

Taking Shelter in the Open: a Garden, a Cave, and a Shed, Three Exposed Interiors / Refugiarse a la Intemperie: un Jardín, una Cueva y un Cobertizo, Tres Interiores Expuestos

This article explores three works by Arturo Franco—a garden, a cave, and a shed—to examine a form of exposed inhabitation in which architecture does not shield itself from the world but incorporates it. Through a form of writing much attuned to the slow rhythm of material processes, the text describes how each intervention emerges from minimal gestures that allow time, climate, and matter to complete the work. Rather than finished objects, these architectures are open situations: places where light, erosion, vegetation, and decay become spatial agents. The comparative reading of the three cases reveals a way of making that treats exposure to the elements as a generative condition. The article thus proposes understanding these places as “exposed interiors,” spaces in which the boundary dissolves, and inhabitation unfolds along the fragile threshold between shelter and landscape.

Keywords: process, exposure, shelter, landscape, inhabiting, time

Este artículo se adentra en tres obras de Arturo Franco —un jardín, una cueva y un cobertizo— para explorar en ellas una forma de habitar expuesto, donde la arquitectura no protege del mundo sino que lo incorpora. A través de una escritura que sigue el ritmo lento de los procesos materiales, el texto describe cómo cada intervención nace de gestos minúsculos que dejan que el tiempo, el clima y la materia completen la obra. Más que objetos acabados, estas arquitecturas son situaciones abiertas: lugares donde la luz, la erosión, el crecimiento vegetal o la ruina se vuelven agentes del espacio. La lectura comparada de los tres casos permite reconocer un modo de hacer que trabaja con la intemperie como condición generativa. El artículo propone así entender estos lugares como “interiores expuestos”, espacios donde el límite se deshace y el habitar se juega en la frágil frontera entre refugio y paisaje.

Palabras clave: proceso, intemperie, refugio, paisaje, habitar, continuidad

01. Introducción

Habitar la intemperie es una paradoja sólo en apariencia. No se trata de vivir sin refugio, sino de aceptar que toda arquitectura, incluso la más sólida, está siempre atravesada por aquello que no controla: la luz que cambia, el aire que se cuele, la erosión que avanza, la vegetación que insiste. Algunas obras buscan aislarse de estas fuerzas; otras, en cambio, las acogen y permiten que su devenir forme parte del espacio. Este artículo se sitúa en ese territorio: allí donde la arquitectura no se cierra para defenderse del mundo, sino que se abre para dejar que el mundo participe en su forma.

El artículo surge de un proceso de trabajo compartido entre Belén Ramos y Arturo Franco.* Su elaboración se apoya en un diálogo continuado —conversaciones, visitas y revisiones conjuntas— a partir del cual ambos firmantes han construido la interpretación que aquí se presenta sobre tres intervenciones del propio arquitecto. No se trata de un relato a dos voces ni de la transcripción de un diálogo, sino de una lectura crítica nacida de ese intercambio prolongado, en el que pensamiento y obra se afinan mutuamente. Este marco colaborativo es fundamental: permite acceder no sólo a lo que estas arquitecturas muestran, sino también a cómo se hicieron y cómo se habitan.

Para acercarse a esta dimensión permeable, el texto emplea un método que no separa arquitectura y mirada. Cada una de las tres intervenciones analizadas —un jardín, una cueva y un cobertizo de Arturo Franco— se lee en paralelo con una imagen, una obra o una escena que la acompaña. Estas referencias visuales no explican la arquitectura; la afinan, como quien ajusta la luz para ver mejor el polvo en suspensión. El cruce entre obra construida y obra representada actúa así como un marco de sensibilidad: permite percibir gestos mínimos, entender el peso del tiempo o la insistencia del clima, y revelar afinidades materiales que el ojo apresurado podría pasar por alto.

La lectura comparada de estos tres lugares no busca definir una tipología, sino señalar una manera de hacer: una arquitectura que trabaja con la intemperie como condición generativa, dejando que el clima, el desgaste y la materia participen en la construcción del habitar. El jardín abre una pausa en lo existente; la cueva condensa el espesor de un refugio que también expone; el cobertizo plantea la fragilidad como forma de continuidad con el mundo. Juntos, componen un pequeño atlas de interiores expuestos, espacios donde el límite no se impone sino que se afina, hasta volverse respiración compartida con el paisaje.

*párrafo añadido tras el proceso de revisión anónima por pares.

02. Las varillas y la espera

Entre las tres intervenciones que conforman este recorrido, el *Jardín de Panchés* (Franco 2024) aparece como el lugar donde el proceso se manifiesta con mayor desnudez. Es allí donde la espera y la mínima acción del arquitecto se revelan como materia del proyecto. Como en la fotografía de Graciela Iturbide (Fig. 01) que acompaña este texto, el *Jardín de Panchés* se presenta como una arquitectura en suspenso, aún por decidirse.

Sobre una superficie de hormigón mojado, unas varillas de acero se alzan hacia el cielo. No sostienen nada todavía. Reflejan la luz del agua acumulada tras la lluvia y se confunden con los perfiles de las montañas al fondo. En la fotografía en blanco y negro de Graciela Iturbide, el horizonte parece suspendido: no se sabe si las nubes descienden sobre la obra o si el suelo, aún fresco, refleja el cielo que pesa sobre él.



Fig.1. Fotografía de Graciela Iturbide, 2022

En esa escena no hay acción, sino expectativa. Las varillas no anuncian un edificio, sino una pausa. Son restos de un gesto que todavía no ha ocurrido, una arquitectura en potencia. En muchos lugares del sur europeo y latino, estas varillas expuestas coronan los forjados como promesa de un piso futuro, de una ampliación que quizá nunca llegue. Esperan indefinidamente, oxidadas y solitarias, sosteniendo el deseo de seguir construyendo algún día. La fotografía de Iturbide capta ese instante suspendido: el momento en que la construcción no avanza, pero tampoco concluye; cuando el tiempo del proceso se hace visible.

Esa actitud —esperar dentro del proceso— encuentra su eco en El Jardín de Panchés (Fig.02-03). En la sierra gallega, entre los muros de una antigua vivienda abandonada, la arquitectura aparece como una forma de atención. Construir aquí no significa imponer una forma, sino acompañar el curso de las cosas. Las varillas, como tallos metálicos, brotan del suelo y de los muros de piedra con la



Fig.2 y 3. *Jardín del Panchés*, obra de Arturo Franco, 2023-2024. Fotografías de Luis Díaz Díaz.

naturalidad de una planta que busca la luz. No marcan una estructura futura, sino una posibilidad: la de que el lugar siga vivo. La intervención no cierra la ruina, la mantiene abierta. Como recuerda Gilles Clément (Clément 2021), la apertura de un jardín no marca su final, sino su comienzo: “con el permiso de ocupación de un edificio, un arquitecto puede creer que éste ha terminado; para el paisajista, es solo el inicio de una andadura”.

En este jardín, el tiempo y la vegetación trabajan como aliados. Las silvas, los helechos, el musgo y las malas hierbas dictan el ritmo de un proceso que avanza retrocediendo. La ausencia del jardinero es también un acto de confianza: dejar que la naturaleza complete lo que el proyecto apenas insinúa. La obra se convierte así en un ejercicio de paciencia, una forma de habitar la espera. El arquitecto ya no dirige el proceso, lo acompaña; no domina la materia, la escucha. Frente al control, se propone vulnerabilidad; frente a la eficacia, atención.

Pero además, el *Jardín del Panchés* podría entenderse como una primera estación en un proceso más amplio. Primero se habita un interior mediante el exterior —una ruina a través de un jardín—, para quizás, algún día, volver a habitar un exterior desde el interior —un jardín mediante un habitáculo. Podríamos imaginar que la escalera cilíndrica que se alza para asomarse, podría ser alguna vez la posibilidad para subir a un refugio, a la intemperie. Las varillas de la esperanza señalan esa transición posible, la continuidad entre un estado y otro. Como si la arquitectura, en lugar de fijar un resultado, se mantuviera en movimiento: un proceso abierto, persistente, donde cada obra contiene ya el germen de la siguiente.

En 1967, el artista Richard Long trazó una línea sobre la hierba de un campo inglés caminando una y otra vez por el mismo lugar (Long [1967] 1991). Cuando el cuerpo se detuvo, la línea quedó allí, visible apenas unos días. Su acción no transformó el paisaje, solo lo señaló. El gesto era mínimo, pero suficiente para revelar el tiempo que había pasado por él. *A Line Made by Walking* no era una escultura ni un dibujo, sino una experiencia compartida entre el paso y el terreno.

En el *Jardín de Panchés* sucede algo semejante. Las varillas, como la línea de Long, no representan una voluntad de permanencia, sino de presencia. Marcan un aquí y un ahora en el proceso. Allí donde otras obras buscan consolidar, esta se contenta con señalar. Como si la arquitectura, al igual que el caminante, pudiera desaparecer sin dejar más huella que la de haber acompañado un fragmento del tiempo.

Este jardín, que se construye más por insinuación que por forma, establece la primera clave del itinerario: la arquitectura entendida como acompañamiento del tiempo. Los siguientes casos —la cueva y el cobertizo— mostrarán cómo esta lógica de la intemperie adopta variaciones distintas, pero igualmente atentas a lo que el lugar ya contiene.

03. A cielo abierto

Si en el Jardín de Panchés la arquitectura surgía de la espera, en Casa O Fieiro aparece el gesto opuesto: habitar el espesor del territorio, enfrentarse a un interior que sigue siendo paisaje a cielo abierto.

En una fotografía del libro *Lessons for Students in Architecture* (Hertzberger 1991) (Fig. 04), Herman Hertzberger muestra a dos personas mayores que han aprovechado el maletero de un autobús para sentarse dentro, como si aquel espacio técnico pudiera transformarse por un momento en un banco improvisado. Entre la carretera y el maletero, en ese umbral mínimo, han apoyado su cesta, extendido un mantel y parecen dispuestos a comer aprovechando la pausa de un viaje. No hay mesa ni sillas ni intención a priori arquitectónica: sólo la actitud de adaptarse, de encontrar en la infraestructura disponible una posibilidad de cobijo. En esa escena, el cuerpo mide el espacio con la misma precisión con la que un albañil tantea una piedra. Es un modo de habitar a cielo abierto, donde el límite entre interior y exterior se suspende y lo que importa no es la forma sino la adecuación momentánea entre cuerpo y lugar.



Fig.4. Imagen "The habitable space between things" p.176 del libro Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture* (Rotterdam: O10 Publishers, 1991).

Algo de esa lógica se repite en Casa O Fieiro (Franco 2020) (Fig.05-06). En la falda del Monte Pindo, la arquitectura nace de una relación semejante con la materia y con el entorno. Aquí, construir no significa cerrar un volumen, sino abrir un proceso de adaptación a una ruina. La obra sucede entre la piedra, la madera y la humedad, bajo el mismo cielo que erosiona las rocas del entorno. En lugar de protegerse de la intemperie, la casa dialoga con ella: el viento atraviesa los huecos y ayuda a secar los muros; la luz se filtra entre los planos tensados de la estructura interior; la lluvia deja su rastro sobre la piedra y el musgo crece; la casa resuena los días de tormenta y silba los días de viento. En O Fieiro, el clima no se combate, se lee: la casa no se aísla, sino que aprende de su exposición.

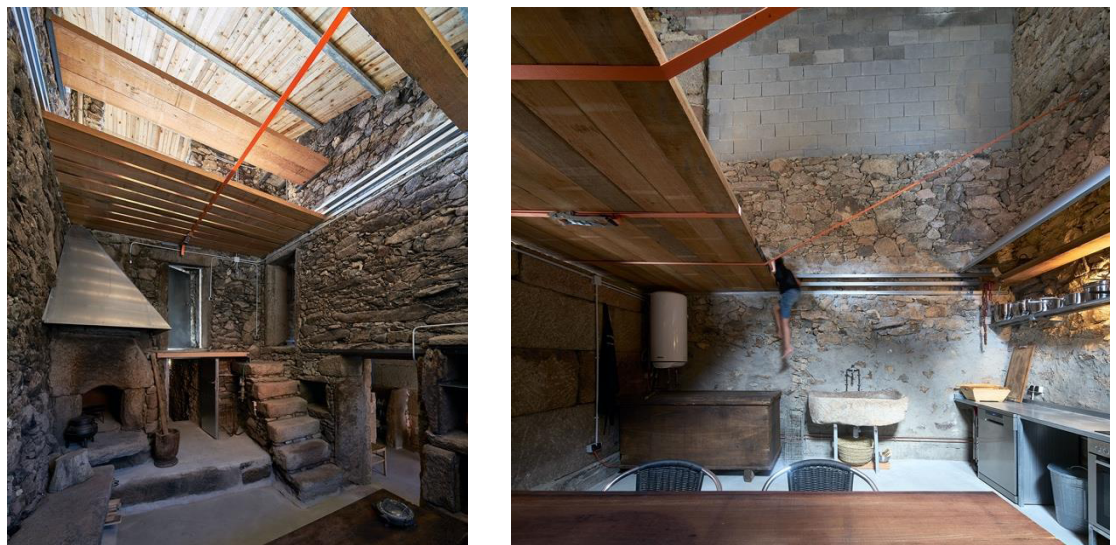


Fig.5 y 6. Casa O Fieiro por Arturo Franco. Fotografías de Alfonso Quiroga

Esa construcción expuesta se resuelve con una economía casi elemental: piedra, madera, acero y cinchas de camión. Cuatro materiales que, juntos, articulan una casa a tracción dentro de otra a compresión. Los muros de piedra —gruesos, de sillares bien concertados— continúan trabajando como siempre lo hicieron: por su propio peso, conteniendo la humedad, respirando con el clima. Sobre ellos, una estructura nueva de tablones de pino se apoya, sujeta por cinchas que se tensan entre anclajes metálicos. La piedra escucha; la madera cruje. Entre ambas se establece una convivencia de fuerzas: la compresión del suelo y la tracción del aire. El replanteo de la estructura se piensa con el difícil acceso de un camión de transporte, y su construcción se ensaya a la vista, en conversaciones con quienes conocen el monte y con lo que el terreno sugiere.

Las cinchas, nacidas como herramienta de transporte, se convierten aquí en un sistema constructivo. Lo que servía para fijar una carga en el camión pasa a sujetar la arquitectura misma. No hay artificio: sólo la reutilización directa de un hecho cotidiano. En esa operación hay también una ética del proceso: construir con lo que se tiene a mano, transformar lo provisional en estructura. Quizá algún día

alguien pueda recoger esas maderas, atarlas de nuevo con las cinchas e irse a habitar a otro lugar. Entonces la ruina volvería a ser ruina, y la naturaleza podría continuar su andadura en ella, sin rastro de la intervención más allá de la memoria del acto. Como en aquella fotografía tomada junto al taller de Peter Zumthor (Fig. 07), donde los tablones recién cortados conservan su corteza y se atan de nuevo formando troncos, aquí también los materiales parecen dispuestos a volver algún día al bosque del que salieron. No se trata de cerrar un ciclo, sino de mantenerlo abierto: una mudanza posible entre la obra y el paisaje.



Fig.7. Fotografía tomada por Arturo Franco en las inmediaciones del taller de Peter Zumthor, Haldenstein, 2022.

En el interior conviven lo nuevo y lo heredado. Se conservan la chimenea, el fregadero, la pila de piedra, las escaleras. No como reliquias, sino como huellas de lo que ya permitía habitar. La escalera de piedra, alta y tosca, conserva el eco de otro tiempo; la nueva, de chapa metálica, parece levitar sobre el forjado de madera. Entre ambas se establece un diálogo semejante al que ocurre entre los muros y las vigas: lo que pesa y lo que vibra, un eco mineral y una respiración elástica. La casa no busca el silencio: deja que cada material hable.

Habitar *Casa O Fieiro* es hacerlo de manera física, casi animal. La casa se recorre trepando, agachándose, buscando apoyo en los muros, avanzando por zonas que antes fueron cuadras o almacenes. El cuerpo se acomoda en el espesor de la piedra, mide el espacio con la escala del gesto, no con la regla. En los huecos de los muros, las abejas mantienen sus colmenas; una pequeña tapa de madera permite extraer cada año la miel. Habitar el muro —compartir el espesor entre humanos e insectos— revela otra forma de interioridad: un refugio poroso, donde la distancia entre lo vivo y lo construido se diluye.

El espacio doméstico ya no se entiende como una caja que aísla del clima, sino como una cueva que prolonga el paisaje. El cuerpo encuentra su medida en la irregularidad, en el tacto del granito, en el salto o la trepa. Como en el proyecto de la artista mexicana Hisae Ikenaga, *Piscina-baloncesto* (Ikenaga 2014), donde un partido de baloncesto se juega dentro de una piscina vacía, en *Casa O Fieiro* también se mide con unidades inadecuadas. La arquitectura se calibra con el cuerpo, con la acción, con el tropiezo. Cada movimiento introduce una pequeña desviación respecto a lo previsto, y es precisamente esa desviación la que mantiene viva la obra.

Construir a cielo abierto significa aceptar que el conocimiento se produce fuera de los límites del plano y del control. Aquí no se proyecta para dominar, sino para dejarse afectar: por la lluvia que entra, por la piedra que cede, por la conversación con quienes habitan y construyen. La intemperie se convierte así en un procedimiento, una forma de aprendizaje que no separa el hacer del pensar. Frente a la arquitectura que busca cerrarse sobre sí misma, *Casa O Fieiro* se mantiene expuesta, confiando en que el tiempo y el cuerpo sabrán completar lo que el proyecto apenas ha iniciado.

Si *Casa O Fieiro* enseña a habitar el espesor del territorio, el siguiente caso desplaza la atención hacia lo contrario: una arquitectura casi sin peso, sostenida por el aire, donde el interior se vuelve sombra y gesto mínimo.

04. Habitar el estado intermedio

En una fotografía del cubano Valentín Sanz (Fig.08), una mujer campesina se protege del sol con las manos. La izquierda hace de visera; la derecha, bajo la barbilla, enmarca su rostro. Es un gesto mínimo, casi instintivo, pero también una forma de construir. En ese gesto cabe una lección sobre el habitar: cobijarse con lo que se tiene, medir el mundo con las manos, responder al clima sin intermediarios.



Fig.8. Fotografía de Valentín Sainz, *Retrato de una anciana*, 2006

En la Vera, entre el bosque y los secaderos de tabaco, el cobertizo Santo Caralampio (Franco 2017) se levanta con esa misma lógica de economía y sentido común. Un refugio construido con lo que hay: acero de taller, bloque de hormigón, aire, sombra y conversación. La arquitectura surge del lugar y de sus ritmos: de las comidas con los vecinos, del vino, del olor a humo y a tierra húmeda, como aclamaba Alejandro de la Sota en su conferencia de 1952 sobre *La arquitectura y el paisaje*, de “ese mimetismo de los campesinos y labradores” (De la Sota 1952) que construyen como la alondra su nido o el castor su presa.



Fig 9 y 10. Cobertizo Santo Caralampio por Arturo Franco. Fotografías de Carlos Fernández Piñar

El cobertizo se organiza como un doble cuerpo: una estructura metálica ligera que protege otra más pequeña de bloque, más densa y doméstica. Entre ambas circula el aire, la luz, el tiempo. No hay un adentro ni un afuera precisos, sino una secuencia de umbrales donde la vida se acomoda. La sombra de la estructura mayor genera una temperatura intermedia, un cobijo expuesto, mientras el volumen interior mantiene la calidez del uso cotidiano.

A la pregunta de qué se ha diseñado realmente aquí, podría responderse con un gesto mínimo: separar la falleba de la carpintería para dejar visible el mecanismo; disponer una casa pequeña dentro de otra mayor que la resguarda del sol y de la lluvia. Gestos sencillos, casi obvios, pero capaces de ordenar el conjunto. En ellos se adivina una forma de mirar el lugar: construir no como acto de invención, sino de ajuste, como si la casa hubiese encontrado por sí misma su posición en el paisaje.

Su construcción responde a la lógica del ingenio popular de la zona: cercados de bolos de granito, estructuras metálicas de catálogo, secaderos perforados para dejar pasar el aire. Aquí la técnica no contradice esa tradición, la prolonga. Con pocos medios se consigue una claridad estructural que recuerda a un esqueleto expuesto: una obra que no teme mostrar sus huesos, su entramado industrial y frágil a la vez. El propio De la Sota, en dicha conferencia, al describir un puente metálico, exclamaba: “Maravilloso esqueleto. ¡Qué elegante así, sin carnes!”. El cobertizo de Santo Caralampio comparte esa desnudez, la obra se ofrece sin piel, sin ropajes, mostrando el andamiaje que la sostiene. El acero no oculta su condición industrial: se oxida, se tensa, refleja el sol del mediodía. Como en los talleres aeronáuticos de TABSA en Barajas (De la Sota 1957–1958), donde la estructura interrumpe la cubierta y se convierte en atmósfera, este cobertizo se mantiene suspendido entre la técnica y el aire, entre el artificio y la intemperie.

Con el tiempo, la naturaleza ha seguido su curso. Las enredaderas trepan por los pilares, la maleza avanza, el acero se oxida. La arquitectura parece suspendida en un instante anterior a su disolución. Su estructura recuerda a un esqueleto en el campo, como el de un animal devorado con lentitud por la vegetación. Pero esa imagen no habla de ruina por abandono, sino de continuidad. La arquitectura desaparece para dejar ver lo que la sostiene: el paisaje, el clima, la vida.

El escultor Giuseppe Penone decía que una obra no está verdaderamente terminada porque sigue su camino en el tiempo (Penone 1991): “Cuando una escultura está acabada, todo está fijado. Mientras que en una escultura como la de *Pelle di marmo* continúa transformándose en el tiempo”. Al caminar sobre la piedra, explicaba, se percibe que la erosión continúa actuando. Esa proyección hacia el futuro —el hecho de que la obra no esté cerrada— es para él la verdadera forma de imaginar su evolución. Algo similar sucede aquí: la arquitectura, junto al granjero, sus vacas y el pasto, continúan su trabajo en el cobertizo cuando el arquitecto ya se ha retirado.

05. Habitar la transición

Vistas juntas, las tres obras dibujan una manera de hacer que no se apoya en la forma terminada, sino en el estado intermedio: ese momento en que la arquitectura todavía está a punto de ser otra cosa. El jardín abre un claro sin fijarlo; la cueva acompaña un espesor que sigue transformándose; el cobertizo ofrece un refugio que apenas se sostiene sobre la sombra y el aire. En las tres intervenciones, la obra permanece abierta al clima, al desgaste, a la conversación con el lugar, como si su estabilidad dependiera precisamente de no cerrarse del todo.

Esa disposición recuerda lo que Richard Sennett describe como open form (Sennett 2013): estructuras que no buscan imponerse, sino cooperar con lo que las rodea, dejando que el tiempo y el uso completen lo que el proyecto apenas inicia. Jean-François Simonnet habla de otra cosa semejante (Simonnet 2001) cuando

describe los paisajes cuyo carácter no se define por geometrías precisas, sino por la erosión, la sedimentación, la deriva lenta: territorios donde la forma no es un resultado, sino una negociación constante con el medio. También los Smithson miraban con atención esos espacios que parecen todavía en proceso (Smithson and Smithson 1990), lo inacabado, lo encontrado, lo que está “casi” listo, como si en esa condición frágil se revelara una verdad más profunda del habitar.

En el jardín, la cueva y el cobertizo, esa verdad aparece como una manera de pensar la arquitectura: no desde el cierre, sino desde la disponibilidad; no desde la imposición, sino desde la escucha. Tres gestos distintos que, sin proponérselo, se responden entre sí: abrir, descender, afinar. Cada uno apunta a una misma pregunta —qué significa construir sin clausurar, habitar sin aislar— y compone, junto a los otros, un pequeño atlas de interiores expuestos al mundo.

06. Refugiarse con paciencia

La arquitectura no se acaba cuando se marchan los obreros ni cuando se abre la puerta por primera vez. Cada obra queda un tiempo en silencio, esperando. Algunas se completan con la vida que llega después; otras permanecen abiertas, como si aún buscaran su forma definitiva. En esa espera hay una forma de refugio: no el de quien se protege del clima, sino el de quien convive con él.

Refugiarse con paciencia es aprender a demorarse, a no cerrar del todo, a confiar en que el tiempo sabrá continuar el trabajo. La lentitud deja de ser un obstáculo y se convierte en método: la pausa como condición para que lo imprevisto tenga lugar.

Las varillas que asoman del hormigón, los muros que respiran, las cubiertas que dejan pasar el aire son signos de esa confianza. No anuncian un final, sino una continuidad posible. Tal vez toda arquitectura consista en eso: en permanecer disponible, en dejar que algo siga ocurriendo cuando el proyecto ya ha terminado.

Refugiarse con paciencia exige aceptar el ritmo de lo cotidiano, la cadencia de lo que se hace despacio. Como el cocinero que cubre la paella con un papel de periódico y se aparta para que termine de hacerse sola, el arquitecto aprende a retirarse, a dejar que el calor, la humedad o la vida completen la obra. En esa retirada no hay abandono, sino sabiduría: entender que el tiempo y la materia saben más que uno mismo.



Fig 12. Fotograma de la película de Paz Encina *La Hamaca Paraguaya*, 2006.

Las obras aquí reunidas —el jardín, la cueva y el cobertizo— comparten esta misma actitud: se exponen para durar, se abren para poder cambiar. Son interiores al aire libre, refugios donde la espera no es una pérdida de tiempo, sino una forma de habitarlo. Como en la película *La hamaca paraguaya* (Encina 2006) (Fig.11), donde una pareja de campesinos aguarda a su hijo tendida bajo los árboles, la arquitectura también se sitúa en esa franja de calma: a la intemperie, entre el rumor del viento y el paso de las estaciones, habitando la espera casi sin hablar, atenta al mundo que la rodea.

Figuras

Fig. 01. Graciela Iturbide, *[Fotografía de varillas y hormigón mojado]*, s.f.

Fuente: Archivo de la autora (uso crítico con fines académicos).

Fig. 02–03. Arturo Franco, *El Jardín de Panchés*, 2024.

Fotografías de Arturo Franco.

Fig. 04. Herman Hertzberger, *The Habitable Space Between Things*, en *Lessons for Students in Architecture*, p. 176, 1991.

Fuente: O10 Publishers.

Fig. 05–06. Arturo Franco, *Casa O Fieiro*, 2020.

Fotografías de Alfonso Quiroga.

Fig. 07. Tablones junto al taller de Peter Zumthor, Haldenstein, 2022.

Fotografía de Arturo Franco.

Fig. 08. Valentín Sainz, *Retrato de una anciana*, 2006.

Fuente: Archivo del artista.

Fig. 09–10. Arturo Franco, *Cobertizo Santo Caralampio*, 2017.

Fotografías de Carlos Fernández Piñar.

Fig. 11. Fotograma de Paz Encina, *La hamaca paraguaya*, 2006.

Fuente: Black Forest Films.

Referencias bibliográficas

- Clément, Gilles. 2021. Jardines, paisaje y genio natural. Barcelona: Puente Editores.
- De la Sota, Alejandro. 1952. "La arquitectura y el paisaje." Conferencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- De la Sota, Alejandro. 1957–1958. "Talleres Aeronáuticos de Barajas (TABSA)." Planos y documentación original. Archivo Alejandro de la Sota, proyecto 313. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/313>
- Encina, Paz. 2006. La hamaca paraguaya. Película. Asunción: Black Forest Films.
- Franco, Arturo. 2017. "Cobertizo de Santo Caralampio." ArchDaily, 26 June. <https://www.archdaily.cl/cl/874012/cobertizo-de-santo-caralampio-arturo-franco>
- Franco, Arturo. 2020. Sin prejuicios. Barcelona: Fundación Arquia.
- Franco, Arturo. 2020. "Una casa a tracción dentro de otra a compresión: Casa O Fieiro." Metalocus, 5 November. <https://www.metalocus.es/es/noticias/una-casa-a-traccion-dentro-de-otra-a-compresion-casa-o-fieiro-por-arturo-franco>
- Franco, Arturo. 2024. "El Jardín de Panchés." HIC Arquitectura, 23 October. <https://hicarquitectura.com/2024/10/arturo-franco-el-jardin-de-panches/>
- Hertzberger, Herman. Lessons for Students in Architecture. Rotterdam: 010 Publishers, 1991.
- Ikenaga, Hisae. 2014. Obra reciente 2012–2014. Valencia: Galería Luis Adelantado.
- Long, Richard. [1967] 1991. A Line Made by Walking. En Richard Long: Walking in Circles. London: South Bank Centre.
- Penone, Giuseppe. 1991. "Pelle di marmo." En Giuseppe Penone: Scritti. Turín: Allemandi.
- Sennett, Richard. 2013. Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation. New Haven: Yale University Press.
- Sennett, Richard. 2008. The Craftsman. New Haven: Yale University Press.
- Simonnet, Jean-François. 2001. Penser par le sable. París: Seuil.
- Smithson, Alison y Peter Smithson. 1990. The Architectural Press Anthology: AS in DS: An Eye on the Road. London: Architectural Press.