

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

3

Francesco Fariello

La arquitectura de los JARDINES

Reimpresión
2021



De la Antigüedad al siglo XX

**Editorial
Reverté**



**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

- 1 *James Strike*
De la construcción a los proyectos
- 2 *Federico García Erviti*
Compendio de arquitectura legal
- 3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los jardines
- 4 *Alfonso Muñoz Cosme*
Iniciación a la arquitectura
- 5 *Steen Eiler Rasmussen*
La experiencia de la arquitectura
- 6 *Jorge Sainz*
El dibujo de arquitectura
- 7 *Christian Norberg-Schulz*
Los principios de la arquitectura moderna
- 8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la historia de la arquitectura
- 9 *Jan Gehl*
La humanización del espacio urbano
- 10 *José Miguel Fernández Güell*
Planificación estratégica de ciudades
- 11 *Andrew Charleson*
La estructura como arquitectura
- 12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura
- 13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*
Curso de AutoCAD para arquitectos
- 14 *Darío Álvarez*
El jardín en la arquitectura del siglo XX
- 15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*
Forma y deformación
- 16 *Alfonso Muñoz Cosme*
El proyecto de arquitectura
- 17 *Sigfried Giedion*
Espacio, tiempo y arquitectura
- 18 *Manuel Herce*
Sobre la movilidad en la ciudad
- 19 *Gillian Darley*
La fábrica como arquitectura

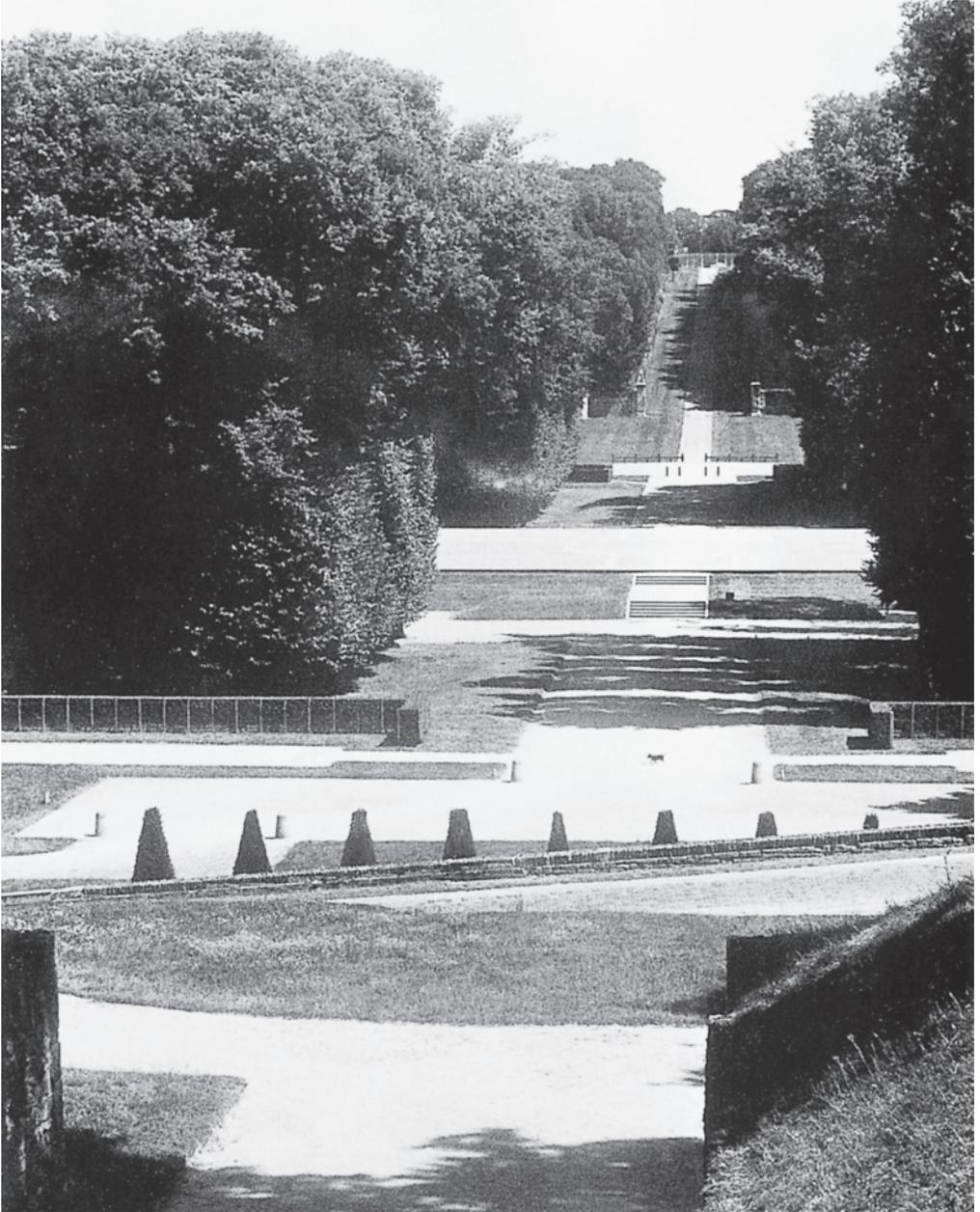
(sigue en la solapa posterior)

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

3

La arquitectura de los JARDINES

Colección dirigida
por Jorge Sainz



André Le Nôtre, jardins de Marly, 1679-1686.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

3

Francesco Fariello

La arquitectura de los JARDINES

Reimpresión
2021

De la Antigüedad al siglo xx

Prólogo y epílogo
Miguel Ángel Aníbarro

Traducción y edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México

Sobre esta edición

A diferencia del original italiano, también en esta nueva edición en español se han colocado las ilustraciones junto a sus referencias en el texto, pero ahora se ha aumentado el tamaño de algunas de ellas y se han añadido otras, no incluidas en la primera edición, especialmente con relación a los jardines en España. También se han ampliado las notas al margen.

Edición original:

Architettura dei giardini

Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967

Epílogo:

© Miguel Ángel Aníbarro, 2000, 2004

Miguelangel.Anibarro@upm.es

Traducción:

© Jorge Sainz, 2000, 2004

Jorge.Sainz@upm.es

Esta edición:

© Editorial Reverté, SA, Barcelona, 2004

Reimpresión digital 2021

ISBN: 978-84-291-2103-2

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: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 29292-2008

Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 29292-2008

ISBN: 978-84-291-2103-2

Autor personal: Fariello, Francesco (1910-1992)

Título: La arquitectura de los jardines : de la Antigüedad al siglo XX / Francesco Fariello ; prólogo y epílogo Miguel Ángel Aníbarro ; traducción y edición Jorge Sainz

Edición: Reimp. 2021

Publicación: Barcelona : Reverté, 2021

Descripción física: 398 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 3)

Bibliografía: Bibliografía: p. [387]-390

Encabezamiento materia: Arquitectura del paisaje

Encabezamiento materia: Historia de la arquitectura

Índice

<i>Prólogo</i>	
Un manual codiciado	7
<i>Introducción</i>	
El jardín en el arte	9
I La Antigüedad y el jardín romano	17
II La Edad Media y el jardín hispanoárabe	43
III El siglo xv y el jardín ideal de Polifilo	63
IV El Renacimiento y el jardín italiano	71
v El jardín francés	125
VI Los desarrollos del jardín clásico	177
VII El jardín paisajista	209
VIII El jardín del siglo xix	261
IX El jardín japonés	289
x Tendencias contemporáneas	315
<i>Epílogo</i>	
Los jardines del siglo xx	333
Bibliografía	387
Índice alfabético	391

Un manual codiciado

Miguel Ángel
Aníbarro

La arquitectura de los jardines, de Francesco Fariello, es una espléndida síntesis de la historia del jardín desde el punto de vista arquitectónico. Con un lenguaje claro y directo dirigido a los estudiantes universitarios, un juicio certero y una actitud comprensiva, Fariello revisa el jardín desde la Antigüedad hasta el siglo xx, ayudado por una capacidad poco común para identificar el núcleo central del asunto en cada época y para abordarlo sin dilaciones, situándolo en su contexto y explicándolo a partir de los trazados, los usos, la visión, el espacio y la composición.

«Alérgico a las teorías, a los extremismos doctrinarios y abstractos, al excesivo culturalismo que puede paralizar la capacidad creativa»: así se definía el autor en una entrevista realizada en 1990. Y de esa manera escribía, con pluma ligera y franca –aun a riesgo de caer en alguna distracción o imprecisión historiográfica–, desprendiéndose de cualquier exceso erudito que pudiese dificultar la comprensión de las cuestiones esenciales: qué es, cómo se entiende y qué significa el jardín como obra de arquitectura. Esto hace de su libro un manual clásico –ya lo era para los estudiantes de los años sesenta que descubrieron la primera edición–, un manual que conserva toda su frescura y que resulta utilísimo y de fácil lectura para quienes se inician en la materia; un manual codiciado, además, por ser imposible de encontrar desde hace muchos años.

Francesco Fariello (1910-1992) nació en Paternopoli (Campania) y estudió arquitectura en Roma, donde se tituló en 1933. Hizo sus primeros proyectos en colaboración con Ludovico Quaroni y Saverio Muratori, compañeros de carrera, con los que participó en los principales concursos del momento, logrando algunos éxitos: los del Auditorio de Roma, el Centro Rural de Aprilia, los Edificios de Aduanas Turísticas de Fronteras y el Palacio de Recepciones y Congresos de la Exposición Universal de Roma (EUR) de 1942, en la que también construyeron los Palacios del Arte Antiguo y del Arte Moderno.

Una vez acabada la II Guerra Mundial, Fariello obtuvo en 1952 la cátedra de ‘Arte de los jardines y arquitectura del paisaje’ en la Facultad de Arquitectura de Roma, y prosiguió su carrera profesional con obras muy diversas. Entre ellas destacan: el Centro Agroindustrial de Pontecagnano, en Nápoles (1946), las viviendas populares INA CASA, en Solofra (1954), el Hospital Civil, el Museo,

Miguel Ángel Aníbarro ha sido, hasta su jubilación en 2020, Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde impartió varias asignaturas relacionadas con el paisaje y el jardín; asimismo, es autor del libro La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos (2002).

la Biblioteca y el Instituto Técnico de Agrimensura de Avellino (1936, 1956 y 1968), la iglesia de San Miguel Arcángel en Grotta-minarda (1968) y el parque de La Favorita en Palermo (1969).

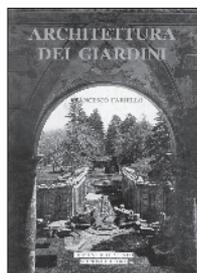
En 1956 publicó su primer libro sobre jardinería, *Arte dei giardini*; y en 1967, *Architettura dei giardini*, reeditado una sola vez (en 1985) sin más modificaciones que algunos cambios en las ilustraciones y nunca, hasta ahora, traducido al español. Fruto de aquellos años –de la misma estirpe que la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo–, este libro ha necesitado pocas actualizaciones. Para esta edición, del texto original se han eliminado los apéndices en forma de notas a los capítulos II, III, y VII, que eran, en realidad, fragmentos de textos de época. En cambio, se han añadido breves notas al margen en los pasajes que, a nuestro juicio, requerían aclaración para el lector actual. Se han integrado todas las ilustraciones en el texto, tratando de evitar su enojosa búsqueda en las láminas posteriores a cada capítulo, y se han disminuido de tamaño algunos dibujos demasiado grandes elaborados por el autor.

Solamente el último capítulo, dedicado a las tendencias contemporáneas, acusa una falta de perspectiva, por otra parte comprensible, que lo limita en exceso. A este respecto, hemos hecho lo que tal vez el propio autor habría considerado preferible, de haberse encontrado en la tesitura de volver a editar su libro: no corregirlo ni llenarlo de notas aclaratorias, sino reescribirlo por entero, con la mayor distancia y el rico caudal de información obtenidos desde entonces. Por un deber de respeto a la integridad del texto, se ha conservado el capítulo original y se ha añadido un nuevo estudio sobre el jardín del siglo XX en forma de epílogo. También se han añadido una bibliografía seleccionada por capítulos y un práctico índice alfabético que faltaba en el original.

El texto ha sido cuidadosamente revisado codo a codo con el traductor y editor, y las notas se han escrito al alimón. La bibliografía ha sido seleccionada por el que suscribe entre los textos básicos más útiles para los estudiantes universitarios.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a los responsables de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y al profesor Roberto Osuna, por su amabilidad al permitirnos consultar las dos ediciones italianas; a Mercedes Medina ‘Mery’, por su constante apoyo editorial desde el momento en que surgió la idea de traducir el libro, y también por haber concedido a Fariello el honor de ser el primer número de la ya desaparecida colección de ‘Manuales Universitarios de Arquitectura’, donde se publicó la primera edición; y a Fabio Quici, por sus inestimables servicios como contacto en Roma. También damos las gracias a todos los amigos que nos han alentado en los dos años que ha durado esta tarea.

Madrid, julio de 2000.



Cubierta de la edición de 1985 de *Architettura dei giardini*.

El jardín en el arte

Los espectáculos naturales –de los que participa la vegetación, el agua, las rocas, las colinas y las montañas– provocan en el hombre sensaciones que pueden encontrar su expresión en la poesía, en la música, en las artes plásticas en general y, de forma más inmediata, en la pintura de paisaje y en el arte de los jardines.

Los jardines representan un vínculo que el hombre crea para conciliarse con el mundo exterior; y esta función es tan espontánea y está tan profundamente enraizada que puede decirse que no existe civilización alguna que no haya expresado, aunque sea en forma rudimentaria, esta elemental aspiración. De hecho, los primeros signos aparecen por todo el mundo desde la primitiva historia de los pueblos, y todos ellos manifiestan el deseo del hombre de atraerse la amistad de la naturaleza. El jardín, en su origen, tiene un significado mágico y religioso, y casi todas las religiones antiguas han tenido su propio jardín mítico: el Edén de los israelitas, el Eridu de los asirios, el Ida-Varsha de los hindúes o el bosque sagrado de los primeros itálicos. En estas civilizaciones primitivas, el jardín casi siempre lleva asociada la idea del Paraíso.

A medida que las creencias mágicas dejan paso al pensamiento religioso, el jardín se desarrolla sin renegar de sus orígenes y asume también otras funciones; en una fase más avanzada, se convierte en objeto de goce visual y luego, en su forma más evolucionada, en expresión de necesidades intelectuales y estéticas.

El jardín puede ofrecer varios grados de disfrute, conforme a lo que de él se exija. Para el simple disfrute sensorial o incluso sentimental es suficiente una sensibilidad elemental para las formas, los colores y los elementos naturales. Para alcanzar, en cambio, un placer intelectual y estético resulta necesaria una concepción de la idea de jardín que haga de él un mundo para ser contemplado; y esto implica un proceso creativo similar al de cualquier obra de arte.

El jardín, en su sentido auténtico, es una composición estética que en formas y grados varios puede asumir el valor de una obra de arte. Con independencia de las variaciones de su aspecto –que son debidas al ambiente físico, a la función específica y al gusto de cada época–, en el arte del jardín se repiten, como en otras artes, ciertos principios compositivos y de ordenación que presentan una estrecha analogía porque tienen su origen y su fundamento en esas leyes misteriosas del universo que se revelan en la

armonía de las relaciones musicales y en determinadas combinaciones de formas, espacios y colores. También es recurrente el uso de determinados elementos que en el jardín expresan algunas necesidades fundamentales del hombre. Son constantes, por ejemplo, el empleo del agua en todas sus posibles variedades, y el uso de árboles, tanto de sombra como típicamente decorativos.

Una característica del jardín, en todas las épocas y en todos los lugares, es su oscilación perpetua entre la naturaleza y el artefacto, entre la disciplina arquitectónica y la libertad pictórica, entre la estructura y la sensación. Tales oscilaciones son debidas a la atracción predominante de uno u otro principio, y reflejan las diferencias de gusto y de concepción en las distintas épocas; aunque a veces resultan bruscas y parecen contraponer una época a otra, siempre revelan signos imperceptibles de transición que dejan patente un continuo proceso de evolución.

Así, por ejemplo, el movimiento del jardín paisajista inglés –si bien partió del conocimiento de los jardines chinos por contraposición a la tradición clásica– llegó a plasmarse en manifestaciones que tienen más relación con el arte paisajista helenístico-romano que con los modelos del Imperio Celeste. Esto confirma que, como en todos los fenómenos artísticos, en la arquitectura de los jardines surten efecto las grandes corrientes de la civilización, y las evoluciones históricas se resuelven en una serie de acciones y reacciones de índole genuinamente espiritual.

El jardín en relación con las demás artes

En el marco de las artes, los jardines ocupan un sitio particular, sin duda poco preeminente, al lado de la arquitectura, la escultura y la pintura, que se sitúan fuera del devenir y casi fuera del tiempo. En tanto que están sujetos a las leyes naturales del crecimiento y la transformación, los jardines se encuentran entre el arte y la naturaleza, entre lo eterno del mármol inmutable y lo instantáneo del variable escenario natural. En este aspecto, el arte de los jardines no deja de estar emparentado con la música, que se expresa entre lo eterno de la concepción y la inmediatez instantánea del sonido.

Para nosotros, los jardines son también un modo de tomar posesión de la naturaleza, al igual que el pintor toma posesión de un objeto o de una fisonomía cuando los retrata. Pero mientras que el pintor escoge un reflejo para fijarlo en su obra, el arquitecto paisajista, más afortunado, se apropia realmente de los árboles, de las cascadas, de las flores, de las rocas para plasmar la naturaleza viva, hacer apreciables ciertas bellezas y dedicarlas a fines puramente estéticos.

Los elementos del jardín se extraen, en todo o en parte, del mundo biológico e inanimado, y se adoptan como medios de ex-

presión en el ámbito de una creación humana, plenamente libre y consciente.

Además de los elementos naturales –como las masas arbóreas, las diversas plantaciones, las rocas y el agua, que pueden aparecer también en formas artificialmente manipuladas–, el jardín utiliza elementos arquitectónicos, plásticos y decorativos; las preferencias por algunos de ellos y las modalidades de su empleo revelan el talante y el espíritu de una época o de una civilización.

Como todas las artes, la del jardín implica una elección o una intención precisa: un jardín puede fijar y reproducir fácilmente lo que la naturaleza libre produce por pura casualidad y de manera fugaz; puede presentar una imagen sencilla, una decoración suntuosa, un espectáculo de arquitectura vegetal o de escenografía animada; puede ofrecer, finalmente, una serie de sorpresas o una representación puramente simbólica.

En todo caso, las intenciones del artista quedan siempre patentes, y siempre resulta fácil analizar lo que el propio artista ha querido expresar en su obra, así como las limitaciones que ha querido imponer a la naturaleza.

Los jardines expresan una forma artística accesible a todos y de una comprensión prácticamente inmediata. Mientras que, de hecho, una pintura y, aún más, una composición poética o literaria no pueden entenderse sin una preparación adecuada, puede decirse que no existe espíritu alguno, ni siquiera el más rudamente inculto, que no capte, aunque sea de un modo confuso, la belleza de un jardín. Y esto es debido a que los objetos naturales resultan familiares para el hombre y ejercen sobre él una atracción espontánea; lo que sucede, más bien, es que cuanto más nos alejamos de los objetos y de los espectáculos naturales debido a las condiciones de nuestra existencia, más fuertemente advertimos su llamada.

Jardín y paisaje

El jardín se distingue tanto del paisaje eminentemente natural como del paisaje humanizado, caracterizado éste por la presencia de obras humanas en el escenario natural.

El paisaje natural, en su aspecto más genuino, se presenta como algo totalmente inmune a las alteraciones, con atributos de belleza espontánea propios del ambiente físico y biológico; en él la naturaleza está viva, pero en un estado casi de subconsciencia, al que solamente el intelecto humano puede imprimir significado y valor figurativo.

La intervención humana puede ponerse de manifiesto con obras utilitarias, relacionadas con las exigencias de la vida y de los asentamientos: cultivos, plantaciones, edificios, construcciones, vías de comunicación, redes de distribución de energía, etcé-

tera. Una consecuencia de esta intervención es la modificación más o menos pronunciada, con efectos que pueden resultar imperceptibles, positivos o negativos, dependiendo de que la fisonomía y la belleza original del paisaje queden prácticamente inalteradas, mejoradas o menoscabadas.

En esta fase de intervención puramente utilitaria no falta a veces, por parte del hombre, la observancia casi instintiva de algún criterio elemental orientado a perjudicar lo menos posible los rasgos propios del entorno; y todo esto –aunque no manifieste todavía un fin estético consciente– revela ya un deseo espontáneo de adaptar al paisaje las obras humanas.

Finalmente, la intervención en el paisaje puede hacerse con la intención precisa de crear una composición estética, que sea un fin en sí misma y esté alejada de cometidos prácticos. En este caso, el hombre provoca alteraciones profundas, que pueden afectar también a todo el entorno paisajista, y emplea tanto elementos sacados de la naturaleza viva como medios artificiales, sometiendo a todos ellos a una demanda creativa de orden superior, de la que emana la concepción del jardín.

La concepción del jardín

En tanto que manifestación de un pensamiento creativo, el jardín implica una idea rectora y un proceso compositivo capaz de plasmar en el lenguaje del arte esa misma idea.

El carácter y el significado de un jardín reflejan el talante, la cultura, el gusto y la sensibilidad de quien lo crea, ya sea un individuo o un grupo. La traducción formal de la concepción de la idea comporta un método compositivo, elegido libremente y capaz de permitir al artista las más amplias posibilidades de expresión en lo referente a su creación. De hecho, el artista puede adoptar un criterio esencialmente arquitectónico o eminentemente pictórico; la esencia, sin embargo, no cambia, porque en ambos casos los elementos ofrecidos por la naturaleza se toman igualmente como medios de expresión figurativa.

El clima, la vegetación y los factores ambientales en general ejercen una influencia natural sobre el aspecto del jardín y, dentro de ciertos límites, condicionan también la elección de sus elementos. Con todo, estos factores no son nunca determinantes ni ponen límites al artista, ya que la idea que preside la concepción no viene sugerida por la naturaleza, sino que emana siempre del espíritu de su creador.

El jardín renacentista italiano, ordenado según unas rígidas normas arquitectónicas, refleja la magnificencia de la época y está concebido como un espacio de representación al aire libre, dependiente del edificio de residencia, que es el que impone sus ritmos y su ordenación. Los elementos naturales se tratan como

cualquier otro material de construcción, en lo que pretende ser una afirmación del dominio del hombre sobre la naturaleza.

La ordenación del jardín italiano está presidida por una norma unitaria, con repercusiones en la simetría de los volúmenes y en las cadencias, y por una exacta determinación de formas y vistas. La composición es cerrada; en ella, todos y cada uno de los espacios están definidos y nada se deja libre al azar; el terreno se modela con formas geométricas regulares mediante terrazas y explanadas firmemente enlazadas entre sí. La vegetación y el agua aparecen en formas artificiales y casi nunca con su aspecto innato.

El jardín francés, heredero directo del jardín italiano, amplía y dilata la concepción renacentista, transfiriéndola a terrenos ondulados y a grandes extensiones perspectivas. Alejado de demandas de orden sentimental, busca efectos de perfección compositiva, en línea con el espíritu cartesiano del Siglo de Oro francés, que entiende el jardín como una expresión de lógica, de armonía y de inteligencia. Con respecto al jardín italiano, el jardín francés concede un tratamiento más respetuoso a los elementos naturales con el fin de modelar la naturaleza sin forzarla.

El jardín árabe, a semejanza del paraíso mahometano, quiere ser un lugar de deleite, susceptible de albergar en un ambiente íntimo lo más bello que la naturaleza pueda ofrecer y que el hombre sea capaz de crear; y de ese modo expresa con refinada sensibilidad una perfecta síntesis de aspiraciones humanas, arte y entorno natural, mediante un constante respeto del módulo humano.

El jardín paisajista europeo del siglo XVIII pretende ser una reproducción artística de la naturaleza más selecta, presentada como una sucesión de escenas que deben parecer aspectos accidentales de lo real, y donde la mano del hombre quede razonablemente oculta. Este tipo de jardín aspira a un ideal de belleza pura, derivada de los elementos vivos de la naturaleza y capaz de excitar la fantasía para suscitar toda una variedad de sensaciones y de emociones.

El jardín japonés es la representación simbólica de la gran naturaleza en un pequeño espacio; al expresar la identidad entre el hombre, el cosmos y la divinidad, intenta ofrecer el ambiente apropiado para la meditación y la oración. Aunque de inspiración paisajista, este tipo de jardín no quiere ser una reproducción realista de la naturaleza, sino que busca una representación de pura sugestión abstracta mediante una delicada sensibilidad artística que es fruto de una refinada educación y de precisas convenciones tradicionales.

Por ello, los artistas que crearon esos modelos insuperables de Bagnaia, Vaux-le-Vicomte, Blenheim o Kioto no buscaron su idea en la naturaleza; todos interpretaron en sus jardines el entorno

natural según las demandas, el gusto y la sensibilidad de sus respectivas épocas. Y así Vignola hizo realidad el racionalismo humanístico del Renacimiento; Le Nôtre, la luminosa claridad del pensamiento cartesiano; Brown, el naturalismo sentimental de Rousseau; y Kobori-Enshú, el misticismo panteísta de la religión budista.

Valoración histórica del arte de los jardines

Desde el punto de vista histórico, la arquitectura de los jardines se presenta, con respecto a las demás artes, con una fisonomía totalmente particular. Se plantea la cuestión de si esta forma de arte se puede concebir históricamente, dado que los jardines están sujetos a cambios continuos y que toda su vitalidad hace difícil formular una valoración crítica definible.

En nosotros está enraizada la idea de que una obra de arte debe poseer el grado máximo de durabilidad y estabilidad, y causar el mayor efecto. En las artes plásticas, el artista emplea principalmente materiales pétreos y color, todo lo cual cumple dichos requisitos en grado suficiente; el arquitecto paisajista, en cambio, trabaja con un material que pasa por los grados más variados de vitalidad orgánica e inorgánica y que sólo en parte se somete a una voluntad estilística.

En el jardín, solamente los edificios y los elementos de piedra son inmutables; también la ordenación planimétrica y la configuración del terreno son relativamente estables. La vegetación, por el contrario, esta sujeta tanto al crecimiento como a los cambios estacionales, por lo cual la forma fijada y deseada no siempre resulta evidente, y la aparente consistencia es fortuita y ofrece una referencia bastante incierta de la voluntad del artista. Por ello, el jardín se encuentra a mitad de camino entre el arte y la naturaleza, y la posibilidad de concebirlo con un enfoque histórico depende de la consistencia de los elementos que lo componen.

En el jardín clásico, la concepción se basa en el intento de crear un efecto duradero y permanente; tanto en la ideación general como en el tratamiento de los elementos pétreos y arbóreos, se intenta adoptar la estabilidad de la arquitectura. Sin embargo, ese efecto de estabilidad ha de recuperarse periódicamente con la ayuda de una adecuada técnica de jardinería.

El jardín paisajista rechaza estos métodos de estilización; sus medios son totalmente distintos y tienden a plasmar una belleza ideal, derivada sobre todo de elementos vivos: prados, árboles, agua y cielo. Los elementos son menos controlables y se apartan en gran medida de una configuración exacta. Como compensación, en cambio, este tipo de jardín puede contar con la colaboración de la naturaleza amiga; en él, la voluntad formativa y la vitalidad de la naturaleza orgánica se expresan conscientemente, en

tanto que en el ámbito de su visión figurativa, el jardín paisajista contempla el crecimiento y la vitalidad de las plantas, los valores lumínicos de la atmósfera y los cromáticos de los cambios estacionales.

Desde la óptica de la estabilidad, resulta bastante incierto cuál de los dos tipos sería más susceptible de ser concebido en términos históricos y, por tanto, de ser valorado en términos críticos. Para ese fin es preciso, más bien, considerar la esencia del jardín en cuanto forma artística que, sacando provecho de las demás artes —de la poesía a la arquitectura—, tiene la capacidad de fundirlas todas en una única obra artística. Entendido así, el arte del jardín pierde como arte individual, pero asume un significado más importante como arte de síntesis; y en esto reside principalmente su validez histórica y artística.

Las demandas contemporáneas

Con respecto al pasado, hoy se constata una atracción más fuerte hacia el mundo natural; y los jardines, habiendo dejado de ser privilegio de individuos o de círculos restringidos, representan una aspiración muy difundida, tanto más profundamente sentida cuanto más compleja y artificiosa se hace nuestra civilización. Este deseo se manifiesta como un antídoto a la tecnología y como una necesidad del hombre contemporáneo de disponer de un refugio reparador en un mundo tumultuoso.

Al plantear nuevos requisitos y nuevas demandas, las necesidades prácticas de orden higiénico, social y recreativo, y las exigencias de índole cultural y espiritual tienden a ampliar el campo del arte de los jardines a una vastísima gama de temas, motivos y funciones, a menudo totalmente nuevas en relación con el pasado.

En paralelo a la evolución de la arquitectura y las demás artes, el arte del jardín está en una fase de renovación que, valiéndose de las experiencias del pasado, debe contemplar las aportaciones de la tecnología moderna. Demandas, aspiraciones espirituales y medios expresivos: todo ello deberá identificarse en un ideal de belleza que esté de acuerdo con nuestra visión del mundo. Y así la arquitectura de los jardines podrá perpetuar su validez histórica tanto como arte autónomo cuanto como forma artística de síntesis.

Aparte de los cometidos y de los temas tradicionales, el desarrollo de este arte promete ser amplio en relación con las tendencias de la arquitectura contemporánea y del urbanismo.

El urbanismo moderno se caracteriza por una clara concepción orgánico-paisajista que asigna a las zonas verdes un papel de componente primordial. De hecho, en la estructuración de la ciudad, las zonas verdes han de constituir, en su conjunto, un sistema

unitario con funciones no solamente higiénicas y protectoras, sino principalmente compositivas y estéticas.

La adopción de los elementos paisajistas en la composición plástica y espacial se remonta al periodo barroco, y representa una auténtica conquista en la evolución del pensamiento creativo del hombre, en la medida en que ha abierto nuevos horizontes a la arquitectura y ha fomentado un vasto desarrollo del urbanismo.

Ya en el siglo XVIII la presencia del jardín condiciona la forma y la disposición del edificio, y el urbanismo extrae sus esquemas del diseño del trazado de parques y jardines. Más tarde, y principalmente gracias a la escuela paisajista inglesa, aparecen soluciones originales que contemplan la disposición libre de conjuntos edificatorios residenciales en íntimo contacto con la naturaleza, articulados en vastas extensiones de parques.

Se trata de la reafirmación de una visión figurativa integral que extiende el significado formal del jardín al paisaje más amplio y a las obras del hombre en el espacio exterior. Esa concepción figurativa se asume ahora con principios estables y válidos que, conforme a las aspiraciones humanas, están actualmente en pleno desarrollo en la arquitectura y el urbanismo.

En lo relativo a la concepción del jardín y a las modalidades de empleo de los elementos naturales y paisajistas, el pensamiento crítico contemporáneo está lejos de adoptar ideas preconcebidas de ningún género, y asigna al arte de los jardines un sector en el campo más amplio de la arquitectura paisajista, a mitad de camino entre la arquitectura propiamente dicha y el paisaje, y por ello libremente sometida a la influencia de una u otro, dependiendo de las situaciones.

Aparentemente agnóstico, este planteamiento pretende ser en realidad una actitud activa en la medida en que –superando la disputa estéril y vacía que en el pasado ha contrapuesto lo formalizado con lo no formalizado– considera primordial la manifestación libre de las expresiones creativas. Esta actitud se remite a las enseñanzas de Repton, el más próximo a nosotros de los arquitectos paisajistas del siglo XVIII. Este artista, sin repudiar a priori la tradición clasicista de Le Nôtre ni el estilo de Brown, sacó provecho de ambas tendencias y consideró esenciales los aspectos estéticos y expresivos en relación con los fines específicos exigidos por la composición y por las circunstancias. Y en esta concepción, Repton contempló siempre el paisaje considerando su eficacia como jardín.

Al recibir esta herencia, nuestra época tendrá la misión de equiparar el jardín al paisaje, asignando a este último un significado figurativo más amplio con independencia de que prevalezcan en él los aspectos naturales o bien los debidos a la mano del hombre.

La Antigüedad y el jardín romano

Los jardines más antiguos de los que tenemos noticia son los de Nínive y Babilonia, ensalzados como maravillas del mundo antiguo y ampliamente descritos por Estrabón, Diodoro Sículo y Quinto Curcio.

Los jardines de Babilonia, situados a lo largo de las orillas del Éufrates, se remontan al siglo VIII a.C., y se sabe que, restaurados en un periodo posterior por Nabucodonosor, se conservaron durante algunos siglos, pues seguían existiendo en época de los reyes de Persia. Según Estrabón, formaban un gran cuadrado de 120 metros de lado y se componían de varias terrazas superpuestas sostenidas por arcadas con bóvedas que se apoyaban en grandes pilares de sección cuadrada. Estos pilares eran huecos, se rellenaban con tierra y sobre ellos se plantaban grandes árboles que, dispuestos con regularidad, formaban amplios paseos rectilíneos adornados con estatuas y con fondos murales ricamente decorados con relieves. Numerosas escaleras se desplegaban en torno a los pilares, comunicando los distintos planos, e ingeniosos dispositivos hidráulicos permitían elevar el agua del río para llevarla a cualquier parte. Para preservar la estabilidad de las estructuras ante la amenaza de las grandes lluvias, particularmente abundantes en aquellas regiones durante el periodo estival, las bóvedas estaban revestidas con una capa de betún y con chapas de plomo.

La descripción ofrecida por Estrabón –que en una primera lectura puede parecer exacta y exhaustiva– presenta evidentes lagunas y no pocas contradicciones, debidas probablemente a la incierta interpretación de la nomenclatura constructiva y de los términos aplicados por el gran geógrafo. Si las terrazas hubiesen estado realmente superpuestas, es obvio que sólo la última, en lo más alto, podría haberse organizado como un jardín, faltando en las demás las condiciones necesarias para la vida de las plantas.

Se puede afirmar, por tanto, que estos jardines tan célebres serían en realidad una sucesión de terrazas escalonadas, probablemente adosadas a una ladera. Estas terrazas sostenidas por bóvedas estaban adornadas con árboles plantados en correspondencia con los pilares, y con arriates en la superficie libre. Al disponer de mayor superficie, la terraza terminal asumía, por sus formas y dimensiones, el aspecto de un gran jardín propiamente dicho, dividido por amplios paseos regulares adornados con vegetación y esculturas, y delimitado por muros con paredes decoradas.

Dado que el jardín requería en algunas partes efectos permanentes y artificiales, los romanos crearon una técnica específica para reducir los elementos vegetales a las formas deseadas, y a esa técnica la denominaron *topiaria*.

La invención del *opus topiarium* es un mérito romano que Plinio atribuye Gayo Malcio, de la orden ecuestre, que vivió durante el siglo I a.C. Este arte consistía en dar una forma regular y decorativa, mediante cortes, a algunas plantas y arbustos de follaje menudo y perenne, como la encina, el ciprés, el laurel, el boj y el mirto.

Algunas de estas labores tenían como nombres *viridia tonsa* o *nemora tonsilia* y no se limitaban a obtener de la materia vegetal tan sólo formas geométricas –como murallas o espalderas cuadradas, prismas, esferas, pirámides o conos–, sino que con frecuencia eran obra de verdaderos artistas y representaban figuras humanas, divinidades, paisajes fantásticos e incluso episodios de guerra y escenas mitológicas, que se presentaban hábilmente en las partes más decoradas y más visibles del jardín.

Esta técnica, recuperada en la Edad Media, tendrá después una tradición ininterrumpida, con exuberantes manifestaciones en el jardín italiano del siglo XV y en el jardín holandés del siglo XVII, y acompañará siempre, con aplicaciones puramente geométricas, a cualquier forma de jardín de concepción arquitectónica.

La Edad Media y el jardín hispanoárabe

Con la caída del Imperio Romano desapareció de Europa toda huella de los métodos de la jardinería, y la civilización medieval tuvo que reconstituir, lenta y fatigosamente, su propio arte del jardín.

Entre las ruinas que tras las invasiones bárbaras cubrían el territorio del Imperio desaparecido, las órdenes religiosas se preocuparon de recoger los restos y los recuerdos de la civilización antigua, para custodiarlos celosamente en los monasterios que poco a poco iban levantando por toda la Europa cristiana. La incertidumbre de las condiciones de vida y la falta de seguridad en las comunicaciones impusieron a las comunidades religiosas la necesidad de procurarse el alimento en las proximidades de sus asentamientos. Como norma, por tanto, al lado de estos espaciosos edificios monásticos se disponía un recinto cultivado como huerto; en él había ante todo plantas leguminosas y árboles frutales para alimentar a los cenobitas, y plantas aromáticas, medicinales y algunas flores para gozo de la vista y el olfato.

A partir del siglo X, la horticultura hizo rápidos progresos como consecuencia de las Cruzadas. El huerto fue objeto de mayores atenciones y se enriqueció con flores hasta entonces desconocidas, importadas de los países de Oriente Próximo, como los tulipanes, los jacintos, las lilas o las mimosas; de este modo, se atenúa su carácter rústico y se ordena con arriates para adoptar un aspecto menos indiferenciado.

Esa evolución viene acompañada de una primera selección de las plantas, con la consiguiente división del recinto cercado en varias zonas de cultivo. Este recinto se compone de tres partes principales: el vergel, con árboles frutales, arbustos y plantas ornamentales; el huerto propiamente dicho, con una mera función utilitaria, reservado a las legumbres y a las plantas medicinales; y por último, el jardín de flores, con una función exclusivamente ornamental.

No se ha conservado jardín alguno de esta época, y los conocimientos de que disponemos se remiten a fuentes literarias y miniaturas, especialmente numerosas desde el siglo XII en adelante. Dos son los documentos principales que nos proporcionan datos valiosos para la reconstrucción completa de un jardín medieval: la descripción que hace Boccaccio del jardín de una villa en el proemio de la tercera jornada del *Decamerón*, que se puede conside-

En la famosa villa Rufolo, en Ravello, las influencias árabes se funden admirablemente con los elementos clásicos y románicos de tradición local (figura 2.17). Pese a que la villa ha sufrido a lo largo del tiempo notables transformaciones, debidas a ampliaciones y obras de consolidación, las partes que han sobrevivido y la propia disposición de los edificios permiten hacerse una idea del aspecto original.

Situada en un terreno fuertemente escarpado, con una perspectiva abierta hacia el mar, se compone de un conjunto de construcciones (viviendas, pabellones y torres de defensa), dispuestas todas ellas de modo que delimitan dos jardines distintos, uno en la parte baja, hacia el mar, y el otro en la parte alta, hacia la ladera. No tiene patios como las casas árabes, pero está adornada con un claustro escenográfico, con tres lados porticados, que enlaza el sendero de entrada, la mansión y el jardín inferior. En el jardín superior, en el lado que mira al mar, hay también huellas de una pérgola con columnas, de reminiscencia romana.

Las arquitecturas de esta villa presentan un feliz maridaje entre la estructura clásica y la decoración oriental; y en su estado actual, tanto las construcciones como las ruinas, más pintorescas aún debido a la pátina del tiempo, componen con los grupos de árboles y los ornamentos florales, sin duda similares a los originales, un conjunto fantástico, con el cual identificó Richard Wagner su jardín mágico de Klingsor.

El siglo XV y el jardín ideal de Polifilo

Un movimiento de renovación general, acompañado de una afanosa investigación de todos los aspectos de la civilización clásica, comienza y tiene su pleno desarrollo en Italia durante el siglo XV, para culminar posteriormente en las geniales manifestaciones del Renacimiento.

Estas nuevas fuerzas impulsoras –que afectan a todo el mundo cultural y artístico desde las primeras décadas del siglo– influyen también en la jardinería, la cual, no siendo aún una expresión artística completa, presenta evidentes signos de emancipación de los esquemas medievales. Esto queda patente con la atenuación de su carácter rústico y utilitario y con la aparición en el jardín de elementos ornamentales nuevos y más ricos.

A falta de ejemplos concretos llegados hasta nosotros, esta evolución progresiva puede ser fácilmente reconstruida y rastreada coordinando las referencias y las descripciones que se tienen sobre villas y jardines de la época, alabados por alguna particularidad o por cierto valor específico.

Tenemos recuerdos de los jardines de los Médicis, de villas de algunos humanistas y de los jardines vaticanos, todos ellos pertenecientes a la segunda mitad del siglo y todos también de modestas proporciones. Más tarde se descubren formas más ricas, especialmente en los jardines urbanos, como el de Pío II en Pienza, el de los Montefeltro en Urbino, el de los Bentivoglio en Mantua, el de Hércules I en Ferrara y, finalmente, los de Poggio Reale y la Duchesca en Nápoles.

De las villas de la familia Médicis, la de Careggi, rehecha por Michelozzo (1457), es notable por el tema de la logia, que aparece aquí por vez primera; la villa de Poggio a Caiano, obra de Giuliano da Sangallo (1479), presenta elementos todavía más evolucionados, como son la terraza y las rampas hacia el jardín (figura 3.1).

Jardines colgantes con asientos y ornamentaciones de mármol tienen tanto el palacio Piccolomini en Pienza (figura 3.2) como el palacio de los Montefeltro en Urbino (figura 3.3). En el jardín de Pienza aparece llevada a la realidad por primera vez la coordinación visual entre la entrada al palacio, la casa y el jardín a lo largo de un único eje, gracias al empleo de una logia con arcos hacia el jardín como elemento de transición entre la masa mural y la masa vegetal.



con obras topiarias, y luego una vía circular con arboledas atravesadas por arroyos; y para acabar, un último círculo con ornamentos topiarios, una amplia vía con mosaicos y, finalmente, un anfiteatro con la fuente de Venus en el centro.

Es como un mundo artificial y abstracto, organizado con un rígido sistema geométrico. Sin embargo, esta ideación no ha de considerarse solamente como fruto de la pura fantasía de un ingenio singular; en ella se revela sobre todo una actitud típica de la época, que constituirá la premisa de la creación renacentista.

Más que en las escasas realizaciones —que ni siquiera han llegado hasta nosotros—, la aportación del siglo xv radica en esta concepción con la que se establece que el jardín debe ser una composición unitaria, geométrica y disciplinada por una norma arquitectónica, a la que deben quedar sometidos todos los elementos de la jardinería, tanto los de piedra como los vegetales.

3.6. Hypnerotomachia Poliphili, *el jardín de la isla de Citerea: dos vistas del sepulcro de Adonis, cubierto por una pérgola abovedada de madera, y con un estanque al lado.*

El Renacimiento y el jardín italiano

El siglo xv había hecho madurar ideas y propósitos a los que les habían faltado vínculos recíprocos y ocasiones propicias para traducirse en realizaciones artísticas concretas.

Pero tales realizaciones no tardaron en llegar y empezaron a aparecer con prontitud y sin esfuerzo desde los primeros años del siglo siguiente, en cuanto los arquitectos consiguieron tratar el jardín como un tema de su competencia exclusiva, no sujeto ya a las arbitrariedades del dueño o a las incertidumbres de los artífices jardineros más o menos cualificados.

Bramante, con la organización del patio del Belvedere en el Vaticano, y poco después Rafael, con las obras de la villa Madama, fueron los primeros que tuvieron ocasión de hacerlo, marcando así el inicio de un movimiento que tuvo el más amplio y fecundo desarrollo.

Los cánones de Bramante

La cuestión planteada por el Pontífice a Bramante conllevaba ante todo un problema de perspectiva arquitectónica: comunicar el palacio situado en la parte de abajo, junto a la basílica, con la pequeña villa del papa Inocencio VIII ubicada más arriba, a la izquierda del prado del Belvedere. Bramante dirigió las obras entre 1503 y 1514,* y desarrolló la composición del siguiente modo (figura 4.1): antes que nada, regularizó el terreno para conferirle una forma rectangular, y luego ocultó la villa con otra construcción y estableció un eje de simetría trasladando hacia el centro la línea visual, a la que puso como telón de fondo un hemiciclo. Simultáneamente, transformó la pendiente en dos terrazas mediante obras de explanación. A la primera de ellas se accedía por una escalera rectilínea que, colocada a lo largo del eje, tenía como telón de fondo un nicho excavado en el muro de la segunda terraza; unas rampas dobles y simétricas, con escalones bajos, unían los dos planos y a su llegada reorientaban la visión hacia el hemiciclo del fondo. En la explanada superior, Bramante colocó –o pensó colocar– praderas, cuadros y fuentes.

Esta disposición –desfigurada luego por la construcción del brazo de la biblioteca realizado por Domenico Fontana en 1585– fue más un patio que un verdadero jardín; sin embargo, fijó un procedimiento compositivo capaz de resolver, de manera apro-

* Las obras fueron terminadas por Pirro Ligorio en 1565.

Posteriormente, el jardín italiano no perdería su vitalidad íntima esterilizándose en una fórmula vacía, sino que haría evolucionar sus motivos propios acogiendo también influencias y aportaciones externas, sin renunciar, no obstante, a su inspiración y a sus características peculiares.

El jardín francés

En todo el siglo xv Francia no tuvo sino jardines semiutilitarios, especialmente en torno a los castillos y las mansiones señoriales, con características no muy distintas a las del tipo medieval.

Solamente tras la expedición de Carlos VIII a Italia (1494) dio comienzo una rápida evolución que se puso de manifiesto tanto en la concepción como en las formas. Las mansiones y, sobre todo, los jardines de la corte aragonesa de Nápoles despertaron tal admiración en el monarca francés que quiso llevarse de Italia artífices y maestros para conducirlos a Francia con su séquito; entre ellos estaban los artistas jardineros Pacello da Mercogliano y Gerolamo da Napoli.

La obra de Pacello da Mercogliano: Blois y Gaillon

Corresponde principalmente a Pacello el mérito de haber introducido en Francia el gusto y los procedimientos del jardín italiano, y por ello su nombre se haría célebre en ese país. Sus primeras obras se desarrollaron en Château-Gaillard y en Amboise. Tras la muerte de Carlos VIII (1498), Pacello y el resto de los artistas italianos fueron retenidos por su sucesor, Luis XII; al servicio del nuevo monarca, Pacello dirigió las obras de los jardines del castillo de Blois, realizados entre 1500 y 1510.

En Blois, Pacello creó, al otro lado del foso del castillo, un conjunto de jardines repartidos en tres terrazas sucesivas, con una riqueza y un refinamiento ornamental totalmente desconocidos hasta entonces en Francia (figura 5.1). De los tres niveles, el más bajo, llamado 'jardín de la Bretonnerie', se organizó con cuatro compartimentos regulares y una fuente central con un fuste decorado a la manera italiana; a lo largo de uno de los lados, estaba delimitado por un cuerpo de fábrica de dos alturas que contenía la *orangerie* o invernadero de naranjos.

La segunda terraza albergaba el jardín más adornado, al que se accedía desde el castillo por una galería cubierta que terminaba en un pabellón. Una galería de madera circundaba el jardín, que presentaba diez compartimentos regulares, delimitados por setos de boj de altura media, cada uno con dibujos diferentes en los cuadros. En el cruce de las dos calles principales se elevaba un gran pabellón de madera con forma octogonal, y en su centro había una fuente de mármol. El tercer jardín, situado todavía más

Para los bosquetes resultan adecuadas casi todas las plantas de hoja caduca –roble (*quercus robur*), haya, castaño de Indias, tilo o abedul– con algunas preferencias con relación a su destino: en los bosquetes al descubierto con compartimentos, por ejemplo, se usan generalmente el tilo y el castaño de Indias. Los bosquetes que han de ser siempre verdes, menos usados debido al lento crecimiento de las plantas, albergan las especies típicas de hoja perenne: el ciprés, el pino, el abeto, la encina y el laurel.

En los parterres se emplea muchísimo el boj, tanto para los motivos ornamentales como para la formación de platabandas. Los arbustos perennes, como el tejo y el boj, recortados con formas regulares, sirven para adornar, además de cualquier tipo de parterre, los bulingrines y en general las partes más decoradas del jardín.

Las flores se emplean, en la decoración de los parterres, encerradas entre hileras de boj; deben presentarse como una superficie de color bien nivelada, y por ello se distinguen por su altura en altas, medias y enanas. Las más usadas son las de altura media: tulipanes, narcisos y jacintos, que se colocan en filas, cada cual de una sola especie o también de dos especies, siempre que sean de la misma altura, y en este caso pueden alternarse tanto individualmente como por filas.

Las flores altas no son adecuadas para el parterre y se usan, sostenidas por enrejados, para cubrir muros o también formando macizos entre árboles aislados; para las platabandas muy bajas se usan las flores enanas: violeta, ciclamen, margarita, prímula y azafrán.

Los desarrollos del jardín clásico

Hasta mediados del siglo XVIII Europa no conoció más sistema de arquitectura de jardín que el establecido por los cánones renacentistas, con el añadido de los progresos aportados por Le Nôtre y de los enriquecimientos decorativos debidos principalmente a los artistas franceses. Y esta manera de hacer –que fue aceptada entonces por todos los países de Europa occidental como una norma estable y universal–, dio origen a un ciclo artístico perfectamente definido que se conoce con el nombre de ‘jardín clásico’.

El proceso de difusión fue rápido y se realizó en dos fases sucesivas: al principio [siglo XVI], y durante todo el siglo XVII, se siguieron directamente los modelos renacentistas italianos; y después se aplicaron primordialmente las innovaciones francesas. Manteniendo inalterada la concepción básica, se llevó a cabo un proceso de adaptación, acompañado también de desarrollos originales, derivados de las condiciones particulares del entorno y de la evolución de las demás artes en los distintos países.

*España**

España puede preciarse de contar con algunos notables ejemplos de jardinería clásica: el parque del Retiro, en Madrid; y los jardines de los palacios de La Granja (Segovia) y de Aranjuez.

Los jardines del Retiro, situados en el centro de Madrid y originalmente de propiedad real, tuvieron una primera implantación de carácter renacentista [1633]; destinados más tarde a parque público [1868], se fueron ampliando de modo continuo y adoptaron su ordenación actual en los siglos siguientes (figura 6.1). Divididos por grandes paseos que sitúan las principales vistas perspectivas en correspondencia con las entradas y los trazados urbanos, estos jardines presentan una amplia variedad de disposiciones de gran envergadura. Entre ellas destacan un parterre profusamente adornado delimitado por exedras, un gran paseo con cuatro filas de árboles, y un vasto estanque (250×125 metros) que tuvo en el pasado una pequeña isla boscosa donde se montaban representaciones teatrales. Una de las virtudes de este parque deriva de la riqueza y la variedad de las plantaciones arbóreas y de la decoración escultórica; se emplean tanto especies perennes como de hoja caduca, y el arbolado de los paseos se compone principalmente de plátanos, olmos y robles.

* Este epígrafe sobre España se ha completado introduciendo en el texto [entre corchetes] algunas fechas e informaciones significativas, añadiendo algunas ilustraciones relevantes y ampliando las habituales notas al margen.

El jardín paisajista

Si se compara el desarrollo estilístico del arte de los jardines con el de otras artes en el periodo culminante del Barroco, se llega a una constatación sorprendente y en ciertos aspectos contradictoria: mientras la arquitectura, la escultura y la pintura manifiestan una constante búsqueda de efectos pictóricos, el jardín permanece disciplinado en formas geométricas; y viceversa, en el periodo inmediatamente posterior, cuando la arquitectura se hace rígida en puras formas clásicas, el jardín se disuelve en libres formas paisajistas.

Esta aparente contradicción está ligada en realidad a una evolución del gusto y del pensamiento que vino a afianzarse a principios del siglo XVIII con una nueva visión del mundo natural. Y esta nueva concepción llegó a cambiar los términos formales del arte del jardín, replanteándolos con un enfoque que se incorporaba a las nuevas ideologías.

En el ámbito de esta mutación general, se pueden identificar cuatro influencias específicas que contribuyeron a la superación del jardín clásico y al advenimiento del estilo paisajista: la primera puede encontrarse en algunos elementos de evolución interna, inherentes a la propia fórmula clásica; la segunda se refiere al pensamiento de filósofos y poetas; la tercera está vinculada a la obra de los pintores paisajistas; y la cuarta deriva del conocimiento del jardín paisajista chino a través de las descripciones de los viajeros.

Ya a principios del siglo XVIII el jardín clásico presenta claros síntomas de evolución propia, con un uso libre de los elementos naturales y también con la búsqueda de efectos de variedad, tanto en el trazado de los paseos como en la composición general. Aparecen ya los primeros intentos de derogación del esquematismo clásico, si bien en las partes secundarias del jardín, como en los bosquetes de Marly (figuras 7.1 y 7.2). El tratadista Dézallier d'Argenville, codificador del sistema de Le Nôtre, subraya entre los preceptos fundamentales la máxima de que «el arte debe ceder ante la naturaleza», en el sentido de que los elementos del jardín, aun obedeciendo a una norma compositiva arquitectónica, han de aparecer casi como si hubieran sido dispuestos por la naturaleza misma.

Entretanto, el pensamiento de la Ilustración, con su tendencia panteísta, llega a una nueva concepción del mundo sensible y es-

operación entre la voluntad humana y las condiciones naturales. Todos ellos tienen la función de conducir al visitante a través de los diversos escenarios hasta llegar a los puntos de vista más notables y, en su conjunto, deben presentarse como algo armónico. Su trazado ha de expresar y favorecer el movimiento humano –que tiene tendencia a seguir los recorridos más cómodos, evitando los desniveles fuertes y los obstáculos de toda índole– y debe, finalmente, adaptarse a la forma del terreno y a la singularidad del lugar.

El jardín del siglo XIX

A principios del siglo XIX, el jardín presenta claros signos de confusión desde el punto de vista estilístico. De hecho, en él confluyen exigencias variadas y elementos dispares, no siempre compatibles, que comprometen su validez misma como forma artística. Tales factores fueron el esteticismo romántico, la predilección por las colecciones botánicas y las especies exóticas –reunidas para simbolizar la multiplicidad del cosmos– y, finalmente, el recurso no siempre adecuado a los motivos del jardín clásico.

Desde mediados del siglo se asiste a una revalorización progresiva de las formas geométricas, hasta que llega a afianzarse un tipo de jardín compuesto, que alberga tanto formas libres paisajistas como elementos del jardín clásico, creando así efectos a veces de gradación y a veces de contraste deliberado. Simultáneamente, el jardín se libera de muchos elementos culturalistas y sentimentales.

Esta época plantea también al arte de los jardines nuevos cometidos vinculados al fenómeno de la expansión urbana impulsada por la incipiente Revolución Industrial. Parques y jardines, más que para el disfrute de unos cuantos como parte integrante de las grandes residencias señoriales, se crean sobre todo para satisfacer las exigencias higiénicas, recreativas y educativas de los habitantes de las ciudades. Y de esta manera, los términos de este arte ya no son solamente de índole estética y técnica, sino que han de afrontar también todo un conjunto de necesidades sociales.

Las mayores realizaciones de los países de Europa occidental y de los Estados Unidos se hicieron, pues, en los parques públicos urbanos. Y esta circunstancia, al ampliar el campo del arte de los jardines, favoreció la formación de artistas y de técnicos especializados, así como de auténticas escuelas de arquitectos paisajistas, especialmente en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos.

Inglaterra

La reacción en contra de los extremismos de lo pintoresco romántico es más acentuada en Inglaterra y se pone de manifiesto mediante repeticiones formalistas de motivos clásicos, que, sin embargo, carecen de la jubilosa fuerza creativa de las obras renacentistas o de la lúcida armonía de la tradición francesa. Y estas dos maneras de hacer –la ‘formal’ y la ‘informal’, a menudo em-



8.22. *Brooklyn, Prospect Park, vistas del lago.*



Por lo completo de su concepción en cuanto a instalaciones, atracciones y trazado de los paseos, Central Park debe considerarse el primero y más logrado ejemplo de parque moderno al servicio de una gran ciudad.

El Prospect Park de Brooklyn, construido sobre un terreno más accidentado y con abundantes barrancos, recuerda en ciertos aspectos el Central Park: paseos sinuosos, extensas praderas salpicadas de árboles y una gran lámina de agua para deportes náuticos (figura 8.22).

En el parque de Mont-Royal de Montreal, situado en una colina boscosa, Olmsted, con objeto de conservar en lo posible el lugar y la vegetación, se limitó a crear unos cuantos paseos y una terraza mirador que disfruta de una amplia vista panorámica sobre la ciudad.

El jardín japonés

Características generales

El profundo amor por la naturaleza constituye un rasgo propio del pueblo japonés; fruto de una educación antigua y tradicional que tiene su origen en la filosofía panteísta y en su religión budista, ese amor se refleja en todas las manifestaciones artísticas de Japón: desde la poesía hasta la pintura, y de una manera particular en el arte de los jardines.

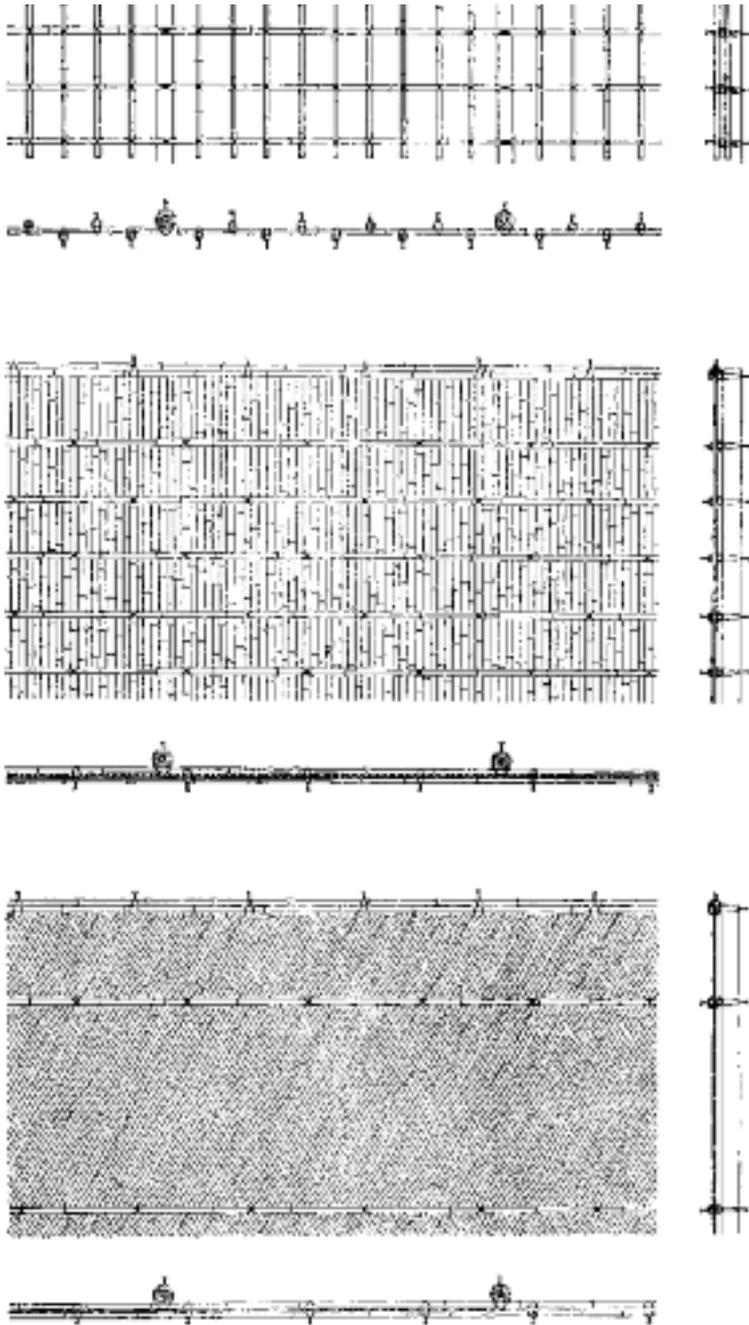
Estrechamente ligado a la arquitectura de la casa, a las exigencias de la vida que en ella se desarrolla y al gusto de sus habitantes, el jardín japonés representa una forma artística pura, evolucionada y –en ciertos aspectos– compleja, ya que está regulada por convenciones precisas.

Los japoneses muestran una marcada preferencia por la contemplación, que gustan de disfrutar estando en su propia casa, a cubierto, sentados en un cuarto abierto hacia el jardín. En esta propensión tiene su origen el uso del *kakemono*, una tabla con imágenes de paisajes pintados que está colgada en un nicho de la pared (*tokonoma*), donde se coloca también un jarrón con flores.

Para los japoneses, el jardín es la expresión viva y simbólica del amor que su propia raza profesa a la naturaleza, además de ser un elemento íntimo de la vida de cada día. El arte del jardín lo practica todo el mundo y es tan popular que cualquier japonés sabe hacer un jardín. Incluso en las familias más pobres, cuando se dispone de un minúsculo terreno, éste se organiza como un jardín; y si se carece de él, habilitan un *kakoniwa*: una especie de caja rellena de tierra en la que se plantan arbustos y flores.

La casa tradicional, construida casi enteramente de madera, está rodeada por amplias galerías; su disposición, su forma y sus ritmos tienden a armonizarse con el jardín, de modo que éste forme parte integrante de ella. La intimidad de esta relación se expresa literalmente con el término japonés *ka-tei*, que quiere decir precisamente ‘casa y jardín’.

La costumbre de sentarse en casa y disfrutar en esa situación de la visión del jardín ha contribuido a caracterizar el jardín japonés, equiparándolo a una pintura de paisaje. El jardín no tiene nada de utilitario y responde a la exigencia de un goce de índole puramente sentimental; con excepción de los grandes parques públicos, el jardín está destinado esencialmente a constituir la visión paisajista de la casa.



construcción de las casas. Sin embargo, se prefiere el castaño porque, expuesto a la intemperie, adquiere fácilmente el *sabi*. El bambú se usa mucho para las vallas, las empalizadas y también para la construcción de pabellones, portales y pórticos (figura 9.25).

9.25. Tres tipos de empalizadas de bambú.

Tendencias contemporáneas

Aunque actualmente se ofrecen nuevas oportunidades al arte paisajista, el Movimiento Moderno no ha conseguido aún dar expresión a un arte del jardín propiamente suyo, con características definidas y permanentes en relación con el pasado.* En realidad, la técnica que usa es la heredada de la tradición, y la concepción misma refleja todas las incertidumbres del siglo XIX.

Con todo, al recoger las aportaciones formales de la tradición, el jardín contemporáneo se ha liberado de todo prejuicio de índole literaria o sentimental y está animado por una marcada tendencia vitalista que aspira a interpretar en términos puramente estéticos un conjunto de demandas culturales, prácticas y sociales planteadas por la vida del ser humano en la actualidad. Y tales exigencias, si bien condicionan los aspectos formales, hacen aún más amplio el campo de actividad de esta forma artística.

Esta orientación –que no ha de confundirse con el eclecticismo del siglo XIX– considera preeminente la libre manifestación de expresiones creativas en la plena satisfacción de las necesidades prácticas, y aspira a una visión figurativa integral destinada a equiparar el jardín con el paisaje. Tiende, por ello, a superar esa disputa estéril que ha contrapuesto en el pasado el estilo clásico y el estilo paisajista, extendiendo el arte del jardín al concepto, más amplio, de paisaje, y considerando éste como un espacio exterior que se ha de plasmar en formas que deben expresar una síntesis de la vida, el arte y la naturaleza.

En el jardín contemporáneo son fundamentales las exigencias colectivas. De esto deriva una limitación de los bienes particulares y una importancia cada vez mayor de los comunitarios. Además de jardines privados, de superficie limitada con respecto a los del pasado, se requieren jardines compartidos en contacto directo con las viviendas, parques públicos y zoológicos, jardines botánicos, zonas verdes para el recreo, la diversión y el ejercicio físico, vías-parque y reservas naturales. Estos temas –que son cada día más frecuentes– exigen un esfuerzo cada vez mayor por parte del arte del jardín y de las técnicas que son inherentes a él. Por todo ello, esta actividad goza actualmente de condiciones favorables para su desarrollo y tiene posibilidades de avanzar ya sea como arte individual o bien como arte de síntesis.

Para afrontar estas tareas tan vastas y variadas, actualmente se requiere cada vez más la participación del arquitecto paisajista,

* Para la lectura de este capítulo, conviene recordar que se escribió originalmente en 1967.

Los jardines del siglo XX

*Miguel Ángel
Aníbarro*

La valoración que hace Francesco Fariello del jardín de la primera mitad del siglo xx pone de manifiesto una perplejidad que debió de ser común durante bastantes años. Tras la atención privilegiada que se le había concedido a lo largo de dos siglos (desde los tiempos de Le Nôtre a los de Olmsted), no era fácil comprender un eclipse del jardín justamente en la época de su mayor demanda social. Sometido a los parámetros cuantitativos de la zona verde, el jardín desembocaba en la fragmentación, la banalización y el olvido de su capacidad de significado, llegando a ser invariable como obra artística. Pero si había perdido su sentido, obras como el Cementerio del Bosque o fenómenos como el de Roberto Burle Marx –con el que concluye el último capítulo– sólo podían percibirse como excepciones.

Investigaciones posteriores que han llenado las lagunas más notables –unidas a un examen de las aportaciones de los arquitectos realizado desde sus propios presupuestos– ponen de manifiesto la continuidad de la evolución del jardín durante el siglo xx, permitiendo una visión más comprensiva que se completa con lo sucedido en los últimos decenios.

Lo que parecía eclipse quizá sea sólo un periodo de latencia. La ausencia de sentido parece ahora una desorientación originada por el agotamiento del modelo paisajista, la magnitud de las necesidades sociales y la metamorfosis de la ciudad contemporánea, que obligaron a una nueva alianza con la arquitectura y las artes plásticas, a la dispersión del jardín en el continuo espacial de la ciudad abierta y a la adopción de un lenguaje abstracto que lo alejaba del público; en definitiva, a una complicada reconsideración de sus fundamentos que no llegó a madurar hasta después de la II Guerra Mundial.

Así pues, hay un jardín del siglo xx que, colocado junto a la arquitectura, ocupa una posición comparable a la del Renacimiento y el primer Barroco. Su trayecto comienza con la reducción a la escala de la casa suburbana por la vía de la composición libre inglesa, y con la concentración simbólica de la Secesión vienesa. Pero desde el periodo de entreguerras el jardín se ha visto sometido a las solicitaciones cruzadas de las vanguardias artísticas y de las corrientes arquitectónicas del Movimiento Moderno, a las desmesuradas expectativas urbanísticas y a las estimaciones, a veces divergentes, de arquitectos y paisajistas. El cubismo y el ra-

pado por un trazo circular que define la conjunción de la tierra y el agua, integrando la doble función del estanque-piscina y los hallazgos plásticos de dos piezas enfrentadas oblicuamente: la península de palmeras y la escultura de Eduardo Chillida, suspendida de las rocas (figura E.82).

El parque del Clot (1986) recoge la idea del jardín como palimpsesto para atender tanto a la historia del lugar como a los cambios de uso (figura E.83). Si en el perímetro Dani Freixes y Vicente Miranda incorporan restos del edificio ferroviario preexistente –la arcada convertida en acueducto, los sombríos pabellones con esculturas–, en el interior combinan un espacio boscoso en torno a una colina y una plaza rehundida al pie de una plataforma arbolada, sobre los que cruzan un puente y una pérgola en direcciones divergentes.

Por otra parte, la reutilización del puerto viejo ha permitido crear un nuevo paseo urbano que termina en la rambla del Mar. Luego, el frente marítimo continúa por el muelle y el paseo de la Barceloneta, con el puerto deportivo de la Villa Olímpica, las playas recuperadas y el parque de Poblenou. A este rosario de espacios públicos –que se ha extendido con multitud de actuaciones en toda la ciudad y también en las poblaciones del área metropolitana– se han añadido recientemente, en el extremo noreste, el parque Diagonal Mar y las actuaciones del Fórum 2004, que revelan un espíritu muy distinto al que presidió las anteriores reformas; y al suroeste, el Jardín Botánico, en las laderas meridionales de Montjuïc (figura E.84).

El Jardín Botánico (1999), obra de Carlos Ferrater, José Luis Canosa y Bet Figueras, está dedicado a la vegetación de los hábitats de clima mediterráneo en los cinco continentes; se adhiere a la topografía mediante una malla triangular tridimensional que, aplicando los principios de la geometría de los fractales, define itinerarios, plataformas y muros, en una síntesis de la irregularidad y fragmentación de las formas naturales con la artificialidad extrema de la arquitectura.



E.83. Freixes y Miranda, *parque del Clot, Barcelona, 1986: planta general y vista de la arcada-acueducto.*



E.84. Ferrater, Canosa y Figueras, *Jardín Botánico de Barcelona, 1999: planimetría y vista general.*



Bibliografía



General

- BARIDON, Michel. *Les jardins: paysagistes, jardiniers, poètes*. París: Lafont, 1998. Versión española: *Los jardines: paisajistas, jardineros, poetas*; volumen 1 'Antigüedad y Extremo Oriente'; volumen 2 'Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco'. Madrid: Abada, 2004 y 2005.
- ENGE, Torsten Olaf; SCHRÖER, Carl Friedrich. *Arquitectura de jardines en Europa 1450-1800*. Colonia: Taschen, 1992.
- JELICOE, Geoffrey y Susan. *The Landscape of Man*. Londres: Thames and Hudson, 1975. Versión castellana: *El paisaje del hombre*; Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- Laurie, Michael. *An Introduction to Landscape Architecture*. Nueva York: Elsevier North Holland, 1975. Versión castellana: *Introducción a la arquitectura de paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- MOORE, Charles; MITCHELL, William; TURNBULL, William. *The Poetics of Gardens*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1988.
- MOSSER, Monique; TEYSOT, Georges. *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*. Milán: Electa, 1990.
- OGRIN, Dusan. *The World Heritage of Gardens*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- PÁEZ de la Cadena, Francisco. *Historia de los estilos en jardinería*. Madrid: Istmo, 1982.
- STEENBERGEN, Clemens; REH, Wouter. *Architecture and Landscape*. Múnich: Prestel, 1996. Versión castellana: *Arquitectura y paisaje: la proyectación de los grandes jardines europeos*; Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

1. Jardines de la Antigüedad

- ACKERMAN, James. *The Villa*. Londres: Thames and Hudson, 1990. Versión castellana: *La villa*; Madrid: Akal, 1997.
- GRIMAL, Pierre. *Les jardins romains* (1943). París: Fayard, 1984.
- JASHEMSKI, Wilhelmina. *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. New Rochelle (NY): Caratzas Brothers, 1979.
- RUBIÓ y Tudurí, Nicolás M. *Del paraíso al jardín latino* [1953]. Barcelona: Tusquets, 1981.

2. El jardín medieval y el jardín musulmán

- HARVEY, John. *Medieval Gardens*. Londres: Batsford, 1981.
- LEHRMAN, Jonas. *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*. Londres: Thames and Hudson, 1980.
- PETRUCCIOLI, Attilio (edición). *Il giardino islamico*. Milán: Electa, 1994.

TREIB, Marc (edición). *Modern Landscape Architecture*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993.

TUNNARD, Christopher. *Gardens in the Modern Landscape*. Londres: The Architectural Press, 1938.

WREDE, Stuart; ADAMS, William H. (edición). *Denatured Visions*. Nueva York: MoMA, 1991.

Índice alfabético

- Academia de la
Arcadia: 200; figura
6.26
- Acteón: 206-207; figura
6.31
- Addison, Joseph: 214,
215
- Adigio: 97
- Adonis: 206-207
- Adriana, villa: 32-35,
41; figuras 1.14-1.16
- Adriano: 32, 33
- África (norte): 48
- Albaicín: 56, 57
- Albani: 199-200; figura
6.25
- Alberti, Leon Battista:
68
- Alcázar de Sevilla: 59-
60, 179, 338; figura
2.16, 6.4
- Aldobrandini: 107-109,
110; figuras 4.36,
4.37
- Alemania: 285
- Alemania: 180-187,
188-189, 244-248,
345-346, 350-352
- Alessi, Galeazzo: 75,
96, 101
- Algardi, Alessandro:
105
- Alhambra: 35, 49-55,
56, 57, 60, 338;
figuras 2.3-2.10
- Allegrain: figura 5.25
- Alpes: 193
- Alphand, Jean-Charles-
Adolphe: 269-270,
272, 285
- Ambasz, Emilio: 377;
figura E.69
- Amboise: 125, 126
- Ammannati,
Bartolomeo: 76, 77,
111
- Amorcillos dorados,
casa: 23, 25; figura
1.7
- Amsterdam: 323
- André, Édouard: 269-
270, 275-277, 278
- Anet: 131, 133
- Angers: 47
- Angli IV y V: 369
- Aniene: 88
- Anqueil: 139, 141, 142
- Apenino: 36, 95
- Apolinar: 35
- Apolo: 146, 149; figura
5.16
- Aptos: 361; figuras
10.12, E.44
- Aranjuez: 177, 179;
figura 6.3
- Argostoli: 380
- Arizona: 359; figura
E.40
- Arno: 67; figura 8.18
- Arp, Hans: 364
- Arriola, Galí, Quintana
y Solanas: 385; figura
E.81
- Artois: 47
- Arts & Crafts: 334, 338
- Arvedi: 122; figura 4.52
- Ashikaga: 291, 302
- Ashridge: 232
- Asiria: 18
- Asplund, Erik Gunnar:
318-319, 356, 357;
figura 10.1
- Atlántico, jardín: 384
- Atlas: 109
- Atrio con mosaicos,
casa: 23, 28; figura
1.11
- Attiret, Jean-Denis: 213
- Agosto: 31, 38
- Austin: figura E.69
- Austria: 187-188
- Aveline: 161; figura
5.28
- Babilonia: 17-18
- Baco: 222
- Bacon, Francis: 214
- Baden: 189
- Badminton: 191
- Bagheria: 207
- Bagnaia: 13, 77, 78-84,
85, 101, 134, 138;
figuras 4.9-4.14
- Baillie Scott, M.H.:
334; figura E.1
- Baluart de las Bóvedas:
384; figura E.80
- Barbarigo, Antonio:
120
- Barbarigo, villa: 120-
121; figura 4.50, 4.51
- Barbaro: 100; figura
4.31
- Barcelona: 324, 337-
338, 383, 384-386;
figuras 10.7, E.8,
E.81-E.84
- Barelli: 185
- Barillet-Deschamps,
Pierre: 269-270, 272-
275, 277, 278, 285
- Barragán, Luis: 372-
374; figura E.61, E.62
- Barry, Charles: 262
- Bartch, M.: 353; figura
E.32
- Barth, Erwin: 352;
figura E.31
- Bath: 269
- Battersea Park: 264,
267-268; figura 8.5,
8.6
- Bauhaus: 345
- Bayham Abbey: figura
7.22
- Beckett: figura 10.11
- Behrens, Peter: 337;
figura E.7
- Bélangier, François-
Joseph: 241
- Bélgica: 280-282
- Bellevue: 357
- Bellini, Giovanni: 370
- Belvedere, patio: 71-72,
73, 74, 127; figura 4.1
- Ben al Hamar: 49
- Bentivoglio: 63

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

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 jubilado 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 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

Ana Esteban Maluenda

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica
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

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

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

Roberto Osuna

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

Asesores (continuación)

David Rivera

Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica
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



2



3



4



5



6



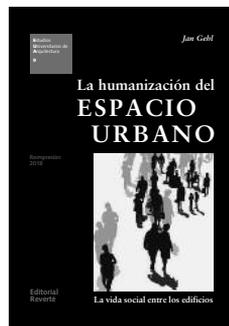
7



8



9



10



11



12



13



14



15



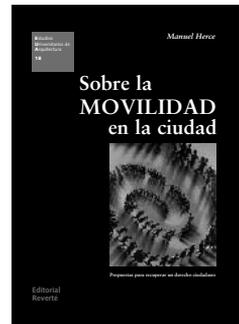
16



17



18



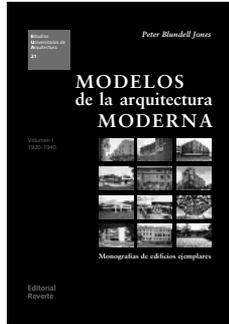
19



20



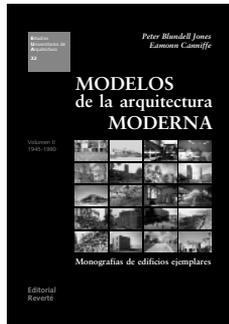
21



Peter Blundell Jones
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen I: 1920-1940
ISBN: 978-84-291-2121-6
332 páginas · 522 ilustraciones (17 en color)

22



Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen II: 1945-1990
ISBN: 978-84-291-2122-3
461 páginas · 592 ilustraciones (22 en color)

23



Colin Rowe · Leon Sotkowski
La arquitectura del siglo XVI en Italia
Artistas, mecenas y ciudades

ISBN: 978-84-291-2123-0
361 páginas · 216 ilustraciones

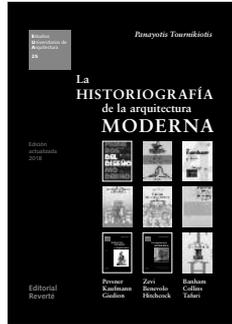
24



Manuel Martín Hernández
La casa en la arquitectura moderna
Respuestas a la cuestión de la vivienda

ISBN: 978-84-291-2124-7
400 páginas · 597 ilustraciones

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

26

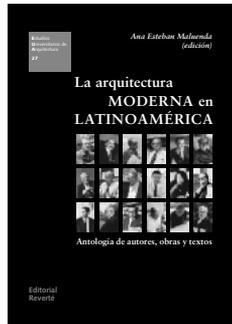


Josep Maria Montaner

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

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

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

28

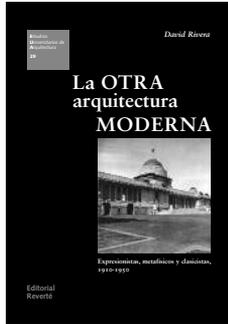


Franz Schulze & Edward Windhorst

Ludwig Mies van der Rohe
Una biografía crítica

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

29



David Rivera

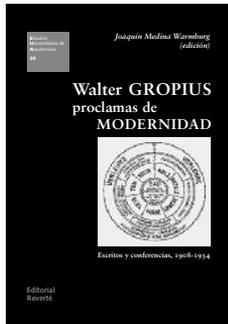
La otra arquitectura moderna

Expresionistas, metafísicos y clasicistas,
1910-1950

ISBN: 978-84-291-2129-2

367 páginas · 413 ilustraciones

30



Joaquín Medina Warmburg (edición)

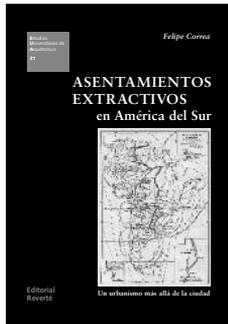
Walter Gropius, proclamas de modernidad

Escritos y conferencias, 1908-1934

ISBN: 978-84-291-2130-8

414 páginas · 360 ilustraciones

31



Felipe Correa

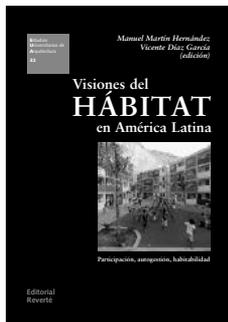
Asentamientos extractivos en América del Sur

Un urbanismo más allá de la ciudad

ISBN: 978-84-291-2131-5

196 páginas · 213 ilustraciones

32



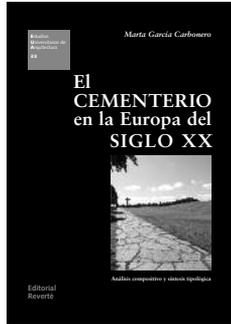
Manuel Martín · Vicente Díaz (edición)

Visiones del hábitat en América Latina

Participación, autogestión, habitabilidad

ISBN: 978-84-291-2132-2

242 páginas · 75 ilustraciones



Marta García Carbonero

El cementerio en la Europa del siglo XX
Análisis compositivo y síntesis tipológica

ISBN: 978-84-291-2133-9

En preparación:

Darío Álvarez

El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Nadezhda Vasileva Nicheva

El espacio doméstico japonés

Agatángelo Soler

La flexibilidad en la vivienda moderna

Este libro, compuesto con tipos
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),
se imprimió en Pamplona,
el mes de marzo del año 2021,
en los talleres de Rodona.

- 20 *María Fullaondo · Fernando Valderrama*
Curso de 3ds Max para arquitectos
- 21 *Peter Blundell Jones*
Modelos de la arquitectura moderna I: 1920-1940
- 22 *Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*
Modelos de la arquitectura moderna II: 1945-1990
- 23 *Colin Rowe · Leon Satkowski*
La arquitectura del siglo XVI en Italia
- 24 *Manuel Martín Hernández*
La casa en la arquitectura moderna
- 25 *Panayotis Tournikiotis*
La historiografía de la arquitectura moderna
- 26 *Josep Maria Montaner*
La arquitectura de la vivienda colectiva
- 27 *Ana Esteban Maluenda (edición)*
La arquitectura moderna en Latinoamérica
- 28 *Franz Schulze · Edward Windhorst*
Ludwig Mies van der Rohe
- 29 *David Rivera*
La otra arquitectura moderna
- 30 *Joaquín Medina Warmburg (edición)*
Walter Gropius, proclamas de modernidad
- 31 *Felipe Correa*
Asentamientos extractivos en América del Sur
- 32 *M. Martín Hernández · V. Díaz García (edición)*
Visiones del hábitat en América Latina

En preparación

Marta García Carbonero

El cementerio en la Europa del siglo XX

Darío Álvarez

El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Nadezhda Vasileva Nicheva

El espacio doméstico japonés

Agatángelo Soler

La flexibilidad en la vivienda moderna

Editorial Reverté

www.reverte.com



La arquitectura de los jardines

Reimpresión 2021

Este libro viene a llenar una laguna en nuestra bibliografía por la precisión y la claridad con la que se describen, desde el punto de vista arquitectónico, los distintos tipos de jardín en relación con el ambiente y los rasgos culturales de cada época. Su contenido abarca el estudio de los jardines desde el antiguo Egipto hasta las villas modernas y se ha enriquecido con un epílogo sobre el siglo XX, escrito para la ocasión por el profesor Miguel Ángel Aníbarro. Con todo ello se pretende contribuir a suscitar el gusto por este ‘lugar ameno’, sede de la ‘evasión ociosa’ y privilegiada, deleite de los sentidos y del intelecto, sitio propicio para sumergirse en una ‘honesta voluptuosidad’ y para procurar las armonías interiores que sublimen las duras realidades cotidianas.

No es casualidad que los filósofos que pretendieron enseñar a los hombres a alejar los males y a disfrutar de los placeres fundasen sus escuelas en lugares inmersos en la atmósfera idílica y romántica de un jardín. De hecho, a los seguidores de Epicuro se les llama ‘filósofos del jardín’.

También las congregaciones religiosas y los monjes –que tanto sabían del gozo, de la paz del alma y de la felicidad del corazón– edificaron sus ‘casas’ en los valles más deliciosos o en las alegres laderas de los montes, teniendo siempre el cuidado de cultivar un jardín con espacios articulados y una arquitectura armoniosa, para lograr así un ambiente más en consonancia con el recogimiento y la oración.

En la actualidad, los jardines ya no son privilegio de las clases dominantes, sino que representan una aspiración muy difundida, cada día más profundamente sentida a medida que nuestra civilización se va haciendo más compleja y artificiosa. Este deseo se manifiesta como un antídoto a la tecnología y como una necesidad del ser humano contemporáneo, que precisa tener a su disposición un refugio reparador en un mundo tumultuoso.



FRANCESCO FARELLO (1910-1992) nació en Paternopoli (Campania) y se tituló como arquitecto en 1933 en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma. Sus primeras obras, en colaboración con sus compañeros Ludovico Quaroni y Saverio Muratori, fueron los Palacios del Arte Antiguo y del Arte Moderno en la Exposición Universal de Roma de 1942. Pasada la II Guerra Mundial, en 1952 obtuvo la cátedra de ‘Arte de los jardines y arquitectura del paisaje’ en la Facultad de Arquitectura de Roma, y se dedicó al estudio teórico y a la realización práctica de obras de jardinería. Su obra más conocida es el parque de La Favorita en Palermo, de 1969.

Ilustración de cubierta: Paul Letarouilly, los Jardines Farnesio vistos desde la basílica de Constantino, de *Édifices de Rome Moderne*, 1840.



Editorial Reverté

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2103-2



9 788429 121032