es decir, que también las relaciones ofrecidas entre los elementos son alteradas, mutadas, aunque sin percibir en cada variación una definitoria evolución. Es decir, se da un “circuito que refiere entre si las soluciones”, tal y como dijo Quetglas. Por ejemplo, se ve en las distintas relaciones ensayadas que se dan entre el ciprés y el pabellón del estudio, donde el árbol marca la altura que separa el plano del suelo de la era del plano superior de apoyo de la construcción del estudio. También en el eco formal dado entre las líneas onduladas de las montañas, las formas ovaladas de las copas de los pinos a la izquierda y la línea ligeramente convexa del plano del suelo.

En realidad, todas estas simetrías, desplazamientos y ecos son ambiguos en su concreción, sin embargo, tal y como el propio Navarro ha afirmado, “los pintores, y tal vez los filósofos, han habitado (o, al menos, han querido habitar) ese espacio abierto recorrido por conexiones. Las cosas están allí vinculadas por algo que, en efecto, no es claramente visible, y apenas definible”.<sup>34</sup> Y a pesar de que sean intangibles, añadiríamos que, no por ello dejan de ser representables y por tanto perceptibles o visibles por medio de la pintura.

Lo que circunscribe pues a los árboles, la construcción, las montañas, los pájaros (representados también como un espiral en uno de los cuadros de la serie), son las conexiones estudiadas en sus series. Tal y como ha insistido el mismo arquitecto y pintor, su interés radica “en lo que hay entre las cosas y en lo que hay entre ellas y nosotros”,<sup>35</sup> en el espacio complementario. Dichos nexos forman parte de un circuito que ni acaba ni evoluciona. Forman parte de una circunvalación donde se registran los distintos estadios posibles, aunque configurando un grupo, un conjunto de vínculos que debe descubrir el habitante o el espectador.

El riurau de la villa Pepa y su relación con los árboles ha sido pues un motivo ampliamente repetido en muchos de sus cuadros. Ahora el riurau es una estancia muy importante en la vida diaria de la casa, pues se usa tanto como espacio para comer, como para descansar, hacer las siestas o contemplar el paisaje enmarcado por el gran hueco —motivo de la primera serie que acabamos de analizar—. Pero visto desde la era o desde el estudio del pintor aparece también como un pequeño escenario cuyo fondo es la propia casa, el algarrobo y los pinos de



223. Tríptico de Bihzad, Juan Navarro Baldeweg.  
224. Agosto, Juan Navarro Baldeweg.  
225. Casa y estudio, Juan Navarro Baldeweg.

224



223



225



226



227



228

- 226. Casa y dragón, Juan Navarro Baldeweg.
- 227. Casa y dragón en verde y plata, Juan Navarro Baldeweg.
- 228. Casa y dragón en amarillo y negro, Juan Navarro Baldeweg.
- 229. Vista del riurau de la villa Pepa.



229

la montañita trasera. De hecho el riurau siempre está representado frontalmente, exigiendo la mirada atenta del espectador y enmarcando su interior.

El riurau se representa pues cual un teatro, disponiendo en éste una escena doméstica. Por ejemplo, Baldeweg añade las mecedoras, sillas o una mesa improvisada de un tablero apoyado sobre unas banquetas. En otras pinturas hay asimismo una figura humana sentada o reclinada, descansando o meditando, mientras contempla el paisaje enmarcado por el gran hueco apaisado del riurau. Sin embargo, el riurau a su vez, es un patio de butacas para contemplar otras acciones cuyos escenarios son: “los aires, del vuelo de los pájaros; la casa, de la lluvia; el agua, de Narciso; la luna, de su giro; los cuerpos, de la sombra; los árboles, del viento...”<sup>36</sup> Y añadiría: la era, del sol amenazador del verano. Un sol sofocante representado por Juan Navarro en varios de sus series —“Agosto” o “Tríptico de Bihzad”— como un disco de muelas que trilla tanto el paisaje como la casa.

Como ya hemos comprobado, además de representar escenas domésticas en el riurau en la villa Pepa, Navarro Baldeweg incorpora los árboles próximos a la casa, sean estos los dos algarrobos cercanos o los pinos de la montañita trasera mediante formas ameboides, o líneas ondulantes. Sin embargo, en algunos cuadros —“Casa y estudio” o “Tríptico de Bihzad”— completa la escena con el estudio de pintura ocupado por el propio pintor subido a una escalera en plena acción. Aquí la representación se multiplica en un sin fin de ecos. Por una parte, está la casa pintada desde el punto de vista del estudio. Y por otra parte, tenemos el mismo estudio con el artista pintando la escana que ya está representada. El bucle temporal que crea en estas pinturas funciona como un tiempo telescópico. Es decir, éste arma un circuito cerrado generando un movimiento de vaivén entre la casa representada desde el estudio y el estudio dentro del mismo cuadro. Consecuentemente, podemos afirmar que detiene de nuevo el tiempo concebido como avance, al producir un reflejo de la mirada sobre la casa.

Tanto Ángel González primero,<sup>37</sup> como Josep Quetglas después, han introducido otro concepto temporal en la obra pictórica de Juan Navarro: el de la simultaneidad, el cual nos será útil para profundizar en la relación entre la casa y el árbol. Por ejemplo, si observamos los cuadros de la serie de “Casas romanas” (1985) o “Tríptico de Bihzad” (1999), éstos representan una secuencia de espacios en una simultaneidad de tiempos. Es decir, muestran distintos espacios sin conexión espacial, ni tampoco están enlazados por una narración lineal. O afirmándolo de otro modo, en ellos no se da una historia lineal sino simultánea. A propósito de estas pinturas, Ángel González ha descrito lo siguiente:

*En las pinturas murales de Pompeya Juan Navarro encontró, por su parte, un interesante procedimiento para reunir y conectar temas como el desnudo femenino, el vuelo de los vencejos o el movimiento del aire entre los árboles, sin necesidad de construir una escena y contar una ‘historia’ al modo de los pintores ilusionistas.*

En el cuadro “Casa romana con figuras” (1985), vemos pues unos árboles en el lateral izquierdo mecidos por el viento; un muro rojo frontal de la casa con una puerta de dos hojas abierta; y enmarcadas por dicha puerta dos figuras al fondo. Entre ambas escenas o viñetas no se avanza, no se explica una a otra, no hay relato. Para que hubiese historia, es decir, continuidad en el tiempo, narración, tal y como afirma Quetglas, “debe existir una misma condición espacial en cada viñeta; pero si se quiere discontinuidad espacial entre las viñetas, entonces el tiempo debe reducirse al instante, para poderlas referir unas a otras —el tiempo no existe como tal continuo, sino sólo por su ausencia: por simultaneidad conceptual de percepción de todos los recuadros. Se dan todos al mismo tiempo: ahí está el argumento y el material de la obra”.<sup>38</sup>

El propio Juan Navarro afirma que únicamente en la pintura es donde se pueden dar de forma simultánea lo que en la realidad se presenta de forma sucesiva. Consecuentemente, la composición pictórica del cuadro reúne de forma simultánea aquellos elementos alejados en la



230



231



232

230. Vista de la esquina de la cocina de la Villa Pepa desde el riurau.

231. La casa, Juan Navarro Baldeweg.

232. Casa romana con figuras, Juan Navarro Baldeweg.

realidad, tanto en el espacio como el tiempo. Sin embargo, también en la construcción real de la villa Pepa se consigue la susodicha simultaneidad de la percepción que observamos en los recuadros. Analicemos, por ejemplo, la fuerte analogía que existe por ejemplo entre el cuadro “La casa” (1985) con la fotografía hecha por el propio arquitecto desde el riurau hacia la esquina de la cocina y el espacio abierto que acoge el algarrobo. Esta puerta del riurau, de proporción cuadrada, está además enmarcada por un aplacado de mármol blanco, en las jambas, el capialzado y la repisa. Ese marco de un blanco impoluto enmarca pues una escena de la casa de manera simultánea a otra escena que pueda darse en el riurau, tal y como se representan en los cuadros de Juan Navarro.

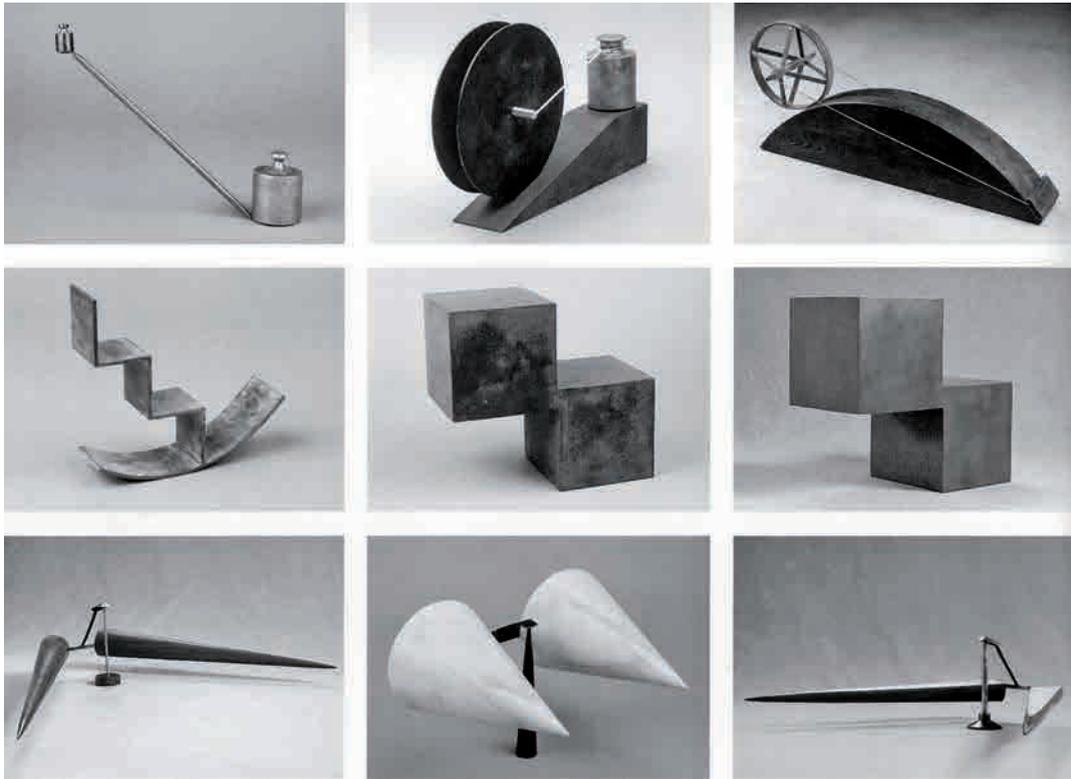
Explicado el mecanismo de la simultaneidad en la obra de Juan Navarro, ahora comprendemos mejor cómo logra éste representar en sus pinturas las energías físicas del entorno en la casa. Efectivamente, como ya apunté antes, no solo los objetos presentes en un sitio, sino que también aquello que los envuelve, aunque se trate de efectos intangibles, se hacen patentes en las pinturas del artista. Me refiero, por ejemplo, a los cambios atmosféricos que se dan con el viento, la lluvia, o el exceso de temperatura en verano. También a los cambios que provocan las distintas estaciones, o las variaciones de luz que se ofrecen a lo largo del día o la oscuridad de la noche. Todos estos factores físicos, a pesar de ser invisibles algunos, son determinantes para la obra de Baldeweg, tanto la pictórica como la arquitectónica.

Por todo ello, Juan Navarro representa tanto las cosas —sean árboles, montañas o construcciones— como lo que las rodea o envuelve, es decir, los fenómenos atmosféricos y físicos a los que estos están sometidos —lluvia, viento, luz o gravedad—. Ha sido de nuevo Josep Quetglas quien ha explicado perfectamente cómo el tiempo simultáneo amalgama a todos estos elementos a la vez, pues “la metáfora de la simultaneidad es ese mismo material que sostiene y recorre todos los objetos, llámesele agua, viento, luz, cien soles o mirada”.<sup>39</sup> Por consiguiente, Juan Navarro, a través de las pinturas sobre la villa Pepa, ha domesticado aquello más intangible que la rodea, ha evidenciado pues aquellas energías que no se nos revelaban tan visibles o, al menos, inmediatas.

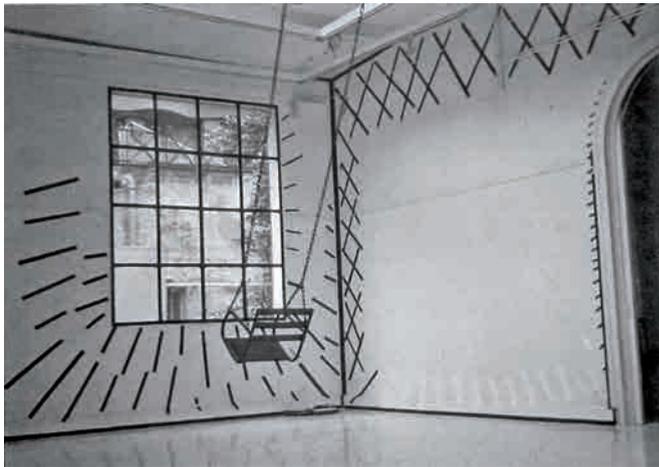
Esa percepción de lo virtual, de lo aparente, no es si no la que Juan Navarro ha intentado siempre captar y hacer de ellas materia de sus obras. Sus instalaciones y “piezas de gravedad” son prueba de ello pues al detener el vaivén lógico de un objeto impuesto por su propia gravedad está haciendo visibles dichas fuerzas o energías. También lo percibimos, por ejemplo, en la instalación “Quinto interior, luz y metales” (sala Vinçon, 1976), donde un columpio estaba detenido en su punto más alto. Con ese recurso, de nuevo, posibilitaba al espectador hacer patente la fuerza intangible de la gravedad; y lo mismo sucedía en la misma sala al dibujar las sombras a rayas sobre la pared cercana a la gran ventana. En ese caso, evidenciaba la luz que “bombea” la ventana durante el día. Por consiguiente, Juan Navarro logra congelar el vaivén lógico que sufrirían cualquiera de las “piezas de gravedad” (1973-99), precisamente, al negárselo.

Asimismo sucede con la estupefacción que genera en el espectador su instalación el “Aro de oro” (1999). Dicho aro, cuelga de un cable prendido desde un lateral y no desde el punto más alto como sería lógico. En cambio, mediante contrapesos, Baldeweg logra que el aro penda, como por arte de magia, desde un lado y se quede, por tanto, parado, detenido. De este modo introduce una tensión en el espectador pues éste espera que el aro recupere su posición estable dada por su propio peso y la fuerza de la gravedad. En definitiva, Juan Navarro es capaz de detener el movimiento lógico de los objetos. Los fija y los atrapa en cada una de sus instalaciones y construcciones. Desde un propósito sintáctico, logra así representar, mediante una gráfica interpretativa artística, las energías intangibles, al darles forma y orden, tal y como él mismo afirma:

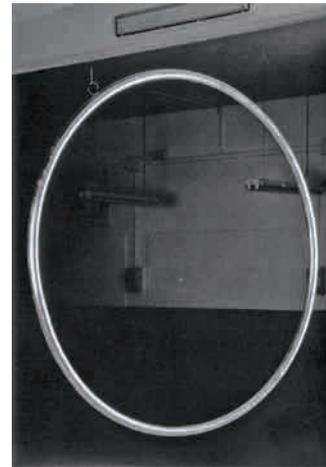
*Así ocurre en un paisaje en el que la hierba, el árbol, la superficie del agua se ven movidos de pronto por el mismo golpe de aire. Esta energía que altera los objetos es un mecanismo sintáctico y un instrumento*



233



234



235

233. Piezas de gravedad, Juan Navarro Baldeweg.  
 234. Quinto interior, luz y metales, Juan Navarro Baldeweg.  
 235. Aro de oro, Juan Navarro Baldeweg.  
 236. La tormenta, Juan Navarro Baldeweg.



236

*de cohesión. La simetría y el reflejo a mi entender, y según el uso que de ellos hago, son mecanismos de este tipo.*<sup>40</sup>

Digamos que la lluvia dota de unidad a toda la heterogeneidad de cosas que hay en un paisaje. Circunscribir las cosas a las energías físicas, por consiguiente, se transforma en un principio formal y sintáctico de su arquitectura, mostrado y hecho evidente desde sus representaciones artísticas. Mecanismos que después condicionan la interpretación de su arquitectura, pues de hecho, así le sucedía a la casa de la lluvia (Liérganes, Santander, 1979) —la cual se extendía a “un halo tan grande como la región de la lluvia”—.<sup>41</sup> Y de manera similar le ocurre a la villa Pepa con los árboles, ya que la casa se extiende a un halo tan grande como la región del paisaje arbolado y, por consiguiente, a los cambios atmosféricos a los que estos árboles se ven sometidos: luz, viento y lluvia.

## **La casa como teatro para la vida**

La villa Pepa es, tras el doble análisis —formal desde la arquitectura y significativo desde la pintura—, un pequeño teatro donde se escenifican todas aquellas fuerzas de la naturaleza.<sup>42</sup> En ella quedan invocados los fenómenos naturales gracias a la presencia de los árboles. La casa y los árboles hacen visibles dichas fuerzas naturales, indeterminadas, intangibles. La villa es parte de ese paisaje, y asimismo un templo donde se invocan y sacralizan dichos fenómenos. Así, desde la casa se oyen las voces del viento, se registra el movimiento del vuelo de las aves y se captan los cambios de luz. Es un espacio habitado donde se nos revelan todos los fenómenos intangibles. Un espacio vacío en el que es posible detener el tiempo y una habitación desde la que observar las cosas y lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene y las funda. De hecho, el propio arquitecto ha admitido este papel de la arquitectura como escenario teatral:

*He trabajado con teatros tanto literales como metafóricos y soy plenamente consciente de esos aspectos pictóricos del espacio arquitectónico que refuerzan la sensación de una disposición teatral en una vista enmarcada o una perspectiva. Después de todo, un teatro es una arquitectura animada por la acción; es un espacio en el que los actores interpretan, pero en el que los espectadores son también una especie de actores en su propio escenario social. Estoy obsesionado con un dibujo de Schinkel que indica cómo los vestíbulos de un edificio pueden convertirse en escenarios que tiene como telón de fondo la ciudad o el paisaje.*<sup>43</sup>

Así, por ejemplo, en la villa Pepa, desde la doble puerta del riurau, la propia casa se convierte en una escenografía, tal y como apunté anteriormente. Y viceversa, estando sentado en su interior, el hueco apaisado y recintado en blanco, muestra el paisaje enmarcado como si de un cuadro se tratara. En la villa Pepa, tanto el paisaje como la propia casa pueden entenderse como escenografías de las escenas cotidianas. No obstante, también en la obra arquitectónica de Juan Navarro es recurrente este tipo arquitectónico semejante a un riurau. Él lo ha definido como “una especie de mesa que a veces se transforma en una pérgola penetrada por la luz”.<sup>44</sup> Son arquetipos similares a cajas en las cuales se abren grandes aberturas capaces de enmarcar el paisaje y, a su vez, ofrecerse como un escenario teatral para la vida.

Dichos encuadres, además, han sido claramente construidos por Juan Navarro en el caso concreto de la villa Pepa. En efecto, lo ha conseguido al aplacar en mármol blanco el recercado de todos los huecos de la casa. Éstos están colocados, insistentemente, en todos sus elementos constitutivos: derrames, capialzados, alféizares y escalones. De este modo conforma un marco en blanco completo. Y para evitar que se interrumpa esta visión nítida del paisaje próximo, incluso las mallorquinas que los oscurecen se anclan fuera de los derrames. Es decir, sus goznes pivotan sobre un eje exterior, para que cuando estén abiertas no se perciban desde dentro. Con ello se provocan dos efectos sobre la mirada del habitante: una, desde dentro, la vista del exterior queda perfectamente enmarcada por esa aureola blanca, un marco de



237



238

237. Retrato, Juan Navarro Baldeweg.

238. Juan Navarro Baldeweg sentado en el riurau de la villa Pepa, fotograma del programa Elogio de la luz.

bordes limpios y bien definidos; y dos, desde fuera, la forma del hueco se dibuja como un corte limpio sobre la piedra natural.

Juan Navarro se ha levantado una casa en la que vivir, pintar, pensar y contemplar los hechos naturales, partiendo desde una construcción rural de la comarca de la Marina Alta. Sin embargo, la villa la ha convertido también en una casa vinculada a los elementos que la rodean, desde mínimas y certeras intervenciones: con la galería-puente o el riurau, vinculados además con los árboles existentes y los cipreses plantados por él mismo. Igualmente, la representación constante de la propia villa Pepa en sus cuadros la ha detenido para siempre, a ella y a todos los árboles que la rodean: evidenciando así tanto lo tangible como lo intangible del sitio. Una casa en la que Juan Navarro contempla las montañas, las nubes y el cielo desde los árboles en relación con la villa.



239



240

239. Fachada suroeste de la Hexenhaus (Casa de la bruja), Bad Karlshafen, 1984-2001, tras todas las intervenciones realizadas por Alison y Peter Smithson.

240. Estado previo de la Hexenhaus a las reformas y ampliaciones de Alison y Peter Smithson.

## La deliciosa Casa de la Bruja

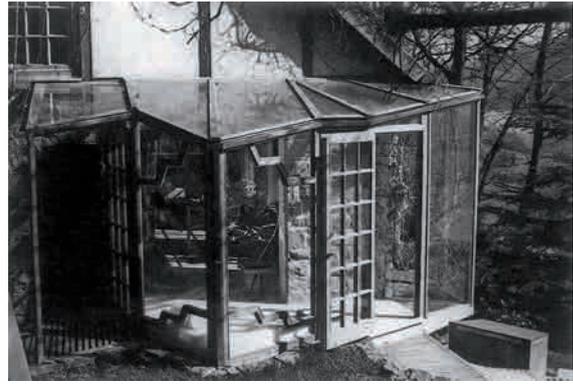
*Hexenhaus*, en castellano, Casa de la Bruja, así se la conocía a la vivienda preexistente en Bad Karlshafen. Dicha casa fue reformada y ampliada, durante más de 18 años, por Alison Margaret Gill (Sheffield, 1928; Londres, 1993) y Peter Denham Smithson (Stockton-on-Tees, 1923; Londres, 2003). *Hexenhaus* es un nombre común en esta zona de Alemania en donde los hermanos Grimm escribieron sus cuentos de hadas y de brujas. Un apelativo que recibe también por estar situada en un frondoso bosque, concretamente un robledal, que oculta la casa entre las ramas y hojas de los árboles y las enredaderas, lo cual le confiere una cierta tenebrosidad.

A parte de su aspecto tétrico y misterioso, sus reducidas dimensiones contrastan aún más con el tamaño de los robles del bosque. De hecho, su base, prácticamente cuadrada, mide únicamente 8.30 metros en los hastiales, y 9 metros en los laterales; y, además, en el lado norte alberga dos cuerpos anexos, una sauna y un almacén, que ocupan un ancho de 2.65 metros y todo el largo de la casa. Asimismo, la planta baja está asentada sobre muros de piedra, y los hastiales de la planta primera están trabados mediante un entramado de pilares y vigas de madera. Dicha planta superior se halla bajo una gran cubierta de dos faldones dispuestos dos aguas de gran pendiente. Es decir, guarda un verosímil aspecto con una tenebrosa casa salida de un cuento de brujas.

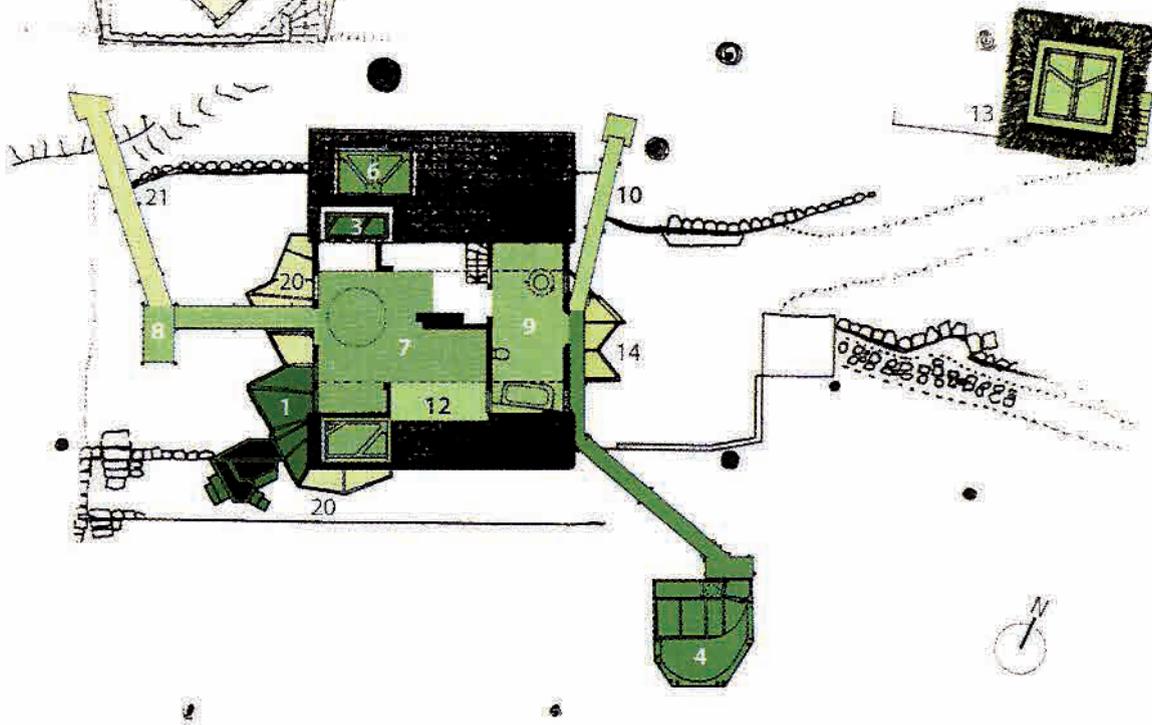
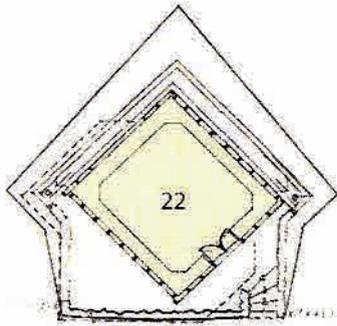
Antes de intervenir los Smithson sobre ella, la casa estaba, por tanto, cerrada sobre sí misma y encajada entre los dos muros de contención, fruto de la nivelación del terreno en ladera. Su interior era oscuro y apenas participaba de las vistas del río y del bosque circundante. Precisamente por todo ello, su propietario, Axel Bruchhäuser —fundador de Tecta, una empresa que comercializa muebles creados por diseñadores y arquitectos modernos—, encargó a la pareja Smithson las 22 intervenciones que Alison y Peter Smithson proyectaron y realizaron durante los años 1984-2002.<sup>1</sup> Tras estas, la casa preexistente ofrece otra sensación. Ahora es un hogar luminoso y abierto, habitado en correspondencia con el exterior, en relación con los árboles, las estaciones y el paisaje próximo de la ladera del río Weser. Una “deliciosa” Casa de la Bruja, tal y como afirma su dueño.

Efectivamente, año tras año, Alison y Peter convirtieron la vieja construcción en una casa de ensueño. Así, le añadieron nuevas pasarelas, terrazas, ventanas, pabellones, miradores y porches. Tras la primera impresión de una antigua casa enclavada en medio de un bosque aterrador, los arquitectos lograron justo lo contrario: convertir una ladera arbolada cercana a un recodo de un río en una casa habitable y atractiva para sus dos manifiestos habitantes: un hombre y su gato. De hecho, el detonante para todos y cada uno de los anexos que proyectaron la pareja Smithsons, fue el mismo, entablar interrelaciones entre la casa y el bosque, pues “los propietarios de una casa de madera a lo Hansel y Gretel —un hombre y su gato— se percataron de que desde dentro no apreciaban suficientemente las delicias del bosque que se extendía ladera abajo hacia el río Weser”.<sup>2</sup>

Alison Smithson se encargó de construir la primera ampliación. Un pequeño porche anexo a la fachada oeste. Tal y como Peter Smithson describió lo conseguido en esta aventajada intervención en la casa, “del porche cabe hacer la lectura del ejemplo de un método con el cual un pequeño cambio físico —la estratificación del aire adherido a una obra existente— puede



241



242

241. Porche de Axel tras su construcción.
242. Las veintidós intervenciones en la Hexenhaus según cronología y autor (AS, Alison o PS, Peter):
1. AXEL'S PORCH. (Porche de Axel), 1984-1986, primera intervención, AS.
  2. RIVERBANK WINDOWS. (Ventanas hacia la ribera del río), 1989-1990, AS.
  3. HEXENHAUS HOLES. (Los primeros agujeros: en la cubierta sobre el salón en planta baja; y dos triangulares en el forjado del estudio en la planta primera), 1990, AS.
  4. HEXENBESENRAUM (Casa de la escoba de la bruja), 1990-1996, Primer versión no construida, AS. 1991; Ejecución, PS, 1996.
  5. MEMENTOS OF KARLCHEN (Memento de Karlchen, el gato), 1993, AS.
  6. SAUNA, 1995-98, PS.
  7. AXEL'S BEDROOM (Habitación), 1996, PS.
  8. HEXENHAUS PIER y BRIDGE (pasarela puente y mirador al oeste), 1996-97 y 2000, PS.
  9. BATHROOM (Baño), 1996-97, PS.
  10. BRIDGE TO UPPER WALKWAY (Extensión del puente de Hexenbesenraum hasta el muro de contención trasero enlazando paseo superior), 1997, PS.
  11. LIVING ROOM BAY (Mirador en el estar), 1997, PS.
  12. WINDOW TO WESTER (Ventana en el estudio de la primera planta con vistas al río), 1997, PS.
  13. TEA-HOUSE (Pabellón del té), 1997, PS.
  14. FRONT DOOR PORCH (Porche de la entrada), 1997-1998, PS.
  15. BENCHES (Bancos en el vestíbulo y el estar), 1998, PS.
  16. KITCHEN (Cocina), 1999, PS.
  17. GARDEN STORE & KITCHEN WINDOW (Almacén para el jardín y puerta de la cocina), 1999, PS.
  18. KARLCHEN'S FLAG TOWER (Bandera de Karlchen para la torre), 1999, PS.
  19. HOLE KITCHEN TO SECOND BUNK (Agujero en la cocina hacía el segundo camastro del estar), 2000, PS.
  20. AXEL'S PORCH EXTENSION (Ampliación Porche de Axel), 2000, PS.
  21. BRIDGE FROM PIER TO THE UPPER WALKWAY (Puente desde la torre-mirador hasta el paseo superior), 2000, PS.
  22. LANTERN PAVILION o TREE-VIEWING PAVILION (Pabellón de la linterna, llamado previamente de las vistas de los árboles), 2000-2002, PS.

modelar sutilmente la relación de las personas con el lugar”.<sup>3</sup> De hecho, comprobaremos a lo largo de este análisis como en cada una de las actuaciones lograron pues la deseada estratificación. Una superposición alcanzada entre la nueva arquitectura y los árboles del bosque.

De todas las intervenciones que realizaron Alison y Peter en la Casa de la bruja se presentarán con especial atención aquellas en las que las relaciones con los árboles fueron más patentes, sobre todo, por cuanto ofrecen unos procedimientos diferentes a los planteados hasta ahora por el resto de arquitectos presentando con anterioridad. Consecuentemente, si Le Corbusier propuso vínculos geométricos (axiales) entre las puertas y la posición de los troncos de los árboles; o, por ejemplo, Juan Navarro establecía para la villa Pepa relaciones espaciales entre un algarrobo y la casa; en la *Hexenhaus*, Alison y Peter Smithson instauraron conexiones más bien temporales que formales, con los árboles. Ello lo lograron al evidenciar el paso del tiempo de las estaciones, pues como observaremos, recogían en sus cubiertas de vidrio las hojas caídas, la nieve o la lluvia, así como las sombras tamizadas del sol a su través.

A continuación examinaremos como tras las distintas actuaciones, la casa se extendió sobre su entorno, y en particular sobre los árboles que la rodean y cubren por completo. De ser una vivienda cerrada y ajena a lo que la circundaba, el matrimonio Smithson logró una interacción plena de la vivienda con el medio, desde sutiles y mínimas intervenciones. Desparramar, por consiguiente, la casa en el entorno próximo, colonizándolo en sus inmediaciones, comportó pues una apropiación y absorción de ciertas características del bosque. En definitiva, dispersaron las partes de la casa por el bosque, aunque sin olvidar fundar un enclave protegido para sus habitantes.

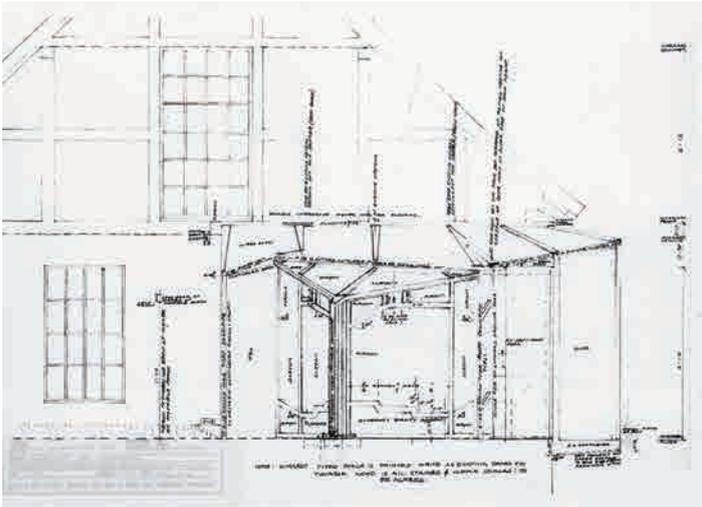
## El porche de Axel y Karlchen

La primera de las intervenciones sobre la Casa de la Bruja, proyectada por Alison, consistió en añadir un porche en la fachada suroeste, cercana a la esquina sur, en la planta baja, proyecto realizado desde 1983 a 1985. Su construcción se realizó con un armazón de listones de madera, cuyos cerramientos están todos encristalados, incluso su cubierta. La geometría de su planta se rige por el giro a treinta grados respecto de la fachada, logrando así que coincida exactamente con los ejes norte-sur y este-oeste. El programa consistía en alojar una diminuta estancia adjunta a la casa, conectada a ésta mediante la puerta de tal fachada.

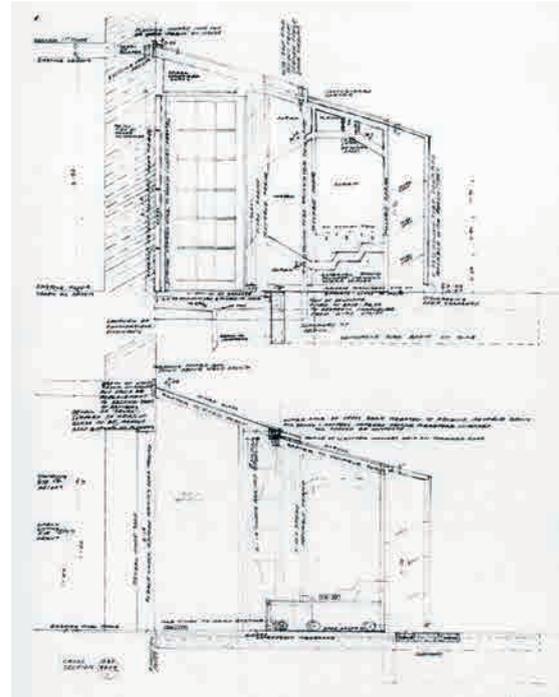
En realidad, el propietario le pidió a Alison que el nuevo porche tuviese espacio para dos habitantes: uno para sí mismo, y otro para su gato, Karlchen. Así, para Axel proyectó un espacio ancho enfrentado al hueco de acceso, cuya geometría en planta conforma un ángulo recto. Y para su gato, un espacio más angosto, situado en la esquina sureste de la casa y en voladizo sobre el muro de piedra. Éste último tiene forma de triángulo; es una punta de sesenta grados de abertura. Entre ambos hábitats colocó una puerta de salida al exterior, hacia unas escaleras que siguen el juego geométrico del porche. Otra puerta más, en cambio, la instaló fijada perpendicularmente al muro de la casa. Por tanto, Alison levantó un porche situado en su totalidad al exterior, en medio del bosque, aunque al amparo de la vieja vivienda.

El propósito del porche consistía pues en habilitar para cada uno de los dos residentes —Axel, el dueño y Karlchen, su gato— un espacio en conexión directa con el bosque. Para Axel dejó la esquina mayor, la cual iba a ser practicable junto a su parte de la cubierta, sobre unas guías —si bien, durante la construcción el mismo propietario renunció a ello—. A Karlchen, el gato, Alison lo ubicó en la punta en voladizo y cuyo suelo también es de vidrio, así “el gato mira hacia abajo por la ventana como queriendo...”,<sup>4</sup> ¿cazar ratones?

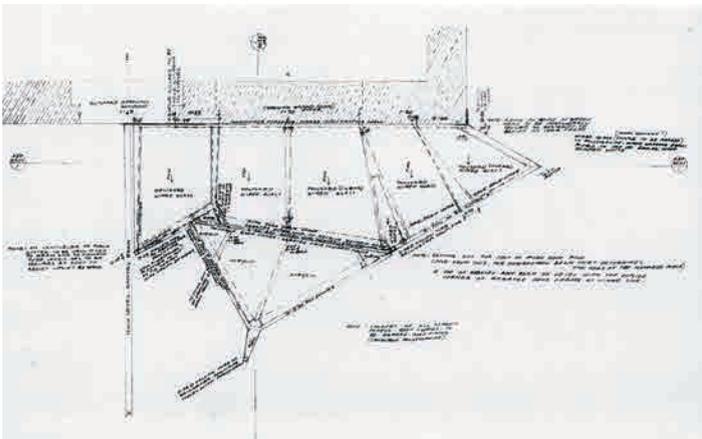
Como adelantamos, al porche se puede acceder por dos entradas, según se venga de la cota baja del solar o de la superior. Ambas puertas son la que Alison reutilizó de la antigua casa,



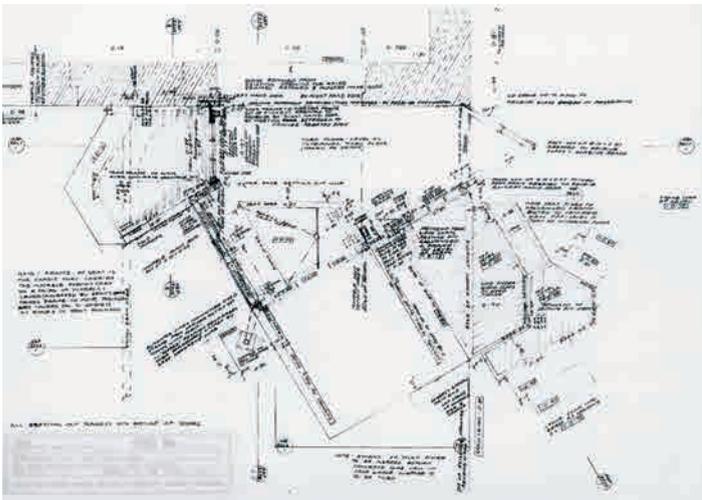
243



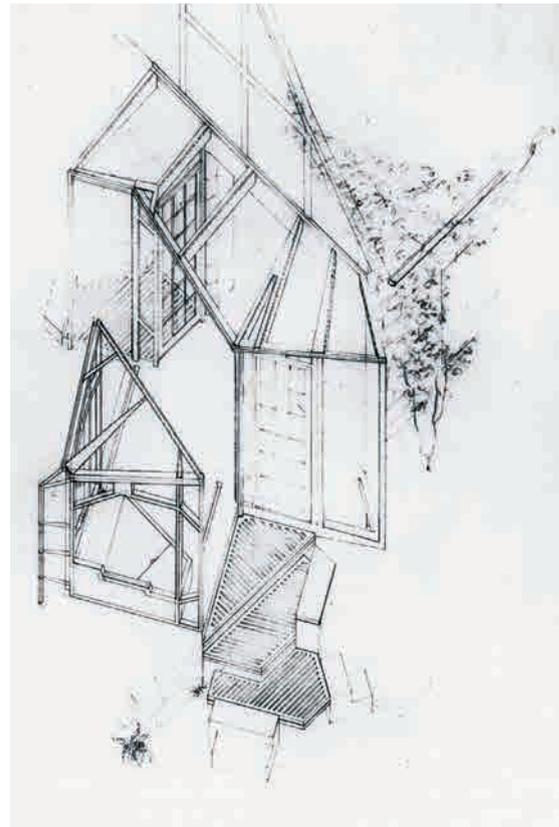
246



244



245



247

243. Alzado del proyecto de ejecución del porche de Axel.

244. Cubierta del proyecto de ejecución del porche de Axel.

245. Planta del proyecto de ejecución del porche de Axel.

246. Sección transversal y alzado lateral del proyecto de ejecución del porche de Axel.

247. Perspectiva del proyecto de ejecución del porche de Axel.

“dos hojas de las balconeras y la carpinterías y herrajes correspondientes, especialmente aislantes”.<sup>5</sup> Una de ellas se halla perpendicular a la fachada, a faz con la jamba de la puerta antigua. Ésta tiene al exterior un techo de vidrio que la protege, y una plataforma de listones de madera. La otra puerta se sitúa al final de la subida de la cota inferior del solar. A ésta se accede por una escalera de cuatro peldaños salvando un desnivel de 75 centímetros, respecto de la cota cero del pavimento interior de la casa.

El trazado de la escalera exterior, que conecta la casa con las cotas inferiores del solar, sigue un movimiento sinuoso cuya geometría se articula en ángulos de 30 y 60 grados respecto de la perpendicular del muro de contención de tierras. Los tres escalones próximos a la puerta están contorneados por un marco de madera y su interior se reviste por listones, también de madera, intercambiando en cada uno de ellos los distintos ángulos de las tablas que los conforman. En el escalón de en medio se adosa un banco de madera, convirtiéndola así, además, en una plataforma en la que sentarse. El tercer escalón, situado a una cota de menos 45 centímetros, se conforma por otra plataforma de madera y la extensión en piedra de dos tramos opuestos que se dirigen a izquierda o derecha del estrecho bancalete en el que desembocan, según el camino tomado. Estos bloques de piedra son girados de nuevo, siendo el mismo ángulo que define el triángulo del espacio para el gato.

Por consiguiente, la misma idea de duplicar las puertas de entrada al porche, se da asimismo en el arranque de la escalera. En ambos, Alison los entiende como opciones a los distintos caminos desde los que se puede llegar a la casa. Para las puertas, desde la cota superior o la inferior. Para la escalera, desde la izquierda o la derecha de la casa. En ambos, se disponen de áreas para el descanso y la espera. En la escalera, en el banco sobre la plataforma que se halla a la cota a menos 30 centímetros. En el propio porche, en el umbral, entre las puertas, reservado para Axel, y en la esquina en voladizo para su gato.

Alison incorporó en esta veranda, no obstante, unos travesaños peculiares y sorprendentes en las hojas fijas, las ubicadas entre las dos puertas. En lugar de realizarlos en retícula y según ángulos recto, estos travesaños los dispuso inclinados y escalonados, “como si fuese una parte construida del bosque, aunque una de las ramas no pueda seguir el curso de las estaciones”.<sup>6</sup> Efectivamente, el perfil en zigzag de los cuatro travesaños —dos abajo y dos arriba— de dicha esquina, evocan la figura de una rama de un árbol. Tal situación provoca que, al mirar el bosque desde el interior se confundan los travesaños con las verdaderas ramas de los árboles próximos a la casa. Este patrón formal, lo emplearían, tanto Alison como Peter, en prácticamente todas las demás intervenciones sobre la casa de la Bruja.

Para comprender la aparición de estos entramados en el porche de Axel nos tenemos que remontar a la primera versión del mismo, proyectado también por Alison. En esa solución inicial, el asiento/caja para Axel, junto a su parte de la cubierta, se movía hacia el exterior, sobre unas guías siguiendo un ángulo de 60 grados respecto del plano de la fachada de la casa. De esto modo, dicha parte del porche se independizaba del volumen, pues “en un principio deseaban un porche abierto del todo, igual que las balconeras existentes, que les brindara una amplia abertura al bosque”.<sup>7</sup> Así, parte del porche, se convertía en un mueble que podía usarse al exterior, dejando totalmente abierto este espacio y, por tanto, la sombría y clausurada casa existente.

Esta parte móvil del porche consistía en una base, a modo de podium y asiento, el cual se podía abrir desde arriba con un tapa, convertido así en un cajón para guardar pequeños objetos, además de ocultar la rodadura de las guías. La esquina se formaba por dos hojas de vidrio, cada una de ellas configurada a su vez por dos paños, uno estrecho y otro más grande. Ésta división coincidía con el final del asiento/caja, de modo que su montante soportaría la carga para rodar sobre las guías. La cubierta de esta parte consistía en tres paños de cristal apoyados sobre una limatesa en diagonal que iba de un extremo a otro de los paños confi-



248



249



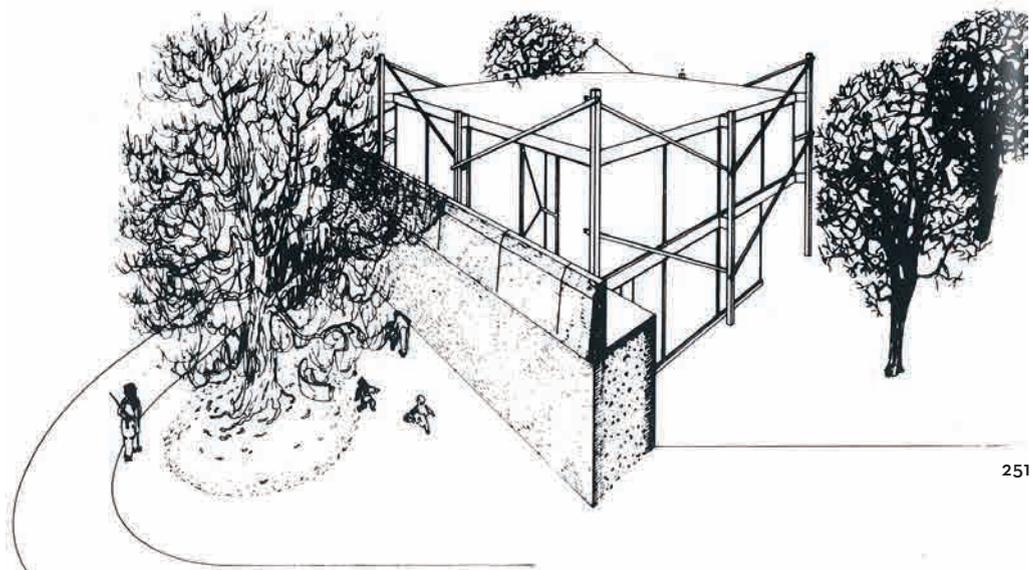
250

248. Fachada del edificio Garden del St. Hilda College, Oxford, 1967-70, Alison y Peter Smithson.

249. Perspectiva de la sede central de la compañía Joseph Lucas LTD, Shirley, 1973-74, Alison y Peter Smithson.

250. Puertas interiores de St. Hilda College.

251. Perspectiva del proyecto de la Casa amarilla para un cruce, 1976, Peter Smithson.



251

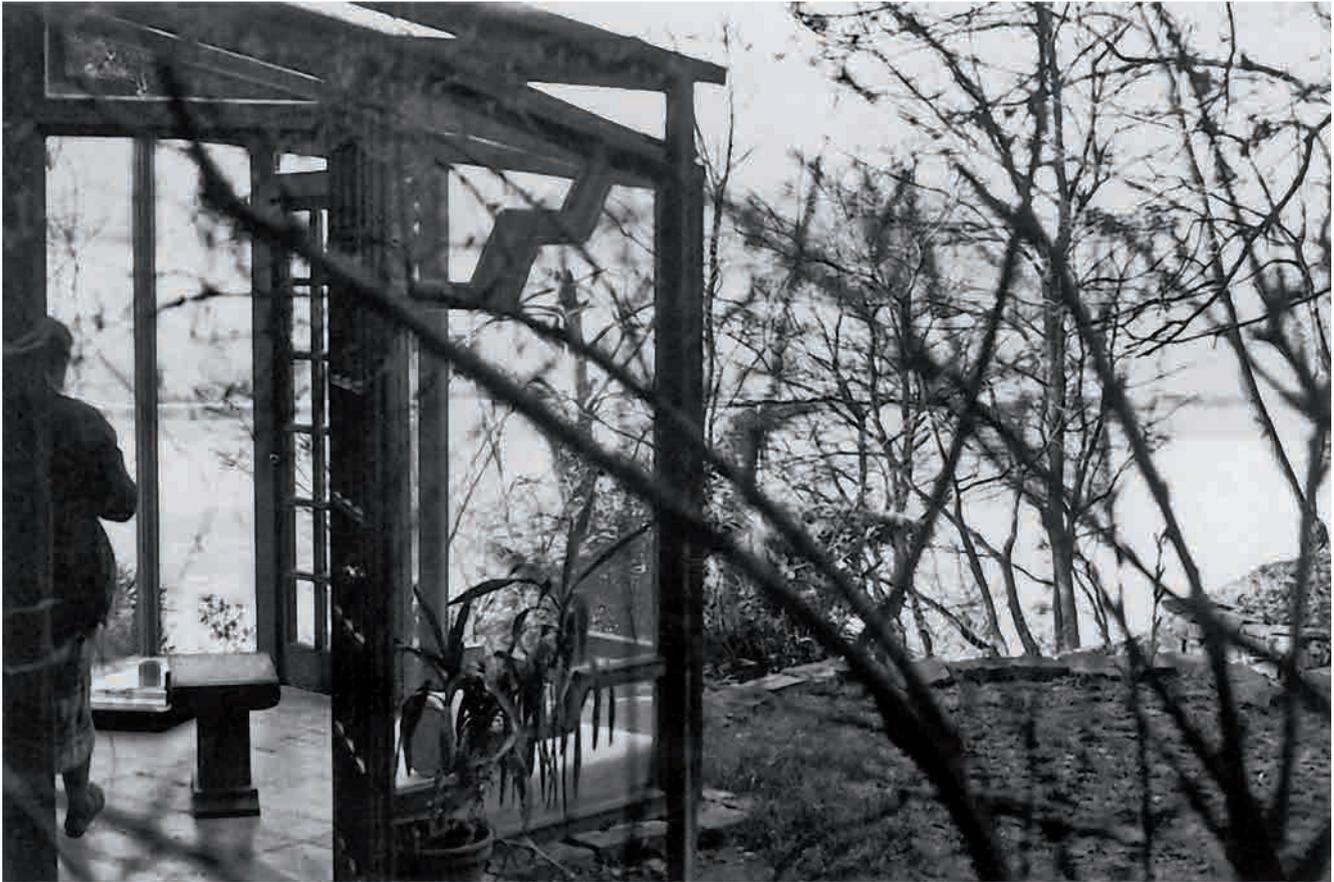
gurando así un faldón triangular. Alison dejó un tubo hueco al exterior, como bajante de las aguas pluviales y lo situó en la prolongación de la esquina más alejada de la fachada de la casa, por tanto, en el punto más bajo donde se recogen todas las aguas de los distintos paños de vidrio de la cubierta. El tubo también se desplazaría junto con todo el asiento/caja y su agarre estaba asegurado por tres travesaños cogidos al conjunto. A su llegada al suelo, Alison previó una arqueta de recogida del agua según se observa en la sección transversal.

Los entramados que dibujó para cada uno de los dos paños del diedro del asiento/caja, de manera simétrica, tomaban como eje el soporte exterior —el cual recibía el canalón de la salida de agua de lluvia—. Si observamos las dos barras del paño de proporción alargada, comprobaremos que son similares a los diseñados para las puertas interiores del edificio St. Hilda College que construyeron en Oxford (1967-1970). Es decir, el entramado consta de dos barras convergentes entre sí y oblicuas al armazón rectangular. Ahora bien, si nos fijamos en los paños grandes, advertiremos que hay una continuidad entre sus barras y las del paño contiguo, aunque en éste no configuran una sola línea. En efecto, aquí, la de abajo se escalona de forma ascendente en tres partes, mientras que la de arriba, de dos tramos, llega hasta la mitad según una horizontal y, la siguiente, baja en diagonal. El efecto completo de esta pieza simula pues las ramas que brotan a partir de un troco principal.

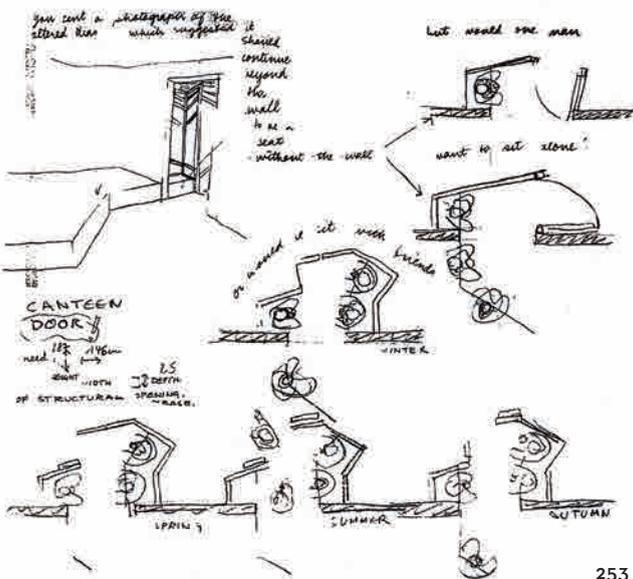
Sin embargo, la solución móvil del porche fue descartada, ya que “recordaron que en verano no dejan nada abierto por culpa de las moscas y, por consiguiente, [...] alguien sustituyó el asiento/caja de obra previsto, no construido aún, para la esquina, por un asiento rinconera suelto”.<sup>8</sup> Por lo tanto, las barras superiores del entramado se sustituyeron por travesaños similares a los que dispuso abajo, si bien con los tramos inclinados más acusados y embebiendo su barra horizontal de la esquina en el mismo cerco estructural. Igualmente la caja registrable no se realizó y, también, al eliminar los paños laterales estrechos y alargados, se suprimieron sus barras. Debido pues a su supresión, se produjo un ajuste dimensional de la esquina del asiento/caja, la cual se adosó al gozne de la puerta trasera y se le añadió un paño pequeño, y sin entramado, para ajustarla a la otra puerta.

El porche construido, por consiguiente, fue resultado de una simplificación del primer proyecto. Así pues, los entramados de los paños fijos quedaron un tanto desarticulados y esquematizados respecto del original. Del mismo modo se prescindió del tubo de drenaje exterior al porche, lo que obligó a desaguar las cubiertas directamente al suelo, provocando el cambio de su geometría primitiva. No obstante, en 1992, siete años más tarde de que construyera el porche de la casa de la Bruja, Alison también se encargó de diseñar el porche de la cafetería de la fábrica de muebles de Axel, Tecta. Aprovechando lo que había experimentado anteriormente, Alison dispuso de nuevo un espacio adherido al muro exterior en el que sentarse. Asimismo, las carpinterías, fueron reforzadas con los entramados semblantes a los del porche de la casa y, también, lo techó con una cubierta de vidrio.

El programa que deseaban solventar con el porche se resolvió añadiendo, a ambos lados del vano abierto en el muro, dos bancos. Uno a la derecha, con espacio para dos personas, y otro a la izquierda, con lugar para un solo asiento. En línea con éste último banco, pero hacia el interior de la cafetería, Alison añadió un podio continuo en el que también se pueden sentar los trabajadores, visitantes y clientes en dirección al banco mayor del porche. Éstas relaciones entre el interior y el exterior son, por tanto, similares a las que propuso Alison en el porche de Axel con el asiento/caja móvil, pues así permitía una abertura mayor del porche hacia afuera, efecto que logró conseguir para el porche de la cantina de Tecta. En efecto, siguiendo el eje de salida desde la abertura del muro, Alison colocó dos puertas formando un diedro en esquina, las cuales, según la estación del año se abren o se cierran alternadamente para acomodarse al clima y posibilitar así la ocupación del jardín situado en el patio de la fábrica.



252



253



254

252. Porche de Axel con vista al río Weser.

253. Bocetos de Alison Smithson de cómo distribuir el espacio del porche de la cantina de la fábrica Tecta y su relación con el jardín.

254. Porche de la cantina de la fábrica Tecta, Lauenförde, 1990, Alison Smithson.

Otra palpable diferencia entre los dos porches que proyectara Alison para Axel —el de la casa y el de Tecta— fue que en el de la fábrica pudo construir los travesaños oblicuos en todos los paramentos. De este modo, consiguió crear una estructura de diagonales que envuelven todo el espacio, a modo de telaraña. El conjunto de entramados crea pues una analogía formal con una estructura arbórea, donde también en la fábrica se superpone a la de los árboles existentes en el patio sobre el que se abre el porche. Una asonancia formal que para el proche de la casa de la Bruja resultó mucho más tímida.

El porche de Axel, en definitiva, consistió en añadir un cerramiento acristalado sobre la fachada, a modo de invernadero, permitiendo su uso durante todo el año. Al emplear el vidrio también en la cubierta, ésta recoge las hojas caídas de los árboles próximos. De ahí que Alison describiera las posibilidades relacionales del porche con el bosque del siguiente modo:

*Prolongando al exterior el modo de vivir de los inquilinos para acomodarlo al ritmo de las estaciones del bosque; tal como se previó: árboles y porche desnudos de hojas, o árboles y porche modelados por hojas; un lugar brillante con nieve, con sol; un lugar en conexión con la lluvia, el viento.*<sup>9</sup>

Por tanto, mediante esta mínima intervención sobre la viaja casa, Alison fue capaz de evidenciar los cambios atmosféricos, como lluvia o la nieve. Sin embargo, al final de la memoria que dejó escrita sobre el porche afirmó: “Es una respuesta a los pretéritos ochenta a la que me referí en Barcelona, en 1985-1986, al hablar de la celda tranquila en la naturaleza”.<sup>10</sup> Veamos a continuación a que se refería Alison al declarar que el porche fue una respuesta a su idea de construir una habitación en medio de la naturaleza.

## La celda tranquila en la naturaleza

Alison Smithson escribió un ensayo que tituló “San Jerónimo. El desierto... El estudio”,<sup>11</sup> publicado originalmente en un folleto publicitario de Tecta para la feria de Milán de 1991. El texto se basa en un conferencia impartida por ella en Barcelona, en 1985 y en otra similar que dio en Estocolmo un año más tarde. Las conferencias, por tanto, tuvieron lugar el mismo año en el que recibió el encargo de realizar la primera intervención en la casa de la Bruja. Y como dijimos anteriormente, en la memoria del porche de Axel cita que el proyecto fue una respuesta construida a éstas conferencias. Veamos pues en qué términos considera el porche de Axel como una celda tranquila en la naturaleza.

El texto comienza exponiendo las distintas representaciones pictóricas de los hábitats de san Jerónimo, desde el cuatrocientos hasta finales del Renacimiento. Su argumento, pues, esgrima la polaridad que se da entre vivir en medio de la naturaleza o en “la celda presente en el orden urbano”.<sup>12</sup> Alison afirma al respecto que ya sea en uno u otro entorno, “el espacio para la actividad creativa tendrá que seguir basándose en un *fragmento* espacial situado en un *enclave* encapsulado dentro de un territorio protegido”.<sup>13</sup> Ése es el requisito pues que Alison se autoimpone para el proyecto del porche de Axel: crear un fragmento de la casa, aunque situado en un enclave, en parte, dentro del bosque

Alison continúa alertando, en el artículo mencionado, su preocupación por el futuro del planeta y propone el análisis de los hábitats de san Jerónimo como modelo de cambio de actitud: “Proyectando esta previsión de una sociedad más sensible al clima, a la naturaleza, a los recursos energéticos”. Por ello, Alison propone: “Una fusión de la antigua reciprocidad nos permitirá empezar a pensar en una nueva forma de hábitat restaurador para una futura ocupación de la Tierra basada en el contacto ligero”.<sup>14</sup> Es decir, desea otorgarle a la arquitectura un papel no tan duradero, sino ligero, en definitiva, más efímero. Esto también se registra en el porche mediante su construcción en madera y la reutilización de las puertas existentes en la nueva construcción.



255



256



257

255. San Jerónimo junto a un sauce desmochado, 1648. Rembrandt.  
256. San Jerónimo en su estudio, 1456-60, Antonello della Messina.  
257. Porche de Axel visto desde el interior del salón.

Después describe y analiza los dos tipos de representación de San Jerónimo. Para ello las agrupa en dos categorías, según se representaran situadas en el desierto o bien pintadas en su estudio o celda interior. Según sus estudios, personificar a san Jerónimo en el desierto, se interpretaría de este modo:

*Expresa el deseo humano de libertad que parece encontrarse en la naturaleza; la irreducible vivacidad del complejo ciclo de renovación de su orden y equilibrio. Con el cambio de siglo, sólo podremos disfrutar de los sublimes placeres ascéticos que muchos encontramos en la naturaleza si somos capaces de desarrollar una verdadera "conciencia ecológica".<sup>15</sup>*

Por tanto, la imagen del santo en el desierto, para ella, expresa vivir en el orden y equilibrio del entorno. En cambio, la representación de Jerónimo en el estudio, mayormente así pintado durante el Renacimiento, supone un modo de habitar confortable, con todas la comodidades —agua fresca, toalla limpia, flores, libros, etc.—. Así pues, para Alison, tal imagen le permite definir el estudio como “máquina de vivir”, lo que fue reconocido “en aquellos textos del período heroico del movimiento moderno interesados en elevar la celda mínima a la categoría de arte”.<sup>16</sup>

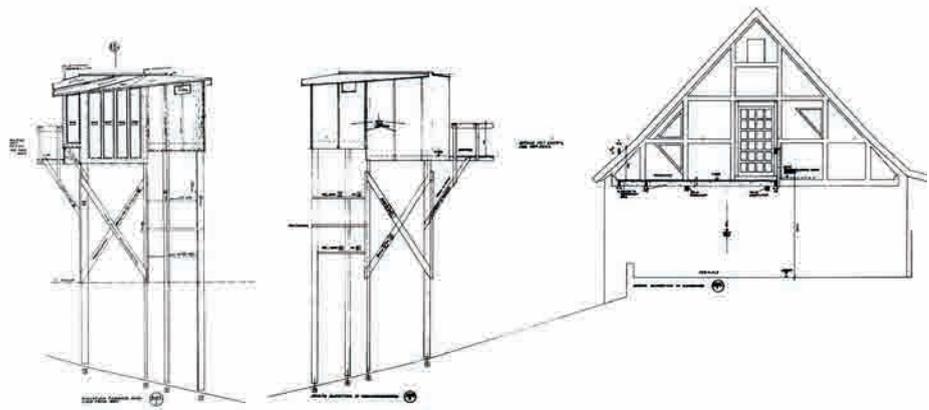
Consecuentemente, y a partir de estos dos epítomes del habitar ejemplificados en la figura del santo, para Alison “el estudio de Jerónimo es una alegoría de la perfección del pensamiento, de la creación del objeto perfeccionado, de la elección deliberada”.<sup>17</sup> Esa intuición fue, por tanto, la que deseó plasmar en el encargo que le hiciera Axel para su porche en la casa de la Bruja.

Por último, Alison examina otro tipo de representación del santo, esta vez, en una idílica gruta. Dicha reproducción, la propone como una lectura común de los dos tipos de espacios analizados con anterioridad. Leámoslo según sus palabras:

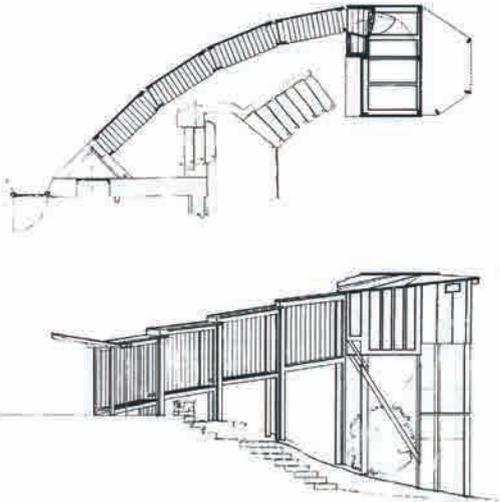
*La transformación del desierto en un estudio dentro de una gruta no deja de ser razonable: Jerónimo probablemente utilizó la cueva como estudio por la experiencia adquirida en el desierto [...] Así, la inserción del desierto en el estudio se hizo realidad en el último hábitat de san Jerónimo. Visto de este modo, no parece que exista una división tan radical entre las dos alternativas [...] Si en el futuro inmediato empezamos a crear fragmentos de enclaves que protejan nuestro hábitat, quizá podamos llegar a acercarnos al idilio representado en el Renacimiento por los dos hábitats de san Jerónimo.<sup>18</sup>*

Con todo ello, podemos considerar que estas reflexiones se ven plasmadas en prácticamente todas las intervenciones ejecutadas en la casa de la Bruja. Efectivamente, pues el porche se acomoda ligeramente sobre lo existente; ésta precaria construcción se conforma como *fragmento de un enclave* que aproxima a sus habitantes al mismo idilio representado en el Renacimiento por los dos hábitats de san Jerónimo. No obstante, aún se advierte otra semejanza más, entre el estudio de san Jerónimo representado por Antonello da Messina y la primera versión del porche de Axel. En efecto, el asiento móvil para Axel que se separaba literalmente de la casa, estaba siendo una metáfora del escritorio pintado en dicho cuadro, es decir, como un mueble independizado del espacio que lo acoge.

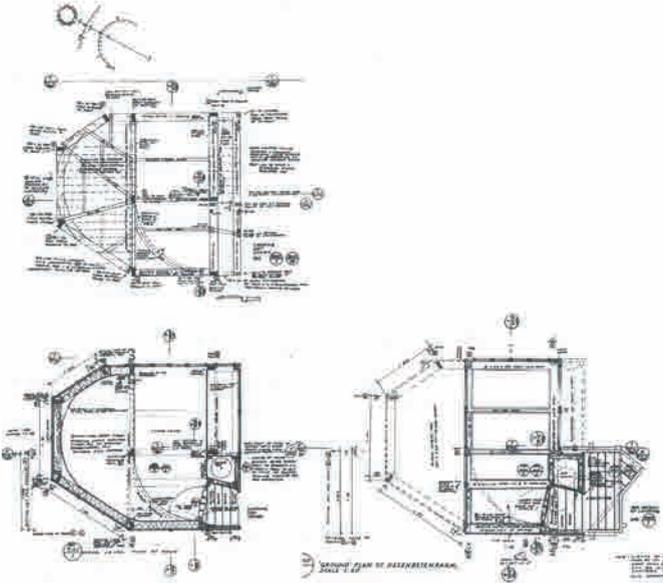
En conclusión, Alison Smithson construyó el porche para Axel deseando que fuese un fragmento habitable enclavado en medio de la naturaleza: un espacio contemplativo. Asimismo, dicha intervención fue un ejemplo de cómo actuar sobre lo existente desde un *contacto ligero*, una construcción liviana, menuda y fácilmente desmontable. Finalmente, los entrepaños de vidrio permiten a sus habitantes un contacto casi directo con la naturaleza. Incluso sus cubiertas que, como presentamos anteriormente, son capaces de evidenciar y registrar el paso tiempo estacional. Por todo ello, el porche para Axel, y el resto de intervenciones que a continuación analizaremos, pueden comprenderse como una celda tranquila en la naturaleza.



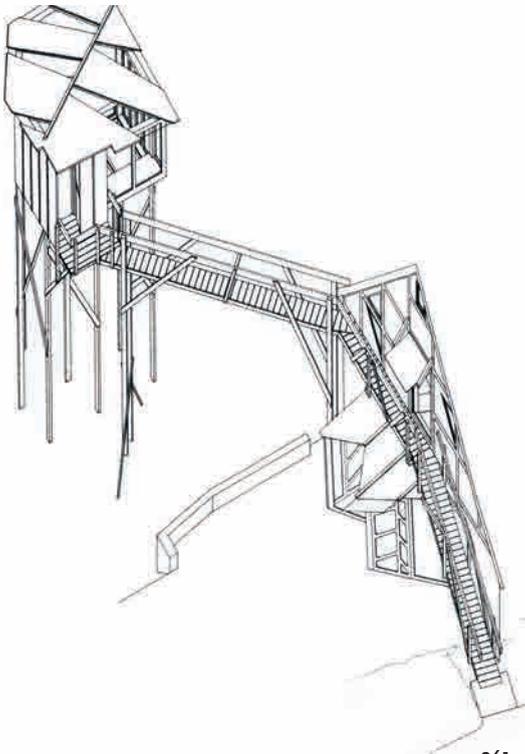
258



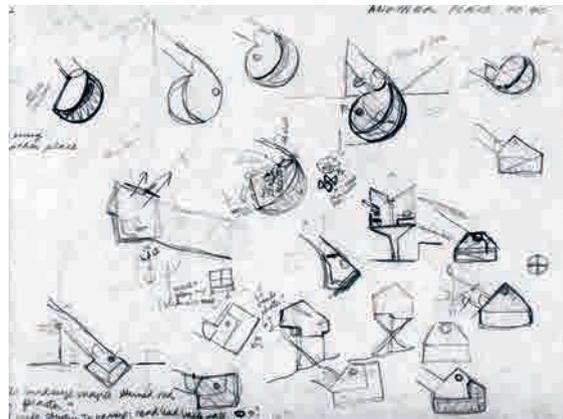
259



260



261



262

258. Alzados del proyecto de ejecución de Hexenbesenraum, (El cuarto de la escoba de la bruja), 1996, Peter Smithson y Hermann Koch.

259. Solución de acceso a Hexenbesenraum desde el suelo.

260. Alzados del proyecto de ejecución de Hexenbesenraum, 1996.

261. Perspectiva de Hexenbesenraum, 1996.

262. Primeros estudios para Hexenbesenraum, 1991, Alison Smithson.

## El cuarto de la escoba de la bruja

*Hexenbesenraum*, que se traduciría en español como cuarto de la escoba de la bruja, fue otra de las intervenciones proyectada por Alison Smithson, en 1991, sin embargo, no se construyó hasta 1996 por Peter —con la ayuda de Hermann Koch, y a partir de los últimos dibujos que dejó Alison antes de su muerte—. El encargo de Axel consistía en disponer de un espacio donde retirarse a descansar, exento, aunque cerca de la casa y de la entrada de la misma. Para ello, Alison ideó una habitación elevada del suelo, apoyada sobre un entramado de pilares de madera. Tal casita la construyeron sobre la pendiente, siendo la pieza de todo el conjunto de intervenciones más cercana al río Weser.

Desde los bocetos iniciales, Alison dejó determinadas las características básicas de esta habitación en la que Axel, su propietario, iría “en busca de paz y para recargarse de energía”.<sup>19</sup> En una hoja de bocetos publicada, donde Alison estudió distintas opciones para el proyecto, proponía crear un movimiento centrípeta ascendente desde la esquina este de la casa, y a ras de suelo, hasta la cota de cuatro metros a la que se alza dicha habitación-mirador. En dicha página de dibujos, Alison analizó dos tipos de planta para el habitáculo elevado. En la parte superior de la hoja estudió un trazado circular. En la parte inferior, en cambio, probó configuraciones de plantas cuadrada y trapezoidal. Por último, en el centro de la hoja, logró fusionar las figuras mencionada, acercándose ya a la solución que finalmente construiría Peter Smithson.

De los cinco bocetos en la parte de arriba de la hoja, los cuatro primeros planteaban el acceso por la esquina norte de la habitación curva, mientras que el quinto lo proponía por la oeste. El resto de plantas rectilíneas también ensayaban las dos soluciones de acceso por dichas esquinas. Ahora bien, en el dibujo central, de nuevo, y como boceto resumen del estudio, Alison se decantó por situar la entrada desde el norte, tal y como se ejecutó luego. Esta ubicación era la idónea, pues disponía al visitante “para tener buenas vistas del río, poder divisar la casa por detrás, mirar hacia abajo y ver el suelo del bosque y poder mirar hacia arriba y ver el dosel de hojas, árboles y cielo”, la experiencia que comporta todo el recorrido.<sup>20</sup>

En todas las plantas y secciones recogidas en los bocetos, Alison marcó las vistas mediante flechas dirigidas como rayos que salen de un punto, el cual señala la posición del ocupante de la casa de la escoba de la bruja. A la ubicación de este punto le asignó un banco, el cual estaría enfrentado al diván o la cama en forma de media luna —figura que Peter mantuvo en el paramento interior de madera que acoge la cama—. Alison, como hiciera en el porche de Axel y en el de la cantina de Tecta, de nuevo propuso dos habitats, dos opciones para ocupar el espacio, tumbado o sentado. En definitiva, dos muebles construidos, el diván y el banco, que acaban definiendo el propio límite espacial.

Ambos muebles fijos de la *Hexenbesenraum* se unen mediante un pequeño distribuidor rectangular. En la sección dibujada en el centro inferior de la hoja, se aprecian los desniveles entre estos tres ámbitos interiores. Es decir, el distribuidor se sitúa a la cota de llegada, mientras que el banco y el diván se elevan formando un escalón. En el banco aparece representado un hombre sentado, mirando a través del paño de la contrahuella que separa la cama del distribuidor. Así observa el terreno inclinado de la ladera, situada a sus pies, y en dirección al río. En las otras tres secciones que hay dibujadas en la página las flechas, en cambio, se dirigen al cielo, y por lo tanto, a las ramas de los árboles adyacentes, pues éstos sobrepasan en altura a la habitación palafítica.

Alison, tal y como se observa en los bocetos que estamos analizando, propuso que el camino de ascenso a la habitación mantuviese una ligera curva ascendente. Asimismo, propuso que el lado noreste fuese opaco, es decir, no se abriera ningún hueco en la dirección de la entrada a la casa. En las fachadas de la habitación, y siguiendo la dirección centrípeta desde el norte hasta el sur, dejaba cinco paños poligonales que la definen prácticamente ciegos. No obstan-



263



264



265

263. Vista noreste de Hexenbesenraum.

264. Vista suroeste de Hexenbesenraum.

265. Interior de Hexenbesenraum.

te, durante la construcción, Peter abrió dos diminutas ventanas rectangulares siguiendo la inclinación de la cubierta; una situada en la cabecera del diván y la otra a los pies. En cambio, ésta celda palafítica, se dejaba acristalada totalmente en la el diedro que conforma la esquina oeste, con vistas hacia la propia casa.

Lo más sorprende de este pabellón exento y elevado del suelo es, no obstante, su cubierta. Su techo ya estaba planteado también en esencia en la hoja de los bocetos preparativos realizados por Alison. En ellos se observa como superponía en varias plantas la limatesa en diagonal que seguiría el eje norte-sur, y sobre la que se apoyarían las superficies trapezoides de vidrio y de madera, a un lado y otro de la limatesa. Ésta las distribuía así: tres planchas opacas y tres transparentes, todas en forma de cuña y dispuestas alternadamente de un lado a otro que separaba la limatesa. Sin embargo, no son iguales, porque la limatesa no coincide ni conforma un eje de simetría respecto de las posición de cada faldón. Es decir, se oponen ligeramente como en un damero de ajedrez. Ésta disposición era una metáfora, de nuevo, de las hojas de los árboles, imitando el juego de luces y sombras que se dan entre estas.

Por lo tanto, “la cubierta es una fachada más”, tal y como afirmó Peter Smithson, dejando por escrito el propósito que perseguían al abrir las distintas visuales: “En la Hexenhaus la carga que el espacio intermedio traslada al cielo proviene del confinamiento del entramado de ramas de árboles que rodea y cubre totalmente la casa. Desde arriba: por la cubrición frondosa de densidad variable. Hacia abajo: por las vista, a través de la construcción y de las partes menos densas de la cubrición frondosa y hacia fuera, del cielo”.<sup>21</sup>

La sensación pues que se percibe al ocupar este pabellón es la de estar sobre un árbol, a pesar de no haberse construido literalmente sobre uno de ellos. Incluso se puede sentir un leve balanceo de la habitación, dada la altura y el porte de los pilares de madera. De hecho, la *hexenbesenraum* podría ser el deseo que tuvo El Lissitsky —tal y como ha dejado dicho su propietario, Axel—, cuando afirmó:

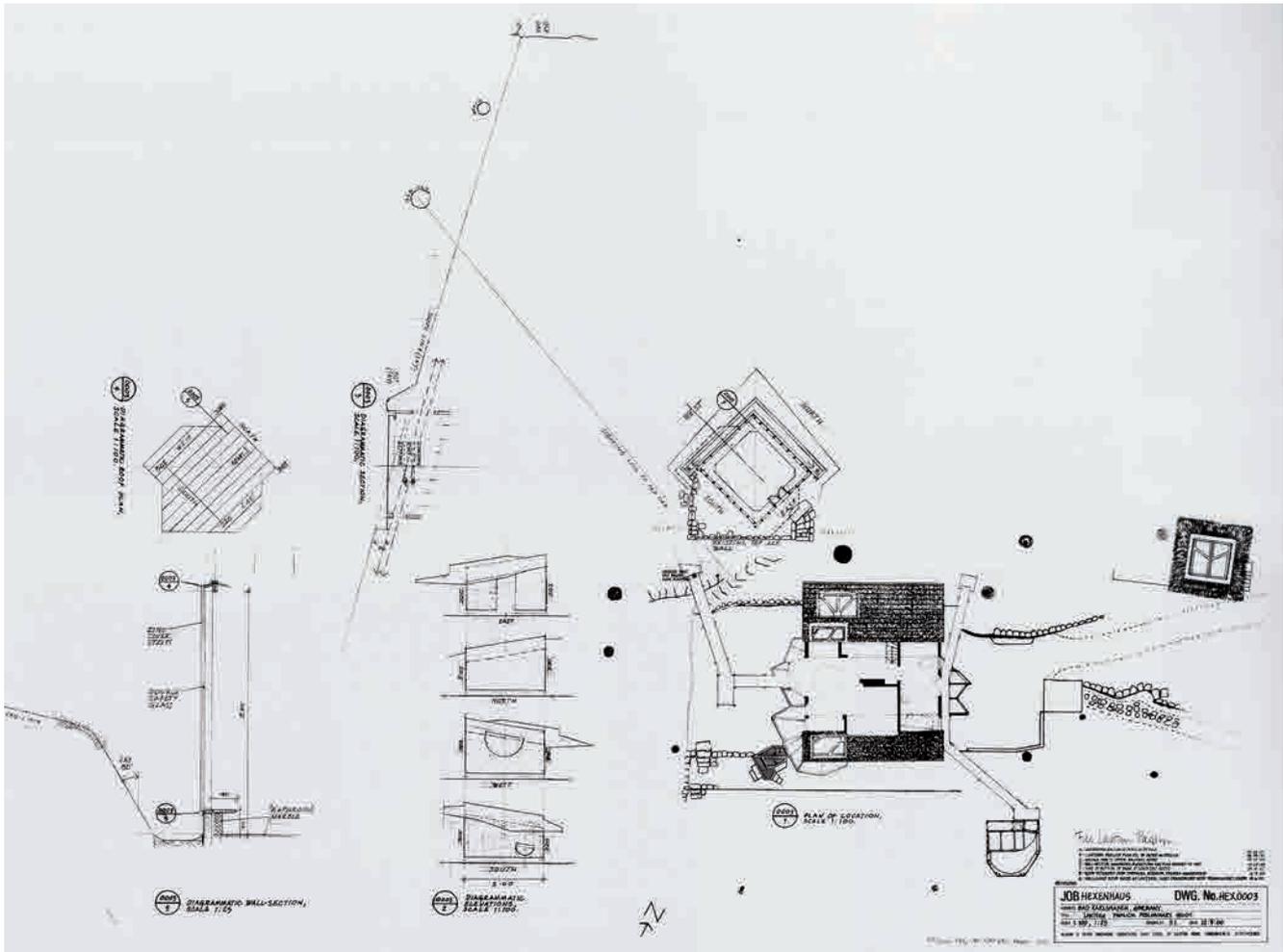
*La arquitectura estática de las pirámides egipcias ha sido vencida: nuestra arquitectura se mueve, nada, vuela. Ella se balanceará y flotará en el aire. Quiero ayudar a inventar y formar esta nueva realidad.*<sup>22</sup>

Por consiguiente, las partes abiertas de la cubierta actúan como mediadoras entre el interior, las ramas de los árboles, el cielo y el habitante. Y de igual modo, abren las fachadas a los árboles; al suelo en pendiente de la ladera y al río Weser. De nuevo, Alison y Peter Smithson emularon a los árboles en la conformación, sensación y percepción de esta habitación para la escoba de la bruja.

## El pabellón Linterna

El pabellón Linterna fue el último anexo que se construyó en la *Hexenhaus*. Este fue íntegramente proyectado por Peter Smithson, entre 2000 y 2002. Inicialmente, le puso el nombre de *Tree Viewing Pavilion* (pabellón de la vista de los árboles), pues su intención era la de construir un lugar desde el cual contemplar los enormes y centenarios robles que existen alrededor de la casa. Pretendía así que la frondosidad del bosque rodeara a quien estuviera dentro del pabellón, aunque por la configuración espacial, similar a un faro de vidrio, consideró llamarlo finalmente el pabellón Linterna.

Peter Smithson, con fecha del 22 de mayo de 2000, delineó la planta, cubierta, alzados, detalle constructivo y una sección que incluía el desnivel del terreno, del pabellón Linterna. En esta lámina de estudios preliminares, dibujó la planta del pabellón junto a la planta superior de la casa e incluyó también todas las demás intervenciones que durante años fueron realizando en la *Hexenhaus*.



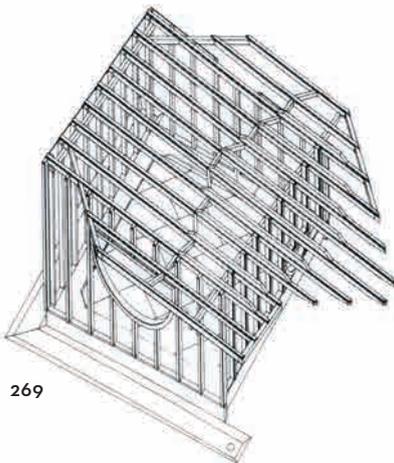
266



267



268



269

266. Estudios preliminares del pabellón Linterna, 2000, Peter Smithson.  
 267. Detalle de la esquina norte del pabellón Linterna, con el roble y el haya al fondo.  
 268. Vista del pabellón Linterna desde la cota superior del emplazamiento.  
 269. Perspectiva del pabellón Linterna.

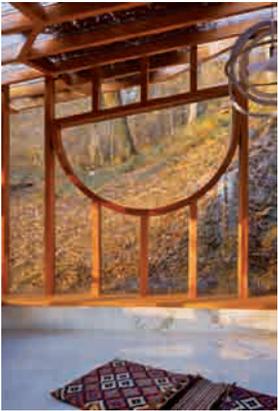
La planta del pabellón Linterna la trazó sobre una base cuadrada de 5 metros de lado, formada por 9 postes de madera a cada lado, con sus correspondientes ocho paños de vidrio. Su asentamiento en la parcela fue girada 45 grados respecto de los ejes ortogonales de la casa y los muros de contención cercanos que ya existían conformando una plataforma horizontal estable. Este giro, por tanto, dejaba dos espacios triangulares entre las fachadas sur y este y el muro de piedra —el cual ya existía previamente—. El acceso lo dejó en el eje central de la fachada este, mediante dos hojas de vidrio correspondientes a dos módulos de los entrepaños.

Igualmente, en estos dibujos preparatorios, aparecen representados los troncos de los árboles cercanos a la vieja casa, cuyas secciones rellenó mediante anillos concéntricos, simulando un estudio dendrocronológico de datación de los mismos.<sup>23</sup> Peter también dibujó, en la parte superior izquierda, dos troncos más, esta vez sin rellenar sus áreas como los dibujados abajo. Sin embargo, en uno de los troncos escribió, rodeándolo, las palabras *old oak* (viejo roble). Muy cerca, además, esbozó otro tronco de menor diámetro con la palabra *beech* (haya). Por último, en ta dibujo, observamos una línea que va desde la planta de la casa —concretamente desde el centro del dormitorio de Axel— hasta el tronco del roble. En esta línea dejó escrito el siguiente texto: *sighting line to old oak* (línea de observación del viejo roble). Es decir, Peter estableció en los dibujos para el pabellón Linterna la pretendida relación visual que conectaría la casa con el roble, articulada a través del propio pabellón.

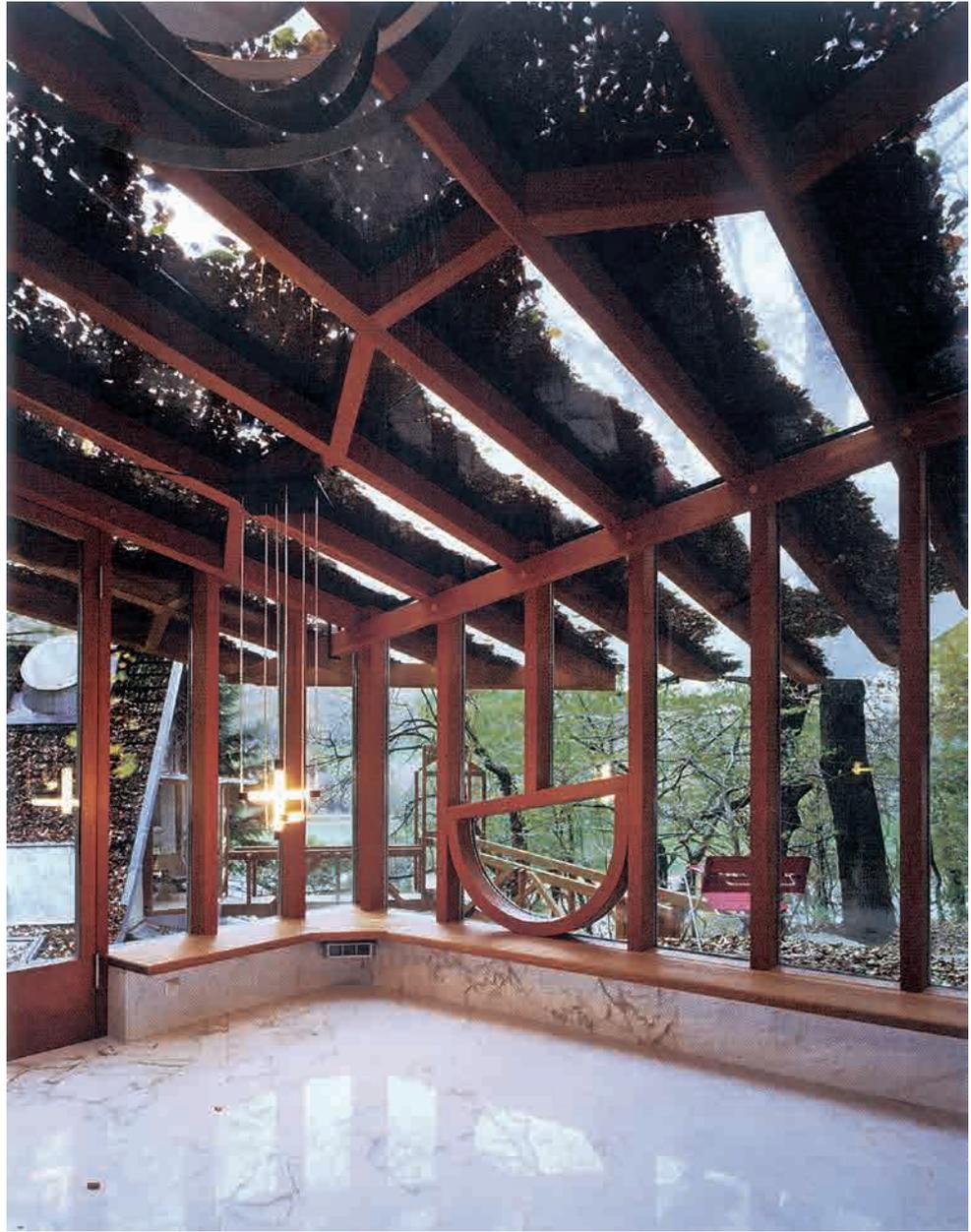
Si ahora centramos nuestra atención en la sección, advertiremos como por una parte, en el extremo superior del perfil del terreno, Peter dibujó parte del tronco del viejo roble en alzado. Asimismo, dentro del pabellón, en el lado derecho del eje central, representó dos ojos esquemáticamente. En el lado izquierdo se lee “Standing/Eyes/Sitting” (de pie/ojos/sentado), es decir, representan la posición de un hombre estando de pie y sentado. Desde ambos ojos parten, además, y paralelamente a la línea de inclinación del terreno —y paralelas también a la de la cubierta—, dos líneas a trazos discontinuos que sobrepasan los límites del pabellón. Éste haz visual, en su confluencia con los paramentos del pabellón, se evidencia en dos huecos de media circunferencia abiertos en sendas fachadas. Uno sobre la cara sur —pendiente abajo—; y otro en la oeste —pendiente arriba—, en dirección hacia el viejo roble. El diámetro de este último hueco es el doble que el del semicírculo orientado hacia el río, como si dejara constancia del cono visual de los ojos.

Por tanto, y a pesar de que las cuatro pantallas de postes verticales de madera permiten la visión de todo contexto, Peter Smithson acentuó así la visual en diagonal que estos huecos semicirculares hacen patente. Una vista que va desde la cota alta del solar hasta el río Weser, tomando como punto de origen al tronco del viejo roble, tal y como registró el arquitecto en el dibujo comentado. Ésta sutil ligazón entre el roble, el haya, el pabellón, la casa y el río se percibe también en la fotografía tomada justo desde enfrente de la entrada al pabellón. En ella se observa pues el roble centrado con el hueco menor y, a su derecha, el otro árbol, así como el hueco mayor abierto en la fachada opuesta, la oeste. Una confluencia entre los árboles, la arquitectura y el entorno plenamente lograda.

A continuación analizaremos la quinta fachada del pabellón Linterna, pues al igual que las cuatro fachadas, la cubierta también está conformada por listones de madera en paralelo, separados entre ellos según la misma trama de postes que definen los cerramientos. Además, los entrepaños de la cubierta también fue techada mediante láminas de vidrio. Su pendiente, tal y como se advierte en la sección, coincide con la pendiente del corte del terreno en su sección transversal. Por tanto, el plano de inclinación del techo está girado 45 grados respecto de los ejes perpendiculares de la planta cuadrada. Es decir, si la pendiente transcurre de noroeste a sureste, las vigas de madera siguen, en cambio, la orientación norte-sur.



270



271

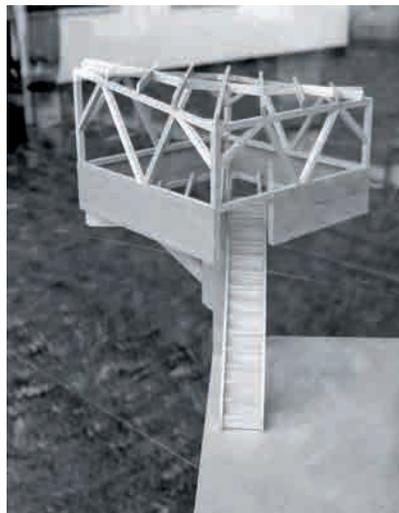
270. Vista interior del pabellón Linterna en dirección al roble y al haya.

271. Interior del pabellón Linterna con vistas sobre la casa de la bruja y el río Weser.

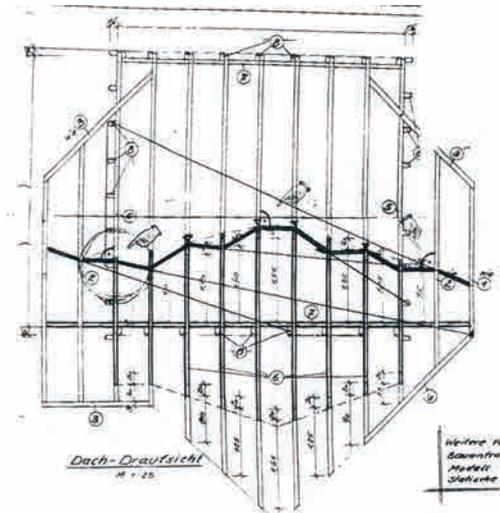
272. Maqueta del pabellón Panorama en la fábrica de Tecta, 1998, Peter Smithson.

273. Planta de la cubierta del pabellón Linterna.

274. Pabellón Yellow Lookout en la fábrica de Tecta, 1992, Alison y Peter Smithson.



272



273

El giro pues —voluntario y premeditado por parte de Peter— entre el eje de la evacuación del agua de lluvia respecto al eje de las vigas, provoca que las hojas de los árboles circundantes caídas, por su propio peso, queden obstaculizadas en los bordes salientes de las vigas. De ese modo, Peter logró que las hojas, por tanto, durante un tiempo, permanezcan depositadas sobre los vidrios de la cubierta. Así es como la cubierta del pabellón puede cubrirse, intencionadamente, con aquellas hojas desprendidas por los árboles cercanos, siendo ellas quienes la terminen.

El perímetro de la cubierta del pabellón Linterna, además, no se ciñe al contorno cuadrado de su planta, sino que sobrepasa sus límites en tres de sus fachadas. Sobrevuela una distancia igual, a modo de alero, en las fachadas este y oeste. En cambio, en la orientación sur, el voladizo forma un área triangular sobre la misma terraza también en forma de triángulo. Para compensar éstos voladizos de la cubierta, Peter colocó una viga quebrada que recorre todo el pabellón de este a oeste. Según la longitud de las vigas salientes, que se apoyan sobre la fachada sur, se compensa con una viga transversal alejada una distancia acorde. Es decir, interpuso una pieza que, puesta oblicuamente, aseguraba los pesos del armazón. Como resultado de este equilibrio surge una riostra zigzagueante.

En efecto, la línea quebrada resultante alude, nuevamente, a las ramas de los árboles, estableciendo así, otra vez, una similitud formal con los mismos. Una estrategia formal donde, como ya dejó dicho Alison en la memoria del porche de Axel, “árboles y porche desnudos de hojas, árboles y porche modelados por hojas... con nieve, sol, lluvia o viento”, entran en correlación temporal y formal. Por consiguiente, esta figura arbórea de la riostra del techo del pabellón Linterna surge, evidentemente, de los primeros travesaños que Alison empleó años atrás para el porche de Axel (1983) y que, posteriormente, el propio Peter Smithson emplearía como patrón en el resto de las intervenciones.

El pabellón Linterna —por ser la última intervención en la casa— fue consecuencia directa pues de las distintas intervenciones que, tanto Alison —hasta su muerte en 1993— como Peter —que murió en 2003—, desarrollaron asimismo, y simultáneamente, en la fábrica Tecta, para el mismo dueño de la *Hexenhaus*. Por ejemplo, la cubierta de vigas de madera reforzadas por una diagonal zigzagueante, ya la testaron con anterioridad en Tecta, en el porche *Upholstery* (PS, 1995).<sup>24</sup> Sin embargo, el precedente más directo del pabellón Linterna fue *Panorama Pavilion* (PS, 1998), el pabellón Panorama, ejecutado también para Tecta. Éste se situada en una esquina de la fábrica, levantado del suelo hasta la altura de la cubierta. Dada su posición privilegiada en el conjunto de la fábrica —abierto al acceso, a los museos anexos y a la parte posterior del prado limitado por una hilera de árboles—, su planta se gira 45 grados respecto de los ejes ortogonales de los conjuntos donde se inserta, siendo igualmente de base cuadrada. Como advertiremos, muchas son las analogías del pabellón Panorama con el pabellón Linterna.

En Tecta, por ejemplo, Peter ya ensayó el refuerzo diagonal de las vigas de la cubierta para compensar el voladizo de las esquinas. Dicha diagonal no era tampoco una línea continua, sino que se resolvió con una línea quebrada. Sin embargo, el pabellón Panorama no tiene el techo transparente, sino opaco. En cambio, los paramentos verticales sí que continúan el lenguaje de los entramados diagonales tan peculiares de la casa de la bruja —o en edificios como el St Hilda College, por ejemplo—. No obstante, tal patrón de líneas diagonales en fachada no las repitió Peter para el pabellón Linterna de la *Hexenhaus*.

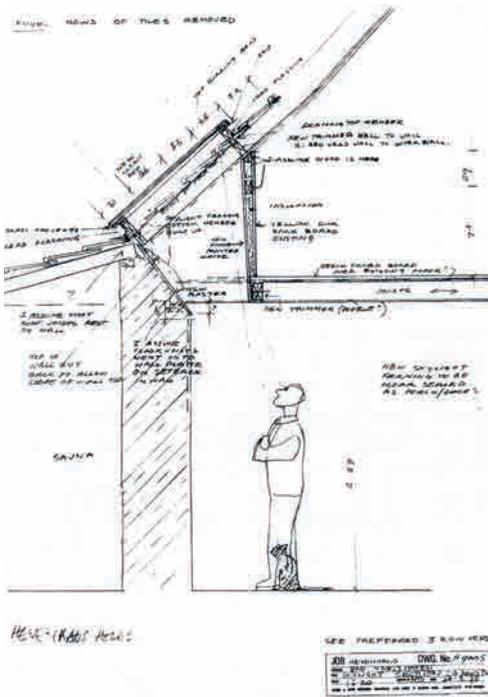
Por último, en una de las conversaciones que mantuvo Peter Smithson con los estudiantes de Arizona State University, en 2001, menciona cuál fue la relación que quiso establecer entre los árboles y pabellón Linterna. Su justificación bien puede extenderse al resto de las intervenciones que proyectaron para la *Hexenhaus*, y también para Tecta, desde mediados de los ochenta hasta la muerte de Peter en 2003:



274



275



276



277



278

275. Vista de la cubierta de la casa de la bruja con los distintos huecos practicados en ella por Alison y Peter Smithson.

276. Sección del primer hueco abierto en la cubierta de la casa de la bruja sobre su salón, 1990, Alison Smithson.

277. Vista del roble desde el interior del salón y a través del primer hueco abierto por Alison sobre la cubierta.

278. Dormitorio de Axel con los huecos abiertos en el otro lado del faldón de la cubierta, 1996, Peter Smithson.

*Si pensáis en la casa de paredes de vidrio de Philip Johnson por la tarde, el espacio de la arquitectura se define mediante la luz que inunda los árboles; esta casa para Axel está totalmente cubierta de árboles realmente viejos, árboles enormes. En consecuencia, hay una posibilidad, como así resultó, de hacer un pabellón en el que la luz interior surja de todas las paredes y del techo. La casa de Johnson es una especie de bocadillo. El pabellón Linterna es una especie de cesta de la que sale la luz. No tiene ninguna función. [...] Pero su principal intención es formal; explorar una posibilidad de que los árboles sean el recinto.<sup>25</sup>*

Es así, por consiguiente, como definió la arquitectura del pabellón en conjunción con los viejos y enormes árboles que lo circundan. Mediante los techos de vidrio hizo patente la caída de las hojas y, por lo tanto, éstas al caer son parte intrínseca del pabellón, pues conscientemente otorgan sombra y efectos de color y textura que el mismo proyecto no contemplaba. De este modo, las hojas registran el paso del tiempo cíclico que los árboles caducifolios del lugar evidencian, pues son ellos, por disposición de estos porches y pabellones, quienes se convierten en el parte integrante de todo el conjunto de la *Hexenhaus*. Y viceversa, mediante los travesaños ramificados y las hojas caídas, la arquitectura también se transforma en parte de los árboles del bosque, testimoniando así el paso del tiempo estacional.

### **Agujeros que adentran los árboles al interior**

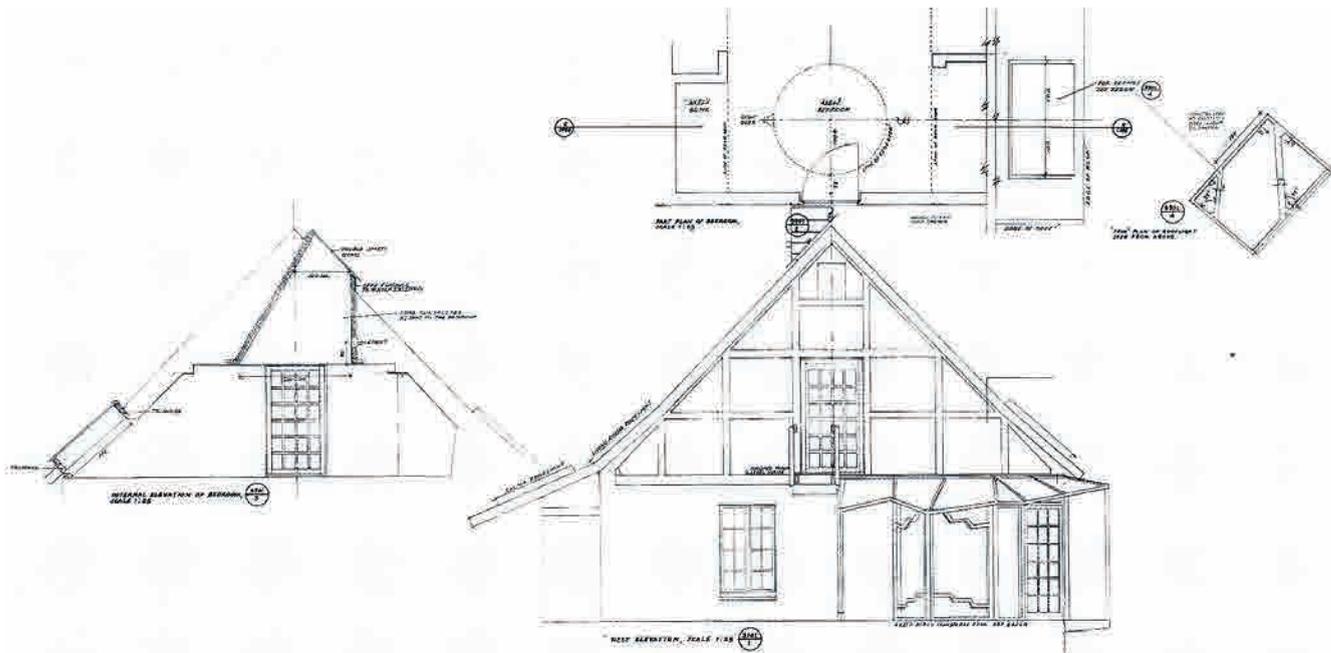
Alison y Peter Smithson perforaron la casa preexistente de Axel, en distintas partes y de formas diferentes —rectangulares, circulares y triangulares—, en nada menos que en dieciséis ocasiones. Siete de los agujeros fueron lucernarios abiertos en la cubierta: en el faldón situado al norte, dos circulares y tres rectangulares; y otras dos rectangulares en el faldón del sur. Cuatro ventanas fueron practicadas en las dos fachadas del primer piso orientadas a este y oeste —dos en cada una—, ajustándose a los entrepaños de la estructura de madera existente. Entre la primera planta y la baja, abrieron igualmente tres agujeros triangulares —dos en el forjado del estudio, y uno sobre el hueco que comunica el vestíbulo con el salón—. Finalmente, otras dos ventanas semicirculares fueron perforadas en los muros divisorios interiores de la planta baja —una entre el salón y la cocina, y otra entre el vestíbulo y el estar—. De entre todos estos huecos, examinaremos con atención aquellos que plantearon una relación concreta con los árboles existentes.

El primero de los lucernarios fue realizado por Alison en 1990. Localizado en el faldón norte, éste atraviesa además el forjado de la primera planta para conseguir así traer luz natural hasta el estar de la planta baja. No obstante, no solo introdujo luminosidad al interior, sino que tal y como apuntó Alison en la memoria, permitía así contemplar las ramas del viejo roble situado en la ladera, cerca de la fachada norte:

*Las ramas de los árboles crecen sobre la Casa de la Bruja: los agujeros fueron hechos en la cubierta para permitir que el ramoso exterior se adentrara en el interior. El lenguaje geométrico de estos agujeros sería del mismo orden a aquel más primitivo del porche de Axel y de la ventana hacia el río.<sup>26</sup>*

En efecto, la intención de estos huecos consistía en que los árboles próximos a la casa fuesen vistos desde el mismo interior. Además, las particiones del hueco serían, de nuevo, semejantes a las ramas de los árboles, recurso formal que Alison ya empleara para el porche de Axel. En este caso, añadió dos travesaños al rectángulo base del hueco de 205 x 105 cm: uno situado prácticamente en el centro de la ventana y girado 45 grados respecto de su base, de 12 cm de ancho; y el otro, de 5 cm de ancho, en la esquina del faldón, formando un ángulo de 35 grados con la base. Por tanto, y al no mantener el mismo grado de giro, sus siluetas se confunden con las ramas originales del roble observado desde la ventana.

Al mismo tiempo, sobre el vidrio del hueco se producen los efectos que se daban en el techo del porche, es decir, que se depositan las hojas caídas, la nieve o el agua. De este modo, Ali-



279



280



281



282

279. Proyecto de reforma del dormitorio de la casa de la bruja, 1996, Peter Smithson, con la ventana y el hueco tronco cónico abiertos en el faldón de la cubierta.

280. Vista del dormitorio de la casa de la bruja, 1996, Peter Smithson.

281. Hueco sobre el faldón de la cubierta de la sauna, 1998, Peter Smithson.

282. Vista del salón de la planta baja de la casa de la bruja con los dos huecos interiores semicirculares, abiertos para conectar las estancias, 1999-2000, Peter Smithson.

son logró que “el ramoso exterior se adentrara en el interior”. Cabe señalar además que, como podemos distinguir en la sección dibujada de dicha ventana, Alison trazó el cono visual tanto de Axel como, curiosamente, de Karlchen, su gato. Este detalle constata que para ella, tanto el hombre como su animal de compañía, ya desde un inicio, fueron tratados por igual como habitantes de la casa. De hecho, la correspondencia entre Axel y Alison siempre fue firmada por sus correspondientes gatos, lo que demuestra su mutua empatía con estos animales.

El resto de agujeros practicados en la casa fueron proyectados por Peter. Sin embargo, éste continuó con el mismo patrón formal y con la misma estrategia respecto a los árboles. Por tanto, el otro agujero que establece una vinculación directa con el mismo roble, fue el que diseñó y construyó Peter, entre 1995 y 1998, sobre el ala de menor inclinación del faldón norte de la cubierta. Tal hueco rectangular —de idénticas dimensiones que el que abriera Alison— ilumina el vestíbulo previo a la sauna. En esta ocasión, Peter colocó tres travesaños, de igual espesor, dividiendo el marco en cuadro triángulos. Similar diseño fue empleado también para la cubierta del pabellón del Té, proyectado y ejecutado por Peter en 1997. En todos ellos, como advertimos, se siguieron las pautas establecidas por Alison.

Peter acometió, en 1997, la reforma del espacio del dormitorio de Axel, situado en la primera planta. Aprovechando la ocasión, introdujo dos nuevos lucernarios en la cubierta. Uno de ellos, rectangular, sobre el faldón de la esquina sur. Esta ventana dirigía las vistas hacia del río Weser. Y de nuevo siguió los patrones del primer agujero del salón, simulando incluso el diseño que Alison empleara con anterioridad.

Por último, otro agujero que Peter practicó sobre la cubierta fue ejecutado esta vez siguiendo una forma tronco cónica. Éste partió de un círculo de base de 2 metros de diámetro ubicado simétricamente en el espacio de la habitación de Axel —y a 2 metros de altura del suelo—. La directriz del cono es de 60 grados respecto del plano del suelo. Así pues, se da una intersección con el faldón norte de la cubierta formando una circunferencia de 1 metro de diámetro. Otro hueco similar, de forma tronco cónica, fue añadido en el baño, sobre el conjunto sanitario diseñado por los Smithsons conocido, precisamente, como *bath-tree* (árbol baño).

En conclusión, un total de cinco agujeros fueron practicados en la cubierta. Todos ellos tomaron como modelo las formas arbóreas empleadas en el primer pabellón que Alison proyectara para la casa de la bruja. De este modo, las intervenciones que a lo largo de dieciocho años proyectaran, fueron dotadas de una unidad formal. Sin embargo, lo relevante fue que de este modo, Alison y Peter Smithson establecieron unas ricas relaciones con los árboles que envuelven la casa y, sobre todo, con los cambios estacionales que estos registran y que, por ello, su arquitectura también inscribe en la vida de sus habitantes.

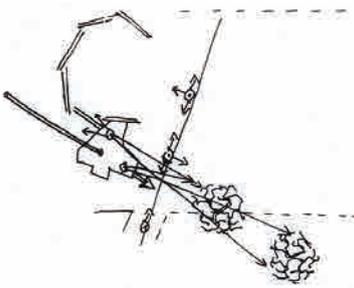
## **El árbol como patrón formal, estructural y vital**

Muchos han sido los proyectos de los Smithsons en los que los árboles han desempeñado un papel determinante en su producción.<sup>27</sup> Prueba evidente de ello, es que los Smithsons siempre dibujaron los árboles con esmero y detalle, llegando Peter a afirmar que: “Cuando dibujamos un árbol, ahí hay un árbol... de otra manera es el que plantaríamos”.<sup>28</sup> De entre estos proyectos, merecen especial atención la escuela elemental de Wokingham (1958), el edificio Garden del St. Hilda's College (1967-1970), la Sede Central de Joseph Lucas Limited en Birmingham (1973-1974) y el proyecto para la Casa Amarilla (1976).

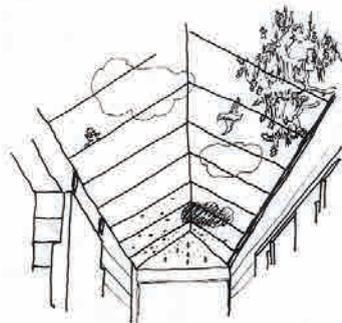
El primer proyecto donde los árboles existentes tomaron una presencia determinante fue en el concurso para la escuela elemental de Wokingham. En esta propuesta, encajaron la planta en el terreno “sosteniendo la hilera de árboles, recuerdo del antiguo uso que tenía aquel suelo, como la mano sostiene el lápiz”.<sup>29</sup> El vestíbulo de acceso se dirigía a dos de los robles más



283



284



285



286

283. Detalle de la fachada del edificio Garden del St. Hilda College, Oxford, 1967-70, Alison y Peter Smithson.

284. Boceto del vestíbulo para la escuela elemental Wokingham, Berkshire, 1958, Alison Smithson, indicando que las visuales se abrirían hacia "los dos mejores robles" del emplazamiento.

285. Boceto del techo de la calle-espacio para la escuela elemental Wokingham.

286. Perspectiva general de la escuela elemental Wokingham.

grandes del solar. Además, los seis pabellones-aula estaban unidos por una “calle-espacio de actividad cerrada lateralmente por paredes”,<sup>30</sup> y abierta al cielo por una cubierta de vidrio. Identica situación a la de Wokingham fue planteada también para las oficinas de Lucas (1973), pues “la naturaleza del lugar era una franja verde y el edificio era un rédito para un lugar de viejos árboles”.<sup>31</sup>

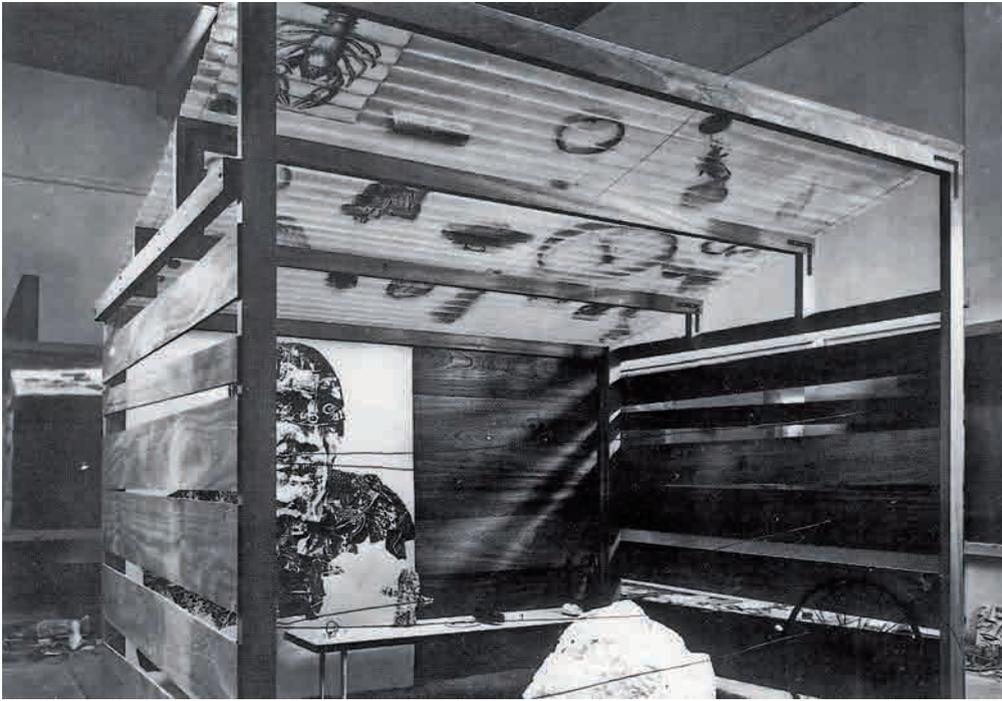
Si observamos ahora el boceto de los corredores proyectados para la escuela en Wokingham, advertiremos que las miradas de sus ocupantes se dirigen hacia el cielo, percibiendo así sus cambios de luz, el paso de nubes, pájaros y aviones, la caída de la lluvia o la nieve, y las hojas de los árboles cercanos. De igual modo, Alison planteó unas visuales por encima de las mamparas del jardín que definirían el espacio de actividades al aire libre junto a los árboles existentes. Tal y como se ve en el boceto, por encima de estas dos tapias, y sobre una colina, las flechas que surgen desde el centro apuntan igualmente a las ramas de los árboles cercanos. Por consiguiente, ya tempranamente en su obra, Alison y Peter Smithson otorgaron a los árboles, incorporados a su arquitectura desde las dirigidas vistas, el cometido de interceder entre los cambios atmosféricos y los ocupantes de sus espacios.

En cuanto a los patrones arbóreos empleados en prácticamente todas las actuaciones sobre la casa de la bruja, cabe advertir que los emplearon por primera vez, en la década de los setenta, para el proyecto de St. Hilda College en Oxford. Poco más tarde también los aplicaron en los estudios para la Sede Central de Joseph Lucas Limited en Birmingham (1973-1974) y, asimismo, en el proyecto de la Casa Amarilla en un cruce. En todos ellos, extraordinariamente, fueron decisivos los árboles preexistentes. Así pues, establecían con ellos un jugoso diálogo con su arquitectura.

En el edificio St. Hilda, por ejemplo, fue con “un ejemplar imponente de haya” el que tuvieron en cuenta para pautar sus fachadas tramadas con tales patrones formales.<sup>32</sup> En las oficinas de Birmingham, en cambio, “el edificio se escalona, retranquea, actúa igual que si danzara majestuosamente con los árboles que dibujan trazos finos [...] la forma del edificio se vale de esta sensación de conexión con el lugar, sensación que puede asimismo transmitir el entrecruzamiento del arbolado”.<sup>33</sup> Y, finalmente, en la Casa Amarilla, “los árboles que crecen en el jardín privado son acacias, sus hojas livianas filtran el sol de est o y vuelan a poco de arrancar el invierno. El  rbol que progresa solitario en la esquina es un castaño de Indias, entre el aroma y la vista de sus flores en forma de cirio los inquilinos de la casa subirán en primavera a la terraza pegados al muro y entre hojas secas crujientes, flores caídas de dibujo intrincado, drupas verdes parecidas al macis que el viento desprende y *conkers*, los niños alborotan en invierno, primavera, verano y otoño sobre el montículo delante del muro”.<sup>34</sup> Por consiguiente, hemos comprobado como los árboles fueron para los Smithson, casi siempre, motivo de inspiración formal y, sobre todo, elementos a través de los cuales el habitante lograba empatizar con el entorno.

Asimismo, Peter Smithson justificaba el uso de los entramados irregulares en sus obras como algo “deliberadamente * ptico*”, además de tal y como hemos afirmado, para “dar un lugar a las artes del habitar”.<sup>35</sup> Efectivamente, para ellos, los entramados usados en las fachadas, puertas, ventanas, mamparas —e incluso en algunos muebles—, permitían “una forma de lograr una arquitectura receptiva [...] a través de la creación de estratos, ya que entre dichos estratos hay espacio para la ilusión y la actividad”.<sup>36</sup> El movimiento de los habitantes, pues, a su alrededor, o a veces el giro de los propios entramados en sí, “consigue el efecto de identificar e intensificar los fragmentos que se adivinan a través del entramado”. Por ello, estos armazones, o bastidores, condicionan “lo que se ve en un modo muy similar al sentido del espacio conseguido por el marco de un cuadro”.<sup>37</sup>

Por consiguiente, la relación entre algunos elementos de su arquitectura —puertas, ventanas, cerramientos, lucernarios, etcétera— con los árboles, fue lo que Alison plantearía veintisiete



287



288

287. *Instalación Patio & Pavillion para la exposición This is Tomorrow, Londres, 1956, Alison y Peter Smithson.*  
288. *Dibujo para Jubilee sign, Battersea Park, 1977, Alison y Peter Smithson.*

años más tarde para el porche de Axel. La vinculación con los árboles del bosque que la envuelven fue pues ensayada anteriormente en muchas ocasiones. Esta actitud de los Smithson, de hecho, guarda afinidad con aquellas cualidades que ellos mismos defendieron sobre el brutalismo. En efecto, según Peter, el brutalismo “comienza cuando tratas de sacar a la luz la ‘ladrillidad’ del ladrillo”. O como más adelante afirmarían, a propósito de una imagen de un patio en una casa vieja con un árbol, el brutalismo “intentaba mostrar la ‘arbolidad’ del árbol”.<sup>38</sup>

Dicha arbolidad sería pues el concepto formal, espacial y perceptivo que de los árboles intentaron extraer los Smithson. Unas lecciones, por tanto, no únicamente figurativas, sino también perceptivas. Incluso también estructurales, como se ejemplifica en la distribución ramificada de los volúmenes en los bloques de viviendas Golden Lane. O más concretamente, en el propio conjunto de la casa de la bruja. Una composición en sí misma arbórea, pues está formalizada mediante plataformas y pasarelas aéreas a modo de ramas que se prolongan sobre el entorno, relacionando todos los pabellones. De hecho, la analogía del propio conjunto de la casa con la estructura de un árbol es pertinente. En efecto, mediante el sistema de rampas, pasarelas y puentes, Alison y Peter Smithson superponen los recorridos a distintos niveles —los de la planta baja con los aéreos de la planta superior—. La elevación de las circulaciones se asemeja así a la estructura arborescente de los árboles.

Por último, cabe mencionar que todas las intervenciones de la *Hexenhaus* establecen una relación entre lo permanente y lo efímero. Así lo dejaron escrito los mismos Smithson: “Hay también una insistencia inconsciente en la interacción entre lo ‘efímero’ y lo ‘permanente’; el trabajo gráfico y el construido en las ‘intervenciones’ en Bad Karlshafen [se refiere a la Casa de la Bruja]”.<sup>39</sup> La cubiertas acristaladas son, de hecho, las superficies donde estas interacciones se dan. Del mismo modo que para la exposición *Patio & Pavilion*, donde dejaron sobre la cubierta de plástico translúcida una serie de objetos —una rueda de bicicleta, por ejemplo—, como signo de la cultura humana, en la casa de la bruja, fueron las ramas, hojas y demás restos de los árboles cercanos a ella, depositados sobre las cubiertas de vidrio, los que dejaron constancia de las interacciones entre lo efímero y lo permanente, lo natural y lo artificial. Para Alison y Peter Smithson, las cubiertas fueron pues un elemento en el que, por gravedad, se depositaban objetos significativos sobre ellas. Por consiguiente, una ventana abierta al cielo, a la naturaleza y, en definitiva, a la vida.