





# Transferencias del paisaje y metamorfosis de la Arquitectura entre los siglos XVIII y XX

Miguel Ángel Aníbarro

El concurso del parque de La Villette en París se convocó en 1982 bajo el lema *Un parque urbano para el siglo XXI*; con él los organizadores querían poner de relieve su propósito de anticipar el futuro. Tanto el proyecto ganador de Bernard Tschumi como otros de los presentados —los de OMA, Jean Nouvel y Zaha Hadid— supusieron un punto de no retorno en la evolución del parque urbano y, simultáneamente, la primera manifestación de un nuevo estatus que se reclamaba para la arquitectura: el arranque de un proceso de entrecruzamiento de paisaje y arquitectura suscitado en los últimos decenios, que culminaría, al menos provisionalmente, cierto número de trasposiciones ocurridas a lo largo del siglo XX, pero cuyos orígenes se remontan a los comienzos del XVIII.

1. ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2007, pp. 405 ss.

Todas las imágenes proceden del archivo fotográfico del autor



Con el fin de identificar algunas de las intersecciones producidas entre ambos —conceptuales, pero, en ocasiones, también operativas— que tuvieron consecuencias en el devenir de la arquitectura, y que podrían sugerir alguna reconsideración parcial de su historia en los últimos tres siglos, vamos a explorar de aquí en adelante, sirviéndonos del jardín como mediador, el campo intermedio entre paisaje y arquitectura —ocasionalmente extendido a la pintura y la ciudad—. Con este objeto, reuniremos un conjunto de episodios ocurridos a lo largo de ellos, que es posible vincular entre sí, coagulados en torno a tres momentos significativos, uno por centuria —ordenados cronológicamente—, en los que se manifiesta una intención específica. De paso procuraremos descifrar ciertas ambigüedades con que se ha utilizado el paisaje —como realidad y como idea—, y alguna vez también la arquitectura, en función de los intereses disciplinares, y cómo esas intersecciones y esta utilización han propiciado no ya contaminaciones formales, sino verdaderas transferencias entre campos adyacentes, que fructificaron —en combinación, claro está, con otras circunstancias— en transformaciones del núcleo compositivo de la arquitectura, de las que aún no se ha hecho una interpretación suficiente. Esta lectura de la evolución histórica surge en gran medida de un acercamiento a las obras desde la composición, sin el cual los hechos quizá no muestren, tanto en jardines como en edificios, buena parte de su significado<sup>2</sup>. Sin embargo, dado que la extensión de un artículo no permite profundizar cuánto sería necesario en las explicaciones, deberemos limitarnos a señalar los ejemplos más sobresalientes y sintetizar los aspectos más importantes.

El devenir del proceso que puso en marcha esta idea parece pivotar sobre tres ejes argumentales correspondientes a cada uno de los siglos en que acontece.

1. Desde comienzos del siglo XVIII el jardín fue concebido según el modelo del paisaje, lo que llevó a elaborar nuevas técnicas de composición basadas en la imitación del paisaje campestre y suscitó un modo no siempre consciente, de entender las escenas del paisaje real como una configuración espacial; por tanto, el jardín se consideraba idealmente paisaje, no arquitectura como hasta entonces—aunque no por ello hubiera escapado del campo de interés arquitectónico—.

2. Hacia mediados del XIX las reformas urbanas realizadas aplicando técnicas paisajísticas en los espacios públicos se entendían como arquitectura, si bien sus componentes eran en gran medida naturales: es el caso de los sistemas de parques públicos, cuyo vocabulario formal oscilaba entre la abstracción del paisaje de Alphand en París y

2. Antecedentes destacados de un estudio de esta clase: Vincent Scully abordó en *Architecture. The Natural and the Manmade* (1991) la arquitectura como un todo que incluye el jardín. Christopher Hussey explicó en *The Picturesque* (1927), ciñéndose al ámbito inglés, cómo esta categoría estética había afectado al paisaje, el jardín y la arquitectura en el siglo XVIII. David Watkin amplió esta orientación en *The English Vision* (1982). Aunque ya Nikolaus Pevsner había mostrado en *Pioneers of the Modern Movement* (1936) la herencia inglesa recogida por el Movimiento Moderno, pero sólo desde William Morris y circunscrita a la arquitectura; más tarde se ocuparía del XVIII en sus artículos sobre lo Pintoresco (2023). Christian Norberg-Schulz teorizó en *Genius Loci* (1979) la relación entre paisaje y arquitectura —que Scully había abordado en *The Earth, the Temple and the Gods* (1962) a propósito de los santuarios griegos—, y la concretó en *Nightlands* (1993), analizándola en la arquitectura nórdica.



Fig. 1. Isamu Noguchi: *Tengoku*, jardín interior de la escuela Sogetsu, Tokio, 1977; vista general (fotografía del autor)

el naturalismo de Olmsted en las ciudades norteamericanas; así pues, esos paisajes —artificiales— respondían a la intención de ser arquitectura de la ciudad —o arte de la ciudad, como se llamaba entonces—.

3. Desde finales del siglo XX el edificio se proyecta empleando códigos asociados a la composición del paisaje, pero con materiales artificiales y técnicas contemporáneas; esta condición trastoca las pautas de coherencia de la forma, de modo que el edificio puede integrar figuras y elementos de origen paisajístico mientras el espacio exterior es concebido en términos tectónicos: desde esta perspectiva, la arquitectura se proclama conceptualmente paisaje.

Ahora bien, el manejo actual de los desplazamientos entre paisaje, jardín, arquitectura, ciudad tiende a un uso extensivo e impreciso de los conceptos asociados a ellos. Con frecuencia se denomina equivocadamente ‘paisaje’ al parque y el jardín contemporáneos, cuando el modelo paisajista fue abandonado hace mucho tiempo, como prueban las obras de Isamu Noguchi o Dieter Kienast, por ejemplo (Fig. 1); o se interpretan como ‘arquitectura paisajista’ edificios formalmente desestructurados mediante facetados, ondulaciones, plegados o fragmentaciones, pero no concebidos en relación con

su entorno ni con intención de configurarlo, sino como obra aislada sin vinculación con la forma o el carácter del sitio. No obstante, la expresión ‘arquitectura de paisaje’ no está reservada a la recreación del paisaje en el jardín: actualmente designa las transformaciones del territorio habitado mediante técnicas arquitectónicas y paisajísticas combinadas, conjugando materiales naturales y artificiales. Esta consideración deja en segundo plano la cuestión del jardín y trae a primer término una más general: la de los espacios libres urbanos, suburbanos o campestres, entendidos como modalidades diversas del espacio público contemporáneo. Tales espacios abiertos suelen configurarse mediante procedimientos propios de la arquitectura paisajista extraídos del jardín y del parque, con objeto de facilitar las imbricaciones entre la ciudad, los edificios y el paisaje en el que toman parte.

Por otro lado, el planteamiento del edificio como objeto descontextualizado está siendo superado en los últimos años por las aproximaciones a una idea más comprensiva de la relación con el paisaje. Rafael Moneo ha advertido que en la arquitectura del cambio de siglo la condición objetual del edificio ha dado paso a una paisajística, pero sólo en el sentido de subsumirse en un ‘magma constructivo’ caracterizado por la indiferencia hacia el lugar y por la asunción de pautas formales pretendidamente afines a las del paisaje<sup>3</sup>. Sin embargo, parece claro que esta opción no exime de los reproches de exhibicionismo y ensimismamiento a una arquitectura concebida prioritariamente como imagen. De mucho mayor alcance sería el afianzamiento de un giro contextualista en la arquitectura actual, capaz de atender al entorno ensayando mecanismos de transición desde el edificio, de adaptar su forma a las circunstancias del sitio para valorarlo, de asumir la integración de elementos naturales y los efectos de la intemperie en los materiales, y de utilizar cuando sea necesario técnicas de camuflaje o de ocultación dando prioridad al lugar. Capaz así mismo de abordar el proyecto de los espacios libres con la misma receptividad, al menos, que el del edificio.

#### 1712. EL PAISAJE Y SU DOBLE

Vayamos a los inicios del proceso. Hace algo más de trescientos años Joseph Addison expresaba su admiración por la naturaleza frente al arte al referirse al paisaje en comparación con el jardín de su país, carente de la amplitud y rudeza necesarias para imitar la grandiosidad de aquella<sup>4</sup>. Se comprende que abominara de ese jardín pequeño, subdividido, severamente regular y podado entonces

3. MONEO, Rafael: «Otra modernidad», en VV. AA.: *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 48 ss. y 57.

4. *The Spectator* n° 414 (1712), en HUNT, John Dixon y WILLIS, Peter (eds.): *The Genius of de Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1988, pp.141-143. Y en ADDISON, Joseph: ‘Los placeres de la imaginación’ y otros ensayos de *The Spectator* (Tonia Raquejo ed.). Madrid: Visor, 1991, pp. 153-159.

5. *The Spectator* n° 477 (1712), en HUNT y WILLIS: op. cit., pp. 145-147.

6. HUNT y WILLIS: op. cit., pp. 120 s. También BARIDON, Michel: *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris: Robert Laffon, 1998. Trad. esp.: *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, vol. III: siglos XVIII-XX. Madrid: Abada, 2008, p. 65.

7. GILPIN, William: *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is added a Poem on Landscape Painting*, 1794. Trad. esp.: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Javier Maderuelo ed.). Madrid: Abada, 2004, pp. 57 ss. y 65 ss.

8. PRICE, Uvedale: *An Essay on the Picturesque*, 1794; ed. ampliada *Essays on the Picturesque*, 1810 (3 vols.). Ed. fac. de la 2ª: Farnborough (Hants.): Gregg International Publishers, 1971, vol. I, pp. 44 s. y 49 s.

a la moda en Inglaterra; en sustitución de él propuso una curiosa mezcla de parterre, huerto y jardín de flores que, según escribe, podría confundirse con una parte de la floresta natural porque compartiría la irregularidad de sus plantaciones<sup>5</sup>. Este sorprendente argumento está en el origen del ideal de un jardín concebido a semejanza del paisaje, que se desarrollaría en Inglaterra y luego en el continente europeo durante los cien años siguientes. Poco antes, en 1709, John Vanbrugh había recomendado la conservación en el parque de Blenheim de las ruinas de la Woodstock Manor por su adecuada combinación con el terreno y el arbolado, digna, en su opinión, de la invención de un pintor<sup>6</sup>. Subyacen aquí dos de las principales nociones que van a tomar cuerpo a continuación: la de la composición de un paisaje a partir de elementos naturales y contruados, y la del juicio sobre su valor fundado en la pintura, ambas ligadas al nascente concepto de lo pintoresco, que no se expondría por escrito hasta finales de siglo. Objetos pintorescos serían, según William Gilpin, aquellos que complacen a la vista por alguna cualidad susceptible de ser ilustrada en la pintura; mientras la suavidad o tersura sería la característica de lo bello, la aspereza o rugosidad sería la de lo pintoresco. El pintor, observa Gilpin, prefiere los objetos ásperos o toscos porque le permiten un trazo más libre, una expresión más vigorosa<sup>7</sup>. Pero Uvedale Price consideró necesario precisar más las cualidades de lo pintoresco: variedad, intrincación, aspereza, cambio repentino e irregularidad, con el fin de diferenciarlo no sólo de lo bello y lo sublime, sino de lo pictórico. Lo pintoresco derivaría de la forma de ver propia del pintor, lo pictórico correspondería a las modalidades de ejecución de la pintura<sup>8</sup>.

A pesar del equívoco apuntado por Price, la pintura de paisaje sirvió durante la mayor parte del siglo como modelo de referencia en la configuración de un ‘jardín de paisaje’ —*landscape garden*—. No siempre la misma pintura: primero fue la que representaba los paisajes de la Antigüedad —de Nicolas Poussin a Salvator Rosa—, inspirada en los campos con ruinas de los alrededores de Roma; después, la que representaba los paisajes holandeses, mucho más cercanos a los de la campiña inglesa, en los cuadros de Meindert Hobbema o Jakob van Ruisdael—unos y otros pintores del siglo anterior—; finalmente, la contemporánea desde George Stubbs a John Constable, que representaba los paisajes de la propia Inglaterra. El modelo del paisaje antiguo aludía a la Italia visitada durante el *Grand Tour*, con sus campos agrestes sembrados de ruinas bajo un cielo luminoso; el modelo de la pintura holandesa favorecía la aceptación del paisaje y el clima de los países





Fig. 2. William Kent: Rousham, h. 1737; escenas de Praeneste y Valle de Venus separadas por el arbolado (fotografía del autor)

Fig. 3. 'Capability' Brown: Blenheim, h. 1765; vista desde el arco de Woodstock con el puente y el palacio construidos por John Vanbrugh (fotografía del autor)



9. ANÍBARRO, Miguel Ángel: «Lo Pintoresco y la formación del jardín paisajista», *Anales de Arquitectura* nº 3, 1991, pp. 65-79.

que bordean el mar del Norte: terrenos llanos, fortalezas o iglesias apuntadas y una atmósfera lluviosa y fría; el de la pintura inglesa indujo finalmente a la presunción de que bastaría con 'mejorar' el paisaje existente suavizando sus asperezas e irregularidades para obtener un jardín memorable. De este modo, mientras la intención de William Kent en la década de 1730 era suscitar el recuerdo de los sitios conocidos de la campiña romana mediante pequeños edificios dispuestos en relación con los componentes del sitio (Fig. 2), la de *Capability Brown* hacia 1760 sería reproducir las suaves praderas de las Midlands con un lenguaje codificado de terrenos ondulados, amplias superficies de agua y grupos sueltos de árboles<sup>9</sup> (Fig. 3).

Kent y Brown delimitaron un campo profesional, el de la creación de jardines en las mansiones campestres de la nobleza inglesa, caracterizado desde un principio por una doble ambigüedad: la de la semejanza de los jardines con el paisaje y la de su relación con la arquitectura. El reconocimiento en la época de que en las obras de Kent se hacía verosímil por primera vez la continuidad entre el jardín y el paisaje, dada la apariencia natural de aquel, venía a constatar el cumplimiento del objetivo señalado por Addison: un manejo de la composición suficientemente hábil como para confundir al espectador por la semejanza entre ambos. Sin embargo, esta manipulación de los elementos naturales en el jardín paisajista fue la causa de una confusión cuyas consecuencias serían de largo alcance: si en los jardines de Kent la evocación del paisaje italiano con algunas piezas arquitectónicas se producía en un escenario inequívocamente inglés, en los de Brown el propósito era reproducir la campiña inglesa en su belleza ideal. Pero como ese ideal radicaba sólo en la mente de su creador, la supuesta 'mejora' del paisaje existente solía traducirse en su sustitución por uno nuevo que aspiraba a ser tomado por verdadero. Paradójicamente, la perfección conseguida mediante la reiteración de los recursos compositivos era el principal indicio que permitía al conocedor identificar la mano de Brown y darse cuenta, por tanto, de la artificialidad de su obra.

Esta ambigüedad se transmitía al campo profesional. La consecución de un lenguaje paisajista en el jardín dio origen en tiempos de Brown a una figura diferenciada del arquitecto: el *improver* o mejorador, después llamado *landscape gardener* por su seguidor Humphry Repton. Tal distinción se introdujo paulatinamente y no de manera excluyente, pero en todo caso se daba por sentado que los conocimientos que la jardinería paisajista precisaba eran, no ajenos, pero sí distintos a los requeridos por la disciplina arquitectónica, muy al



contrario de lo que se suponía en la tradición del jardín clásico, que perduró en el continente hasta la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, Vanbrugh ya había proyectado los jardines de Castle Howard; tanto Kent como Brown llegaron a construir algunos edificios neopaladianos; William Chambers, arquitecto, fue un teórico del jardín<sup>10</sup> y construyó el de Kew; y John Nash realizó por su cuenta los primeros parques públicos de Londres —los de Regent y St James—, lo cual indica la fluidez de las fronteras profesionales en ambos sentidos. La atención compartida por mejoradores y arquitectos hacia el jardín favorecería seguramente la transmisión de lo pintoresco a la arquitectura mediante recursos compositivos nuevos. Robert Adam propugnaba la noción de ‘movimiento’ en los edificios, entendido como un juego de volúmenes y una diversidad de formas semejantes a los del paisaje; Joshua Reynolds, pintor, recomendaba la variedad, la intrincación y el aprovechamiento de los accidentes, propios de la pintura, para superar en el edificio la planta regular<sup>11</sup>. A lo largo del siglo XVIII, la irregularidad, interpretada sobre todo como asimetría, la disposición centrífuga en planta, el crecimiento agregativo del edificio, el equilibrio de pesos visuales dispuestos libremente y la adaptación a la topografía y a las vistas con ángulos de 135° fueron apareciendo —en paralelo con la recuperación del estilo gótico— en casas de campo como Vanbrugh Castle, Strawberry Hill, Downton Castle o Luscombe.

Esta tendencia continuaría en el XIX, no sin algunos reparos de A. W. N. Pugin, quien rechazaba un pintoresquismo exclusivamente formal —el de Peckforton Castle, por ejemplo— para reclamar ‘un verdadero Pintoresco’ que fuera expresión de la variedad de los usos —como el de Scarisbrick Hall—, propiciando un retorno a la tradición doméstica inglesa anterior a la introducción del Renacimiento<sup>12</sup>. A su vez, John Ruskin en *Las piedras de Venecia*, al explicar la naturaleza del gótico —al menos en la Europa del norte—, señalaba el salvajismo o rudeza —*savageness*—, la mutabilidad o variedad y el naturalismo, entre otros, como sus caracteres<sup>13</sup>, que bien podrían conectarse con lo preconizado anteriormente por Price.

#### 1858. NATURALEZA EN LA CIUDAD

Mientras tanto, un joven Frederick L. Olmsted viajaba a pie por Inglaterra. Nada más desembarcar en Liverpool, en 1850, había quedado impresionado por los parques públicos, particularmente el de Birkenhead, donde Joseph Paxton había adaptado la gramática del jardín paisajista al entorno urbano y el uso público<sup>14</sup>. En 1858,

10. Autor de CHAMBERS, William: *A Dissertation on Oriental Gardening*, 1772. Ed. fac. Farnborough (Hants.): Gregg International Publishers, 1972.

11. Véanse: *The Works in Architecture of Robert and James Adam, 1773-1782*. Ed. fac. Londres: Academy, y N<sup>a</sup> York: St. Martin's Press, 1975; prefacio del vol. I, p. V. Así como REYNOLDS, Joshua: *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy, 1778-1790* (Roger Fry ed.). Londres: Seely & Co., 1905; discurso XIII, 1786, pp. 349-369.

12. PUGIN, A.W.N.: *An Apology for the Revival of Christian Architecture*, 1843. Ed. fac. Oxford: St Barnabas Press, 1969.

13. RUSKIN, John: *The Stones of Venice*, 1851-53 (Jan Morris ed.). Londres: Bellew, 1989, cap. 7, pp. 118 ss.

14. OLMSTED, Frederick Law: *Walks and Talks of an American Farmer in England*, 1852. Amherst (Mass.): Library of American Landscape History, 2002, pp. 91-94.



Fig. 4. Frederick L. Olmsted: Sistema de parques de Boston, 1875-1895; vista de Back Bay Fens (fotografía del autor)

su proyecto para el parque Central de Nueva York demostró una inesperada habilidad para organizar espacios y circulaciones, combinar el terreno y el agua con las masas boscosas, insertar los elementos construidos y resolver las articulaciones urbanas<sup>15</sup>. Olmsted concebía el parque como un fragmento de campo en la ciudad, que debía dar a quienes no pudieran desplazarse a las afueras la sensación de estar en escenarios naturales, como aquellos que Thoreau exploraba y describía en esos mismos años<sup>16</sup>. De ahí su progresiva tendencia hacia un naturalismo escénico que contradecía el gusto popular por los tratamientos ornamentales de la vegetación, como puede verse en la rocosa colina del parque Central —*the Ramble*—, en los bordes del lago y el pintoresco torrente del parque Prospect en Brooklyn, o en las riberas selváticas de Back Bay y el río Muddy en Boston (Fig. 4). Este entendimiento del parque como refinada recreación del paisaje natural acabó siendo, paradójicamente, el complemento adecuado de la ciudad ecléctica, la del movimiento *City Beautiful*, a la que contribuyó a reestructurar y perfeccionar.

Olmsted se dio cuenta de que el parque podía ser un instrumento de transformación del entramado uniforme de la ciudad americana

15. BEVERIDGE, Charles E. y ROCHELAU, Paul: *Frederick Law Olmsted. Designing the American Landscape*. N<sup>a</sup> York: Rizzoli, 1995, pp. 52-70.

16. Véase, por ejemplo, THOREAU, Henry David: *The Maine Woods*, 1864. Trad. esp.: *Los bosques de Maine*. Tegueste (Tenerife): Baile del Sol, 2007.

que permitiera priorizar los espacios públicos, graduar las circulaciones y reorientar el crecimiento urbano. La articulación con la trama edificada por medio de *squares* en el parque Central, dio paso en Brooklyn a una reorientación de la trama urbana hacia Manhattan y Coney Island, mediante avenidas que nacían del parque Prospect; y luego al sistema de parques y vías parque desarrollado en Boston. Establecido en la periferia, el sistema de parques consolidaba el borde urbano y definía la transición hacia el entorno campestre; trasladado al interior, como en Buffalo y en Chicago, el peligro inherente de disgregación de la trama edificada se evitaba ciñéndolo a la geometría del trazado. Ahora bien, un sistema de espacios públicos quizá más completo, graduado en cuatro escalas —bulevares y avenidas, plazas arboladas y *squares*, jardines públicos y parques interiores más bosques exteriores—, homogéneamente distribuido, se estaba realizando en París desde 1853, aunque a iniciativa de un gobierno autoritario, el representado por el barón Haussmann, con un plan redactado desde la administración bajo la dirección de un ingeniero de caminos, Adolphe Alphand, e imponiendo con la piqueta los nuevos trazados urbanos<sup>17</sup>. En cambio, en las ciudades norteamericanas los ayuntamientos elegidos democráticamente debían responder a las demandas ciudadanas mediante el aprovechamiento de áreas vacantes, confiando la dirección del proceso a un profesional independiente de nuevo cuño: ésta era la figura que Olmsted pretendía incorporar.

Fue con ocasión de la Exposición Colombina de Chicago en 1893 cuando, al informar de los trabajos realizados en ella, expuso Olmsted ante el Congreso Mundial de Arquitectos su visión profesional<sup>18</sup>. Lo que caracterizaba su labor en la Exposición era la conciliación de los requerimientos de un paisaje placentero —*scenery*— y de los edificios unos respecto a otros «because of the subordination and contribution of its detail to effective composition of masses as seen in perspective»<sup>19</sup>. No se trataba sólo de una recreación de la naturaleza, sino de una combinación de elementos y partes, arquitectónicos y naturales, en armoniosa relación, lo que implicaba una consideración arquitectónica del paisaje. En consecuencia, encontraba preferible designar su labor como arquitectura de paisaje —*landscape architecture*— en vez de jardinería de paisaje —*landscape gardening*—, como se usaba en Inglaterra: mientras la idea de jardín suponía un espacio limitado y exclusivo —el de una propiedad—, la de paisaje podía desplegarse desde la casa y el jardín hasta la pradera y la montaña. A su vez el término ‘arquitectura’ no le parecía constreñido a las obras de edificación, dada su aplicación en otros campos con significados más generales.

17. ALPHAND, Adolphe: *Les promenades de Paris, 1867-1873*. Ed. fac. Princeton (N. J.): Princeton Architectural Press, 1984.

18. Por encargo del American Institute of Architects; OLMSTED, Frederick Law: *Civilizing American Cities* (S.B. Sutton ed.). Nueva York: Da Capo Press, 1997, pp. 180-196.

19. [Debido a la subordinación y contribución de sus rasgos distintivos a una composición bien lograda de masas vista en perspectiva] traducción del autor. *Ibid.*, pág. 182.

He aquí un deslizamiento semántico decisivo. La oportunidad del término ‘paisaje’ quedaba justificada por la amplitud característica del escenario campestre, pero la ‘arquitectura de paisaje’ designaría una composición más comprensiva, que no podía limitarse a la recreación del entorno, puesto que su objeto era la integración social y urbana. Parece claro que el cambio de denominación no obedecía solamente a un ajuste conceptual del campo de trabajo, sino a objetivos profesionales que pretendían una ampliación de éste en las condiciones de la sociedad norteamericana de la época. Olmsted incluía entre sus intereses el suburbio jardín, el campus universitario, el cementerio parque y los jardines institucionales, además de los de residencias privadas. No es menos significativo que promoviera dos de los primeros parques nacionales de Estados Unidos: Yosemite en Sierra Nevada, California, y las cataratas del Niágara en los Grandes Lagos. Estableció así un nuevo ámbito de actuación que ampliaba enormemente los límites del que se había desarrollado hasta entonces en Europa.

Esta expansión del campo profesional quedó implícitamente absorbida en la concepción abarcadora de la arquitectura formulada por William Morris en 1881. Si arquitectura era para Morris la suma de las modificaciones introducidas sobre la faz de la tierra para satisfacer las necesidades humanas<sup>20</sup>, resulta plausible, al menos como hipótesis, que la arquitectura de paisaje definida por Olmsted quedara comprendida en ella. Pero mientras la de Olmsted era una concepción firmemente asentada sobre una actividad práctica, la de Morris era una idea visionaria destinada a anticipar el futuro, que debe ponerse en relación con sus ideales socialistas y su interés por la preservación de los edificios medievales y la revitalización de las técnicas artesanales. Esta idea implicaba una colaboración armónica entre las artes, amalgamando la arquitectura con el diseño de objetos y potencialmente con la ciudad y el paisaje como conformaciones sucesivas del entorno de la vida humana.

La influencia de Morris, bajo el magisterio intelectual de Ruskin, fue profunda entre sus compañeros arquitectos. Como es sabido, el *Domestic Revival* se orientó hacia una recuperación de la arquitectura vernácula inglesa, adaptada al carácter y el clima del país, y a través de ella abordó la integración en el paisaje. La primera conduciría hacia una composición informal de volúmenes simples adaptados a la distribución de los espacios interiores, acorde con los usos y arraigada en las condiciones del entorno, enlazando con la tradición de la casa pintoresca preconizada por Pugin. La segunda se concretaría

20. «El porvenir de la arquitectura en la civilización», 1881, en MORRIS, William: *Escritos sobre arte, diseño y política* (Anna Calvera ed.). Sevilla: Doble J, 2005, pp. 29-61. Morris (1834-1896) era contemporáneo de Olmsted (1822-1903).



mediante la adaptación al terreno, la valoración de las vistas y la construcción del jardín. Pero éste no era ya un jardín paisajista, sino un recinto cerrado de escala suburbana en el que se prolongaban el trazado y los materiales de la casa y se distribuían por usos los espacios en torno a ella, como hicieron Voysey y Lutyens. Quedó rota de este modo la continuidad morfológica entre paisaje y jardín, deshaciéndose el equívoco que llevaba a confundirlos, y comenzó la gestación de un jardín arquitectónico que se desarrollaría durante el siglo XX.

En paralelo con el movimiento *Arts & Crafts* y el *Domestic Revival*, fue madurando a finales del XIX la idea de la ciudad jardín. En algunos poblados industriales, como Port Sunlight, y en los primeros suburbios jardín se experimentaron la agrupación de viviendas en hileras irregulares, su retranqueo con frentes ajardinados, los trazados curvos adheridos a la topografía y la ruptura de la manzana con la separación de las esquinas y los fondos de saco. También se intercaló una gradación de espacios libres: los jardines privados traseros, los comunitarios en medio de las manzanas, los espacios centrales abiertos con los edificios representativos y las reservas perimetrales de parques. Se trataba de una propuesta alternativa a los barrios industriales de las periferias y, en potencia, a los centros congestionados de las ciudades. En la sistematización doctrinal de Ebenezer Howard, la ciudad jardín se presentó como una solución a las disfunciones de la metrópolis industrial y una seria puesta en cuestión del estatuto de la ciudad compacta que Haussmann y Olmsted habían coadyuvado a actualizar. Trazados diversificados, agrupaciones pintorescas, entrelazamiento con la vegetación e incipiente disolución del espacio urbano tradicional, materializados tanto en Hampstead (Fig. 5) como en Letchworth y Welwyn, fueron el resultado de una tradición inglesa de planificación paisajista que sería explícitamente reivindicada por Raymond Unwin<sup>21</sup>.

#### 1982. HACIA OTRA ARQUITECTURA DE PAISAJE

El proyecto de la Ciudad Industrial, de Tony Garnier, interpretó con los parámetros funcionales de la ciudad contemporánea algunas de las ideas surgidas en la ciudad jardín. La *Carta de Atenas* las absorbió y amplificó en 1933, planteando una radical metamorfosis urbana: en sus propuestas, las agrupaciones en hileras pasaban a ser ordenaciones en bloques y la ruptura de la manzana terminaba en su disolución; la irregularidad de la composición pintoresca se cambiaba por configuraciones abiertas realizadas mediante paralelismos, deslizamientos, giros, contraposiciones y repeticiones; el



Fig. 5. Raymond Unwin y Barry Parker: Suburbio jardín de Hampstead, 1905; vista desde Hampstead Heath Extension con el muro de cierre (fotografía del autor)

escalonamiento de jardines y el entrelazamiento vegetal se convertían en un espacio verde continuo: un parque contenedor sin apenas cualificación<sup>22</sup>. Estos mecanismos habían sido ensayados por Le Corbusier en la ‘Ciudad de tres millones de habitantes’; la posterior ‘Ciudad radiante’ dejaría clara esta idea fundamental: establecer una ciudad en el parque. No obstante, algunas consignas urbanísticas solían quedar relegadas en las *siedlungen* alemanas, más atentas a la definición del espacio público y a la cohesión de la forma urbana que a la abstracción de los principios modernos. Baste comparar la propuesta del Isote insalubre nº 6 en París de Le Corbusier con el barrio de la Herradura en Berlín-Britz de Bruno Taut y Martin Wagner, donde se prefiere la construcción de baja y media altura, la distribución en calles y plazas y la gradación de los espacios abiertos.

A escala edificatoria, las novedades de la casa inglesa fueron transmitidas al continente por Hermann Muthesius<sup>23</sup>; sus lecciones fueron acogidas en el ámbito alemán y en el de la Sezession vienesa, especialmente por Josef Hoffmann en obras como la villa Primavesi. No es difícil, desde este punto, descubrir su influencia en la libertad compositiva, sobre todo en planta, de algunas villas de Mies, de Mendelshon y de Le Corbusier, así como encontrar en ellas la fluidez espacial característica del jardín paisajista. Por su parte, las corrientes orgánicas se mostraron muy sensibles a la incidencia del

21. UNWIN, Raymond: *Town Planning in Practice*, 1909, 1934. Trad. esp. de la 2ª ed. *La práctica del urbanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, cap. III, pp. 92 ss.

22. LE CORBUSIER: *La Charte d'Athènes*, 1942. París: Éditions de Minuit, 1957, en particular el punto 35.

23. MUTHESIUS, Hermann: *Das Englische Haus*. Berlín: Wasmuth, 1904-1905 (3 vols.). Trad. Inglesa: *The English House* (Crosby Lockwood Staples ed.). Oxford: BSP, 1987.





Fig. 6. Roberto Burle Marx: jardín del Museo de Arte Moderno, de Affonso Reidy, en Río de Janeiro, 1961; vista desde el pórtico inferior del edificio (fotografía del autor)

Fig. 7. Geoffrey Jellicoe: Monumento a John F. Kennedy en los campos de Runnymede (Surrey), 1965; tramo final del recorrido a través de una arboleda (fotografía del autor)



24. NORBERG-SCHULZ, Christian: *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1993. Trad. inglesa: *Nightlands. Nordic Building*. Cambridge (Mass.) y Londres: The MIT Press, 1996.

25. TUNNARD, Christopher: *Gardens in the Modern Landscape*. Londres: The Architectural Press, 1938; ed. revisada Londres: The Architectural Press y Nueva York: Charles Scribner, 1948, pp. 69-106.

26. CULLEN, Gordon: *The Concise Townscape*. Londres: The Architectural Press, 1961. Trad. esp. de la ed. de 1971: *El paisaje urbano*. Barcelona: Blume, 1974. El término *townscape* fue utilizado por primera vez en un artículo de *Architectural Review* publicado bajo el seudónimo de I. de Wolfe en 1949.

27. Para esta cuestión, ANÍBARRO, Miguel Ángel: «¿Pintoresco o moderno? Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la posguerra», *Anales de Arquitectura* n.º 5, 1993-1994, pp. 131-138.

28. Si *landscape* se traduce por 'paisaje', *townscape* no tiene traslación literal en las lenguas romances. La expresión 'paisaje urbano', que se suele utilizar, obliga a calificar al paisaje como natural o campestre para evitar una sugerencia equívoca de continuidad entre campo y ciudad.

paisaje en la concepción arquitectónica. En Estados Unidos esto se tradujo en un desdoblamiento de la planta hacia el espacio exterior resuelto con la intermediación del jardín, bien obedeciera a un ideal naturalista —Wright—, al anclaje del edificio en el sitio —Neutra— o al gusto por la vida al aire libre —Schindler—. En los países nórdicos, el sentimiento de intimidad con la naturaleza —presente ya en el cementerio del Bosque, de Asplund y Lewerentz— ha dado pie a lo largo del siglo a una simbiosis entre la arquitectura y el paisaje silvestre, con un despliegue contenido de geometrías no ortogonales: las obras de Alvar Aalto, Jørn Utzon, Reima Pietilä, o Sverre Fehn dan prueba de ello<sup>24</sup>. Esta simbiosis se hizo extensiva a la ciudad, desde los años 1940 en adelante, gracias al solapamiento entre los nuevos barrios y los sistemas de parques, como ocurrió en Estocolmo y Copenhague.

Mientras tanto, desde el campo de la arquitectura de paisaje, Christopher Tunnard argumentaba en *Gardens in the Modern Landscape* (1938) —considerado el manifiesto fundacional del paisajismo contemporáneo— su adhesión entusiasta a los postulados del Movimiento Moderno, del que adoptaría su sentido social y su vocabulario formal<sup>25</sup>. Le siguieron, entre otros, los norteamericanos Garret Eckbo y Dan Kiley, así como Roberto Burle Marx, asociado a la primera generación de arquitectos brasileños modernos (Fig. 6), y en Europa Carl T. Sørensen y Geoffrey Jellicoe (Fig. 7).

De 1961 es otro texto seminal publicado también en Inglaterra: *Townscape*<sup>26</sup>. En él Gordon Cullen efectuaba un análisis de la ciudad basado en la visión en movimiento, inherente tanto al jardín paisajista como a la arquitectura moderna, combinada con aplicaciones de la psicología de la percepción. Distancias, texturas, luz, tamaño, fondos, transiciones de imágenes o actividades, entendidas como atributos de la escena urbana, podían manejarse para lograr efectos visuales con los que dar sentido actual a la ciudad compacta, incorporando su complejidad de forma. Colaborador de la *Architectural Review*, Cullen había participado en el debate del *neo-pintoresquismo* planteado por Nikolaus Pevsner, que constataba la congruencia entre los postulados de lo Pintoresco y el lenguaje del Movimiento Moderno<sup>27</sup>. De este modo, el descubrimiento de una analogía operativa entre ambos produjo una nueva transferencia que, al asimilar la tradición paisajista en la percepción del medio urbano, cambiaría el modo de entender el diseño de la escena urbana<sup>28</sup>.

Seis años después Robert Smithson y Richard Long inauguraron el *land art* desde dos actitudes diferentes hacia el paisaje: el descubrimiento de parajes abandonados o degradados a los que se



da nuevo significado con intervenciones de gran escala —*earth works*—, en un caso; la exploración de lugares lejanos o desconocidos cuyo sentido se indaga con actividades que dejan una huella leve y transitoria, en el otro. La fuerza brutal de las obras de Michael Heizer, digamos, frente al penetrante mimetismo de las de David Nash. Rosalind Krauss ha explicado este fenómeno como una expansión del campo escultórico surgida de un binomio excluyente: ‘no paisaje’ y ‘no arquitectura’, asignando nuevas posibilidades operativas que suponían una ruptura con la modernidad artística<sup>29</sup>. Esta mutación no dejó rastro por aquellos años en la esfera arquitectónica. Pero desde 1982 sería recogida —inicialmente sin mencionarla— como inspiración para resituar el campo de la arquitectura en el sentido anunciado en La Villette.

Debido quizás a su potencia formal y su anhelo de trascendencia, los *earth works* norteamericanos parecen haber sido más influyentes que el *land art* europeo. Así queda de manifiesto en algunos de los proyectos presentados al concurso del parque parisino, pero también en obras posteriores de sus autores, como la sede de la Televisión Central de China en Pekín, de Rem Koolhaas, el Museo de Arte del siglo XXI —MAXX— en Roma, de Zaha Hadid, o la Filarmónica de París, de Jean Nouvel. Pero la intención de este artículo no es entrar en una crítica de la arquitectura contemporánea; baste señalar esta conexión y añadir dos consideraciones relativas a ella.

La primera: a Smithson y su *Recorrido por los monumentos de Passaic*<sup>30</sup> se debe en parte la capacidad actual de apreciación estética de las ruinas del mundo moderno: instalaciones industriales obsoletas, carreteras y ferrocarriles olvidados, vertederos colmatados, puertos en desuso. Pero las actuaciones que éstas requieren, en cuanto estratos de un proceso histórico de transformación del paisaje, para orientarlas hacia las nuevas expectativas de uso público, encuentran resonancias más sugestivas en las experiencias de fruición sensorial, reconocimiento de las huellas, atención a los fenómenos naturales y construcción empática con la naturaleza propias del *land art* europeo, que responde mejor a la escala del territorio y a la sensibilidad que un paisaje muy antropizado demanda<sup>31</sup> (Fig. 8).

Ahora bien, el propósito de la arquitectura no tiene por qué ser coincidente con el del arte, puesto que ella se ocupa de la configuración de espacios habitables acordes con las necesidades humanas. Volviendo, pues, al ámbito que le es propio, junto a esta reconsideración del paisaje posindustrial, la organización de los espacios libres urbanos, el afloramiento de los paisajes latentes en

Fig. 8. Peter Latz: parque de Duisburg Norte, 1990-2002, en los terrenos de la antigua acería Thyssen en Meiderich; vista de la Sinterplatz, los depósitos y la colina de desechos (fotografía del autor)



29. KRAUSS, Rosalind E.: «La escultura en el campo expandido», 1978, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985. Trad. esp.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 289-303.

30. SMITHSON, Robert: ‘A Tour of the Monuments of Passaic’, *Art Forum*, diciembre 1967. Trad. esp.: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

31. Véase, por ejemplo, GOODING, Mel y FURLONG, William: *Artist Land Nature*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002.

32. Sobre los casos paradigmáticos de París y Berlín, ANÍBARRO, Miguel Ángel: «Parques sin paisaje», *Arquitectura* n° 336, 2004, pp. 48-55; y «Travesías del pasado», *Arquitectura* n° 344, 2006, pp. 102-109.

los vacíos suburbanos, la prosecución de implantaciones paisajísticas históricas desde supuestos contemporáneos y la recuperación de los paisajes degradados<sup>32</sup> constituyen un programa que confiere sentido pleno a una concepción incluyente de la arquitectura capaz de atender, en conjunción con el paisaje, a la visión de William Morris, estableciendo un ámbito de producción interdisciplinar.

El encadenamiento de episodios históricos hasta aquí relatados dibuja una línea que recorre en zigzag la historia de la arquitectura moderna —y hasta su prehistoria— desde comienzos del siglo XVIII hasta finales del XX. Varios de ellos tienen que ver con la evolución del jardín en sus acercamientos alternados al paisaje y a la arquitectura, y en sus intersecciones con la casa y la ciudad. La consideración del paisaje parece tener, junto con otros factores ampliamente conocidos, un papel liminar en la conformación y en la concepción de la arquitectura de esta época. Así parece mostrarlo la sucesión de transferencias concatenadas con metamorfosis, con frecuencia sorprendentes, que hemos agrupado en tres fases.

En la primera, correspondiente al siglo XVIII, la apropiación del paisaje por el jardín —a través de la pintura— y el trasvase de ciertos rasgos de éste a la arquitectura, provocaron la transformación del jardín arquitectónico en paisajista y la de la arquitectura



campestre inglesa, tardobarroca o paladiana, en pintoresca. En la segunda, siglo XIX, hay dos procesos paralelos: por un lado, la trasposición del parque paisajista a la ciudad, que originó la restructuración de los trazados barrocos de las ciudades europeas y de la retícula uniforme de las norteamericanas —con sistemas diferentes— a partir de sus espacios libres —y, además, el inicio del planeamiento urbano en Estados Unidos—; y por otro, en la vertiente inglesa, la continuidad entre la casa pintoresca y la del *Domestic Revival*, y el trasvase desde ésta y el jardín arquitectónico asociado a ella, a un modelo urbano de nuevo cuño: la ciudad jardín.

En la tercera etapa, la del XX, las transferencias a la ciudad moderna de los experimentos urbanos anteriores y, por tanto, el cambio radical de la ciudad compacta decimonónica a la ciudad en el parque o ciudad verde propugnada por los CIAM; simultáneamente, el trasvase de la arquitectura doméstica inglesa al continente y sus transformaciones progresivas, que condujeron a la villa del Movimiento Moderno. Y en la segunda mitad del siglo, la traslación del paisaje, primero a la ciudad, entendiendo en analogía con él su percepción y su diseño; y luego a la arquitectura, en las décadas finales, como una apropiación por intermedio del *land art*, en aspectos volumétricos y matéricos, y a veces también espaciales. Aunque éste ya no es el paisaje de las amables campiñas del occidente europeo —el ideal durante doscientos cincuenta años—, sino el de las zonas áridas del centro y el sur de Estados Unidos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Robert y James: *The Works in Architecture of Robert and James Adam, 1773-1782*. Ed. fac. Londres: Academy, y N<sup>a</sup> York: St Martin's Press, 1975.

ADDISON, Joseph: *The Spectator* n<sup>o</sup> 414 y 477, 1712, en HUNT, John Dixon y WILLIS, Peter (eds.): *The Genius of de Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1988, pp.141-143.

—: *The Spectator* n<sup>o</sup> 414, 1712, en 'Los placeres de la imaginación' y otros ensayos de *The Spectator* (Tonia Raquejo ed.). Madrid: Visor, 1991, pp.153-159.

ALPHAND, Adolphe: *Les promenades de Paris, 1867-1873*. Ed. fac., Princeton (New Jersey): Princeton Architectural Press, 1984.

ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2007.

ANÍBARRO, Miguel Ángel: «Lo Pintoresco y la formación del jardín paisajista», *Anales de Arquitectura* n<sup>o</sup> 3, 1991, pp. 65-79.

—: «¿Pintoresco o moderno? Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la posguerra», *Anales de Arquitectura* n<sup>o</sup> 5, 1993-1994, pp. 131-138.

—: «Parques sin paisaje», *Arquitectura* n<sup>o</sup> 336, 2004, pp. 48-55.

—: «Travesías del pasado. Jardines públicos de Berlín tras la caída del Muro», *Arquitectura* n<sup>o</sup> 344, 2006, pp. 102-109.

BARIDON, Michel: *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*. París: Robert Laffont, 1998. Trad. esp.: *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, vol. III: siglos XVIII-XX. Madrid: Abada, 2008, p. 65.

BEVERIDGE, Charles E. y ROCHELAU, Paul: *Frederick Law Olmsted. Designing the American Landscape*. N<sup>a</sup> York: Rizzoli, 1995.

CHAMBERS, William: *A Dissertation on Oriental Gardening, 1772*. Ed. fac., Farnborough (Hants.): Gregg International Publishers, 1972.

CULLEN, Gordon: *The Concise Townscape*. Londres: The Architectural Press, 1961. Trad. esp. de la ed. de 1971: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume, 1974.

GILPIN, William: *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is added a Poem on Landscape Painting, 1794*. Hay trad. esp.: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Javier Maderuelo ed.). Madrid: Abada, 2004.

GOODING, Mel y FURLONG, William: *Artist Land Nature*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002.

HUSSEY, Christopher: *The Picturesque. Studies in a Point of View*. Londres y Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1927. Hay trad. esp.: *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista* (Javier Maderuelo ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

KRAUSS, Rosalind E.: «La escultura en el campo expandido», 1978, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1986. Trad. esp.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

LE CORBUSIER: *La Charte d'Athènes, 1942*. París: Éditions de Minuit, 1957.

MONEO, Rafael: «Otra modernidad», en VV. AA.: *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

MORRIS, William: «El porvenir de la arquitectura en la civilización», 1881, en *Escritos sobre arte, diseño y política* (Anna Calvera ed.). Sevilla: Doble J, 2005.

MUTHESIUS, Hermann: *Das Englische Haus*. Berlín: Wasmuth, 1904-1905 (3 vol.). Trad. inglesa: *The English House* (Crosby Lockwood Staples ed.). Oxford: BSP, 1987.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milán: Electa, 1979. Trad. inglesa: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Londres: Academy, 1980.

—: *Nattlandene: Om byggekunst I Norden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1993. Trad. inglesa: *Nightlands. Nordic Building*. Cambridge (Mass.) y Londres: The MIT Press, 1996.

OLMSTED, Frederick Law: *Walks and Talks of an American Farmer in England, 1852*. Amherst (Mass.): Library of American Landscape History, 2002.

—: *Civilizing American Cities* (S.B. Sutton ed.). Nueva York: Da Capo Press, 1997.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement*. Londres: Faber and Faber, 1936. Ed. revisada 1949: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth: Penguin, 1960. Hay trad. esp.: *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1963.

—: *Sobre lo Pintoresco* (Miguel Ángel Aníbarro ed.). Madrid: Abada, 2023.

PRICE, Uvedale: *An Essay on the Picturesque, 1794*; ed. ampliada *Essays on the Picturesque, 1810* (3 vol.). Ed. fac. de la 2<sup>a</sup>: Farnborough (Hants.): Gregg International Publishers, 1971.

PUGIN, A.W.N.: *An Apology for the Revival of Christian Architecture, 1843*. Ed. fac. Oxford: St Barnabas Press, 1969.

REYNOLDS, Joshua: *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy, 1778-1790* (Roger Fry ed.). Londres: Seely & Co., 1905; discurso XIII, 1786, pp. 349-369.

RUSKIN, John: *The Stones of Venice, 1851-53* (Jan Morris ed.). Londres: Bellew, 1989.

SCULLY, Vincent: *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New Haven (Conn.) y Londres: Yale University Press, 1962; ed. revisada 1979.

—: *Architecture. The Natural and the Manmade*. Nueva York: St Martin's Press, 1991.

SMITHSON, Robert: 'A Tour of the Monuments of Passaic', *Art Forum*, diciembre 1967. Trad. esp.: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

THOREAU, Henry David: *The Maine Woods, 1864*. Trad. esp.: *Los bosques de Maine*. Tegueste (Tenerife): Baile del Sol, 2007.

TUNNARD, Christopher: *Gardens in the Modern Landscape*. Londres: The Architectural Press, 1938; ed. revisada, Londres: The Architectural Press y Nueva York: Charles Scribner, 1948.

UNWIN, Raymond: *Town Planning in Practice, 1909, 1934*. Trad. esp. de la 2<sup>a</sup> ed.: *La práctica del urbanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

WATKIN, David: *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. Londres: John Murray, 1982.

# Notas sobre la Arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH

En 1740 el arquitecto veneciano Giovanni Battista Piranesi (Mogliano di Mestre, 4.10.1720-Roma, 9.11.1778) viajó como dibujante por primera vez a Roma en el séquito del embajador del Véneto. Allí tuvo la vivencia directa de las ruinas clásicas. Tres años después publicó *Prima parte di Architettura, e Prospettive*, dedicada a Nicola Giobbe (Gavuzzo-Stewart, 2012). En la carta que le remitió el 4 de julio de 1743 le decía: «io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, benchè accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che io pur sempre mi teneva innazi agli occhi».

