

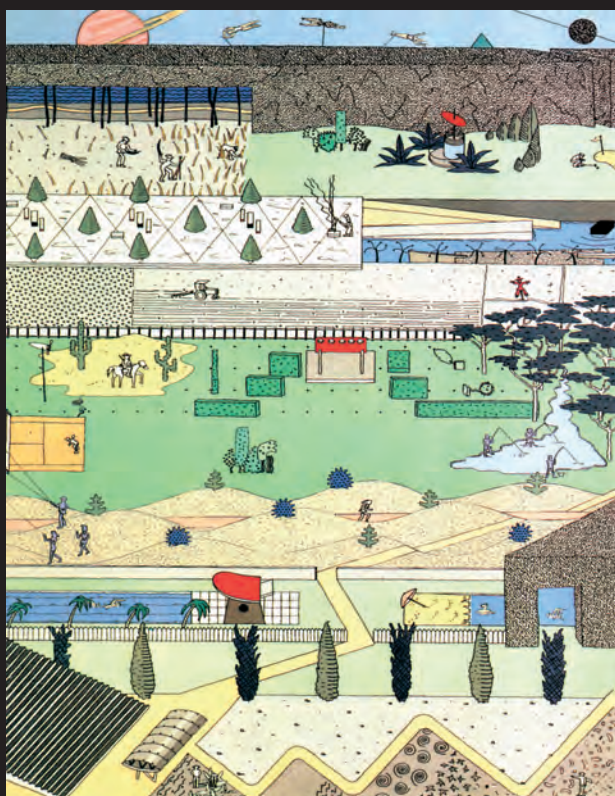
Estudios
Universitarios de
Arquitectura

14

Darío Álvarez

EL JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX

Reimpresión
2018



**Editorial
Reverté**

Naturaleza artificial en la cultura moderna

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

14

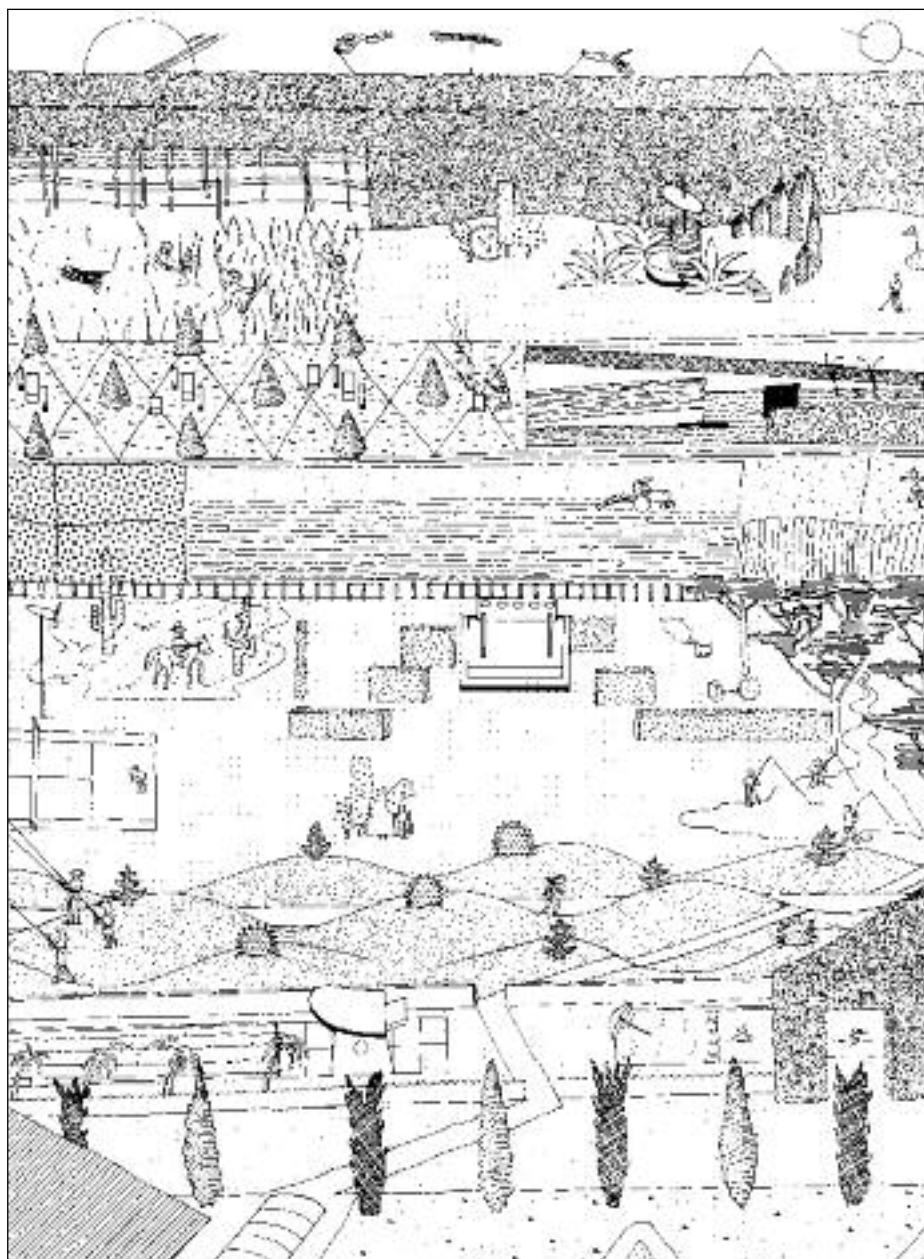
**El JARDÍN
en la arquitectura
del SIGLO XX**

Colección dirigida
por Jorge Sainz

Darío Álvarez

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

14



OMA (Rem Koolhaas y Elia Zenghelis), propuesta para el parque de La Villette, París, 1982.

El JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX

Reimpresión
2018

Naturaleza artificial en la cultura moderna

Prólogo
Miguel Ángel Aníbarro

Edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México

Índice

© Darío Álvarez Álvarez, 2007
dario@tap.uva.es
www.jmad.es

Esta edición:
© Editorial Reverté, SA, Barcelona, 2007
ISBN: 978-84-291-2114-8
Reimpresión digital 2018

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverté@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 38882-2007
Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona
1295

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 38882-2007
ISBN: 978-84-291-2114-8
Autor personal: Álvarez Álvarez, Darío (1958-)
Título: El jardín en la arquitectura del siglo xx : naturaleza artificial en la cultura moderna ; prólogo, Miguel Ángel Aníbarro ; edición, Jorge Sainz
Edición: 1ª edición · reimpresión 2018
Publicación: Barcelona : Reverté, 2018
Descripción física: 497 p. : il. ; 24 cm
Título de Serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 14)
Bibliografía: Bibliografía: p. [471]-476. Índice
Encabezamiento materia: Arquitectura del paisaje – S. XX

<i>Prólogo</i>	
Un viaje extraordinario	7
<i>Introducción</i>	
El jardín reinterpretado	11
Láminas en color	17

PARTE I LA ARQUITECTURA COMO MODELO

1 El jardín arquitectónico	35
2 Interacción con la casa	49
3 La primavera sagrada	71
4 Jardines protorracionalistas	83
5 El nuevo parterre	91

PARTE II VANGUARDIA Y NATURALEZA

6 Jardines de hormigón	103
7 Jardines cubistas	111
8 Jardines abstractos	125
9 Jardines racionales	137
10 Jardines en el paisaje moderno	149
11 Jardines biomórficos	165

PARTE III PAISAJES DOMÉSTICOS

12 El jardín de la pradera	181
13 Del desierto al bosque	195
14 Exteriores saludables	205
15 Vivir al aire libre	227
16 El paisaje entra en la casa	245

PARTE IV

EL ENTORNO INTERIOR

17	El jardín en el aire	257
18	Naturalezas muertas	269
19	Paisajes sobre la ciudad	279
20	La recuperación del patio jardín	291
21	Jardines metafísicos	303
22	El jardín y la escultura	313

PARTE V

GRANDES SISTEMAS VERDES

23	Parques en la ciudad	325
24	El parque popular	331
25	Ciudades en el parque	345
26	La ciudad verde	355
27	El bosque artificial	375

PARTE VI

REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES

28	La continuidad de lo moderno	389
29	Un parque para el siglo XXI	401
30	Arcadias sintéticas	411
31	Geometrías de la memoria	431
32	La naturaleza reinventada	449

Conclusión

	El jardín del futuro	469
--	----------------------	-----

	Bibliografía	471
--	--------------	-----

	Procedencia de las ilustraciones	477
--	----------------------------------	-----

	Índice alfabético	485
--	-------------------	-----

Un viaje extraordinario

Miguel Ángel
Aníbarro

Las vicisitudes en el devenir de la historia de Occidente han acercado o alejado el jardín con respecto a la arquitectura en grados diversos según los intereses y las circunstancias de la cultura de cada época. En algunos santuarios griegos, las arboledas sagradas que existían alrededor de los templos constituían un jardín en ciernes. Vitruvio nos muestra el jardín vinculado a usos públicos (teatros, templos y palestras) o privados (la *domus* y la villa). Durante la Edad Media, el jardín adquirió valores simbólicos y utilitarios asociados al monasterio –aunque no sólo al claustro– tal como aparece en el plano de St. Gallen, la planta ideal de los monasterios benedictinos. En el primer Renacimiento, el jardín se concebía como un género edificatorio, que Leon Battista Alberti describió enumerando sus elementos y remitiendo su organización a las reglas de los edificios en planta. En la época barroca, André Le Nôtre amplificó esa concepción puramente arquitectónica hasta la escala del territorio, llegando al punto de absorber el paisaje en vez de capturar la vista, como se prefería en los jardines anteriores.

A comienzos del siglo XVIII, Joseph Addison proclamó el imperio de la naturaleza sobre el jardín como reacción no tanto contra el sistema barroco como contra las minuciosas perversiones del jardín a la holandesa, lo cual trajo consigo implícitamente un alejamiento del modelo arquitectónico a cambio de una aproximación a la pintura, sobre todo de paisaje, a través del concepto de lo pintoresco. Esta aspiración del paisaje justificó la delimitación de un nuevo campo del saber que culminó en el siglo XIX con los parques naturalistas de Frederick Law Olmsted, quien significativamente lo denominó ‘arquitectura del paisaje’. Ahora bien, el desplazamiento del jardín paisajista al parque urbano hizo del primero un instrumento de crecimiento, reforma y planificación de la ciudad, no de transformación del paisaje campestre. En el cambio del siglo XIX al XX, el *domestic revival* inglés inició el retorno a un nuevo paradigma de la arquitectura, consecuente con la concepción ampliada de ésta enunciada por William Morris. Pero este jardín arquitectónico no habría existido sin las contaminaciones plásticas provenientes de la pintura en los dos primeros tercios del siglo XX, y del *land art* en el último.

Este corte diacrónico de la historia del jardín responde a un determinado enfoque metodológico de la cuestión: el que, sin des-

Miguel Ángel Aníbarro es Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde imparte las asignaturas de ‘Paisaje y jardín’ y ‘Paisajes siglos XX y XXI’; miembro del ‘Grupo de investigación del paisaje cultural’, es autor del libro *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos* (2002).

deñar otros acercamientos, pretende entenderlo desentrañando su estructura formal (mixta en cuanto que está constituida por elementos tectónicos y naturales) y concibiéndolo como una configuración de espacios habitables (eso sí, al aire libre). Es decir, el jardín se entiende como una arquitectura del espacio libre, donde la primera puede ser vegetal o no, y donde el segundo puede ser urbano o campestre; y el jardín puede actuar a la escala del edificio, a la de la ciudad o a la del paisaje. Desde este punto de vista, lo que interesa conocer del jardín es cómo se percibe y cómo se usa, cuál es su organización y cuáles son los procesos de composición, cómo responde a las condiciones del medio físico y cuáles son las imbricaciones con su contexto cultural.

Dicho esto, el presente libro dibuja un panorama entero y extenso del jardín del siglo xx. En su introducción, el autor menciona los antecedentes historiográficos. Ya en 1929, André Lurçat presentó en su libro *Terrasses et jardins* los primeros ejemplos elaborados por los arquitectos del Movimiento Moderno, al igual que Walter Gropius había hecho con los edificios en *Internationale Architektur* (1924). En 1938, Christopher Tunnard trazó en *Gardens in the Modern Landscape* la genealogía del nuevo jardín del siglo xx, la vinculó a la tradición inglesa –como hizo Nikolaus Pevsner con la arquitectura en *Pioneers of the Modern Movement* (1936)– y estableció sus fundamentos teóricos, extraídos de los del proyecto moderno.

A mediados de siglo, Peter Shephard publicó *Modern Gardens* (1953), donde, tras una breve introducción, se incluía una selección de ejemplos con ilustraciones abundantes y explicaciones escasas, pero sin un orden reconocible y con la ausencia de las contribuciones alemanas. Mejorando este procedimiento, Elizabeth B. Kassler aportó en *Modern Gardens in the Landscape* (1964) una organización temática con introducciones específicas –consecuente con el hecho de que su origen era una exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)–, que analizaba sobre todo los años centrales del siglo; su referencia, un tanto lejana, sería quizá *The International Style* de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson (1932) –también proveniente de una exposición del MoMA–, aunque con un afán más moderado de sistematización militante. Con todo, ninguno de estos estudios está a la altura de los textos canónicos de Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture*, 1941), Bruno Zevi y Leonardo Benevolo (ambos titulados *Storia dell'architettura moderna*, 1950 y 1960 respectivamente), en los que no se hace referencia alguna al jardín, con lo que se consagró desde la historiografía arquitectónica una división que ya por entonces carecía de sentido, a la vista de las obras y los autores implicados.

Es sintomático que hubiese que esperar a 1990 para que se produjesen nuevas reflexiones relevantes: los años intermedios son

los de la crisis del Movimiento Moderno y de la redefinición del papel de la nueva arquitectura. También es significativo que fuese el prestigioso crítico e historiador Kenneth Frampton quien lo hiciera en su artículo “In Search of the Modern Landscape”: una breve incursión llena de pistas seguras y observaciones agudas, centrada sólo en diez o doce autores y con escasos atisbos de lo que estaba ocurriendo en Europa en ese momento. El libro *De-natured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century* (1991), de Stuart Wrede y William H. Adams, reúne un puñado de artículos (de Vincent Scully, Caroline Constant, Geoffrey Jellicoe y John Beardsley, entre otros, además del de Frampton) que sitúan el jardín en el marco de los intereses culturales del final del siglo, aunque bajo la denominación equívoca de ‘paisaje’, tal como ha llegado a ser costumbre. En *Modern Landscape Architecture: A Critical Review* (1993), Marc Treib siguió esa misma dirección, pero acentuó la perspectiva histórica e incluyó una selección de textos clave, referidos casi en exclusiva al ámbito norteamericano.

Aunque con la pretensión de ofrecer una versión estructurada de un recorrido completo, también Jane Brown dio un sesgo anglosajón al desarrollo del jardín del siglo xx, limitado además por la falta de referencias al parque urbano, en *The Modern Garden* (2000). En cambio, en *Open to the Sky* (2003) Malene Hauxner puso de relieve, dentro del marco general, las contribuciones de los países nórdicos, con una argumentación teórica de notable consistencia, pero centrada otra vez en el periodo 1950-1970.

Pues bien, este libro de Darío Álvarez no adolece de sesgos nacionales o regionales, ni privilegia un momento determinado del siglo xx en detrimento de otros. Con un encuadre al mismo tiempo cronológico y temático, el estudio presenta una imagen exacta y un juicio preciso y certero de lo que ha ocurrido en el siglo, cuyo compromiso ha estado solamente en la lectura arquitectónica del jardín.

Titulado y doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Darío Álvarez es actualmente Profesor Titular de esa misma escuela, en la que ha impartido sucesiva y, a veces, simultáneamente las asignaturas de ‘Composición arquitectónica’, ‘Jardinería y paisaje’, ‘Introducción a la arquitectura’, ‘Composición del jardín y del paisaje’ y ‘Arte contemporáneo’; fue director de las revistas *BAU* (1989-1992) y *Anales de Arquitectura* (1989-2000), esta última uno de los escasos refugios que la reflexión sobre la historia, la teoría y el proyecto arquitectónicos tuvo durante esa década; sus publicaciones incluyen textos sobre James Stirling, Eleni Gigantes, Le Corbusier, Dimitris Pikionis y Luis Barragán.

Josefina González Cubero, Miguel Ángel de la Iglesia y Darío Álvarez forman el grupo ‘JMAD, Arquitectura, Paisaje y Patrimonio

A Andrea,
la rosa más bella de mi jardín,
que se quedó dormida para siempre.

El último jardín será el primero.

Jorge Luis Borges

El dibujo que ilustra la cubierta de este libro fue realizado en 1982 por la Office for Metropolitan Architecture (OMA, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis) para el concurso del parque de La Villette en París. En él se representa una secuencia de jardines en bandas horizontales que forman un espacio fragmentado y al mismo tiempo continuo, una idea de parque que expresa una imagen moderna y a la vez atemporal del jardín. En el parque de OMA descubrimos diferentes episodios organizados mediante una geometría estricta, pero que contienen escenas tanto regulares como irregulares que van desde lo funcional y lo lúdico hasta la representación del bosque organizado, el paisaje agrícola, las dunas o el desierto. El dibujo y el propio proyecto plantean una reflexión arquitectónica sobre la presencia y el significado de los elementos de la naturaleza y del paisaje en la cultura contemporánea, y convierten el jardín en una naturaleza artificial, en una ‘arcadia sintética’ que opone a las falsas bellezas de lo natural una estrategia elaborada desde lo artificial, desde la propia arquitectura y en consonancia con la ciudad. Todo ello, desde una reinterpretación de la idea del jardín desarrollada a lo largo del siglo xx.

Durante mucho tiempo, la historiografía ha negado la evidente existencia de un jardín vinculado a la arquitectura moderna. Con las excepciones de figuras como Luis Barragán y Roberto Burle Marx, el siglo xx se presenta en muchas historias como un gran vacío en la escena del jardín, tras los momentos de esplendor del pasado. Sin embargo, tal planteamiento ha ido variando poco a poco, a través de diferentes trabajos que han intentado de una u otra manera leer y demostrar la existencia de un jardín en la arquitectura del siglo xx, tan rico y complejo como lo había sido en siglos anteriores; y han aparecido publicaciones de carácter general o ensayos específicos sobre la obra de autores concretos. Entre las visiones generales cabe destacar obras como *Modern Gardens*, de Peter Shephard (1953); *Modern Gardens and the Landscape*, de Elizabeth Kassler (1964); *L'architettura del giardino contemporaneo*, de Franco Zagari (1988); “In search of the modern landscape”, de Kenneth Frampton (1990); *Modern Landscape Architecture: Redefining the Garden*, de Jory Johnson (1991); *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*, de Stuart Wrede y William Howard Adams (1991); *Modern Landscape Architecture*, edición de Marc Treib (1993);

Láminas

1. M.H. Baillie Scott,
Springcot, 1903,
perspectiva del conjunto
a la acuarela.



II. M.H. Baillie Scott,
casas en Meadway,
Hampstead Garden
Suburb, 1907, planta
del conjunto.



La arquitectura como modelo

El jardín es una creación artificial con una finalidad específica; es una estancia de la casa en el exterior. Como obra del hombre, debe llevar el sello indeleble de su arte y destreza.

Edwin Lutyens

El jardín arquitectónico

La crítica al jardín paisajista se inició a finales del siglo XIX, significativamente en Inglaterra, allí donde se había formulado y desarrollado en el siglo XVIII como alternativa a la estricta regularidad de los jardines clásicos (italiano y francés), buscando su inspiración en las formas irregulares del paisaje natural. A lo largo del siglo XIX, los grandes jardines de las residencias campestres dieron paso a otros de menor escala, de carácter más doméstico, que servían a residencias de menor tamaño. El agotamiento del repertorio formal y la necesidad de un mayor aprovechamiento del espacio, entre otras razones, derivaron finalmente en la reutilización de la geometría como sistema de organización del jardín y en la recuperación de la arquitectura como modelo, como ya había aconsejado Leon Battista Alberti en el siglo XV en su tratado *De re aedificatoria*. Esto conllevaría una particular atención a la composición de la planta del jardín, siguiendo las pautas marcadas por la casa, un mecanismo prácticamente abandonado por el jardín paisajista, más atento a generar grandes escenas en el espacio. De este modo se iniciaría un diálogo compositivo muy intenso entre la casa y el jardín, que llegaría a construir un organismo arquitectónico único e indivisible, tal como fue concebido por el movimiento Arts & Crafts a finales del siglo XIX.

El movimiento Arts & Crafts

El movimiento Arts & Crafts nació con un espíritu decididamente antimquinista que intentaba hacer frente al fuerte empuje que habían recibido en Inglaterra las técnicas de fabricación industrial durante la segunda mitad del siglo XIX, una actitud que se hizo patente en todas sus manifestaciones: «¡Convirtamos a nuestros artistas en artesanos y a nuestros artesanos en artistas!» fue uno de sus lemas más combativos. Desde esta posición se fomentó el estudio detallado de la naturaleza, que pasó a reinterpretarse –que no imitarse– en las diferentes actividades artístico-artesanas. Y la arquitectura se planteó como la más importante de ellas, dada su capacidad de contener otras muchas manifestaciones, incluso la propia representación abstracta de lo natural por medio del jardín.

La arquitectura Arts & Crafts encontró en el espacio del jardín un lugar adecuado para experimentar la confrontación entre lo natural y lo artificial, una confrontación que se plasmó en una

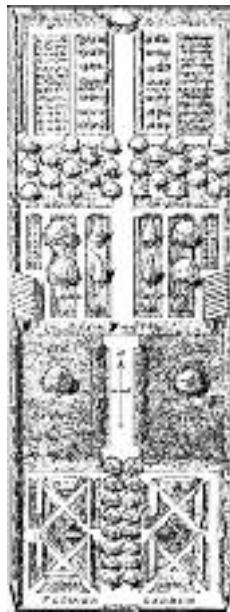
gran producción de nuevas casas de campo en Inglaterra durante esa época. De esta manera, no podríamos hablar aisladamente de un modelo de jardín Arts & Crafts, sino de la interrelación que se produce con la casa, desde la propia composición de la planta hasta la articulación espacial.

Los artífices de esta nueva manera de proyectar el jardín son muy numerosos, pero de entre todos ellos podemos resaltar algunos arquitectos cuyo pensamiento y cuyas obras tuvieron una particular relevancia: Reginald Blomfield, Ernest Newton, Charles Edward Mallows, Thomas H. Mawson, Oliver Hill; y los tres más representativos: Mackey Hugh Baillie Scott, Charles F.A. Voysey y Edwin Lutyens (aunque la obra de este último acabaría alejándose de los principios del movimiento Arts & Crafts para llegar a una visión más personal del jardín).

Una característica común a la obra de todos estos autores fue la recuperación de la geometría en la composición del jardín, lo que creó un verdadero sistema arquitectónico que se opuso, de manera sistemática, a toda similitud con el paisaje. Los teóricos de este movimiento atacaron duramente los principios del jardín natural o irregular del siglo XVIII, que pretendía ser más bello que todo lo que el hombre pudiese haber hecho. Edward Prior llegó a afirmar que al modelo paisajista se le debería llamar «el jardín no natural, porque siendo el hombre parte de la naturaleza, su jardín natural será aquel que se muestre como suyo, no mediante la salvajez, sino más bien por las señales del orden y del diseño, inseparables de su obra». ¹ En cambio, se quiso crear un jardín siguiendo exclusivamente unos principios de regularidad, un jardín capaz de expresar el espíritu propio de la condición humana en ese final de siglo (figura 1.1). Sin embargo, este planteamiento terminaría por generar cierta contradicción en algunos arquitectos, por cuanto sus casas, influidas por los mecanismos compositivos de la arquitectura doméstica del siglo XIX, pretendían mostrar un carácter natural y cambiante. Esa fusión entre principios regulares y reminiscencias pintorescas dotó al jardín Arts & Crafts de un sentido compositivo alejado por completo de las maneras clásicas.

La esencia del jardín Arts & Crafts se halla precisamente en su relación con la casa, a la cual sirve y con la que establece un diálogo compositivo hasta entonces nunca producido con tanta intensidad. La casa se amplía al exterior mediante los diferentes espacios del jardín, que toman el carácter de estancias al aire libre. El arquitecto alemán Hermann Muthesius resumió esta concepción en su libro sobre la nueva arquitectura doméstica inglesa, *Das englische Haus*, publicado en 1904:

Todas las partes son horizontales y llanas; todos los caminos son rectos, las pendientes están aterrazadas; los



1.1. Edward Prior, planta de jardín, 1901.

1. Edward Prior, "Garden Making", *The Studio*, volumen XXI, 1901, página 184, citado en Peter Davey, *Arts & Crafts Architecture* (Londres: Architectural Press, 1980).

límites de las diferentes partes están claramente perfilados por setos recortados. Cada parte del jardín se relaciona con la parte de la casa correspondiente: el *kitchen garden*, con el ala doméstica; el *flower garden*, con el salón; mientras que el *lawn* se sitúa en el frente residencial de la casa. El jardín se entiende como una continuación de las habitaciones de la casa, casi como una serie de estancias exteriores, cada una de las cuales contiene y desarrolla una función diferente. De este modo el jardín extiende la casa hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, da a la casa un soporte en la naturaleza, sin el cual parecería algo extraño en ella. En términos estéticos, el jardín ordenado es a la casa lo que el zócalo a la estatua: el basamento donde se coloca. ²

Los espacios que configuran este nuevo modelo de jardín vienen dados, en su mayoría, por necesidades de orden funcional, es decir, por la realización de actividades de diversa índole (juegos, deportes, cultivo de flores, etcétera); cada una de las estancias del jardín tiene asignado un uso concreto y su forma y tamaño derivan directamente de él. Así encontramos, en casi todos los jardines, espacios tipo como el *kitchen garden*, el *flower garden*, el *herb garden*, el *lawn*, el *croquet lawn*, el *tennis lawn* o el *bowling green*, y cada uno de ellos atiende a una función específica. El *kitchen garden* (literalmente 'jardín de cocina') suele ser un huerto vinculado a la zona de servicio, pero diseñado como un espacio más del jardín. El *flower garden* es el lugar de plantación de flores, especialmente rosas, mientras que el *herb garden* recupera la tradición de los herbarios medievales, con un fin puramente decorativo. El *lawn* es uno de los espacios más característicos del nuevo jardín inglés: una superficie regular y continua de césped situada generalmente en las inmediaciones de la casa, pero separada de ella por algún paseo o terraza; admite distintas variantes destinadas a juegos: el *tennis lawn*, el *croquet lawn* o el *bowling green*, para la práctica del tenis, del *croquet* y de los bolos respectivamente. Estos espacios –y las actividades que en ellos se desarrollan– no son nuevos en el jardín inglés, pero sí resulta novedosa su aparición sistemática en torno a la casa, que configura así un repertorio que puede variar la escena en función de sus múltiples combinaciones. El diálogo entre estos espacios y la casa es de distinta naturaleza e intensidad en las obras de cada uno de los autores señalados, pero la formalización de las piezas presenta grandes similitudes.

Mackey Hugh Baillie Scott

La obra de Mackey Hugh Baillie Scott es una de las más representativas de la arquitectura doméstica Arts & Crafts, pero no lo son

2. Hermann Muthesius, *Das englische Haus* (Berlín: Wasmuth, 1904); la cita está traducida de la versión inglesa: *The English House* (Nueva York: Rizzoli, 1979), página 107.

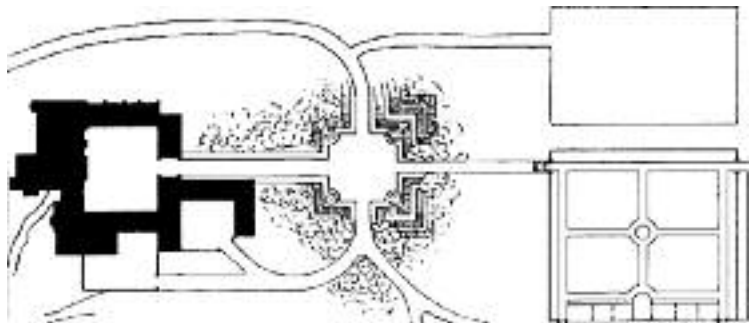
Interacción con la casa

Los jardines de Edwin Lutyens

De todos los arquitectos relacionados con la producción de un jardín desde los ideales Arts & Crafts, el personaje que más aportó a la evolución de su configuración fue, sin duda, Edwin Lutyens, en cuya personal obra la casa y el jardín alcanzan un grado de compenetración que no se encuentra en ningún otro autor de la época. Los jardines de Lutyens buscan un orden riguroso en la composición y prestan una especial atención a los detalles, en particular a la utilización de materiales, texturas y colores; pero, sobre todo, los jardines de Lutyens se componen con la casa, y ésta, a su vez, modifica su estructuración espacial interna en relación a aquéllos.

En su formación arquitectónica, Lutyens había recibido la influencia de Richard Norman Shaw y Philip Webb. A Norman Shaw tuvo la oportunidad de conocerlo nada más finalizar sus estudios en el Royal College of Art de Londres, ocasión que aprovechó el joven arquitecto para exponer al maestro sus criterios con respecto a la arquitectura y a su necesaria integración con el lugar. Por otra parte, Lutyens siempre admiraría la frescura de todos los proyectos de Webb. La obra de ambos arquitectos constituye la referencia utilizada por Lutyens en la construcción de sus primeras casas, e incluso de sus jardines: una de las casas más famosas de Norman Shaw, Leyes Wood (Sussex, 1868; figura 2.1), presenta un jardín geométrico que acompaña al edificio, un recinto cuadrado, bordeado por seto y por arbolado, que sirve de punto de llegada y de distribución a la casa, a un *lawn* exterior y a un *kitchen garden*, todo ello formalizado mediante una geometría que –si bien no crea una gran composición– anuncia logros

2.1. Richard Norman Shaw, Leyes Woods, Sussex, 1868, planta del jardín.





2.2. Edwin Lutyens y Gertrude Jekyll, macizo de flores.

posteriores de Lutyens, aunque con un efecto excesivamente pintoresco.

Sin embargo, hay dos claves para entender el jardín de Lutyens: el jardín italiano (la villa en el paisaje) y el jardín musulmán (espacios cerrados, rehundidos, y ocupados o definidos por el agua). La fusión de ambas referencias, pasadas por el personal genio del arquitecto, dará lugar a auténticas obras maestras.

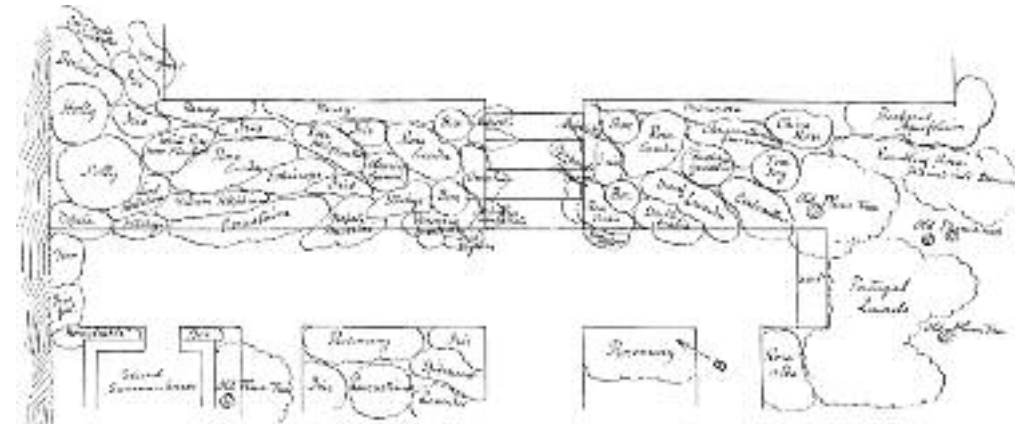
Gertrude Jekyll

La crítica de principios del siglo XX supo valorar en toda su amplitud la aportación de Lutyens al diseño arquitectónico del jardín —como confirma la temprana publicación de sus obras—,¹ pero la crítica posterior hizo que los trazados de sus jardines quedasen en un segundo plano, ensombrecidos por el cromatismo pictórico de las plantaciones de Gertrude Jekyll, su eterna colaboradora (figura 2.2).² Jekyll se había dedicado en su juventud a la pintura, pero una progresiva pérdida de la vista le obligó a abandonarla para dedicarse a la jardinería, disciplina en la que aplicó sus conocimientos pictóricos.³ Con sabiduría pictórica, Jekyll ornamentaba los jardines de Lutyens mediante plantas y flores que disponía según minuciosos dibujos realizados con la pasión de una miope extremada, pero siempre sobre los sistemas geométricos que el arquitecto había decidido y proyectado previamente (figura 2.3). Lawrence Weaver, primer editor de la obra de Lutyens,

1. Lawrence Weaver, *Houses and Gardens by E.L. Lutyens* (Londres: Country Life, 1913); edición reciente: Woodbridge (Suffolk): Antique Collectors' Club, 1981 y siguientes.

2. Sobre la relación entre Lutyens y Jekyll, véase Jane Brown, *Gardens of a Golden Afternoon. The story of a partnership: Edwin Lutyens & Gertrude Jekyll* (Londres: Penguin, 1988).

3. «Disponer en un jardín plantas que no armonizan es como tener la caja de pinturas, incluso la paleta, de un pintor célebre, y disponer solamente algunas manchas sobre la tela. Esto no es suficiente para componer un cuadro. Para mejorar nuestros jardines, conviene utilizar las plantas para inventar escenas notables o, si se prefiere, cuadros.»



2.3. Gertrude Jekyll, dibujo de plantación para un jardín de Edwin Lutyens.

encontraba en la colaboración entre el arquitecto y la pintora jardinera un perfecto punto de fusión y entendimiento para la creación de jardines, ante la imposibilidad material de que un arquitecto pudiese dominar todas las disciplinas que concurren en la construcción de un jardín.

Primeros diseños

En las primeras composiciones de Lutyens había una indecisión de criterio que fue desapareciendo a medida que se afirmaba su estilo arquitectónico en la construcción de casas de campo, y éstas se realizaron al mismo tiempo que sus jardines. Esto nos permite pensar que —a pesar de las connotaciones clásicas o musulmanas que podemos encontrar— la manera de concebir el jardín responde a una elaboración personal que lo convierte en un espacio dialogante con la casa. De ahí se desprende la rotunda vocación arquitectónica de los jardines de Lutyens, creados mediante los mismos principios y mecanismos que se utilizan en la composición de la casa: «Cada diseño de jardín debe tener un armazón, una idea central perfectamente expresada y definida. Cada muro, cada paseo, cada piedra y cada flor deben estar subordinados a esta idea directriz.»⁴ De esta manera, los límites entre el interior de la casa y el jardín son espacialmente imprecisos, ya que las diferentes partes del jardín no configuran realmente el exterior, pues el verdadero exterior queda aún más lejos.

Esta concepción del jardín como estancia de la casa al aire libre había aparecido en otros momentos del pasado, especialmente en el modelo musulmán, con el que la obra de Lutyens mantiene estrechas analogías, tanto formales como espaciales. Esta presencia continuada —bien en el uso del agua, en los sistemas de articulación espacial o en el tipo de movimientos que se producen— resulta especialmente interesante porque implica la búsqueda de una abstracción formal que Lutyens iría perfeccionando en sus obras, una abstracción similar a la perseguida años más tarde

4. Palabras de Edwin Lutyens, citadas en Maurice Fleurent, *Le monde secret des jardins*, (París: Flammarion, 1987), página 137.

La primavera sagrada

Tanto los ideales estéticos como los hallazgos compositivos del jardín Arts & Crafts se expandieron pronto por el resto de Europa, lo que provocó nuevas rupturas con la tradición paisajista que había conseguido acaparar la escena europea. Uno de los medios más eficaces de transmisión de las nuevas ideas inglesas fue la publicación, en 1904, del libro *Das englische Haus*, escrito por el arquitecto alemán Hermann Muthesius, que había sido enviado a Inglaterra en 1896 como agregado de la embajada de su país, con la misión de estudiar los modelos de la arquitectura doméstica inglesa para su posible utilización en Alemania. Gracias a su libro, las casas y los jardines de Charles F.A. Voysey, Edwin Lutyens y M.H. Baillie Scott pronto fueron conocidos por los arquitectos europeos, que encontraron en ellos una acertada inspiración para sus nuevas creaciones.

Entre los países europeos que recibieron la influencia del jardín Arts & Crafts destacan dos en los que el modelo tuvo un amplio eco: Alemania y Austria. Mientras que la cultura arquitectónica alemana descubrió en el nuevo jardín un lugar ideal para la experimentación de un racionalismo puro, en la Viena de la *Secession* el jardín recuperó no sólo su valor arquitectónico, sino el contenido simbólico que parecía perdido para siempre.

El jardín doméstico vienés

La cultura vienesa del cambio de siglo, tan rica como controvertida, encontró en el nuevo jardín, desarrollado a partir del modelo inglés, un espacio adecuado para satisfacer los anhelos de la compleja ideología artística y social del momento. El nuevo hombre vienés necesitaba relacionarse con la naturaleza, pero, lejos de los intentos de aproximación al paisaje de los siglos anteriores, dicha relación empezaba en el reducido y controlado ámbito doméstico: la naturaleza, convenientemente manipulada, entra en la *casa del hombre* en forma de pequeños jardines, invernaderos o estancias floridas. El jardín pasó a convertirse en una prolongación de la casa al exterior, pero un exterior suburbano, alejado de los inconvenientes y de las molestias del campo, donde el individuo podía desarrollar una actitud contemplativa, y demostrar así su grado de cultura, en una pequeña naturaleza humanizada, construida a su escala y para su servicio exclusivo o el de su exclusivo y limitado círculo.

La base compositiva de este nuevo jardín es una geometría rigurosa que se lleva al tratamiento de todos los elementos, sean tectónicos o vegetales. Las pérgolas se reducen a lo esencial; las columnas se vuelven esbeltas en extremo; los muros y las balaustradas se desnudan de todo ornamento; los árboles y los arbustos se recortan en formas esféricas, cónicas o cilíndricas; los setos se alinean; las rosaledas se ordenan rigurosamente; las plantaciones se distribuyen en el interior de los cuadros de manera regular: nada queda al capricho de la naturaleza, todo se torna artificial. La presencia de pérgolas, quioscos, cenadores, fuentes, asientos y pabellones refuerza el carácter arquitectónico del jardín al introducir temas escultóricos que, en algunas ocasiones, añaden una lectura simbólica muy apropiada al ambiente mágico que se pretende construir. Los nuevos principios artísticos han transformado definitivamente la interpretación tradicional de la naturaleza, que queda entonces fuera de lugar:

El arte tiende a crear en el jardín una antítesis de la naturaleza: utiliza las plantas según principios arquitectónicos y fortifica la expresión de la ilusión humana. El arte transforma árboles y zarzas en esferas y cubos, que de este modo se convierten en elementos arquitectónicos.¹

El grado de evolución alcanzado por el arte en los albores de la modernidad vienesa modificó las lecturas de la naturaleza y su reproducción artificial en el jardín. En la construcción de este artificio –que amplía el contenido de la casa– intervienen todas las disciplinas artísticas, y lo que se persigue es un nuevo intento de crear una *Gesamtkunstwerk*, una ‘obra de arte total’, en la feliz conjunción de la casa y el jardín. El jardín barroco servirá como modelo del triunfo de lo artificioso frente a lo naturalista, y también como definición de un espacio de los sentidos donde todos los sentimientos son posibles. Así pues, el jardín de esta ‘primavera sagrada’² se opone a cualquier visión o formalización paisajista, y extrema el rigor geométrico aún más que el modelo inglés que le sirve de inspiración.

En 1906, la revista *Hohe Warte*, fundada en 1904 por Josef Hoffmann y Joseph Augustus Lux, dedicó un número especial al jardín con el significativo título de “Der schöne Garten” (‘El jardín de la belleza’); la revista se abrió con un texto de William Morris, impreso en letras mayúsculas, que confirmaba la afinidad entre las nuevas experiencias del jardín vienes y los ideales de las últimas tendencias inglesas:

Ya sea grande o pequeño, el jardín debe tener un aspecto rico y ordenado; debe estar separado del mundo exterior; no debe imitar de ningún modo las intenciones o la casualidad de la naturaleza, sino aparecer como algo que no se puede

1. Joseph Augustus Lux, “Der schöne Garten” (‘El jardín de la belleza’), *Der Architekt*, xv, 1909, página 12; cita tomada de la revista *Rassegna*, n° 8, octubre 1981, página 15.

2. *Ver Sacrum*, ‘primavera sagrada’ en latín, es el nombre de la revista donde se plasmaron todas estas nuevas inquietudes artísticas.

ver en ninguna otra parte que no sea cerca de la casa del hombre.³

Casi todos los artículos incluidos en la revista propugnaban la creación de un jardín antinaturalista y visionario como respuesta a un manido modelo paisajista, vacío de contenidos ideológicos y alejado de las preferencias de la cultura burguesa de Viena. El nuevo jardín debía conjugar el necesario funcionalismo, adaptado a los usos de la vida doméstica, con la presencia de aspectos sensitivos, como el misterio o la sorpresa, tan característicos del espíritu del jardín barroco. El fin último era la belleza. El jardín era una expresión puramente arquitectónica que debía construirse con materiales diversos, pero persiguiendo un ideal de simplificación formal, ya que sólo en la forma pura se encuentra la belleza más sublime, frente a cualquier demostración figurativa.

Las ideas desarrolladas en los artículos de la revista aparecieron traducidas a imágenes en unos dibujos de ‘jardines de invención’ realizados por el arquitecto Franz Lebesch, alumno de Hoffmann, que sintetizaban gráficamente la esencia del nuevo jardín vienes (figura 3.1). A Lebesch se le atribuye también uno de los artículos

3.1. Franz Lebesch, dibujos de jardines, 1906.



3. Citado en Alessandra Muntoni, *Il palazzo Stoclet di Josef Hoffmann, 1905-1911*, (Roma: Multigrafica Editrice, 1989), página 132.

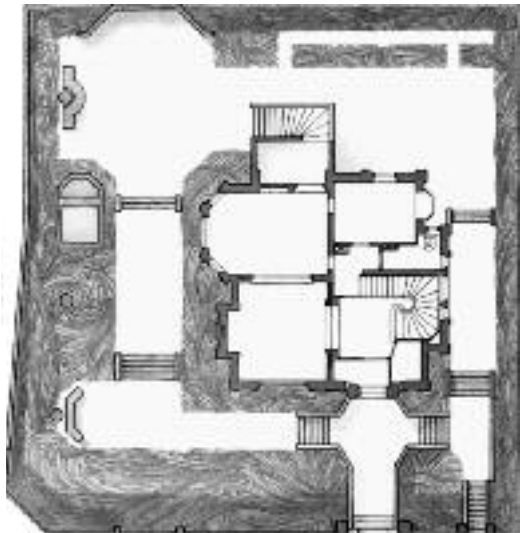
Jardines protorracionalistas

Los jardines de Peter Behrens

La casa que Peter Behrens se construyó en la colonia de artistas de la Mathildenhöhe, en Darmstadt (1900-1901), fue la primera obra que realizó como arquitecto, después de haberse dedicado inicialmente a la pintura. De planta casi cuadrada, la casa de Behrens se levantaba en el interior de un pequeño jardín también diseñado por él (figura 4.1). Ese jardín se configuraba como un auténtico bosque arquitectónico, con espacios recortados en la masa verde formada por los setos, que seguían un esquema homogéneo con la planta de la casa, emulaban sus pasillos y sus estancias, y repetían casi literalmente alguna de sus formas más características, como el *bow window* semioctogonal. Así pues, el jardín se entendía como una estructura que protegía y aislaba la casa del exterior, pero que al mismo tiempo ampliaba su presencia en la colonia mediante un sistema vegetal que actuaba como reverberación de su propia planta.

Esta obra de Behrens demostraba la necesidad de proyectar un jardín para la casa según un principio arquitectónico que aplicase los mismos mecanismos usados en la composición del edificio y que generase en el exterior unos espacios similares a los del interior. Con el planteamiento racional y arquitectónico de este pe-

4.1. Peter Behrens, casa del arquitecto, colonia de artistas Mathildenhöhe, Darmstadt, 1900, planta del jardín (véase en color en la lámina VI).



queño jardín, Behrens se distanciaba sustancialmente de los fines perseguidos por Olbrich, pero también de las lánguidas visiones del resto de los jardines vieneses con todo su contenido simbólico burgués.

Unos años después de su experiencia en Darmstadt, Behrens fue uno de los primeros artistas artesanos en integrarse dentro del Deutsche Werkbund, el grupo alemán fundado en 1907 por Hermann Muthesius cuyos ideales derivaban de movimiento inglés Arts & Crafts –aunque no fuesen del todo coincidentes con él, ya que el propio Muthesius lo tachaba de elitista a pesar de admirar sus realizaciones. Mientras que el Arts & Crafts se oponía radicalmente a la producción industrial y abogaba por un diseño artesanal, el fin del Deutsche Werkbund era compaginar el diseño artístico y la fabricación industrial, en busca de un concepto que Behrens sintetizaría en sus trabajos para la AEG: el ‘diseño para la industria’. De esta manera, la filtración de los sistemas del nuevo jardín inglés a la primera arquitectura moderna alemana se produjo a través del libro *Das englische Haus* de Muthesius, de la traducción de *Houses and Gardens* de Baillie Scott, y de algunos proyectos que este último había realizado durante su estancia en Alemania entre 1897 y 1898.

Jardines de exposición

Esta aproximación al jardín como objeto arquitectónico iniciada por Peter Behrens daría unos resultados plenamente satisfactorios. Antes de su incorporación al Werkbund, Behrens asumió la dirección de la Escuela de Artes Aplicadas de Düsseldorf, y durante su estancia en esa ciudad realizó algunos proyectos de jardines, entre los que destaca el construido para la Gartenbau und Kunstausstellung (‘Exposición de Arte y Construcción de jardines’) celebrada en 1904.¹ Este jardín estaba compuesto como una sucesión de estancias rectangulares definidas por muros y setos, y cruzadas por un ancho paseo longitudinal que se remataba en un pabellón restaurante, la Jungbrunnen (‘fuente de la juventud’), también diseñado por Behrens. Todos los elementos del jardín (tectónicos, vegetales o acuáticos) respondían a formas rigurosamente geométricas que generaban una indiscutible imagen arquitectónica (figura 4.2); al igual que en el pabellón, el color dominante era el blanco: pérgolas de madera cerradas por celosías y pintadas de blanco, fuentes, estanques, bancos y estatuas de mármol blanco.

La crítica no fue demasiado entusiasta con este jardín de Behrens, al no entender su excesiva afiliación arquitectónica, que lo diferenciaban de los espacios florales habituales en este tipo de exposiciones. Resulta paradójico que entre los valores negativos que detectaba la crítica se hallase el verdadero germen del jardín moderno, ese mismo espíritu que estaría presente en las obras rea-

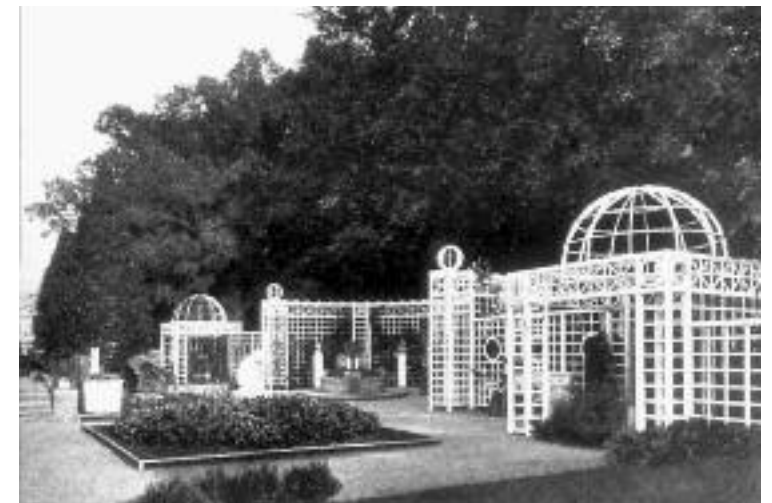
1. Véase Gisela Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.

4.2. Peter Behrens, jardín de la exposición de Düsseldorf, 1904, vista de las pérgolas.



lizadas por Behrens para otras muestras y exposiciones, como la Nordwestdeutsche Kunstausstellung (‘Exposición de Arte del Noroeste de Alemania’), celebrada en Oldenburg (1905; figura 4.3); la Deutsche Kunstausstellung (‘Exposición de Arte de Alemania’), en Colonia (1906; figura 4.4); o la Grossen Gartenbau-Ausstellung (‘Gran Exposición de la Construcción de Jardines’), en Mannheim (1907). Ideados como piezas aisladas o como complementos de otros pabellones, los jardines adoptaban formas regulares y simétricas, y así introducían un concepto de orden dentro de los abigarrados paisajes de las muestras. El color blanco seguía siendo una de las características que más llamaba la atención, por el contraste que producía con los escasos elementos vegetales, cuidadosamente dispuestos en espacios delimitados por pérgolas construidas mediante celosías de madera.

4.3. Peter Behrens, jardín de esculturas en la exposición de Oldenburg, 1905, vista de los pabellones.

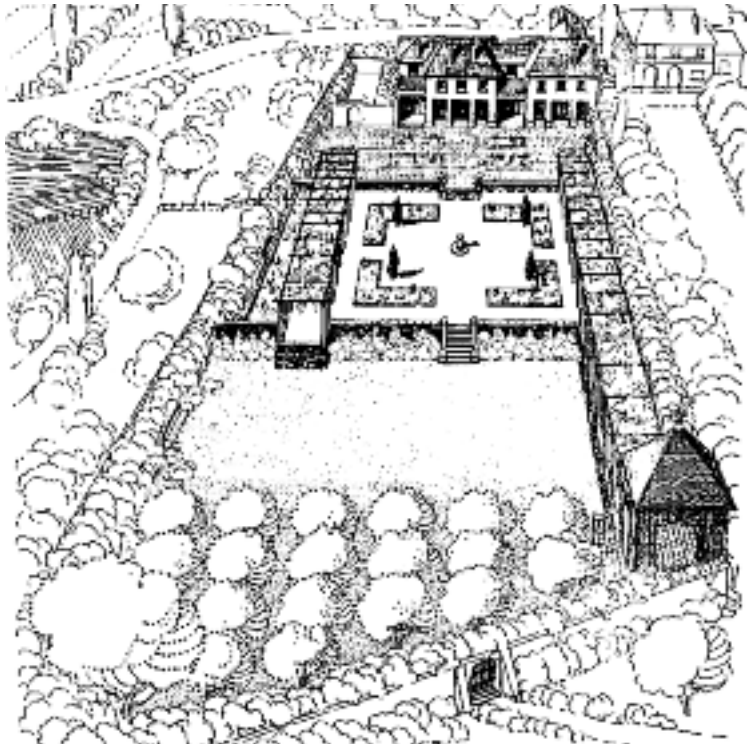


El nuevo parterre

El nuevo jardín francés

En Francia, el nuevo jardín inglés alcanzó poca difusión, eclipsado por el renacer del modelo clásico autóctono. Únicamente podemos encontrar algunos ecos de sus planteamientos formales, filtrados seguramente por las experiencias vienesas, en los primeros proyectos del arquitecto Jean-Claude-Nicolas Forestier,¹ partidario de una recuperación de la geometría en la composición del jardín (figura 5.1). En sus proyectos de jardines en Francia, planteados sobre diferentes tamaños de parcelas, se intuye la influencia inglesa en la relación de los espacios del jardín con la casa, y en el rigor del orden, alejado de todo pintoresquismo, aún reconociendo la dificultad que entrañaba no caer en la monotonía y en la mediocridad: «¿Es mejor el jardín regular que el jardín pintoresco? Parece que el primero permite dar una mayor satisfacción al espíritu, ofrecer una disposición más cómoda y más clara, siem-

5.1. J.-C.-N. Forestier, jardín de 3.500 m².



1. Véase Jean-Claude-Nicolas Forestier, *Jardins: carnet de plans et de dessins* (París: Émile-Paul, 1920); versión española: *Jardines: cuaderno de dibujos y planos* (Barcelona: Stylos, 1985).

pre que no se someta a todas las plantas, por un exceso de poda, a las mismas formas geométricas. [...] El jardín geométrico, para no ser mediocre, es, contrariamente a las apariencias, más difícil de concebir que el jardín paisajístico.»² A pesar de estos primeros indicios, la obra de Forestier tomó otros rumbos. Bajo el influjo de la tradición mediterránea que sintió a su llegada a España en 1918, inició una evolución hacia un 'clasicismo ecléctico', un concepto estilístico que marcaría sus obras posteriores y lo alejaría de los principios de la arquitectura moderna.

A finales del siglo XIX comenzó en Francia un periodo de marcado fervor nacionalista que duraría hasta el inicio de la I Guerra Mundial; este nacionalismo invadió el ámbito artístico y arquitectónico, y penetró inevitablemente en el jardín, donde lograría construir uno de sus más encendidos baluartes. En contraposición al modelo paisajista extranjero, se volvió la vista hacia los momentos gloriosos en los que el estilo francés había marcado las pautas de la composición del jardín en todas las cortes europeas según el canon creado por André Le Nôtre en la segunda mitad del siglo XVII. El principal adalid de este espíritu revisionista fue el arquitecto paisajista Achille Duchêne, quien copió con tanta precisión los sistemas y las formas de los jardines de Le Nôtre que sus obras llegarían a confundirse con las del arquitecto barroco.³ Duchêne promovió un conservadurismo a ultranza durante los primeros años del siglo XX, y negó cualquier aproximación a los principios modernos.

André y Paul Vera

Los hermanos André y Paul Vera (arquitecto y grabador respectivamente) aparecen como los primeros y más exacerbados críticos del revisionismo anacrónico representado por Duchêne.⁴ En el año 1912, en el prefacio de su libro *Le Nouveau jardin*, André Vera criticaba el empeño por mantener la fidelidad a la tradición del modelo clásico francés, y para ello utilizaba un símil muy gráfico: «Después de Le Nôtre, ¿no ha cambiado la vida en Francia? Ahora cualquier persona, cuando desea comprar un vehículo compra un automóvil, no una silla de manos.»⁵ Sin embargo, el ataque no se limitaba sólo al clasicismo, sino que se ampliaba también a los nuevos paisajistas, herederos de la tradición del siglo XIX: «¿Por qué deben complacernos los paisajistas que contorsionan un estanque, que reparten rocas, que aíslan árboles o que disponen escenas de plantas vivaces? De sus esfuerzos sólo retenemos una vanidad insoportable.»⁶ De estas palabras se desprende un rechazo de las formas irregulares y una apuesta por una composición geométrica, aspecto en el que André Vera coincidía con los propósitos revisionistas del momento, aunque él mismo matizaba que la recuperación de la geometría no sería coincidente con los principios del jardín clásico.

2. Forestier, *Jardines*, página 17.

3. Achille Duchêne, hijo del paisajista Henri Duchêne, inició su actividad restaurando el jardín de Vaux-le-Vicomte, la obra maestra de Le Nôtre; a partir de ese momento la referencia al gran jardinero francés fue continua y persistente en toda su obra.

4. Sobre la obra de los hermanos Vera, véase Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1993).

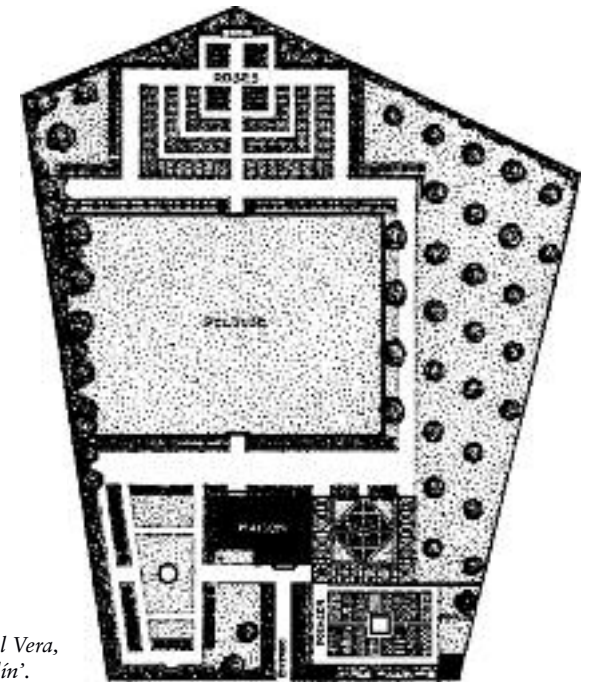
5. André Vera, *Le Nouveau jardin* (París: Émile-Paul, 1912), página 1.

6. *Ibidem*, página 6.

Los proyectos teóricos recogidos en el libro muestran una particular manera de entender la composición geométrica del jardín, que parece remitirse a los esquemas de los jardines franceses anteriores a Le Nôtre, pero que a la vez se acerca a un espíritu moderno, propiciado por la abstracción incondicional que presentan sus formas. Todos esos jardines desarrollan un esquema similar basado en sistemas axiales, pero siempre con la presencia de una trama rectangular que compartimenta el jardín en diferentes espacios. En los proyectos se hace un uso experimental de los dos elementos que definían el modelo francés: el parterre y el bosque.

En los parterres se elaboran nuevas formas geométricas realizadas con materiales vegetales, con lo que se sigue un mecanismo similar al utilizado en los ejemplos del siglo XVII. Sobre fondos de arena se dibujan formas quebradas, en zigzag o a modo de grecas; estas formas sustituyen al tradicional dibujo empleado en la configuración del parterre clásico, que tomaba como modelo los tallos y las hojas de las plantas. El parterre se convierte en un plano donde se realizan dibujos abstractos pensados para ser vistos, generalmente, desde la casa. Los bosquetes que aparecen en los proyectos toman también formas estrictamente geométricas en la definición de sus espacios interiores, bordeados por masas de vegetación perfectamente recortada.

Todo en estos proyectos responde a una firme concepción geométrica que no permite la intromisión de ningún elemento (ar-



5.2. André y Paul Vera, 'Un pequeño jardín'.

Vanguardia y naturaleza

*Superficies lisas, aristas vivas, curvas
limpias, materias pulidas, ángulos rectos;
claridad, orden.*

Robert Mallet-Stevens

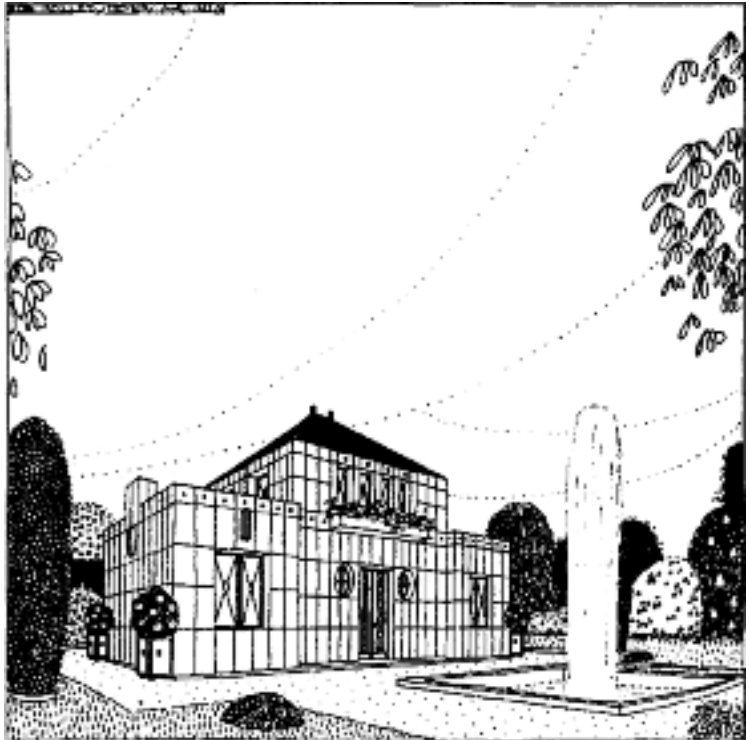
Jardines de hormigón

Tras el éxito de las primeras incursiones en la recuperación de la relación entre la arquitectura y el jardín durante los primeros años del siglo xx, fueron muchos los arquitectos que, desde un punto de partida totalmente experimental, se lanzaron a definir la imagen de un jardín moderno, adecuado a los nuevos presupuestos arquitectónicos y teñido con actitudes plásticas desarrolladas por las vanguardias artísticas.

Robert Mallet-Stevens

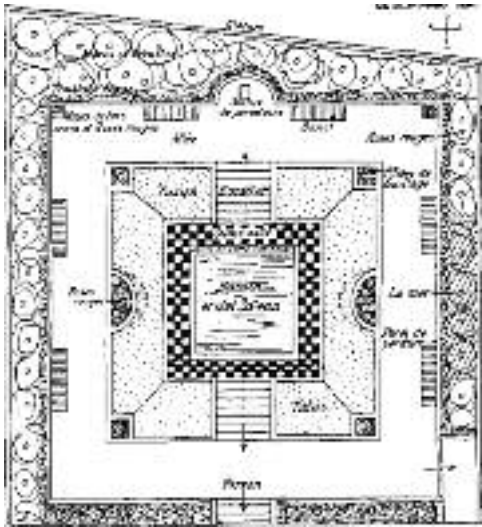
Uno de los primeros fue el arquitecto belga, afincado en París, Robert Mallet-Stevens, formado en una escuela estilística de transición, pero que acabó adoptando de manera sistemática los credos de la modernidad en su vertiente más purista (figura 6.1). El aprendizaje de Mallet-Stevens se realizó bajo un fuerte influjo de la arquitectura vienesa; sus primeros proyectos de villas con jar-

6.1. Robert Mallet-Stevens, dibujo de jardín, 1911.



dines recuerdan, tanto en la composición y en la ornamentación como en el grafismo, a las propuestas de Josef Hoffmann o Franz Leebisch.¹

En 1913, Mallet-Stevens realizó un proyecto para la villa Les Roses Rouges en Deauville, que incluía un pequeño jardín cuadrado, adosado a la casa y situado al borde del mar (figura 6.2). Los elementos de este jardín presentaban una clara formalización arquitectónica: el cierre, las escaleras, el estanque y, sobre todo, los cuatro altos pilares de seto cuidadosamente recortados en forma prismática, como si fuesen los soportes de un pabellón descubierta. Los materiales utilizados tampoco dejaban lugar a dudas de su intencionalidad: hormigón en el paseo superior, en las escaleras y en las jardineras de las plantas; y losetas de vidrio en el paseo inferior y en los bordes del estanque, iluminados por la noche mediante luz eléctrica. Toda una declaración de principios que marcaba el camino de la modernidad y mantenía cierto aire vienés.



6.2. Robert Mallet-Stevens, villa Les Roses Rouges, Deauville, 1913, planta y perspectiva del jardín.



1. Mallet-Stevens era sobrino de Adolphe Stoclet, por lo que tuvo ocasión de visitar el palacio Stoclet varias veces durante su construcción, e incluso conoció personalmente a Josef Hoffmann.

6.3. Robert Mallet-Stevens, dibujo de jardín, 1922.



Esta influencia acompañaría a Mallet-Stevens durante algunos años: en 1922 publicó una serie de dibujos, bajo el título de *Une Cité moderne*, entre los cuales figuraban algunas imágenes que evocaban no tanto las residencias de Hoffmann como sus jardines (figura 6.3).²

Ventanas en el jardín

En 1924, Mallet-Stevens recibió el encargo de proyectar una villa en ladera en Hyères, en la Costa Azul francesa, a la sombra de las ruinas de un antiguo castillo, y por cuenta del vizconde Charles de Noailles, conocido mecenas del arte moderno.³ Mallet-Stevens planteó desde un principio la idea de crear en la villa una moderna 'obra de arte total', contando para ello con la participación de diferentes artistas en su construcción —a la manera de su admirado palacio Stoclet—, entre ellos Theo van Doesburg, Pierre Chareau, Henri Laurens, Jan y Joël Martel, Jacques Lipchitz y Alberto Giacometti.⁴

Mallet-Stevens proyectó primero un edificio compacto de dos plantas con una torre; esta estructura pronto sería ampliada sobre el papel hasta componer un complejo conjunto que se desbordaría por la colina como una cascada de fragmentos arquitectónicos formados por el resto de las edificaciones (gimnasio, piscina, squash, taller y zona de invitados en la parte más alta), que parecían haberse desgajado del edificio inicial (figura 6.4). En la villa, construida según este planteamiento, no existe ninguna jerarquización de fachadas; delante del cuerpo principal, un recinto de forma rectangular delimitado por muros de hormigón funciona como entrada a la casa: este espacio descubierta, ocupado por una gran superficie de césped y cruzado por un camino recto pavimentado que da acceso a la casa, es el jardín.

2. Robert Mallet-Stevens, *Une Cité moderne* (París: Massim, 1922).

3. Charles de Noailles poseía una gran colección de obras de arte antiguas y modernas, que incluía varios retratos de su mujer, Marie-Laure, realizados por artistas como Picasso, Bérard, Dalí y Balthus; también financió las películas *La sang d'un poète*, de Jean Cocteau, y *La edad de oro*, de Luis Buñuel. Antes de encargar el proyecto a Mallet-Stevens pensó primero en Mies van der Rohe, pero éste no aceptó por motivos de trabajo; luego contactó con Le Corbusier, pero su gusto no le «convenía en absoluto».

4. Van Doesburg diseñó una pieza para la plantación de flores y Chareau una habitación al aire libre con una cama metálica colgada del techo.

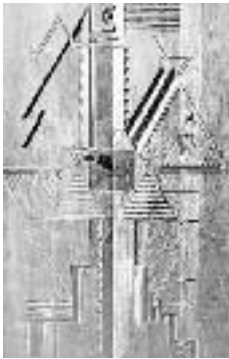
Jardines cubistas

Walter Gropius

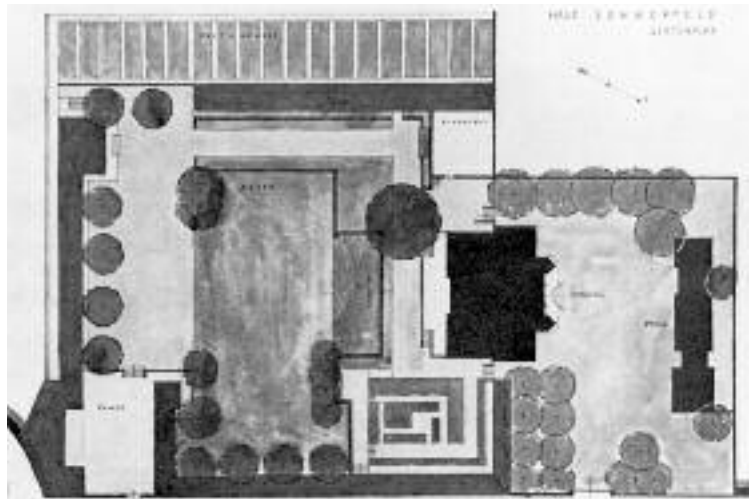
Entre 1920 y 1922, unos años antes de construir el edificio de la Bauhaus en Dessau, Walter Gropius proyectó, junto con Adolf Meyer, tres villas suburbanas en Berlín: las casas Sommerfeld, Otte, y Kallenbach; en estos proyectos se funden algunas de las ideas desarrolladas por el Cubismo con la tradición expresionista que aparece en algunos momentos de la obra de Gropius, como en el ‘Monumento a los caídos de marzo’ levantado en Weimar.

La casa Sommerfeld está situada en el interior de un jardín articulado mediante caminos que se quiebran –con una forma casi laberíntica que recuerda los trazados de Lauweriks– y que contienen cierto espíritu neoplástico en su geometría (figura 7.1). Frente a la sencillez formal del jardín, en la decoración interior se experimenta un complejo mundo de formas triangulares, especialmente en las vidrieras realizadas por Josef Albers y en el tallado de madera de Joost Schmidt (figura 7.2), expresivas aproximaciones a ‘paisajes abstractos’.

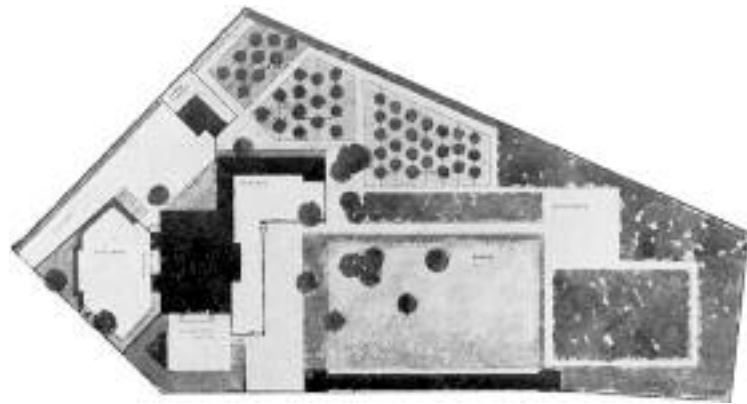
La casa Otte es una variante de la Sommerfeld, si bien el jardín es más simple en su composición (figura 7.3); únicamente destaca el intento de utilizar la forma irregular de la parcela en la geometría del jardín, que se adapta, sobre todo en el frente y en los laterales, a los bordes de la misma.



7.2. Joost Schmidt, tallado de madera en la casa Sommerfeld.



7.1. Walter Gropius y Adolf Meyer, casa Sommerfeld, Berlín, 1920, planta del jardín.



7.3. *Walter Gropius y Adolf Meyer, casa Otte, Berlín, 1920, planta del jardín.*

El proyecto para la casa del doctor Kallenbach resulta mucho más complejo que los anteriores.¹ El conjunto de la villa (casa y jardín) es deudor de las experiencias cubistas y mantiene cierta vinculación con el Expresionismo, tanto arquitectónico como pictórico (baste recordar las formas angulosas de los cuadros de Franz Marc o Auguste Macke: figura 7.4); pero el resultado intenta ir más lejos: se sobrepasa la aplicación estricta de un vocabulario y se experimenta una nueva composición en planta que se traslada al espacio (figura 7.5).

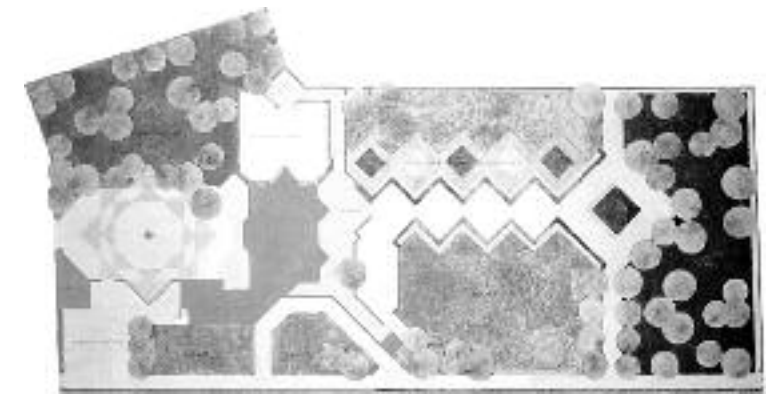
El conjunto se organiza sobre un sistema geométrico de diagonales que crea una unidad rigurosa entre todas las partes: la figura del cuadrado girado está presente tanto en la planta de la casa como en la del jardín. En el jardín delantero aparece dicha figura representada al completo sobre el pavimento: un cuadrado dentro de otro mayor, cuyo lado coincide con el ancho de la casa, y otros dos cuadrados, de similares dimensiones, girados 45 grados con respecto a los primeros, que forman una rosa geométrica que modifica los bordes laterales del recinto. Ésta es la base de toda la composición, y así se repite en la casa: sobre un soporte rectangular aparecen varios *bow windows* triangulares, como resultado de la inscripción de dobles cuadrados. Este mismo mecanismo se reproduce en el jardín allí donde resulta más visible, es decir, en los perfiles de las estancias y de los diferentes elementos tectónicos, pero sobre todo en la formalización de los elementos vegetales, setos y bandas de flores, que configuran el espacio principal.

El jardín se articula sobre un eje longitudinal de apariencia clásica, pero desvirtuado y alterado por la anulación parcial de las simetrías. La utilización de las diagonales crea una idea de inestabilidad en la composición, lo que sugiere el inicio de un posible movimiento múltiple y permite la aparición de superficies de forma triangular, tan gratas al Cubismo. El eje parece ser el soporte de toda la composición, pero eso sólo sucede en el jardín delantero. En la parte trasera de la casa el eje inicial sólo se señala me-



7.4. *Auguste Macke, Paisaje con vacas y camello, 1914.*

1. Por sugerencia de su amigo László Moholy-Nagy, el doctor Kallenbach había invitado a tres arquitectos (Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer y Johannes J.P. Oud) a participar en un concurso restringido para la construcción de su casa. Finalmente no se construyó ninguno de los tres proyectos.



7.5. *Walter Gropius y Adolf Meyer, casa Kallenbach, Berlín, 1922, planta del jardín (véase en color en la lámina VIII) y maqueta del conjunto.*



dante un pequeño saliente de la terraza, para desplazarse a continuación, en una operación típica del jardín Arts & Crafts, hacia un lado, con lo que se enfrenta a uno de los *bow windows* triangulares que genera el gran saliente de la terraza, desde el que se desciende al jardín. Este nuevo eje compositivo se materializa en un ancho paseo que atraviesa el jardín y se remata en una glorieta cuadrada girada con un estanque en el centro, que articula un corto camino transversal. Sin embargo, el espacio del paseo queda definido por la concatenación de cuadrados girados cuyos bordes se formalizan mediante líneas quebradas de setos y plantaciones; a uno de los lados del paseo se reproduce la misma figura mediante bandas de flores.

La terraza trasera de la casa distribuye otros espacios a uno y otro lado. Por un lado la plataforma se extiende mediante un brazo diagonal hasta un pequeño pabellón que domina el césped trasero. Por el lado opuesto se desciende a una pérgola que bordea la piscina y desemboca en una plataforma girada que se opone al *bow window* lateral; esta lámina de agua llega hasta el borde mismo de la casa y provoca un reflejo que aumenta la sensación cubista del espacio (figura 7.6).

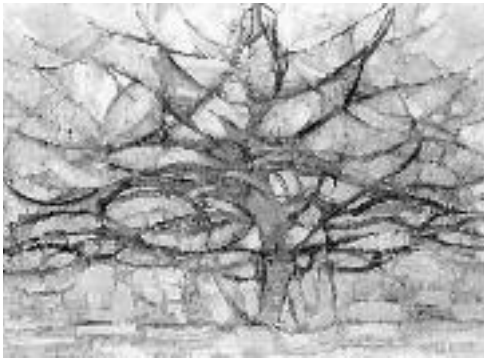
7.6. *Casa Kallenbach, dibujo del estanque piscina.*



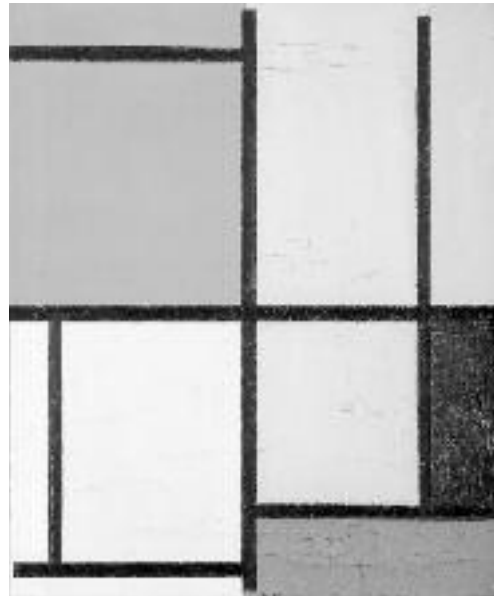
El jardín neoplástico

Piet Mondrian fue un pintor de paisajes, y no sólo en sus inicios figurativos, sino en su etapa plenamente neoplástica. Esta afirmación puede parecer una paradoja si partimos de una interpretación clásica del paisaje, pero no si lo hacemos desde la interpretación que hacía el propio Mondrian, que oponía a la concepción tradicional una nueva visión basada en la contemplación de los paisajes en estado de *reposo*, como expresaba en su ensayo *Realidad natural y realidad abstracta*, de 1919-1920.¹ Los paisajes que Mondrian recreaba son paisajes planos, quietos, que han sido liberados previamente de las tensiones propias del paisaje natural, de las formas incómodas de los árboles que representaba inicialmente el pintor (figura 8.1); sobre estos paisajes en calma introducía nuevas tensiones mediante líneas rectas y el tratamiento diferenciado de las superficies, en forma de campos de color (figura 8.2). El resultado es un paisaje plano y geométrico como el holandés, pero reducido a una naturaleza abstracta que permite intuir un camino para trasladar estos hallazgos formales al campo del jardín.

1. «El reposo de este paisaje se halla, en efecto, plásticamente fundado en la posición del ángulo recto. Sobre todo ahora, llegada ya la noche: los detalles se han borrado, todo se ha vuelto plano. De este modo, el paisaje nos revela con fuerza la relación del ángulo recto.» Piet Mondrian, “Natuurlijke en abstracte realiteit”, ensayo publicado en 12 entregas en la revista *De Stijl* entre junio de 1919 y agosto de 1920; versión española: *Realidad natural y realidad abstracta* (Barcelona: Barral, 1973), página 15.



8.1. Piet Mondrian,
Árbol gris, 1911.



8.2. Piet Mondrian,
Rojo, azul, amarillo,
verde, 1920.

Del mismo modo que en los cuadros de Mondrian las superficies del paisaje se delimitan únicamente mediante líneas y el uso de un color intenso, el jardín neoplástico se podría concretar en la definición de unos campos geométricos, sin la necesidad de especificar ningún elemento figurativo en ellos. En este sentido, su espíritu se acercaría bastante al de los paisajes constructivistas proyectados por Iván Leoníдов, basados también en la compartimentación geométrica de una superficie en varios sectores a los que se les asigna una condición espacial y un uso diferente;² Ludwig Mies van der Rohe supo plasmar esta idea en el proyecto para una 'Casa de campo en ladrillo' (1923), donde los muros salen desde el interior compartimentando un plano e incluso definiendo unos bordes virtuales similares a los bordes reales representados en un cuadro.

Theo van Doesburg

Para Theo van Doesburg –quien aportó la mayor parte del bagaje teórico del grupo holandés De Stijl–, uno de los temas más preocupantes en la definición de la nueva arquitectura plástica era la disolución de la división tradicional entre interior y exterior, creada por la presencia material del muro; como alternativa, Van Doesburg proponía la desaparición del límite mural y la apertura de la planta al exterior: «El resultado es una planta nueva, abierta, completamente distinta de la clásica, pues el interior y el exterior se interpenetran.»³

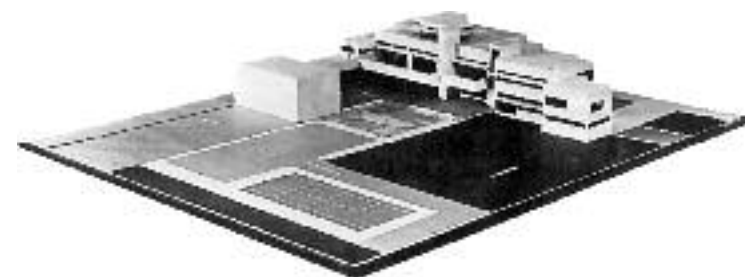
La idea de la interpenetración entre el exterior y el interior tenía sentido si se hablaba en términos espaciales –la no imposición de límites a la fluidez del espacio mediante la apertura de grandes huecos–, pero no sucedía lo mismo si se reducía a un problema geométrico de figuración en planta, donde resultaba mucho más difícil expresar la ruptura del concepto tradicional. No obstante, Van Doesburg se aproximó bastante a lo que podría ser una formalización plana de la citada interpenetración. Para ello era necesario que la planta de la casa no tuviese un límite preciso, que existiese un espacio exterior ligado a la casa que continuase sus mismos modos, de tal manera que en la planta resultase difícil establecer la dicotomía entre dentro y fuera. Este espacio exterior de cualidades arquitectónicas sólo podía haber sido el jardín, con lo que se recurría de nuevo a su concepción como estancia abierta de la casa, tal como había propuesto el movimiento inglés Arts & Crafts y como había definido el propio Edwin Lutyens.

En el proyecto para la villa de Léonce Rosenberg en París, que Van Doesburg realizó en 1923 en colaboración con Cor van Eesteren y Gerrit Rietveld, encontramos una de las mejores demostraciones de la concepción de un jardín neoplástico.⁴ La interpenetración entre el exterior y el interior aparece en este ejemplo en toda su amplitud, y en ella tiene un papel fundamental la estruc-

2. Véase el capítulo 26, páginas 358-359.

3. Theo van Doesburg, "Tot een beeldende architectuur", *De Stijl*, volumen IV, nº 6-7, 1924, páginas 78-83; versión española: "Hacia una arquitectura plástica", en Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* (Barcelona: Lumen, 1973), página 123.

4. El proyecto formaba parte de un grupo de maquetas realizadas por expreso deseo de Léonce Rosenberg para una exposición sobre De Stijl en su galería de arte L'Effort Moderne de París, en 1923.



8.3. Theo van Doesburg, Cor van Eesteren, Gerrit Rietveld, villa Rosenberg, París, 1923, maqueta (arriba) y planta del jardín (derecha).



8.4. Theo van Doesburg, Pintura pura, 1920.

5. Theo Van Doesburg, "Schilderkunst en Plastiek. Over contra-kompositie en contraplástica. Elementarisme (Manifest-fragment)", *De Stijl*, volumen VII, nº 75-76, 1926, páginas 35-43; versión española: "Pintura y plástica. Sobre Contra-composición y Contra-plástica. Elementarismo (Fragmentos de un Manifiesto)", en *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (Murcia: COAAT y otros, 1985), página 145.

turación del jardín (figura 8.3). En la concepción del conjunto se utiliza el principio de composición periférica propio de la pintura neoplástica, según el cual «la composición se desarrolla en dirección opuesta: en lugar de hacia el centro, hacia la más extrema periferia de la tela, e incluso parece que continúa hacia fuera.»⁵ Esta acción se inicia en el interior del edificio. El frente de la casa a la calle es rotundo en la definición de su límite; en el interior, los diferentes espacios se van ampliando de tamaño hasta llegar a la terraza trasera, que da paso a las grandes superficies exteriores: el invernadero alargado que conecta la casa con la galería de arte, el estanque cuadrado, el huerto, el rectángulo de césped –un correcto *lawn*–, la plantación de árboles o la pista de tenis, último elemento de la composición periférica, situado en la parte superior del plano del cuadro, la parcela en este caso. La presencia de las diferentes superficies del jardín enfatiza la lectura de los principios neoplásticos en la planta del proyecto: las superficies se deslizan entre sí, y los caminos exteriores continúan las trazas inte-

Jardines racionales

Jardines modernos

En 1930 el arquitecto francés André Lurçat publicó *Terrasses et jardins*, una recopilación de los jardines más interesantes realizados hasta ese momento por algunos arquitectos modernos, entre ellos Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Ernst May, Robert Mallet-Stevens, Josef Frank y el propio autor. En la corta presentación que hacía de estas obras, Lurçat resumía de manera muy acertada las razones sociales y económicas a las que se debía la escasez de jardines modernos:

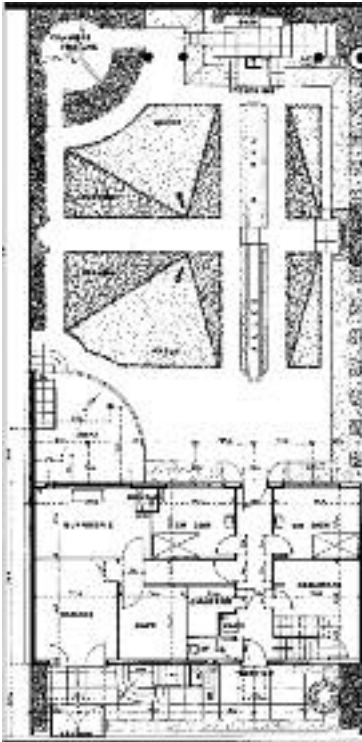
Las búsquedas plásticas requieren una libertad, un desahogo en el trabajo del arquitecto, que los créditos limitados al extremo no pueden ofrecer; todo el esfuerzo se somete a la satisfacción de las necesidades esenciales. Por esa razón son raros los jardines alrededor de las casas modernas.¹

Efectivamente, no eran muchos los jardines porque tampoco eran muchas las residencias construidas por los arquitectos modernos, y la mayoría se reducían a meros ejercicios proyectuales que no llegaban a ver la luz: los grandes mecenas del pasado (príncipes, papas, terratenientes, etcétera) dejaron paso a los ricos burgueses o industriales, que aun manteniendo cierto concepto de cultura, prefirieron siempre invertir su dinero en obras de arte como cuadros y esculturas, antes que promover la arquitectura de grandes villas modernas con jardines.

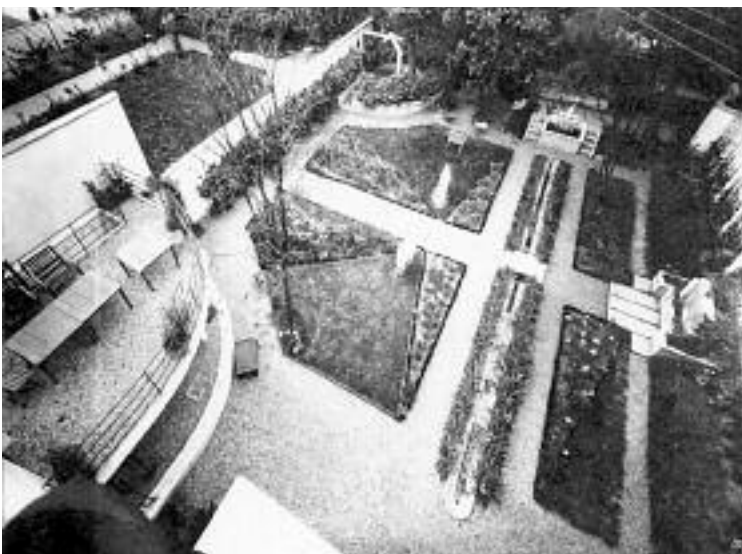
A pesar de ello, Lurçat demostraba sobradamente, a partir de los ejemplos incluidos en su libro, la existencia de un jardín creado por la arquitectura moderna, aunque no se atrevía a predecir cómo serían los que se siguiesen construyendo. Sí puntualizaba que los futuros jardines deberían seguir de cerca, en todo momento, los principios de la arquitectura a la que acompañasen, de la casa a la que sirviesen, como había sucedido a lo largo de la historia, y creía firmemente que sus logros formales serían al menos similares a los de dicha arquitectura. Esta reflexión obligaba a Lurçat a afirmar que únicamente el jardín de formas geométricas podría responder de manera precisa a las necesidades creadas por la nueva arquitectura, y a criticar las formas y actitudes del jardín paisajista, que para él representaba el desorden ajeno a la esencia misma de la arquitectura. El espíritu moderno había interrumpi-

1. André Lurçat, *Terrasses et jardins*, (París: Éditions d'Art Charles Moreau, 1930), página 1.

do el desarrollo de ese desorden y volvía a colocar las cosas en su sitio: «Los arquitectos han vuelto a presentarnos jardines de trazados regulares, evocando así las bellas épocas en las que los arquitectos habían obedecido ante todo las razones del orden y de la geometría, y el jardín con ellas.»²



9.1. André Lurçat, villa Bomsel, Versailles, 1926, planta del conjunto y vista del jardín desde la casa.



2. Ibídem, páginas 1-2.

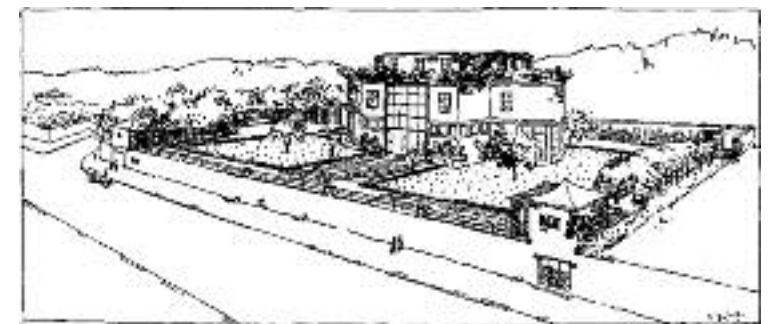
La selección realizada por Lurçat en su libro nos permite comprobar el interés mostrado hacia el jardín por un importante número de arquitectos modernos, lo que confirma que las experiencias anteriores no eran meras especulaciones teóricas o plásticas, sino que se inscribían decididamente en una intención común de crear un jardín desde la óptica de la propia arquitectura moderna, adaptado a las imposiciones formales y funcionales de la casa. Así se refleja en la villa Bomsel (Versalles, 1926), proyectada por el propio Lurçat en una perfecta conjunción entre la arquitectura de la casa y la arquitectura del jardín, racional en su configuración geométrica regular, a partir de un paseo que continúa al exterior el pasillo principal interior, y mantiene las ya conocidas formas triangulares en los parterres (figura 9.1).

Le Corbusier

De todos los arquitectos recogidos por Lurçat, fue Le Corbusier, con toda seguridad, el más interesado por el jardín; el arquitecto suizo se preocupó intensamente, desde sus comienzos profesionales,³ por introducir el jardín en todos los ámbitos y las escalas de sus proyectos.⁴

En sus viajes de juventud, Le Corbusier no había dejado de visitar, fotografiar y dibujar los jardines que encontraba a su paso, y había dedicado una atención especial a los ejemplos clásicos italianos que, sin duda, despertaron mayor interés en él por su fuerte concepción arquitectónica. Entre otros, sabemos que visitó en Roma los jardines de las villas Farnesina y Medici, en Florencia los jardines de Boboli del palacio Pitti, y en Tívoli los de la villa d'Este y los de la villa Adriana; este último conjunto fue una de sus fuentes de inspiración continuada en la relación entre la arquitectura, el jardín y el paisaje. Esta formación y su particular manera de entender la relación entre el hombre y la naturaleza serán las bases de una preocupación por definir un nuevo concepto de jardín que se ampliaría de la escala doméstica a la urbana.

En la villa Schowb (La Chaux-de-Fonds, 1916) el jardín que se encerraba tras los muros de la parcela era acorde con la propia geometría de la casa (figura 9.2): simetría casi total respecto a



9.2. Le Corbusier, villa Schowb, La Chaux-de-Fonds, 1916, perspectiva.

3. «Puedo encargarme de la creación de planos y de la construcción de villas, casas de campo y toda clase de edificios industriales (especialidad en hormigón armado), residencias de alquiler, instalación, reparación y transformación de tiendas, así como diseño interior y arquitectura de jardines.» Circular enviada por Le Corbusier en 1912 con motivo de la apertura de su estudio en La Chaux-de-Fonds; citado en William Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (Oxford: Phaidon, 1986); versión española: *Le Corbusier: ideas y formas* (Madrid: Hermann Blume, 1987), página 39.

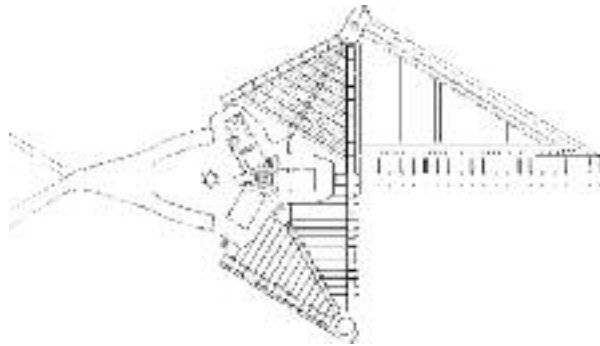
4. Véase *Le Corbusier et la nature*, 'Les rencontres de la Fondation Le Corbusier' (París: Fondation Le Corbusier, 1991).

Jardines en el paisaje moderno

La modernidad en Inglaterra

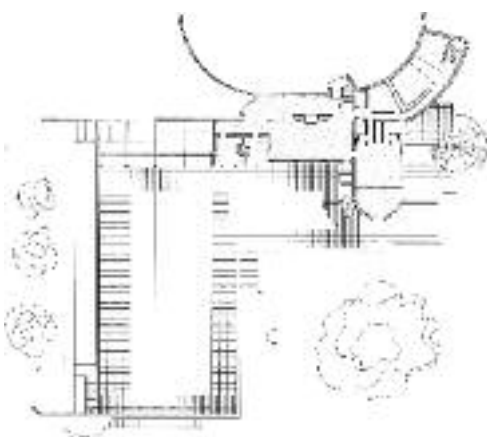
La aceptación del Movimiento Moderno se produjo en Inglaterra con cierto retraso en relación al resto de Europa, debido quizás a la impronta marcada por la arquitectura Arts & Crafts, que permaneció vigente hasta los años 1920; la renovación no se produciría hasta principios de los años 1930, y vendría de la mano de arquitectos llegados de otros países. Esto significaría también un retraso en la generación de modelos de jardín en consonancia con las casas producidas por la nueva arquitectura.

Dos arquitectos extranjeros, el alemán Peter Behrens y el neozelandés Amyas Connell –fundador de la firma Connell, Ward & Lucas–, serían los verdaderos artífices de la introducción de las nuevas ideas en Inglaterra a través de dos obras: la casa New Ways, realizada por Behrens en 1926 en Northampton para W.J. Bassett-Lowke; y la casa High & Over (figura 10.1), construida



10.1. Amyas Connell,
casa High & Over,
Amersham, 1930,
planta y vista aérea del
conjunto.





10.2. Oliver Hill, *Joldwynds, Holmbury, 1932, vista del jardín con el estanque desde la galería cubierta, y planta del conjunto.*

por Connell en 1930 en Amersham para el arqueólogo Bernard Ashmole. Las dos casas se complementaban con sendos jardines que suelen tomarse como punto de partida del jardín moderno inglés. El jardín de Behrens retomaba elementos de la tradición inglesa, como el *lawn* ligeramente rehundido o el pavimento de despiece irregular, y los reelaboraba a la luz de la nueva imagen racional que planteaba la propia casa. El jardín de Connell, incluido dentro de una gran propiedad con pérgolas y paseos geométricos, utilizaba un modelo más próximo en el tiempo: el jardín Noailles de Gabriel Guévrékian. El jardín se adapta a la peculiar forma en Y de la planta del edificio, y se concibe como una estructura aterrazada de hormigón en forma de triángulos truncados, con lechos de rosas de diferentes colores, que asciende desde la casa y se remata con un estanque circular, también de hormigón, situado en la parte más alta.

En 1932, Oliver Hill –arquitecto vinculado al movimiento Arts & Crafts, y discípulo y amigo de Edwin Lutyens–¹ construyó una casa en Holmbury, llamada *Joldwynds*, para el abogado Wilfred Greene, sobre un jardín existente obra de Philip Webb. Los elementos tradicionales de la casa de campo –como las terrazas, el estanque o la *loggia*– se trataron con un lenguaje purista muy

1. Gertrude Jekyll colaboró con Hill en varias obras.

próximo a la estética de la década anterior inspirada en Le Corbusier (figura 10.2). Hormigón, agua y césped se fundían en una sorprendente armonía. Para muchos críticos, Hill había captado por primera vez la esencia del jardín del Movimiento Moderno mediante formas estrictamente geométricas; Christopher Hussey escribía entusiasmado en la revista *Country Life*: «Como una vista, como un lugar, como un jardín»; y anunciaba que se trataba de una nueva aproximación a la casa de campo inglesa.

Christopher Tunnard

Tras estos primeros intentos no consolidados, la verdadera figura del jardín del Movimiento Moderno inglés sería el paisajista Christopher Tunnard, quien habría de encontrar el punto justo de fusión entre la nueva arquitectura europea y la tradición paisajista autóctona, y abriría nuevos caminos en la formalización del jardín no sólo mediante sus obras, sino a través del libro *Gardens in the Modern Landscape*, publicado en 1938 y considerado como una de las publicaciones más influyentes en el jardín del siglo xx.²

El libro de Tunnard se inicia de forma canónica con un breve recorrido por la historia del jardín, que se detiene especialmente en el análisis de algunas obras del paisajismo inglés, sin dejar de reseñar la importante aportación del modelo francés. Aquí hallamos las claves del pensamiento de Tunnard, las mismas que van a aparecer en sus proyectos de jardines. Por un lado, al igual que la mayoría de los modernos, Tunnard defiende la utilización de la geometría en el diseño del nuevo jardín, pero mientras aquéllos oponían esta revitalización de lo regular a los excesos del paisajismo, Tunnard vuelve la vista hacia el jardín inglés del siglo xviii y encuentra en la fusión de ambos principios (regular e irregular) y en ambos modelos (arquitectura y paisaje) el camino a seguir para crear un verdadero jardín moderno.³

La teoría fundamental del pensamiento de Tunnard se concreta en tres principios o aproximaciones que permiten definir una ‘nueva técnica’ en la concepción del jardín moderno: el principio funcional, el principio *empático* y el principio artístico. El primero de ellos establece la primacía, al igual que en la nueva arquitectura, de la estructuración funcional sobre la pura composición: «la concepción sociológica requiere una organización en el paisaje y en el jardín, el paisaje libre comienza allí donde más lo necesitamos, en los muros de la casa.»⁴ El segundo define la necesidad de un diálogo entre el jardín y la naturaleza, mediante la aparición de elementos irregulares y el rechazo de una excesiva simetría, como sistema antinatural. El tercero se fundamenta en la conveniencia de utilizar conceptos propios del arte de vanguardia, lo que se traducirá en el uso de elementos o formas plásticas en el diseño del jardín. Tunnard entendía que el camino de la construc-

2. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape* (Londres: The Architectural Press, 1938).

3. «Paisaje en el jardín... Esta fusión tiene lugar en el siglo xviii. [...] Quizá tan sólo una revolución social y económica permitirá al hombre hacer jardines paisajistas de nuevo, pero una predeterminación de la forma del nuevo paisaje será un primer paso lógico hacia esa realización. El nuevo paisaje es el jardín sin límites. Jardín en el paisaje.» *Ibidem*, página 26.

4. *Ibidem*, página 104.

Jardines biomórficos



11.1. *Christian Sørensen, jardín Marcusse, Copenhague, 1932.*

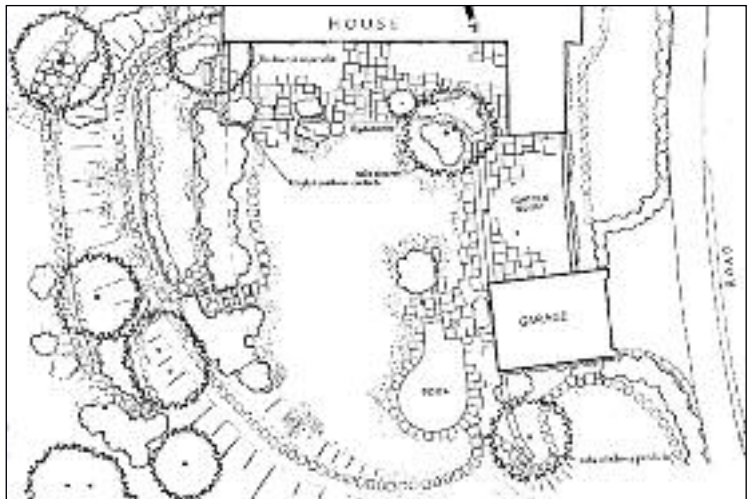
Figuras orgánicas

La teoría desarrollada por Christopher Tunnard en su libro *Gardens in the Modern Landscape* se fundamentaba básicamente en la utilización de los dos modelos tradicionales (la arquitectura y el paisaje) en la construcción de un nuevo jardín. Sin embargo, algunas de las formas que aparecen en sus obras no respondían directamente a ninguno de estos dos modelos; nos referimos a las figuras de carácter más plástico, como las líneas sinuosas de los caminos de Bentley Wood o bien las curvas de St. Ann's o de Cobham.¹

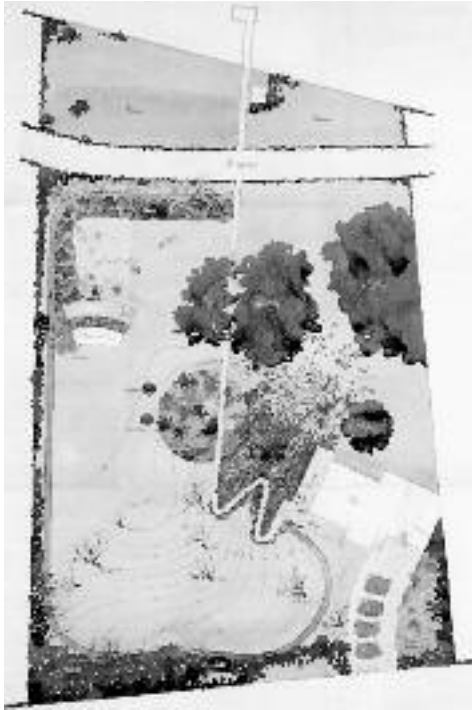
En las obras de otros paisajistas modernos encontramos ejemplos similares que tampoco responden a ninguno de los citados modelos. Así lo demuestran algunas obras del danés Christian Sørensen, como el jardín Marcusse (Copenhague, 1932), organizado mediante líneas curvas que generan suaves escalonamientos del terreno (figura 11.1). En algunos ejemplos del suizo Gustav Ammann, como el jardín en Zurichberg (Suiza, 1938), la presencia de formas curvas no regulares se hace aún más evidente (figura 11.2).

También podemos detectar la presencia de formas similares en los proyectos de algunos arquitectos, como en el jardín de Hannes Meyer para la Escuela Federal de Bernau (1928-1930), un pai-

11.2. *Gustav Ammann, jardín en Zurichberg, 1938, planta.*

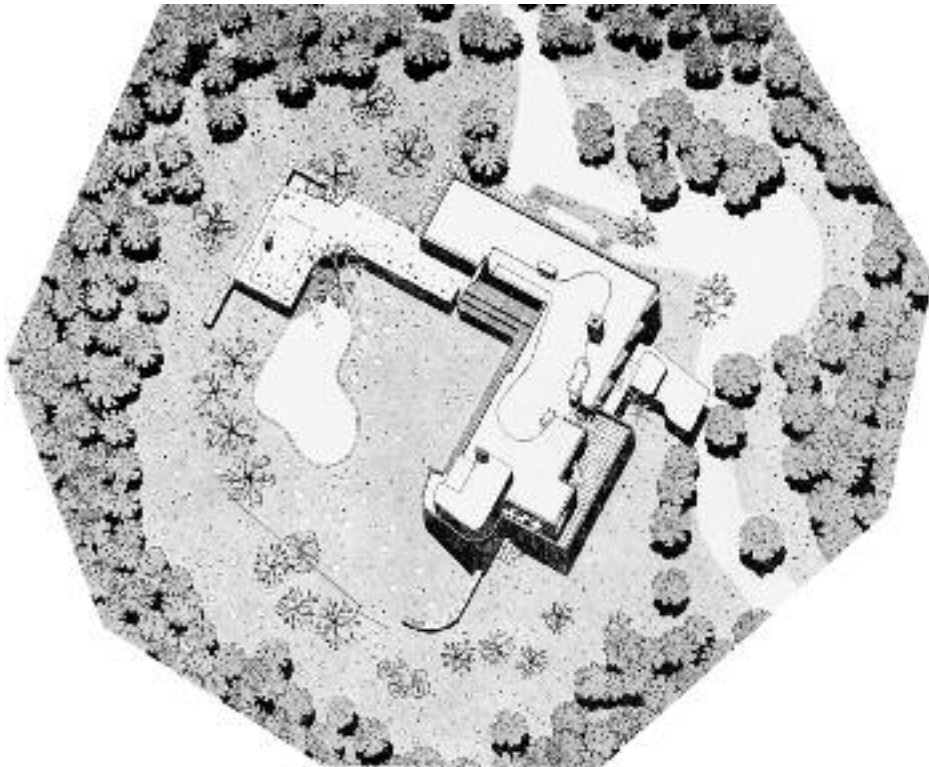


1. Véase el capítulo 10, páginas 151 y siguientes.



11.3. Arne Jacobsen, casa Pedersen, Hoste, 1937, planta del jardín (véase en color en la lámina X11).

11.4. Alvar Aalto, villa Mairea, 1938, planta del jardín.



saje con una fuerte plasticidad, notoria en la gran pieza del estanque piscina, que contrasta con la racionalidad del edificio. El arquitecto danés Arne Jacobsen, minucioso observador del mundo vegetal, incorporó a sus diseños de jardines formas extraídas de la naturaleza y creó micropaisajes de una gran variedad y sensibilidad, como el jardín que realizó para la casa Pedersen (Hoste, 1937), en el que las formas rectas se disuelven y dan paso a líneas curvas de trazo vigoroso que organizan los recorridos o las plantaciones de flores (figura 11.3).

En la arquitectura orgánica de Alvar Aalto encontramos un uso similar de las líneas onduladas, extraídas de una lectura poética y científica del paisaje finlandés; estas líneas se experimentaron parcialmente primero en el diseño de objetos de vidrio y en algunos detalles constructivos, como el techo de la sala de conferencias de la biblioteca de Viipuri (1935), y luego se desarrollaron plenamente en la totalidad del edificio, como sucede en el pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Estas formas también se llevaron al jardín de la villa Mairea (1938). En los primeros croquis del proyecto, el diseño del jardín se basaba en líneas rectas, que en una fase intermedia se quebraron hasta formar figuras poligonales, para, finalmente, convertirse en curvas de una gran sensualidad que van desde la piscina hasta la exquisita barandilla que remata el jardín seco en la cubierta plana del edificio (figura 11.4).²

Todas estas formas —a primera vista extraídas directamente del paisaje— se manipulan antes de su utilización en el jardín, operación similar a la llevada a cabo anteriormente en los jardines del siglo XIX: la referencia serían los paseos suavemente ondulados, mediante complejas geometrías curvas, de los parques parisenses de Jean-Charles-Adolphe Alphand. El resultado tiene un fuerte carácter plástico que nos hace pensar en la intermediación de conceptos extraídos nuevamente de las vanguardias artísticas.

Ya hemos visto cómo la pintura geométrica, desde el Cubismo al Neoplasticismo pasando por el Expresionismo, había inspirado muchos jardines en la década de 1920. De igual manera podríamos pensar que las formas orgánicas detectadas en el espacio del jardín habían surgido de una reinterpretación de la naturaleza a través de un modelo plástico orgánico. En ese caso, ¿cuáles serían las obras o los artistas reinterpretados? Probablemente algunas obras de Picasso, Miró, Calder, Moore (recordemos la escultura en Bentley Wood)³ y, sobre todo, las realizaciones de Jean (Hans) Arp.⁴

Las composiciones ‘biomórficas’ de Arp, especialmente los relieves de madera a medio camino entre la pintura y la escultura, desarrollaban líneas onduladas,⁵ sinuosas y sensuales, surgidas, probablemente, de la forma orgánica más primaria, la célula (figura 11.5). Las formas celulares de Arp pretendían elaborar una

2. Véase José María Jové. *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza* (Valladolid: COACYLE y Universidad de Valladolid, 2003).

3. Moore reinventó sus figuras a partir de una revisión del arte de las culturas primitivas africanas, y obtuvo figuras que muestran un carácter humanizador, intermedio entre el hombre y la naturaleza, como sucedía en Bentley Wood.

4. Véanse los catálogos de exposición *Jean Arp: l'invention de la forme* (Bruselas: Bozar Books, 2004) y también *Jean Arp, retrospectiva 1915-1966* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006).

5. «Su morfología ignora la línea recta y el plano que dividen el espacio, el volumen que separa la plenitud del vacío, lo interior de lo exterior. Es, pues, una morfología de la línea curva y la ondulada, de la superficie envolvente, de la masa dúctil y maleable que quiere expandirse como si estuviera fermentada, pero que se siente oprimida por la atmósfera y la luz que tiene a su alrededor.» Giulio Carlo Argan, *El arte moderno* (Valencia: Fernando Torres, 1977), tomo II, página 578.

Paisajes domésticos

El jardín, parte integrante de la casa norteamericana, es a menudo muy sencillo: algunas flores vivaces sobre una pradera rodeada de aligustres o coníferas; es como el automóvil, una consecuencia de la vida de los norteamericanos.

Jacques Greber

El jardín de la pradera

Frank Lloyd Wright

Frente a los principios racionalistas que caracterizaron la obra de arquitectos europeos como Ludwig Mies van der Rohe o Le Corbusier, el espíritu arquitectónico de Frank Lloyd Wright partía de un sentimiento naturalista, evidenciado por el arquitecto en las continuas referencias a sus orígenes rurales, debidas al impacto que habían producido en su memoria visual las imágenes, los objetos y los lugares que conoció durante su juventud. Este sentido naturalista de Wright no sólo se mostraría en el mundo de las ideas, sino también, y de manera especial, en el de las formas. La naturaleza, el paisaje y sus elementos, fueron vistos por el arquitecto en su estado más puro; sin embargo, su naturalismo no se limitó a una visión idílica de lo rural, sino que le llevó a indagar en la interpretación del paisaje como fuente de inspiración arquitectónica. Este interés personal le hizo entusiasmarse con todas aquellas experiencias que habían sabido aprender la lección del paisaje, como las culturas precolombinas que tanto admiraba desde niño o la cultura japonesa, a través de las elaboradas formas del jardín o de las delicadas representaciones de los *ukiyo-e*, grabados tradicionales de temas básicamente paisajísticos, de los cuales fue un gran coleccionista.

Wright procuró buscar en todos sus proyectos un equilibrio entre el mundo natural y las abstracciones plásticas propias de la arquitectura. En este continuo diálogo, el jardín se convirtió en protagonista, y Wright se sirvió de él para extender la arquitectura de la casa hacia el paisaje y fundir ambos organismos en un sistema espacial único.

Jardines domésticos

La primera experiencia de Wright como proyectista de jardines data de 1890 –cuando todavía trabajaba en el estudio de Adler y Sullivan– y se trata, precisamente, de una obra proyectada para éste último, para su propiedad de Ocean Springs, Misisipi (figura 12.1): la realización de una casa, un *cottage* y un establo, todo dentro de un gran jardín que Wright construyó a la manera de los parques diseñados por Frederick Law Olmsted, es decir, utilizando caminos curvos que generaban diferentes partes en función de los tipos de flores que se plantaban.

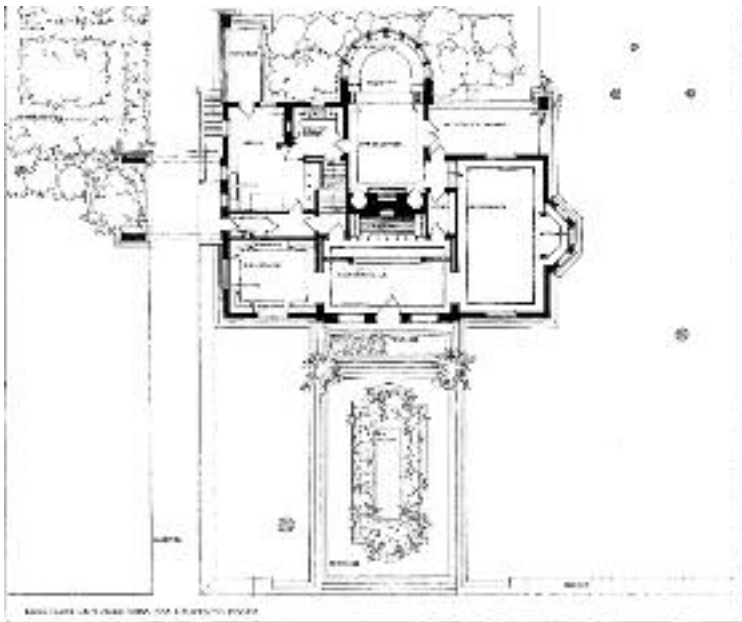


12.1. Frank Lloyd Wright, casa de Louis Sullivan, Ocean Springs, Misisipi, 1890, planta del jardín.

Se ha afirmado con frecuencia que los jardines de las casas de la primera época de Wright estaban directamente inspirados en la estética y la filosofía de los jardines japoneses. Si bien es cierto que Wright se sintió siempre atraído por la cultura japonesa –probablemente desde su visita al templo y jardín Ho-o-den en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 (aunque él mismo negó dicha visita)–, sus primeros jardines no recurrían tanto a una referencia orientalista como a un diálogo ingenioso con el sistema *beaux-arts* que empleaba en la composición de las casas.¹ Esta relación que se plantea entre el sistema de las casas y el sistema de los jardines se aproxima en cierta medida a la concepción del movimiento inglés Arts & Crafts, aunque su enfoque sea ligeramente distinto y su tratamiento no se mantenga igual en todas las obras, ya que Wright utilizaba el jardín para expresar o acentuar ideas diferentes en cada proyecto.

En la casa Winslow (River Forest, Illinois, 1893), la pequeña franja de jardín delantero –que contiene una pieza de vegetación y un pequeño estanque– remarca la posición del paño principal de la fachada, donde está situada la entrada (figura 12.2); el fragmento de plano vertical resaltado respecto al resto de la fachada encuentra apoyo y prolongación en la plataforma del jardín, y crea además un sistema axial en planta que se concluye en la gran cristalera curva.

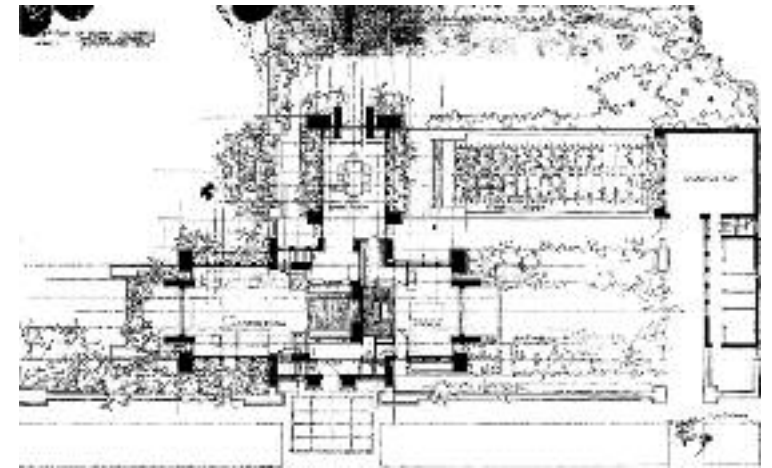
En la casa Ullman (Oak Park, Illinois, 1904), por el contrario, el jardín es el elemento que rompe la rígida simetría impuesta inicialmente a la casa. La planta inicial de ésta se componía a partir de un cuadrado atravesado por dos rectángulos en sendas direc-



12.2. Frank Lloyd Wright, casa Winslow, River Forest, Illinois, 1893, planta del jardín.

1. Véase Frank Lloyd Wright: *Early visions, the Great Achievements of the Oak Park Years* (Nueva York: Gramercy Books, 1995), reproducción de Frank Lloyd Wright: *Ausgeführte Bauten*, la segunda monografía de Wright editada en Europa (Berlín: Ernst Wasmuth, 1911).

12.3. Frank Lloyd Wright, casa Ullman, Oak Park, Illinois, 1904, planta del jardín.

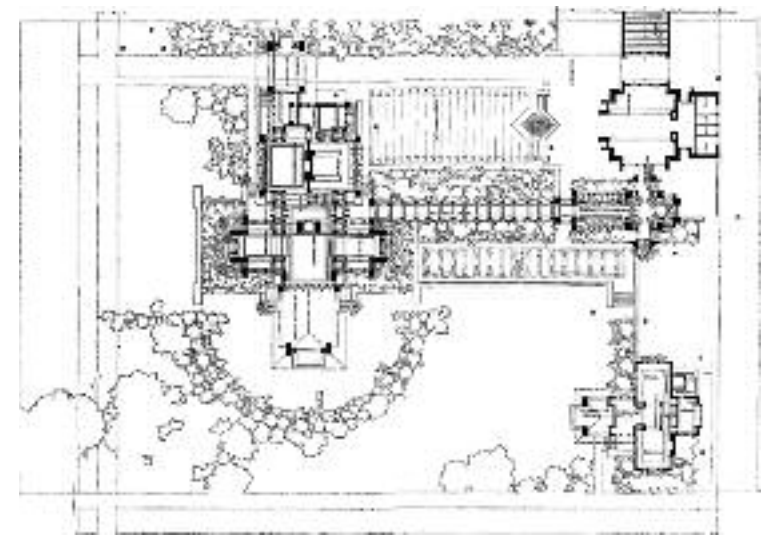


ciones, según un estricto eje de simetría longitudinal; el jardín que se esbozaba (cuadros de flores y piscina) complementaba la composición sin entrar en ella. En la planta definitiva la rotundidad inicial se desvirtúa, la simetría desaparece y los cuerpos se desplazan a uno y otro lado (figura 12.3); el jardín se desliza con la casa y actúa como un sistema de equilibrio del orden perdido que relaciona sus diferentes partes.

Las casas Martin (Buffalo, Nueva York, 1904) y Coonley (Riverside, Illinois, 1908) permiten ver en toda su intensidad la trascendencia compositiva otorgada al jardín en la organización del conjunto de la casa.

La casa Martin se compone de tres edificios (figuras 12.4 y 12.5): la residencia principal, una secundaria más pequeña (la casa Barton, para la hija del señor Martin) y el garaje; todo inter-

12.4. Frank Lloyd Wright, casa Martin, Buffalo, Nueva York, 1904, planta del jardín.



Del desierto a Usonia

El paisaje de Arizona

En 1927, Frank Lloyd Wright recibió de Alexander Chandler el encargo de construir una estación de invierno en San Marcos-in-the-Desert, Arizona; y para hacer el proyecto decidió instalar un campamento provisional en el desierto: Ocotillo Camp. Durante la construcción de esta peculiar obra, el arquitecto descubrió la poética y la fuerza plástica del desierto y quedó sugestionado por su magia y su belleza: la lectura y el análisis detallado de la estructura de este paisaje y de los elementos que lo configuraban le descubrirían cuestiones vitales para el desarrollo de su obra posterior. Uno de los elementos fue el ocotillo (que dio nombre al campamento), un arbusto espinoso del desierto que alcanza los 10 metros de altura; y otro fue el saguaro, un cactus de tallo columnar que puede llegar a medir 15 metros (figura 13.1).

Acostumbrado al irregular paisaje de Wisconsin, Wright quedó sorprendido por esa sensación de ilimitada continuidad que se produce en el desierto. Esto le llevó a descartar cualquier noción de simetría en la concepción del campamento, y a plantear la introducción de líneas quebradas en la composición, como elementos de ruptura de la homogeneidad del espacio abierto:

La línea recta y la superficie horizontal deben triunfar aquí más que en cualquier otro lugar, pero convirtiéndose en

13.1. Wright, supervisando el traslado de un saguaro para plantar en el entorno de Taliesin West, en el desierto de Arizona.



líneas quebradas, en esta meseta tan amplia y tan extendida, puesto que en este maravilloso escenario no se percibe ni una sola línea interrumpida.¹

Entusiasmado con la racionalidad estructural de los vegetales del lugar, Wright extraería de ellos los principios fundamentales de su visión orgánica de la arquitectura:

Un modelo de lo que podría ser la arquitectura ideal de Arizona se encuentra ahí escondido en el saguaro. El saguaro es un ejemplo perfecto de una construcción fortalecida. Sus bastoncillos verticales interiores lo mantienen totalmente erecto sosteniendo su gran masa columnar estriada durante seis siglos o más. [...] Y toda esta extraordinaria vegetación desértica muestra la economía de edificación científica en el modelo de sus construcciones. Los tallos, sobre todo,



13.2. Frank Lloyd Wright, campamento Ocotillo, Arizona, 1927, planta del conjunto; y Wright con su familia ante el paisaje típico del desierto, con el campamento al fondo.



1. Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright* (Bologna: Zanichelli, 1979), versión española (Barcelona: Gustavo Gili, 1985), página 138.

enseñan a cualquier arquitecto o ingeniero que sea lo suficientemente modesto e inteligente para admitir que puede aprender.²

La contemplación del desierto y de sus elementos no produjo sólo un fuerte impacto emocional en el *hombre*, sino que proporcionó al *arquitecto* un nuevo material de estudio e investigación para sus formas. El análisis de las estructuras vegetales le permitió desarrollar formas estrictamente tectónicas que convirtió en sistemas geométricos, tubulares o reticulares. Esto despertó en Wright un particular interés por los ángulos de 30 y 60 grados, identificados con el uso de triángulos y hexágonos, que introdujo en una manera de componer en diagonal que había ido apareciendo a lo largo de su obra en varias ocasiones, y que a partir de este momento se convirtió en un sistema recurrente. Finalmente, esta geometría se usó en la construcción del campamento Ocotillo (figura 13.2): una serie de piezas de madera con cubiertas de cáñamo que se relacionaban entre sí mediante un murete bajo de piedra que seguía el borde rocoso de una loma donde se instalaba el conjunto, cerrado totalmente al exterior para evitar la entrada de serpientes.

Taliesin West

Unos años más tarde, en 1938, Wright decidió instalar un taller residencia –al que llamó Taliesin West– en Scottsdale, cerca de Phoenix, en pleno desierto de Arizona. La motivación de este nuevo Taliesin es muy distinta a la del primero: en Wisconsin se buscaba un lugar de refugio y de aislamiento, mientras que en Arizona se intentó crear un espacio para el estímulo de la aventura del futuro, ligado, no obstante, a un carácter mítico siempre buscado por Wright.

En su composición, Wright recurrió a la superposición de dos sistemas geométricos diferentes –uno de la casa y otro del jardín– que acaban por conjugarse sobre el paisaje (figura 13.3 arriba). La casa se desarrolla sobre una dirección paralela a la pendiente de la ladera sobre la cual se posa; esta linealidad se remata en un pequeño jardín de bordes escalonados y queda rota por un ala ortogonal que atraviesa la casa y se envuelve sobre sí misma formando el ‘patio de los aprendices’. Pero el jardín impone un sistema en diagonal, girado 45 grados con respecto a la casa, que crea un espolón sobre la ladera del terreno, de tal manera que los muros de borde de la terraza configuran una roca artificial que se incrusta en el terreno y se abre hacia el desierto, dejando detrás los faldones de la sierra. La nueva trama diagonal impuesta por la terraza del jardín se transmite a la zona de la entrada, por lo que el visitante debe efectuar un quiebro de 90 grados en un espacio estrangulado por la presencia de una pequeña estancia

2. Frank Lloyd Wright, citado en Kenneth Frampton, “En busca del paisaje moderno”, *Arquitectura* (COAM), n.º 285, julio-agosto 1990, páginas 58-59.

Paisajes de cine

En la arquitectura residencial de las primeras décadas del siglo xx dominaba en California un estilo *neoespañol* al que los arquitectos modernos eran contrarios, pero al que tuvieron que plegarse en ocasiones, dada la gran popularidad que llegó a tener entre los habitantes de la costa oeste norteamericana.

Este gusto no era ninguna novedad: las primeras casas de campo construidas a principios del siglo xix incorporaban temas de la arquitectura de las misiones, como pórticos, patios, jardines y huertos. Más adelante se produjo un paréntesis –coincidiendo con la cesión de California a los Estados Unidos en 1848– en el que las imágenes se acercaron a la arquitectura residencial de la costa este del país, muy influida por cierto pintoresquismo ornamental. La imposición de este estilo fue muy criticada porque no se correspondía con la situación geográfica, con el paisaje y, sobre todo, con las condiciones climáticas de California.

Por estas razones, a finales del siglo xix, se produjo una reacción contraria al estilo importado y se recuperó la tradición de las casas coloniales junto con alguna interpretación de las villas mediterráneas clásicas. Las *logias* y los pórticos abiertos hacia el jardín comenzaron a ser elementos imprescindibles en toda construcción residencial de cierta categoría, y los modelos derivaron rápidamente hacia lo ‘hispanoárabe’, estilo que perduró bastante en el gusto californiano, como lo demuestran las obras realizadas por el paisajista Florence Yoch para residencias de personajes famosos de Hollywood, actores y directores de cine, como George Cukor o David O’Selznick (figura 14.1).¹

Hacia 1900 se produjo un fenómeno social de notable repercusión en este proceso arquitectónico: el inicio de las campañas destinadas a atraer nuevos colonos a California, en las que se hacía especial hincapié en la particularidad del paisaje y del clima seco y soleado, benigno para la salud. La llegada masiva de nuevos habitantes generó la invención de un nuevo tipo residencial, el *bungalow*: una casa pequeña, generalmente de una sola planta, concebida en estilos variados, muy abierta al jardín a través de grandes porches utilizados como estancias abiertas, lo que favorecía la relación entre el interior y el exterior. Esta concepción interesó a todos los arquitectos que por entonces trabajaban en la

1. Además de crear jardines para residencias, Yoch realizó *movie sets*, es decir, decorados de paisajes para las películas de los grandes estudios de Hollywood; uno de sus trabajos más notables fue el diseño del paisaje de Tara en la película *Lo que el viento se llevó*.



14.1. Florence Yoch,
jardín para la casa del
productor de cine
David O'Selznick, 1934.

creación de un nuevo estilo, basado en algunas ideas llegadas de Europa y extraídas principalmente del código Arts & Crafts inglés. Uno de estos arquitectos fue Irving Gill, alternativa proto-moderna a los principios excesivamente tradicionalistas de personajes como los hermanos Charles y Henry Greene. Gill fue uno de los primeros defensores del uso del hormigón armado en la arquitectura doméstica, lo que le permitió realizar obras de una gran simplicidad formal que incluso se anticiparon a gran parte de la arquitectura moderna europea, aunque estaban concebidas



14.2. Irving Gill, casa
Dodge, Los Ángeles,
1914-1916, vista con el
jardín delantero.

desde una analogía con la naturaleza. Sin embargo, esta atracción por la actuación de la naturaleza sobre la estructura formal del edificio no impidió a Gill que los diseños de sus jardines se inspirasen en formas hispanomusulmanas, como sucedió en la casa Dodge (Los Ángeles, 1914-1916), una de sus obras más significativas (figura 14.2).

Rudolph Schindler

Desde una perspectiva más moderna, Rudolph Schindler retomó en sus proyectos la idea de abrir la casa hacia el jardín, entendido éste como uno de los espacios más importantes de la casa: «La casa se abre al jardín; y si tiene que ser confortable, debe ser capaz de proporcionarnos artificialmente un clima apropiado, sin perder la sensación de amplitud y apertura.»² La búsqueda de la definición de un modelo de jardín que cumpliera estética y funcionalmente estos principios sería una constante no sólo en la obra de Schindler (nacido en Viena y afincado en California tras pasar por el estudio de Frank Lloyd Wright), sino en toda la arquitectura residencial californiana.

Al pensamiento básico de Schindler se añadió la influencia que ejerció sobre él —y más tarde también sobre su compatriota Richard Neutra— el doctor Philip Lovell, un gran defensor de la vida al aire libre, de los alimentos naturales, de la higiene del cuerpo, del ejercicio físico y de la educación permisiva. Todas estas ideas resultaban sumamente atractivas para el arquitecto y concordaban perfectamente con las suyas respecto a la necesaria concepción de un nuevo modelo residencial acorde con estos planteamientos vitales. En la columna periodística que publicaba el doctor Lovell, Schindler escribió en 1926 una serie de artículos que versaban sobre la relación entre la arquitectura y la salud, y en ellos dejó constancia de su idea de la casa moderna: «Las habitaciones se acercarán al nivel del suelo, y el jardín pasará a formar parte de la vivienda. La distinción entre dentro y fuera desaparecerá.»³

En la casa Chase-Schindler —que construyó en King's Road (Hollywood, 1921-1922) para él mismo y para su amigo el ingeniero Clyde Chase, y sus respectivas esposas—, Schindler puso en práctica por primera vez sus teorías arquitectónicas y sociales. La casa se edificó en una zona todavía no ocupada y con un carácter casi silvestre. Por esta razón, Schindler comprendió la necesidad de crear un paisaje artificial, a escala de la casa y de sus habitantes. En una parcela rectangular de 30x60 metros ordenó una serie de estancias casi independientes conectadas entre sí por zonas de servicio comunes, y abiertas a las diferentes partes del jardín, que a su vez se estructuran como estancias exteriores, compuestas igual que las interiores y separadas entre sí por líneas rectas de setos o por pequeños taludes de césped que marcan leves diferen-

2. Rudolph Schindler, «La casa contemporánea», en el catálogo *Rudolph M. Schindler, arquitecto* (Madrid: MOPU, 1984), página 40.

3. David Gebhard, *Schindler* (Londres: Thames and Hudson, 1971); versión española: *Rudolph M. Schindler* (Barcelona: Oikos-tau, 1979), página 56.

Vivir al aire libre

La profesión de arquitecto paisajista ya tenía una larga tradición en los Estados Unidos a principios del siglo XX, desde su aparición y consolidación como tal a mediados del siglo XIX. Pero frente al academicismo imperante en las enseñanzas paisajistas impartidas por diversas universidades, durante la década de 1930 surgió un movimiento de renovación que intentó romper con la tradición *beaux-arts* para adaptar los nuevos modos y lenguajes de la arquitectura moderna a la composición del jardín. Esta reacción se vio reforzada con la llegada de artistas modernos europeos, como el arquitecto Walter Gropius o el paisajista Christopher Tunnard. Pero antes de que esto ocurriese, otros personajes habían iniciado un desplazamiento hacia modelos renovadores, y entre esos personajes estaba el que sería el creador del genuino jardín americano: Thomas Church, paisajista decididamente funcionalista, pero con una fuerte vocación plástica.

Thomas Church

Thomas Dolliver Church (1902-1978), titulado en arquitectura paisajista primero por Berkeley y luego por Harvard, realizó aproximadamente 2.000 jardines privados entre 1930 y 1977. En 1926 fue premiado con la Harvard's Sheldon Traveling Fellowship, lo que le permitió realizar un viaje por Italia y España para conocer sus jardines. En los inicios de su carrera colaboró con jóvenes arquitectos como William Wurster, Gardner Daily y Ernest Born, que influyeron en gran medida en su interés por la arquitectura moderna. Sin embargo, Church creó un estilo peculiar que no negaba en modo alguno los estilos del pasado, sino que los interpretaba a la luz de un nuevo formalismo, unas veces puramente ensimismado y otras abierto hacia el paisaje y dialogante con él.

En su teoría, Church estableció tres fuentes de procedencia de las formas del jardín: 1, las necesidades y las exigencias del cliente; 2, la naturaleza de los materiales de construcción y de las especies vegetales, así como la preparación y el mantenimiento del terreno; y 3, la expresión de un sistema espacial que convertía un simple quehacer en una actividad artística. En realidad, estas tres fuentes coinciden casi punto por punto con los tres principios (funcional, *empático* y artístico) que propugnaba Tunnard en su libro *Gardens in the Modern Landscape*.¹ Sin embargo, la fusión

1. Véase el capítulo 10, páginas 151 y siguientes.

de estos principios o fuentes en el espacio del jardín dio resultados diferentes en ambos autores.

Al inicio de su actividad como diseñador de jardines, Church utilizó formas derivadas del eclecticismo clasicista californiano, pero poco a poco se alejó de este estilo para acercarse a las posibilidades que le ofrecían los lenguajes arquitectónicos y plásticos modernos.

En 1937, durante un viaje por Europa, Church tuvo la oportunidad de visitar y estudiar las obras de Le Corbusier y Alvar Aalto; la de este último le produjo una gran impresión y provocaría un cambio sustancial en su concepción formal. En ese momento, el maestro nórdico aún no había iniciado la construcción de la villa Mairea, pero ya había experimentado el uso de formas orgánicas en proyectos como la biblioteca de Viipuri, y había diseñado toda la serie de piezas de vidrio para el restaurante del Hotel Savoy en Helsinki (figura 15.1). Las curvas onduladas de Aalto entusiasmaron de tal manera a Church que no sólo pasaron directamente a formar parte de su repertorio, sino que a su vuelta a los Estados Unidos él mismo se convirtió en representante de la firma Artek, que distribuía los diseños del arquitecto finlandés. Por un momento, podríamos imaginar que los jardines más rigurosamente orgánicos de Church habrían sido los que habría continuado proyectando Aalto –la referencia sería el de la villa Mairea– de no haber convertido su propia arquitectura en un paisaje.

La influencia de la obra de Aalto no se hizo esperar y en 1939 Church presentó un proyecto para un pequeño jardín en la Exposición Golden Gate, en California, en el que por primera vez aparecían esas suaves formas onduladas que se repetirían en casi todas sus obras, sin renunciar a la utilización de líneas rectas que continuamente enfrentaba a las primeras, en un diálogo de con-



15.1. Alvar Aalto, jarrón para el Hotel Savoy, Helsinki, 1936.

15.2. Thomas Church, jardín en la Exposición Golden Gate, California, 1939, vista del proyecto realizado.

trastes (figura 15.2). La condición axial de sus anteriores obras fue reemplazada por un espacio que ofrecía una multiplicidad de puntos de vista y que generaba un dramático efecto de movimiento. El juego de los materiales también se hizo presente en esta pequeña escena –especialmente la utilización de madera en forma de adoquines como pavimento general exterior–, paradigmática del proceso evolutivo del jardín estadounidense.

Nuevos recursos

Una de las principales modificaciones que Church introdujo en el jardín fue la eliminación de las superficies de césped que llegaban hasta los bordes de la casa, para justificar lo cual alegaba su alto coste y su difícil mantenimiento, además de entender que representaban el límite de esa dicotomía entre el exterior y el interior heredada, según él, de la tradición inglesa. La casa debía extenderse al jardín, y el césped representaba un impedimento para desarrollar la sensación de apertura al exterior iniciada por las grandes superficies acristaladas que sustituían a la ventana convencional; parafraseando a Horace Walpole, Hugh Johnson dice que «mientras que William Kent saltó la cerca, Thomas Church atravesó la ventana».²

Church planteaba el jardín como una ampliación definitiva de la casa al exterior, lo que creaba espacios abiertos de carácter arquitectónico, en los cuales el artificio se superponía al terreno sin apenas modificarlo. Para alcanzar este objetivo, Church sustituía el césped habitual por pavimentos de hormigón y entablados regulares de madera, generalmente de secuoya debido a su resistencia, que formaban plataformas, *decks*, que colocaba directamente sobre el terreno natural, desde los límites de la casa; de esta manera, el jardín semejaba ser una estancia de la casa en el exterior. Esta impresión se acentuaba con el uso de un mobiliario similar al del interior, o mediante la inclusión de otros elementos como las características cocinas al aire libre, a modo de chimeneas exteriores. Así, el jardín pasaba a ser un espacio funcional de bajo mantenimiento, dada la naturaleza tectónica de los materiales empleados en su construcción, pensado exclusivamente para el disfrute.

Church hacía aparecer el resto de las formas del jardín recorriendo los pavimentos continuos, dispuestos siempre en una perfecta cuadrícula, como si fuese el nivel superior de una sucesión de estratos formados por el césped, la arena o el agua de las piscinas que, con sus particulares formas ameboides, se convertirían en elementos distintivos de su estilo (figura 15.3). Incluso los elementos vegetales surgían de esos pavimentos continuos que constituían la base del jardín; los árboles de nueva plantación salían entre los entarimados de madera, y hacían creer al espectador que su existencia era anterior a la construcción del jardín.

2. Hugh Johnson, *The Principles of Gardening* (Londres: Mitchell Bearely Publishers, 1979); versión española: *Las artes del jardín* (Barcelona: Blume, 1981), página 234. Johnson se refiere a William Kent, arquitecto y diseñador de jardines, uno de los renovadores del jardín inglés en la primera mitad del siglo XVIII. La frase alude a la usada por Horace Walpole: «Kent saltó la cerca y vio que la naturaleza entera era un jardín»; Horace Walpole, *On Modern Gardening* (1780); versión española: «Ensayo sobre la jardinería moderna», en Paula Martín Salvador (edición), *El espíritu del lugar: jardín y paisaje en la Inglaterra moderna* (Madrid: Abada, 2006), página 96.

El paisaje entra en la casa

Las casas de Richard Neutra se abrían mediante grandes superficies acristaladas que permitían la continuidad entre el interior y el exterior próximo (el jardín) o lejano (el paisaje), mediante el efecto de la transparencia, una de las cualidades inherentes la arquitectura moderna, según Colin Rowe y Robert Slutzky.¹ Pero aquella transparencia planteada por Neutra era parcial, ya que la casa siempre mantenía un lado opaco en donde el espectador *apoyaba* su mirada hacia el paisaje.² La transparencia total que Neutra nunca se atrevió a plantear la consiguió Ludwig Mies van der Rohe: a finales de los años 1940 construyó una casa de cristal y la posó sobre un paisaje.

La casa Farnsworth

Pese a la opinión desfavorable de Frank Lloyd Wright –que la consideró el fin de la tradición doméstica norteamericana–, la casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1946-1951) es la feliz compenetración de la arquitectura y el paisaje, ya que éste aparece como un elemento imprescindible en la estructuración espacial de la casa. Podríamos pensar que la casa no sería posible sin el paisaje, puesto que ella le pertenece, igual que el Taliesin de Wright pertenecía a su amada colina. Wright había iniciado una relación de la casa con el paisaje por *mímesis*, Neutra la continuó por *contraste* y Mies la concluyó por *transparencia*, con lo que logró una nueva lectura del paisaje natural a través de los muros artificiales de cristal de la casa Farnsworth:

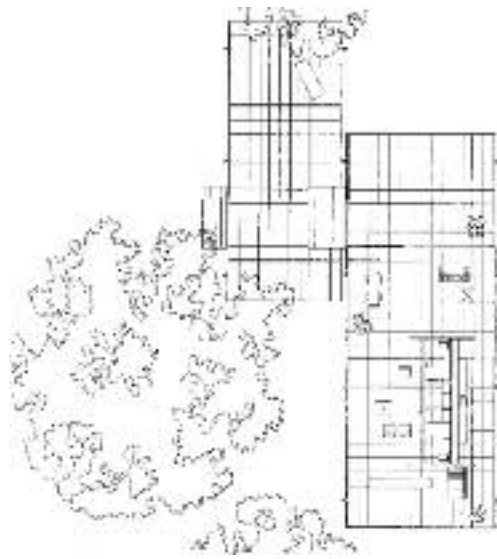
Quando se observa la naturaleza a través de los muros de vidrio de la casa Farnsworth, ésta adquiere un significado más profundo que en el exterior. Se trata de conseguir más de la naturaleza, ya que ésta llega a formar parte de un conjunto más amplio.³

A pesar de la lograda desmaterialización de la casa y de la relación por transparencia con el bosque en el que se emplaza, un detalle llama poderosamente la atención: la permanencia del porche. La casa se compone mediante dos planos (suelo y techo), sujetos por ocho pilares de acero, y está cerrada por una lámina continua de vidrio, salvo en el espacio abierto del porche. El plano del suelo se eleva sobre el terreno por una razón práctica: evitar las frecuentes inundaciones que se producen en el lugar por des-

1. Colin Rowe (con Robert Slutzky), “Transparency: literal and phenomenal” (1955-1956), *Perspecta*, 1963; versión española: “Transparencia: literal y fenomenal [sic]”, en *Manierismo y arquitectura moderna, y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), páginas 155-177.

2. Véase el capítulo 14, páginas 210 y siguientes.

3. Ludwig Mies van der Rohe, citado en Kenneth Frampton, “En busca del paisaje moderno”, *Arquitectura* (COAM), n° 285, julio-agosto 1990, página 57.



16.1. Ludwig Mies van der Rohe, casa Farnsworth, Plano, Illinois, 1946, planta general y detalle de la plataforma situada entre la casa y el terreno.



bordamiento del río Fox, junto al cual se emplaza la casa. Pero entre el terreno y la casa no sólo se plantea una escalera, sino que se crea una plataforma de gran dimensión –no mucho menor que la planta– como superficie intermedia, con el mismo pavimento de losas de travertino que el interior del edificio (figura 16.1). Esta

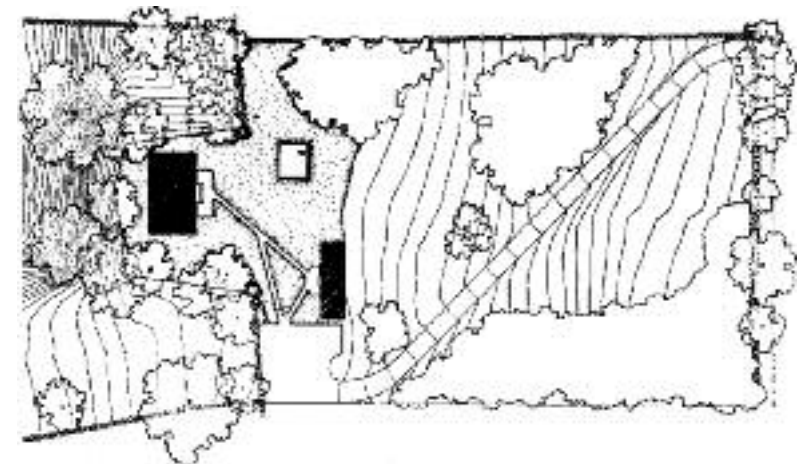
superficie no precede a la entrada, puesto que esa función la realiza el porche; además, este plano se genera mediante un desplazamiento de la parte cerrada por cristal, puesto que coinciden sus modulaciones. ¿Se trata acaso de un elemento lanzado por la casa, no tanto para atrapar el paisaje como para establecer un vínculo con él? En esta interpretación, el gesto de Mies no es muy diferente al de Thomas Church cuando extendía la casa mediante plataformas de madera que colocaba sobre el terreno sin modificarlo.⁴ Además, la plataforma de Mies permite seguir viendo el terreno en su estado natural por debajo de la lámina de travertino sujeta por cortos pilares metálicos pintados de blanco. Quizá se trate de la reducción última a lo esencial de una idea de jardín como transición desde la casa hacia el paisaje.

New Canaan

Antes de que finalizase el largo proceso de construcción de la casa Farnsworth –debido al juicio entre el arquitecto y su cliente, la doctora Edith Farnsworth–, el joven Philip Johnson construyó otra casa de cristal siguiendo el modelo de la de Mies –según confesaba, orgulloso, él mismo– en su propiedad de New Canaan (Connecticut, 1949). En ella desarrolló los mismos principios de transparencia que Mies, pero no se atrevió a aplicar la radicalidad de su maestro: el edificio no se posaba directamente sobre un paisaje, sino que Johnson se vio en la necesidad de crear un paisaje, un auténtico jardín, acorde con su caja de cristal.

El terreno era una parcela situada en una ladera, con orientación este-oeste y bastante pendiente, salvo una parte llana en donde Johnson construyó la casa de vidrio acompañada de un conjunto formado por otra edificación (la casa de invitados: opaca, en contraste con la transparencia de la primera) y por una plataforma cuadrada con una pieza escultórica (figura 16.2). La entrada tenía lugar por el extremo noreste, y un largo camino cruzaba la parcela en diagonal y luego descendía hasta el lado sur,

16.2. Philip Johnson, casa del arquitecto, New Canaan, Connecticut 1949, planta del estado inicial del jardín.



4. Véase el capítulo 15, páginas 227 y siguientes.

El entorno interior

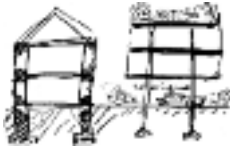
*Se puede pasear con los pies descalzos
sin miedo al reumatismo,
al resguardo del sol y de la lluvia.*

Le Corbusier

El jardín en el aire

La cubierta jardín

Hacia 1925, Le Corbusier comenzó el enunciado de sus ‘cinco puntos de una arquitectura nueva’: «*pilotis*, cubierta jardín, planta libre, ventana corrida y fachada libre.» Auténtica doctrina proyectual a la que el arquitecto sería fiel a lo largo de toda su obra, estos puntos manifestaban un ferviente deseo de renovación de la arquitectura, pero no desde presupuestos meramente estilísticos —«no están relacionados en absoluto con fantasías estéticas o con la búsqueda de efectos de moda, sino que conciernen a hechos arquitectónicos»—,¹ sino desde razonamientos funcionales basados en «muchos años de experiencia práctica en el terreno de la construcción».²



17.1. Le Corbusier, la casa sobre pilotis y con cubierta jardín, frente a la casa tradicional.

De estos cinco puntos enunciados por Le Corbusier, tres de ellos (los *pilotis*, la planta libre y la cubierta jardín) destacan respecto a los demás porque se refieren a la estructuración del edificio, ya que establecen cómo se posa sobre el suelo, cómo se distribuye horizontalmente y cómo se realiza su cubrición. Los dos primeros puntos son los encargados de generar los sistemas de orden, mientras que el tercero desarrolla la libertad de composición en el espacio (figura 17.1). Los pilares establecen el orden geométrico, soporte conceptual de la planta libre, como continuación de los *pilotis* de la planta baja, pero su misión estructural termina en la última planta: no llegan a la cubierta, sino que la sujetan como las patas sostienen el tablero horizontal de una mesa, donde se pueden disponer, según reglas naturales, diferentes objetos.

De este modo, Le Corbusier concebía la cubierta como un espacio que podía contener elementos variados y en el que se podían producir acontecimientos diferentes; ésta es la premisa de la que partió el arquitecto para su formulación de la ‘cubierta jardín’ (*toit-jardin*).

La comparación de los elementos que configuran la cubierta jardín con los objetos colocados sobre una mesa no es fortuita: el mismo Le Corbusier utilizó la imagen de la mesa para definir la organización de sus concepciones espaciales:

Observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los *sommeliers* destruye la poesía, sino en una pequeña taberna

1. Le Corbusier, ‘5 Points d’une Architecture nouvelle’ (1926), en *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ihr Gesamtwerk von 1910 bis 1929* (edición de O. Stornov y W. Boesiger; Zürich: Girsberger, 1929), en adelante titulado *Oeuvre complète 1910-29*; versión española en Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* (Barcelona: Lumen, 1973), página 148.

2. *Ibidem*.

popular, observad a dos o tres comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta, el servilletero, etcétera. Ved el orden fatal que relaciona todos estos objetos entre sí; todos han sido utilizados, han sido cogidos con la mano de uno o de otro de los comensales, las distancias que los separan son la medida de la vida.³

Para entender la capacidad de la cubierta para albergar acontecimientos diferentes, basta recordar que uno de los edificios modernos que más fascinaba a Le Corbusier, por su capacidad de establecer un equilibrio entre la arquitectura y la ingeniería, era la fábrica Fiat en Lingotto (Turín, 1919-1923) del ingeniero Giacomo Mattè Trucco, en la que se había sustituido el tradicional tejado por una pista de pruebas para los automóviles; el mismo Le Corbusier aprovechó una visita que hizo a la fábrica en 1934 para afirmar que el edificio era la constatación de que sus propuestas para Génova, Argel o Río de Janeiro –con los grandes sistemas de autopistas situadas en las cubiertas de edificios lineales– eran perfectamente viables.⁴

Pero la cubierta jardín no se explica únicamente desde estos aspectos, sino que responde a cuestiones esencialmente pragmáticas. La definición que Le Corbusier ofrece de tal concepto dentro del enunciado de los ‘cinco puntos’ no deja dudas en cuanto a su formulación, surgida del análisis de la propia problemática de los materiales –especialmente del hormigón– y de los sistemas constructivos:

La excesiva dilatación del hormigón armado se evita manteniendo una humedad constante sobre la cubierta. La cubierta jardín satisface ambos requerimientos (una capa de arena humedecida por la lluvia y cubierta con losas de hormigón con hierba en las juntas; la tierra de los arriates de flores en contacto con la capa de arena [...]). De este modo, en esta especie de corteza de la cubierta se mantiene una humedad constante. Los jardines de las cubiertas presentan una vegetación exuberante. Pueden plantarse arbustos e incluso árboles pequeños, de hasta tres o cuatro metros de altura. Así, la cubierta jardín se convierte en el punto preferido de la casa.⁵

Le Corbusier incluso sugería significativas razones de aislamiento térmico en la protección de las cubiertas planas en aquellos lugares de climas muy rigurosos o con muchos contrastes.⁶

Otra de las razones esgrimidas por Le Corbusier en defensa de la cubierta jardín era la necesidad de recuperar el espacio ocupado por los edificios en la ciudad, que ya se preveía congestionada

3. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Crès, 1930); versión española: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1978), página 25.

4. Véase *Oeuvre complète 1929-34* (edición de Willy Boesiger; Zúrich: Girsberger, 1934), página 202.

5. Le Corbusier, ‘Cinco puntos de una arquitectura nueva’, en Conrads, *Programas y manifiestos*, página 149.

6. «El hormigón armado permite la cubierta terraza y, con quince o veinte centímetros de tierra, la ‘cubierta jardín’. [...] Aislante del frío, aislante del calor. Es decir, un producto isotérmico gratuito que no requiere ningún mantenimiento.» Le Corbusier, *Une petite maison* (Zúrich y Múnich: Éditions d'Architecture, Verlag für Architektur, 1954), página 41.

y con graves problemas de suelo. El sistema de la cubierta plana se defendía como un hallazgo significativo de la arquitectura moderna en el plano funcional, pese a la oposición sistemática de muchos clientes y de algunos arquitectos.

Sin embargo, esta revolucionaria idea defendida por Le Corbusier durante toda su vida –y que aparece por doquier en su obra y en sus textos– no es sino una inteligente reelaboración de un sistema que había sido utilizado a lo largo de la historia y que había llegado a interesar a algunos arquitectos en los albores de la modernidad.

Antecedentes históricos

La construcción de jardines en las cubiertas de los edificios se remonta a la Antigüedad: basta mencionar las experiencias de las culturas mesopotámicas y la tradición mediterránea para comprobarlo. Así, por ejemplo, en el interior de los parques asirios del Imperio Nuevo existían colinas artificiales cubiertas con arbolado, o bien terrazas levantadas sobre gruesos pilares en las que se plantaban árboles y vegetación. Esta práctica era habitual en las viviendas populares de la zona, que conseguían así un mejor aislamiento térmico. De esta manera –tal como han demostrado las excavaciones arqueológicas–, los míticos jardines colgantes de Babilonia habrían sido una aplicación a mayor escala de los sistemas domésticos: una estructura aterrazada en forma de ‘montaña valle’, rellena con capas de tierra, que permitía la plantación y el crecimiento de especies vegetales. Sistemas similares se utilizaron para la cubrición de los mausoleos de los emperadores romanos Augusto y Adriano, rematados originalmente por montañas cónicas de tierra con plantaciones de arbolado. El jardín elevado de la Loggia dei Lanzi, en Florencia, o el jardín de la terraza que cubre el ninfeo en la Villa Imperial, construida por Girolamo Genga entre 1522 y 1538 para los duques de Urbino, también pueden incluirse dentro de esta tradición.

A finales del siglo XIX se realizaron algunas experiencias de construcción de jardines sobre las cubiertas de algunos edificios de París, con lo que se intentaban crear espacios casi naturales para uso social en la cima de la ciudad; fue muy famosa la terraza ajardinada del Real Automóvil Club francés, situado en un inmueble de la Place de l'Etoile. A partir de ese momento, la evolución de este sistema de jardín estuvo estrechamente ligada a la utilización experimental del hormigón en la construcción de los nuevos edificios. En la Exposición Universal de París de 1867, Joseph Monier presentó una jardinera construida en hormigón, y demostró así que el nuevo material podía utilizarse en el jardín con múltiples posibilidades.

Sin embargo, el auténtico precursor del ideal de Le Corbusier sería François Hennebique, uno de los arquitectos que primero

Naturalezas muertas

La villa Meyer

Entre 1925 y 1926, Le Corbusier intentó convertir el tipo del inmueble villa en la villa Meyer, pensada para un solar en Neuilly,¹ a las afueras de París, a la que añadió una cubierta jardín elaborada con la misma precisión que el resto de los espacios de la casa. Ninguna de las cuatro versiones del proyecto llegó a construirse.²

En el primero de los proyectos presentados, la villa se generaba a partir de un sistema central de comunicación formado por dos rampas curvas, y ya aparecía rematada por una terraza jardín muy simple, que fue adquiriendo mayor presencia a medida que se desarrollaban las siguientes fases, y se fue configurando como una sucesión de estancias destinadas a unos usos muy concretos (figura 18.1). Con motivo de la presentación del tercer proyecto, Le Corbusier describía a la señora Meyer los efectos que pretendía producir el conjunto de la casa, y alababa las excelencias del jardín situado en la cubierta y de las vistas enmarcadas hacia el exterior:

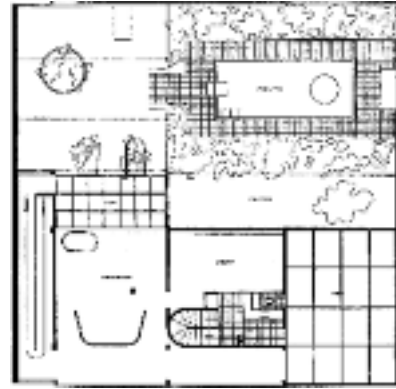
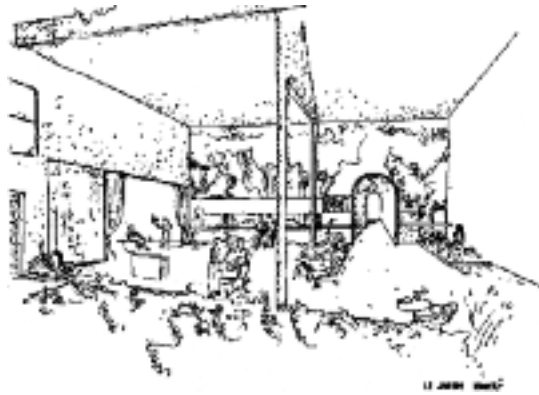
Desde el gabinete hemos subido a la cubierta, donde no hay tejas ni pizarras, sino un solárium y una piscina, con hierba

18.1. *Le Corbusier, villa Meyer, Neuilly, París, 1925-1926, axonometría.*



1. Véase Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1920-1930* (París: Philippe Sers, 1984), página 143.

2. La última versión se aprovecharía en 1927 para el proyecto de la villa Ocampo, en Buenos Aires, que no tendría mejor fortuna.



que crece entre las juntas de las losas. El cielo está encima: con los muros alrededor, nadie nos ve. Por la noche se contemplan las estrellas y la masa sombría de los árboles de la Folie Saint-James. Como Robinsón; un poco como en las pinturas de Carpaccio.³

En el proyecto definitivo, la cubierta entera de la villa se convertía en un jardín estructurado y compartimentado como el resto de las plantas. En esta fase, la villa reproducía literalmente el esquema de la célula del inmueble villa, incluido el correspondiente jardín pensil, denominado 'jardín cubierto' en los bocetos de Le Corbusier (figura 18.2 izquierda). Dicho jardín estaba situado en la primera planta de la casa, y se comunicaba con un pequeño jardín trasero mediante una pasarela que salvaba el hueco de un patio inglés ocupado por un huerto. En este jardín cubierto se disponía una gran franja ocupada por una jardinera con plantas y arbustos. Sobre el jardín se creaba un vacío, de igual forma que la jardinera, que se continuaba en todos los pisos, a la manera de un patio de ventilación e iluminación, lo que permitía el crecimiento de un árbol de gran porte (esta idea aparece en muchos proyectos residenciales, pero sólo se llevaría a cabo en la casa del doctor Curutchet, en La Plata, Argentina, 1949).

En la cubierta que remata todo el conjunto Le Corbusier planteó uno de los desarrollos más elaborados y complejos, desde el punto de vista funcional, de *toit-jardin* (figura 18.2 derecha), ya que contenía una piscina rectangular bordeada de su propia vegetación, una terraza al abrigo del viento, un solárium, una zona para la realización de ejercicios físicos con una ducha, una estancia cerrada para desayunos y una zona de terraza con jardineras, cubierta con toldos correderos, y delimitada por una ventana corrida abierta hacia el jardín trasero, completada con la correspondiente mesa.

En uno de los dibujos de la cubierta jardín, Le Corbusier representó una serie de objetos cotidianos (una de esas naturalezas

18.2. Villa Meyer: a la izquierda, perspectiva del jardín pensil; a la derecha, planta de la cubierta.

3. Carta de Le Corbusier a la señora Meyer, octubre de 1925, *Oeuvre complète 1910-29*, página 89. Le Corbusier se refiere a Vittore Carpaccio (1460-1525), pintor veneciano que plasmó en muchos de sus cuadros paisajes enmarcados por arquitecturas en forma de pabellones.

18.3. Le Corbusier, Naturaleza muerta, 1920.



18.4. Villa Meyer, perspectiva de la cubierta jardín.



muertas características de sus cuadros puristas de la misma época; figura 18.3) colocados sobre dicha mesa, delante de la ventana, por la cual se podía ver un templo en ruinas (figura 18.4). Esta imagen ha sido interpretada como una supuesta evocación de un paisaje bucólico; incluso hay quienes han querido ver en el dibujo un recuerdo nostálgico de las ruinas romanas que Le Corbusier había visitado años atrás, así como la constatación de una continua presencia del mundo clásico en su obra. La realidad era bien distinta. En uno de los textos anteriores se describía el paisaje que se podría contemplar desde la cubierta jardín: los árboles de la Folie Saint-James, un jardín pintoresco situado en el borde del Bois de Boulogne, al lado del solar de la villa Meyer. Así pues, la imagen del templo en ruinas representado en el dibujo correspondía exactamente a la visión que desde la cubierta de la casa se tendría de uno de los elementos que componían el jardín: un templo dórico construido por François Bélanger en 1780 bajo un gran arco de piedra, a modo de gruta, y situado delante de un estanque. Lejos de cualquier ensoñación, Le Corbusier hace dialogar, a través de la ventana, su 'paisaje' con el 'paisaje' de Bélanger, ambos puro artificio plástico y arquitectónico.

Entre las transformaciones y ampliaciones que realizó en la villa Church (Ville d'Avray, 1928-1929), Le Corbusier logró construir una cubierta jardín como remate del pabellón existente, conforme a la propia simetría del edificio. Pero la demostración definitiva de la validez de sus ideas se plasmó en sus dos obras maestras de la arquitectura doméstica: la villa Stein-De Monzie y la villa Saboya.

'Les terrasses'⁴

En los primeros croquis de la villa Stein, en Garches –conocida significativamente como *Les terrasses*–, la cubierta jardín y el jardín pensil (denominado *jardin surélevé* en uno de los dibujos) se articulaban entre sí formando una secuencia sumamente interesante. Configurado como una 'caja vacía', el jardín pensil ocupa-

4. Véase también el capítulo 9, páginas 141 y siguientes, con la descripción de los jardines exteriores.

Paisajes sobre la ciudad

A pesar de que las cubiertas jardín construidas en las villas durante los años 1920 constituían una constatación del éxito de sus planteamientos, Le Corbusier no lograba trasplantar esta solución al edificio urbano, que era el sitio donde él pensaba que el concepto debía alcanzar su mayor intensidad, al dialogar con el verdadero paisaje moderno: el de la ciudad. En 1927 tuvo una oportunidad muy limitada en la colonia Weissenhof de Stuttgart, puesto que los dos edificios que construyó allí disponían de cubiertas jardín, pero estaban dentro de una estructura urbana muy alejada de la imaginada por él. A finales de la década se le presentó otra oportunidad que se acercaba más a sus intereses en virtud de su emplazamiento: el centro de París.

Un ático surrealista

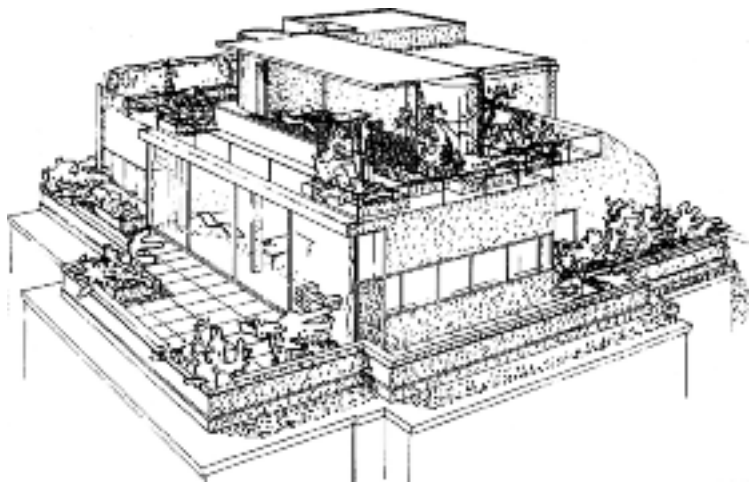
En 1929, Charles de Beistegui –aristócrata francés de origen español y con gran fortuna, caprichoso, excéntrico y surrealista, como a él mismo le gustaba definirse– decidió construir un apartamento en el ático del inmueble 136 de la avenida de los Campos Elíseos; se dirigió entonces a cinco conocidos arquitectos de la vanguardia parisiense para proponerles la realización del proyecto mediante un ‘concurso restringido’. Se conocen los nombres y los proyectos de tres de ellos: André Lurçat, Gabriel Guévrekian y el propio Le Corbusier. Y se supone que los otros dos podrían haber sido Rob Mallet-Stevens y Jean-Charles Moreux. Al enterarse de que había sido consultado junto con otros arquitectos, y consciente de su superioridad sobre el resto, Le Corbusier zanjó la cuestión y se quedó con el encargo tras una airada carta enviada a De Beistegui el 5 de julio de 1929, en la que manifestaba su especial interés en la realización de un proyecto que serviría para demostrar la efectividad de la cubierta jardín como remate de un edificio en la ciudad.

El proceso de realización del proyecto y de ejecución de la obra fue largo y laborioso, con continuas modificaciones y rectificaciones que generaron malestar y acusaciones cruzadas entre el cliente y el arquitecto. Este ático, desgraciadamente desaparecido, se ha considerado muchas veces una pieza menor, y sin embargo, es una obra maestra en el desarrollo de la cubierta jardín, en la que Le Corbusier utilizó mecanismos propios del Surrealismo: en su concepción formal, el apartamento De Beistegui rendía

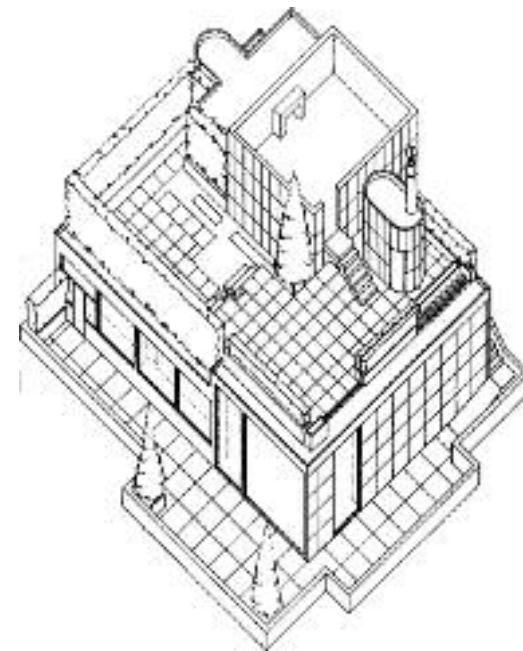
un homenaje directo a las imágenes pictóricas de René Magritte, uno de los pintores favoritos de De Beistegui. Por consiguiente, nos encontramos ante un amaneramiento del lenguaje purista de Le Corbusier, un lujoso canto del cisne en el que se exageraron los términos lingüísticos para conseguir una ironía arquitectónica. De Beistegui no quería construir una vivienda, sino un lugar de placer y de diversión donde poder organizar espléndidas fiestas y donde disfrutar con sus amigos, sorprendiéndoles con todos los efectos especiales a su alcance, de los cuales uno de los más atractivos era sin duda el jardín y su equívoca relación con la ciudad. Esta idea de lugar lúdico explica la aparición de diferentes escenas, terrazas, escaleras y recorridos, algo poco habitual en una construcción convencional.

Le Corbusier realizó diferentes propuestas para el apartamento entre junio de 1929 y mayo de 1930, a lo largo de las cuales la formalización de la cubierta jardín fue variando sustancialmente. El esquema del primer proyecto es bastante simple: dos terrazas pobladas de jardineras, y un espacio, situado en la más alta, cubierto con una marquesina y flanqueado por dos escaleras de caracol (figura 19.1).

La estructuración de las terrazas que aparece en el segundo proyecto presenta mayor interés, al tiempo que las formas adoptan un aspecto del más puro racionalismo y ofrecen una imagen náutica que permanecerá hasta el final. A las dos terrazas iniciales se les añade una tercera, ocupada por un minúsculo campo de *croquet*, mientras que el espacio cubierto se mantiene, aunque variando su posición. La vegetación queda reducida a unos puntos muy concretos y los recorridos empiezan a quebrarse, lo que prelude la solución definitiva. Además, se resuelve una conexión directa entre la terraza inferior y la superior mediante una escalera en ángulo recto. Tras algunas ligeras variaciones intermedias, el proyecto tomó su forma definitiva en mayo de 1930 y se comenzó su construcción el 5 de junio del mismo año.



19.1. Le Corbusier, apartamento De Beistegui, París, 1929, perspectiva de la primera versión.



19.2. Apartamento De Beistegui, axonometría de la versión definitiva.

El apartamento quedó definitivamente dispuesto en dos niveles: con las zonas de estancia, las salas y la biblioteca en la planta baja; y los dormitorios en la planta alta (figura 19.2). En la planta baja se establecía un sistema de terraza con setos y arbustos recortados en formas geométricas, con lo que desaparecía la imagen inicial de la vegetación irregular. La planta superior del apartamento, el jardín propiamente dicho, se articulaba en tres niveles que generaban una compleja *promenade* en la que se sucedían cuatro giros de 90 grados en el mismo sentido, que cerraban un circuito virtual (figura 19.3). Desde la escalera curva, el visitante salía al exterior y era obligado a efectuar el primer giro por la presencia de un alto seto recortado que impedía el paso y la visión al exterior. Un segundo seto le forzaba a un nuevo giro, lo que daba inicio a un recorrido lineal, formalizado por un camino recto sobre una superficie de césped, que ascendía hasta el nivel intermedio; a la izquierda del camino aparecía entre el césped una franja de vidrio que iluminaba el salón del piso inferior a modo de lucernario, y que semejaba una lámina de agua.

Al llegar al segundo nivel, la vista chocaba con un nuevo seto situado al fondo, que parecía cerrar definitivamente el recorrido, pero un arbusto vertical articulaba un nuevo giro hacia la izquierda. En ese momento aparecía la visión de dos elementos: una escalera sin barandilla y un volumen curvo, con la apariencia de una chimenea de trasatlántico y coronado con un extraño y corto mástil. Efectuado el último giro, la escalera ascendía hasta una pesada puerta de mármol que permitía la entrada a una

La recuperación del patio jardín

Una de las batallas libradas por la arquitectura moderna contra los conceptos tradicionales tuvo como objeto eliminar de la construcción residencial el patio, entendido éste como reducto de unas antiguas condiciones de mala ventilación y escaso soleamiento contra las que se rebelaban los nuevos principios sociales y arquitectónicos. De esta manera, el patio quedó relegado y denostado tanto en los enunciados teóricos como en las obras del Movimiento Moderno. Sin embargo, a partir de la entrada en crisis de los grandes principios, cuando la nueva arquitectura comenzó a deslizarse hacia derroteros más complejos, el patio fue recuperado en ciertos ámbitos para hacer posible la creación de paisajes en el interior de los edificios.

La casa mediterránea

La tradición del patio jardín pertenece a la cultura mediterránea y responde a razones climatológicas: la necesidad de crear en la casa un espacio abierto y soleado, protegido de los vientos pero ventilado. Al referirnos a esta tradición, es inevitable pensar en la producción de estos espacios en la cultura musulmana, pero su definición real y formal se había hecho en la época romana, en los patios que configuraban la estructura espacial y tipológica de la *domus*. El jardín de la *domus* presentaba una visión cerrada de la naturaleza, un intento de atraparla y de hacerla propia de la casa, la cual, de esta manera, se cerraba al exterior para abrirse a un paisaje interior creado a la escala del hombre.

20.1. Luigi Figini y Maurizio Pollini, 'Casa estudio para un artista', Trienal de Milán, 1933, planta.





En la arquitectura moderna podemos hallar referencias inequívocas a esta idea romana de la casa. Por ejemplo, en la 'Casa estudio para un artista' presentada por Luigi Figini y Maurizio Pollini en la V Trienal de Milán de 1933, la casa se articulaba con varios pequeños patios interiores que desarrollaban el concepto del atrio pompeyano, y que incluían estanques, estatuas y vegetación, a modo de minúsculos jardines, todo ello en una clave lingüística moderna y con un aire casi metafísico (figuras 20.1 y 20.2); uno de los patios se protegía incluso de las vistas de la propia casa mediante un muro curvo que encerraba un solárium y una pequeña piscina con una odalisca, obra de Lucio Fontana.¹

Los patios de Mies

Uno de los arquitectos interesados en la recuperación del patio como redefinición de un tipo fue Ludwig Mies van der Rohe. A principios de los años 1930, Mies empezó a proponer a sus alumnos de la Bauhaus ejercicios muy simples de casas con patios, entendidos como experimentos tipológicos en los que se pretendía demostrar el posible valor de un espacio denostado por la teoría moderna, siempre que tal espacio, el patio, cumpliera unas condiciones funcionales y estéticas. Hacia 1934, como señala Franz Schulze,² el propio Mies comenzó a producir sus propios diseños sobre el tema, interesado por los resultados de los ejercicios experimentales de sus alumnos. En estos proyectos, Mies planteaba la casa como una estructura delimitada por un muro en todo su perímetro, cerrada al exterior y volcada por completo al interior, hacia unos patios pavimentados o ajardinados. La denominación de 'jardines' nunca llega a hacerse expresa y únicamente aparecen en los dibujos referencias a un césped continuo con esculturas, surcado por algún camino pavimentado y salpicado por algunos árboles. Si bien estas indicaciones parecen escasas, son suficientes para entender la concepción y el sentido de estos espacios, si tenemos en cuenta el lenguaje depurado y reducido a lo esencial que Mies utilizaba en todos sus proyectos: no podemos imaginar

20.2. Figini y Pollini, 'Casa estudio para un artista', vista de uno de los patios jardín y jardín con piscina y escultura de Lucio Fontana.

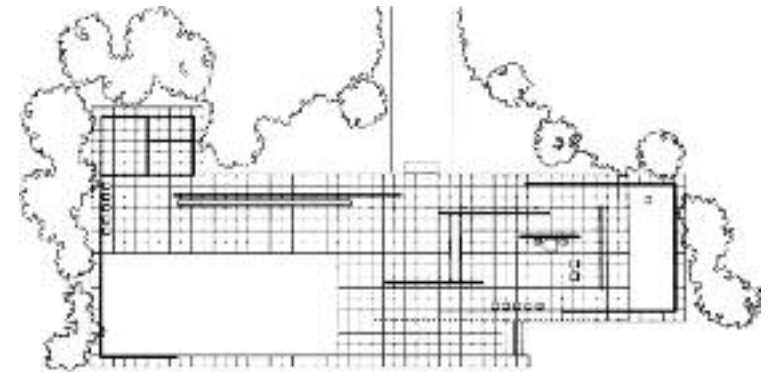
1. Además, los patios contaban con otra escultura de Fausto Melotti y un fresco de Angelo del Bon.

2. Véase Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1985); versión española: *Mies van der Rohe: una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986), página 197.

que el arquitecto desplegara un mayor artificio formal en el espacio del jardín que en el de la casa.

Pero la intención de crear en el edificio un espacio cerrado con carácter de jardín, aunque muy abstracto, no apareció por primera vez en la obra de Mies en los proyectos de casas con patio, sino que podemos detectarla en algunas experiencias previas: el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y la casa para la Exposición de la Edificación de Berlín de 1931.

En el Pabellón de Barcelona, Mies experimentó con una estructura arquitectónica definida por muros que delimitaban fragmentos de espacio articulados entre sí (figura 20.3). Uno de estos fragmentos espaciales contenía un estanque del que emergía una figura de mujer. Este patio interior podía entenderse como un jardín abstracto; la presencia del agua y la propia esencia de los materiales utilizados le conferían esta condición: el muro de mármol verde de la isla griega de Tinos podría entenderse como la evocación de una naturaleza inexistente ante la que se despreczaba, en un gesto sensual, *La mañana*, de Georg Kolbe. Entrevisto por en-



20.3. Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Alemania, Exposición Internacional de Barcelona, 1929, planta y vista del patio jardín interior con la escultura de Georg Kolbe.

20.4. Ludwig Mies van



Jardines metafísicos

Luis Barragán

El arquitecto mexicano Luis Barragán supo desarrollar en sus jardines una poética muy particular en la que se funden contaminaciones plásticas e ideológicas diversas y singulares.¹ Barragán ha sido una de las figuras formadas a la sombra de los maestros del Movimiento Moderno, y recuperadas y reivindicadas por la crítica contemporánea, que ha valorado en su obra, sobre todo, la capacidad de añadir a los principios modernos una visión personal y reposada del mundo y de la arquitectura. A Barragán se le ha considerado uno de los arquitectos modernos más interesados por el ‘paisajismo’, seguramente debido a la profusa aparición en sus obras de elementos vegetales; pero los jardines de Barragán –como los de Roberto Burle Marx– necesitan una lectura más atenta para poder desentrañar su significado real.

El interés de Barragán por los jardines nació en el curso de un viaje realizado por Francia y España entre 1924 y 1926, en el transcurso del cual quedó marcado –según él mismo afirmaba– por dos hechos diferentes: uno fue la visita que realizó a la Alhambra de Granada y el otro fue el descubrimiento de la obra de Ferdinand Bac (figuras 21.1 y 21.2).

21.1. *Patio de los Arrayanes, La Alhambra, Granada, siglo XIV.*

21.2. *Ferdinand Bac, dibujo de jardín, 1925.*



1. Véase Darío Álvarez, “Luis Barragán, jardines en silencio”, en *Cuatro centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert* (Valladolid: Universidad de Valladolid y COCYCLE, 2002).



21.3. Luis Barragán,
casa Aguilar,
Guadalajara, México,
1928, vista del jardín
desde la casa.

Los jardines de la Alhambra revelaron a Barragán la concepción de un mundo encerrado y definido por la arquitectura, capaz de provocar en el espectador dos sensaciones que él siempre echó de menos en la arquitectura moderna: la magia y la sorpresa. El espíritu y la concepción espacial del jardín musulmán y de sus elementos estarían presentes desde ese momento en toda la obra de Barragán: «Caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos [Arrayanes] de ese antiguo palacio. Contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero.»²

Durante su estancia en Francia, Barragán descubrió dos libros, *Les Colombières* y *Jardins enchantés*, del citado Ferdinand Bac, un dibujante y escritor aficionado al diseño de jardines, cuyo pensamiento se orientaba hacia un revisionismo ecléctico de las raíces mediterráneas del jardín, por lo que criticaba la orientación de los jardines modernos, especialmente los de la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París en 1925.³ La lectura de Bac inculcó en Barragán, por encima de todo, la necesidad de aunar en el jardín los sentimientos más diversos: la poesía, el misterio, la serenidad o la alegría. En palabras del propio Bac: «No hay me-

2. *Ibidem*.

3. Fue especialmente crítico con el jardín de Rob Mallet-Stevens, como ya se comentó en su momento (véase el capítulo 6, página 110), pero fue más benévolo con el de Gabriel Guévrékian.

jor expresión de la vulgaridad que un jardín vulgar.»⁴ A su vuelta a México, Barragán realizó unos primeros jardines para sus proyectos de casas en los cuales la huella de Bac resultaba bastante patente, al igual que la evocación de aquellos estanques y fuentes de la Alhambra (figura 21.3).

En 1931, Barragán volvió a Europa y tuvo la oportunidad de visitar a Bac en su jardín de Les Colombières; a pesar del grato encuentro, la obra de Bac le desencantó: «Bac hizo cosas muy bellas, pero sin armonía con el espíritu de hoy.» Días antes, Barragán había tenido la oportunidad de conocer a Le Corbusier —aunque el encuentro fue breve, dejó una gran huella en él—⁵ y de visitar dos de sus obras: la villa Saboya y el apartamento De Beistegui. Es fácil imaginar la impresión que le produjeron, especialmente la primera, que le pareció una ‘bella escultura’ («el paisaje a su alrededor sirve de mesa verde, se me figura a sus bellos cuadros»). Tras haber visitado ambas obras, con sus respectivos jardines interiores, se comprende la decepción sufrida al conocer el jardín de Bac.

La arquitectura que realizó Barragán a partir de este momento está teñida de una clara modernidad y de un lenguaje inspirado en Le Corbusier del que no quedarían exentos sus jardines. Las primeras experiencias se realizaron en la década de 1930, pero fue en la de 1940 cuando mejor se expresó su genio en este campo. En 1937 conoció también a Richard Neutra, con quien mantendría una gran relación de amistad y con quien compartiría actitudes en relación a los temas de paisaje.

Entre 1945 y 1950, Barragán diseñó una serie de jardines para un grupo de residencias en El Pedregal de San Ángel (México, DF),⁶ sobre un terreno de lava solidificada procedente de las erupciones del volcán Xitle (los jardines pronto fueron modificados y sólo queda alguna fotografía de su estado original). A partir de esa materia base, Barragán pretendió crear fragmentos de un nuevo paisaje abstracto, modificando o complementando con otros materiales (pavimento, agua, arena o vegetación) la esencia natural de la escena virgen, complementada con la presencia de las arquitecturas residenciales (figura 21.4). En estos jardines y en su relación con la arquitectura encontramos ya un aire metafísico que aparecerá de forma continuada en todas las obras de Barragán; su procedencia, confesada por el arquitecto, es la pintura de Giorgio De Chirico (figura 21.5): «La magia que siempre busqué la encontré en él. Cuando vi sus cuadros pensé: “Esto es lo que yo puedo llegar a realizar también en la arquitectura de paisajes”, arquitectura hecha con muros y murallas, y una serie de espacios en los que pasas de una reja a otra reja, de un juego de agua a un patio donde también hay agua.» Por otro lado, en su juego seco de arenas y roca, los jardines del Pedregal evocan de manera directa las composiciones de los *karesansui*, los jardines japoneses de tra-

4. Luis Barragán, “Arquitectura”, en *Luis Barragán, 1902-1988: obra construida* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1989), página 13.

5. Barragán mandó comprar todo lo publicado sobre Le Corbusier.

6. La concepción general del programa del paisaje era obra del pintor Diego Rivera.

El jardín y la escultura

La estatuaria había sido uno de los elementos utilizados tradicionalmente en la configuración espacial del jardín en los grandes modelos, y así lo siguió siendo en los grandes modelos históricos, tanto en el jardín clásico como en el paisajista. En el primero, las estatuas señalaban entradas, bordeaban paseos y terrazas, marcaban límites o constituían el soporte de complejas lecturas mitológicas o simbólicas; en el segundo, su aparición fue más limitada, y cumplía funciones como cerrar, focalizar, sorprender o simplemente divertir al espectador.

Los ‘habitantes’ del jardín

Como hemos visto, el jardín moderno recuperó en parte esta tradición al introducir en sus espacios piezas salidas de la mano de los artistas de vanguardia, como Moore, Lipchitz o Arp, entre otros. Esta recuperación no se debía únicamente a un interés plástico, sino que contenía –como también hemos señalado ya– cierto sentido simbólico. La figura esculpida sustituía al hombre en el jardín: se movía –giraba– por él en la escena cubista del jardín Noailles, de Gabriel Guévrékian;¹ o contemplaba por él el paisaje eterno, a través de una cuadrícula trazada en el aire, en el caso de Bentley Wood, de Serge Chermayeff y Christopher Tunnard;² se convertía, en definitiva, en el único y auténtico *habitante* del jardín que ocasionalmente se adecuaba a su forma, como sucedía en el jardín de Newport, del propio Tunnard, con la escultura de Arp,³ o en el Donnell, de Thomas Church, con la pieza de Adaline Kent que emergía del agua en la piscina ameboide.⁴

La estatuaria que aparecía en los jardines clásicos no siempre cumplía funciones ornamentales, sino que muchas veces se trataba de colecciones de piezas valiosas que se exhibían en paisajes sabiamente ordenados al modo de museos o *anticuarios* al aire libre; muchas de las villas italianas incluían algún espacio destinado a la contemplación de estas obras de arte. La arquitectura moderna supo utilizar esta referencia para construir espacios que permitiesen ubicar las colecciones de la escultura de su tiempo; y estos espacios fueron, nuevamente, jardines; jardines que se idearon como complemento de los espacios museísticos: unas veces las esculturas se disponían en paisajes abiertos, salpicadas sobre un césped, recurriendo a un modelo paisajista; pero en otras se crearon paisajes abstractos cerrados dentro de los edificios para

1. Véase el capítulo 7, páginas 120 y siguientes.

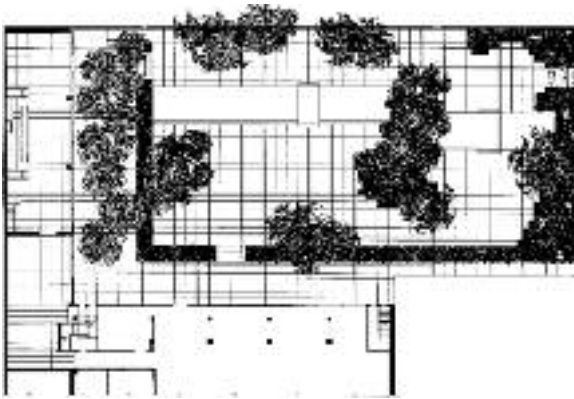
2. Véase el capítulo 10, páginas 153 y siguientes.

3. Véase el capítulo 11, páginas 168-169.

4. Véase el capítulo 15, páginas 234 y siguientes.

su disposición. Se imaginaron nuevos jardines secretos que guardan celosamente un mundo artificial por el que los espectadores se mueven como intrusos en un espacio que no les pertenece, al que se les permite temporalmente la entrada y el paseo, siempre bajo la mirada vigilante de sus *habitantes* reales, las esculturas.

En 1952, Carlo Scarpa construyó un patio jardín *habitado* por esculturas de Luciano Minguzzi en el pabellón de Italia en la Bienal de Venecia; el jardín estaba parcialmente cubierto con una gran lámina de hormigón de bordes curvilíneos, sostenida por 'pilastras jardineras' de formas semejantes a las piezas escultóricas que se distribuían sobre superficies de ladrillo y láminas de agua con vegetación. En el Museo Guggenheim (Nueva York, 1959), Frank Lloyd Wright adosó al cuerpo secundario del edificio un patio en forma de cuadrante circular, destinado a funcionar como jardín de esculturas; un banco recorría todo su perímetro interior, salvo la parte ocupada por un estanque de bordes curvos con una fuente, lo que repetía un tema similar planteado por el arquitecto en el espacio central interior del edificio. Por su parte, Louis Kahn

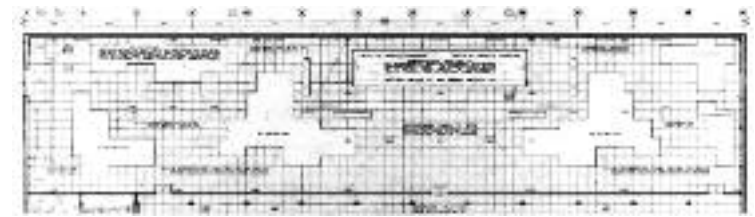


22.1. Philip Johnson y James Fanning, jardín de esculturas del MoMA, Nueva York, 1953, planta y vista del estado original.

proyectó ese mismo año el pequeño jardín rehundido de la Galería de Arte de Yale; a pesar de sus reducidas dimensiones, el jardín se estructuraba en dos terrazas, sobre las que el arquitecto dispuso las esculturas junto con agrupaciones regulares de piezas cúbicas diseñadas para albergar pequeños árboles y arbustos.

Uno de los jardines de esculturas más célebres de la arquitectura moderna es el que en 1953 diseñó Philip Johnson, con el paisajista James Fanning, en un patio del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York (figura 22.1). El jardín se fragmenta en planos a diferentes niveles delimitados por setos; el espacio central está ocupado por dos estanques rectangulares, con juegos de agua, cruzados por puentes planos: todos los elementos presentan unas formas reducidas a lo esencial, que contrastan con la riqueza vegetal. Las esculturas, abstractas y figurativas, parecen dispuestas libremente, pero en realidad están sometidas a la geometría impuesta por el jardín y enfatizada por el pavimento, ambiguo en su dualidad pétreo y vegetal.

Entre 1962 y 1967, Ludwig Mies van der Rohe proyectó y construyó su última obra maestra: la Neue Nationalgalerie de Berlín. El edificio siempre se ha mostrado como una gran lámina horizontal audazmente sostenida por ocho esbeltos pilares, que cubre un espacio delimitado por una superficie continua de vidrio, y todo ello colocado sobre una plataforma monumental. Sin



22.2. Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlín, 1962, planta y vista del jardín de esculturas.

Grandes sistemas verdes

*Miremos por donde miremos, veremos
hermosas casas y bellos jardines.*

Ebenezer Howard

Parques en la ciudad



23.1. Ebenezer Howard, esquema de las ventajas de la ciudad, el campo y la 'ciudad campo'.

Con un expresivo gráfico de tres imanes que representaban respectivamente las ventajas de la ciudad, del campo y de la 'ciudad campo' (figura 23.1), y que atraían a la indecisa población que no sabía dónde vivir, Ebenezer Howard —taquígrafo aficionado a la arquitectura— resumía la intencionalidad de la ciudad jardín en su libro *Garden Cities of Tomorrow*, publicado en 1902, pero en realidad una segunda edición de otro aparecido en 1898 con el título de *To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform*.¹ El sentido urbanístico de la propuesta de Howard ha sido suficientemente estudiado, pero apenas se ha prestado atención a la presencia y significación del jardín en la configuración de su modelo urbano.

La ciudad jardín

La aproximación a la idea de la 'ciudad jardín' se había iniciado a mediados del siglo XIX con algunas experiencias aisladas, tanto europeas como norteamericanas. En Francia cabe citar la experiencia de la población de Vésinet, construida entre 1856 y 1875 por el arquitecto Pierre-Joseph Olive, quien transformó un bosque existente en un parque con caminos y lagos, en el que colocó las viviendas, los comercios y algunas industrias; Frédéric Le Play preconizó a partir de 1865 una ciudad obrera con huertos, de carácter paternalista, y con un espíritu bien diferente a la de Howard. En los Estados Unidos merece recordarse el asentamiento residencial de Riverside State, Chicago, proyectado en 1869 por Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, concebido como un parque estructurado mediante varias avenidas curvas cuyos espacios intersticiales, en vez de desarrollarse como espacios abiertos de césped, estaban ocupados por viviendas, lo que generaba una visión novedosa de una comunidad suburbana.

Sin embargo, ninguno de estos ejemplos previos alcanzaría la intensidad del sistema ideado por Howard en lo que se refiere a la presencia activa del jardín en la configuración de la ciudad. Howard anunció un concepto de sumo interés para el desarrollo posterior de la relación entre la ciudad y el jardín: más que una 'ciudad con jardines', su enunciado es una 'ciudad en un jardín'. En su propuesta, las residencias particulares poseen jardines y huertos privados, pero la idea fundamental del proyecto no radica en eso, sino en una estructuración de la ciudad basada y centrada en el jardín público como elemento socialmente aglutina-

1. Ebenezer Howard, *To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform* (Londres: Swan Sonnenschein, 1898); *Garden Cities of To-morrow* (Londres: Swan Sonnenschein, 1902). La versión española del texto puede encontrarse en Carlo Aymonino, *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971), páginas 131-213.

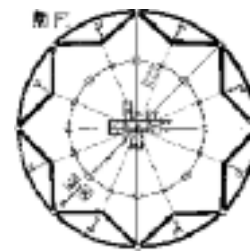
dor. El esquema de cada una de las unidades de ciudad jardín –de 32.000 habitantes– se formalizaba mediante un sistema radial de seis grandes avenidas o bulevares, de algo más de un kilómetro de longitud (figura 23.2), con lo que se creaba una ciudad circular que nacía de un jardín situado en el centro y bordeado por edificios representativos y por una amplia banda verde, el *central park*: «El parque central aparece encerrado por una amplia arca-da, denominada el Palacio de Cristal, que da al parque. Esta edificación es uno de los recursos favoritos de la gente los días lluviosos.»²

El resto de la banda de ciudad queda destinada a las casas con jardines, salvo la gran avenida circular, entendida como el segundo gran parque de la ciudad, que separa dos zonas residenciales: una franja ocupada en su interior por edificios institucionales (escuelas e iglesias de todas las confesiones) y bordeada por construcciones en forma de media luna o *crescents*, colocadas una a continuación de otra y con jardines en su parte delantera, que forman un total de 36 en cada uno de los lados. Estos *crescents* están situados en los ejes de las calles, ya sean los bulevares principales o las calles secundarias, de tal modo que se consigue una perfecta armonía entre las calles y los edificios, sin quedar separados éstos en manzanas definidas. De esta manera, la distancia desde cualquier punto de la ciudad a uno de los dos parques, radial o lineal, se reduce a unos 200 metros, lo que significa una relación muy directa de la población con los espacios de los jardines públicos.

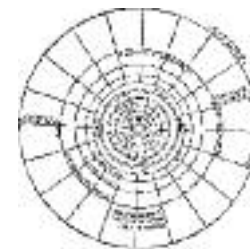
23.2. Ebenezer Howard, esquema de la 'ciudad jardín', detalle con el parque central.



2. Howard, "Las ciudades jardín del mañana", en Aymonino, *Orígenes...*, página 139.



23.3. Filarete, planta de la ciudad ideal de Sforzinda, hacia 1465.



23.4. Francesco Colonna, el jardín de la isla de Citerea, 1499.

La forma de la ciudad definida por el modelo de Howard nos remite a la tradición de las ciudades ideales, que a lo largo de los siglos habían experimentado sistemas circulares o radiales en la configuración urbana: desde los principios platónicos hasta las propuestas renacentistas (recordemos la Sforzinda de Filarete; figura 23.3). Pero nos resulta más interesante su relación con otro tipo de experiencias sobre formas similares desarrolladas en el jardín. Es el caso de los sistemas radiales utilizados por el jardinero francés André Le Nôtre, y que hallarían aplicación en las nuevas configuraciones urbanas: como en París o en Karlsruhe. Pero podemos remontarnos aún más atrás en el tiempo para descubrir una composición de jardín circular con división en sectores radiales, cuya imagen y descripción se acercan, de manera sorprendente, a la planteada por Howard. Se trata de Citerea, la mítica isla de Venus, representada en forma de jardín circular por Francesco Colonna en su libro *El suelo de Polifilo*, publicado en Venecia en 1499 (figura 23.4).³

Howard logró patrocinar la construcción de dos ciudades jardín, Letchworth y Welwyn –ambas situadas en las cercanías de Londres, con lo que pretendía sanear la congestionada capital–, pero ninguna de las dos alcanzó por entero la definición funcional y estructural expuesta por su promotor en su libro, y tampoco llegaron a desarrollar el sistema de parques.

La ciudad industrial

La gran propuesta que marcó realmente el inicio de una renovación de la concepción tradicional de la ciudad fue el proyecto que realizó el arquitecto francés Tony Garnier entre 1901 y 1904 para 'una ciudad industrial'.⁴ En el concepto desarrollado por Garnier, el jardín tiene una especial relevancia, hasta el punto de convertir la ciudad en un auténtico parque:

[...] la superficie construida deberá ser siempre inferior a la mitad de la superficie total; el resto de la parcela será un jardín público que podrán utilizar los peatones; [...]. Esta disposición permite cruzar la ciudad en cualquier sentido, sin necesidad de pasar por calles que alargan el recorrido. El suelo de la ciudad, tomado en su conjunto, es como un gran parque, sin ninguna cerca que limite los terrenos.⁵

En las zonas residenciales o en las ocupadas por edificaciones públicas, el jardín se continuaba ininterrumpidamente por toda la ciudad y adoptaba formas muy diversas; incluso los espacios destinados a deportes y espectáculos debían estar contenidos dentro del parque continuo que generaba a la ciudad, y formar «una especie de jardines con paseos con bancos para descansar, fuentes, etcétera».⁶ Esta concepción de la ciudad convertida en un parque abierto y continuo difiere radicalmente del pensamiento de Cami-

3. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499); versión española: *El sueño de Polifilo* (Murcia; Galería Librería Yerba et al., 1981).

4. Tony Garnier, *Une Cité industrielle: étude pour la construction des villes* (París: Auguste Vincent, s.a.; escrito en 1904, no publicado hasta 1917); la versión española del texto puede encontrarse en Françoise Choay, *El urbanismo: utopías y realidades* (Barcelona: Lumen, 1970), páginas 258-269.

5. Tony Garnier, "Una ciudad industrial", en Choay, *El urbanismo...*, página 261.

6. *Ibidem*, página 265.

7. Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen*

El parque popular

A finales del siglo XIX se produjo en Alemania un debate sobre la morfología de la ciudad en el que se enfrentaron posturas bien diferentes: por un lado, los defensores de la ciudad según un modelo tradicional (la *Großstadt*, ‘gran ciudad’ o ‘metrópolis’); y por otro, los renovadores que creían necesaria una fragmentación de la estructura urbana para buscar una organización social más lógica; tanto unos como otros tenían muy en cuenta el posible papel que habría de desempeñar el jardín como elemento de composición y articulación del espacio urbano. Fruto de este debate sobre la ciudad fue la publicación de diferentes manuales de construcción urbana, entre los que destaca el del arquitecto Joseph Stübben titulado *Der Städtebau* (1890), que dedicaba especial atención al uso del jardín en el acondicionamiento y ornato de las ciudades.¹

La preocupación por integrar el jardín en el espacio de la ciudad se mantuvo hasta la llegada del siglo XX, y con éste se inició una dura crítica al parque decimonónico. El parque paisajista se presentaba como el lugar de expresión de la cultura y de las costumbres burguesas –pensado únicamente para el paseo–, cuya formalización, basada exclusivamente en la profusión de caminos curvos, había degenerado en un exagerado manierismo en las últimas décadas del siglo XIX.² A este respecto, es muy significativa la crítica realizada en 1904 por Camille Schneider, arquitecto paisajista del Werkbund, a uno de estos parques decimonónicos:

Apenas se ha entrado, se tiene la impresión de que el parque se encuentra mal, que está mareado. Un movimiento ondulatorio, totalmente gratuito, inútil, irracional, recorre el jardín. Se sube, se baja, se ven colinas hinchadas, valles aplastados; todo sembrado de bosquetes, recortados por senderos de trazado misterioso. Por fin se llega a una depresión en donde un lago de cemento, alimentado por una fuente completamente artificial, se tuerce y se retuerce en zigzags espasmódicos.³

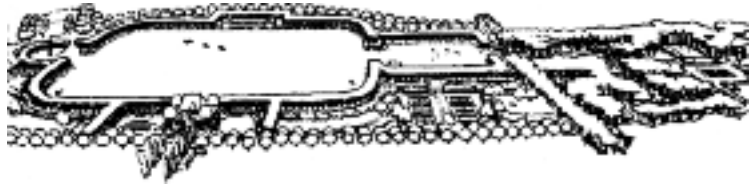
Parques para el pueblo

El crecimiento de las ciudades y el aumento de la población obrera obligó a concebir un nuevo modelo de parque, alejado de los usos tradicionales y de los meros ejercicios de la jardinería imagi-

1. Joseph Stübben, *Der Städtebau* (Darmstadt: Bergsträsser, 1890).

2. Véase Darío Álvarez, “Grandes sistemas verdes: el parque en la ciudad del XIX”, *Revista del Museo Romántico*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, n.º 4, 2002, páginas 38-61.

3. Citado en Inge Maas, “Parcs publics populaires”, en *Le Werkbund: Allemagne, Autriche, Suisse* (París: Moniteur, 1981), página 59.



nativa, y entendido en cambio como un ‘valor social’ en el que tuvieran cabida todo tipo de pretensiones, especialmente las ligadas a la reforma de la sociedad desde presupuestos higienistas, tanto físicos como espirituales o ideológicos. El parque se convirtió así en un espacio popular, en un campo de prácticas deportivas o recreativas, aplicadas a la regeneración de una sociedad en decadencia.

Esta condición se repetiría en todos los proyectos de la época, en busca de la definición de un nuevo modelo de jardín urbano: el *Volkspark* (‘parque popular’), un bosque urbano capaz de albergar sistemáticamente actividades muy diversas.⁴ Se intentaba así anular la excesiva dependencia formal de los modelos extranjeros con la creación de un nuevo estilo nacional. En algunos conceptos, estas intenciones se aproximaban a los ideales planteados por Frederick Law Olmsted en los Estados Unidos, y de ellas surgirían movimientos similares al *park movement* norteamericano, como la *Deutscher Volksparkbund* (‘Asociación alemana para el parque popular’), fundada en 1913 por el arquitecto paisajista Ludwig Lesser, que propugnaba una ordenación de los parques en función de las necesidades planteadas por los nuevos usos, y no como simples lugares de paseo o contemplación (figura 24.1):

Deberán disponer de grandes superficies de césped destinadas al juego, y a disposición de todo el mundo. Solamente entonces podrán convertirse en fuentes de vida para el pueblo alemán.⁵

Los parques debían funcionar como espacios donde se pudiesen desarrollar las actividades que no tenían cabida en el ámbito de la ciudad tradicional: juegos, deportes, ejercicios físicos y gimnásticos, celebración de espectáculos o concentraciones populares (figura 24.2). Sin embargo, no todos los proyectistas estaban de acuerdo en esta nueva manera de entender el parque, y frente a este planteamiento aún se alzarían algunos nostálgicos de la tradición paisajística; porque, ante todo, el nuevo estilo imponía una vuelta a los sistemas geométricos como oposición a la moda de lo irregular imperante en el siglo anterior. Al igual que sucedió en el ámbito del jardín privado, la recuperación de la geometría en el trazado de los parques públicos fue una apuesta decidida de los arquitectos y paisajistas pertenecientes al *Deutsche Werkbund*.

Esta recuperación de la geometría que tuvo lugar en el parque alemán surgió de la necesidad de establecer una distribución lógi-

24.1. Ludwig Lesser, *parque deportivo, perspectiva aérea.*



24.2. *Naturistas y jóvenes haciendo gimnasia en un parque de Berlín en los años 1920.*

4. En el siglo XVIII ya se había utilizado la denominación *Volksgarten*, ‘jardín popular’.

5. Ludwig Lesser, citado en Marco De Michelis, ‘La rivoluzione verde: Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista’, en Monique Mosser y Georges Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento* (Milán: Electa, 1990), página 405.

ca de los espacios según sus diferentes usos, y de lograr un mejor aprovechamiento del terreno. En la pretensión por asignar a cada área un uso concreto, el parque alemán acabó por utilizar un sistema similar al desarrollado por el jardín francés: unos trazados axiales generales que articulaban la disposición de grandes espacios delimitados por el arbolado, en forma de bosquetes. En el siglo XVII, en el interior de estas arquitecturas vegetales se desarrollaban gran variedad de escenas cortesanas separadas entre sí; en el nuevo parque alemán se organizaban superficies bordeadas por masas de árboles que adoptaban formas determinadas sobre el plano, como los bosquetes, y que permitían, al igual que ellos, usos independientes dentro del programa general. En este nuevo parque, la vegetación no se usaba como un simple ornamento, sino como un sistema definidor de los espacios; a su vez, la vegetación se concebía como una masa continua que permitía ser recortada y tallada, como si de un material plástico se tratase.

Fritz Schumacher

El concurso celebrado en 1908 para construir el *Stadtpark*, el ‘parque municipal’, de Hamburgo marcó el inicio de la reforma del parque alemán, y en él se enfrentaron las dos posturas: la tradición paisajística, que defendía la vigencia de los trazados irregulares; y la modernidad funcionalista, identificada con los sistemas regulares, aunque desde enfoques muy variados. El concurso no ofreció los resultados esperados y finalmente el proyecto lo realizó el arquitecto municipal, Fritz Schumacher.

El parque de Schumacher presenta una planta geométrica desarrollada sobre un eje longitudinal que se inicia en la *Stadthalle*, la ‘casa municipal’, y se remata en la *Wasserturm*, la ‘torre del agua’ de 50 metros de altura proyectada por Otto Menzel y construida poco antes (figuras 24.3 y 24.4). Delante de la *Stadthalle* se coloca una gran pieza de agua, un estanque elíptico con un bra-

24.3. Fritz Schumacher, *Stadtpark, Hamburgo, 1908, planta del proyecto (véase el estado actual en la lámina XXIV).*



Ciudades en el parque

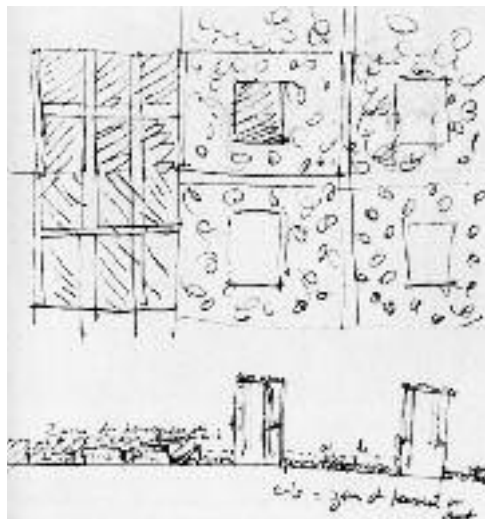


25.1. Auguste Perret, 'casas torre', dibujo publicado en 1922.

En 1915, Auguste Perret expuso a Le Corbusier una idea de ciudad basada en edificios de gran altura, las 'casas torre' (*maisons-tours*), dispuestas sobre un verde continuo (figura 25.1). Esta idea fue formalizada por Le Corbusier mediante unos apuntes en su cuaderno de notas. Los croquis que ilustraban la propuesta permiten anticipar la tesis que el arquitecto defendería a lo largo de toda su carrera: la ciudad moderna debe concebirse en el interior de un parque; una idea que parece deudora también de la 'ciudad industrial' de Tony Garnier, que Le Corbusier conoció en 1914, antes de su publicación en 1917.¹ Sin embargo, a partir de esta idea, Le Corbusier desarrolló una concepción personal del tema: la 'ciudad en el parque' (figura 25.2).²

La ciudad de Le Corbusier

Salvo contadas excepciones, la historiografía arquitectónica contemporánea apenas ha prestado atención a este singular enunciado —sin duda uno de los más sugestivos propuestos por el genio incansable del maestro suizo—, y se ha limitado a entender el modelo urbano de Le Corbusier como una forma de repartir los edificios en la ciudad, separados entre sí por 'zonas verdes', como si se tratase de fragmentos inarticulados y sin ningún valor arquitectónico. Esta visión es completamente errónea y reduccionista, y



25.2. Le Corbusier, croquis de una ciudad en un parque, 1914.

1. Le Corbusier había conocido el proyecto de Garnier en una visita a Lyon; y al describirlo, decía: «Y el suelo de la ciudad es como un gran parque». Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Éditions Crès, 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964), página 40.

2. Véase Miguel Ángel Aníbarro, "El paisaje de la ciudad moderna", *Cuaderno de notas* (Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid), n.º 4, 1996, páginas 91-106.



25.3. Le Corbusier, «la ciudad del mañana puede vivir en medio de la vegetación».

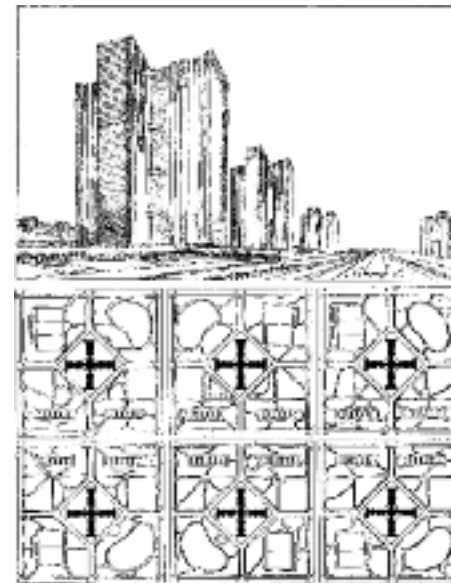
anula la posibilidad de entender en toda su amplitud la verdadera idea de la ciudad que tenía Le Corbusier, una idea que dejó expresada en su libro *Urbanisme* (1925) al escribir el siguiente texto como pie de una ilustración del Parc Monceau de París, uno de los grandes sistemas construidos por Jean-Charles-Adolphe Alphand en el siglo XIX:

Esto no está en Chantilly, ni en Rambouillet, sino en París: Parc Monceau. He aquí nuestro objetivo nítidamente fijado: la ciudad del mañana puede vivir en medio de la vegetación [figura 25.3]. Lo que falta en Nueva York es que sus rascacielos se hubieran levantado en medio del Parc Monceau.³

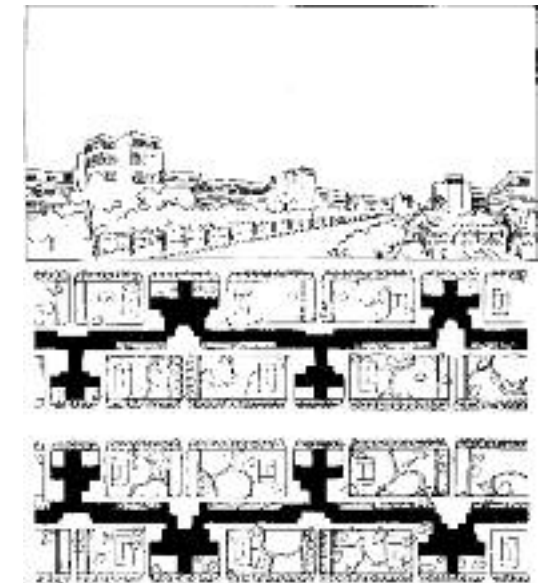
En la ciudad imaginada por Le Corbusier, los edificios se posan sobre un gran parque previamente definido que se desarrolla por debajo de ellos, como una estructura compositiva casi totalmente independiente sobre la que se superpone un sistema edificatorio. Si en las propuestas de Ebenezer Howard o de Tony Garnier esos dos sistemas se compensaban o equilibraban para dar forma a la ciudad, en la concepción de Le Corbusier ambos sistemas son autónomos, aunque acaben configurando una estructura única. La utilización de los *pilotis* –que levantan los edificios sobre el suelo y dejan una superficie libre por completo– acentuará la idea.

Hacia 1920, Le Corbusier dio forma a dos nuevos tipos urbanos, que luego incluiría en la primera edición de *Hacia una arquitectura*, en 1923. El primero de ellos, las *villes-tours* (figura 25.4), es un esquema de torres de sesenta pisos de altura con planta de cruz, situadas sobre un plano formado por una trama geométrica de calles y un trazado de parque con espacios regulares e irregulares, lo que genera una particular simetría, algo que se convertiría en una constante en los proyectos posteriores. El segundo, las *villes à redent* (figura 25.5), es un sistema de calles con bloques de viviendas en forma de greca –inspirado probablemente en el pala-

3. Le Corbusier, *Urbanisme* (París: Crès, 1925), página 73; versión castellana: *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1958).



25.4. Le Corbusier, las *villes-tours*, hacia 1920.



25.5. Le Corbusier, las *villes à redent*, hacia 1920.

cio de Versailles y en el Falansterio de Charles Fourier (en la versión de Victor Considérant)–, situados sobre una trama rectangular de jardines con caminos curvos y pistas deportivas en su interior. Este esquema pretendía destruir la calle tradicional, pero no era del todo novedoso, puesto que podemos encontrar un claro antecedente en el proyecto de *boulevard à redans* (1903) del arquitecto francés Eugène Hénard, en el que se proponía una calle bordeada de bloques con salientes que envolvían parcialmente los espacios destinados a jardines públicos.

25.6. Le Corbusier, dibujo de bosqueje hecho en 1915 a partir del libro de Dézallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage*, 1709.



La 'ciudad contemporánea'

El interés de Le Corbusier por los jardines no sólo se plasmó en visitas y dibujos de jardines, sino que estudió algunos de los tratados más significativos de la historia del jardín. Uno de ellos fue *La Théorie et la pratique du jardinage*, un texto escrito por Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville en 1709, que intentaba organizar una teoría de la composición del jardín a partir de los jardines de André Le Nôtre. En 1915, Le Corbusier estudió en profundidad este texto, tomó notas y realizó dibujos de parterres y bosquetes a partir de sus láminas (figura 25.6).

En 1922 Le Corbusier ideó el proyecto para una 'Ciudad contemporánea de tres millones de habitantes', que dio inicio definitivamente a su investigación urbana. La estructura formal del proyecto, realizado para el Salón de Otoño de París de ese mismo año, partía de una clara raíz *beaux-arts*, en lo relativo a la utilización de grandes sistemas axiales, próximos a los planteamientos no sólo de la ciudad barroca europea del siglo XVIII, sino del modelo de jardín de Le Nôtre, del siglo anterior.

La ciudad verde

En los últimos años de la década de 1920, Le Corbusier mantuvo frecuentes contactos con la vanguardia rusa y participó en los debates sobre los nuevos sistemas urbanos que se estaban generando en la Unión Soviética en torno a las dos grandes tendencias acerca de la idea de ciudad: las defendidas, de un lado, por los *urbanistas*, partidarios de la concentración en grandes ciudades, y de otro, por los *desurbanistas*, defensores de la fragmentación de las ciudades y de la vuelta a unos sistemas reducidos ubicados en un ámbito más natural no necesariamente urbano. Inspirados en las teorías de Leonid M. Sabsovich, los *urbanistas* defendían el modelo residencial basado en la ‘casa comuna’, formada por células individuales mínimas con el resto de los servicios de carácter colectivo. Por su parte, los defensores de la *desurbanización* planteaban un concepto más amplio, a escala territorial, e incluso a escala nacional, y optaban por el final de las concentraciones urbanas y de la clásica división entre ‘campo’ y ‘ciudad’, con lo que pretendían instalar de nuevo la casa en la naturaleza.

La disolución de la ciudad

La idea de destruir el concepto tradicional de la ciudad no era nueva: muy cercanas a estos ideales estaban algunas propuestas anteriores, como las tesis defendidas por Bruno Taut en 1920 en su libro *La disolución de las ciudades*,¹ y otras coincidentes en el tiempo, como Broadacre City, la anticiedad o ciudad agraria creada por Frank Lloyd Wright, que puede entenderse perfectamente como una propuesta desurbanizadora (figura 26.1).

26.1. Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, 1931-1935, detalle de la maqueta.



1. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte* (Hagen: Folkwang, 1920); versión española: ‘La disolución de las ciudades’, en Bruno Taut, *Escritos expresionistas* (Madrid: El Croquis Editorial, 1997).

Wright elaboró el proyecto de Broadacre a partir de 1931 y lo dio a conocer en 1935, presentado como una crítica a la ciudad capitalista y una firme apuesta por la negación de los esquemas urbanos tradicionales.² Broadacre se planteaba como una ciudad de muy baja densidad, que se desarrollaba según un principio orgánico en todas direcciones. En este proyecto, Wright buscaba ampliar a la gran escala el concepto de los valores individuales, identificados con la casa norteamericana. Los nuevos habitantes de Broadacre vivirían en unidades residenciales y productivas, y compartirían formalmente ambos principios. Sin embargo, la anticuidad propuesta por Wright mantenía en esencia una necesaria geometrización de la superficie ocupada, en la que nada quedaba al arbitrio natural o de una disposición irregular: desde las casas a las huertas, pasando por los edificios públicos, todo se superponía sobre una estricta trama rectangular.

En la polémica entre los *urbanistas* y los *desurbanistas* soviéticos, Le Corbusier suscribía en gran medida las tesis de los primeros, y mantenía frecuentes discusiones con los segundos; en 1930, durante una estancia en la capital rusa, participó en las disputas que se suscitaban en torno al concurso realizado sobre 'La ciudad verde' para Moscú, en el que muchos de los proyectos presentados por los arquitectos constructivistas desarrollaban el concepto de desurbanización. Le Corbusier arremetió contra la desurbanización, a la que tachaba de «falso sentimiento *sentimental*»; y proseguía: «No escamoteemos el hecho para evadirnos en unas nuevas casitas de Trianon.»³ El mismo día de su marcha a París, Le Corbusier escribió a Moiséi Guíznburg una carta muy crítica en la que atacaba estos conceptos, defendidos en dicho concurso por este arquitecto ruso, que había presentado un proyecto junto con Nikolái Ladovsky y Konstantín Mélnikov. En su respuesta, Guíznburg admitía el interés de las teorías de Le Corbusier, pero le acusaba de proporcionar a la ciudad tradicional solamente pequeñas soluciones parciales, basadas en la mera especulación capitalista, y de no enfrentarse con el problema a gran escala ni con la definición de su solución óptima.

El resultado de este debate epistolar fue una nueva réplica que Le Corbusier envió a Moscú desde París ese mismo año, acompañada de diecisiete láminas que ilustraban un nuevo proyecto de ciudad a gran escala aplicable al entorno de Moscú. De este esquema inicial surgiría luego la concepción de su modelo de ciudad ideal moderna: la Ville Radieuse, la 'ciudad radiante'.⁴

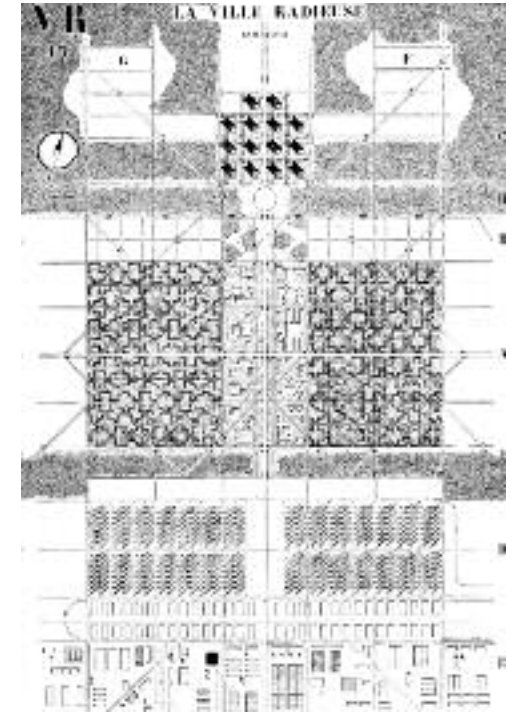
La Ville Radieuse marca el inicio de una preocupación por el establecimiento de analogías antropomórficas en la estructuración de la ciudad (figura 26.2). De la centralidad casi calcada de Ebenezer Howard apreciable en la 'Ciudad contemporánea' de 1922, Le Corbusier pasó a un esquema próximo a la linealidad, en el que la ciudad se articulaba según una jerarquización de las

2. Tras terminar el proyecto de Broadacre, Wright publicó su primer libro sobre urbanismo: *The Disappearing City* (Nueva York: W.F. Payson, 1932), titulado inicialmente *The Industrial Revolution Runs Away*.

3. Le Corbusier, 'Atmósfera moscovita', en *Precisiones* (Barcelona: Poseidón, 1978), página 290. Le Corbusier se refiere irónicamente a las casitas del *hameau* de la reina Maria Antonieta, que imitaban una pequeña aldea rural en los alrededores del Petit Trianon de Versailles.

4. Véase Jean-Louis Cohen, 'La réponse à Moscou: aux origines de la Ville Radieuse', en *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: théories et projets pour Moscou 1928-1936* (Bruselas: Pierre Mardaga, 1987), páginas 162-203.

26.2. Le Corbusier, la Ville Radieuse, hacia 1930, planta general de la ciudad.



diferentes actividades: en la cabeza, la ciudad de los negocios; en el tronco, la ciudad residencial y de servicios; y en la base, los sistemas de manufacturas e industrias. Pese a esta nueva estructuración, Le Corbusier mantenía la concepción global de una 'ciudad en el parque', hasta tal punto que el resultado final de la propuesta se resumía, con sus propias palabras, en que «la ciudad se convierte en una ciudad verde»,⁵ una *ville verte* identificada con un concepto y no únicamente como resultado de la introducción sistemática de un verde urbano con carácter ornamental o higienista, como se han limitado a ver tanto los urbanistas ortodoxos como los detractores del pensamiento de Le Corbusier. A pesar de su oposición a las ideas de los desurbanistas soviéticos, con la Ville Radieuse Le Corbusier planteaba un modelo de descentralización que interesó a algunos de ellos: la 'ciudad lineal'. Este modelo de ciudad –que crecía en una única dirección, mediante una única banda donde todo se iba sucediendo– simbolizaba para Le Corbusier el movimiento real y el movimiento social.

La ciudad lineal soviética

Estas tesis se experimentaron en otro importante concurso que se celebró también en la Unión Soviética en 1930 para la construcción de una nueva ciudad en Magnitogorsk, y que fue de nuevo un lugar de debate entre urbanistas y desurbanistas, pero también la ocasión de desarrollar una tipología urbana basada en el siste-

5. Le Corbusier, *Oeuvre complète 1934-38*, página 33.

El bosque artificial

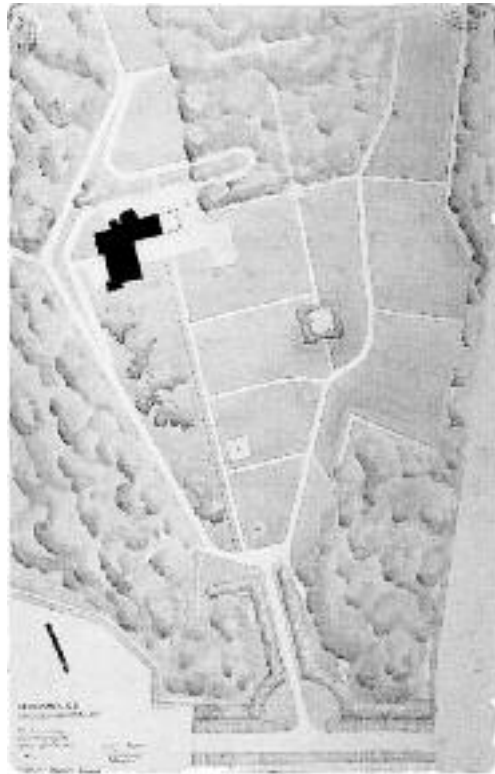
Un cementerio en Estocolmo

En 1915, los arquitectos Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz obtuvieron el primer premio en un concurso convocado en el verano de 1914 para la construcción del cementerio sur de Estocolmo, también conocido como Cementerio del Bosque. Su proyecto fue escogido entre veinticinco propuestas que se decantaban hacia un naturalismo romántico como nota común. El proyecto de Asplund y Lewerentz no estaba exento de esa condición, pero añadía al gusto por lo sublime una sutil y refinada inspiración en el paisaje nórdico en general y en las cualidades del entorno inmediato en particular. La propuesta desarrollaba un espacio de parque usado como cementerio, y lo situaba dentro de un bosque, práctica bastante habitual en Suecia.

La planta del proyecto presentado al concurso es extremadamente compleja (figura 27.1). Una avenida recta marca la posición de la entrada principal y la conexión con el cementerio existente, Sandsborg. Desde una primera plazoleta rectangular sale un camino ligeramente curvado y en pendiente, el ‘camino de la cruz’, iniciado por una cruz de granito –según aparece en un croquis de Lewerentz– que lleva hasta la capilla principal, situada en lo alto de una pequeña colina. Allí comienza un circuito de paseos curvos que bordea el cementerio y se introduce en su interior, retrocediendo incluso para conectar, mediante un paso subterráneo, con el antiguo cementerio, o salvando, mediante puentes, una nueva arteria de tráfico que atraviesa el parque por el sur: mecanismos, todos ellos, que podemos situar en la tradición del parque

27.1. Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz, Cementerio del Bosque, Estocolmo, planta del concurso, 1914.





27.2. Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz, *Cementerio del Bosque*, planta de 1922.

norteamericano. Una red secundaria de caminos corta los circuitos principales siguiendo las curvas de nivel del terreno. En las zonas intersticiales aparecen espacios regulares a modo de bosques lineales, con escenas en su interior.

Según Stuart Wrede,¹ las claves ideológicas del proyecto pueden encontrarse, por un lado, en la tradición de jardín inglés que se había desarrollado en Suecia desde el siglo XVIII, y, por otro, en las imágenes de pintores románticos como Caspar David Friedrich. Al lado de estas claves aparece también de manera inequívoca una evocación de los paisajes clásicos que Asplund había conocido en el viaje que había realizado por la Italia continental y Sicilia entre 1913 y 1914. En el Cementerio del Bosque hay referencias manifiestas a ese modo de implantar los templos en el paisaje de la Magna Grecia que tanto había entusiasmado a Asplund, sobre todo en la manera en que aparecen las piezas del parque sobre leves colinas. No es ésta la única referencia a los recuerdos de dicho viaje: el ‘camino de la cruz’ se elaboró tomando como modelo la vía de las Tumbas de Pompeya.

Entre 1918 y 1920 únicamente se construyó la ‘capilla del bosque’, un elemento que no aparecía definido en el proyecto original y que se incorporó como un fragmento dentro de la composición general. Este edificio de pequeñas dimensiones plantea un juego

1. Stuart Wrede, ‘Paisaje y arquitectura: clásico y vernáculo en Asplund’, en *Asplund* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), páginas 41-46; publicado originalmente como *Asplund* (Estocolmo: Arkitektur i samarbete med Arkitekturmuseet, 1985).

engañoso. Según el propio Asplund, la capilla debía interpretarse como un bello objeto pintoresco que se descubriría en un claro del bosque; sin embargo, el emplazamiento real del edificio difiere ligeramente de la intención del autor: la capilla no aparece en el bosque como un objeto encontrado, sino que se crea para su implantación un pequeño jardín regular dentro de un recinto rectangular con una plazoleta cuadrada a la que vierten la capilla y una gruta semienterrada en donde se hallan los cofres con las cenizas de los incinerados.

En 1922, el proyecto original sufrió una importante reforma y adoptó un trazado geométrico (figura 27.2). La entrada se resolvía mediante una gran exedra –que evocaba algunos ejemplos de jardines italiano– de la cual partía una gran avenida recta hacia el centro del cementerio. La capilla principal abandonaba su posición pintoresca y pasaba a situarse sobre dicho eje. En el lugar que ocupaba la capilla aparecía un montículo elevado, a la derecha de la avenida principal, rematado por una plazoleta cuadrada a la que se accedía por caminos rectos y escaleras, lo que configuraba un esquema de tridente quebrado junto con un camino situado a la izquierda de avenida principal.

La siguiente modificación al proyecto se le encargó sólo a Asplund en 1932, con lo que Lewerentz quedó definitivamente al margen del proceso. Pero entre 1922 y 1932 en el pensamiento de Asplund se había producido una importante transformación que se reflejaría necesariamente en la obra: su adscripción al Movimiento Moderno. Este hecho no provocó un cambio radical en el carácter del cementerio –aunque suavizó el desatado romanticismo inicial–, pero sí llevó al arquitecto a introducir modificaciones sustanciales en la composición (figura 27.3). En primer lugar, el trazado regular general se rompe, con lo que se opta por una organización más equilibrada. En segundo lugar, el gran eje del proyecto de 1922 se reduce en anchura, con lo que pierde protagonismo y deja paso a un diálogo más fluido con el resto de los elementos. En tercer lugar, la capilla se retira ligeramente de su po-

27.3. Erik Gunnar Asplund, *Cementerio del Bosque*, 1932-1935 (véase el estado actual en la lámina XXVI).



Reinterpretaciones conceptuales

*El parque tradicional es una réplica de la
naturaleza equipada con un mínimo de
instalaciones requeridas para
la distracción del público:
[nuestro] programa presenta un denso
bosque de instrumentos sociales,
equipado con un mínimo
de elementos naturales.*

Rem Koolhaas (OMA)

La continuidad de lo moderno

En la década de 1960 se produjo una bifurcación en el camino que el jardín había seguido en paralelo a la arquitectura a lo largo de la primera mitad del siglo xx. En el ámbito doméstico, la experimentación se hizo casi imposible; y en el urbano, el desarrollo de los modelos estrictamente funcionalistas –alejados de la poética de Le Corbusier– limitó los espacios de jardín al concepto de ‘zona verde’, resuelta mediante elaboraciones paisajísticas en las que primaban más los contenidos urbanísticos o sociológicos que la definición de nuevos sistemas espaciales de interés. Sin embargo, a pesar de ese estéril panorama, una serie de personajes siguieron empeñados en continuar un proceso que vinculaba el jardín con un pensamiento moderno en la arquitectura.

Carlo Scarpa

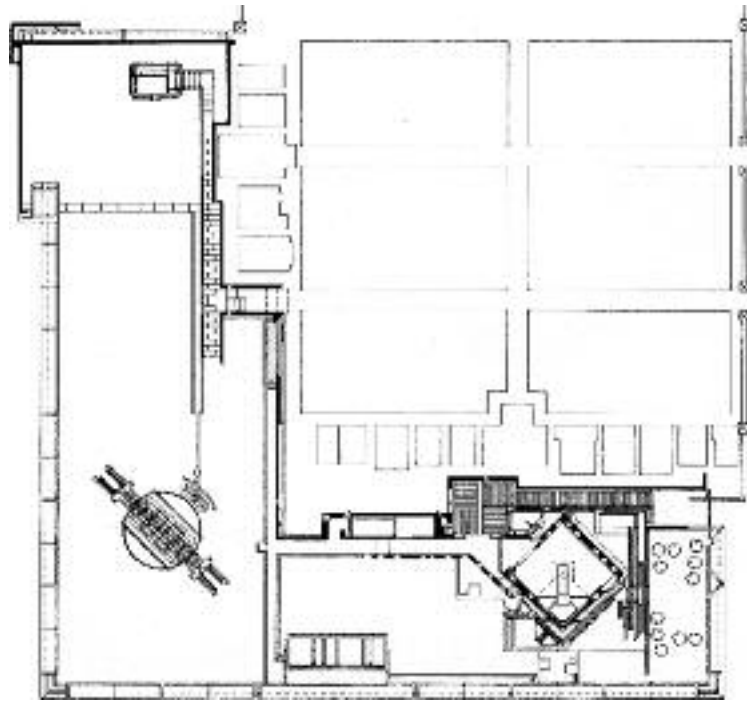
Arquitecto de obras muy detalladas en los aspectos constructivos, Carlo Scarpa comenzó su formación estudiando a Frank Lloyd Wright y Josef Hoffmann, y si del primero aprendió a definir el carácter de un espacio mediante la delicadeza de los detalles, del segundo extrajo un gusto por lo simbólico que está presente en toda su arquitectura, cargada siempre de un aire metafísico. Esta actitud se hizo más evidente en sus jardines, que, como los del maestro austriaco, perseguían la inmutabilidad. En la obra de Scarpa fue una constante el uso del agua, como evocación de su Venecia natal y bajo la influencia de la arquitectura musulmana, tanto en la búsqueda de efectos (el reflejo, por ejemplo) como en la propia formalización de estanques, fuentes y canales. Así queda patente en dos de sus mejores jardines: el de la fundación Querini-Stampalia (Venecia, 1963) y, sobre todo, en la tumba Brion en el cementerio de San Vito d’Altivole (Treviso, 1970-1975).

El jardín de la fundación Querini-Stampalia se organiza en un antiguo patio a partir de dos temas acuáticos: un estanque y un canal (figura 28.1). La concatenación de las piezas de agua, la manera delicada en que cae, discurre o desaparece, la forma de dichos elementos, la escala: todo evoca el jardín musulmán, aunque los elementos sean de hormigón.

En la tumba Brion, Scarpa creó un complejo mundo cargado de sugerencias y simbolismos, ideado a partir de un programa singular formalizado como un jardín arquitectónico que intentaba suplantar a la naturaleza. El jardín ocupa un recinto en forma de

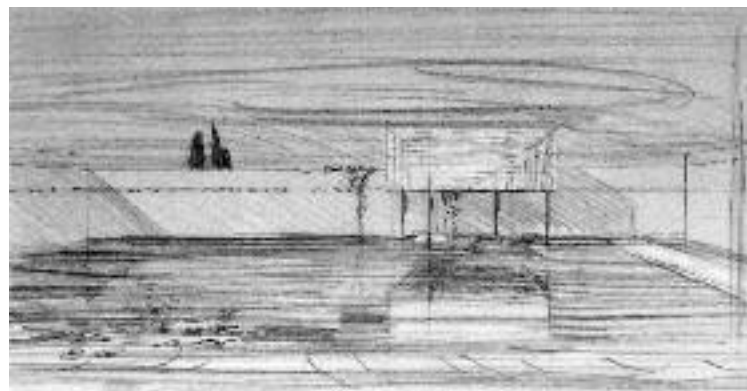


28.1. Carlo Scarpa, jardín de la fundación Querini-Stampalia, Venecia, 1963.



28.2. Carlo Scarpa, tumba Brion, cementerio de San Vito d'Altivole, Treviso, 1970, planta del conjunto.

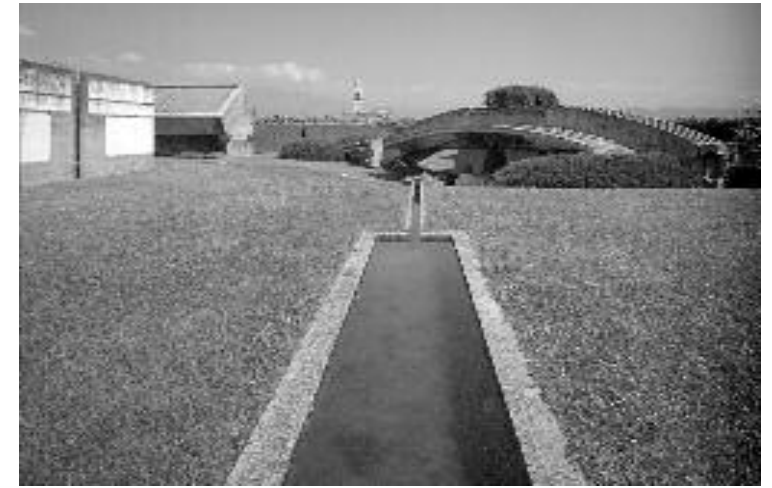
L situado en un borde del cementerio de San Vito; en este espacio aparecen diversos elementos, fragmentados y aparentemente inconexos entre sí, articulados por el agua (figura 28.2). Nada más atravesar la entrada al recinto, la mirada del visitante se encuentra con el característico tema de Scarpa: los círculos entrelazados, que en este caso, forman una ventana hacia el jardín.¹ Desde allí se puede girar a la derecha para ir, por la galería cubierta lateral, hasta el gran estanque, una lámina de agua bordeada por un muro de hormigón con franjas de cerámica en tres de sus lados, donde el camino se convierte en una estrecha pasarela que lleva al 'baldaquino isla' metálico, el 'pabellón de la meditación' (figu-



28.3. Tumba Brion, dibujo del estanque con el 'pabellón de la meditación' (véase en color en la lámina XXVII).

1. La lectura de este tema admite diferentes interpretaciones: referencia a las puertas de la luna del jardín chino, representación del sol y la luna (lo masculino y lo femenino), o del amor sagrado y el amor profano.

28.4. Tumba Brion, vista de la pradera con el canal y la tumba al fondo.



ra 28.3).² La secuencia y el efecto creados por Scarpa intentan atrapar la atención del visitante y detenerlo en su paseo, en busca de un momento de reflexión. La cubierta del pabellón cuelga por delante y forma así un frente que impide la vista al espectador que está de pie, por lo que debe sentarse en un banco y contemplar, desde un punto de vista bajo, el estanque, la superficie de césped y la tumba situada al fondo, girada para señalar la continuidad del espacio hacia la capilla, que está colocada a la izquierda (figura 28.4). Sobre el agua hay una serie de elementos isla que concentran la mirada dispersa del espectador: una plataforma cuadrada a modo de fuente jardinera, y otra decagonal, la isla de los bambúes. Dentro del agua, casi ocultos a la vista, unos cilindros de hormigón –de los que dos repiten el tema de los círculos secantes– contienen plantas acuáticas. Todos estos elementos, dispuestos delicadamente, recuerdan el amplio repertorio acuático de los jardines musulmanes de Irán y de la India, cuyo espíritu aparece también evocado en el acto de sentarse al borde del estanque para contemplar los efectos del reflejo o refrescarse con la sola presencia del agua; al igual que en la tradición musulmana, el fondo del estanque es oscuro, para reforzar su propiedad reflectante. Desde el estanque, un largo canal lleva el agua hasta la tumba propiamente dicha, un pabellón en diagonal configurado por dos arcos rebajados de hormigón que cubren un espacio rehundido circular con una minúscula fuente, también circular, en la que desemboca el canal. Este gran espacio de jardín, con la pieza de hormigón en el centro, queda delimitado por un muro inclinado que vuelve hasta el estanque, para transformarse allí en una jardinera en forma de V de gran tamaño. La otra ala del cementerio se ordena mediante un segundo estanque donde se inscribe parcialmente la capilla, de nuevo a modo de isla, y con un recoleto jardín de cipreses situado detrás.

2. «Aquí la naturaleza es hermosa, un jardín. El pabellón lo he construido para mí: vengo a menudo a meditar.» Carlo Scarpa, citado en Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa* (Bologna: Zanichelli, 1984); versión española: *Carlo Scarpa* (Barcelona, Gustavo Gili, 1985), página 157.

Un parque para el siglo XXI

En la década de 1980, Roberto Burle Marx continuaba con éxito sus nuevas experiencias plásticas en obras como el Parque das Mangabeiras en Belo Horizonte o el Largo da Carioca en Río de Janeiro. Y en 1982 recibió la invitación para presidir el jurado de un concurso para la construcción de un nuevo jardín en París: el parque de La Villette, que representaría un punto de inflexión en el desarrollo del jardín del siglo xx.

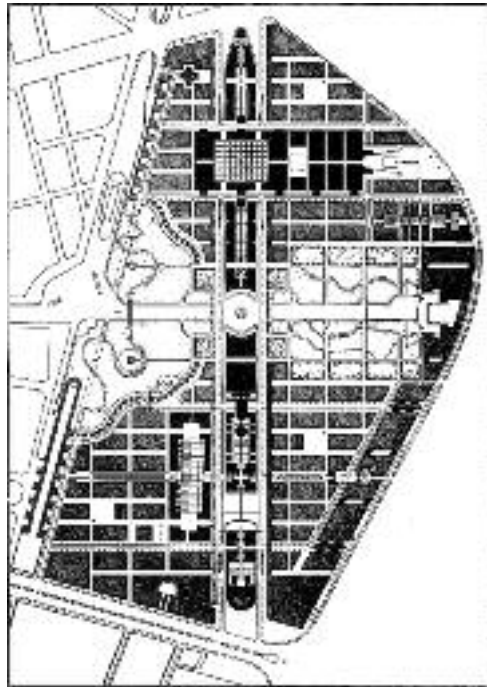
La Villette: el primer concurso

En 1976 ya se había convocado un concurso para el tratamiento general de los terrenos del matadero y del mercado de carne de La Villette, situados al noreste de la ciudad. La zona estaba ocupada por unas antiguas *halles* napoleónicas y por unos nuevos edificios industriales, entre los que destacaban la Grande Halle, una estructura de hierro y vidrio característica del siglo xix, y la Salle des Ventes, una enorme estructura de hormigón que más tarde sería reconvertida en la Ciudad de las Ciencias. Tanto la convocatoria de este concurso como sus resultados fueron muy polémicos. Se otorgaron premios y menciones a diferentes aspectos –como el planteamiento general, la resolución de los parques o el desarrollo de los espacios construidos–, aunque no hubo un claro ganador. La mayoría de los proyectos presentados disfrazaban el espacio de jardín con figuraciones seudopaisajistas o seudoorganicistas de imprecisa definición. Sólo unos pocos se atrevieron a reflexionar sobre el significado del jardín en la ciudad tras la pretendida crisis de lo moderno: unos, desde una perspectiva neorromántica; y otros, desde un análisis crítico de la historia del jardín.

Entre los primeros llamaban la atención dos proyectos: el de Diana Agrest, Mario Gandelsonas y Jorge Silvetti; y el de Leon Krier. Ambos adoptaban una postura decididamente posmoderna en su planteamiento general, si bien en el primero esta actitud se manifestaba más en la configuración del parque, mientras que Krier –lejos todavía del reaccionario frenesí clasicista en el que caería algunos años después– optaba por una revisión discreta de los modelos del siglo xix. Para ambos era inevitable la referencia a Claude-Nicolas Ledoux, arquitecto de la Ilustración, una referencia obligada por la presencia de su edificio *rotondo* situado al final del canal del Ourcq, la lámina de agua que atraviesa trans-



29.1. Primer concurso para el área de La Villette, 1976, proyecto de Diana Agrest, Mario Gandelsonas y Jorge Silvetti.



29.2. Primer concurso de La Villette, 1976, proyecto de Leon Krier.

versalmente el terreno de La Villette, de este a oeste, y que condiciona su geometría.

En el proyecto de Agrest, Gandelsonas y Silvetti (figura 29.1), el parque generaba un gran eje virtual longitudinal, marcado por la permanencia del gran edificio del mercado. Una serie de ejes transversales quedaban definidos por espacios de jardín compuestos mediante sistemas regulares y por la aparición de algunos fragmentos irregulares. Las connotaciones propuestas eran pretendidamente iluministas: entre laberintos y pantallas vegetales, estanques, canales y réplicas del citado Ledoux y de Étienne-Louis Boullée; y todo ello inserto en un mundo arquitectónico no demasiado alejado de ese espíritu, aunque sí de sus formas.

El proyecto de Krier, de un racionalismo monumentalista (figura 29.2), creaba una trama rectangular basada en la dirección del canal, atravesada de norte a sur por un gran bulevar que dividía en dos partes el parque central. La parte de la izquierda se resolvía mediante la fusión de los modelos de parque urbano inglés y francés. En la parte situada a la derecha del bulevar, Krier planteaba una reinterpretación de los sistemas de Frederick Law Olmsted, bajo una formalización racional: las calles generadas por la trama rectangular se continuaban en el parque, cruzadas por caminos irregulares que dividían las áreas en superficies de césped o de agua, lo que presentaba una fusión entre sistemas regulares e irregulares no muy alejada de los modelos de Le Corbusier.¹

Entre los proyectos que optaban por plantear un análisis crítico de la historia del jardín estaba el de Bernard Tschumi (figura 29.3), que proponía la división del terreno en dos zonas, una al norte y otra al sur del canal, suturadas por un largo eje oblicuo (una galería cubierta, el *passage*, en la más pura tradición parisienne), sin diferenciar un espacio específico destinado a parque. En esta indefinición se hallaba la clave de la reflexión propuesta por el autor:

Es un jardín particular que no hace distinción entre lo construido y lo no construido, un jardín en el cual los edificios de piedra son el reflejo de los edificios vegetales.²

La *ciudad lineal*, formada por una banda de viviendas, cerraba el borde exterior de la zona y resguardaba en su interior el desarrollo de un 'jardín ciudad'. En la zona norte se establecía una particular simetría a cada lado del eje oblicuo materializado en la 'galería', que atravesaba el gran edificio del 'mercado'. En la parte izquierda, Tschumi trazó un jardín mediante caminos curvos –a la manera de los parques del siglo XIX– que continuaban dentro del mercado y se transformaban en una ondulada colina artificial al llegar al borde del canal. A la derecha de la galería, las formas del jardín se repetían casi idénticamente, materializadas en edifi-

1. Véase el capítulo 25, página 349.

2. Bernard Tschumi, de la memoria del proyecto, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 187, 1976, página 88.

La Villette de Tschumi

El proyecto presentado por Bernard Tschumi al primer concurso de La Villette había significado una huida de lo que por entonces se entendía convencionalmente como ‘parque’: la masiva arborización de un espacio urbano. Por su parte, el proyecto definitivo fue en cierto modo la consecuencia de todas las reflexiones teóricas surgidas del primero.¹ La intensificación del potencial programático de La Villette mediante una arquitectura sin significado propio, pero susceptible de recibir y fijar cualquier contenido: ésta podría ser la intención de partida de Tschumi cuando afirmaba que «La Villette aspira a una arquitectura que no significa nada, una arquitectura del significante más que del significado, una arquitectura que es un puro indicio o un juego de lenguaje».²

Resulta difícil entender La Villette de Tschumi en toda su amplitud, dada la complejidad del proyecto y las diversas maneras que adoptó a medida que se fue desarrollando: desde la idea presentada a la primera fase del concurso, pasando por las modificaciones introducidas en la segunda fase, hasta el proyecto definitivo y su construcción. La mejor demostración de la validez de la propuesta de Tschumi es la diversidad que admite en cada momento sin perder por ello su carácter ni su imagen representativa: entre la planta del concurso (figura 30.1) y la planta definitiva (figura 30.2) hay diferencias sustanciales, y sin embargo ambas representan el mismo parque.

En el proceso de composición del parque, Tschumi propone tres tipos de operaciones. La primera es una operación programática, una descomposición –*déconstruction* es el término usado por su autor, en alusión a las teorías del filósofo francés Jacques Derrida– del programa establecido inicialmente, mediante la definición de los usos y de las superficies asignadas, para posteriormente proceder a su recomposición en acontecimientos diversos capaces de sugerir «los sueños y los fantasmas generalmente excluidos de la ciudad tradicional».³ La segunda operación es de índole formal y se concreta en la creación de unos objetos sobre los cuales se puedan proyectar dichos fantasmas: las *folies*, «que activan el espacio y marcan un territorio».⁴ La tercera operación consiste en sugerir el movimiento por el lugar, «acelerar el movimiento de los cuerpos en el espacio mediante líneas y curvas».⁵

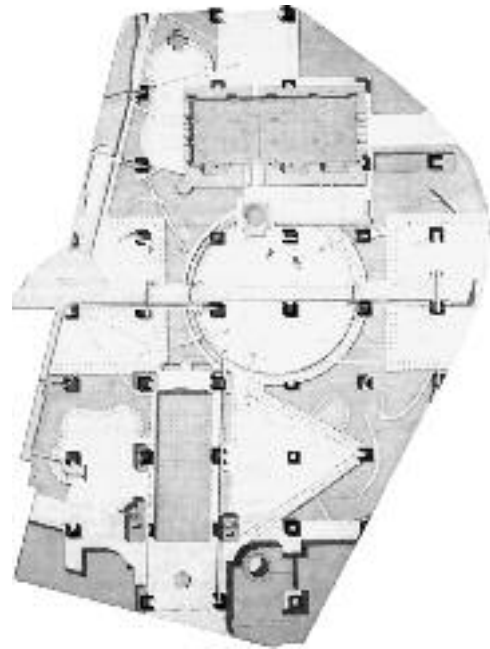
1. Véase Miguel Ángel Aníbarro, “Parques sin paisaje”, *Arquitectura* (COAM), n° 336, 2004, páginas 48-55.

2. Bernard Tschumi, en Marianne Barzilay (edición), *L’Invention du parc: Parc de La Villette, Paris, concours international, 1982-1983* (París: Établissement public du Parc de La Villette, 1984), página 34.

3. Tschumi, *ibidem*, página 36.

4. *Ibidem*.

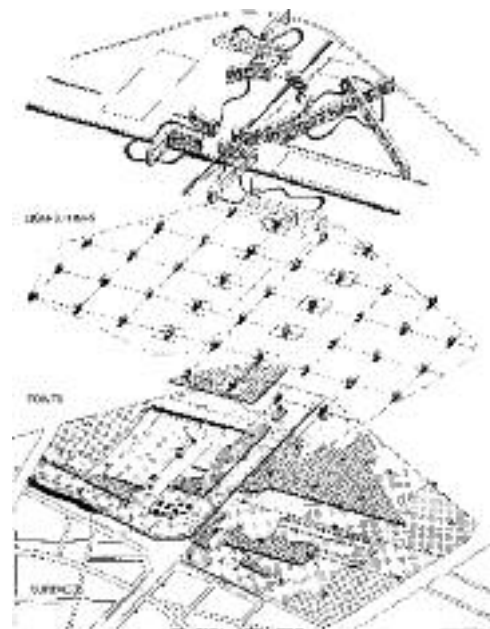
5. *Ibidem*.



30.1. Bernard Tschumi, *parque de La Villette, París, planta de la propuesta para el segundo concurso, 1982.*



30.2. Bernard Tschumi, *parque de La Villette, planta del proyecto definitivo, 1983 (véase el estado actual en la lámina XXX).*

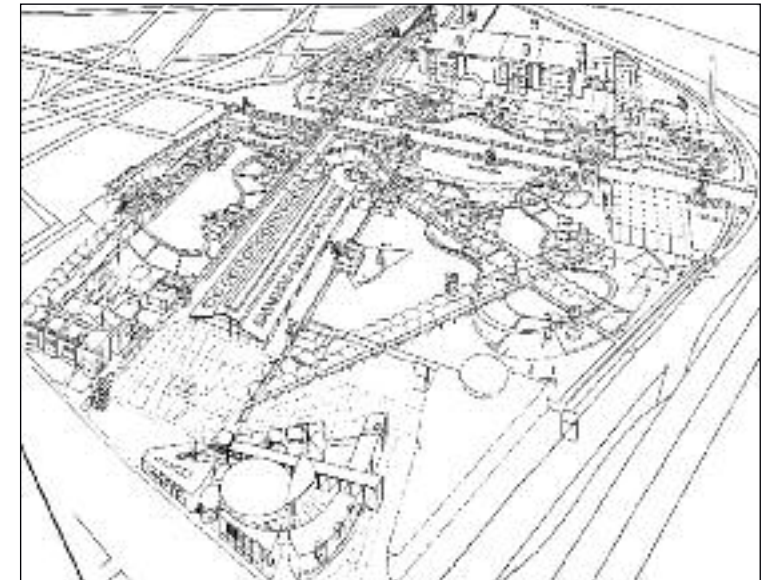


30.3. Bernard Tschumi, *parque de La Villette, superposición de los tres sistemas: líneas, puntos y superficies.*

A partir de estas operaciones se definen tres sistemas autónomos que, superpuestos, configuran la estructura fundamental del parque (figura 30.3): el sistema de objetos o puntos, el sistema de movimientos o líneas y el sistema de espacios o superficies. Estos sistemas no son sino una reinterpretación arquitectónica de los elementos pictóricos básicos (punto, línea y plano) establecidos por Wassily Kandinsky.⁶ De la superposición de estos tres sistemas diferentes, y yendo de lo general a lo particular, resulta el sistema espacial del parque, lo que crea una serie de tensiones cuidadosamente elaboradas que refuerzan el dinamismo del lugar final (figura 30.4).

El resultado de superponer los tres sistemas para generar una estructura única, sin descomponer ni alterar los significados parciales, es similar al concepto lingüístico de *palimpsesto* utilizado por Michel Corajoud en su proyecto,⁷ aunque en este caso no permanece sólo una huella, sino el sistema al completo. En cierto sentido, esta idea se aproxima sutilmente al concepto de *heterotopía*, enunciado por Michel Foucault como lo contrario a la utopía, aunque debemos sustituir la propiedad de incompatibilidad por la de independencia de significado: «La heterotopía es el poder de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí.»⁸ Esta analogía no es casual, ya que el propio Foucault establecía que el jardín es la más feliz de las heterotopías por el hecho de ser capaz de permitir la superposición de significados muy diversos dentro de una única escena que, por añadidura, es artificial: «El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es también la totalidad del mundo.»⁹

30.4. Bernard Tschumi, *parque de La Villette, perspectiva aérea general.*



6. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (Múnich: Albert Langen, 1926); versión española: *Punto y línea sobre el plano* (Barcelona: Barral, 1974).

7. Véase el capítulo 29, páginas 406-407.

8. Michel Foucault, "Espacios otros: utopías y heterotopías", *Carrer de la ciutat*, n° 1, enero 1978, página 7.

9. *Ibidem*.

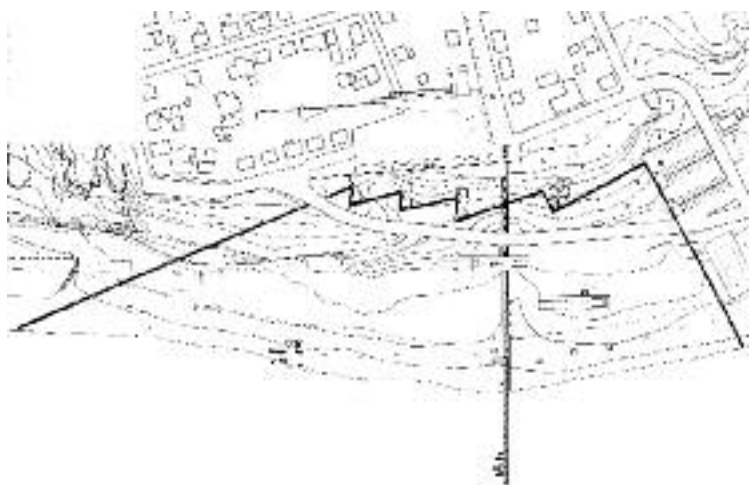
Geometrías de la memoria

El segundo concurso para el parque de La Villette fue sin duda un espléndido laboratorio de experimentación arquitectónica que confirmó el interés y la validez de los nuevos caminos abiertos unos años atrás. Tanto La Villette de Bernard Tschumi como la de OMA –o la de Zaha Hadid, o la del resto de proyectos que aportaron lecturas novedosas– pasaron a convertirse en paradigmas de la anunciada reinterpretación del jardín, aunque las imágenes que más impactaron y se difundieron, incluso sin penetrar plenamente en su contenido, fueron las de las *folies* de Tschumi, que a partir de ese momento se incorporaron –como había deseado su autor– a la memoria colectiva. Este ejercicio de la memoria se trasladó también a la propia creación del jardín, junto con la comprobación de los diferentes mecanismos de composición que se habían ido elaborando a lo largo de los años anteriores y que encontraron en los proyectos del concurso una constatación definitiva.

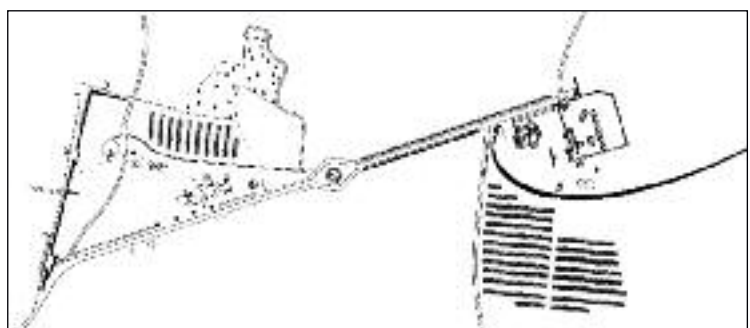
A lo largo de los años 1980, la producción del jardín quedó marcada por una preocupada atención a los mecanismos de generación: cada nuevo ejemplo se convertía en un problema diferente por resolver, para lo que se utilizaba la geometría como herramienta y la superposición como mecanismo compositivo. Los sistemas experimentados en La Villette abrieron nuevas vías de investigación que dieron como resultado jardines proyectados desde un nuevo rigor geométrico.

OMA tras La Villette

El proyecto para La Villette marcó un punto de inflexión en la trayectoria de OMA, que inició un desarrollo sistemático de los conceptos allí experimentados en otros proyectos posteriores, sobre todo en los incluidos en el ámbito de la arquitectura de la ciudad, como el de la Exposición Universal de París (1983), el Bijlmermeer para el barrio de Amsterdam sur (1986-1987), la nueva ciudad francesa de Melun-Sénart (1987) o el Centro Internacional de Negocios de Euralille (Lille, 1989). Todos ellos se plantearon como *estrategias* diversas, en las que tenían parte activa los sistemas de bandas, cuadrículas o tramas de puntos que se superponían sobre un territorio arquitectónico existente, con lo que imponían nuevas direcciones, nuevas tensiones y nuevas lecturas de la ciudad convencional.



31.1. OMA (Elia Zenghelis), playa de Skala, Cefalonia, Grecia, 1984.



31.2. OMA (Elia Zenghelis), santuario de San Gerasimos de Omala, Cefalonia, Grecia, 1984.

El proyecto para Melun-Sénart significó una vuelta al principio, a los orígenes de OMA, al primer pensamiento de Rem Koolhaas, a Iván Leoníдов y Adolfo Natalini, desde su estado más puro hasta las últimas contaminaciones arquitectónicas. La *estrategia* de las bandas adquirió en este proyecto una dimensión inesperada, dado que se planteó la superposición de varios tipos de ellas que no respondían necesariamente a una misma formalización geométrica, como sucedía en La Villette.

Gran parte de los mecanismos utilizados en La Villette fueron trasladados por OMA a las estrategias de paisaje en la serie de proyectos, no construidos, ideados para diferentes islas griegas, entre 1981 y 1984, por la oficina griega del estudio, bajo la dirección de Elia Zenghelis. En palabras del propio Zenghelis, estos proyectos fueron un intento definitivo de crear una 'Arcadia sintética', la transposición de un paraíso artificial a la escena de lo natural.¹

Cabe destacar las propuestas para el hotel Therma en Gera, en la isla de Lesbos, el santuario de San Gerasimos de Omala, la playa de Skala y la bahía de Argostoli, todas ellas en la isla de Cefalonia. La geometría elaborada como estrategia proyectual en La

1. «Este paisaje idealizado es la Arcadia transportada: es la inversa de la Arcadia de Virgilio, lugar primordial del abandono, del retiro y de la ausencia. Su presencia ideológica contradice este ideal mítico.» Elia Zenghelis, "Arcadie: Le Paradis transposé", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 238, 1985, página 55.

31.3. Eleni Gigantes, Las Terrenas, República Dominicana, 1989 (véase en color en la lámina XXXIII).



Villette encuentra acomodo y expresividad plástica en los rotundos trazos que organizan el paisaje a la manera de las obras ideadas por los artistas americanos de *land art* en la década de 1960. En la playa de Skala (figura 31.1), dos líneas —una recta y otra quebrada, que recuerdan los dos sistemas de movimiento de La Villette— articulan el paisaje natural y lo dotan de sentido funcional. En San Gerasimos (figura 31.2), el paisaje se organiza mediante una larga plataforma ligeramente curvada y las bandas de colores que crean los propios automóviles en el aparcamiento. La bahía de Argostoli es una sucesión de parques enlazados entre sí al borde del agua en los que aparecen bandas, cuadrículas, grandes círculos y líneas quebradas: todo el repertorio compositivo de La Villette.

Eleni Gigantes, discípula de Koolhaas y Zenghelis,² realizó en la década de 1980 varios proyectos de paisajes arquitectónicos con ecos de las mismas experiencias. En ellos, Gigantes sugería la posibilidad de crear paisajes basados en metáforas diversas extraídas directamente de los elementos de la naturaleza (la isla, el volcán, la nube, etcétera), que permitirían construir nuevas naturalezas artificiales.³ El más singular de todos ellos es el complejo turístico residencial proyectado en 1989 para Las Terrenas, en la República Dominicana (figura 31.3). En un paisaje existente al borde del mar, Gigantes proponía una serie de operaciones destinadas a intensificar la actividad humana mediante un proceso de inversión: en el presente la arquitectura (edificios, agua y vegetación) debe organizar una escena artificial en el interior de una escena natural, pensando que el desarrollo de la zona convierta en el futuro el lugar en un fragmento natural, una 'isla', dentro de una estructura urbana.

Peter Eisenman

Al hablar de La Villette de Tschumi aludíamos necesariamente a la utilización de tramas en la obra de Peter Eisenman, cronológi-

2. En 1987 se creó el estudio Gigantes/Zenghelis Architects.

3. Véase Darío Álvarez, "Los paisajes metafóricos de Eleni Gigantes", *Anales de Arquitectura*, n.º 7, 1996, páginas 240-251.

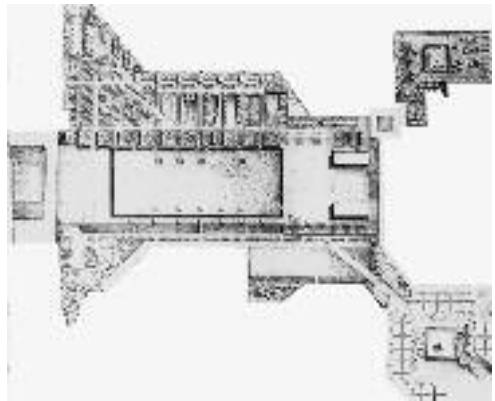
La naturaleza reinventada

A la vista de los ejemplos estudiados hasta aquí, podríamos pensar que los jardines realizados en los últimos años del siglo XX apostaban por un fuerte carácter artificial basado en la geometría, en la cual el mundo natural tenía una presencia escasa o nula. Sin embargo, como reflexión ‘fin de siglo’ reapareció un inusitado interés por la utilización de los elementos naturales en la configuración del jardín, hasta el punto de que cabría hablar de nuevas tendencias próximas al ecologismo en la concepción de los jardines, lo que ha abierto originales e interesantes vías de reinterpretación de una larga tradición histórica a la luz de un lenguaje rotundamente contemporáneo.

El jardín en movimiento

El concurso para el parque de La Villette estableció un modelo en el proceso de renovación de la ciudad de París, por lo que en 1985 se intentó alcanzar un resultado similar en un nuevo concurso para unos terrenos situados al borde del Sena y ocupados por una fábrica de automóviles: el parque André-Citroën. El proyecto fue realizado por los paisajistas Gilles Clément y Alain Provost. Ambos se habían presentado al concurso por separado, pero sus propuestas tenían un parecido tan extraordinario que obtuvieron el premio ex aequo, con la misión de elaborar una propuesta conjunta. El resultado es un parque que parece recuperar un orden severo en la disposición de los espacios y de los elementos (figura 32.1). La parte principal del parque, inaugurado en 1992, es una gran pradera rectangular situada en el centro, sin apenas ar-

32.1. Gilles Clément y Alain Provost, parque André-Citroën, París, 1985, planta del proyecto (véase el estado actual en la lámina XXXV).





bolado, atravesada únicamente por un camino en diagonal que conecta los extremos más opuestos. Dos grandes invernaderos de perfil posmoderno, obra del arquitecto Patrick Berger, rematan la axialidad del conjunto; en el borde sur de la pradera se incluye un largo canal elevado con pabellones adosados realizados en un lenguaje que recuerda el pasado industrial del lugar (figura 32.2). En el borde norte se ubica una secuencia en bandas de jardines temáticos –referidos a diferentes temas vegetales y cromáticos, y articulados por escaleras de agua– que reciben el nombre de ‘jardines en movimiento’.

El ‘jardín en movimiento’ es un principio elaborado por Clément, una teoría personal que se basa en una visión estética y contemplativa de la propia evolución de los elementos naturales, lejos de cualquier acción provocada por el hombre, tal como se expone en su libro *Le jardin en mouvement*, publicado en 1991.¹ Clément imagina una naturaleza trasladada intacta al interior del parque y que crece libremente. La idea no es novedosa: en realidad, repite ese sueño de Le Corbusier de que la vegetación creciese libremente en el jardín, gracias a las semillas traídas por los pájaros o el viento.²

El concepto básico de Clément es el de *friche*, ‘erial, terreno baldío’:

A menudo el término ‘erial’ (*friche*) se aplica a un terreno que ha dejado de cultivarse. No sirve esta palabra para designar las lomas salvajes, las praderas abruptas de alta montaña, las dunas rematadas por cardos azules o cualquier otro medio llamado ‘natural’. El erial excluye a la vez la naturaleza y la agricultura; deja entender que se podría hacer mejor. ¿Se podría hacer un jardín por azar?³

Por tanto, según Clément, el azar podría dar lugar a un jardín con sus propias reglas, ajeno a los designios de un diseñador y que respondiese sólo a criterios naturales:

El vacío arquitectónico contiene un lleno biológico en donde se genera el movimiento, es decir, el jardín real. Al contrario de lo que sucede en los jardines normales –en los cuales los

32.2. Parque André-Citroën, vistas de la gran pradera central y de uno de los ‘jardines en movimiento’.

1. Gilles Clément, *Le jardin en mouvement: de la vallée au parc André-Citroën* (París: Pandora, 1991).

2. Véase el capítulo 17, página 263.

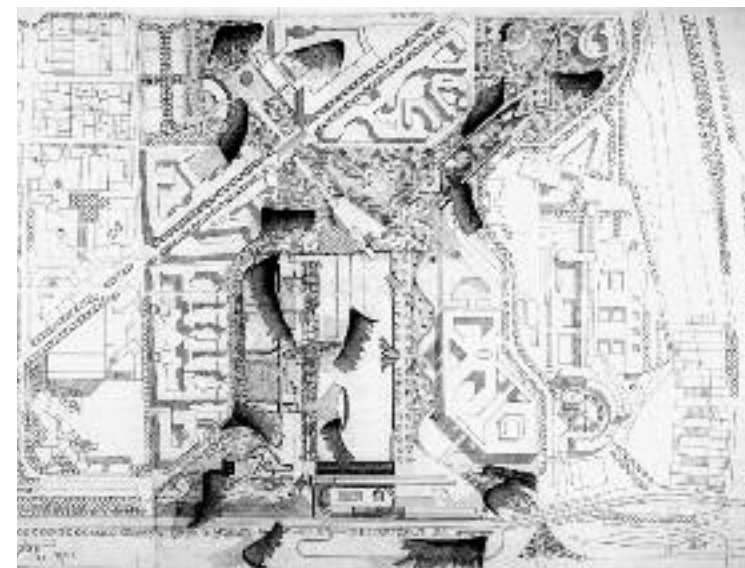
3. Gilles Clément, en Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages: textes essentiels* (París: Larousse, 1996), página 576.

elementos vegetales tienen un lugar asignado en los macizos, en los *mixed borders*, en los parterres, etcétera–, aquí no existen límites físicos destinados a separar las hierbas ‘buenas’ de las ‘malas’. Dado que las hierbas –buenas o malas– se entrecruzan, es el crecimiento biológico de estas plantas lo que va a determinar la situación y la forma de las masas floridas. Y como este crecimiento varía mucho en función de las especies y del tiempo, las masas floridas generan todo tipo de movimientos, lo que da como resultado una modificación continua del aspecto del jardín.⁴

Sin embargo, lo conseguido por Clément en el parque André-Citroën se asemeja más bien a una naturaleza artificial, encerrada en los límites de un trazado regular: un anhelo natural en un mundo regido por un orden estricto.

Frente al concepto de ‘jardín en movimiento’ elaborado por Clément, el proyecto presentado a este concurso por OMA (sólo Elia Zenghelis en este caso) ofrecía una alternativa experimental basada en el movimiento real como ‘estrategia’ (figura 32.3). El planteamiento inicial era la conexión del parque con la ciudad mediante la sistematización de los movimientos, que se superponían como estructuras independientes. Las diferentes conexiones y movimientos se materializaban en paseos, avenidas y caminos que configuraban, en primera instancia, la trama general del parque, sobre la que se desarrollaban el resto de los elementos. Esta concepción del sistema de movimientos no está en absoluto alejada de los mecanismos compositivos utilizados en los parques del siglo XIX, pensados únicamente para el paseo. Los sistemas que se contemplaban eran cuatro: el primero establecía las líneas que

32.3. OMA (Elia Zenghelis), parque André-Citroën, París, 1985, planta del proyecto del concurso.



4. *Ibidem*, página 579.

El jardín del futuro

A finales de 1999, a punto de cerrarse el siglo xx e iniciarse el xxi, Bernard Tschumi concluyó la última de las *folies* de La Villette y, con ella, la construcción definitiva del parque. Es un cierre significativo de un jardín singular para un siglo significativo en la evolución y experimentación del jardín vinculado a la arquitectura. Al mismo tiempo que se concluía La Villette se celebraba en la Grande Halle del parque una magna exposición ideada por Gilles Clément con el sugerente título de ‘El jardín planetario’, que en un juego ambiguo oponía al modelo arquitectónico la concepción de ‘la tierra entera como un jardín’. La exposición –«un proyecto político de ecología humanista», en palabras de Clément– daba forma a ideas desarrolladas anteriormente en escritos por este paisajista. Clément describía un mundo transformado por el hombre pero que mantenía intactos algunos valores naturales (la selva, los bosques). Sin embargo, la tierra, como jardín, no debía realmente contener jardines; por esa razón, el único diseñador que aparecía en la exposición era Roberto Burle Marx, pero no en su dimensión plástica, sino como investigador y protector de la flora brasileña.

Frente a las afirmaciones en contra de muchos autores, podemos concluir que el siglo xx ha aportado a la historia del jardín, en su relación con la arquitectura, un capítulo rico, complejo y variado en su desarrollo y en sus diferentes manifestaciones, que van desde la estricta regularidad de autores como Edwin Lutyens, Gabriel Guévrekian, Frank Lloyd Wright, Luis Barragán, Rem Koolhaas o Peter Walker, hasta las formas libres de Roberto Burle Marx, Le Corbusier, Thomas Church, Garret Eckbo, Yves Brunier o Enric Miralles. Las referencias son también amplias: desde las puramente arquitectónicas a las específicamente plásticas; y tomando siempre la naturaleza como material con el cual trabajar de manera desahogada para producir otra nueva naturaleza: artificial, próxima al ser humano, adecuada a su escala y a sus gustos.

Iniciado ya el siglo xxi, el jardín vive un momento de esplendor que está en deuda con las experiencias variadas y sumamente renovadoras producidas en el siglo xx. En todas las escalas –desde la doméstica hasta la urbana, incluida la del propio paisaje–, el jardín suministra herramientas proyectuales para la construcción de los paisajes del hombre. El surgimiento, ya en la década de

1990, de la conciencia ecologista ha generado una deriva hacia conceptos como la sostenibilidad, que –aunque muchas veces encubren propuestas mediocres– puede convertirse en materia de proyecto si se utiliza con lógica y sabiduría.

La continuidad en estos primeros años del siglo de la obra de autores ya consagrados, y la aparición de nuevos valores con ideas renovadoras, permiten asegurar el mantenimiento de la calidad del diseño del jardín.

En 1999 también se inició una revisión de la producción de paisajes a diferentes escalas en las Bienales Europeas del Paisaje, celebradas en Barcelona, con una gran presencia de proyectistas de diferentes nacionalidades, que comenzaron recogiendo las realizaciones de la segunda mitad de los años 1990 y continúan planteando reflexiones temáticas en la primera década del siglo XXI.

El panorama actual sugiere un creciente interés por el jardín, tanto desde la arquitectura como desde otras disciplinas. Pero hay algo que no debemos olvidar: el jardín siempre será fundamentalmente un espacio, y aunque se configure con materiales diversos, diferentes en ocasiones a los empleados por la arquitectura, siempre estará estrechamente vinculado a ella.

En 1930, el arquitecto francés André Lurçat planteó una visión ilusionada del jardín que debía producir el siglo XX: imaginó que, fuese cual fuese su definición formal, seguiría los grandes logros de los jardines del pasado. Hemos comprobado que, cuando menos, el vaticinio de Lurçat se ha cumplido. Parafraseándole, podemos decir que no sabemos cómo será el jardín del siglo XXI, el jardín del futuro, pero sí podemos asegurar que seguirá siendo de calidad –como lo ha sido su predecesor del siglo XX–, que continuará manteniendo una estrecha y constante vinculación con la arquitectura, experimentando espacios, movimientos y formas, y aportando al individuo sensaciones y percepciones imposibles de lograr en otros lugares. Tome la forma que tome, el jardín seguirá siendo –en acertada definición del arquitecto norteamericano Philip Johnson en 1963– «un paisaje con forma y acontecimiento»; y –en afortunada expresión del pensador inglés Francis Bacon en 1625– «el más puro de los placeres humanos, el arte más refinado y perfecto».

Bibliografía



AA VV. *Le Corbusier et la nature*. París: Fondation Le Corbusier, 1991.

AA VV. *Modern Park Design: Recent Trends*. Amsterdam: Thoth, 1995.

ABEN, Rob; WIT, Saskia de. *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

ABRIOUX, Yves. *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*. Edimburgo: Reaktion, 1985.

ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*. Nueva York: MoMA, 1991.



AMIDON, Jane. *Radical Landscapes*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

ANÍBARRO, Miguel Ángel. 'Los jardines del siglo XX'. Epílogo de Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*; Barcelona: Reverté, 2004; publicado originalmente como *Architettura dei giardini*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

ARCHER, B.J.; VIDLER, Anthony. *Follies: Architecture for the Late-Twentieth-century Landscape*. Nueva York: Rizzoli, 1983. Versión española: *Follies: arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.



ASENSIO CERVER, Francisco (edición). *Landscape as Art*. Barcelona: World Environmental Design, 1995.

— *The World of Landscape Architects*. Barcelona: Archi, 1995.

AURICOSTE, Isabelle; TONKA, Hubert. *Parc-Ville Villette*. Seyssel: Champ Vallon, 1987.



BAILLIE SCOTT, Mackey Hugh. *Houses and Gardens*. Londres: G. Nemnes, 1906.

BALJON, Lodwijk. *Designing Parks*. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1992.

BARDI, Pietro Maria. *The Tropical Gardens of Burle Marx*. Londres: The Architectural Press, 1964.

BARIDON, Michel. *Les Jardins: paysagistes, jardinières, poètes*. París: R. Laffont, 1998.



BARZILAY, Marianne (edición). *L'Invention du parc: Parc de La Villette, Paris, Concours international, 1982-1983*. París: Établissement public du Parc de La Villette, 1984.

BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Nueva York: Abbeville Press, 1984.

BLERCK, Henk van. *9 + 1 Young Dutch Landscape Architects*. Rotterdam: NAI Publishers, 1999.

- BRADLEY-HOLE, Christopher. *The Minimalist Garden*. Nueva York: The Monacelli Press, 1999.
- BROTO, Carles. *Nuevo paisajismo urbano*. Barcelona: Instituto Monsa, 2000.
- BROWN, Jane. *Gardens of a Golden Afternoon: The Story of a Partnership: Edwin Lutyens & Gertrude Jekyll*. Londres: Penguin Books, 1988.
- *The English Garden in Our Time*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 1986.
- *The Modern Garden*. Londres: Thames and Hudson, 2000. Versión española: *El jardín moderno*; Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- CATÁLOGO. *I Bienal Europea del Paisaje: Rehacer paisajes / Remaking landscapes*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2000.
- *II Bienal Europea del Paisaje: Jardines insurgentes / Gardens in arms*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2002.
- *III Bienal Europea del Paisaje: Sólo con naturaleza / Only with nature*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2006.
- CERAMI, Giovanni. *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1996.
- CHEMETOFF, Alexandre. *Jardin des Bambous au Parc de La Villette*. París: Hazan, 1997.
- CHURCH, Thomas D. *Gardens Are for People*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1955. Reedición: Thomas D. Church, Grace Hall y Michael Lurie, *Gardens Are for People*; Los Angeles y Londres: University of California Press, Berkeley, 1995.
- CLÉMENT, Gilles. *Le jardin planétaire: réconcilier l'homme et la nature*. París: Albin Michel, 1999.
- COOPER, Guy; TAYLOR, Gordon. *Gardens for the Future*. Londres: Conran, 2000.
- CORNER, James (edición). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999.
- DEAN, Martin R. *Dieter Kienast*. Basilea: Birkhäuser, 2004.
- DEUNK, Gerritjan. *Twentieth-century Garden and Landscape Architecture in the Netherlands*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002.
- ECKBO, Garret. *Landscape for Living*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce, 1950.
- *The Art of Home Landscaping*. Nueva York: McGraw-Hill, 1956.
- *The Landscape We See*. Nueva York: MacGraw-Hill, 1969.
- EGGENER, Keith L. *Luis Barragán: Gardens of El Pedregal*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001.
- EIOVSON, Sima. *The Gardens of Roberto Burle Marx*. Londres: Thames and Hudson, 1991.



- FISCHER, Volker; y otros. *Frankfurt Rebstockpark: Folding in Time*. Múnich: Prestel, 1992.
- FLEMING, Laurence. *Roberto Burle Marx: um retrato*. Río de Janeiro: Index, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. "En busca del paisaje moderno · In search of the modern landscape", *Arquitectura* (COAM), n° 285, julio-agosto 1990, páginas 52-73.
- GALOFARO, Luca. *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- GUCCIONE, Biagio. *Parchi e giardini contemporanei*. Florencia: Alinea, 2001.
- HOLDEN, Robert. *New Landscape Design*. Londres: Laurence King, 2003. Versión española: *Nueva arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- HUCLIEZ, Marielle. *Jardins et parcs contemporains. France*. París: Telleri, 1998.
- IBELINGS, Hans (edición). *The Artificial Landscape: Contemporary Architecture, Urbanism, and Landscape Architecture in the Netherlands*. Rotterdam: NAI Publishers, 2000. Versión española: *Paisajes artificiales: arquitectura, urbanismo y paisaje contemporáneos en Holanda*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- *West 8: Mosaics*. Basilea: Birkhäuser, 2007.
- IMBERT, Dorothée. *The Modernist Garden in France*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1993.
- JACQUES, Michel (edición). *Yves Brunier, paysagiste*. Burdeos: Arc en rêve centre d'architecture / Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser, 1996.
- JELICOE, Geoffrey y Susan. *The Landscape of Man*. Londres: Thames and Hudson, 1975. Versión española: *El paisaje del hombre*; Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- JEWELL, Linda L. (edición). *Peter Walker: Experiments in Gesture, Seriality, and Flatness*. Nueva York: Rizzoli, 1990.
- JOHNSON, Jory. *Modern Landscape Architecture: Redefining the Garden*. Nueva York: Abbeville Press, 1991.
- KASSLER, Elizabeth B. *Modern Gardens and the Landscape*. Nueva York: MoMA, 1984.
- KASTNER, Jeffrey (edición). *Land and Environmental Art: Themes and Movements*. Londres: Phaidon, 1998. Versión española: *Land Art y arte medioambiental*; Londres: Phaidon, 2005.
- KIENAST, Dieter. *Kienast Gärten Gardens*. Basilea: Birkhäuser, 1997.
- *Kienast-Vogt: Open Spaces*. Basilea: Birkhäuser, 2000.
- *Kienast-Vogt: Parks and Cemeteries*. Basilea: Birkhäuser, 2002.
- KOCH, Hugo. *Der Garten*. Berlín: Ernst Wasmuth, 1927.

Procedencia de las ilustraciones

Láminas en color

- I. M.H. Baillie Scott, *Houses and Gardens*, G. Newnes, Londres, 1906.
- II. Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Academy, Londres, 1995.
- III. David Otteville, *The Edwardian Gardens*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1989.
- IV. Foto del autor.
- V. Catálogo, *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899-1914*, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1976.
- VI. Christian Norberg-Schulz, *Casa Behrens, Darmstadt*, Officina, Roma, 1980.
- VII. André Vera, *Les Jardins*, Émile-Paul, París, 1919.
- VIII. Winfred Nerdinger, *Walter Gropius, opera completa*, Electa, Milán, 1988.
- IX. Arriba: Monique Mosser y Georges Teyssot, *L'architettura dei giardini d'occidente*, Electa, Milán, 1990. / Abajo: Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- X. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- XI. Jane Brown, *The Art and Architecture of English Garden*, Weidenfeld and Nicholson, Londres, 1989.
- XII. Carsten Thau, Kield Vindun, *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag, Copenhague, 1998.
- XIII-XIV. Giulio G. Rizzo, *Roberto Burle Marx: il giardino del Novecento*, Cantini, Florencia, 1992.
- XV. Marta Iris Montero, *Burle Marx: el paisaje lírico*, Gustavo Gili, México, 2001.
- XVI. Vera Beatriz Siqueiro, *Burle Marx*, Cosac & Naify, São Paulo, 2001.
- XVII-XVIII. William Howard Adams, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*, MoMA, Nueva York, 1991.
- XIX. E.A.T. Smith y M. Darling, *The Architecture of R.M. Schindler*, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 2001.
- XX. Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona 2004.
- XXI-XXII. Fotos de Ramón Rodríguez Llera.
- XXIII. Foto de Daniel Villalobos.
- XXIV. Servicio de imágenes del planeta Google Earth™.

El origen y el propósito de este libro son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en él proviene del material didáctico empleado en la actividad docente del autor. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del 'uso razonable' (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias.

- XXV. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Girsberger, Zürich, 1929-1970.
- XXVI. Servicio de imágenes del planeta Google Earth™.
- XXVII. Carlo Scarpa, *The Other City: The Architect's Working Method as Shown by the Brion Cemetery in San Vito d'Altivole*, Ernst und Sohn, Berlín, 1989.
- XXVIII. Jane Brown, *The English Garden in Our Time*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1986.
- XXIX. Foto de Ramón Rodríguez Llera.
- XXX. Servicio de imágenes del planeta Google Earth™.
- XXXI. Foto del autor.
- XXXII. Jacques Lucan, *OMA*, Electa Moniteur, París, 1990.
- XXXIII. Revista *Anales de Arquitectura* (Valladolid), nº 7, 1996.
- XXXIV. Heidi Landecker (edición), *Martha Schwartz*, Spacemaker Press, Washington, 1997.
- XXXV. Servicio de imágenes del planeta Google Earth™.
- XXXVI. Michel Jacques (edición), *Yves Brunier, paysagiste*, Arc en rêve centre d'architecture, Burdeos / Birkhäuser, Basilea, Boston y Berlín, 1996.
- XXXVII. Andrea Maffei (edición), *Toyo Ito*, Electa, Milán, 2001.
- XXXVIII. Revista *El Croquis* (El Escorial), nº 100-101, 2000.
- XXXIX. Revista *Topos* (Múnich) nº 11, 1995.
- XL. Bart Lootsma (edición), *Adriaan Geuze / West 8: Landscape Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

Figuras

- I.1. Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Academy, Londres, 1995.
- I.2-1.5. M.H. Baillie Scott, *Houses and Gardens*, G. Newnes, Londres, 1906.
- I.6-1.9. Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Academy, Londres, 1995.
- I.10. Foto del autor.
- I.11. Stuart Durant, *C.F.A. Voysey*, Academy, Londres, 1992.
- I.12. Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Academy, Londres, 1995.

- 1.13. Stuart Durant, C.F.A. *Voysey*, Academy, Londres, 1992.
- 2.1. Andrew Saint, *Richard Norman Shaw*, Yale University Press, New Haven, 1976.
- 2.2. Lawrence Weaver, *Houses and Gardens of E.L. Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987.
- 2.3. Jane Brown, *Gardens of a Golden Afternoon*, Penguin Books, Londres, 1994.
- 2.4-2.5. Lawrence Weaver, *Houses and Gardens of E.L. Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987.
- 2.6. Revista *Composición Arquitectónica* (Bilbao), nº 1, 1988.
- 2.7. Véase la lámina IV.
- 2.8. Izquierda: Lawrence Weaver, *Houses and Gardens of E.L. Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987. / Derecha: A.G.S. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1984.
- 2.9. Lawrence Weaver, *Houses and Gardens of E.L. Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987.
- 2.10-2.11. Revista *Composición Arquitectónica* (Bilbao), nº 1, 1988.
- 2.12. A.G.S. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1984.
- 2.13. Jane Brown, *Gardens of a Golden Afternoon*, Penguin Books, Londres, 1994.
- 2.14. Lawrence Weaver, *Houses and Gardens of E.L. Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987.
- 2.15-2.16. A.G.S. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1984.
- 2.17. Fotos del autor.
- 2.18. Gervase Jackson-Stops, *An English Arcadia 1600-1990*, The American Institute of Architects Press, Washington, 1991.
- 2.19-2.21. A.G.S. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1984.
- 3.1. Revista *Rassegna* (Milán), nº 8, 1981.
- 3.2-3.3. Joseph Maria Olbrich, *Architecture: réédition complète des trois volumes originaux, 1901-1914*, Pierre Mardaga, Lieja, 1988.
- 3.4. Revista *Rassegna* (Milán), 1981.
- 3.5. Joseph Maria Olbrich, *Architecture: réédition complète des trois volumes originaux, 1901-1914*, Pierre Mardaga, Lieja, 1988.
- 3.6-3.10. Eduard Franz Sekler, *Josef Hoffmann, 1870-1956*, Electa, Milán, 1991.
- 3.11. Jean-Paul Bouillon, *Art Déco, 1903-1940*, Destino, Barcelona, 1989.
- 4.1. Véase la lámina VI.
- 4.2-4.5. Gisela Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf: die Jahre von 1903 bis 1907*, VCH, Weinheim, 1991.
- 4.6-4.7. Revista *Composición Arquitectónica* (Bilbao), nº 1, 1988.
- 4.8. Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow, 1876-1950*, Electa, Milán, 1991.
- 4.9. Hugo Koch, *Der Garten*, Ernst Wasmuth, Berlín, 1927.
- 4.10-4.11. Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- 5.1. Jean-Claude-Nicolas Forestier, *Jardines*, Stylos, Barcelona, 1985.
- 5.2-5.5. André Vera, *Le Nouveau jardin*, Émile-Paul, París, 1912.
- 5.6-5.7. André Vera, *Les Jardins*, Émile-Paul, París, 1919.
- 5.8-5.10. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 6.1-6.3. Dominique Deshoulières (edición), *Rob Mallet-Stevens: Architecture*, Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1980.
- 6.4-6.6. Cécile Briolle, Agnès Fuzibet y Gérard Monier, *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marsella, 1990.
- 6.7. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 6.8. Enrico Crispolti y Franco Sborgi (edición), *Futurismo: i grandi temi, 1909-1944*, Mazzotta, Milán, 1997.
- 7.1-7.3. Winfred Nerdinger, *Walter Gropius, opera completa*, Electa, Milán, 1988.
- 7.4. A. Meseure, *August Macke, 1887-1914*, Taschen, Colonia 1992.
- 7.5. Planta: véase la lámina VIII. / Maqueta: José Manuel Aller Barazón (trabajo de doctorado, ETSA Valladolid, 2002).
- 7.6. Winfred Nerdinger, *Walter Gropius, opera completa*, Electa, Milán, 1988.
- 7.7-7.8. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 7.9. Hajo Düchting, *Robert y Sonia Delaunay*, Benedikt Taschen, Colonia, 1994.
- 7.10. Catálogo, *Sonia Delaunay: tecidos simultáneos*, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2002.
- 7.11. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 7.12. Élisabeth Vitou, *Gabriel Guévrérian*, Connivences, París, 1987.
- 7.13. Véase la lámina IX.

- 7.14-7.15. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 7.16-7.17. Cécile Briolle, Agnès Fuzibet y Gérard Monier, *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marsella, 1990.
- 7.18-7.20. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 8.1-8.2. Susanne Deicher, *Piet Mondrian, 1872-1944*, Benedikt Taschen, Colonia, 1995.
- 8.3-8.4. Els Hoek (edición), *Theo van Doesburg: oeuvre catalogue*, Central Museum, Utrecht · Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2000.
- 8.5-8.6. Umberto Barbieri (edición), *J.J.P. Oud, Zanichelli*, Bolonia, 1986.
- 8.7. Ed Tavene (edición), *J.J.P. Oud: The Complete Works*, NAI, Rotterdam, 2001.
- 8.8. Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (edición), *Bauhaus*, Könemann, Colonia, 1999.
- 8.9. Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, Finest, París, 2001.
- 8.10-8.12. Hugo Koch, *Der Garten*, Ernst Wasmuth, Berlín, 1927.
- 8.13. Jane Brown, *The English Garden in Our Time*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1986.
- 9.1. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
- 9.2. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- 9.3. Le Corbusier, *Une petite maison, 1923*, Birkhäuser, Basilea, 2001.
- 9.4-9.5. *Le Corbusier Archive*, Garland, Nueva York · Fondation Le Corbusier, París, 1982.
- 9.6-9.9. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Girsberger, Zúrich, 1929-1970.
- 9.10. *Le Corbusier Archive*, Garland, Nueva York · Fondation Le Corbusier, París, 1982.
- 9.11-9.12. André Lurçat, *Terrasses et jardins*, Éditions d'Art Charles Moreau, París, 1930.
- 9.13. Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- 9.14. Dominique Deshoulières (edición), *Rob Mallet-Stevens: Architecture*, Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1980.
- 10.1. Planta: Nieves Fernández Villalobos (trabajo de doctorado, ETSA Valladolid, 2002). / Foto: Dennis Sharp, *Connell, Ward & Lucas: Modern Movement Architects in England*, Books Art, Londres, 1994.
- 10.2. Foto: Jane Brown, *The English Garden in Our Time*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1986. / Planta: Miriam Ruiz Iñigo (trabajo de doctorado, ETSA Valladolid, 2002).
- 10.3. Elizabeth B. Kassler, *Modern Gardens and the Landscape*, MoMA, Nueva York, 1984.
- 10.4. Foto de Ramón Rodríguez Llera.
- 10.5-10.8. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*, The Architectural Press, Londres, 1938.
- 10.9. Susan Compton (edición), *British Art in the 20th Century*, Prestel, Múnich, 1986.
- 10.10. Planta: Jane Brown, *El jardín moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. / Dibujo: Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*, The Architectural Press, Londres, 1938.
- 10.11. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*, The Architectural Press, Londres, 1938.
- 10.12. Marc Treib (edición), *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1993.
- 10.13. Jane Brown, *The English Garden in Our Time*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1986.
- 10.14. *Ben Nicholson, 1894-1982*, Globus, Madrid, 1995.
- 10.15. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*, The Architectural Press, Londres, 1938.
- 10.16. Jane Brown, *El jardín moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- 10.17-10.18. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape*, The Architectural Press, Londres, 1938.
- 10.19. Véase la lámina XI.
- 11.1. Sven Ingvar Andersson (edición). *C.Th. Sørensen, Landscape Modernist*, The Danish Architectural Press, Copenhagen, 2001.
- 11.2. Peter Sheppard, *Modern Gardens*, The Architectural Press, Londres, 1953.
- 11.3. Véase la lámina XII.
- 11.4. Alvar Aalto, *The Complete Works*, Artemis, Zúrich, 1983.
- 11.5. Manuel López Blázquez (edición), *Hans Arp, 1886-1966*, Globus, Madrid, 1995.
- 11.6. Jane Brown, *The English Garden in Our Time*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1986.
- 11.7. www.clef-des-champs.ca/2006-EduarquiPage/2006-Eduarqui-2.htm.
- 11.8-11.9. Véanse las láminas XIII-XIV.
- 11.10. Véase la lámina XV.
- 11.11. Planta: David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, Rizzoli, Nueva York, 1994. / Foto de Ramón Rodríguez Llera.
- 11.12. Véase la lámina XVI.
- 11.13-11.15. Véanse las láminas XVII-XVIII.

Índice alfabético

- Aalto, Alvar: 167, 228, 230, 231; figuras 11.4, 15.1
Abbotswood: 59-60
Acrópolis, Atenas: 382, 383, 385, 386; figuras 27.7-27.12
Adams, William Howard: 13
Addison, Joseph: 231
Adele Levy Memorial, parque: 394; figura 28.7
Adriana, villa: 139, 371
Adriano: 371
Adriano, mausoleo: 259
AEG: 84
aeropuerto de Múnich, jardín del hotel: 443; figura 31.18
aeropuerto Santos Dumont, jardines: 173; lámina xv; figura 11.10
Agra: 68
Agrest, Diana: 401-403; figura 29.1
Aguilar, casa: figura 21.3
Ahlberg, Hakon: 379 (nota 3)
Ahmedabad: 287, 288; figura 19.7
Akbar, palacio: figura 26.22
Alabama: 202; figura 13.8
Alameda de Osuna, jardín: 447
Albers, Josef: 111, 312
Alberti, Leon Battista: 35
Alhambra, jardines: 303, 304; figura 21.1
Almonacid Canseco, Rodrigo: 394 (nota 5)
Alpes: 301
Alphand, Jean-Charles-Adolphe: 167, 170, 346, 349, 380
Álvarez, Darío: 303 (nota 1), 331 (nota 2), 368 (nota 11), 382 (nota 5), 433 (nota 3)
Amantes, fuente: 309; lámina XXIII; figura 21.12
Amberes, proyecto urbano: 455; figura 32.9
Amboise, castillo: 107
Amersham: 150; figura 10.1
Ammann, Gustav: 165, 210; figura 11.2
Amsterdam: 379-382; figuras 27.5-27.6
Anderson, mirador: 385, 386; figura 27.11
Andersson, Sven Ingvar: 407, 416
André-Citroën, parque: 449-451; lámina XXXV; figuras 32.1-32.3
André, Carl: 415, 436, 439, 441; figura 31.7
Aníbarro, Miguel Ángel: 14, 345 (nota 2), 411 (nota 1)
Apollinaire, Guillaume: 116
Aptos: 234, 237; figura 15.9
Arboledas, conjunto: 309; figura 21.11
Argan, Giulio Carlo: 167 (nota 5)
Argel: 258
Argostoli, bahía: 432, 433
Arizona: 195, 197; figuras 13.1-13.3
Armonk: 321; figura 22.12
Aronstein, Gertrude: 210
Arp, Jean: 167-168, 169, 170, 172, 176, 177, 178, 239, 313, 319, 395, 404; figura 11.5
Arquitectónica: 442
Arrayanes, patio: 304, 311; figura 21.1
Arriola, Fiol, Galí y Quintana: 405 (nota 5), 407
Artek: 228
Arts & Crafts: 14, 35-37, 38, 41, 49, 53, 71, 78, 84, 88, 89, 94, 113, 126, 149, 150, 182, 206, 211
Ashmole, Bernard: 150
Asilo Flotante, París: 283
Asociación de Hilanderos, Ahmedabad: 288
Asplund, Erik Gunnar: 375-379; lámina XXVI; figuras 27.1-27.4
Ast, casa: 81; figura 3.9
Atenas: 382-386; figura 27.7
Aterro Baía Sul: 399; figura 28.15
Aterro de Flamengo: 397-398; lámina XXIX; figuras 28.11
Atherton: 240; figura 15.13
Atlanta: 442; figura 31.17
Augusto, mausoleo: 259
Auricoste, Isabelle: 453
autopista del Midi francés: 453
Aymonino, Carlo: 325 (nota 1), 326 (nota 2)
Azari, Fedele: 110
Babilonia, jardines colgantes: 259
Bac, Ferdinand: 110, 303, 304-305, 311; figura 21.2
Bacon, Francis: 470
Bagnaia: 152
Baldinger, jardín: 242; figura 15.15
Balla, Giacomo: 110; figura 6.8
Balthus: 105 (nota 3)
Banco Nacional de Dinamarca, jardines: 394; figura 28.8
Barcelona: 293, 360, 361, 445, 458, 459; lámina XXXVIII; figuras 20.3, 26.6, 31.20, 31.21, 32.14, 32.15, 32.16, 32.22
Barillet, Louis: 118
Barnsdall, casa (Schindler): 209; lámina XIX; figura 14.6
Barnsdall, casa (Wright): 191-194; figuras 12.12-12.14
Barnsdall, Louise Aline: 191, 192, 209
Barnsdall, William: 191
Barragán, casa: 307; lámina XXI; figuras 21.7-21.8
Barragán, Luis: 13, 303-312, 394, 469; láminas XXI-XXIII; figuras 21.3, 21.4, 21.6-21.13
Barreto, Henrique de Mello: 170 (nota 9)
Barth, Erwin: 341-343; figuras 21.14, 21.15
Barzilay, Marianne: 405 (notas 4, 6), 406 (nota 8), 411 (nota 2), 425 (nota 20)

Bassett-Lowke, W.J.: 149
 Batlle, Enric: 459
 Bauer, Friedrich: 335; figura 24.6
 Bauhaus: 111, 131, 132, 133, 153, 292, 408, 428
 Bear Run: 199; figura 13.4
 Bebedero, fuente: 309; figura 21.11
 Behrens, casa: 83-84; lámina VI; figura 4.1
 Behrens, Peter: 74, 83-88, 97, 149-150, 153; lámina VI; figuras 4.1-4.7
 Beinecke, jardín: 321, 322; figura 22.10
 Bekker & Bleekker: 405 (nota 5)
 Bélanger, François: 271
 Bellini, Giovanni: 395
 Bellmunt, Jordi: 459
 Belo Horizonte: 173, 401
 Belvedere (Vaticano): 64
 Benedict Canyon: 223; figura 14.16
 Benirschke, Max: 82
 Bentley Wood: 153-158, 160, 162, 165, 297, 313; figuras 10.5-10.8
 Benton, Tim: 269 (nota 1)
 Béraud: 105 (nota 3)
 Bercy, parque: 445; figura 31.22
 Berger, Patrick: 450
 Berkshire: 55, 59; figuras 2.8, 2.13
 Berlage, Hendrik Petrus: 379; figura 27.5
 Berlín: 86, 111, 128, 147, 170, 210, 293, 294, 299, 315, 335, 337, 338, 343, 366, 434, 435; lámina VIII; figuras 4.6, 7.1, 7.3, 7.5, 7.6, 8.5, 9.13, 20.4, 22.2, 24.2, 24.6, 24.9, 24.10, 24.13-24.15, 26.17, 31.4, 31.5
 Berlín-Kreuzberg: 444; figura 31.19
 Berlín-Schöneberg: 339
 Bernini, Gian Lorenzo: 334
 Beverly Hills: 223, 244; figuras 14.16, 15.18
 Bienal de Venecia: 314
 Blaue Reiter: 408
 Blenheim: 379
 Blois, castillo: 107
 Blomfield, Reginald: 36
 Bloomfield: 318; figura 22.7
 Boboli, jardines: 139, 213
 Bogotá: 300
 Bois de Boulogne, París: 380
 Bomarzo: 254, 464; figura 32.10
 Bomsel, villa: 139; figura 9.1
 Bon, Angelo del: 292 (nota 1)
 Borges, Jorge Luis: 12
 Born, Ernest: 227
 Boschpark: 379. Véase también Bosque de Amsterdam
 'bosque circular', La Villette: 429; figura 30.28
 Bosque de Amsterdam: 379-382; figura 27.6
 'bosque lineal', La Villette: 429
 Bouliac: 453
 Boullée, Étienne-Louis: 403
 Boulogne-sur-Seine: 140
 Bourg-la-Reine: 260
 Bramante, Donato: 64
 Brancusi, Constantin: 215, 317
 Braque, casa: 301-302; figura 20.9
 Braque, Georges: 170, 239, 301
 Brasilia: 398, 399; figuras 28.12, 28.14
 Brentwood: 216, 221; figuras 14.10, 14.13
 Brescia, Bernardo Fort: 442; figura 31.17
 Breuer, Marcel: 317, 319, 364; figura 22.8
 Brion, tumba: 389-391; lámina XXVII; figuras 28.3, 28.4
 Bristol: 123 (nota 12)
 Britz, colonia: 341; figura 24.11
 Brno: 146
 Broadacre City: 355, 356; figura 26.1
 Broadleys, casa: 43-44; figuras 1.9, 1.10
 Bromme, Max: 341; figura 24.12
 Brown, casa (Brentwood): 221-222; figura 14.13
 Brown, casa (Washington): 226; figura 14.19
 Brown, Jane: 14, 50 (nota 2), 156 (nota 6)
 Brown, Lancelot 'Capability': 353, 379, 429
 Brunier, Yves: 452-455, 469; lámina XXXVI; figuras 32.5-32.8
 Bruselas: 77, 135, 337; figuras 3.6, 8.13
 Bucerus, casa: 225
 Buckinghamshire: 52; figura 2.4
 Buenos Aires: 269 (nota 2)
 Buffalo: 183; figura 12.4
 Buñuel, Luis: 105 (nota 3)
 Buontalenti, Bernardo: 254
 Burden, jardín: 243-244; figura 15.17
 Burdeos: 453
 Buren, Daniel: 422
 Burle Marx, Roberto: 13, 169-178, 230, 303, 317, 366, 397-399, 401, 404, 405, 419, 424, 455, 460, 469; láminas XIII-XVIII, XXIX; figuras 11.7-11.19, 28.11-28.15
 Burnett, parque: 438-439; figura 31.11
 Burnham, Daniel: 349
 Burton Tremaine, casa: 176, 178; lámina XVIII; figura 11.15
 Burton, casa: 41; figura 1.5
 Bush, rancho: 233-234; figuras 15.5, 15.6
 Buttes-Chaumont, parque: 429; figura 29.8
 Calder, Alexander: 167, 170, 317, 319, 322
 Caldwell, Alfred: 299
 California: 208, 209, 210, 216, 217, 223, 224, 228, 233, 234, 240, 244, 393, 440, 441; lámina XVIII; figuras 14.3-14.5, 14.10-14.13, 14.15-14.17, 15.2, 15.5-15.10, 15.13, 15.14, 15.18, 28.6, 31.14, 31.16
 Cambridge: 42; figura 1.7
 Cambridge (Massachusetts): 300, 301, 437, 441; lámina XXXIV; figuras 20.8, 31.9, 31.15
 Campanario, fuente: 309
 Campidoglio, plaza: 321
 Campo de Santa Ana, Río de Janeiro: 170
 Cannaregio, plaza: 414, 422, 434
 Canneel-Claes, casa: 135-136; figura 8.13
 Canneel-Claes, Jean: 135-136, 153; figura 8.13

Canosa, José Luis: 458; figura 32.14
 Capanema, Gustavo: 171 (nota 13)
 Capitolio de Chandigarh: 287-289; figuras 19.8-19.10
 Capitolio de Chandigarh, parque: 367-374, 382, 386; lámina XXV; figuras 26.11, 26.23-26.32
 Capuchinas, convento: 309; lámina XXII; figura 21.10
 Caracas: 397
 Carlton, Julian: 187 (nota 3)
 Carpaccio, Vittore: 270
 'Casa con tres patios': 295-296, 307; figura 20.5
 'Casa de campo en hormigón': 146
 'Casa de campo en ladrillo': 126, 294
 'Casa de la cascada': 199. Véanse también Kaufmann, casa (Wright) y Fallingwater
 Casa del Baile, Pampulha: 173-174, 176; figura 11.11
 'Casa estudio para un artista': 292; figuras 20.1-20.2
 'Casa patio con muros curvos': 296
 'casa translúcida': 209; lámina XIX; figura 14.6
 'casas torre': 345; figura 25.1
 Castelfell, castillo: 465
 Castle Drogo: 65-66; figura 2.18
 Castle Howard: 379
 Cataguazes, plaza: 177; figura 11.16
 Cavois, villa: 148; figura 9.14
 Cefalonia, isla: 432; figuras 31.1-31.2
 Cementerio del Bosque, Estocolmo: 375-379; lámina XXVI; figuras 27.1-27.4
 Central Park, Nueva York: 262, 335, 370, 430 (nota 25)
 Centrosoyuz: 359
 Cézanne, Paul: 170, 385, 386
 Chandigarh: 287, 367-374; lámina XXV; figuras 19.8-19.10, 26.19-26.21, 26.23-26.32
 Chandler, Alexander: 195
 Chareau, Pierre: 105
 Charlottenburg: 147, 342; figura 9.12
 Chase Manhattan Bank, jardín: 320-321; figura 22.10
 Chase-Schindler, casa: 207-208, 210; figura 14.3
 Chase, Clyde: 207
 Checkpoint Charlie, Berlín: 435; figura 31.5
 Chemetoff, Alexandre: 406, 421-422, 457-458; figuras 29.5, 30.16, 32.13
 Cheney, Edwin: 187 (nota 2)
 Cheney, Mamah Borthwick: 187 (nota 2)
 Chenies: 52; figura 2.4
 Chermayeff, Serge: 153, 156, 297, 313; figura 10.5
 Chérnijov, Yákov: 418
 Chertsey: 153, 159; figura 10.11
 Chess, río: 53
 Chevreul, Eugène: 116
 Chicago: 299, 325
 Chillida, Eduardo: 445
 Chimbote: 300
 Choay, Françoise: 327 (nota 4), 405
Chora L Works, La Villette: 422, 434; figura 30.18
 Church, Thomas: 227-239, 240, 247, 313, 437 (nota 5), 469; figuras 15.2-15.10
 Church, villa: 144, 271
 Cité de Refuge, París: 283-284, 316; figura 19.4
 Citerea, jardín: 327; figura 23.4
 'Ciudad contemporánea de tres millones de habitantes': 347-351, 352-354, 356; figuras 25.7, 25.9-25.10
 'Ciudad de jardines obreros': 339; figura 24.10
 'Ciudad del globo cautivo': 424
 'ciudad jardín': 325-327; figura 23.2
 Ciudad Universitaria de Brasil: 361-362, 429; figuras 26.7, 26.8
 Clark, H.P.: 237
 Clément, Gilles: 449, 450-451, 452, 469; lámina XXXV; figuras 32.1, 32.2, 32.4
 Clot, parque: 445; figura 31.30
 Clubes, conjunto: 309; lámina XXIII; figura 21.12
 Cobham: 153, 162, 165; figura 10.17
 Cocteau, Jean: 105 (nota 3)
 Cohen, Jean-Louis: 356 (nota 4)
 Coignet, François: 261
 Colonia: 85, 336; figuras 4.4, 24.7
 'Colonia de jardines obreros': 343; figura 24.15
 Colonna, Francesco: 327; figura 23.4
 Colquhoun, Alan: 351 (nota 8)
 Compton: 45; figura 1.12
 Concord: 440; figura 31.14
 Connecticut: 247, 318, 321; figuras 16.2, 22.7, 22.11
 Connecticut General Life Insurance, jardín: 318; figura 22.7
 Connell, Amyas: 149-150; figura 10.1
 Connell, Ward & Lucas: 149
 Conrads, Ulrich: 126 (nota 3), 257 (nota 1), 258 (nota 5)
 Considérant, Victor: 347
 Constitución, plaza (Gerona): 465
 Constructivismo: 414
 Contempoville: 239-240; figura 15.12
 Cook, Peter: 424
 Coonley, casa: 183, 184-185; figura 12.6
 Copacabana, paseo: 399; figura 28.13
 Copenhague: 165, 394; figuras 11.1, 28.8
 Corajoud, Michel: 406-407, 413, 429 (nota 23); figura 29.5
 Correias: 174; lámina XVI; figura 11.12
 Cortés, Juan Antonio: 54 (nota 5)
 Costa, Lúcio: 170, 171
 Covent Garden, Londres: 414
 Creueta del Coll, parque: 445; figura 31.21
 Croix: 148; figura 9.14
 Crosset, Pierre-Alain: 260 (nota 7)
 Cuadra San Cristóbal, fuentes: 309; figura 21.13
 Cubismo: 111, 112, 117, 123, 167, 408
 'Cubo rojo': 131-132; figura 8.8
 Cukor, George: 205
 Cullen, Gordon: 157

Curruchet, casa: 270
 Curtis, William: 139 (nota 3), 282 (nota 1), 287 (nota 6)
 Cytron, casa: 223; figura 14.16
 Czeschka, Carl Otto: 77

D'Este, villa: 139
 Daily, Gardner: 227
 Dalí, Salvador: 105 (nota 3)
 Dall'Ava, villa: 453; figura 32.5
 Dalmas, Charles: 109
 Dalmas, Marcel: 109
 Dalnoky, Christine: 456-457; figuras 32.11, 32.12
 Dampierre, castillo: 107
 Darmstadt: 74, 76, 83, 84; láminas v, vi; figuras 3.2-3.4, 4.1
 Davey, Peter: 36 (nota 1)
 Davidson, J.R.: 243
 Dax: 453
 De Beistegui, apartamento: 279-283, 285, 305, 307; figuras 19.1-19.3
 De Beistegui, Charles: 279, 280, 282
 De Chirico, Giorgio: 305, 385, 386; figura 21.5
 De Michelis, Marco: 332 (nota 5), 337 (nota 8)
 De Stijl: 126, 128, 380
 De Vico, Raffaele: 420; figura 30.14
 Deanery: 53, 55-57; figuras 2.8, 2.9
 Deauville: 104; figura 6.2
 Delaunay, Robert: 116, 118, 122; figura 7.9
 Delaunay, Robert y Sonia: 115-117
 Delaunay, Sonia: 116-117, 119, 121, 122; figuras 7.10, 7.11
 Delhi: 66, 68, 70; figuras 2.19, 2.20
 Depero, Fortunato: 110
 Derrida, Jacques: 411, 414, 421, 422; figura 30.18
 Dessau: 111, 133
 Desvigne, Michel: 456-457; figuras 32.11, 32.12
 Deutsche Werkbund: 84, 332. Véase también Werkbund
 Devonshire: 65; figura 2.18
 Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph: 347, 371; figura 25.6
 Diagonal Mar, parque: 459, 460-461; figura 32.16
 'Diez mil palmeras imperiales', explanada: 362, 429; figura 26.8
 Dillistone, George: 66 (nota 6)
 Dixcot: 44; figura 1.11
 Döcker, Richard: 147
 Dodge, casa: 207; figura 14.2
 Domus Augustana: 213
 Donnell, jardín: 234-237, 238, 239, 313; figuras 15.7, 15.8
 Doppel Haus: 114
 Dorset: 41
 Downs, montes: 156
 Downtown Athletic Club, Nueva York: 426; figura 30.24
 Dresde: 132; figura 8.10
 Drewsteington: 65; figura 2.18

Duchêne, Achille: 92
 Duchêne, Henri: 92 (nota 3)
 Düsseldorf: 84; figura 4.2

Eckbo, Garret: 114, 232, 239-244, 437 (nota 5), 469; figuras 15.12-15.18
 Egerstrom, casa: 309-311; figura 21.13
 Einstein, torre: 210
 Eisenman, Peter: 14, 299, 414, 415, 421, 422, 433-436, 440, 459; figuras 30.18, 31.4-31.6
 Elba, río: 297
 Eliat, casa: 146
 Ema, cartuja: 264, 266; figuras 17.7, 17.10
 Encke, Fritz: 336; figura 24.7
 Ernst Ludwig, casa: 74
 Escuela Federal de Bernau, jardín: 165
 Esprit Nouveau, pabellón: 267-268, 352; figura 17.11
 Essen: 299
 Essex, casa: 44-45; figura 1.11
 Esteban, José Luis: 447; figura 31.24
 Esteras, Emilio: 447; figuras 31.24
 Esters, casa: 146
 Estilo Internacional: 209, 211
 Estocolmo: 375-379; lámina xxvi; figura 27.1
 EUR 42, jardines: 420; figura 30.14
 Euralille: 452, 467; lámina xxxix; figuras 32.4, 32.26
 Euralille, parque central: 453-454; figura 32.6
 Everdene: 40-41; figura 1.4
 'Éxodo', proyecto: 423, 446; figura 30.20
 Exposición de Arte de Alemania, Colonia: 85
 Exposición de Arte del Noroeste de Alemania, Oldenburg: 85
 Exposición de Arte y Construcción de Jardines, Düsseldorf: 84
 Exposición de Artes Decorativas, París: 108-110, 117-120, 267-268, 304, 352, 406; lámina ix; figuras 6.7, 7.11, 7.13, 17.11
 Exposición de Jardines, Dresde: 132-133; figura 8.10
 Exposición de la Edificación, Berlín: 293, 294-295; figura 20.4
 Exposición Golden Gate: 228-229; figura 15.2
 Exposición Internacional, Barcelona: 293; figura 20.3
 Expresionismo: 90, 112, 167, 337

Falansterio: 347
 Fallingwater: 199, 217. Véanse también 'Casa de la cascada' y Kaufmann, casa (Wright)
 Fanning, James: 315; figura 22.1
 Fariello, Francesco: 14, 379 (nota 2), 399
 Farnesina, villa: 139
 Farnsworth, casa: 245-247, 297; figura 16.1
 Farnsworth, Edith: 247
 Fatehpur Sikri: figura 26.22
 Feinhals, villa: 76; figura 3.5
 Fernández de la Reguera, Salváns y Solé: 459

Ferrater, Carlos: 458; figura 32.14
 Fiesole: 187
 Figini, Luigi: 292; figuras 20.1, 20.2
 Figueras, Bet: 458; figura 32.14
 Filarete: 327; figura 23.3
 Filopapo, colina: 382, 383, 385; figuras 27.9, 27.11
 Finlay, Ian Hamilton: 396-397; figura 28.10
 First Republican Bank, Fort Worth: 438
 Fisk, jardín: 240; figura 15.13
 Fleurent, Maurice: 51 (nota 4)
 Florence: 202; figuras 13.8
 Florencia: 139, 213, 259, 264
 Florianópolis: 399; figura 28.15
 Folie Saint-James, jardín: 270, 271
 Folly Farm: 59, 60-61; figura 2.13
 Fontana, Lucio: 292; figura 20.2
 Forestier, Jean-Claude-Nicolas: 91-92, 110; figura 5.1
 Fort Worth: 392, 438; figuras 28.5, 31.11
 Foucault, Michel: 413
 Fourier, Charles: 347
 Fox, río: 246
 Frampton, Kenneth: 13, 197 (nota 2), 214 (nota 6), 245 (nota 3)
 Frank, Josef: 137
 Frankfurt: 147, 341, 435; figuras 24.12, 31.6
 Freixa, Jaume: 300 (nota 9)
 Freixes, Dani: 445; figura 31.20
 Freud, Ernst: 210
 Friedberg, Paul: 405
 Friedrich, Caspar David: 376
 Friedrichstrasse, Berlín: 434; figura 31.4
 Fuhrsbüttel, jardín: 337
 Fundación Ford, jardín: 322

Gabo, Naum: 239
 Gaillon, castillo: 107
 Galería de Arte de Yale, jardín de escultura: 315
 Galuzzo: 264
 Gálvez, Antonio: 308
 Gálvez, casa: 308-309; figura 21.9
 Gandelonas, Mario: 401-403; figura 29.1
 Gans, Deborah: 283 (nota 3)
 Garby: 153; figura 10.10
 Garches: 141, 271; figuras 9.5, 18.5
 Garnier, Tony: 261, 327-330, 345, 346, 364, 365; figuras 17.4, 23.5-23.7
 Gauguin, Paul: 169 (nota 8)
 Gebhard, David: 207 (nota 3)
 Genga, Girolamo: 259
 Génova: 258
 Georgia: 442; figura 31.17
 Gera: 432
 Geron: 465
 Geuze, Adriaan: 465-468; láminas xxxix, xl; figuras 32.23-32.28
 Giacometti, Alberto: 105, 318; figura 22.6
 Giedion, Sigfried: 362, 363
 Gigantes, Eleni: 433; lámina xxxiii; figura 31.3

Gill, Irving: 206-207; figura 14.2
 Glaziou, Auguste: 170
 Gledstone Hall: 68-70; figura 2.21
 Gloucestershire: 59
 Glückert, villa: 75; figura 3.3
 Godalming: 52; figura 2.5
 Goldstone, jardín: 244; figura 15.18
 González Cubero, Josefina: 300 (nota 8)
 Goulet, Patrice: 406 (nota 7)
 Gouvernec & Raynaud: 405 (nota 5)
 Gran Exposición de la Construcción de Jardines, Mannheim: 85-86
 Granada: 303; figura 21.1
 Greber, Jacques: 179
 Greene, hermanos Charles y Henry: 206
 Greene, Wilfred: 150
 Gregotti, Vittorio: 405
 Gresleri, Giuliano: 265 (nota 14)
 Grey Walls: 53-54, 61; lámina iv; figuras 2.6, 2.7
 Griffith Park: 211
 Gropius, Walter: 111-114, 128, 133, 227, 239 (nota 10); lámina viii; figuras 7.1, 7.3, 7.5
 Guadalajara (México): figura 21.3
 Guaratiba: 178
 Guben: 146; figura 9.11
 Guévrékian, Gabriel: 109, 115-124, 150, 153, 159, 170, 239, 240, 243, 279, 304 (nota 3), 313, 469; láminas ix, x; figuras 7.12-7.20
 Guildford: 395; figura 28.9
 Guinzburg, Moisé: 356
 Gullane: 53; lámina iv; figura 2.6

Hadid, Zaha: 407, 408-410, 431; figura 29.8
 Haesler, Otto: 336
 Hagen: 90; figura 4.10
 Haid, David: 299
 Halland: 153; figura 10.5
 Halle: 89
 Halprin, Lawrence: 234, 239, 437 (nota 5); figura 15.11
 Hamburgo: 114, 333, 337, 342; lámina xxiv; figuras 24.3, 24.4
 Hampshire: 57; figura 2.10
 Hampstead Garden Suburb: 42; lámina ii; figura 1.6
 Hanak, Anton: 81
 Haslemere: 45; lámina iii; figura 1.13
 Haussmann, barón: 380
 Havel, lago: 148
 Hedderheim, colonia: 341
 Heim, Jacques: 117, 123
 Heim, villa: 117, 123-124; figuras 7.18-7.20
 Heizer, Michael: 437
 Hénard, Eugène: 260, 347
 Hennebique, casa: 260; figura 17.2
 Hennebique, François: 259-260; figuras 17.2
 Hepworth, Barbara: 152
 Hertfordshire: 64; figura 2.17
 Herzog & de Meuron: 464; figura 32.21

- Hestercombe: 62-64, 65, 68; figura 2.16
 High & Over, casa: 149-150; figura 10.1
 Highpoint 1 y II: 164; lámina XI; figura 10.19
 Hilberseimer, Ludwig: 112 (nota 1), 299, 351
 Hill, Oliver: 36, 150-151; figura 10.2
 Himalaya: 371
 Hines, Thomas S.: 219 (nota 7)
 Hirsch, Friedrich: 114
 Hitchcock, Henry-Russell: 192 (nota 7)
 Ho-o-den, jardín: 182
 Hoare, Henry: 418
 Hoffmann, Josef: 72, 73, 74, 77-82, 104, 105, 115 (nota 3), 389; figuras 3.6-3.10
 'hogar de solteros': 339
 Höger, Fritz: 114
 Hohenzollern, canal: 342
 Hohler Weg, ciudad jardín: 76
 Holabird & Roche: 210
 Hollyhock, casa: 192, 209
 Hollywood: 191, 207; figura 14.3
 Holmbury: 150; figura 10.2
 Hoo: 64
 Hood, Raymond: 261, 316; lámina XX; figura 17.5
 Hoppe, Emil: 82; figura 3.11
 Horiguchi, Sutemi: 153; figura 10.3
 Hosack, David: 261 (nota 8)
 Hoste: 167; lámina XII; figura 11.3
 Hôtel des Termes, jardín: 453
 Howard, Ebenezer: 323, 325-327, 346, 356; figuras 23.1, 23.2
 Howe, John H.: 191
 Hubbe, casa: 297-299; figura 20.7
 Hubbe, Margaret: 297
 Huet, Bernard: 445; figura 31.22
 Hussey, Christopher: 151
 Hyères: 105, 120; lámina X; figuras 6.4, 7.15
- IBA (Internationale Bauausstellung): 434; figura 31.4
 IBM, jardines: 321-322; figura 22.12
 IT, campus: 299
 Illinois: 182, 183, 186, 245; figuras 12.2, 12.3, 12.6, 12.7, 16.1
ilot insalubre n° 6: 362-363; figuras 26.9, 26.11
 Imbert, Dorothée: 92 (nota 4)
 Industria de la Sedería, Krefeld: 299
 'inmueble villa': 264-268, 348, 349; figuras 17.8, 17.9, 25.10
 Instituto de Resseguros do Brasil, jardines: 173; lámina XIV; figura 11.9
 Interpolis, jardín: 466-467; figura 32.25
 Inválidos, jardín triangular: 117-120, 122
 Isozaki, Arata: 405
 Issoudun, parque: 456-457; figuras 32.11, 32.12
 Itamaraty, palacio: 399; figura 28.12
 Ito, Toyoy: 455-456; lámina XXXVII; figuras 32.9, 32.10
- Jacobs, casa: 200, 201-202; figura 13.7
- Jacobs, Herbert: 200
 Jacobsen, Arne: 167, 394-395; lámina XII; figuras 11.3, 28.8
 Jacques, Michel: 453 (nota 5)
 Jaipur: 317, 322; figura 22.4
 Jardín Botánico de Dahlem: 170
 Jardín Botánico de Barcelona: 458-459; figuras 32.14
 'Jardín de agua y luz': 117-120; lámina IX; figuras 7.13, 7.14
 'jardín de la jardinería', La Villette: 421; figura 30.17
 'Jardín de los colores': 76; lámina V; figura 3.4
 'jardín de los bambúes', La Villette: 421-422; figuras 30.16
 'Jardín del amor': 96-97; lámina VII; figura 5.6
 'jardín del futuro': 321-322; figuras 22.12
 'jardín del pasado': 321-322; figuras 22.12
 'Jardín del sol': 96-97; figura 5.7
 'jardines del agua', La Villette: 421
 Jekyll, Gertrude: 50-51, 53, 55, 64, 150 (nota 1), 170, 210; figuras 2.2, 2.3
 Jellicoe, Geoffrey: 395-396; lámina XXVIII; figura 28.9
 Jellicoe, Susan: 395 (nota 6)
 Jensen, Jens: 185
 Jewell, Linda L.: 440 (nota 8)
 Johnson, casa (Johnson): 247-254; figuras 16.2-16.9
 Johnson, casa (Oud): 130; figura 8.7
 Johnson, casa (Wright): 200-201; figuras 13.5, 13.6
 Johnson, Herbert: 200
 Johnson, Hugh: 229
 Johnson, Jory: 13
 Johnson, Philip: 130, 247-254, 315, 322, 470; figuras 16.2-16.9, 22.1
 Joldwynds: 150-151; figura 10.2
 Jones, jardín: 240; figura 15.14
 Joseph y Hanau, villa: 140-141; figura 9.4
 Jové, José María: 167 (nota 2)
 Joyce, James: 415
 Joyce, jardín: 414
 Juan Carlos I, parque: 447; figura 31.24
 Judd, Donald: 253, 415, 436
 Jungfernhede, parque: 342-343; figura 24.13
- K, jardín: 463; figuras 32.17, 32.18
 Kahn, Louis: 307 (nota 8), 314-315, 317, 392-394; figuras 28.5-28.7
 Kallenbach, casa: 111, 112-114, 128-129, 130; lámina VIII; figuras 7.5, 7.6, 8.5
 Kallenbach, doctor: 112, 128
 Kandinsky, Wassily: 239, 244, 385, 386, 408, 413, 419; figuras 29.7, 30.12
 Karamanlis, Constantinos: 382 (nota 6)
 Kassler, Elizabeth: 13
 Katsura: 321
 Kaufmann, casa (Neutra): 217-219; figura 14.11

- Kaufmann, casa (Wright): 199-200; figura 13.4.
 Véanse también Fallingwater y 'Casa de la cascada'
- Kaufmann, Edgar: 217
 Kelly, Ellsworth: 253
 Kennedy, monumento: 395
 Kent, Adaline: 234, 237, 313; figura 15.8
 Kent, William: 229, 254
 Khnopff, Fernand: 77
 Kienast & Vogt: 461
 Kienast, Dieter: 461-464, 465; figuras 32.17-32.21
 Kiley, Dan: 114, 239, 322, 437 (nota 5)
 King's Road, Hollywood: 207
 Kioto: 153, 320; figuras 10.4, 22.3
 Kirkham, jardín: 233; figura 15.4
 Klee, Paul: 131, 132, 170, 385, 386, 428; figuras 8.9, 30.27
 Klein, Yves: 453
 Klimt, Gustav: 77, 338
 Knebworth: 64-65, 68; figura 2.17
 Köch, Hugo: 89
 Kolbe, Georg: 293, 295, 334; figura 20.3
 Kollhoff, Hans: 444; figura 31.19
 König, Hermann: 114
 Königsheide: 343; figura 24.15
 Koninck, Louis Herman de: 135; figura 8.13
 Koolhaas, Rem: 13, 14, 262, 387, 407, 423-430, 432, 433, 452, 453, 454, 455, 469; láminas XXXII, XXXVI; figuras 30.20, 30.22, 32.5-32.7
 Korn, Arthur: 147, 210; figura 9.12
 Krefeld: 146, 297, 299
 Krier, Leon: 401-403; figura 29.2
 Krishnamurti: 223
 Krupp, Friedrich: 299
 Krupp, oficinas: 299
 Kunsthal, Rotterdam: 454, 455; lámina XXXVI; figura 32.7
- La Celle-Saint-Cloud: 114; figura 7.8
 La Chaux-de-Fonds: 139; figura 9.2
 La Jolla: 393; figura 28.6
 La Plata: 270
 Ladovsky, Nikolái: 356
 Lake Forest: 186; figura 12.7
 Land's End: 153, 158-159, 163; figura 10.10
 Lange, casa: 297
 Lange, Hermann: 297
 Lante, villa: 152, 234
 Laprade, Albert: 109
 Largo da Carioca: 401
 Largo do Machado: 177; figura 11.18
 Las Terrenas, complejo: 433; lámina XXXIII; figura 31.3
 Lassus, Bernard: 405 (nota 5)
 Latona, estanque: 443
 Latour, Alessandra: 392 (nota 3)
 Laugier, Marc-Antoine: 350-351, 424, 428
 Laurens, Henri: 105
 Laurie, Michael: 234
- Lauweriks, Johannes L.M.: 89-90, 111; figuras 4.10, 4.11
 Le Corbusier: 105 (nota 3), 107 (nota 5), 109, 137, 139-146, 153, 157, 170, 171, 181, 228, 230, 249, 253, 255, 257-259, 260, 263-268, 269-278, 279-289, 296, 305, 307, 311, 316, 345-354, 355, 356-357, 359, 360-374, 382, 386, 389, 403, 406, 407, 414, 419, 422, 429, 450, 455, 469; lámina XXV; figuras 9.2-9.10, 17.1, 17.3, 17.6-17.9, 17.11, 18.1-18.10, 19.1-19.11, 25.2-25.7, 25.9-15.13, 26.2, 26.5-26.9, 26.11-26.21, 26.23-26.30, 26.32
 Le Dantec, Jean-Pierre: 437 (nota 5), 450 (nota 3)
 Le Havre, parque de la playa: 457-458; figura 32.13
 Le Nôtre, André: 92, 93, 254, 327, 347, 348, 351, 404, 427, 436, 438; figuras 25.8, 29.4, 31.8
 Le Play, Frédéric: 325
 Leão, Carlos: 171
 Lebesch, Franz: 73-74, 82, 104; figura 3.1
 Ledoux, Claude-Nicolas: 401, 403, 404
 Leenhardt, Jacques: 170 (nota 11)
 Léger, Fernand: 118, 170
 Legorreta, Ricardo: 439; figura 31.13
 Legrain, Pierre-Émile: 114-115, 240; figuras 7.7, 7.8
 Leicester: 153
 Leitner, Bernard: 422
 Léman, lago: 107 (nota 5), 140, 157; figura 9.3
 Lenin, instituto: 359
 Leonídov, Iván: 126, 358-359, 365, 423, 432, 446; figuras 26.3-26.4
 Lesbos, isla: 432
 Lesser, Ludwig: 332, 341; figura 24.1
 Letchworth: 327
 Lever House, jardín: 317-318; figura 22.5
 Levi, Rino: 175, 178; figura 11.13
 Lewerentz, Sigurd: 375, 377; figuras 27.1, 27.2
 LeWitt, Sol: 415; figura 30.5
 Leyes Wood: 49-50; figura 2.1
 Lille: 452, 453; lámina XXXIX; figuras 32.4, 32.6, 32.26
 Lindenhof, colonia: 339
 Lingotto: 258
 Linneo, (Carl von Linné): 261 (nota 8)
 Lipchitz, Jacques: 105, 121, 122, 313; figura 7.16
 Lissitzky, El: 239
 Little Sparta, jardín: 396-397; figura 28.10
 Little Thakeham: 61-62; figuras 2.14, 2.15
 Lock Island: 225; figura 14.18
 Loggia dei Lanzi, Florencia: 259
 Londres: 42, 164, 363, 414, 423, 464; lámina XI; figuras 10.19, 26.10, 32.21
 Long, Richard: 436
 Longburton: 41
 Loos, Adolf: 210
 Lootsma, Bart: 468 (nota 7)
 Los Ángeles: 191, 207, 211, 213, 221, 222, 243; figuras 12.12, 14.2, 14.7, 14.8, 14.14

- Louÿs, Pierre: figura 7.7
 Lovell, casa: 211-215; figura 14.7
 Lovell, casa en la playa: 209, 211; figura 14.5
 Lovell, centro de cultura física: 211
 Lovell, doctor Philip: 207, 209, 211, 221
 Lubertin, Berthold: 164; lámina XI; figura 10.19
 Lucan, Jacques: 414 (nota 11), 424 (nota 19), 426 (nota 21), 430 (nota 26)
 Luksch, Richard: 81
 Lurçat, André: 137-139, 146, 147, 279, 470; figura 9.1
 Lutyens, Edwin: 33, 36, 49-70, 71, 88, 117 (nota 5), 126, 150, 170, 186, 210, 469; lámina IV; figuras 2.2-2.21
 Lux, Joseph Augustus: 72, 76 (nota 5)
 Lyall, Sutherland: 322 (nota 15)
- Maas, Inge: 331 (nota 3), 337 (nota 9)
 Mächtig, Hermann: 335; figura 24.6
 Macià, plan: 360; figura 26.6
 Macke, Auguste: 112; figuras: 7.4
 Madama, villa: 213
 Madison: 200; figuras 13.7
 Madrid: 447; figura 31.24
 Magdeburgo: 297; figura 20.7
 Maggiore, lago: 225
 Magnitogorsk: 357, 358, 423; figura 26.3
 Magritte, René: 280, 282, 396
 Mairia, villa: 167, 228; figura 11.4
 Malévich, Kazimir: 239, 249
 Mallet-Stevens, Robert: 82, 101, 103-110, 115, 117, 120, 137, 148, 157, 279, 304 (nota 3); figuras 6.1-6.7, 7.11, 7.17, 9.14
 Mallows, Charles Edward: 36
 Mangabeiras, parque: 401
 Manhattan: 319, 362, 408, 424, 426
 Mannheim: 85, 86; figura 4.5
 Mantua: 251
 Marais, bosque: 110 (nota 9)
 Marc, Franz: 112
 Marcianò, Ada Francesca: 391 (nota 2)
 Marcusse, jardín: 165; figura 11.1
 Marienburg, colonia: 76; figura 3.5
 Marina, parque: 441; figura 31.16
 Marrast, Joseph: 109
 Marsella: 284, 285, 365; figuras 19.5, 19.6, 26.14, 26.15
 Marshcourt: 53, 57-59, 68; figuras 2.10, 2.11
 Martel, hermanos Jan y Joël: 105, 109
 Martel, Joël: 110
 Martín Salvador, Paula: 229 (notas 2)
 Martin, casa: 183-184; figuras 12.4, 12.5
 Martin, jardín: 234, 237-239; figuras 15.9, 15.10
 Martínez Lapeña, José Antonio: 459, 465; figura 32.22
 Martorell, Bohigas y Mackay: 445; figura 31.21
 Massachusetts: 300, 437, 441; lámina XXXIV; figuras 20.8, 31.9, 31.15
- Mathildenhöhe: 74, 83; láminas V, VI; figuras 3.2, 4.1
 Matisse, Henri: 439, 455
 Matisse, parque: 452, 467; lámina XXXIX; figuras 32.4, 32.26
 Mattei, villa: 213
 Mauxion, villa: 132, 133; figura 8.11
 Mawson, Thomas H.: 36
 May, Ernst: 137, 147, 336, 341, 343
 May, villa: 147
 McCormick, casa: 186; figura 12.7
 McGrath, Raymond: 153, 158, 159, 162; figuras 10.10-10.17
 Meadoway: 42; lámina II; figura 1.6
 Meaux: 366; figura 26.18
 Medici, villa (Fiesole): 187
 Medici, villa (Roma): 139, 374; figura 26.31
 Meier, Richard: 407; figura 29.6
 Mélnikov, Konstantin: 109, 356, 406
 Melotti, Fausto: 292 (nota 1)
 Mendelsohn, casa: 147-148; figura 9.13
 Mendelsohn, Erich: 147, 210; figura 9.13
 Menzel, Otto: 333
 Metzner, Franz: 77
 México: 305; láminas XXI, XXII; figuras 21.4, 21.6, 21.7, 21.9, 21.10
 Meyer, Adolf: 111; lámina VIII; figuras 7.1, 7.3, 7.5, 7.6
 Meyer, Hannes: 165
 Meyer, señora: 269
 Meyer, villa: 269-271; figuras 18.1, 18.2, 18.4
 Michelozzo: 187
 Michigan: 202; figura 13.9
 Michigan, lago: 186
 Mies van der Rohe, Ludwig: 105 (nota 3), 126, 137, 146-147, 153, 181, 220, 239, 240, 245-247, 249, 292-299, 307, 311, 315, 316, 435; figuras 9.11, 13.12, 16.1, 20.3-20.7, 22.2
 Migge, Leberecht: 336-343; figuras 24.8-24.11
 Miguel Ángel: 321
 Miliútin, Nikolái: 358
 Minas Gerais: 177; figura 16.11
 Minguzzi, Luciano: 314
 Minimalismo: 436, 437 (nota 5)
 Ministerio de Educación y Salud, Río: 171, 177; lámina XIII; figuras 11.7, 11.8
 Ministerio del Ejército, Brasilia: 399; figura 28.14
 Ministerios, Chandigarh: 287, 368, 371; figuras 19.8, 26.25
 Minne, George: 77
 Miralles, Enric: 459-461, 468, 469; lámina XXXVIII; figuras 32.15, 32.16
 Miranda, Vicente: 445; figura 31.20
 Miró, Joan: 167, 169, 170, 239, 319, 395
 Misisipi: 181; figura 12.1
 Mitchell & Giurgola: 439; figura 31.13
 Moeller, Gisela: 84 (nota 1)
 Moholy-Nagy, László: 112 (nota 1), 239, 244
 Mollet del Vallés: 459; lámina XXXVIII; figura 32.15

- Molnár, Farkas: 131-132; figura 8.8
 MoMA, jardín de escultura: 315; figura 22.1
 Monceau, parque: 346
 Mondrian, Piet: 125, 126, 128, 132, 170 (nota 9), 382; figuras 8.1, 8.2
 Monier, Joseph: 259
 Mont Saint-Michel, abadía: 266
 Monumento a la Tercera Internacional: 415-416
 'Monumento continuo': 423; figura 30.21
 Moore, casa: 223; figura 14.15
 Moore, Henry: 152, 156, 157, 167, 297, 313, 395; figura 10.8
 Moore, James y Orlene: 223
 Moore, Orlene: 223
 Moreira, Jorge: 171
 Moreux, Jean-Charles: 99, 279; figura 5.10
 Morris, Robert: 253, 436
 Morris, William: 72-73
 Moscú: 359, 423; figura 26.4
 Moser, Koloman: 77
 Mosser, Monique: 332 (nota 5)
 Movimiento Moderno: 97, 148, 149, 151, 158, 159, 164, 171, 291, 303, 377
 Mühlstein: 123 (nota 12)
 Múnich: 443, 467; figuras 31.18, 32.27
 Munstead Wood: 52-53; figuras 2.5
 Muntoni, Alessandra: 73 (nota 3), 74 (nota 4)
 Muro Rojo, fuente: 309
 Murphy, Dudley: 118
 Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro: 398; lámina XXIX; figura 28.11
 Museo de Historia de la Ciudad, Berlín: 444; figura 31.19
 Museo Guggenheim, jardín de escultura: 314, 322
 Museo Kimbell, jardín: 392-393; figura 28.5
 'Museo para una pequeña ciudad': 299
 Museumpark, Rotterdam: 453, 454-455; lámina XXXVI; figuras 32.7, 32.8
 Muthesius, Hermann: 36-37, 71, 77, 84, 128
- Nantes-Rezé: 366; figura 26.16
 Nash, John: 362, 363, 423; figura 26.10
 Nash, Paul: 152, 157, 169; figura 10.9
 Natalini, Adolfo: 423, 432; figura 30.21
 Navegna: 225
 Necco, jardín: 437-438; lámina XXXIV; figura 31.9
 Nedlitz: 146
 Neoplasticismo: 90, 128, 131-136, 167, 382, 408
 Nervi, Pier Luigi: 319; figura 22.8
 Nesbitt, casa: 216-217, 220, 221, 224; figura 14.10
 Neu-Dörlau, colonia: 89
 Neue Nationalgalerie, Berlín: 299, 315; figura 22.2
 Neuilly: 123, 269; figura 18.1
 Neutra, Richard: 207, 210-226, 237, 239, 245, 251, 305; figuras 14.7, 14.8, 14.1-14.19
 New Canaan: 247, 253, 254; figura 16.2
 New Haven: 321; figura 22.11
 New Place: 45-47; lámina III; figura 1.13
 New Ways, casa: 149-150
- Newman, Barnett: 312
 Newport Beach: 209; figura 14.5
 Newport, jardín: 169, 176, 313; figura 11.6
 Newton, Ernest: 36
 Nicholson, Ben: 152, 161, 169, 395; lámina XXVIII; figuras 10.14, 28.9
 Niemeyer, Oscar: 171, 173, 174, 176, 398, 399; lámina XVIII; figuras 11.11, 11.15, 28.12
 Nietzsche, Friedrich: 334
 Noailles, Charles de: 105
 Noailles, jardín (Hyères): 120-123, 150, 159, 313; lámina X; figuras 7.15-7.17
 Noailles, jardín (París): 98; figura 5.9
 Noailles, Marie-Laure: 105 (nota 3)
 Noailles, villa (Hyères): 105-108, 109, 120, 157; lámina X; figuras 6.4-6.6, 7.15-7.17
 Noguchi, Isamu: 215, 317-322, 373, 394; figuras 14.9, 22.5, 22.7-22.14, 28.7
 Nono, Luigi: 405
 Northampton: 149
 Nouvel, Jean: 405-406, 452, 453; figura 29.5
 Nueva York: 183, 243, 261, 314, 315, 317, 320, 321, 322, 335, 370, 394, 424, 438, 446; lámina XX; figuras 12.4, 15.17, 17.5, 22.1, 22.5, 22.10, 22.12, 28.7, 30.24, 31.10, 31.23
 Nuevo Brutalismo: 407
- O'Selznick, David: 205; figura 14.1
 Oak Park: 182; figura 12.3
 Ocampo, villa: 269 (nota 2)
 Ocean Springs: 181; figura 12.1
 Ocotillo, campamento: 195-197; figuras 13.2
 Odette Monteiro, jardín: 174-175; lámina XVI; figura 11.12
 Ojai: 223; figura 14.15
 Okada, casa: figura 20.3
 Okemos: 202; figura 13.9
 Olbrich, casa: 75; figura 3.2
 Olbrich, Joseph Maria: 74-76, 77, 84, 118; lámina V; figuras 3.2-3.5
 Oldenburg: 85; figura 4.3
 Oldenburg, Claes: 253, 422; figura 30.19
 Olive Hill: 191-194; figuras 12.12-12.14
 Olive, Pierre-Joseph: 325
 Oliveira, Ana Rosa de: 172 (nota 14)
 Olivo Gomes, jardín: 175-176; lámina XVII; figuras 11.13-11.14
 Olmsted, Frederick Law: 181, 325, 332, 335, 349, 370, 403, 446
 OMA (Office for Metropolitan Architecture): 13, 387, 407, 408, 410, 416, 423-430, 431-433, 446, 451-452, 455; lámina XXXII; figuras 30.20, 30.22, 30.23, 30.25, 30.26, 30.28, 30.29, 31.1, 32.3
 Ono, Haruyosi: 405 (nota 3)
 Ontario: 240; figura 15.14
 Oosterscheldekering: 468; lámina XI; figura 32.28
 Organicismo: 408
 Orsini, Pier Francesco: 254

OSA (Asociación de Arquitectos Contemporáneos): 358; figura 26.3
 Otte, casa: 111; figura 7.3
 Oud, Johannes J.P.: 112 (nota 1), 128-130; figuras 8.5-8.7
 Ourcq, canal: 401, 404, 407, 426, 430
 Ovasaka, Arthur: 444
 Ovidio: 443 (nota 10)
 Oxford: 394; figura 28.8

Pabellón de Barcelona: 240, 293-294; figuras 15.12, 20.3
 Pabellón de Italia (Bienal de Venecia, 1952), jardín de escultura: 314
 Pacífico, océano: 237
 Packard, casa: 208-209; figura 14.4
 Pacon, Henri: 109
 Palacio de Justicia, Chandigarh: 368, 371, 373, 374
 Palacio de la Asamblea, Chandigarh: 287, 288, 368, 371, 373; figuras 19.10, 26.25, 26.26
 Palacio de la Cultura, Moscú: 359, 423; figura 26.4
 Palacio del Gobernador, Chandigarh: 287-288, 368, 373, 374; figuras 19.9, 26.29, 26.30
 Palacio del Té, Mantua: 251
 Palacio del Virrey, Delhi: 66-68; figuras 2.19, 2.20
 Palacio Ducal, Urbino: 107, 266
 Palatino, monte: 213
 Palm Springs: 217; figura 14.11
 Palma de Mallorca, muralla: 465
 Palo Alto: 233; figura 15.5
 Pampulha: 173, 176; figura 11.11
 París: 13, 97, 108, 114, 117, 123, 126, 260, 267, 269, 279, 282, 283, 304, 319, 346, 352, 362, 380, 406, 422, 434, 445, 449, 453; lámina IX, xxx-xxxii, xxxv; figuras 5.9, 5.10, 7.11, 7.13, 7.18, 8.3, 17.2, 17.3, 17.11, 18.1, 19.1, 19.4, 22.8, 25.11, 26.9, 30.1, 31.22, 32.1, 32.3, 32.5
 Parque del Este, Caracas: 397
 Parque del Futuro, Nueva York: 446-447; figura 31.23
 Parterre de césped: 438; figura 31.10
 Pasadena: 208, 224; figuras 14.4, 14.17
 Paul, Bruno: 89
 Pedersen, casa: 167; lámina XII; figura 11.3
 Pedregal de San Ángel: 305; figuras 21.4, 21.6
 Péliissier, Alain: 421
 Pelli, César: 438
 Pensilvania: 199; figuras 13.4
 'Pequeño jardín a orillas de un río': 94; figura 5.5
 'Pequeño patio de hormigón': 82; figura 3.11
 Perkins, casa: 224; figura 14.17
 Perret, Auguste: 260-261, 345; figuras 17.3, 25.1
 Petit Parc, Versailles: 404, 424, 427; figura 29.4
 Petrópolis: 174
 Phoenix: 197
 Piano, Renzo: 405
 Picasso, Pablo: 105 (nota 3), 167, 239
 Pichelswälder, parque: 338; figura 24.9
 Pikionis, Dimitris: 382-386; figuras 27.7-27.12

Pinchon, Jean-François: 110 (nota 9)
 Pinos, isla: 300
 Piñón, Helio: 459
 Pitti, palacio: 139
 Plano: 245; figura 16.1
 'Planta de un gran jardín': 94; figura 5.3
 Platón: 422
 Plinio el Joven: 213
 Poelzig, Hans: 147
 Poissy: 144, 274; figuras 9.9, 18.8
 Polano, Sergio: 128 (nota 6)
 Pollini, Maurizio: 292; figuras 20.1, 20.2
 Pompeya: 108 (nota 6)
 Portzamparc, Christian de: 452
 Potsdam: 210
 Poussin, Nicolas: 254, 396, 463; figura 16.9
 Powell, A.E.: 123 (nota 12)
 Pratolino: 254
 Praunheim, colonia: 341
 Pressburger, casa: 210
 Price, Cedric: 406, 424
 Prior, Edward: 36; figura 11.1
 Prior's Field: 45; figura 11.12
 Provost, Alain: 449; lámina xxxv; figuras 32.1-32.2
 'Proyecto de jardín': 94; figura 5.4
 Prudência, jardín: 178; figuras 11.19
 Puviv de Chavannes, Pierre-Cécile: 379

Querini-Stampalia, jardín: 389; figura 28.1

Ray, Man: 98, 108; figuras 5.9, 6.6
 Real Automóvil Club, París: 259
 Reales Alcázares, Sevilla: 153
 Rebstock, parque: 435-436; figura 31.6
 Recife: 171
 Redwood City: 441
 Regent's Park, Londres: 362, 423; figura 26.10
 Rehberge, parque: 342, 343; figura 24.14
 Reidy, Affonso Eduardo: 171, 397, 398; lámina xxix; figura 28.11
 Rentsch, casa: 224
 Repton, Humphry: 231
 Reyes, Chucho: 312
 Rhode Island: 169; figura 11.6
 Rice, casa: 225-226; figura 14.18
 Rice, Peter: 417
 Riem, parque: 467-468; figura 32.27
 Rietveld, Gerrit: 126; figura 8.3
 Riggen, Arturo: 110 (nota 8)
 Río de Janeiro: 171, 173, 177, 178, 258, 361, 397, 399, 401, 429; láminas XIII-XV, XXIX; figuras 11.8-11.10, 11.18, 26.7, 26.8, 28.11, 28.13
 Río Shopping Center, jardín: 442-443; figura 31.17
 Ritter, William: 261
 River Forest: 182; figura 12.2
 Rivera, Diego: 305 (nota 6)
 Riverside: 183; figura 12.6
 Riverside State: 325

Roberts, casa: 42-43; figuras 1.7, 1.8
 Roche, Kevin: 322
 Rockefeller Center: 261-262, 316; lámina xx; figura 17.5
 Rockrise, George: 234
 Rodríguez Llera, Ramón: 321 (nota 13)
 Roig, Joan: 459
 Roma: 139, 213, 321, 334, 374, 420; figuras 26.31, 30.14
 Romano, Giulio: 251
 Römerstadt: 341
 Roquebrune: 289; figura 19.11
 Rose, James: 114, 239 (nota 10)
 Rosenbaum, casa: 202; figura 13.8
 Rosenberg, Léonce: 126, 381
 Rosenberg, villa: 126-128, 381; figura 8.3
 Roses Rouges, villa: 104-105, 109; figura 6.2
 Rotterdam: 453, 454, 466; lámina xxxvi; figuras 32.7, 32.8, 32.24
 Rouché, Jacques: 98; figura 5.10
 Rouché, jardín: 98-99; figura 5.10
 Rowe, Colin: 142, 245
 Rue Franklin 25 bis, terraza: 260-261; figura 17.3
 Runnymede: 395
 Rupenhorn: 147
 Rüstingen, parque: 337
 Rykwert, Joseph: 405
 Ryoan-ji, templo: 320; figura 22.3

Saboya, villa: 144-146, 266, 274-278, 283, 305; figuras 9.9, 9.10, 18.8-18.10
 Sabsovich, Leonid M.: 355
 St. Ann's Hill: 153, 159-162, 163, 165; figuras 10.11-10.13, 10.15, 10.16
 St. Catherine's College, jardines: 394; figura 28.8
 St. James, río: 225
 Saint-Cloud: 453; figura 32.5
 Saint-Dié: 364; figura 26.13
 Saint-Germain-en-Laye: 97; figura 5.8
 Saint-James, hotel: 453
 Saint-Michel, monte: 107
 Saint-Paul-de-Vence: 301; figura 20.9
 Sale, casa: 222; figura 14.14
 Salk (instituto), jardín: 393-394; figuras 28.6
 Salvador de Bahía: 177; figura 11.17
 San Ángel: 308
 San Cristóbal, casa: figura 21.4
 San Diego: 441; figura 31.16
 San Dimitris Loumbardiaris, jardín: 384; figura 27.10
 San Fernando Valley: 213; figura 14.8
 San Francisco: 233; figura 15.4
 San Gerasimos de Omala, santuario: 432, 433; figura 31.2
 San Marcos-in-the-Desert: 195
 San Pedro, plaza: 334
 San Vito d'Altivole, cementerio: 389, 390; lámina xxvii; figura 28.2
 Sandsborg, cementerio: 375

Santa Bárbara: 176, 217; lámina xviii; figuras 11.15, 14.12
 Santa Rosa, parque: 459-460; lámina xxxviii; figura 32.15
 Sants, plaza de la estación: 459
 São Paulo: 178; figura 11.19
 Sarabhai, casa: 287; figura 19.7
 Sauvage, Henri: 115 (nota 3)
 Scarpa, Carlo: 314, 389-392; lámina xxvii; figuras 28.1-28.4
 Scharoun, Hans: 147
 Scheffer, L.S.P.: 380
 Schillerpark, Berlín: 335; figura 24.6
 Schindler, Rudolph: 194 (nota 8), 207-210, 211; lámina xix; figuras 14.3-14.6
 Schinkel, Karl Friedrich: 87
 Schmidt, Joost: 111; figura 7.2
 Schneider, Camille: 331
 Schneider, Karl: 89
 Schönbrunn, parque: 81
 Schönfeld, parque: 337
 Schouwburgplein, Rotterdam: 466; figura 32.24
 Schowb, villa: 139-140; figura 9.2
 Schramm, jardín: figura 4.9
 Schultz, villa: 123 (nota 12)
 Schulze, Franz: 292
 Schumacher, Fritz: 333-335, 380; lámina xxiv; figuras 24.3-24.5
 Schwartz, Alfredo: 170
 Schwartz, casa: 170
 Schwartz, Martha: 436-444; lámina xxxiv; figuras 31.9-31.12, 31.14, 31.16, 31.17
 Scott, Mackey Hugh Baillie: 36, 37-43, 57, 71, 84; láminas 1, II; figuras 1.2-1.8
 Scottsdale: 197; figuras 13.3
 Secession: 71-82
 Serra, Richard: 253
 Sert, casa: 300-301; figura 20.8
 Sert, José Luis: 299-302; figuras 20.8, 20.9
 Sevilla: 153
 Sforzinda: 327; figura 23.3
 Shaftesbury: 395
 Shand, Philip Morton: 121 (nota 10)
 Shanghai, proyecto urbano: 455-456; lámina xxxvii; figura 32.10
 Shaw, Richard Norman: 49; figura 2.1
 Shephard, Peter: 13
 Shigemori, Mirei: 153, 319; figura 10.4
 Shute, casa: 395
 Silvetti, Jorge: 401-403; figura 29.1
 Simo, Melanie: 14
 Simon, Jacques: 405
 Singleton, casa: 222
 Sitio de Santo Antonio da Bica: 178
 Sitte, Camilo: 327-328
 Skala, playa: 432, 433; figura 31.1
 Skywa-Primavesi, casa: 81-82; figura 3.10
 Slutzky, Robert: 245
 Smithson, Alison y Peter: 407; figura 29.6

- Sogetsu, jardín: 322; figura 22.14
 Solana, jardines: 439; figura 31.13
 SOM (Skidmore, Owings & Merrill): 317, 318; figuras 22.5, 22.7, 22.10-22.12
 Somerset: 62; figura 2.16
 Sommerfeld, casa: 111; figuras 7.1, 7.2
 Sonning: 55; figura 2.8
 Sonoma: 234; figura 15.7
 Sonoma, río: 236
 Sørensen, Christian: 165, figura 11.1
 Sota, Alejandro de la: 237 (nota 7)
 Soukop, Willi: 161
 Späth, Ludwig: 89; figura 4.9
 Spring Green: 186, 191, 199; figura 12.8
 Springcot: 39-40; lámina I; figura 1.3
 Stadtpark, Hamburgo: 333-334, 342; lámina XXIV; figuras 24.3, 24.4
 Stadtwald (Frankfurt), parque deportivo: 341; figura 24.12
 Starck, Philippe: figuras 30.7
 Steele, Fletcher: 120
 Stein - De Monzie, villa: 141-144, 271-274, 283, 285; figuras 9.5-9.8, 18.6, 18.7
 Stella, Frank: 439; figura 31.12
 Stirnband, colonia: 90; figura 4.10
 Stoclet, Adolphe: 104 (nota 1)
 Stoclet, palacio: 73, 77-80, 81, 104 (nota 1), 105; figuras 3.6-3.8
 Stonypath: 396; figura 28.10
 Storey's Way: 42; figura 1.7
 Stourhead: 418
 Stow-on-the-Wold: 59
 Stowe: 254
 Stübgen, Joseph: 331
 Studio City: 210
 Stuttgart: 147, 279
 Südgelände, Berlín-Schöneberg: 339
 Sulhamstead: 59; figura 2.13
 Sullivan, casa: 181; figura 12.1
 Superstudio: 423; figura 30.21
 Suprematismo: 414
 Surrealismo: 279, 396
 Surrey: 45, 52, 153; figura 2.5
 Sussex: 49, 61, 64, 153; figuras 2.1, 2.14
 Sutton Place, jardín: 395-396; lámina XXVIII; figura 28.9
 Tachard, jardín: 114-115, 240; figura 7.8
 Tachard, Jeanne: 114
 Tachard, Jeanne y André: 114
 Tacubaya: 307; lámina XXI; figura 21.7
 Tagliabue, Benedetta: 459; lámina XXXVIII; figuras 32.15, 32.16
 Taliesin: 186-191, 197, 199, 210, 245; figura 12.11
 Taliesin I: 187-189; figura 12.8
 Taliesin II: 187, 189; figura 12.9
 Taliesin III: 187, 189-190; figura 12.10
 Taliesin West: 197-199, 239; figuras 13.2, 13.3
 Tanner, fuente: 441; figura 31.15
 Tate Modern, jardín: 464; figura 32.21
 Tatlin, Vladímir: 416
 Taut, Bruno: 336, 337, 339, 341, 343, 355; figura 24.11
 Tecton, grupo: 164; lámina XI; figura 10.19
 Tejas: 392, 438, 439; figuras 28.5, 31.11, 31.13
 Ternisien, casa: 140
 Terreiro de Jesus: 177; figura 11.17
 Tessenow, Heinrich: 88-89; figura 4.8
 Teyssot, Georges: 332 (nota 5)
 Théols, río: 456
 Therma, hotel: 432
 Tilburg: 466; figura 32.25
 Tinguely, Jean: 416
 Tívoli: 139, 371
 Tlalpan: 309; lámina XXII; figura 21.10
 Todos los Santos, plaza: 440-441; figura 31.14
 Tofuku-ji, templo: 153; figura 10.4
 Tokio: 322; figuras 10.3, 22.14
 Torres, Ana María: 317 (nota 8), 319 (nota 12), 322 (nota 14)
 Torres, Elías: 459, 465; figura 32.22
 Toscana, villa: 213
 Treib, Marc: 13
 Tremaine, casa: 217, 219-221; figura 14.12
 Tremaine, Warren: 221
 Treviso: 389; lámina XXVII; figura 28.2
 Trienal de Milán: 292; figura 20.1
 Trucco, Giacomo Mattè: 258
 Tschumi, Bernard: 14, 403-404, 405, 407, 408, 411-423, 425, 427, 428, 430, 431, 433, 446-447, 469; láminas XXX, XXXI; figuras 29.3, 30.1-30.4, 30.6-30.11, 30.13, 30.15, 31.23
 Tugendhat, casa: 146-147
 Tullerías, jardines: 348
 tumba de Le Corbusier: 289; figura 19.11
 Tunnard, Christopher: 151-164, 165, 169, 176, 227, 239, 243, 297, 313; figuras 10.5-10.8, 10.11-10.13, 10.15-10.18, 11.6
 Turín: 258
 Tzara, Tristan: 121 (nota 11)
 Uetliberg: 463; figura 32.19
 Ullman, casa: 182-183; figura 12.3
 Ulm: 130; figura 8.6
 'Un gran jardín': 94
 'Un pequeño jardín': 94; figura 5.2
 'Una ciudad industrial': 261, 327-330, 345, 365; figuras 17.4, 23.5-23.7
 UNESCO, jardines: 319; figura 22.8
 Unidad de Vivienda, Berlín: 366; figura 26.17
 Unidad de Vivienda, Marsella: 284-287, 365-366; figuras 19.5, 19.6, 26.14, 26.15
 Unidad de Vivienda, Meaux: 366; figura 26.18
 Unidad de Vivienda, Nantes-Rezé: 366; figura 26.16
 Urbino: 259, 266
 Vacherot, Laurence: 421

- Van der Wijdeveld, Theo: 379-380; figura 27.5
 Van Doesburg, Theo: 105, 126-128, 134, 136, 380-381, 382; figuras 8.3, 8.4
 Van Eesteren, Cor: 126, 379-382; figuras 8.3, 27.6
 Van Gogh, Vincent: 170
 Vanbrugh, John: 64, 379
 Vasconcelos, Ernani: 171
 Vaticano: 64
 Vaux-le-Vicomte, jardines: 92 (nota 3), 348; figuras 25.8, 31.8
 Vaux, Calvert: 325
 Venecia: 314, 389, 414, 422, 434; figura 28.1
 Vera, André: 92, 96, 100 (nota 10)
 Vera, hermanos André y Paul: 92-100, 118; lámina VII; figuras 5.2-5.9
 Vera, Paul: 98-99; figura 5.10
 Verenidge Spaar Bank, jardín: 465-466; figura 32.23
 Versailles: 139; figura 9.1
 Versailles, jardines: 110, 334, 348, 404, 424, 427, 443; figura 29.4
 Versailles, palacio: 347
 Vésinet: 325
 Vevey: 140; figura 9.3
 Vexlard, Gilles: 407, 416, 421; figura 30.17
 Viaplana, Albert: 459
 Viena: 71, 73, 81; figuras 3.9-3.11
 Vienne: 453
 Viipuri, biblioteca: 167, 228
 Villa Cecilia, parque: 465; figura 32.22
 'Villa de hormigón armado': 117; figura 7.12
 Villa Imperial, Urbino: 259
 'Villa para un artista': 132, 133-134; figura 8.12
 Ville d'Avray: 144, 271
 Ville Radieuse: 356-357, 360, 367; figuras 26.2, 26.5
 villes à redent: 346; figuras 25.5, 25.10
 villes-tours: 346; figuras 25.4
 Villette, parque: 13, 401-410, 411-430, 431, 432, 433, 446, 447, 449, 455, 469; láminas XXX-XXXII; figuras 29.1-29.3, 29.5-29.6, 29.8, 30.1-30.4, 30.6-30.11, 30.13, 30.15-30.19, 30.22, 30.23, 30.25-30.26, 30.28, 30.29
 Virgilio: 432 (nota 1), 463
 Virginia: 225; figura 14.18
 Vitruvio: 231
 Voisin, plan: 283, 352-354, 371; figuras 25.11-25.13
 Von Sternberg, casa: 213, 215; figuras 14.8, 14.9
 Von Sternberg, Josef: 213
 Vondelpark, Amsterdam: 379-380; figura 27.5
 Vorgebirgspark, Colonia: 336; figura 24.7
 Voysey, Charles F.A.: 36, 43-47, 57, 71, 77, 89; lámina III; figuras 1.9-1.13
 Wagner, Martin: 336, 337, 338, 339, 341; figuras 24.8-24.11
 Walker, Peter: 14, 436-444, 469; lámina XXXIV; figuras 31.9-31.11, 31.13-31.16, 31.18
 Walpole, Horace: 229
 Walton-on-Thames: 153, 163-164; figura 10.18
 Warchavchik, Gregori: 170
 Washington: 226; figura 14.19
 Weaver, Lawrence: 50
 Webb, Philip: 49, 150
 Weimar: 132; figura 8.11
 Weissenhof, colonia: 147, 279
 Welwyn: 327
 Wengen: 225
 Werkbund: 84, 89, 331, 335. Véase también Deutsche Werkbund
 Wesley, Richard: 120 (nota 8), 121 (nota 10)
 West 8: 14, 465-468; láminas XXXIX, XL; figuras 32.23-32.28
 Westchester: 243; figura 15.17
 Wichmann, Heinz: 132-134, 135; figuras 8.10-8.12
 Wiegand, casa: 86-88; figuras 4.6, 4.7
 Wiegand, Theodor: 86, 88
 Wiene, Robert: 121 (nota 11)
 Wiener Werkstätte: 77
 Wiesbaden: 114
 Wilhelmshaven: 337
 Willingdon: 64
 Winckler-Goetsch, casa: 202, 203; figura 13.9
 Wind Point: 200; figura 13.5
 Windermere, lago: 43; figura 1.9
 Winslow, casa: 182; figura 12.2
 Wisconsin: 186, 195, 197, 200; figuras 12.8, 13.5, 13.7
 Wolf, casa: 146, 147; figura 9.11
 Wolff, casa: 210
 Woodside: 52-53; figura 2.4
 World Financial Center, Nueva York: 438
 Wrede, Stuart: 13, 376
 Wright, Frank Lloyd: 137, 181-194, 195-203, 207, 209, 210, 217, 218, 219, 239, 245, 249, 314, 322, 355, 356, 389, 469; figuras 12.1-12.14, 13.1-13.9, 16.1
 Wurster, William: 227
 Xitle, volcán: 305
 Yale: 315, 321; figura 22.11
 Yoch, Florence: 205; figura 14.1
 Yorkshire: 68; figura 2.21
 Zagari, Franco: 13, 407
 Zehlendorf, casas: 210
 Zenghelis, Elia: 13, 407, 423-430, 432, 433, 451-452; lámina XXXII; figuras 30.20, 30.22, 31.1, 31.2, 32.3
 Zevi, Bruno: 196 (nota 1)
 Zucker, Paul: 392 (nota 3)
 Zurichberg: 165; figura 11.2

Director

Jorge Sainz

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Asesores

José Ramón Alonso Pereira

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña · UDC

Miguel Ángel Aníbarro

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

César Bedoya

Catedrático del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Manuel Blanco

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Juan Bordes

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Juan Calatrava

Catedrático de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada · UGR

Jaime Cervera

Catedrático del Departamento de Estructuras de Edificación
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Juan Antonio Cortés

Catedrático del Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid · UVA

Ana Esteban Maluenda

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

José Fariña Tojo

Catedrático del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Luis Fernández-Galiano

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM
Director de las revistas *AV Monografías*, *Arquitectura Viva* y *av proyectos*

Justo Fernández-Trapa de Isasi

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Rafael García García

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Asesores (continuación)

Ramón Gutiérrez

Académico Correspondiente en Argentina de la Real Academia de San Fernando
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL)

Emilia Hernández Pezzi

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

José María de Lapuerta

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Simón Marchán Fiz

Catedrático del Estética y Teoría de las Artes
Facultad de Filosofía · UNED

Joaquín Medina Warmburg

Catedrático de Historia de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura de Karlsruhe · KIT

Josep Maria Montaner

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · UPC

Javier Ortega

Catedrático del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Roberto Osuna

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Julio Pozueta

Profesor Titular del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

David Rivera

Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Francisco Rodríguez de Partearroyo

Experto en infografía arquitectónica
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1974-1989)

Gabriel Ruiz Cabrero

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

María Teresa Valcarce

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Macarena de la Vega

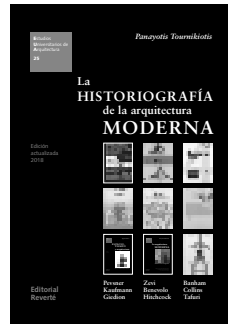
Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura · UPM
Centre for Creative and Cultural Research · Universidad de Canberra, Australia

A esta lista hay que añadir los autores de los libros de la colección, que se convierten automáticamente en asesores.

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1	<p><i>James Stirk</i></p> <p>De la CONSTRUCCIÓN a los proyectos</p> <p>La influencia de las nuevas técnicas en el diseño arquitectónico, 1700-2000</p>	<p><i>Federico García Erviti</i></p> <p>Compendio de ARQUITECTURA LEGAL</p> <p>Diseño profesional y relaciones institucionales</p>	<p><i>Francoise Faridello</i></p> <p>La arquitectura de los JARDINES</p> <p>De la Antigüedad al siglo XX</p>	13	<p><i>Inmaculada Esteban Fernando Vallerón</i></p> <p>Curso de AUTOCAD para arquitectos</p> <p>Plano, presentaciones y trabajo en equipo</p>	<p><i>Dario Álvarez</i></p> <p>EL JARDÍN en la arquitectura del SIGLO XX</p> <p>Naturaleza artificial en la cultura moderna</p>	<p><i>Alain Bori Pierre Michéni Pierre Fosse</i></p> <p>Forma y DEFORMACIÓN</p> <p>De los objetos arquitectónicos y urbanos</p>
4	<p><i>Alfonso Muñoz Crome</i></p> <p>INICIACIÓN a la arquitectura</p> <p>La cámara y el espacio de la profesión</p>	<p><i>Stein Eiler Rasmussen</i></p> <p>La EXPERIENCIA de la arquitectura</p> <p>Sobre la percepción de nuestro entorno</p>	<p><i>Jorge Sáenz</i></p> <p>EL DIBUJO de arquitectura</p> <p>Técnicas y fundamentos de un lenguaje gráfico</p>	16	<p><i>Alfonso Muñoz Crome</i></p> <p>EL PROYECTO de arquitectura</p> <p>Concepto, proceso y representación</p>	<p><i>Sigfried Giedion</i></p> <p>ESPACIO, TIEMPO y arquitectura</p> <p>Origen y desarrollo de una nueva tradición</p>	<p><i>Manuel Hertz</i></p> <p>Sobre la MOVILIDAD en la ciudad</p> <p>Propuestas para mejorar el diseño urbano</p>
7	<p><i>Christian Norberg-Schulz</i></p> <p>Los PRINCIPIOS de la arquitectura MODERNA</p> <p>Sobre la nueva tradición del siglo XX</p>	<p><i>José Ramón Alonso Pereira</i></p> <p>Introducción a la HISTORIA de la arquitectura</p> <p>De los orígenes al siglo XXI</p>	<p><i>Jan Gehl</i></p> <p>La humanización del ESPACIO URBANO</p> <p>La vida social entre los edificios</p>	19	<p><i>Gillian Darley</i></p> <p>La FÁBRICA como arquitectura</p> <p>Factores de la construcción industrial</p>	<p><i>María Folladoro Fernando Vallerón</i></p> <p>Curso de 3DS MAX para arquitectos</p> <p>Modelado, materiales e iluminación</p>	<p><i>Peter Blundell Jones</i></p> <p>MODELOS de la arquitectura MODERNA</p> <p>Monografías de edificios ejemplares</p>
10	<p><i>José Miguel Fernández Guall</i></p> <p>PLANIFICACIÓN estratégica de CIUDADES</p> <p>Nuevos instrumentos y procesos</p>	<p><i>Andrew Charlson</i></p> <p>La ESTRUCTURA como arquitectura</p> <p>Formas, detalles y simbolismo</p>	<p><i>Nuria Martín Chaveslet Ignacio Fernández Solís</i></p> <p>La envolvente FOTVOLTAICA en la arquitectura</p> <p>Criterios de diseño y aplicaciones</p>	22	<p><i>Peter Blundell Jones Liam Conboy</i></p> <p>MODELOS de la arquitectura MODERNA</p> <p>Monografías de edificios ejemplares</p>	<p><i>Colin Rowe Leon Sotkowski</i></p> <p>La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA</p> <p>Artistas, mecenas y ciudades</p>	<p><i>Manuel Martín Hernández</i></p> <p>La CASA en la arquitectura MODERNA</p> <p>Respuestas a la cuestión de la vivienda</p>

25



Panayotis Tournikiotis
La historiografía de la arquitectura moderna
Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo,
Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri

Edición actualizada 2018
ISBN: 978-84-291-2125-4
298 páginas · 83 ilustraciones

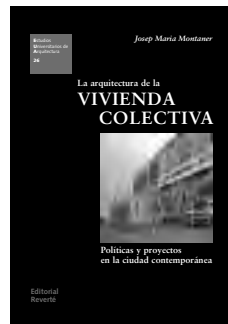
29



David Rivera
La otra arquitectura moderna
Expresionistas, metafísicos y clasicistas,
1910-1950

ISBN: 978-84-291-2129-2
367 páginas · 413 ilustraciones

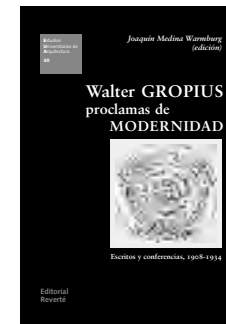
26



Josep Maria Montaner
La arquitectura de la vivienda colectiva
Políticas y proyectos en la ciudad contemporánea

ISBN: 978-84-291-2126-1
305 páginas · 480 ilustraciones

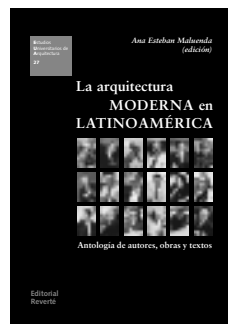
30



Joaquín Medina Warmburg
Walter Gropius, proclamas de modernidad
Escritos y conferencias, 1908-1934

ISBN: 978-84-291-2130-8
414 páginas · 360 ilustraciones

27



Ana Esteban Maluenda (edición)
La arquitectura moderna en Latinoamérica
Antología de autores, obras y textos

ISBN: 978-84-291-2127-8
368 páginas · 143 ilustraciones

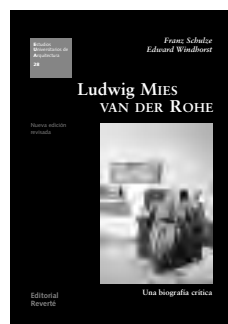
31



Felipe Correa
Asentamientos extractivos en América del Sur
Un urbanismo más allá de la ciudad

ISBN: 978-84-291-2131-5
196 páginas · 213 ilustraciones

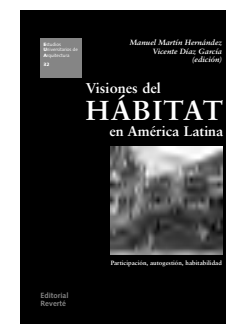
28



Franz Schulze & Edward Windhorst
Ludwig Mies van der Rohe
Una biografía crítica

Nueva edición revisada
ISBN: 978-84-291-2128-5
524 páginas · 173 ilustraciones

32



Manuel Martín Hernández, Vicente Díaz García (edición)
Visiones del hábitat en América Latina
Participación, autogestión, habitabilidad

ISBN: 978-84-291-2132-2
248 páginas · 75 ilustraciones

Este libro, compuesto con tipos
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),
se imprimió en Pamplona,
el mes de octubre del año 2018,
en los talleres de Rodona.

El jardín en la arquitectura del siglo XX

Reimpresión 2018

Este libro plantea una visión completa del jardín del siglo XX y sugiere los caminos de relación entre la arquitectura y el jardín en el futuro, a partir de la experiencia de la cultura moderna. Esta visión general incluye análisis compositivos y espaciales de los jardines y de su relación con la arquitectura. De esta manera se ofrece, con carácter exhaustivo, una lectura crítica del desarrollo del jardín a lo largo de todo el siglo XX (desde los proyectos del movimiento Arts & Crafts hasta las obras de Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Peter Walker, West 8, etcétera) en sus diferentes escalas (desde la doméstica hasta la pública) y en sus distintos ámbitos (desde el edificio al paisaje, pasando por el espacio urbano). El libro atiende a cuestiones diversas del jardín: unas de índole tipológica, otras compositivas, y también de significado, de relación con el paisaje, de definición de modelos espaciales o conceptos de movimiento, etcétera.

Los ejemplos analizados se han escogido fundamentalmente por constituir aportaciones innovadoras, por haber abierto caminos formales, por haberse consolidado como modelos originales, y por ser ejemplos muy didácticos. El libro pretende ser un manual que ayude a entender las diversas maneras de enfrentarse al diseño del jardín a través de la significativa experiencia de su recorrido disciplinar, histórico, proyectual y crítico a través del siglo XX; y también que ayude a ubicar toda esta experiencia en la larga tradición histórica del jardín.

En su mayoría, los autores elegidos son arquitectos que han diseñado jardines en consonancia con su propia arquitectura, pero también se incluyen paisajistas y otros artistas que, bien en solitario o en colaboración con arquitectos, han realizado una obra en la cual se ha primado la creación de sistemas espaciales antes que la mera plantación de especies vegetales, con lo que han conseguido resultados muy interesantes.



DARÍO ÁLVAREZ (Mieres, 1958) es arquitecto (1984) y doctor (1992) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, de la que desde 1996 es Profesor Titular de 'Composición del jardín y del paisaje'; ha impartido cursos sobre estos temas en diferentes escuelas de arquitectura, españolas y extranjeras; ha sido director de las revistas BAU (1989-1992) y Anales de Arquitectura (1989-1997); dirige el grupo de investigación LAB/PAP de la Universidad de Valladolid, responsable de numerosas intervenciones en paisajes culturales, patrimoniales y arqueológicos, con premios y distinciones nacionales e internacionales.

Ilustración de cubierta: OMA (Rem Koolhaas y Elia Zenghelis), propuesta para concurso del parque de La Villette, París, 1982.



Editorial Reverté

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2114-8



9 788429 121148