

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

When There Was a Desire to Revive the Spanish
Garden. The Contributions of Javier de
Winthuysen and Fernando García Mercadal

Juan J. Tuset

Universidad Politécnica de Valencia
jjtuset@pra.upv.es

<https://orcid.org/0000-0001-7858-362X>



La introducción de la cultura moderna en la arquitectura española se puede examinar en la mutación de lo viejo a lo nuevo, simbolizada en las formas arquitectónicas o en una aproximación a la interpretación de este cambio en las diferentes teorías estéticas, sociales y económicas que la determinan. Este trabajo trata de entender la adaptación hacia lo moderno del jardín español a través de los encuentros o desencuentros, las disputas intelectuales o tensiones profesionales que pudieron coexistir entre el pintor jardinero Javier de Winthuysen y el arquitecto Fernando García Mercadal. Hacemos la revisión y la lectura crítica de sus primeros proyectos de jardines, de su participación heterogénea en el concurso de los jardines de las Antiguas Caballerizas Reales y de sus propuestas disímiles para los jardines del Museo del Prado. Posteriormente, tratamos de comprender las sensibilidades vitales del paisajista y del arquitecto hacia las transformaciones radicales de su tiempo, en una pretendida renovación del jardín en España, planteada desde su particular forma de entender la vida, la arquitectura y el jardín.

**Javier de Winthuysen, Fernando García
Mercadal, paisajismo, jardinería,
siglo XX**

**Gardening, landscaping, architecture,
art, 20th century**

The introduction of modern culture in Spanish architecture can be examined in the mutation from the old to the new, symbolized in the architectural forms, or in an approach to the interpretation of this change in the different aesthetic, social, and economic theories that determine it. This paper tries to understand the adaptation towards the modern Spanish garden through the encounters or disagreements, the intellectual disputes or professional tensions that could coexist between the painter-gardener Javier de Winthuysen and the architect Fernando García Mercadal. We do the review and the critical reading of their first garden projects, their heterogeneous participation in the competition for the gardens of the Old Royal Stables, and their dissimilar proposals for the gardens of the Prado Museum. Finally, we try to understand the vital sensibilities of both the landscape architect and the architect towards the radical transformations of his time, in a wished-for renewal of the garden in Spain, raised from his particular way of understanding life, architecture, and the garden.

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

JUAN J. TUSET



INTRODUCCIÓN

1. ANÍBARRO, Miguel Ángel: *La construcción del jardín clásico*. Madrid: Akal, 2002; SANZ, Alberto: *El jardín clásico en España: un análisis arquitectónico*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2007; HERNÁNDEZ, Patricia: *El jardín moderno en España (1926-1980)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2017; ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Madrid: Reverté, 2007.
2. TUSET DAVO, Juan José: «Hacia lo moderno. Adaptación del jardín español a la arquitectura racionalista». *Ra. Revista de Arquitectura*, 15, pp. 77-86.

Al preguntarnos sobre la evolución y las vicisitudes sufridas por el arte de los jardines en España, o más concretamente sobre el arte de la composición del jardín, esto es, su espacio y trazado, revisamos los trabajos de investigación que son referencia en este campo de estudio. Los trabajos de Miguel Ángel Aníbarro sobre el trazado de los jardines clásicos; el análisis arquitectónico de los jardines clásicos en España de Alberto Sanz Hernando; el relato histórico del jardín moderno español de Patricia Hernández Lamas; la visión global de los jardines del Movimiento Moderno de Darío Álvarez, merecen ser considerados¹. Pero cuando, en el ámbito de la arquitectura del jardín, nos cuestionamos el proceso de adaptación de lo moderno en España surgen interrogantes sobre el alcance de las teorías vigentes e importadas, la intencionalidad de los trazados y sus formas o la influencia determinante de sus protagonistas en nuestro país². Para conocer cómo ha sido la transición hacia lo moderno



debemos afinar el instrumento de la mirada y desempeñar un papel de historiador de la arquitectura y el urbanismo que indaga en las pesquisas del pasado, a modo de sabueso que husmea en las notas al margen de los relatos que la historiografía nos ha dejado, para ir más allá de las formas arquitectónicas específicas y curiosear en las cuestiones sociales, políticas o de otra índole. En aquellas razones que impulsan la deriva hacia el éxito de unas formas, espacios y proyectos y no de otros.

Con respecto a esto recordamos un trabajo iniciático, y ya clásico, del historiador de la arquitectura Carlos Sambricio, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura* (1983), por plantear en él la misión del historiador. Al presentar las personalidades de los arquitectos madrileños Luis Lacasa y Fernando García Mercadal nos muestra la labor constructiva de la transición hacia lo moderno desde un posicionamiento no solo generacional sino de firme compromiso personal de cada uno de ellos. Así, frente a otros discursos, también legítimos, que establecen el relato histórico desde la particularidad cultural de un grupo concreto, lugar o región, Sambricio se apoya en el historiador Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) para indicarnos que el cometido del historiador es el estudio de los comienzos cuando un «viejo arte» muestra signos de decadencia y ya no representa las expresiones de la nueva época³. La tarea del historiador es entender la nueva situación cultural y analizar los momentos de cambio.

En el Madrid de los años 20 y 30 del pasado siglo xx, y en la necesidad de estudiar el origen del cambio hacia lo moderno, nos interesa buscar las alternativas de los supuestos teóricos y no de los aspectos de forma que existen dentro de este proceso transicional de lo viejo a lo nuevo. Un buen detector del sentido cultural de los cambios de esta época es el filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955) quien, en algunos de sus textos, consiguió interpretar la crisis y la profunda metamorfosis que acontecieron en su tiempo. La transición hacia lo moderno la describe en su obra *La deshumanización del arte* (1925) como una división sociológica entre dos clases de hombres: «los que lo entienden y los que no lo entienden», refiriéndose al arte nuevo⁴. En *El tema de nuestro tiempo* (1923) el filósofo nos indica que nuestra época —se refiere a aquellos años—, se caracteriza por una actitud beligerante contra el pasado inmediato, los intelectuales se enfrentan, unos, desde una gran masa mayoritaria de ideología establecida, y otros, que son una escasa minoría, alojan un alma de vanguardia condenada a no ser bien entendida⁵. Añade el filósofo que la realidad histórica es jerarquizada y dependiente de las diversas clases de

3. SAMBRICIO, Carlos: *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, p. 9.

4. ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2010, p. 161.

5. En el escrito «La idea de las generaciones» expone que en todo tiempo histórico conviven diferentes tiempos vitales. Lo contemporáneo no es lo coetáneo, este desequilibrio mueve la rueda de la historia y da posibilidad a la innovación. ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Calpe, 1923, p. 15.

hechos. Las transformaciones de orden económico, político y social dependen de las ideas, preferencias morales y gustos estéticos que tengan los contemporáneos. Estos no son más que consecuencias de la sensación radical ante la vida, que lo llama «sensibilidad vital»⁶.

Cuando en la ciudad moderna se empezó a requerir nuevos espacios libres y abiertos de parques y jardines para el público y ya no para los grandes aristócratas, aparecieron personalidades que produjeron la transición, no de la forma física de estos espacios y lugares sino de las teorías y de los hechos sobre los que se asienta el pensamiento que subyace en ellos. Entre los promotores que participaron de este momento de cambio y adaptación del arte de la jardinería en la ciudad de Madrid en los años 30, debemos considerar a Fernando García Mercadal (1896-1985), arquitecto y representante de la generación del 25⁷, y al pintor paisajista y jardinero de vocación Javier de Winthuysen (1876-1956), que por edad podríamos asociarlo a la generación del 14, sin ser un miembro reconocido de la misma por la crítica.

El interés que nos ha movido a realizar este pequeño trabajo de investigación ha sido indagar, dentro de lo posible, sobre la sensibilidad vital de estos dos artífices de esta adaptación del jardín español a los tiempos modernos y, así como, las motivaciones o variaciones de percepción que manifiestan en los proyectos de jardines que realizaron. Para ello, nos centramos en tres momentos en los que apreciamos un contacto, ‘un encuentro’, una pequeña o gran disputa entre ambos, entre dos formas vitales diferentes de entender su tiempo, el arte o el proyecto de jardín que tenía que representar su momento histórico. En definitiva, disonancias con la realidad histórica donde resuenan las vibraciones o los ecos de su espíritu creador de nuevos jardines.

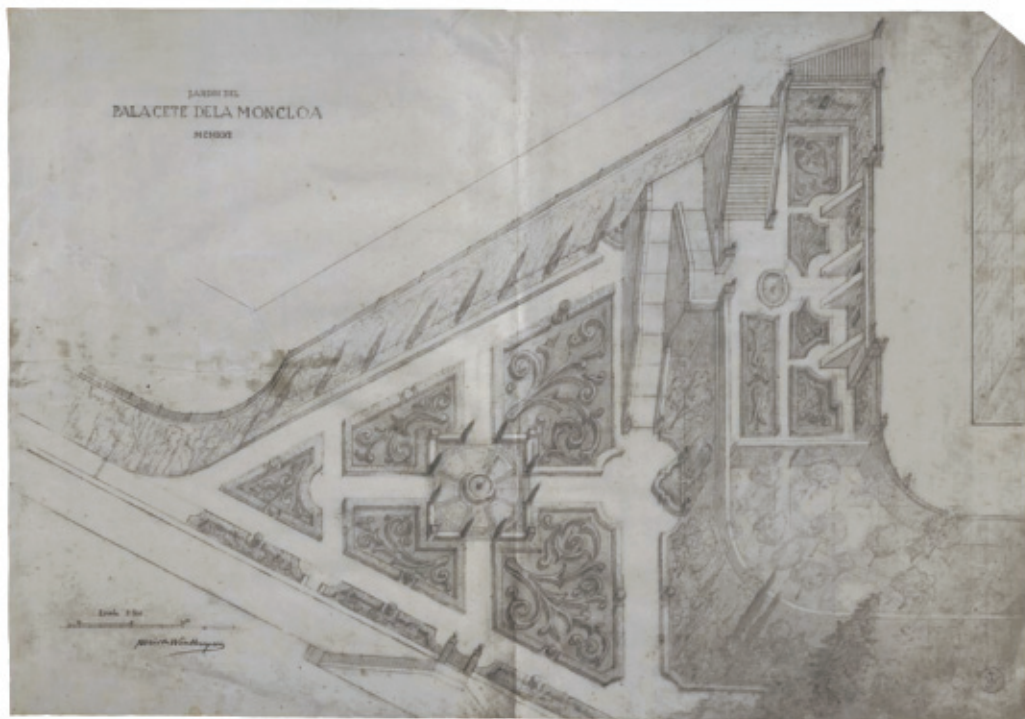
RESURGIMIENTO O RENOVACIÓN. PRIMEROS PROYECTOS DE JARDINES

El primer encuentro entre Winthuysen y Mercadal podemos situarlo en lo que pudo ser la contribución a su tiempo de sus proyectos iniciáticos de jardines⁸. Lo que las ideas o teorías que radican en ellos significaron a nivel de jardinería, paisajismo o urbanismo. El alcance que tuvieron estos proyectos de jardines, claramente, nos da una impresión más precisa de sus personalidades como diseñadores de jardines, en un contexto de renovación y aparición de nuevas propuestas de jardinería en lo que fue la década de los años 20 del siglo pasado en nuestro país.

6. *Ibíd.*, p. 7.

7. En el ámbito académico se tiene la convicción de que Mercadal es el primer jardinero moderno de España. SANZ, Alberto; HERNÁNDEZ, Patricia: «García Mercadal y la idea del jardín moderno en España». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº extra 3, 2017, pp. 129-160.

8. En 1906 Winthuysen tiene la ocasión de colaborar con el artista Antonio Lozano en el dibujo del trazado del Jardín de los Enamorados del Castillo de Villandry en Francia. WINTHUYSEN, Javier de: *Memorias de un señorito sevillano*. Washington D.C.: Winthuysen Foundation, Inc. 2005, p. 116.



En 1921 Winthuysen recibió de la Sociedad de Amigos del Arte el encargo de reformar los jardines del Palacete de la Moncloa⁹. Los jardines se encontraban en un estado de completo abandono, con aspecto ruinoso que hacía impracticable su utilidad. Winthuysen destaca el semblante selvático del lugar que lo asociaba a un aparente desorden, a una falta de arquitectura, a un terreno habitado de animales nocivos pero que aún albergaba cierto encanto. Menciona que este lugar había sido retratado y descrito por pintores, entre ellos Goya, y que esto ya era suficiente para su conservación y el establecimiento de las conexiones con lo que había sido: «un lugar donde se unía la utilidad a la belleza»¹⁰. No existían documentos previos para conocer cómo fueron estos jardines, solo un simple inventario de árboles y plantas realizado por los jardineros del Patrimonio Real. Para Winthuysen este listado y la obra, tal y como se conservaba, era suficiente para reconstruir su «sentido» (Fig. 1) La intervención abarcó los dos niveles del jardín: la zona alta llamada «explanada de la mantequería» y la parte baja que era el jardín del barranco. La primera actuación trata de establecer la recuperación del trazado del jardín, procediendo a la limpieza de la maleza que cubría suelos y muros para buscar lo esencial: «su arquitectura y los grandes árboles»¹¹. El reajuste de la vegetación conservó los

9. En 1918 el Ministerio de Fomento encargó a la Sociedad Amigos del Arte el sufragio de la restauración del palacete para su conversión en museo. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *El Palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929. Para conocer el estudio histórico de la recuperación, ver: GONZÁLEZ CÁRCELES, Juan Antonio: «El Palacete de la Moncloa. La recuperación del palacete. Una intensa historia», en: *El Palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*. Madrid: Presidencia del Gobierno, 2009, pp. 1-25.

10. WINTHUYSEN, Javier: *Jardines Clásicos de España*. [ed. fac. AÑÓN, Carmen / SANCHO, José Luis]. Aranjuez: Doce Calles, 1990, p. 127.

Fig. 1. Javier de Winthuysen, Plano del Jardín del Palacete de la Moncloa, 1921. [Fondo Javier de Winthuysen, AJB09/D/0002/0001, Archivo del Real Jardín Botánico]

ejemplares arbóreos de especial interés, como eran las grandes coníferas, wellingtonias, cedros y pinsapos, algunos arbustos frondosos y trepadoras. Aquí es donde, seguramente, encontramos la primera lección jardinera de Winthuysen: conservar el encanto poético de la vegetación que la mirada del jardinero es capaz de percibir. En la zona alta introdujo un pequeño estanque ovalado, cuadros de vegetación con dibujos neoclásicos y enrejados para rosales junto a hornacinas para bustos en los muros. En la zona baja, tras la transformación de la escalera en una rampa, planteó la intervención más reconocible como fue la eliminación de las praderas de traza sinuosa por un espacio central de glorieta con un estanque central y bancos a su alrededor sobre un pavimento de guijarros. En su entorno, parterres de boj con dibujos barrocos que respetan y conviven con los grandes árboles que existían e introducían un gran contraste, casi una ruptura, con la simetría del trazado clásico del jardín. Winthuysen indicó que este jardín por su aspecto no es «imitación ni copia de ningún otro sino detalles y soluciones originales»¹² que habría de considerarse como una continuación de los jardines clásicos de Castilla.

La depuración o eliminación de los trazados de origen extranjero o importados, que no se adaptan a nuestro carácter y a nuestro clima, es uno de los principales mensajes de este primer jardín y de las sucesivas propuestas de jardines de Winthuysen durante los años 20. «No deben incurrirse en ridículas imitaciones a la moda, sino antes, al contrario, hay que marchar adelante sin desoír los dictados de la tradición consustancial con nuestra jardinería»¹³ sintetiza el pensamiento del jardinero andaluz. Al final de la década, junto a su idea de resurgimiento del jardín clásico-español¹⁴, sus escritos en prensa profundizan en cuestiones vinculadas con el debate, la problemática y el desarrollo de la ciudad y, en algún caso específico, con la relevancia e importancia del arbolado en la ciudad moderna. Sus palabras son un recordatorio de la búsqueda de los valores que implica pensar los jardines en la ciudad como unos espacios que conservan algunas de las virtudes de nuestros paisajes. Esta idea, propia de un pintor de paisajes, se da de bruces con toda la realidad de la gran transformación urbana que, con cierto carácter destructivo de algunos valores tradicionales, era asociada a una sensación de pérdida y derribo.

En 1928 tiene lugar la inauguración del primer jardín de Mercadal. Este se refiere a los espacios libres que engalanan o monumentalizar el edificio del Rincón de Goya en Zaragoza.

11. *Ibíd.*, p. 130.

12. *Ibíd.*, p. 131.

13. Este mensaje lo leemos en la reseña que hizo en el periódico *El Imparcial* del 20 de enero de 1922 sobre la conferencia que impartió Winthuysen en el Ateneo de Madrid sobre el estudio histórico de los Jardines Clásicos de España. La conferencia se publicó íntegramente en: WINTHUYSEN, Javier: «Jardines Clásicos», *Arquitectura*, n.º 39, 1922, pp. 281-294.

14. El principio de resurgimiento lo elaboró Winthuysen en el año 1924. Este bien puede consistir en: operar dentro del marco de lo antiguo, proceder libremente con el conjunto de las propias observaciones, huir del pastiche y persistir en lo consustancial de la propia naturaleza. WINTHUYSEN, Javier: «Resurgimiento de jardines clásicos», *Arquitectura*, n.º 99, 1927, pp. 267-269.

«Escándalo de construcción cúbica, racional, pura», según la prensa de la época¹⁵. Empecemos con antecedentes, cuatro años antes Winthuysen es invitado a impartir una conferencia en el Casino Mercantil de Zaragoza. En la misma, este habría sugerido el lugar donde erigir la estatua en conmemoración del centenario de la muerte de Francisco Goya, en un nuevo jardín ubicado en el rincón suroeste del parque público Primo de Rivera, sobre un terreno en desnivel con topografía dificultosa junto al río Huerva¹⁶. Fernandez-Pórtoles transcribe las palabras del pintor andaluz donde se aprecia su sensibilidad paisajista hacia este enclave:

[...] se podía hacer un grandioso parque, dadas las magníficas cualidades del lugar. Estas daban margen para que fuera uno de los más bellos de Europa. La verde corona del Cabezo de Buena Vista, el declive del suelo, la pintoresca ribera del Huerva y el tener agua abundante, eran circunstancias para lograr el más bello conjunto. Cada país debía dar su nota. España, la española¹⁷.

La primera propuesta conocida de Mercadal de este espacio ajardinado data del año 1926. Poca información se conoce de esta versión que muestra influencias de su periplo romano y viajes alrededor de Europa. Hernando de la Cuerda ha señalado que este jardín nunca llegó a completarse en sus partes con mayor pendiente. Sí se definieron las configuraciones principales en la zona llana donde se alojó el edificio de la biblioteca y la sala de exposiciones¹⁸. Mediante pérgolas de hormigón y dobles filas de árboles, el edificio y el jardín configuran una unidad. En el diseño del conjunto las similitudes a la Casa del Fauno de Pompeya y al proyecto de la Villa Amparo (1927), un modelo de pabellón o casa de vacaciones mediterránea, dos trabajos de Mercadal coetáneos a lo ejecutado en el Rincón de Goya, son evidentes. La estructura geométrica ortogonal, las formas cuadradas y rectangulares de los cuadros de vegetación y las pérgolas tienen resonancias que nos recuerdan la obra de Josef Hoffmann, pero Ruano Hernansanz, recientemente, ha destacado en él algunos paralelismos con las villas del arquitecto alemán Peter Behrens y, especialmente, con los jardines *Arts & Crafts* de Ch. F. A. Voysey¹⁹. De sobra es sabido del gran conocimiento que atesoraba el joven Mercadal sobre la cultura arquitectónica de su tiempo.

La segunda propuesta que realiza en 1927 parece influenciada por modelos más racionalistas, porque procede a la eliminación de los elementos decorativos del edificio y complementarios del jardín²⁰. Lo desnuda de ‘tradición’ para mostrar una corporeidad, plástica y policromada. La deseada estatua de Goya queda sustituida por

15. *La Gaceta Literaria*, nº 32, 15 de abril de 1928, p. 5.

16. La Junta del Centenario se formó en 1924 y encargó el diseño del jardín al ingeniero de montes Martín Agustín, autor también del parque, y la estatua de Goya al escultor José Bueno. Pero en 1926, García Mercadal recibió el encargo de proyectar este monumento gracias a la intermediación de su hermano José María con la Junta. Mercadal se encontraba en ese momento pensionado en la Academia de Roma. La construcción del Rincón de Goya empezó en el verano de 1927, con el parque ya casi acabado. La inauguración fue el 16 de abril de 1928. LABORDA YNEVA, José: *La vida pública de Fernando García Mercadal*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2008, p. LXXVIII.

17. FERNÁNDEZ-PÓRTOLES, María Luisa: *Parques de la Ciudad. Parque Primo de Rivera. Cabezo y Buena Vista. Parque de Zaragoza. Cuadernos de Zaragoza*. Zaragoza: Comisión de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. 1979, p. 12. Disponible en: http://www.zaragoza.es/contenidos/cultura/publicaciones/CUADERNOS_ZARAGOZA/85.pdf

18. HERNANDO DE LA CUERDA, Rafael Basilio: *Fernando García Mercadal y el Movimiento Moderno*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2016, pp. 97-307.

19. RUANO HERNANSANZ, Miguel Ángel: *Restauración y conservación de la arquitectura del Movimiento Moderno en España*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2022, pp. 84-88.

20. Podemos apreciar este proceso de depuración de la forma en las asociaciones visuales de los dibujos y fotografías que Mercadal publica en 1928. El croquis de la portada se corresponde con la primera propuesta. GARCIA MERCADAL, Fernando: «El Rincón de Goya», *Arquitectura española – Spanish Architecture*, XXII, abril-junio, 1928.

Fig. 2. Jardín del Barranco. Palacete de la Moncloa. ca. 1930. HUECOGRABADO. - MUMBRÚ, texto manuscrito fechado el 14 de junio de 1943 (reverso). Cartulina sepia 14 x 9 cm. Tarjeta postal. [<http://www.memoriademadrid.es>]



un edificio sobrio, un ‘cubo de aire’. La arquitectura, al reemplazar a la escultura, hace una reinterpretación moderna del concepto de monumento. Volúmenes puros próximos al estilo moderno y al racionalismo estético de influencia europea, o más particularmente de Le Corbusier por la introducción del color en diversos tonos *Ozenfant* propios del Pabellón de *L’Esprit Nouveau*, están cargados de un simbolismo muy específico relacionado con la vida de Goya. Cuerpos arquitectónicos que se alzan al cielo en un jardín de trazado regular, clásico y sencillo, de corte academicista, sostenido

por unas plantaciones arbustivas de aligustre y de cipreses justo detrás del pabellón. Los dos ejes principales del jardín intersectan, pero al estar desplazados del centro se distancian de una composición barroca al tiempo que conforman cuadrantes de dimensiones diferentes. Crean ámbitos desiguales y con este desplazamiento compositivo se resaltan diferentes escenografías en el conjunto, así como, se introduce un recorrido que pasa por diferentes espacios del jardín hasta alcanzar el pabellón. Sobre una geometría clásica, de aplicación extremadamente ortodoxa, se rompe la simetría, surgen tensiones y se da un valor simbólico al espacio. El jardín es formalmente clásico, pero conceptualmente moderno (Fig. 2).

Con respecto al jardín del Rincón de Goya, la visión pictórica de Winthuysen, poeta de jardines evocadores, instaba a crear un parque o jardín que «tenía que ofrecer un arte severo no reñido con la grandeza del gusto»²¹ y que diera forma a un paisaje que rememorara la continuidad con el paraje de donde nacía. Así, como era el arte de Goya, debería ser el homenaje de su ciudad natal. También Mercadal hace su propio homenaje a Goya. Como arquitecto envuelto en los vaivenes de la arquitectura de su tiempo, se sirvió del Rincón de Goya y de su jardín como ensayo del nuevo lenguaje plástico de volúmenes, masas, proporciones, planos y colores que estaba naciendo en Europa. Esta visión internacional del arquitecto, cercana a las nuevas tendencias y alejada del sentimiento conservador y tradicional preponderante significó este primer «(des) encuentro» con Winthuysen. Dos maneras de ver el jardín a través del arte.

PAISAJISMO O ARQUITECTURA. JARDINES DEL PALACIO NACIONAL

El segundo encuentro, este más directo, entre Winthuysen y Mercadal lo comprobamos en el proyecto del jardín de las antiguas Caballerizas del Palacio de Oriente. Aquí, las dos posiciones intelectuales que representan cada uno manifiestan una forma dispar de ver el proyecto de jardín. Algo que podríamos enunciar como una dilucidación entre el paisajismo o la arquitectura.

En diciembre de 1932 se convoca el concurso nacional de ideas de proyectos de los jardines en las antiguas Caballerizas del Palacio de Oriente —llamando Nacional durante la Segunda República y actualmente Palacio Real—²². La proclamación de la Segunda República en el año anterior provoca que los bienes de la familia real pasaran al dominio del Estado y, a través, de una nueva legislación sobre Patrimonio, se acometiera su gestión pública. Una de estas acciones

21. FERNÁNDEZ-PÓRTOLES: op. cit., (n. 17), p. 12.

22. ABC, 2 de diciembre de 1932, p. 35.

fue destinar los terrenos del ala norte del Palacio de Oriente para su transformación en jardín público, vinculando esta actuación con los muchos proyectos de reforma interior de Madrid que estaba acometiendo el Ayuntamiento. El suelo se cedió a la ciudad y el futuro jardín se integró en la actuación urbana de regularización de las alineaciones de la calle Bailén y del derribo de los viejos caserones de las Caballerizas del Palacio de Oriente obra del arquitecto italiano Francesco Sabatini. Este derribo no estuvo exento de polémica. No obstante, su ejecución no generó un debate democrático sobre su conveniencia o no entre los intelectuales de la época²³.

Lo que pretendía ser un proyecto relevante para la República, de hecho se les llega a denominar Jardines de la República²⁴, no pudo constituirse como la gran actuación que había de representar el carácter de renovación de la jardinería española. También los derribos y su demora evidenciaron el enfrentamiento de dos visiones diferentes de España. Los unos, de cariz progresista, pretendían destruir lo viejo para volver a levantar sobre él un nuevo orden, avanzar en derechos sociales sobre los vestigios del pasado. Los otros, de actitud más conservadora y monárquica, entendían que la arquitectura de los viejos caserones aun podía ser útil. Prolongar su vida y darle continuidad adecuaría los nuevos servicios y equipamientos sociales y culturales que la nueva ciudad requería. Este es el caso del colectivo de artistas e intelectuales que promovieron emplazar las instalaciones del Museo de Arte Moderno en estos viejos edificios del siglo XVIII²⁵.

Al concurso se presentaron once propuestas redactadas por arquitectos e ingenieros nacionales. Entre el 3 de enero y el 2 de febrero de 1933 se expusieron al público general en el edificio del antiguo Hospicio de San Fernando, lo que convirtió esta exposición en una muestra de cómo estaba el arte del jardín entre los arquitectos e ingenieros de España²⁶. El jurado concedió dos premios. El primero a la propuesta de los arquitectos Miguel Durán Salgado (1886-1950) y Ramón Aníbal Álvarez (1901-1980). El segundo a la de Mercadal. Si bien, el Ayuntamiento repartió entre todos los concursantes los premios económicos a modo de compensación por el trabajo realizado. De esta forma el Ayuntamiento se hizo poseedor legítimo de las ideas y las propuestas presentadas, con las que la Oficina Técnica de Arquitectura del Ayuntamiento realizaría posteriormente un proyecto definitivo. Este encargo recayó en Mercadal. Es a partir de este momento cuando podemos enfrentar las opiniones de Winthuysen y Mercadal sobre este proyecto de jardín. El pintor

23. El crítico de arte Juan de la Encina desde las páginas del periódico *El Sol* polemizó sobre esta actuación dentro de su campaña regular de críticas sobre la estética urbana de Madrid. ENCINA, Juan de la: «Estética urbana», *El Sol*, 20 de mayo de 1932, p. 8.

24. De esta manera Mercadal titula la propuesta final elaborada desde la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Madrid. GARCÍA MERCADAL, Fernando: «Los jardines de la República», *Tiempos Nuevos*, 10 de enero de 1935, pp. 1-7.

25. En 1933, Mercadal realiza una propuesta de Museo de Arte Moderno por la que recibe el Premio Nacional de Arquitectura. La ubicación del nuevo edificio fue de su elección y recayó en el área de expansión de Madrid, en el eje de desarrollo y crecimiento urbano de la prolongación de la Castellana. GARCÍA MERCADAL, Fernando. «IV Concurso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, n.º 173, 1933, pp. 241-247.

26. Medios generalistas y profesionales reseñaron la exposición: *Mundo Gráfico*, Año XXIII, n.º 1.108, 25 de enero de 1933. ABRIL, Manuel: «Rumbos, exposiciones y artistas. Los jardines de Caballerizas». *Blanco y Negro*. 29 de enero de 1933, pp. 63-66. «CONCURSO para las antiguas caballerizas». *Arquitectura*. Año XV, n.º 166, febrero 1933, pp. 44-58. ENCINA, Juan de la: «Los jardines de Caballerizas». *El Sol*. Año XVII, n.º 4.829, 3 de febrero de 1933, p. 1; *ABC*. 4 de febrero de 1933, p. 10; *ABC*. 12 de febrero de 1933, p. 20; *ABC*. 16 de febrero de 1933, p. 10.

jardinero la expuso en un artículo en la *Revista Española de Arte*²⁷. El arquitecto en la memoria del proyecto del jardín²⁸.

El pintor y jardinero sevillano plantea el tema del proyecto del jardín como parte de un proceso inconcluso, que se inició en el viejo Alcázar, continuó con su transformación en Palacio y Plaza de Armas, obras que no se concluyeron hasta el siglo XIX, con la realización de los jardines del Campo del Moro y la apertura de la plaza de Oriente. Winthuysen explica el problema de paisajismo que conlleva este proyecto. Las caballerizas impedían ver el arranque soberbio del palacio y bloqueaban la visión del horizonte desde la calle Bailén. Esta obra fragmentaria requería un trabajo de reordenación de los espacios del conjunto urbano. Era un proyecto hecho entre grandes lapsos de tiempo, que carecía de una idea de conjunto. En tiempos de la monarquía, los arquitectos Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764) y Francesco Sabatini (1721-1797) habían realizado propuestas para resolver la cuestión ornamental del jardín en la fachada norte. Pero, en ese tiempo, para Winthuysen, la forma de abordar este proyecto requería del sentido urbanístico moderno que da relevancia a los espacios verdes que estructuran la ciudad. La eliminación del valladar del Palacio era una posibilidad de extensión de sus espacios verdes. Esto era clave para aspirar a una visión global de los sistemas de espacios libres y no caer en «el vicio invertebrado de reducir la cuestión a cosas parciales»²⁹.

Winthuysen destaca como puntos importantes a resolver en el proyecto el enlace con el gran conjunto que representa el palacio y sus jardines, indicando que el argumento menor debería ser la resolución jardinera que estaba ya determinada en las propuestas del siglo XVIII. Había que introducir un bloque vegetal para fijar el límite del conjunto y permitir que las vistas abarcaran el panorama hacia el oeste desde la calle de Bailén y, a través de rampas o graderías, hacer posible la unión de la ciudad con estos espacios. La jardinería trataría de llenar las áreas que la arquitectura les designara para introducir el color y la frescura en las desérticas plataformas. Winthuysen menciona, como solución óptima, la conexión del Palacio Nacional con sus jardines y su vinculación con el paisaje visual que establecen estos, el del futuro jardín con la plaza de España y la montaña del Príncipe Pío hacia el norte y, hacia el oeste, con el Campo del Moro y la Casa de Campo. Un gran sistema urbano de espacios libres que procuraría la mejor expansión del individuo en la ciudad³⁰.

Con respecto a las propuestas del concurso, Winthuysen no hace crítica a alguna de ellas. Señala que, al tratarse de un concurso

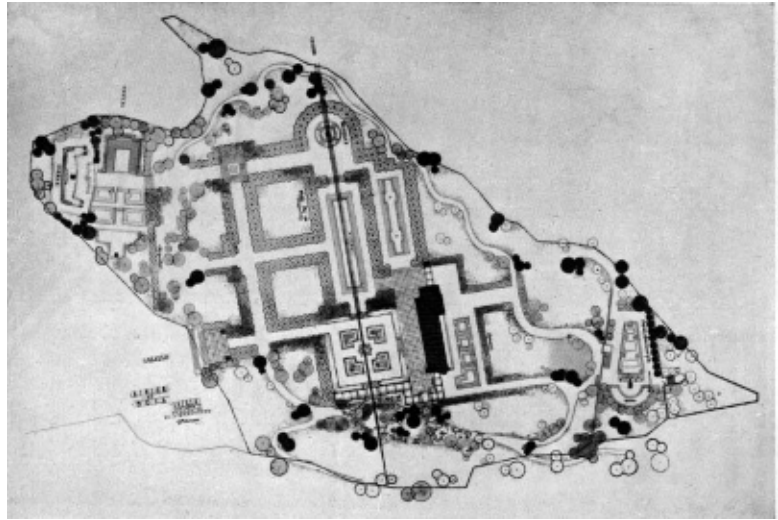
27. WINTHUYSEN, Javier de: «Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de Caballerizas». *Revista Española de Arte*. Año II, nº 5, marzo 1933, pp. 254-259.

28. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Los jardines de la República». *Tiempos Nuevos*, nº 18, 1935, pp. 1-7.

29. WINTHUYSEN: op. cit., (n. 27), p. 256.

30. En 1931, Winthuysen ya señalaba la relevancia de contemplar los paisajes de la parte oeste de Madrid desde el balcón que es el Palacio y sus espacios limítrofes porque, como apunta «estas ordenaciones transportan el ánimo gradualmente del Arte a la Naturaleza». WINTHUYSEN, Javier de: «El bello panorama de poniente», *Crisol*, 7 de agosto de 1931, p. 8.

Fig. 3. Fernando García Mercadal. Jardín del Rincón de Goya, 1928, Zaragoza. [*Arquitectura*, nº 111, 1928, p. 227]



llamado de jardinería, los concursantes han dado rienda suelta a sus fantasías desarrollando proyectos jardineros que poco aportan al problema de base. Advierte que un concurso nacional como este había imposibilitado la llegada de especialistas extranjeros en el arte del jardín y del paisaje, quienes podrían haber contribuido con propuestas más radicales y sorprendentes. En 1929, ciudades como Barcelona y Sevilla contaron con la experiencia del paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930), quien estableció propuestas de gran envergadura. En cambio, la ciudad de Madrid, que aspiraba a construir la capital de la República Española, había convocado un concurso de ideas falto de la ambición que merecía la ocasión.

En la memoria del proyecto definitivo del jardín de las Caballerizas, Mercadal indica que recibió el encargo al poco tiempo de ganar la oposición de arquitecto municipal de parques y jardines del Ayuntamiento. La propuesta final es la adaptación de algunas ideas presentadas en otros proyectos del concurso. Del proyecto de Aníbal Álvarez y Durán, tomó la escalera monumental que une la calle Bailén con la terraza principal y los cerramientos arbolados. Del proyecto de Ferreras, Ortiz y García Plaza adaptó la avenida principal de eje paralelo a la cuesta de San Vicente que acaba en el chaflán sobre la plaza de España, donde se sitúa el acceso principal (Fig. 3).

Mercadal presentó al público el proyecto definitivo impartiendo una conferencia junto con Miguel Durán, quien había sido

nombrado recientemente conservador del Palacio Nacional. Durán relató la historia del palacio y puso ejemplos de trazados de jardines clásicos franceses de la época, También de las diferentes propuestas conocidas de Ventura Rodríguez de 1759 o de Sabatini de 1767 para el palacio, de las que indica «que lo más acertado sería seguirlos como guía de los que se tracen»³¹. Para Durán, el problema de la jardinería quedaba así resuelto, pero no el de arquitectura. En su intervención Mercadal hizo hincapié en un pensamiento más social. Del trazado histórico se tenía que pasar a uno que cumpliera los requisitos de jardín público: paseos amplios, lugares de sombra y espacios para los niños. Así, las claves del proyecto del jardín eran ensalzar la presencia del palacio y resolver las conexiones con las vías perimetrales, de la diferencia de cota con la calle de Bailén que se solucionaba con una escalinata, o con la cuesta de San Vicente que pretendía minimizar con la posición de la explanada y la mínima rasante de todo el jardín. Al dejar una única plataforma, en vez de resolverlo con terrazas, se ajustaba a la cota de la plaza de España. En los lados se contaba con muros de contención. El hecho de dejar deprimido el jardín daba al palacio la escala de edificio monumental.

Resulta de especial interés aquí comparar la propuesta definitiva de Mercadal con el único dibujo existente del plano del jardín de las Caballerizas que trazó Winthuysen (Fig. 4). Se desconoce la fecha de su ejecución, pero debió de ser simultáneo al proyecto. No se conoce que Winthuysen se hubiera presentado al concurso de ideas junto con otro arquitecto o ingeniero. El pintor paisajista pudo, en cambio, realizar este dibujo como una manera de fijar sus ideas tras los argumentos expuestos en su escrito crítico de 1933. Este dibujo sería pues un ejercicio personal, o respuesta dibujada, al debate que suscitaron las diferentes propuestas jardineras del concurso. Si el dibujo es posterior, lo podríamos datar en 1935, y tratarse del trazado con el que manifiesta su respuesta disconforme a la propuesta definitiva de Mercadal publicada ya en los medios. Sea lo uno o lo otro, apreciamos que el sentido paisajista de Winthuysen está fijado en la reivindicación de establecer un eje dominante en sentido norte-sur que enlaza el jardín con el palacio, pero también en la presencia de un eje transversal este-oeste, inexistente en el plano de Mercadal. En el cruce de ambos ejes el paisajista sitúa un estanque o glorieta acompañada por estanques menores y, alrededor de estos, unos cuadros de vegetación definiendo un gran parte-re geométrico de inspiración clásica que no sigue los patrones de

31. La conferencia se impartió en el Patio de Cristales del Ayuntamiento de Madrid el 31 de enero por la tarde. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Los jardines del palacio nacional». *La Construcción Moderna*, 15 de marzo de 1935, p. 46.



Fig. 4. Jardines de Goya (Rincón de Goya), 1927-1936, Zaragoza. Fotografía de Antonio Passaporte. [Instituto del Patrimonio Cultural de España - Archivo Loty]

Sacchetti, sino más bien continúa las ideas que él mismo ya había ensayado en otros proyectos recientes. Se inspira en los jardines clásicos para plantear su visión del jardín castellano en un espacio central del terreno previsto que confiere una gran dimensión a la jardinería: un modo de control escalar. Los ejes marcan las direcciones, uno la del palacio y la ciudad que queda al norte, y el otro que facilita la visión del Campo del Moro, la Casa de Campo y los lejanos valles de poniente desde un pequeño mirador. El jardín tiene un segundo ámbito de geometría triangular que se resuelve con un gran semicírculo y un paseo que determina un eje lateral que articula dos direcciones y centraliza el acceso principal al jardín. En el lado que limita con la calle Bailén, la secuencia de unos pequeños parterres, que Mercadal plantea con otra solución formal más compleja, Winthuysen la sistematiza aquí definiendo un sencillo filtro hacia la calle que deja abierta las vistas del gran perfil de la ciudad.

Estas dos propuestas de jardín vislumbran las soluciones divergentes de Mercadal y Winthuysen en las que el trazado responde a dos respuestas claramente arquitectónicas bien diferentes. El jardinero y paisajista andaluz insinúa una solución de jardinería continuista, en su idea del resurgimiento de un jardín clásico español. Sin hacer copia directa alguna de patrones previos, crea nuevas formas con el empeño de dar un carácter más hispánico a

nuestro jardín. Mientras que Mercadal, con una idea y un trazado claramente anclado en la forma clásica, propende progresivamente hacia una abstracción de los recursos jardineros y materiales. Podemos apreciar en sus perspectivas y planos la tendencia, todavía incipiente y aún no de moda, hacia unos patrones más geométricos en la jardinería, hacia elementos de menor tamaño, figuras rectangulares y cuadradas en torno a planos de agua de clara influencia del paisajista francés Le Nôtre, a quien Durán mostró vivamente en su conferencia.

El proyecto de las Caballerizas Reales se presentó como el lugar o escenario más favorable para hacer un jardín municipal, un espacio libre urbano para el pueblo en un emplazamiento con una fuerte presencia de la historia y del paisaje. La ambición de Winthuysen radicaba en transgredir un poco más la condición del parque urbano de su tiempo, para iniciar una reflexión más profunda sobre la relación del espacio de jardín con un sistema de áreas libres próximas, planteando con esto un modo de hacer más paisajístico que arquitectónico³². En cambio, a la vista de los argumentos utilizados por Mercadal, el problema a resolver era de índole más urbana y circunscrito a la adecuación del nuevo espacio con la mole del palacio, a su conexión con las vías perimetrales y a la definición de niveles practicables que necesitaban de un muro de contención, el cual no era ajeno a las críticas por su poderosa presencia. La visión paisajista del viejo pintor retaba con atrevimiento a la mente racional y urbanista del joven arquitecto.

DEL DIBUJO AL PROYECTO. JARDÍN DEL MUSEO DEL PRADO

El tercer encuentro Winthuysen-Mercadal lo situamos en el proyecto de reforma del jardín del Museo del Prado. Se trata con más claridad de una oposición de visiones desiguales que se desarrollaron a lo largo del año 1935. Observamos aquí la percepción del diseño de los espacios libres de la ciudad a partir del valor de la jardinería, frente a la capacidad de la arquitectura para resolver problemas o temáticas de mayor envergadura. Un encuentro evidente entre la tradición, o el mundo de las Bellas Artes y de la concepción artística, frente a un pensamiento mucho más científico y técnico del diseño de la ciudad.

Del proyecto de los jardines del Museo del Prado conocemos varios estadios del proceso. La Junta de Protección al Madrid Artístico, Histórico y Monumental recibe una propuesta de Winthuysen y del escultor Victorio Macho (1887-1966), ambos miembros de esta

32. En este sentido es de especial interés la serie de tres artículos que escribe Winthuysen entre noviembre y diciembre de 1934 en el periódico *Luz*, diario de ideología republicana, sobre Paisajismo y Bellas Artes. Afirma que: «El paisajismo en el sentido natural o en el constructivo —Landscape Architecture— es en nuestra moderna actividad artística cosa incipiente importada por la moderna ciencia urbanística». WINTHUYSEN, Javier de: «Paisajismo y Bellas Artes», *Luz*, 9 de diciembre de 1934, pp. 8-9.

Junta, para reformar los jardines del Museo del Prado. Después de su aprobación, la Junta remitió al Ayuntamiento esta proposición. En el mes de marzo, mediante un edicto del Ayuntamiento, se establece el encargo oficial a Mercadal para acometer su estudio técnico y presupuestario. El arquitecto modificó la propuesta inicial. También conocemos la fecha en la que se reunió la Junta de Protección para aprobar este proyecto modificado por el arquitecto. Esto fue en el mes de septiembre, lo que significa seis meses de estudios y redacción de un proyecto que ‘corregía’ los documentos originales de Winthuysen y Macho³³.

Desconocemos el tiempo que dedicaron el pintor jardinero y el escultor a formalizar su propuesta. Sabemos que el alcalde de Madrid, Rafael Salazar Alonso, realizó en el mes de enero una visita al taller del escultor Macho para conocerla. El alcalde comentó que era un trabajo «admirable». Lo que significa que, ya a principios de año, Winthuysen estaba trabajando sobre el tema de los jardines del Museo del Prado por iniciativa de la Junta de Protección. Winthuysen desde el año anterior ostentaba el cargo de Inspector general de Jardines históricos de la República³⁴.

La razón de la reforma de los jardines del Museo del Prado debe verse desde una perspectiva de modernidad, o de pensamiento avanzado, como es la protección del arbolado y, en concreto, del grupo de seis cedros del Líbano de la fachada oeste del Museo, también llamada de Velázquez. Existía en la década de los 30 la posibilidad de su tala y desaparición³⁵. Frente a esto, Winthuysen y Macho plantean su propuesta para la protección, conservación y realce de estos árboles. La polémica sobre mantener el arbolado se inscribe dentro de un planteamiento más general de la ciudad y la difícil asimilación de los ciudadanos, que no todos aceptaban de buen grado, de los nuevos proyectos urbanos y las numerosas obras de reforma interior. Recogemos una de las reacciones: «No; no se consumará el atentado. Seguirá el paseo del Prado con sus montones de cascote, sus terragueros y hasta sus trincheras. Pero los cedros, sin ser sagrados, como los del Líbano, resistirán con la fuerza vital de su arraigo los embates de nuestros ‘aprendices de urbanistas’»³⁶. Un Madrid en estado de obras, con proyectos de gran amplitud como: la prolongación del paseo de la Castellana, la reforma interior de la Gran Vía o las intervenciones menores en plazas y calles diseminadas por el tejido urbano, alumbraban la experiencia de una transformación radical de la ciudad, como el derribo de las Caballerizas Reales había significado para tantos. La acelerada

33. La revista *Arquitectura* publicó en el número de septiembre el proyecto. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Proyecto de reforma de los jardines del Museo Nacional del Prado», *Arquitectura*, nº 8, 1935, pp. 294-298.

34. La creación de un Patronato encargado de la conservación y protección de los jardines de España fue en el mes de marzo de 1934. *La Gaceta de Madrid*, 14 de marzo de 1934, pp. 1968-1969. El nombramiento de Winthuysen como Inspector general de los Jardines artísticos de España fue en el mes de septiembre. *La Gaceta de Madrid*, 18 de septiembre de 1934, pp. 2405-2406.

35. VEGUE Y GOLDONI, Ángel: «La supuesta tala de los cedros del Salón del Prado», *La Voz*, 12 de abril de 1934, p. 1.

36. *Ibid.*, p. 1.

actividad edilicia y urbanística, para muchos, suponía la sensación de la sustitución de lo viejo por lo nuevo con la consecuente pérdida de algunos elementos preciados del pasado. Y este era el caso del arbolado de la ciudad. El mismo Winthuysen participó en el debate para la defensa del viejo arbolado madrileño en varios de sus artículos de opinión en prensa. De hecho, en 1929 había escrito específicamente sobre los árboles del paseo de Recoletos dando indicaciones indirectamente a los técnicos municipales sobre el cuidado, poda y posición adecuada de las plantaciones arbóreas en la vía³⁷.

Una de las posibles causas para que Winthuysen y Macho acometieran su propuesta podemos contextualizarla dentro de un desencanto estético entre los intelectuales con la ciudad de Madrid. A principios de 1934, el periódico *Luz* lanzó un llamamiento a los artistas y amantes de Madrid para expresar su opinión y manifestarse contra lo que creían ser ataques al espíritu y al decoro urbano, planteando la campaña «Por un Madrid menos feo»³⁸. Durante enero, febrero y marzo las páginas de este periódico acogieron la opinión de distinguidos intelectuales y artistas: Valle-Inclán, Julio Camba, Pío Baroja y otros. Por ejemplo, Moreno Vila abogaba por la tala de los cedros del Prado, argumentando que estos árboles, no centenarios, molestaban y ocultaban la visión completa de la fachada del museo, incluso impedían la entrada de luz a sus salas³⁹. Estos argumentos fueron rebatidos por otros opinantes⁴⁰. Mercadal enumeraba las carencias de muchas de las obras recientes en la ciudad: «la adaptación al emplazamiento, el sentido de escala, la preocupación de cuanto les rodea, [...] una jardinería inadecuada, que en lugar de valorarlos los destruye», lo que hacía, de los monumentos de la ciudad, una temática a considerar seriamente. Citaba el monumento a Galdós de Victorio Macho, como ejemplo a salvar de la crítica y un modelo a mantener. Expresaba que «las directrices del arquitecto y la colaboración del escultor es la buena fórmula para combatir el mal de que tratamos: la fealdad»⁴¹. Winthuysen confiere también su opinión expresando dos ideas. La primera, que tener una actitud racional es poner los cimientos de un edificio o monumento, o adecuar las raíces de un árbol, como un acto de obediencia a la continuidad de la historia, que una ciudad representa y permite a cada generación dejar sus hitos. La segunda, que la actitud social y democrática, generalmente, desoye o sustituye a la autoridad estética del artista por la del gestor público⁴².

La propuesta de Winthuysen y Macho hemos de interpretarla como su posicionamiento teórico y posibilista de conservación y

37. Escribió dos artículos sobre el asunto dentro de su sección Jardinería y Urbanismo. WINTHUYSEN, Javier de: «Los árboles de Recoletos», *La Voz*, 12 de agosto de 1929, p. 8; WINTHUYSEN, Javier de: «Los árboles de Recoletos», *La Voz*, 26 de agosto de 1929, p. 8.

38. La campaña se inició ante el atropello que significa el monumento homenaje a los Hermanos Álvarez Quintero que se quería erigir en el Retiro, *Luz*, 26 de enero de 1934, p. 1.

39. MORENO VILA, José: «Por un Madrid menos feo», *Luz*, 7 de febrero de 1934, p. 4.

40. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Los cedros del Museo del Prado», *Luz*, 4 de abril de 1934, pp. 8-9.

41. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Por un Madrid menos feo», *Luz*, 9 de febrero de 1934, p. 10.

42. WINTHUYSEN, Javier de: «Madrid ha sido más bello que ahora», *Luz*, 28 de febrero de 1934, p. 1.

puesta en valor del monumento que es la fachada de Villanueva en el Museo. Un arbolado de categoría excepcional que había crecido a sus pies y, a una mayor escala, una intervención continuadora de la historia en los espacios libres de la ciudad. En cambio, el proyecto de Mercadal debe entenderse, según las palabras del propio arquitecto, como una interpretación, más o menos certera, de la idea de Winthuysen y Macho⁴³. En la memoria del proyecto, Mercadal indica que la documentación presentada por ambos artistas, a los que reconoce su valía profesional y la calidad estética de la propuesta, no son más que simples dibujos o bosquejos que carecen de toda condición de proyecto. Esto impide al arquitecto realizar el trabajo que le había sido encomendado por el Ayuntamiento de valorar económica y técnicamente la propuesta que venía avalada por la Junta de Protección. Aquí es donde empieza el trabajo de Mercadal que consiste en elaborar un proyecto de arquitectura a partir de las ideas planteadas por Winthuysen y Macho. En vez de completar el proyecto con esas ideas lo que hace es revisar la propuesta y ajustarla a una nueva forma. Mercadal señala que, en los planos remitidos por la Junta, falta un estudio pormenorizado del terreno lo que evidencia un desconocimiento del desnivel existente a lo largo de la fachada, tanto en sentido longitudinal como transversal. Esto para Mercadal es esencial para entender el espacio. Tampoco se precisa la posición de cada uno de los árboles y de los seis ejemplares de cedros y su estado de vida, señalando la importancia de hacer la visita técnica al lugar. Tras el trabajo de campo, el proyecto empieza a diferenciarse notoriamente de la propuesta original de los artistas.

Lo presentado por Winthuysen y Macho es básicamente un plano continuo que obvia el desnivel lateral en el que aparece una colección de parterres de distintos tamaños, algunos próximos a la fachada, que tratan de conservar los seis cedros existentes (Fig. 5). La organización geométrica de estos parterres son variaciones del rectángulo, los grandes con las esquinas convexas y los pequeños ocupando los espacios intersticiales entre la calle y la fachada del edificio. La secuencia de estos parterres es simétrica respecto a la fachada, una sucesión de áreas grandes de pradera que albergan los viejos árboles y los pequeños que acogen un diseño jardinero, algo exacerbado, de bordado clásico con seto bajo y recortado de boj, como usaba el pintor jardinero en otros proyectos coetáneos. Esto lo sabemos por los dibujos y apuntes que se conservan en el archivo de Winthuysen⁴⁴. En el espacio central, alineado con el eje del acceso principal al Museo, se plantea un sencillo estanque cuadrado

43. GARCÍA MERCADAL, Fernando: «Proyecto de reforma de los jardines del Museo Nacional del Prado», *Arquitectura*, nº 8, 1935, pp. 294-298.

44. El Fondo Javier de Winthuysen del Archivo del Real Jardín Botánico cuenta con siete dibujos entre planos y detalles del jardín del Museo del Prado. Javier de Winthuysen. *Planta del jardín de la entrada del Museo del Prado*. Archivo Real Jardín Botánico. AJB09/D/0046/0002 Disponible en: <http://simurg.csic.es/view/1149886>

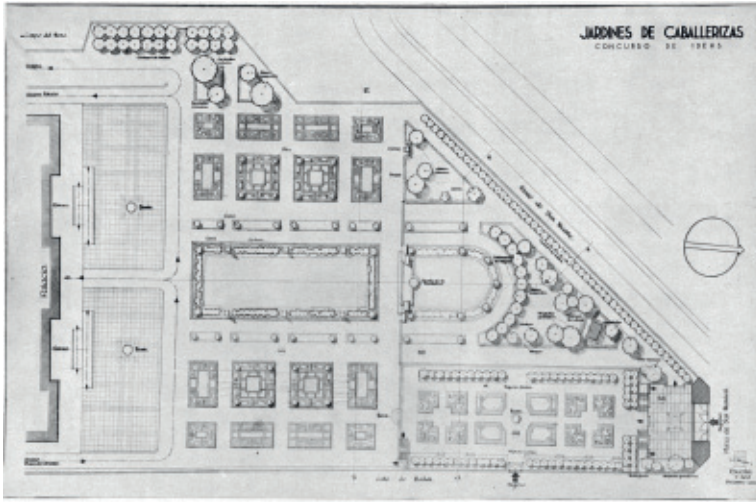


Fig. 5. Fernando García Mercadal. Propuesta premiada en el concurso de ideas de los Jardines de Caballerizas, 1933, Madrid. [Arquitectura, 166, 1933, p. 50]

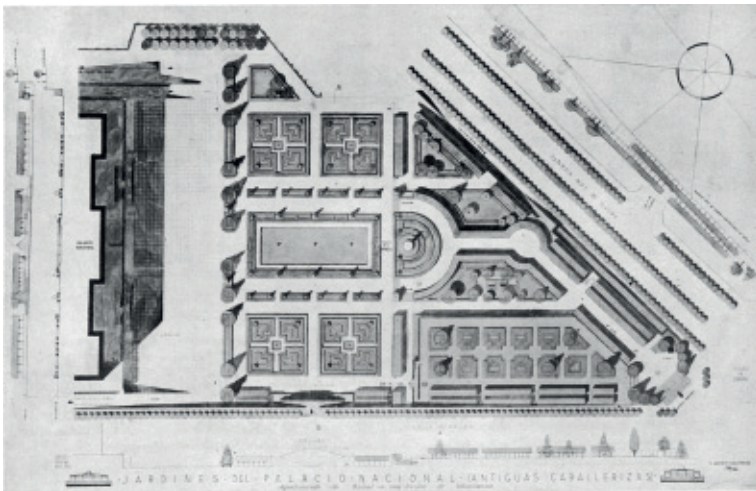


Fig. 6. Fernando García Mercadal. Plano de conjunto de los Jardines del Palacio Nacional, 1935, Madrid. [Arquitectura, 8, 1935, p. 290]

que en un lado tiene una pequeña escalinata de tres peldaños que resuelve la diferencia de cotas entre el acceso y el jardín. El resto del espacio queda como un suave plano que acomete dulcemente contra la calzada del Paseo.

Para resolver la topografía del terreno Mercadal en su proyecto plantea tres banquetes horizontales que, a modo de terrazas en cascada, ordenan el espacio y resuelven la diferencia de tres metros entre los extremos (Fig. 6). El arquitecto, con su proyecto, se limita a hacer una actuación mínima, en la que elimina las especies vulgares, para poner en valor a los cedros y conserva el enlosado de granito original en torno al estanque que reconoce un acierto de la propuesta original. Menciona Mercadal que en su proposición existe una

preocupación por mantener los ejes, el de acceso reforzado por el estanque y otro transversal, asociado por estos planos sencillos de césped sobre el que emergen los grandes árboles. Un tipo de cuadro de vegetación que ya había sugerido en su propuesta para el jardín de las Caballerizas Reales que es más una pradera cuidada o un *tapis vert* conceptual. «Una preocupación de ejes y de regularidad y armonía en los contornos de las superficies de césped creemos se acusa francamente en nuestro proyecto, y por ello juzgamos innecesario llamar sobre ello la atención»⁴⁵, estas palabras de Mercadal explican lo que es el proyecto de jardín y dónde subyacen las diferencias, más bien correcciones de la propuesta base. La presentada por el arquitecto plantea un nuevo emplazamiento para la estatua de Velázquez en el eje transversal del jardín sobre el talud ajardinado de la calle de Felipe IV, entre el edificio de Villanueva y el Jardín Botánico.

El trabajo de Mercadal se completa con la definición de las obras de fábrica y muretes, de las instalaciones de saneamiento y de los hidrantes, importantes para ese tipo de espacios. Un proyecto sencillo y detallado en el que Mercadal felicita a los ‘ilustres artistas’ considerándolos entusiasmados promotores de la iniciativa, pero que no les otorga ningún rango de autoridad intelectual de la propuesta sino simplemente meros impulsores de una idea plasmada en un dibujo que el arquitecto, la transforma en algo posible mediante el proyecto de arquitectura. Sin embargo, Mercadal cambió de escala, pasó del jardín al proyecto urbano. En diciembre de ese año hizo público el anteproyecto del Salón del Prado entre las plazas de Cibeles y Neptuno, que denominó «Jardines del Prado»⁴⁶.

Por último, queremos señalar que el proyecto del jardín del Museo del Prado es otra prueba de Mercadal de tratar de proyectar, desde el pensamiento y la disciplina arquitectónica, un espacio libre de la ciudad vinculado con lo propiamente arquitectónico: planos nivelados organizados en relación con los cuerpos del edificio principal, la simplificación del trazado jardinero, la confianza en la sencillez de los planos de vegetación de las praderas sin decoración y una paleta austera de materiales, como el hormigón de los muros o la piedra de Colmenar de las escaleras. Un planteamiento de proyecto que concreta un pensamiento contemporáneo, de fuerte racionalidad, frente a otros valores vinculados a formas tradicionales, o regeneracionistas como sostenía Winthuysen. Este confiaba en el valor del dibujo o bordado de la jardinería, la inclusión del contraste y las texturas de formas vegetales asociadas a una idea de jardín castellano. En Mercadal, pervive una visión más urbana de

45. GARCIA MERCADAL: op. cit., (n. 45), p. 298.

46. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Anteproyecto de modificación de los jardines del Paseo», *La Construcción Moderna*, 15 de diciembre de 1935, p. 188.

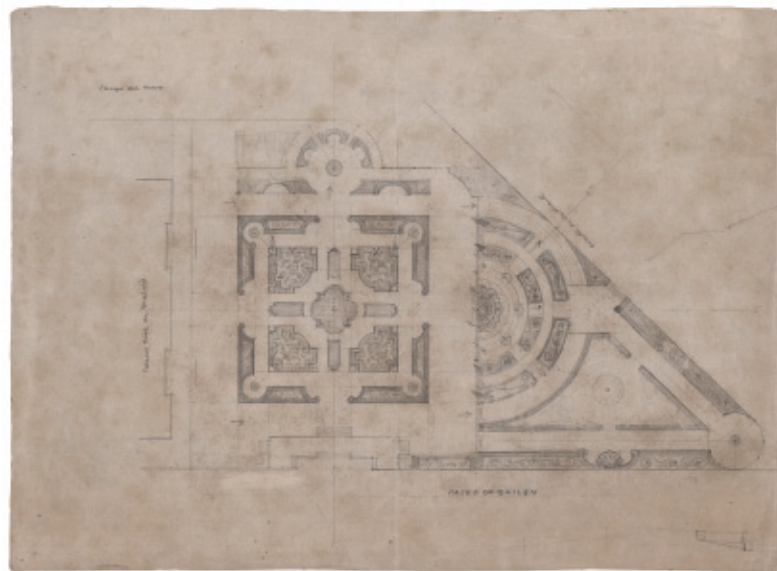


Fig. 7. Javier de Winthuysen, Plano de los jardines de Sabatini en el Palacio Real de Madrid, ca. 1935. Madrid. [Fondo Javier de Winthuysen, AJB09/D/0038/0001, Archivo del Real Jardín Botánico]

la ciudad que trata los espacios del jardín como los espacios libres y abiertos de una ciudad de pretensión metropolitana. Este arquitecto, buen conocedor de los modelos arquitectónicos extranjeros, de las tendencias de vanguardia y bien informado como atestigua su biblioteca y colección de revistas de arquitectura, tiene enfrente a Winthuysen, un pintor paisajista reconvertido en jardinero y convencido del valor de la continuidad de los modelos propios de jardín de nuestro país ante las apropiaciones de modelos exteriores, defensor de nuestro arte del jardín, de su especificidad por clima, región y cultura y de su potencialidad de resurgimiento. Esto le diferencia taxativamente del arquitecto. La sensibilidad del artista, la del pintor paisajista, le capacita para ver en los paisajes los valores de la Naturaleza que elevan el espíritu de los hombres. En el Museo del Prado este valor lo preservan los viejos cedros plantados en el periodo isabelino. Viejos árboles, testigos de una historia pasada, que introducen una idea muy propia de Winthuysen como es la de jardín: un espacio vivo y transformado por el tiempo, donde los árboles que crecen en él ya son parte del todo, nuevos personajes que deben ser conservados e integrados con lo nuevo.

CONCLUSIÓN

De la investigación realizada podemos señalar que no hay constancia de ninguna leyenda negra, cruce enfurecido de opiniones en prensa o investigaciones académicas que hayan revelado la existencia de una disputa o enfrentamiento personal o ideológico

entre Winthuysen y Mercadal, por cierto, algo habitual entre los intelectuales liberales de los años 20 y 30 en España⁴⁷. Mercadal fue un arquitecto proclive en hacer concursos, planteando en ellos propuestas racionalistas y novedosas en esta etapa profesional. Dice Mercadal que por aquel entonces estaba interesado en el estudio de los parques y jardines y que la elaboración de su libro *Parques y jardines* (1946), en aquel tiempo ya redactados varios capítulos, le preparó y sirvió para ganar la oposición al Ayuntamiento de Madrid que le ocupó en una intensa labor de proyectos y gestión urbana entre 1932 y 1940⁴⁸. Si bien con la guerra del 36, todo quedó paralizado y como señala él mismo «tantos otros [proyectos] no realizados en una gestión agotadora e inútil»⁴⁹.

En *Parques y jardines*, Mercadal define su mirada particular y estudio sobre la historia y los trazados de la jardinería italiana, francesa y paisajista, junto con los modelos históricos y contemporáneos de Madrid, y aporta ejemplos de proyectos en los que menciona como referentes en nuestro país a los arquitectos Rubió i Tudurí y Talavera, a los ingenieros Falero, Pérez Calvet y Bornas, a los jardineros Clarassó y Ortiz, a los que confiere «la esperanza de que nuestros jardines pasen a ser obras de arte, dignas de parangonarse con las de los arquitectos paisajistas de otros países»⁵⁰. No menciona a Winthuyen más que como el restaurador del jardín del Palacete de la Moncloa del que destaca su gran acierto por devolverle su antiguo carácter⁵¹. Mercadal no vuelve a nombrarlo, ni hace referencia al libro de este último *Jardines Clásicos de España* (1930), texto que fue novedoso en los primeros estudios de nuestra jardinería y del que Mercadal seguro era conocedor. El hecho de no mencionarle no parece un olvido sin más, desconocemos si es una omisión voluntaria, o un desprecio o rechazo hacia la persona del pintor jardinero por las críticas veladas que intercambiaron o desencuentros profesionales que tuvieron o, más bien, era por lo que significaba su visión del arte del jardín desde el tipo de educación recibida por cada uno. La formación académica y técnica del arquitecto frente a la instrucción *beauxartiana* e intuitiva del pintor eran razones de peso para que el primero considerara al segundo como un «practicón» de la jardinería. Figura que, argumentaba Mercadal, debía erradicarse del proyecto de parques y jardines en España⁵².

Por el contrario, si encontramos en varios escritos en prensa de Winthuysen críticas sutiles hacia la gestión urbana de los técnicos municipales a los que califica de reformistas sin orden ni concierto y funcionarios insensibles con las particularidades del diseño

47. Al respecto del debate de ideas es muy esclarecedor la lectura de la introducción de: JULIÁ, Santos: *Nosotros, los abajo firmantes: una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2014.

48. GARCIA MERCADAL, Fernando: «Los arquitectos critican sus obras», *Arquitectura*, nº 156, 1971, pp. 33-39.

49. GARCIA MERCADAL, Fernando: *Parques y jardines: su historia y sus trazados* [Ed. Facsímil], Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003, p. 242.

50. *Ibid.*, p. 274.

51. *Ibid.*, p. 232.

52. *Ibid.*, p. 274.

jardinero. Por ejemplo, a raíz de la polémica del *Madrid menos feo* dejó escrito que:

esto en cuanto a lo antiguo, digno de quedar; en cuanto a lo moderno, el favoritismo o los concursos nacionales que han salpicado Madrid de todos estos estafermos [...] Muñecos tontos o raros y arquitectura chirle o ‘cajonuda’, que dejaremos como rastro en la Historia, para que los venideros saquen su consecuencia⁵³.

Estas cajas vacías que hacinaban a la gente y los nuevos jardines faltos de vida, como menciona en otros textos, a Winthuysen le provocaban un alejamiento de la nueva arquitectura y del ‘jardín joven’ que le perpetuaba en su convicción de lo antiguo por el peso histórico de sus invariantes. Leemos en sus *Memorias de un señorito sevillano*:

nunca me he podido librar de tan nefastas injerencias que me han desvirtuado muchas de mis obras. De los jardines no se ocupaban antes los arquitectos [...], y lo han creído negocio, no perdonan momento de ingerirse. Y no es que a los arquitectos les esté vedado la realización de estas obras, al contrario. Si tienen preparación para ello, [...] pero en el mejor de los casos que se metan en lo que ellos inventen y proyecten, pero inmiscuirse y entrar a saco en lo ajeno...⁵⁴.

Menciona a Le Nôtre, Pope y Forestier, que no eran arquitectos y no lo requerían para hacer jardines. Otra cosa es ser arquitecto paisajista en la actualidad cuando «la mayor parte de los arquitectos más se dedican al utilitarismo que al Arte y más que arquitectos son constructores [...] Arquitectura paisajista es otra cosa: es Arte»⁵⁵.

Entre Winthuysen y Mercadal presenciamos el conflicto, una eterna *querelle*, entre la educación de las Bellas Artes y la educación técnica y científica del siglo xx. Dos modelos de ver el mundo y también el proyecto del jardín. En 1927, Winthuysen realizó una propuesta de Escuela nacional de paisajismo que fue ninguneada por los arquitectos e ingenieros. En el diseño del currículo de materias a estudiar se acercaba a las exigencias de las escuelas más importantes de Europa⁵⁶. En cambio, Mercadal significó una consolidación del ejercicio profesional y de la educación —tras su ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1934 como profesor—, del arquitecto moderno y, especialmente, de la introducción de la nueva ciencia del urbanismo y del diseño del espacio público en nuestro país, en unos vertiginosos años de implantación del racionalismo previo a la consolidación del Movimiento

53. WINTHUYSEN: op. cit., (n. 42), p. 1.

54. WINTHUYSEN: op. cit., (n. 8), pp. 260-261.

55. *Ibid.*, p. 261.

56. BERCOVITZ, Rémy: «La pédagogie «régénérationniste» du jardin et du paysage de Javier de Winthuysen», *VLC arquitectura. Research Journal*, 8(1), 2021, pp. 1-30. <https://doi.org/10.4995/vlc.2021.14855>

Fig. 8. Javier de Winthuysen y Victorio Macho. Planta del proyecto original de reforma de los jardines del Museo del Prado, 1935. Madrid. [*Arquitectura*, nº 8, 1935, p. 295]

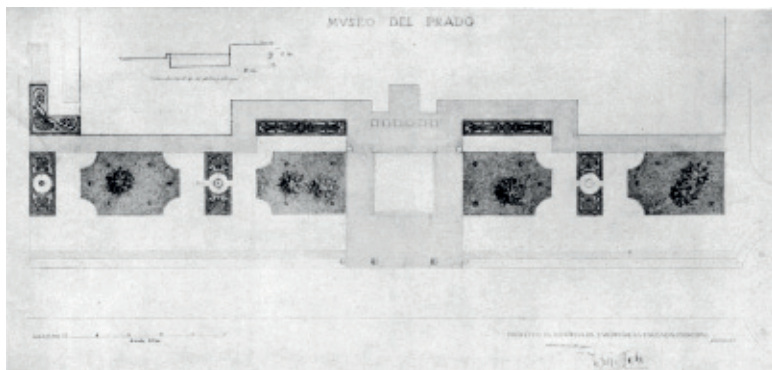


Fig. 9. Fernando García Mercadal. Planta del proyecto de reforma del jardín de la fachada principal del Museo del Prado, 1935. Madrid. [*Arquitectura*, nº 8, 1935, p. 296]

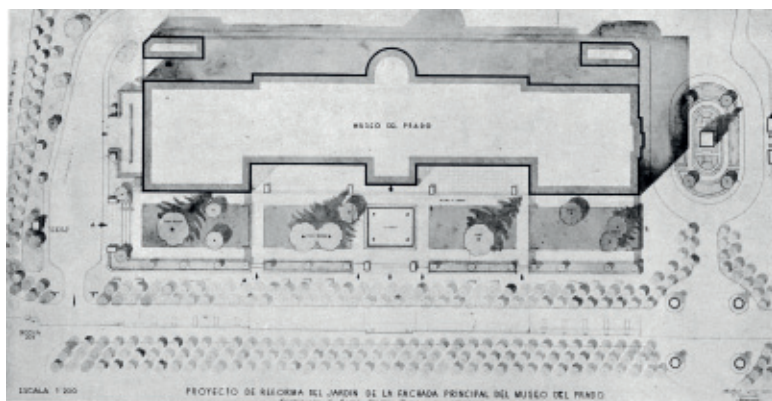
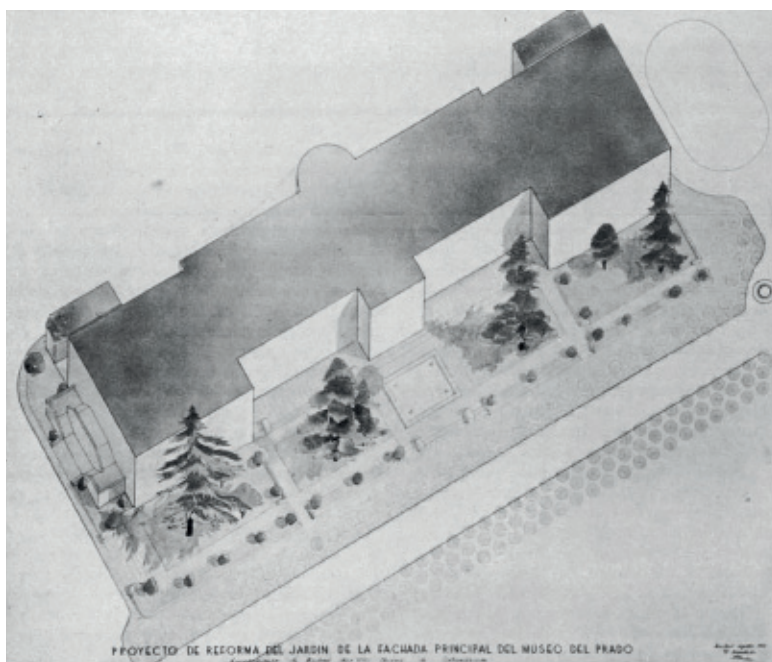


Fig. 10. Fernando García Mercadal. Perspectiva del proyecto de reforma del jardín de la fachada principal del Museo del Prado, 1935. Madrid. [*Arquitectura*, nº 8, 1935, p. 298]



Moderno. El choque de estas dos visiones enfrentadas, una en claro declive y la otra con la incertidumbre de su aceptación y difusión, no generó bloques ni bandos ni grupos aislados atrincherados, sino que ambas son un claro reflejo de dos formas de ver y entender el diseño de los espacios libres de la ciudad moderna que, desde el presente, al hacer su lectura complementaria nos enseña la sensibilidad vital de dos «jardineros» activos en diseñar espacios placenteros y hermosos que quisieron sin ambages resucitar el arte del jardín en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Manuel: «Rumbos, exposiciones y artistas. Los jardines de Caballerizas», *Blanco y Negro*, 29 de enero de 1933, pp. 63-66.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Madrid: Reverté, 2007.
- ANÍBARRO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: *La construcción del jardín clásico*. Madrid: Akal, 2002.
- BERCOVITZ, Rémy: «La pédagogie ‘régénérationniste’ du jardin et du paysage de Javier de Winthuysen», *VLC arquitectura. Research Journal*. 8(1), 2021, pp. 1-30. <https://doi.org/10.4995/vlc.2021.14855>
- ENCINA, Juan de la: «Estética urbana», *El Sol*, 20 de mayo de 1932, p. 8.
- ENCINA, Juan de la: «Los jardines de Caballerizas», *El Sol*, Año XVII, nº 4.829, 3 de febrero de 1933; p. 1.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *El Palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.
- FERNÁNDEZ-PÓRTOLES, María Luisa: *Parques de la Ciudad. Parque Primo de Rivera. Cabezo e Buena Vista. Parque de Zaragoza. Cuadernos de Zaragoza*. Zaragoza: Comisión de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. 1979, p. 12. Disponible en: http://www.zaragoza.es/contenidos/cultura/publicaciones/ CUADERNOS_ZARAGOZA/85.pdf
- GARCIA MERCADAL, Fernando: «El Rincón de Goya», *Arquitectura española – Spanish Architecture*, XXII, abril-junio, 1928.
- : «IV Concurso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, nº 173, 1933, pp. 241-247.
- : «Por un Madrid menos feo», *Luz*, 9 de febrero de 1934, p. 10.
- : «Los jardines de la República», *Tiempos Nuevos*, 10 de enero de 1935, pp. 1-7.
- : «Los jardines de la República», *Tiempos Nuevos*, nº 18, 1935, pp. 1-7.
- : «Los jardines del palacio nacional», *La Construcción Moderna*, 15 de marzo de 1935, pp. 45-46.
- : «Proyecto de reforma de los jardines del museo Nacional del Prado», *Arquitectura*, nº 8, 1935, pp. 294-298.
- : «Anteproyecto de modificación de los jardines del Paseo», *La Construcción Moderna*, 15 de diciembre de 1935, p. 188.
- : «Los arquitectos critican sus obras», *Arquitectura*, nº 156, 1971, pp. 33-39.
- : *Parques y Jardines: su historia y sus trazados* [Ed. Facsímil]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Los cedros del Museo del Prado», *Luz*, 4 de abril de 1934, pp. 8-9.
- GONZÁLEZ CÁRCELES, Juan Antonio: «El Palacete de la Moncloa. La recuperación del palacete. Una intensa historia», en: *El Palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente*. Madrid: Presidencia del Gobierno, 2009.
- HERNÁNDEZ LAMAS, Patricia: *El jardín moderno en España (1926-1980)*. (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- HERNANDO DE LA CUERDA, Rafael Basilio: *Fernando García Mercadal y el Movimiento Moderno*. (Tesis Doctoral

- inédita). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
- JULIÁ, Santos: *Nosotros, los abajo firmantes: una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2014.
- LABORDA YNEVA, José: *La vida pública de Fernando García Mercadal*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- MORENO VILA, José: «Por un Madrid menos feo», *Luz*, 7 de febrero de 1934, p. 4.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Calpe, 1923.
- : *La deshumanización del arte*. (1ª ed. 1925). Barcelona: Planeta DeAgostini, 2010.
- RUANO HERNANDEZ, Miguel Ángel: *Restauración y conservación de la arquitectura del Movimiento Moderno en España*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2022.
- SAMBRICIO, Carlos: *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, p. 9.
- SANZ HERNANDO, Alberto: *El jardín clásico en España: un análisis arquitectónico*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2007.
- : y HERNÁNDEZ LAMAS, Patricia: «García Mercadal y la idea del jardín moderno en España», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº extra 3, 2017, pp. 129-160.
- TUSET DAVO, Juan José: «Hacia lo moderno. Adaptación del jardín español a la arquitectura racionalista», *RA. Revista de Arquitectura*, 15, 2015. pp. 77-86. <https://doi.org/10.15581/014.15.1906>.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel: «La supuesta tala de los cedros del Salón del Prado», *La Voz*, 12 de abril de 1934.
- WINTHUYSEN Y LOSADA, Javier: *Jardines Clásicos de España*. [ed. fac. AÑÓN, Carmen; SANCHO, José Luis]. Aranjuez: Doce Calles, 1990.
- : «Jardines Clásicos», *Arquitectura*, nº 39, 1922, pp. 281-294.
- : «Resurgimiento de jardines clásicos», *Arquitectura*, nº 99, 1927, pp. 267-269.
- : «Los árboles de Recoletos», *La Voz*, 12 de agosto de 1929, p. 8.
- : «El bello panorama de poniente», *Crisol*, 7 de agosto de 1931, p. 8.
- : «Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de las caballerizas», *Revista Española de Arte*. Año II, nº 5, marzo 1933, pp. 254-259.
- : «Madrid ha sido más bello que ahora», *Luz*, 28 de febrero de 1934, p. 1.
- : «Paisajismo y Bellas Artes», *Luz*, 9 de diciembre de 1934, pp. 8-9.
- : *Memorias de un señorito sevillano*: Washington D.C.: Winthuysen Foundation, Inc. 2005.

Varia 04

«Conjunto de libros, folletos, hojas sueltas o documentos, de diferentes autores, materias o tamaños, reunidos en tomos, legajos o cajas.»

Paradoja sobre el arquitecto

PAUL VALÉRY

Obituario. Jean-Louis Cohen (1949-2023)

JUAN CALATRAVA

Arquitectura, modernidad, modernización

JEAN-LOUIS COHEN

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

MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH CERVERA

En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida. Aby Warburg en Florencia

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Nunca es tarde: *Arquitectura, misticismo y mito*, de William R. Lethaby

CARLOS J. IRISARRI

Manfredo Tafuri *allo Iuav. Nel laboratorio della storia*. Materiales de una exposición

FULVIO LENZO, MARCO CAPPONI

Hacia un tiempo nuevo: difusión y conciencia crítica de la arquitectura gallega en los años de la Transición

SANTIAGO RODRÍGUEZ CARAMÉS

La Oficina Técnica para Construcción de Escuelas en sus postrimerías (1936-1939): una aproximación a la labor del arquitecto Guillermo Diz Flórez

FRANCISCO J. RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nadar sin guardar la ropa. Nicolau Maria Rubió i Tudurí: *laberintos historiográficos*

JOSEP M. ROVIRA

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

JUAN J. TUSET

Delfín Rodríguez (1956-2022). *In memoriam*

CARLOS SAMBRICIO

Pedro José Márquez y la cultura arquitectónica en la España de la Ilustración

DELFIN RODRÍGUEZ

Tras de una nueva arquitectura

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Comité de redacción

Coordinador

José Miguel Sambucety Rueda
Universitá Iuav di Venezia

María Carrascal
Universidad de Sevilla

Miriam Cera Brea
Universidad Autónoma de Madrid

Ana del Cid
Universidad de Granada

Julio Garnica
Universitat Politècnica de Catalunya

Valeria Manfrè
Universidad Complutense de Madrid

Rebeca Merino del Río
Universidad de Valladolid

Manuel Sánchez García
Universidad Politécnica de Madrid

Texto de cubierta

Paul Valéry, «Paradoja sobre el arquitecto». Traducción al español de Marta Nadal en: *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura del Consejo Regional de Murcia, 1982, pp. 105-109.

Imagen de contraportada

Archive Document, IUAVT032, documentación técnica proporcionada por Audio Innova con ocasión de la digitalización de una de las dos bobinas con la grabación del curso 1972-1973 (2020), pp. 1, 10 [Universitá Iuav di Venezia, biblioteca del ateneo, en proceso de catalogación].

Imagen de primera página

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Immeubles-villa, detalle de la fachada, 1922. En Leopoldo Torres Balbás, «Tras de una nueva arquitectura», *Arquitectura*, nº 52, agosto 1923, p. 266.

Contacto

Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo AHAU Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada Campo del Príncipe, s/n, 18071 Granada

Distribución

Machado Grupo de Distribución, S.L.

© de la edición: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2023.

© de los textos, las traducciones, las imágenes, las ilustraciones y las reproducciones autorizadas, sus correspondientes autores y archivos de procedencia.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

ISSN (edición impresa): 2695-3609

ISSN (edición en línea): 3020-8084

DL: M-30038-2019

Comité de dirección

Carolina B. García-Estévez
Universitat Politècnica de Catalunya

Salvador Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Plaza
Universidad de Sevilla

Consejo científico

Enrique X. de Anda, Universidad Nacional Autónoma de México (México) / David Arrredondo Garrido, Universidad de Granada / Juan Calatrava, Universidad de Granada / Pilar Chías, Universidad de Alcalá / Jean-Louis Cohen († 2023), Université Paris VIII – Institute of Fine Arts, New York University (Francia - EEUU) / Maarten Delbeke, ETH Zürich (Suiza) / Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza / Juan José Lahuerta, Universitat Politècnica de Catalunya / Ángele Layuno Rosas, Universidad de Alcalá / Fulvio Lenzo, Universitá Iuav di Venezia (Italia) / Jorge F. Liernur, Universidad Torcuato di Tella (Argentina) / Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya / Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla / Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid - Real Academia de la Historia / Ángel Martínez García-Posada, Universidad de Sevilla / Laura Martínez de Guereñu, IE University / Francesca Mattei, Università degli Studi Roma Tre (Italia) / Joaquín Medina Warmburg, Karlsruhe Institute of Technology (Alemania) / María Teresa Muñoz, Universidad Politécnica de Madrid / Helena Pérez Gallardo, Universidad Complutense de Madrid / Josep Maria Rovira, Universitat Politècnica de Catalunya / Victoriano Sainz, Universidad de Sevilla / Carlos Sambricio, Universidad Politécnica de Madrid / Ricardo Sánchez Lampreave, Universidade da Coruña / Ignacio Senra Fernández-Miranda, Universidad Politécnica de Madrid / Patricio del Real, Harvard University (EEUU) / Marta Sequeira, Instituto Universitário de Lisboa (Portugal) / Elena Svalduz, Università degli Studi di Padova – AISU (Italia) / Jorge Torres Cuelo, Universidad Politécnica de Valencia / Alejandro Valdivieso, Universidad Politécnica de Madrid / José Vela Castillo, IE University

Diseño y maquetación
tipos móviles

Impresión

LaImprenta Comunicación Gráfica

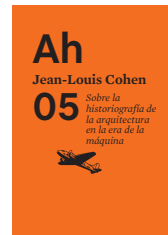
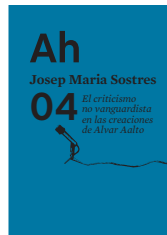
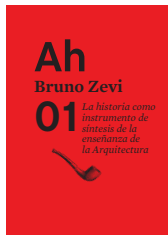
Publicaciones de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo



Los años CIAM en España: La otra modernidad. Actas del I Congreso Internacional AhAU. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. 19-20 octubre 2017

Bauhaus In and Out. Perspectivas desde España / Perspectives from Spain. Actas del II Congreso Internacional AhAU. Institución Libre de Enseñanza, Madrid. 10-11 octubre 2019

Lo construido y lo pensado. Actas del III Congreso Internacional AhAU. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2-3 junio 2022



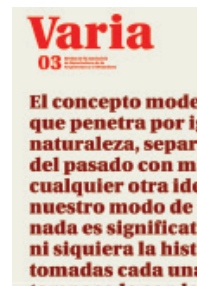
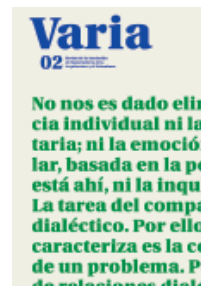
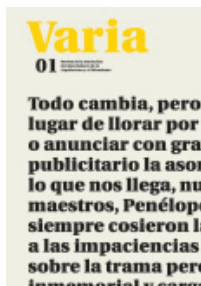
Ah 01. BRUNO ZEVI. *La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura.* Marzo 2019

Ah 02. RAFAEL MONEO. *Arquitectos y revistas de arquitectura en el Madrid de los años sesenta.* Septiembre 2019

Ah 03. LUIGI MORETTI. *La discontinuidad del espacio en Caravaggio.* Julio 2020

Ah 04. JOSEP MARIA SOSTRES. *El criticismo no vanguardista en las creaciones de Alvar Aalto.* Diciembre 2020

Ah 05. JEAN-LOUIS COHEN. *Sobre la historiografía de la arquitectura en la era de la máquina.* Octubre 2023



Varia 01 (Octubre 2019) / Varia 02 (Octubre 2020) / Varia 03 (Febrero 2022) / Varia 04 (Diciembre 2023)

Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo