

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Director: Luis Maldonado

COLECCIÓN TEXTOS DISPERSOS
ÁREA DE CULTURA Y EXPOSICIONES ETSAM
Coordinadora: Concha Lapayese
www.etsamadrid.upm.es

TÍTULO II COLECCIÓN

'Imaginar jardines. El legado de Leandro Silva en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid'
Legado Leandro Silva Biblioteca ETSAM
Miguel Ángel Aníbarro, Alberto Sanz Hernando y Margarita Suárez Menéndez

EDICIÓN

Edición a cargo de Miguel Ángel Aníbarro, Alberto Sanz Hernando y Margarita Suárez Menéndez
Diseño y maquetación: Yolanda Fdez. Baena

© Textos: Los autores
© Dibujos y fotografías: Biblioteca ETSAM / Legado Leandro Silva
© De la edición: MAIREA LIBROS

Edita Mairea Libros
ISBN: 978-84-92641-51-2
Depósito legal: M-----

Cualquier forma de reproducción, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Impresión Stock CERO S.A.
Impreso en España - Printed in Spain
Impresión en papel reciclado - Cyclus offset
Madrid, abril 2011

EXPOSICIÓN

'Imaginar jardines. El legado de Leandro Silva en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid'
Madrid, Hall Edificio Principal y Biblioteca ETSAM, abril 2011
Diseño y montaje de la exposición: Margarita Suárez, Covadonga Blasco, Irene Rodríguez

Introducción. *Luis Maldonado*, Director de la ETSAM

Presentación. *Miguel Ángel Aníbarro, Alberto Sanz Hernando y Margarita Suárez Menéndez*

I Contexto

Pintores, paisajistas, arquitectos · *Miguel Ángel Aníbarro* |pág. 005

El jardín español: una mirada nueva a la arquitectura de paisaje · *Alberto Sanz* |pág. 005

II Proyecto

Dibujar paisajes, crear jardines · *Alberto Sanz | Margarita Suárez* |pág. 005

Elementos vegetales · *Marta Nieto* |pág. 005

III Legado

Leandro Silva, biografía |pág. 005

Selección bibliográfica |pág. 005

Legado Leandro Silva · *Blanca Ruilope Urioste*, Biblioteca ETSAM |pág. 005

Historia y tratamiento archivístico · *Margarita Suárez* |pág. 005

Principales proyectos y obras |pág. 005

Paisaje Imaginario. *Concha Lapayese*, Área de exposiciones y cultura ETSAM |pág. 005



índice

Musdaer umquianis dolorat uriorpo reperit iorrorr unduci sunt, eatint dolorum quatist ionsequis eum rerunt eum dolupta tiatem nulloriae. Ihit labo. Gianis asperci ium qui as enis quae maxim non enias alis et, iur aut quide ommolorerem quamendam ium re doluptate con consequo doluptus nonseratque pligenis et volentus rempore rferitent labo. Utae nonseque necae dolo blacit adi tem am volorro tecaeptate quid ut eium nis modit iur mo torestrum asperiam sam as quamusa nducius derum acerspe ditature prae solor alibus inctatiur?

Ebit que nus, qui cullend istrum, eum inverion comnihit quibusci id magniet lis sincietus de pe dolut iuXimincia nus acillorpor sit hil molorporitio omnit facilla sequam inis pori bla consequo exeribusae dolupti dolorumet as qui volorpor aperit liqui a vidust, adio totasitio et quis ea expereri aceaten dipienim ditibus, conseditia qui cum harion providustium laboria volorum et eum apient quia ducipitatum quam nosanda ndeliqui dolectorest imporitas eum ut odi bea volorum, vercientenis et, explibu samusaperae re volorpost, volecto tem fugia dolum qui diciliatur sus, nos estrum illuptaturi arciate mpelenitem sequas santium nonsecae magnatia simporiae pra plit venis re rem.

Nam int, siti ad ea doluptur accum esequossunt aut doluptaquiae nectur aut eum rerspe providus, cone ni tectur aperchic tecab idelicieniet des pa simporias nobis repudisima voluptati corerciis derspidis doloreres dolo vellibeatur? Velicatemque este ex es sapienist quam, to eate delenim agnati doluptasped eum quatemquam velectatem rentur as ra sectore sum quunt.

Luis Maldonado
Director de la ETSAM

En noviembre de 2010 se cumplieron los diez años del fallecimiento de Leandro Silva, el paisajista más destacado durante la segunda mitad del siglo XX en España, cuyo legado profesional se encuentra depositado en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM).

Con este motivo, y para divulgar su figura y su obra, no suficientemente conocidas, ha parecido oportuno mostrar a profesores y estudiantes y al público en general una selección de los materiales disponibles, mediante una exposición en la ETSAM durante los días 6 a 26 de abril de 2011, bajo el título de *Imaginar jardines*, y con la edición de un pequeño catálogo dentro de la Colección Textos Dispersos.

En este catálogo se recogen los materiales expuestos y se los encuadra en el contexto paisajístico del momento, en el método de trabajo de su autor y en el conjunto de su legado. Comprende, por tanto, los siguientes apartados:

- I. Contexto: en él se analiza el panorama internacional de la arquitectura de paisaje y los condicionantes históricos en nuestro país, a partir de los cuales hubo de desarrollarse la obra de Silva como paisajista.
- II. Proyecto: contiene una reflexión sobre su método proyectual y un estudio de su manejo de la vegetación en la composición del jardín, ambos ilustrados con material gráfico de su archivo.
- III. Legado: recoge un resumen biográfico, una selección de su bibliografía así como la historia del legado, sus principales características y el tratamiento archivístico de que ha sido objeto.

Miguel Ángel Aníbarro, Alberto Sanz, Margarita Suárez
Madrid, 28 de marzo de 2011

contexto

pintores, paisajistas, arquitectos

| MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

El propósito de este escrito es esbozar un panorama internacional de la arquitectura de paisaje en relación con la biografía y la obra de Leandro Silva, centrado en sus años de iniciación. No se trata de esclarecer sus conexiones internacionales ni las influencias directas e indirectas que pudieran detectarse en sus obras; tampoco de ofrecer un relato completo que dé cuenta de las contribuciones más relevantes de aquellos años¹, sino más sencillamente de caracterizar la atmósfera del momento a través de unos cuantos apuntes biográficos, haciendo hincapié en algunos aspectos que podrían conectarse con las preocupaciones profesionales de Silva. Como su relación con Burle Marx comenzó en los inicios de su carrera y el paisajista brasileño fue quizá el que mayor reconocimiento internacional obtuvo en aquel momento, estará bien tomarle como punto de partida dándole una amplitud proporcionada a la importancia que desde esta perspectiva tiene.

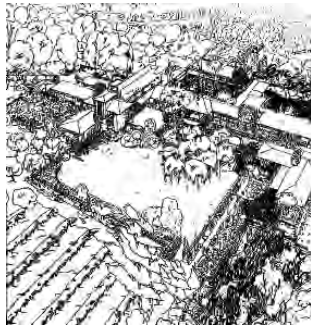
BRASIL: PINTURA Y JARDÍN

Las asombrosas plantas de los jardines de Roberto Burle Marx² pintadas al gouache en gran formato constituyen, más que auténticos planos -difícilmente legibles, pero de una potente expresividad- o cuadros verdaderos -demasiado elementales para el trabajo pictórico, pero sutilmente refinados-, artefactos de intermediación entre el universo pictórico y el del jardín: abstractos como sus pinturas en la yuxtaposición de colores y texturas, pero sembrados de signos que aluden a la configuración de un espacio real.

En torno a 1950 la obra de Burle Marx se encontraba en transición desde un jardín concebido pictóricamente, esto es, en espacios bidimensionales, a otro desplegado en profundidad. En 1936 había realizado los jardines del Ministerio de Educación en Río de Janeiro, junto a Lucio Costa. En ellos, los macizos de colores en superficies curvas organizan la plaza de entrada delimitada por palmeras, el jardín del ministro sobre la terraza del cuerpo bajo y el jardín de cubierta, desde el cual el conjunto de tres planos superpuestos en altura adquiere sentido en visión cenital. En 1940-43 había colaborado con Oscar Niemeyer en Pampulha (Belo Horizonte), con cuatro edificios que se extendían

¹ Para esa panorámica véase Miguel Ángel Aníbarro: 'Los jardines del siglo XX', en Francesco Fariello: *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2004; pp. 333-386. Con mayor amplitud, Darío Álvarez: *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2007.

² Vera Beatriz Siqueira: *Burle Marx*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2001.



1. Roberto Burle Marx: Ibirapuera | 2. Roberto Burle Marx: Parque de Flamengo | 3. Frank Lloyd Wright: Taliesin, jardín de la cima | 4. Richard Neutra: Casa Nesbitt

en jardines formando en torno al pantano un paisaje artificial. En 1949 había adquirido el Sitio de Santo Antonio da Bica, donde experimentaba con la vegetación nativa de las distintas regiones botánicas del país, que luego trasladaba a sus obras. De finales de los cuarenta y primeros cincuenta son algunos de sus mejores jardines privados: como los de Odette Monteiro, Olivo Gomes y Alberto Kronsforth, en los que logró introducir la profundidad espacial, la visión en movimiento y la captación del paisaje exterior.

En todo caso la dedicación a la pintura fue decisiva en su concepción del jardín. Nunca la abandonó a lo largo de su vida y quizás haya que distinguirlo entre los mayores pintores brasileños del siglo –junto a Tarsila do Amaral, Emiliano di Cavalcanti y Candido Portinari– como el más asiduo cultivador de la abstracción. No parece que sintiera una urgencia particular en trasladar al lienzo los perfiles voluptuosos del paisaje de la bahía de Guanabara, uno de los lugares más hermosos en que se haya asentado jamás una ciudad. En cambio su pintura se resolvía con fuertes contrastes cromáticos ceñidos a formas, bien orgánicas o geométricas, progresivamente elaboradas hasta alcanzar una complejidad extrema sin perder la nitidez de sus contornos. Este universo formal se reflejaría en los jardines y también, simplificado, en pavimentos y paneles cerámicos diseñados por él. En su caso pintura y jardín funcionaban como vasos comunicantes: según escribió, el jardín consistía en ‘aplicar sobre la propia naturaleza los fundamentos de la composición plástica, [...] no hay diferencias estéticas entre el objeto-pintura y el objeto-paisaje construido. Cambian apenas los medios de expresión’³. Ahora bien, al trabajar sobre el plano de suelo como si fuera la superficie de un lienzo –es el caso del Ministerio de Educación– el jardín pierde entidad espacial por la ausencia de elementos verticales que impide la formación de la profundidad. Es posible atenuar este problema jugando con el espesor de las plantaciones; otras veces, como ocurre en Pampulha, la potencia de los edificios aconseja un tratamiento semejante; pero para solventarlo es necesario sacar partido al terreno: ‘Me decidí a usar la topografía natural como una superficie para la composición, y los elementos naturales encontrados –minerales, vegetales– como materiales de organización plástica’. Así plantaciones y rocas se disponen en masas de color y textura homogéneas y de espesor variable, contrastadas entre sí, asociadas a un suave relieve, encuadradas por el arbolado y a distinta profundidad, de manera que guíen la mirada del visitante a lo largo de un recorrido. Esto es lo que consigue en los jardines privados de aquellos años. Además el panorama lejano se integra como fondo del jardín, de modo que los componentes del paisaje –montes, bosques– constituyen un horizonte que lo amplía más allá de sus límites.

A comienzos de los años 50 Burle Marx empezó a ser conocido internacionalmente.

³ Las citas son de Roberto Burle Marx: ‘Conceitos de composição em paisagismo’ (1954); en Lauro Cavalcanti y Farès el-Dahdah (eds.): *Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009; p. 77.

En 1952 es presentado por Richard Neutra en una conferencia en Aspen; durante 1954 una exposición itinerante de su obra paisajística recorre Estados Unidos. A partir de entonces sus trabajos más significativos serían espacios públicos. Con motivo del IV Centenario de Sao Paulo en 1954, proyectó junto a Niemeyer un sector del parque de Ibirapuera. La enorme marquesina de unos 600m de longitud no sólo debía conectar los edificios expositivos de la Bienal, sino distribuir las áreas del parque en las que se diseminan unos quince parterres modernos. La vegetación, en intrincadas disposiciones ortogonales, cuando acompaña a los edificios, o biomórficas, cuando se aloja entre los brazos de aquélla, se combinaba con estanques sobre un fondo de praderas: de nuevo una composición bidimensional de jardines compartimentados asociados al entorno construido; en algunos se preveían recorridos elevados con pasarelas enlazadas que permitirían contemplarlos desde la altura. Este proyecto no se llevó a cabo, pero la reflexión sobre el parque público continuaría con el del Este en Caracas (1956-60) y el de Flamengo en Río (1961-65).

En Flamengo se trataba de dar una nueva fachada a la ciudad y una autovía que conectara el centro de Río con los barrios de Leme y Copacabana. El relleno necesario para su construcción se realizó con las tierras obtenidas por el desmonte del monte Santo Antonio y el dragado de la ensenada de Botafogo. El Aterro, planeado por Affonso Eduardo Reidy, consiste en un parque de bandas paralelas que absorben la autovía y suavizan el frente construido, abriéndose a la playa y al paisaje de la bahía. La conexión entre las franjas del parque, y por tanto entre la ciudad y la costa, se efectúa con pasarelas curvas y pasos subterráneos. Los dos sentidos de la autovía se separan y en parte se rehúnden para aliviar su impacto visual, y esto da ocasión de introducir diversidad en la topografía. En la franja interior hay estacionamientos, terrenos deportivos y juego infantiles. La exterior se organiza a lo largo de un paseo que nace junto al enfático monumento a los Pracinhos y sigue su curso entre arbolado subtropical, elevaciones onduladas y estancias de bancos curvos con pequeñas instalaciones en hormigón. El parque comienza junto a la marina en la ensenada de Gloria y termina al pie del morro de Viuva, que lo separa de Botafogo. A través de los árboles se filtran las vistas del frente edificado, de la iglesia barroca de Outeiro que aparece oblicuamente en altura, y hacia el este de la marina primero y luego de la playa, al fondo de la cual surge el Pao de Açucar. Un canal cubierto después por un camino entablado conduce hacia el sur, hasta el restaurante flanqueado por un jardín acuático de tonos morados. Enfrente hay un mirador en el giro hacia Botafogo. Desde allí se contempla el lado opuesto de la bahía y la estrecha salida al océano entre dos fortalezas dominada por el Pao. Desde la bahía, sobre la línea blanca de la playa, la orla verde del parque corrige levemente el desordenado frente urbano al pie de las montañas, tras las que asoma el Corcovado.

En 1967 Reidy y Burle Marx construyeron el Museo de Arte Moderno al norte

del parque de Flamengo. La simbiosis entre el espléndido edificio de pórticos en W y el jardín es tan completa que apenas tendría sentido diferenciarlos. En la plaza delantera arboleda y estanques encuadran el volumen y conducen la llegada. Bajo el prisma levemente abovedado del museo se vislumbra un jardín abierto: un severo parterre de piedra y una ligera arboleda que filtra la vista de la marina de Gloria. En el patio lateral un estanque de superficies contrapuestas invita a subir a la cubierta-jardín del cuerpo bajo. Desde ésta se domina la pradera de ondas bicolor acompañada por un palmeral. Más allá una plataforma contiene un último jardín de trazos ortogonales sombreado por arbustos, del que salen paseos de palmeras enlazando con el parque.

Al planificar Brasilia Lucio Costa no pudo llamar a Burle Marx para colaborar en la implantación paisajística, al parecer por las reticencias del presidente Juscelino Kubitschek. Su contribución se echa de menos, especialmente en el inmenso y árido eje monumental entre el Congreso federal y la Torre de comunicaciones, a unos 3km de distancia. En cambio recibió el encargo de algunos jardines institucionales. Particularmente afortunado es el conjunto del palacio Itamaraty (1965): el jardín acuático que rodea el edificio, el trasero al que se abre el vestíbulo y la terraza-jardín a la sombra de una pérgola de hormigón. Pero el más interesante es el del Ministerio del Ejército (1970), una plaza de figura triangular delante del mismo en la que se aplica una combinación de experiencias pictóricas y paisajísticas. Se trata de una atrevida composición de suelo adoquinado en bandas blancas y negras mezcladas con otras de plantación en rojos y verdes, y planos arbolados con dibujos de matriz hexagonal que conducen a un estanque poligonal de esquinas redondeadas. En éste, entre vegetación acuática y rocas, emergen cuatro haces prismáticos de hormigón en forma de cristales, que dan su nombre popular a la plaza. El estanque está flanqueado por arboledas y parterres entremezclados con el agua, recorriendo los cuales se observa cómo van cambiando las agrupaciones de volúmenes y superficies sobre un fondo vegetal. Una plataforma elevada cierra el espacio y permite contemplarlo desde lo alto con la tribuna de desfiles construida por Niemeyer al fondo.

El mismo adoquín portugués de la plaza de los Cristales sirvió como material único con el que resolver el pavimento de la avenida Atlántica en Río (1970). La acera junto a la playa de Copacabana está formada simplemente por ondas blancas y negras alternadas que se asocian con las olas y la arena. El andén central y la acera interior presentan en cambio dibujos mucho más complejos y variados, inspirados en su pintura, reducidos los campos de color al blanco y negro con algún toque de rojo. Grupos de árboles aislados dan lugar a pequeñas estancias a la sombra. Desde las terrazas que lo dominan el paseo se contempla como una cinta dibujada de inacabable variedad en la que se agitan el tráfico y la gente, extendida entre el perfil del morro de Urubu superpuesto al Pao de Açucar y el de la punta del Fuerte que separa Copacabana de Ipanema hacia el sur.

CALIFORNIA: ARQUITECTURA Y PAISAJE

Frank Lloyd Wright entendió a lo largo de toda su obra el jardín como una parte integrante de la casa. Heredero del trascendentalismo norteamericano de Emerson y Thoreau, que encontró en la experiencia de la naturaleza la fuente de su reflexión, Wright basaba su idea del organicismo en analogías estructurales con los elementos naturales y en la integración de edificio y paisaje⁴. En su arquitectura doméstica esta integración se consigue mediante la adaptación a la topografía, la expansión de la planta con desdoblamientos y giros, la valoración de las vistas, la utilización de materiales empastados en color y textura con el entorno y la consideración del jardín como un espacio de transición hacia el paisaje. Prolongando la geometría del edificio, primero mediante desplazamientos de ejes cruzados, luego con disposiciones en ángulo recto o patrones triangulares, hexagonales y circulares, a veces combinados, lo abría hacia el paisaje envolviendo el jardín. Éste culminaba la gradación de espacios entre interior y exterior, componiendo plataformas y pérgolas con estanques, superficies vegetales y volúmenes de arbolado que anclaban la casa en el lugar.

En Taliesin (1911-25) la casa se identifica con el paisaje de su niñez. El jardín organiza un recorrido ascendente hasta la cima de la colina a cuyo pie se asienta, desde donde se contempla el panorama del valle del Wisconsin. La retirada al campo abandonando Chicago, la formación de una hermandad arquitectónica con ayudantes y aprendices siguiendo el ideal arts & crafts y los incidentes y desgracias personales unidos a esta residencia contribuyeron a dar forma al mito de Wright, engrosado después con la experiencia del desierto y el traslado a Taliesin West en Arizona (1938). Allí el edificio se adapta a la indeterminación del árido entorno fijando el sitio en pendiente mediante plataformas, abriendo la disposición ortogonal con expansiones diagonales y espacios intermedios y haciendo del jardín un espolón que se asoma al paisaje desértico. Como esta casa del desierto, también las propuestas de Broadacre City y las casas usonianas -en las que ciudad y arquitectura se funden con el paisaje- apelaban en el imaginario norteamericano a la figura del pionero, aventurero solitario y a contracorriente: un componente indisociable de la fascinación que emanaba de su personalidad, que se mantuvo más allá de su muerte en 1959.

Admirador de Wright, aunque un tanto decepcionado tras trabajar unos meses en Taliesin a su llegada a Estados Unidos, el Richard Neutra que presentó a Burle Marx en Aspen era desde hacía tiempo uno de los arquitectos más respetados

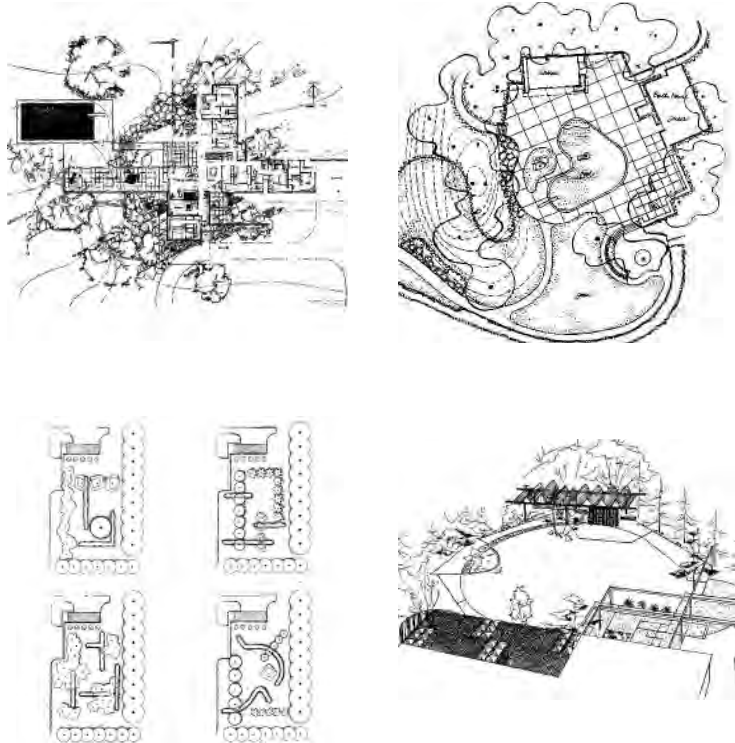
⁴ Bruno Zevi: *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

del país⁵. Sustituyendo el heroico retiro campestre y el tono profético del maestro por un discurso optimista y el clima suave y la agitación de Los Ángeles, Neutra elaboró una teoría del 'realismo biológico' fundamentada en la psicología experimental de Wilhelm Wundt y en la fisiología natural de Phillip Lovell, que expuso en *Survival through Design* (1954). La atención a los procesos biológicos y a la percepción multisensorial debía inspirar una arquitectura dirigida al bienestar de los seres humanos, pero también apuntaba a la satisfacción de la forma extrayendo aplicaciones de la teoría de la Gestalt. Aunque subrayara la diferencia entre la forma natural y la abstracción geométrica de la arquitectura, la continuidad de la naturaleza desde el cosmos al cuerpo humano era descrita como un 'gran paisaje integral'. En su preservación, la arquitectura actual tendría una especial responsabilidad en lo relativo al entorno y a la salud de sus usuarios. Esta concepción biológica de la arquitectura le llevó a hacer partícipes a sus clientes del diseño de sus viviendas mediante largas y frecuentes conversaciones que asimilaba a consultas médicas. Sin embargo, nada de esto derivó hacia soluciones científicas ni hacia analogías de las formas orgánicas, sino a una adecuación flexible a las necesidades funcionales, climáticas, perceptivas y psicológicas mediante composiciones ortogonales con soluciones de detalle muy elaboradas que facilitaban el contacto con la naturaleza.

El primer resultado de estos planteamientos fue la Health House del doctor Lovell, pero su más feliz realización fueron las casas Nesbitt, Kaufmann en Palm Springs y Tremaine construidas en los años cuarenta. Las tres se caracterizan por una composición de líneas y planos deslizantes -de apariencia sencilla pero de gran complejidad formal- que disuelven elegantemente los volúmenes horizontales para adaptarlos a las condiciones de uso y de contorno; por una combinación de terrazas, porches y superficies acristaladas que hacen perceptible la ampliación espacial de la casa en el paisaje hasta el punto de producir una intensa sensación de encontrarse fuera estando dentro; y por el diseño de un jardín de aspecto naturalista -en el que Gertrude Aronstein colaboraba con Neutra- en marcado contraste con la geometría del edificio pero formando una unidad orgánica con él, de modo que los planos de sus casas (y las fotos) los presentan siempre simultáneamente, en lo que recuerdan, como en otros aspectos, a las casas japonesas.

Espacios cubiertos y descubiertos se entrelazan estrechamente, con estanques y plantaciones que penetran en el interior y muros y suelos que continúan en

⁵ Esther McCoy: *Richard Neutra*. Nueva York: George Braziller, 1960.



1. Richard Neutra: Casa Tremaine | 2. Thomas Church: Jardín Donnell | 3. Garret Eckbo: Weslaco, variantes del parque | 4. Garret Eckbo: Jardín de aluminio (ALCOA)

el exterior sin cortes perceptibles. A pesar de su apariencia, el jardín es tan artificial como la casa, ya que ambos se construyen con técnicas y materiales (incluso los vegetales) ajenos al lugar; ejemplar a este respecto es la casa Kaufmann, en la que se subraya el contraste entre el objeto construido y plantado y su entorno desértico. El edificio se extiende horizontalmente con alas que se abren a ámbitos del jardín con diferentes orientaciones; siguiendo ese esquema centrífugo, el núcleo edificado queda anclado en el sitio mediante prolongaciones -garaje, muros, piscina, servicios- giradas en ángulo recto. A su vez, la salida de la casa al jardín se produce con recorridos quebrados que conducen la mirada hacia el paisaje en distintas direcciones; pero el jardín no se abre al paisaje, sino que captura su vista por encima de un límite formado por una acumulación de rocas y arbustos, y a veces desde un mirador elevado. Estos recursos siguieron desplegándose en las obras de los años cincuenta y sesenta, como las casas Hinds, Moore, Singleton, Sale y VDL II entre otras muchas.

Si las imágenes de la casa Kaufmann dieron la vuelta al mundo como compendio de la obra de Neutra, las del jardín Donnell jugaron el mismo papel en la del paisajista Thomas Church⁶. Ambos ejemplos contribuyeron a propagar un estilo informal de vida al aire libre y con él, el paradigma de la casa californiana. Como Neutra, también Church se preocupaba en primer término por las necesidades de los usuarios, planteaba la extensión del espacio interior en el exterior y valoraba la captación del panorama más allá del jardín. Pero mientras Neutra ponía en marcha un diseño integrado de casa y jardín fundamentado en una teoría globalizadora, Church debía comenzar por conjugar su proyecto con el del arquitecto desde un planteamiento profesional muy pragmático. Su camaradería con William Wurster le facilitó el acercamiento a la arquitectura moderna, que cristalizó en el viaje de ambos a Europa en 1937, donde conoció a Alvar Aalto e inició una fructífera relación con él. Las formas orgánicas que observara en sus obras, y quizás los dibujos de la villa Mairea entonces en proyecto, contribuyeron a desencadenar un cambio de enfoque en los quince años siguientes que maduraría en los jardines Martín y Donnell, ambos de 1948.

Mientras el jardín Martin se abre hacia la playa de Aptos, el jardín Donnell, se asoma desde una elevación al valle de Sonoma. El primero ocupa el patio de una vivienda en U y el segundo se separa de la casa, que fue construida posteriormente. Los dos se configuran mediante un juego de estratos sobre el terreno: en el Martin un entablado junto a la casa, el propio terreno con su vegetación arbustiva y una superficie de arena extendida entre el banco en

⁶ Marc Treib (ed.): *Thomas Church, Landscape Architect*. San Francisco: William Stout, 2003.

zigzag que bordea el primero y el contorno ondulante del segundo; en el Donnell un pavimento reticulado frente a un porche, en el cual se recortan la piscina con perfil de boomerang y un fragmento ameboidal de rocas y césped. En ambos jardines el solado gira en dirección oblicua señalando el horizonte y un elemento atrapa la esencia del paisaje: la superficie de arena que acerca la playa a la casa, la piscina que alude al río Sonoma y sus meandros; pero en ésta una pieza escultórica fija la atención en primer plano. En Aptos la casa se abre hacia la estancia-playa, le da sombra y encuadra la vista del mar; en Sonoma la sombra la dan los robles, que delimitan la estancia-piscina y filtran con sus troncos el panorama de la bahía de San Francisco en la lejanía.

Sin embargo la concepción del jardín de Church no permaneció ligada a las obras que le dieron a conocer. Su fundamento no estaba en un lenguaje innovador, sino en el método de trabajo y las prioridades profesionales. Era las demandas del cliente, las condiciones del emplazamiento, la presencia de la casa y los usos previstos para el jardín lo primero a considerar; formas y materiales oscilarían desde los años cincuenta entre una suave modernidad y un clasicismo atemperado. En *Gardens are for People* (1955) dejó muy claro que se dirigía a un público corriente con la intención de ofrecer orientaciones prácticas sobre el jardín de la casa suburbana de clase media. Este propósito obedecía a una estrategia profesional: la de sentar las bases de una profesión poco enraizada en los Estados Unidos de la época poniendo de relieve los servicios que el arquitecto paisajista podía prestar y mostrando, de paso, su propia competencia técnica a la búsqueda del reconocimiento público. Pero a la vez hay una preocupación genuina por renovar el enfoque del jardín desde una óptica actual, teniendo en cuenta la limitación del tamaño, la comodidad del uso, las ventajas del clima benigno, la economía de medios y la facilidad de mantenimiento. Por tanto en su libro no se detiene en argumentos teóricos, sino en las explicaciones de problemas concretos ilustradas con fotos de sus realizaciones, que le dieron una enorme popularidad.

Ocho años más joven que Church y formado en la Escuela de Diseño de Harvard coincidiendo con la llegada de Walter Gropius, Garret Eckbo fue desde un primer momento muy consciente de la dimensión social de su trabajo y de la necesaria aproximación al Movimiento Moderno⁷. Ninguno de sus jardines tuvo la potencia icónica de los de Church, pero el conjunto de sus ideas y sus obras resultó tan convincente como para hacer de él la referencia profesional decisiva en la Norteamérica de los decenios centrales del siglo. En 1950 publicó

⁷ Marc Treib y Dorotheé Imbert: *Garret Eckbo. Modern Landscape for Living*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Landscape for Living, en el que dirigiéndose a sus colegas planteó los temas fundamentales del debate teórico y práctico de la arquitectura de paisaje; su lúcida convicción de la continuidad inherente de su trabajo con el del arquitecto le llevó a reclamar una profesión unificada para la configuración de los espacios. Más tarde, en *The Art of Home Landscaping* (1956) abordó el diseño del jardín doméstico en forma de manual didáctico y en *Urban Landscape Design* (1964) se ocupó de los conjuntos urbanos.

Al coincidir sus comienzos profesionales con la implantación de los programas del New Deal, Eckbo trabajó en la oficina de la Farm Security Administration (FSA) en San Francisco (1938-42), participando en el diseño de campamentos y poblados de inmigrantes para los granjeros llegados a los estados del oeste por la Gran Depresión. Consistían en agrupaciones ordenadas de tiendas, caravanas o casas en torno a espacios libres comunes, a las que había que proveer de servicios mínimos y de un marco paisajístico adecuado. Weslaco (Texas) se disponía en bloques paralelos entre hileras de arbolado que formaban paseos, plazas y parques para los que Eckbo proyectó doce variantes; en Tulare (California) se adoptó una organización hexagonal en torno a un parque con los edificios comunes: setos, alineaciones y grupos de arbolado, dispuestos en bandas abiertas, configuraban los espacios fluidos característicos de la urbanística moderna. Tras la II Guerra Mundial Eckbo diseñó cooperativas de viviendas unifamiliares, como la de Reseda (1946), ordenada con una retícula ortogonal a lo largo de un parque lineal, con esquemas de arbolado por manzanas y jardines de parcela de diversos tipos en los que desplegó su inventiva espacial.

Eckbo consideraba que el campo de aprendizaje para el proyecto del paisaje público era el jardín privado, pero desde una perspectiva más amplia que la tradicional. Propugnaba para el jardín un 'diseño espacial' para el que puso a punto un método de proyecto, una concepción estructural y un vocabulario de formas muy cercano a las aportaciones de la pintura contemporánea, como se comprueba en la casa Burden (1945). La complejidad de sus plantas responde a la estratificación vertical de los espacios, la superposición de planos horizontales y la diversidad de texturas; las difíciles composiciones de líneas oblicuas, quebradas o curvas (casa Hartman, 1946), al deseo de ampliar espacialmente las parcelas sin vistas exteriores de las casas suburbanas manejando la percepción, el recorrido y los usos. Eckbo concebía el jardín como una expansión de la arquitectura en la que el espacio fluye hacia y desde la casa; pero en ocasiones ésta desaparece como un bloque vacío fagocitado

por la acumulación de objetos y tratamientos: véase la casa Goldstone (1948). Una voluntad de experimentación inagotable se manifiesta en el estudio de esquemas funcionales alternativos y en las variaciones que acostumbraba a introducir en sus proyectos. También experimentaba con los materiales: en su propia casa construyó un jardín de aluminio, con pérgolas, pantallas y una fuente, contratado por la empresa ALCOA (1959), quizás su obra más difundida a través de las publicaciones internacionales.

EUROPA: HISTORIA Y MODERNIDAD

Los impulsos de modernidad fueron sometidos en la Europa de la guerra fría a una reconsideración de la historia como portadora del sentido del mundo contemporáneo. Geoffrey Jellicoe es un ejemplo característico de esta actitud⁸. Arquitecto de formación, en 1925 había publicado junto a John Shepherd *Italian Gardens of the Renaissance* y en 1934 había construido una de las primeras obras del Movimiento Moderno en Gran Bretaña: Cheddar Gorge. Sin embargo, su pronta dedicación a la arquitectura de paisaje quedó signada por las repetidas intervenciones en entornos históricos, que darían lugar a algunos jardines memorables. A su empeño inicial en seguir las formas clásicas inspiradas por el sitio, siguió una lectura de la historia por estratos de experiencias acumuladas, simultáneamente presentes, que constituirían el trasfondo que daría a las necesidades y los materiales actuales el calado filosófico que el tiempo demandaba. Éstos se asocian más al arte que a la arquitectura de vanguardia, y no como citas formales explícitas sino como sugerencias culturales subyacentes; mientras que las necesidades se interpretan desde la teoría jungiana del subconsciente, a través de alegorías adheridas a elementos y formas que se manejan con recursos perceptivos y asociativos. Todo ello tomó cuerpo en una concepción totalizadora que hallaría su expresión en *The Landscape of Man*, el libro de 1975 que condensa su idea de un paisaje modelado por la humanidad a lo largo del tiempo.

Ahora bien, las actuaciones más reveladoras de Jellicoe desde los años finales de la guerra fueron en los paisajes de la industria y las infraestructuras, el de la ciudad y el conmemorativo, que ampliaron su trabajo más allá de los intereses tradicionales. Para la fábrica de cementos Blue Circle Hope, situada entre colinas en el parque natural de Pick District, redactó un plan de preservación del paisaje a cincuenta años vista (1943-93). Sin que la explotación se detuviera, la línea de corte de las canteras no debía sobrepasar la cuerda de las colinas,

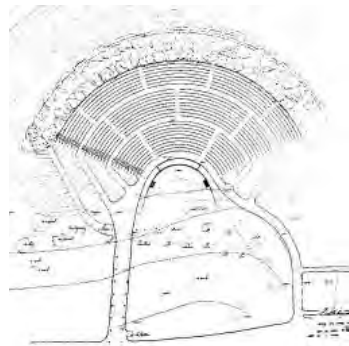
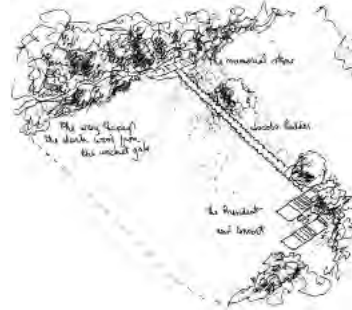
⁸ Michael Spen: *Geoffrey Jellicoe*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

los escombros formarían plataformas sobre una ladera, las replantaciones de árboles esconderían las instalaciones en constante transformación y las labores de regeneración contendrían la degradación del paisaje. Sobre los laboratorios Rutherford de investigación atómica, construidos bajo tierra en Harwell, diseñó en 1960 un grupo de tres colinas, utilizando la creta extraída para camuflar su presencia y modelar el paisaje de praderas circundante; al relacionar su posición y tamaño con los nombres de Zeus, Themis y Klotho quería Jellicoe despertar a través del mito las emociones subconscientes vinculadas a la energía nuclear. De 1963 es el proyecto de integración paisajística de la carretera destinada a descongestionar el tráfico en el centro de Oxford atravesando el Christchurch Meadow. Consistía en desplazar el río Cherwell para ocultar un puente interponiendo una colina, rehundir la calzada aprovechando un antiguo cauce y esparcir algunos árboles en la pradera que distrajeran la mirada haciéndola desaparecer. Para alivio de Jellicoe la carretera no se realizó, quizás porque la propuesta doblaba su coste.

El Memorial de Kennedy en Runnymede (1964) se llevó a cabo un año después del asesinato del presidente norteamericano. Se basa en la idea de peregrinación, que va asociada al esfuerzo del caminar y al reposo de la llegada, como alegoría de la superación de las adversidades de la vida y la muerte. La senda serpenteante sube a través de una espesura que cierra las vistas, hasta salir a una rampa escalonada que conduce al prisma de piedra, con una inscripción conmemorativa que cubre su cara frontal. Está al pie de un roble americano que estalla en rojo en los días del aniversario. Un camino perpendicular desciende hasta dos asientos bajo unos espinos. La contemplación del paisaje del Támesis y los prados de Runnymede invita a la meditación.

Si para Jellicoe el enlace con la historia se imbrica en una reflexión filosófica sobre las tribulaciones del mundo moderno, en el caso de Pietro Porcinai la presencia de la historia es sustancialmente biográfica⁹. Su relación familiar con la villa Gamberaia en Settignano y su raigambre florentina parecen pesar más que el aprendizaje en Alemania y Bélgica en 1928, del que extrajo conocimientos técnicos pero no referencias arquitectónicas ni artísticas. En *Giardini d'Oriente e d'Occidente* (1967), escrita junto al filósofo Attilio Mordini, expresa una concepción espiritualista del jardín. Su adscripción a un clasicismo depurado pero inconfundible en sus componentes -estancias regulares, setos recortados, solados pétreos, ornamentación estatuaria-, envuelto en un paisajismo adaptado al entorno mediterráneo -relieve accidentado, vegetación agreste, clima suave y hermosas

⁹ Milena Matteini: *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio*. Milán: Electa, 1991.



1. Geoffrey Jellicoe: Fábrica de cemento Blue Circle Hope | 2. Geoffrey Jellicoe: Memorial de Kennedy | 3. Pietro Porcinai: Villa de Ferrari | 4. Carl Theodor Sorensen: Teatro al aire libre de Bellahoj

vistas- según los parámetros de una tradición mixta, se fue revistiendo lentamente de una modernidad atemporal, sin gestos estridentes ni alusiones obvias.

Esta discreción se rompe a veces cuando utiliza el motivo del círculo. En el jardín de la villa Fiorita en Saronno, de 1952, un grupo de estanques circulares de varios tamaños se esparcen entre arboledas; en el mayor hay inscritos círculos menores con una plataforma y vegetación acuática. La villa Theobald en Colonia (1961) adopta en cambio una composición ortogonal de superficies contrapuestas, franjas corridas y texturas contrastadas, cuya geometría se opone a las densas masas vegetales que la constriñen. También de los años sesenta, las villas Rondinelli en Fiésole y L'Apparita en Siena muestran el despojamiento del lenguaje clásico en torno a sendas casas renacentistas: un pequeño jardín de setos en cruz en una ladera aterrazada cubierta de cipreses en la primera, y un teatro circular apenas señalado por unos vasos de cerámica en la pendiente de una pradera en la segunda, ambas abiertas al paisaje toscano. Otras veces es una estancia formada por grandes losas de piedra entre la vegetación, una piscina en el borde de un acantilado, un camino de cantos rodados entre arbustos o un muro vegetal que conduce a la casa el elemento que caracteriza un jardín. Esta desenvoltura en el manejo de vocabularios distintos viene atemperada por la subordinación al sitio: las formas geométricas se pliegan a las condiciones del terreno y los materiales vegetales envuelven a los tectónicos dando prioridad a la integración en el paisaje en una atmósfera de serena armonía.

La valoración del lugar fue el fundamento de las actuaciones de Porcinai en la Panorámica Zegna, una carretera de cornisa entre Trivero y el santuario de Oropa en Piamonte, la mejora de cuyo entorno pretendía salvaguardar el paisaje de montaña. Otras propuestas no tuvieron fortuna, como la adecuación paisajística de la autopista del Brennero (1965) con plantaciones de borde, medianas arbustivas elevadas o anchas, y arbolado para aislar las áreas de servicio; o la del parque arqueológico de Selinonte (1973), cuyo objeto era ocultar con una duna una urbanización desordenada y guiar las vistas hacia los templos y el panorama. Tampoco la reforma del parque Sempione en Milán para adecuarlo a los usos urbanos. En cambio, en la sede de Olivetti en Pozzuoli, construida sobre un terreno inclinado con pinares, las gruesas capas de arbustos con relieves ondulados entre los volúmenes abiertos de los edificios, el escalonamiento de los patios con muros verdes, el estanque central de contorno curvo que recoge el agua de escorrentía y las arboledas de caducifolios que dan sombra a las fachadas acristaladas, insertan el conjunto en el paisaje costero.

Para Carl Theodor Sorensen¹⁰ la continuidad con la cultura europea se establecía más bien a través de la geometría euclidiana como generadora de formas aplicadas a una variedad de temas muy alejada del jardín doméstico. La combinatoria de figuras geométricas inspira su propuesta de 'jardín musical' (1945), finalmente plantado en 1983 en el complejo industrial-cultural Angli V en Herning. A partir de un muro vegetal que señala la entrada se genera una serie de estancias poligonales, desde el triángulo al octógono más el círculo y la elipse; los espacios se cierran con altos setos que actualizan el mecanismo del bosque barroco aceptando la congruencia moderna entre el espacio interior y el volumen exterior; el lado de cada polígono es igual a la longitud del muro, por tanto la superficie encerrada aumenta progresivamente al tiempo que varía la altura, ambas siguiendo un sistema de proporciones asociado a los intervalos musicales. Los polígonos se asocian por los lados y las figuras curvas se alojan en las concavidades de la serie, dejando siempre vacíos intersticiales; los espacios poligonales se conectan mediante huecos en los muros vegetales que producen vistas enfiladas, mientras los vacíos intersticiales se transforman en conexiones laberínticas; finalmente, los muros vegetales son de hoja caduca por lo que su color cambia en otoño, y en el invierno la opacidad de los volúmenes da paso a una transparencia de capas superpuestas sobre el fondo gris del cielo nórdico.

Por otra parte, la elipse dio ocasión a Sorensen de configurar espacios cerrados pero dinámicos. El parque Vitus Bering de Horsens (1954) contiene una elipse en el interior de una arboleda a la que se llega perimetralmente por un paseo ondulado; tres caminos rectos la seccionan formando en los encuentros muros en disminución que van delimitando una estancia. En Naerum (1948) una agrupación de 44 elipses forma una colonia de jardines; los muros vegetales que los cierran no impiden observar sobre el terreno en pendiente los espacios cercados, que giran con la topografía, y los recorridos intersticiales. En el jardín de Sonja Poll (1970) la elipse formada por un seto se interseca con la casa; en su centro se rehúnde el terreno y un camino helicoidal desciende por el talud hasta un patio circular a la cota de la planta inferior del edificio. Otro tema recurrente es el teatro al aire libre en forma de sector circular. En Bellaahøj (1949) una colina de deshechos fue modelada formando un arco de 120 grados; la concavidad se escalonó con un graderío coronado por una doble hilera de árboles que recorre la cima. La universidad de Aarhus (1931-47) se organizó alrededor de un robleal en fuerte pendiente que desciende hacia dos lagos; al pie de una

¹⁰ Sven-Ingvar Andersson y Steen Hoyer: *C. Th. Sorensen, Landscape Modernist*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2001.

terrazza junto al edificio principal, Sorensen aprovechó una hondonada para construir otro teatro más estrecho cuyas gradas se pierden en la pradera; cerca del escenario nace un arroyo que alimenta el lago.

El jardín paisajista no era, sin embargo, una referencia habitual en su obra; solía rescatar en cambio recursos del jardín clásico. Así, en la plaza delantera de la iglesia de Kalundborg optó por evitar el estacionamiento de coches con un parterre de cuadros encadenados en diagonal, que salvan la vista del edificio por encima del muro que lo encierra. En Abenra el canal Mollea (1949) regulariza un arroyo que va desde el núcleo urbano hasta los campos deportivos, en línea recta entre dos terraplenes con dobles alineaciones de álamos. Sólo cuando tenía que intervenir en el paisaje natural prescindía Sorensen del instrumento de la geometría. El parque memorial de Kongenshus conmemora la recuperación de terrenos para cultivos y bosques en la región oeste de Jutlandia: es un brezal preservado de cultivos, donde se indica un camino flanqueándolo con grandes piedras con bajorrelieves que aluden a los participantes en aquel episodio, hasta llegar a una hondonada circular rodeada por ellas.¹¹

En 1953 Peter Shephard publicaba en Architectural Press de Londres *Modern Gardens*, una recopilación organizada por países que comienza con el Cementerio del Bosque de Asplund y Lewerentz y recoge obras de Burle Marx, Church, Neutra y Eckbo junto a las de los europeos Canneel-Claes, Tunnard, Ammann y Sorensen entre otros, además del sistema de parques de Estocolmo. Shephard hacía una recapitulación sobre la modernidad de la arquitectura, la tradición del jardín inglés y la institucionalización de la arquitectura de paisaje, sus tareas actuales y posibilidades de futuro. Once años después, *Modern Gardens and the Landscape*, el libro que Elizabeth B. Kassler editó para el MOMA neoyorkino en 1964, incluía obras de Barragán, Kiley, Johnson, Sasaki, Soleri, Noguchi, Halprin, Porcinai o Markelius, además de las de Burle Marx y Church, junto a Asplund, Aalto, Le Corbusier y Wright. Después de una reflexión sobre los momentos esenciales en la historia del jardín y las necesidades del presente, Kassler organizaba este abanico, de abrumador predominio americano, por temas que iban desde la habitación exterior hasta la relación entre edificio y terreno, pasando por parques y plazas, cubiertas jardín, jardines y paisajes contruidos, una clasificación que atiende a las principales cuestiones planteadas en la arquitectura de paisaje contemporánea y a sus solapes con la arquitectura. Pero en 1967 Ian L. McHarg publicó *Design with Nature* y con él comenzaron a cambiar los objetivos de la arquitectura del paisaje.

¹¹ Las ilustraciones que acompañan al texto proceden de los libros citados en las notas.

el jardín español: una mirada nueva al paisaje

| ALBERTO SANZ HERNANDO

Cuando Leandro Silva llegó a España en el año 1969 para quedarse definitivamente, la situación de la disciplina de la Arquitectura del Paisaje era claramente insuficiente para un país de una larga y fecunda tradición jardinera y que se situaba ya dentro del ámbito europeo de los países desarrollados.

No sólo la inexistencia de una enseñanza reglada ni el desconocimiento de la profesión, propios de regiones más atrasadas, sorprendieron al paisajista uruguayo, sino, además, la pérdida de las referencias hispanomusulmanas en la jardinería española del momento. Fuertemente influido por un modelo inglés pintoresco, el jardín contemporáneo español no había sido capaz de asumir los condicionantes de un medio físico –el de la mayor parte de la Península– que no permitía la implantación y conservación de este tipo de jardines: organizados mediante grandes praderas, frondosas y un cierto aire salvaje – el *wild garden* robinsoniano– y ajenos a nuestra tradición y climatología, fue imposible mantener estos jardines sin un insostenible gasto hídrico.

Leandro Silva ya conocía los principales ejemplos de la jardinería hispana, pues había visitado nuestro país en varias ocasiones, y el interés por las grandes realizaciones españolas era una de las muchas razones para asentarse en nuestro país y, especialmente, en Madrid, como él mismo contaba, dada su proximidad de Aranjuez, El Escorial y La Granja.

Asimismo, la experiencia que tenía de la arquitectura europea de jardines era muy amplia: su interés por las villas italianas renacentistas, la jardinería clásica francesa –en cotidiano contacto en Versalles– o el paisajismo inglés provenía de sus años de formación tanto en su país natal como en Francia, así como sus múltiples viajes.

Por ello, la profunda adaptación de cada jardín a su momento histórico y al medio físico que lo sustenta había penetrado intensamente en el concepto integral que Leandro Silva tenía de la arquitectura del paisaje.

EL JARDÍN HISPANOMUSULMÁN

El jardín musulmán en España, que ha sido ampliamente estudiado desde un punto de vista sensitivo y cultural, posee una serie de rasgos



1. Patio de Comares de La Alhambra, Granada | 2. Patio de los Leones de La Alhambra, Granada | 3. Patio de la Acequia de El Generalife, Granada | 4. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial | 5. Jardín de la Isla, Aranjuez | 6. Huertas de Picotajo, Aranjuez

compositivos escasamente analizados que han permanecido invariantes¹ en la jardinería española y que son, quizá inconscientemente –como el mismo Silva reconoce–, asumidos y desarrollados en sus proyectos, que combina con características clásicas e incluso paisajistas.

Este modelo de jardín constituye una perfecta adaptación compositiva a un medio físico de gran aridez que requiere del proceso de territorialización de un espacio reducido, el patio ajardinado, cerrado y destinado al núcleo familiar, que de esta manera puede vivir al aire libre y ajeno de las vistas exteriores.

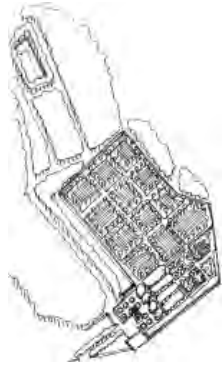
La alberca se convierte en una pieza fundamental para la vida doméstica y la irrigación de la vegetación, que se racionaliza mediante las acequias y la elevación de los paseos o ánditos que recorren el jardín, de tal forma que en el terreno rehundido se mantiene más tiempo el agua de riego. La disposición de estos andenes asociados al elemento acuático da lugar a los patios de crucero, denominados así por Leopoldo Torres Balbás, que los analizó y sistematizó². Su composición consiste en dos pabellones, con sus pórticos, unidos por un patio ajardinado organizado por un crucero -de ahí su nombre- de pasos elevados sobre los cuadros vegetales, regados por acequias servidas por una alberca, todo ello dispuesto a lo largo de un eje longitudinal de simetría.

La vivienda hispanomusulmana se ordena alrededor de estos patios ajardinados, que constituyen unos módulos espaciales de proporciones definidas para corregir el impacto climático; en el caso de palacios o grandes viviendas el patio no crece, pues perdería sus cualidades de control, sino que se multiplica en número. La ordenación de las diferentes piezas no es coaxial ni perspectiva, como sucedería en la arquitectura clásica, sino quebrada: los ejes principales de los patios se disponen a escuadra, lo que produce, como diría Chueca, composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada.

La Alhambra es la concreción del modelo hispanomusulmán: al patio de crucero se le suma un pabellón de arquitectura ligera que se convierte en mirador hacia el paisaje exterior y, en dirección opuesta, hacia el patio –paisaje interior– y que, dispuestos coaxialmente, organiza el módulo nazari, repetido en el patio de los Arrayanes o Comares, con la torre homónima desplegada sobre el valle del Darro, además de los patios de Machuca y Partal y, enfrente de La Alhambra, en el Generalife.

¹ CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Manifiesto de la Alhambra* (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981.

² Hecho imposible de concebir en la jardinería clásica occidental, donde la unidad conceptual depende de las relaciones proporcionales y espaciales de los diferentes ámbitos del mismo –no se pueden añadir un par de terrazas a la villa Lante sin cercenar el espacio renacentista o eliminar los bosquetes de Versailles sin destruir la integración espacial creada por Le Nôtre–.



1. Perspectiva Casa de Campo, Madrid | 2. La Granja de San Ildefonso | 3. Perspectiva Casita del Príncipe, El Escorial | 4. La Granja de San Ildefonso

El primer patio, el de Comares, tiene carácter representativo y se yuxtapone con conexiones acodadas al de los Leones, de carácter privado e interesante trazado: su perímetro porticado –único en la arquitectura hispanomusulmana, salvo el Corral del Carbón, en la misma Granada- proviene de la superposición de dos módulos nazaries dispuestos perpendicularmente, lo que obliga a trasladar en el mismo eje mayor los miradores desde el exterior, pues no hay espacio para ellos, y se convierten en dos sorprendentes pabellones en el interior del patio, con antecedentes en el Castillejo de Monteagudo o la Aljafería de Zaragoza. La interrelación entre la casa y el jardín es tal que los elementos acuáticos se introducen en las estancias y éstas se extienden al patio en forma de pabellones. Ambos patios, Comares y Leones, son independientes y organizados por ejes quebrados.

El jardín hispanomusulmán, testado durante ocho siglos de ocupación, se había adaptado a la perfección a unas condiciones climáticas extremas y a un medio físico que no era el ideal para el establecimiento de jardines. Así, su pequeño tamaño favorecía el uso racional del agua, impedía el paso del viento abrasador y creaba más zonas de sombra evitando la evapotranspiración y aumentando la humedad relativa y, por tanto, el confort térmico.

Los elementos arquitectónicos de carácter ligero que ordenan los jardines hispanomusulmanes –pabellones, pórticos, ánditos, galerías, miradores, tapias- se van a extender a toda la arquitectura española posterior según el sistema de ordenación quebrada organizando conjuntos irregulares, asimétricos y autónomos. Estas piezas favorecían la adaptación compositiva del jardín hispano al medio físico donde se implantaba, de tal forma que la arquitectura ligera conformaba, generalmente, la estructura espacial del jardín.

El carácter modular del jardín musulmán en su variante española permite mantener intacto el núcleo original de la residencia y extenderse mediante otros patios, de tal forma que su crecimiento –o disminución- no varía en absoluto las cualidades del espacio musulmán: así, en La Alhambra, donde han desaparecido tristemente varios de sus patios, el modelo del jardín hispanomusulmán no se ha perdido, pues restan, en el mismo recinto, otros ámbitos que muestran sus características espaciales intactas –como en Arrayanes o Leones-.³

Este tipo de disposición medieval que impide la continuidad visual y perspectiva se va a consolidar en la arquitectura española y va a constituir uno de los invariantes espaciales más generalizados. Los jardines hispanos, como

³ Ver SANZ HERNANDO, Alberto: *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Las Artes, 2009.



1. Casita del Infante, San Lorenzo de El Escorial | 2. Casita del Príncipe de El Pardo
| 3. Real Jardín Botánico, Madrid | 4. El Capricho de la Alameda de Osuna, Madrid

Arquitectura que son, también responden a este patrón, y más al ser la mano de obra de los mismos los propios moriscos, herederos de una larga tradición jardinera.

EL JARDÍN CLÁSICO EN ESPAÑA

Conseguir el equilibrio compositivo entre la espacialidad medieval de origen musulmán y las nuevas tendencias de la jardinería europea va a ser la generalidad de la jardinería española en los siguientes siglos⁴. Esta hibridación, tan brillantemente resuelta en diversos momentos de nuestra historia, va a especificar en el siglo XVI a la moderna y renacentista concepción espacial proveniente de Italia, sin restarle significación, pero proporcionándole unos rasgos distintivos que no pudieron desarrollarse en el resto de Europa, ajeno a la cultura musulmana.

El jardín clásico italiano, que consigue su máximo apogeo en el XVI, está basado en la nueva herramienta proyectual del arquitecto renacentista: la perspectiva central, es decir, una serie de módulos dispuestos en profundidad a lo largo de un eje con intención de axialidad global, continuidad visual y física que producen un espacio unitario de carácter perspectivo. Este sistema es incorporado por todos los géneros arquitectónicos y, por tanto, también por los jardines⁵. La topografía proporciona dos modelos básicos con dispositivos propios de composición: los jardines llanos, de claras similitudes con el urbanismo renacentista, y los aterrazados, de gran interés por su evolución en los grandes ejemplos del siglo XVI y traslación en el XVII al jardín francés.

La introducción en los jardines españoles de este nuevo espacio renacentista no se concreta hasta la segunda mitad del siglo XVI con la obra de Juan Bautista de Toledo para Felipe II, aunque hubo previamente varios ejemplos fallidos donde el peso del medio físico se impuso a la unidad espacial italiana. La necesidad de una adaptación compositiva al lugar donde se implanta el jardín impide el desarrollo completo del nuevo modelo italiano, pues los límites espaciales requeridos coartan el desarrollo del eje perspectivo renacentista; además, el gasto por el establecimiento y mantenimiento de este jardín son muy superiores a los del pequeño y controlado patio hispanomusulmán.

La hibridación de ambos modelos, el renacentista italiano y el medieval español, producen ejemplos tan interesantes como Aranjuez, donde tanto el Jardín de la Isla como las Huertas de Picotajo constituyen piezas pioneras de experimentación espacial en Europa; o la Casa de Campo, tristemente

⁴ Ver ANÍBARRO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*. Madrid: Akal, 2002.

⁵ Actualmente la arquitecta Patricia Hernández Lamas está redactando una tesis doctoral con el título *El jardín moderno en España (1926-1980)*.

transformada, donde se obtiene un ejemplo perfecto de desarrollo del jardín del tipo llano canónico italiano.

Si el modelo francés supone la evolución natural del jardín italiano renacentista -donde se consiguen combinar los dos tipos espaciales al extender el eje principal hasta el infinito a través de amplias terrazas relacionadas mediante las herramientas de los jardines en ladera-, en España no cuaja de forma completa. De nuevo, las condiciones de nuestro entorno impiden la implantación de un jardín donde los elementos naturales –el terreno, el agua y la vegetación- constituyen la estructura del espacio y en el cual la apertura y extensión de grandes superficies es inviable a la necesaria corrección climática y demás condicionantes físicos.

La Granja de San Ildefonso constituye otro espléndido ejemplo de la hibridación espacial entre un modelo ajeno a nuestras condiciones físicas, el francés, y la adaptación compositiva hispana. Aunque se utilizan recursos propios del jardín de Le Nôtre, con el filtro de Dezallier d'Argenville, los distintos ámbitos se independizan al modo hispano, con diversos recursos axiales que imposibilitan la unidad y la extensión hacia el paisaje exterior que anhela el jardín francés.

Incapacitado de desarrollarse en España, el modelo francés se agota pronto y se sustituye por una nueva savia regular, el denominado jardín neoclásico. Con un claro arraigo renacentista, el espacio de las actuaciones de los Borbones en la segunda mitad del siglo XVIII no demanda la unidad perspectiva absoluta, como en el Cinquecento italiano, sino que busca la variedad en la integración global de módulos independientes. Juan de Villanueva, el gran arquitecto español de este periodo, es capaz de sumar en sus jardines para la corona dos corrientes concurrentes: una tradicional, mediante la fragmentación que exige la adaptación compositiva al medio físico español, y la contemporánea, que encuentra la unidad en la suma de elementos independientes. Los principales ejemplos se encuentran en el entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial -las Casitas de Arriba y Abajo-, así como en Madrid -Real Jardín Botánico- y El Pardo -Casita de El Príncipe-.

La escala de las actuaciones, el tratamiento con cuadros bajos y arboledas ordenados regularmente, la racionalización del agua y la adaptación al entorno son las principales características de estos jardines, que consiguieron, como los renacentistas, un impecable arraigo en nuestro país.

EL MODELO PAISAJISTA

El jardín paisajista, que se extiende en Europa en el siglo XVIII y XIX, no tendrá la misma fortuna en España. Sólo unos pocos nobles ilustrados y la

familia real tienen capacidad económica y cultural para aceptar un jardín de libre configuración imitando lo natural. La difícil implantación y el caro mantenimiento del jardín inglés en nuestras latitudes imponen, con escasas excepciones, unos remedos de escaso tamaño, fragmentados y cuyo paisajismo se reduce a la introducción de piezas de arquitectura pintoresca, estanques curvados y praderas alrededor. Sólo en contados ejemplos, como la Alameda de Osuna, donde existen también jardines formales integrados con los naturales, se puede hablar en puridad de estilo paisajista.

Según avanzó el siglo XIX, los jardines pierden su claridad compositiva ante las nuevas exigencias de aparato y ornamentación de la opulenta burguesía y la reciente aristocracia del dinero; las nuevas realizaciones -de superficie netamente inferior y denominadas románticas, isabelinas o alfonsinas, según la época de su implantación- se convierten en jardines formales de aparato, con cuadros curvos de pradera, exóticas flores y arbolado salpicado por doquier.

Los escasos parques públicos se establecen en el estilo paisajista al uso, sin desdeñar la arquitectura pintoresca y trazados formales que ayudan a la articulación con la ciudad. Un ejemplo excepcional, ya del siglo XX, por su capacidad de integración de un jardín paisajista con el medio físico mediterráneo y los elementos regulares, es el Park Güell, de Gaudí, que no tuvo trascendencia posterior.

EL JARDÍN ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

No será hasta las intervenciones de Forestier a comienzos de siglo en España cuando se comience a desarrollar una vuelta al jardín regular con clara raigambre hispanomusulmana, pero asociado a rasgos clásicos tanto italianos como franceses, que se emplearán tanto en jardinería pública -parques de María Luisa en Sevilla y Montjuich en Barcelona- como en numerosos ejemplos privados.

Su trascendencia está en la capacidad de fusionar dos mundos hasta el momento ajenos -composiciones clásicas basadas en grandes ejes más elementos acuáticos que ordenan módulos espaciales menores, al modo hispano, sin desdeñar ciertos trazados paisajistas y rasgos del Arts & Crafts- y su continuidad gracias a la aparición de unos seguidores que prolongaron esta visión mixta hasta la segunda mitad del siglo XX.

Hay que sumar dos tendencias más: un vacío y dominante paisajismo inglés, extendido en la arquitectura turística y la segunda residencia, y una agonizante tradición de jardín regular consistente en la recuperación de la jardinería clásica española -tanto la renacentista del siglo XVI como la

neoclásica de finales del XVIII.⁶

Las figuras principales del contexto español en estos años son Nicolás Rubió y Tudurí, arquitecto continuador de Forestier, pero ya en estas fechas dentro de un interesante paisajismo canónico desarrollado en Barcelona y su área; el jardinero Javier de Winthuysen, que fallece en 1956, de fuertes rasgos andalucistas; Herrero Palacios, arquitecto de Parques y Jardines de Madrid, seguidor del García Mercadal más clásico y del Jardinero Mayor, Cecilio Rodríguez; el arquitecto Francisco Prieto Moreno, discípulo de Torres Balbás en La Alhambra y el Generalife, en la versión más andalucista del jardín español, y la marquesa de Casa Valdés, vicepresidenta de la Sociedad de Amigos del Paisaje y los Jardines, que anima el mortecino mundo de la jardinería española con el II Congreso Internacional de Arquitectura Paisajista⁷ de 1950, que consigue aunar la presencia de los más eminentes paisajistas del momento, como Jellicoe, Pechère, Sorensen y Porcinai, entre otros.

La presencia en España de estos paisajistas, la aparición de breves textos teóricos que intentaban actualizar el escaso corpus teórico español⁸ y el inicio de la asignatura de Jardinería y Paisaje en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1956 muestran un panorama que refleja los intentos de regularización de la disciplina y profesión en España.

Precisamente será de la disciplina de la Arquitectura, en pleno proceso de revisión de los principios del Movimiento Moderno, de donde surgirán en la misma década de los cincuenta tímidos arranques de renovación en la arquitectura de paisaje. Una serie de obras en Barcelona y su entorno, ciudad pionera en la introducción y recuperación del Racionalismo, comienzan a analizar la relación del edificio con el paisaje exterior, que servirá de estímulo para la extensión del espacio interior hacia su entorno, inicial generación del nuevo jardín⁹. Junto a Coderch, Sostres, Bonet Castellana o Mitjans, se efectuarán en Madrid varias obras precursoras de Miguel Fisac, Antonio Perpiñá -temprano conocedor de Burle Marx-, Carvajal, De la Sota, Corrales y Molezún y otros grandes arquitectos fuera de estos dos polos urbanos que dominaron el panorama arquitectónico español en la década de los cincuenta y sesenta.

De esta manera surge el primer conjunto homogéneo y coherente de

⁶ El presidente era el joven arquitecto Víctor d'Ors. Ver la Revista Nacional de Arquitectura, 1950, nº 107.

⁷ La obra de los grandes paisajistas se comienza a conocer mediante las escasas publicaciones y las visitas al extranjero. Un pionero artículo sobre los jardines de Garrett Eckbo se publica en Informes de la Construcción en 1949 y las primeras referencias a Tunnard o al Cementerio del Bosque de Asplund las hace Alejandro de la Sota en 1952 en la Revista Nacional de Arquitectura.

⁸ La conexión de Richard Neutra con Madrid en estos años propició la construcción de un grupo de viviendas de gran interés con una nueva concepción de relación entre arquitectura y paisaje.

⁹ Muchos de estos arquitectos están relacionados con la obra de Leandro Silva, como Corrales y Molezún o Carvajal, sin olvidar a Higuera, Fernández Alba, Antonio Bonet Castellana o Martorell, Bohigas y Mackay.

obras de arquitectura de paisaje en España que se pueden calificar de modernas, pues las escasísimas referencias al Racionalismo en la jardinería de la preguerra no se pueden considerar más que excepciones sin solución de continuidad.

Va a incidir esta renovación de la arquitectura del paisaje española, principalmente, en la jardinería residencial -vivienda unifamiliar y agrupaciones de bloques exentos, especialmente en las promociones públicas-; asimismo, a una escala mayor, son destacables las actuaciones de los poblados de colonización, cuya integración en el paisaje es muy significativa.

Este panorama de incipiente desarrollo se irá asentando a lo largo de los años sesenta sin cubrir, todavía, las expectativas de la Arquitectura, de primera calidad y con obras de gran interés. La arquitectura española de paisaje no estaba, a la llegada de Leandro Silva a nuestro país, a la altura de los tiempos.

proyecto

dibujar paisajes, crear jardines: la obra de Leandro Silva

ALBERTO SANZ HERNANDO | MARGARITA SUÁREZ MENÉNDEZ

INTRODUCCIÓN

La creación de un jardín, como la de cualquier obra de arte, es un complejo proceso en el que participan numerosas variables de índole técnica y artística cuya explicación resulta, a todas luces, una labor difícil de abordar. Por ello, y para su mejor comprensión, es necesario individualizar y sistematizar la serie de operaciones que lleva aparejada la elaboración de un proyecto de paisaje. Ya el propio Leandro Silva escribía: <<...explicar el jardín, enseñar la aplicación de una metodología para concebirlo y realizarlo me parece siempre una tarea difícil...>>¹.

Maestro de varias generaciones de profesionales, su huella se materializó en la enseñanza de un conjunto de conocimientos referentes a la disciplina del Paisajismo que, tristemente, no fue recopilada en una publicación o un programa docente que continuara su labor.

La posibilidad de conocer su vasta obra a través del análisis de la documentación generada por su quehacer profesional ha permitido a los autores de este artículo² introducirse en el proceso creativo de Leandro Silva, imbricado profundamente –como no podía ser menos– en la propia disciplina del Paisajismo como quehacer artístico.

Si la labor de un paisajista consiste en la planificación y diseño de <<paisajes urbanos y rurales en el tiempo y en el espacio, basándose en las características naturales y en los valores históricos y culturales del lugar>>, para lo cual <<utiliza técnicas apropiadas y materiales naturales y/o artificiales, guiándose de principios estéticos, funcionales, científicos y de planificación>>, según la definición de la Fundación Europea de Arquitectura del Paisaje-EFLA, no cabe la menor duda de que el Paisajismo responde en su planteamiento a dos vertientes distintas pero necesariamente relacionadas: la Naturaleza y el Arte, lo natural y lo artificial.

¹ SILVA DELGADO, Leandro: <<La creación de un jardín experimental en Segovia>>, en AA.VV.: *El Romeral de San Marcos. Un jardín de Leandro Silva*. Segovia: Caja Segovia, 2002, p. 10.

² Margarita Suárez Menéndez está redactando su tesis doctoral con el tema Leandro Silva y su tiempo. Paisaje, espacio urbano y contexto cultural.



La Cala.

Zona urbana "Jardín de La Alhambra"

- olivos .
- cipreses .
- naranjos .
- bay .
- ajonjolí .
- rotales leguminas .

Esta dualidad, señalada desde los inicios de la actividad de reflexión sobre la jardinería, fue indicada, a su vez, por Silva, al hablar de la <<...noción de jardín como sucesión de circunstancias provocadas y controladas por el hombre, pero de la mano de la naturaleza...>>³ y del paisaje que <<... que debería funcionar como un sistema en el que todas las unidades quedan integradas>>⁴.

La indefinición disciplinar de la Jardinería, oscilante entre lo natural y lo artificial, ha provocado la confusión de entender el proyecto de jardín exclusivamente como una elaboración técnica de las llamadas ciencias o prácticas biológicas, desde la botánica a la ingeniería agronómica, sin incluir la componente espacial. Y no se puede dudar que el jardín es un género arquitectónico, pues no sólo es una construcción, al constituir una organización espacial que acoge la presencia humana, sino que es también arquitectura al generarse con intenciones estéticas y crearse con idénticas herramientas de proyecto.

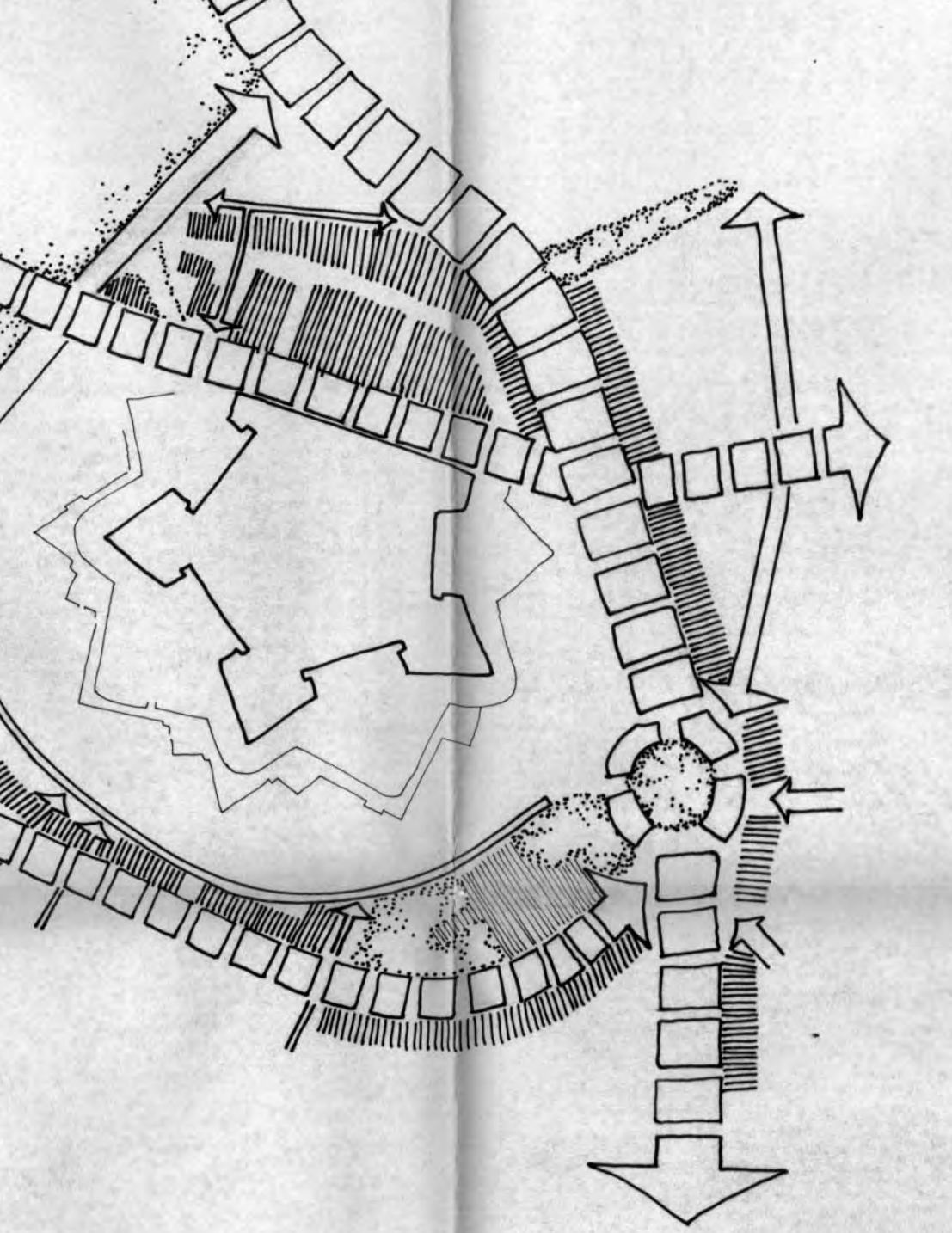
Todo proyecto de jardín implica, entonces, la elaboración conjunta de componentes naturales y artificiales, de tal forma que, como manifestación de un pensamiento creativo, el jardín debe utilizar los elementos ofrecidos por la naturaleza, que, combinados con los artificiales, se toman como medios de expresión artística.

Por ello se hace necesario, como sucede en todos los programas de estudio de arquitecto paisajista, la combinación de los conocimientos técnicos del arquitecto junto a la componente biológica inherente al medio natural. Esta es precisamente la enseñanza que Leandro Silva recibió en Versalles, en l'École Nationale Supérieure d'Horticulture, cuyo programa abordaba disciplinas técnicas, medioambientales y humanísticas.

En este proceso se producen una serie de operaciones, unas dentro de la esfera racional, otras en campos de mayor creatividad, que comienzan con el análisis del lugar y el descubrimiento de las coordenadas fundamentales del paisaje y sus líneas de fuerza, y termina con la obra construida. El dibujo forma parte de todo este camino, desde la toma de datos al plano de obra.

3 SILVA DELGADO, Leandro: <<El Jardín en el Tiempo y en Nuestro Tiempo>>, en *Arquitectura*, nº 203, 1977, p. 58.

4 GÓMEZ MUNICIO, José A.: *El universo en el jardín. Paisaje y arte en la obra de Leandro Silva*. Segovia: Junta de Castilla y León, 2002, P. 51



Análisis del lugar · Parque de La Ciudadela, Pamplona. Legado Silva

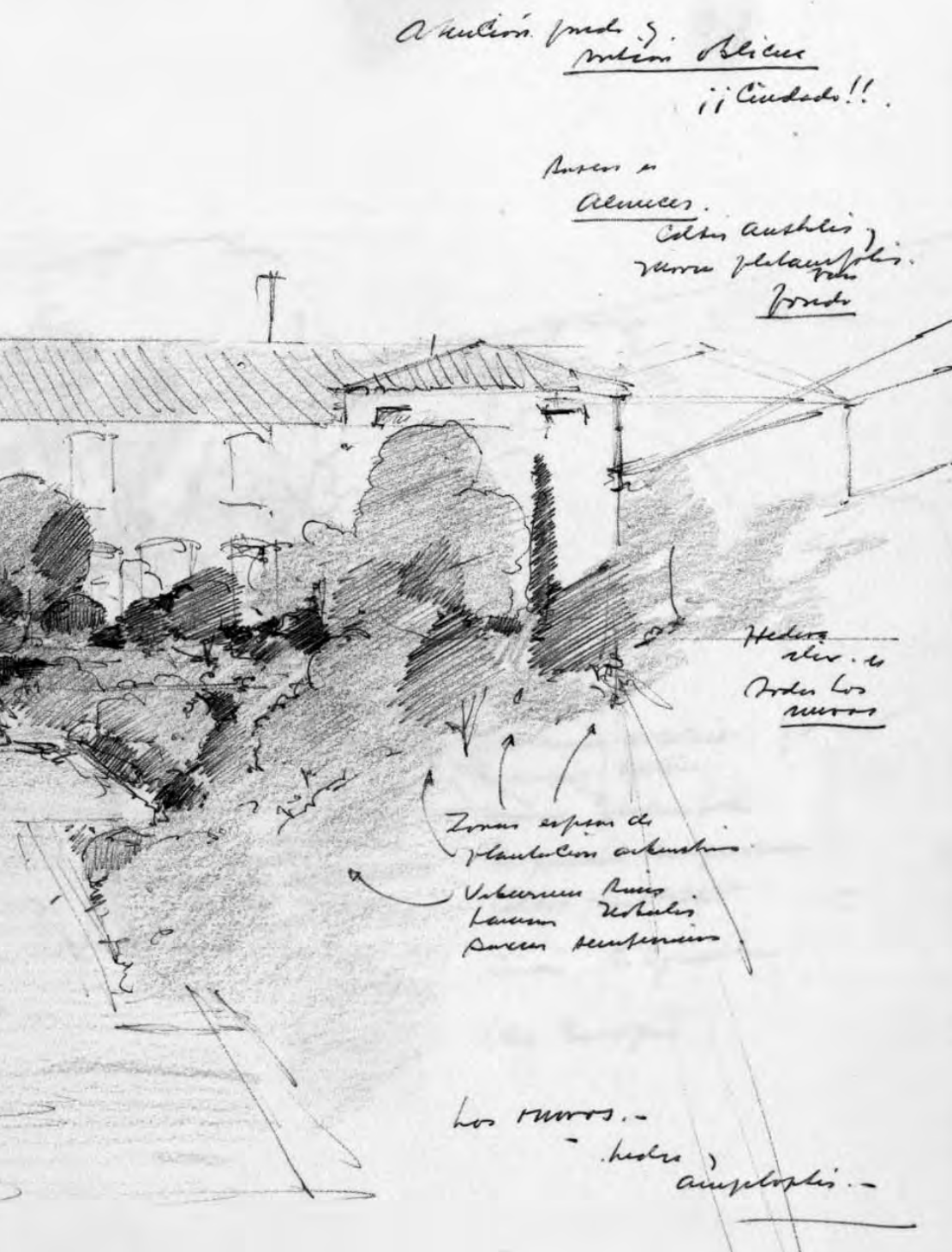
ANÁLISIS DEL LUGAR

Un proyecto parte de unos condicionantes concretos: unos proceden del cliente, el programa y el presupuesto, y otros del medio donde se asienta, de su lugar de emplazamiento.

Si en el proyecto arquitectónico es esencial el análisis de la ubicación del edificio, la relación con su entorno y las implicaciones de su disposición en el lugar, en cualquier intervención en el paisaje, el estudio del medio físico donde se va a establecer -la orientación, el clima, los cursos de agua, la topografía, las edificaciones existentes...- es fundamental como operación de partida. Además, se deben observar las relaciones e influencias mutuas de estas variables: cómo se organizan los elementos del paisaje entre sí y con las construcciones, cómo se ubica la vegetación existente, cuáles son los perfiles y las vistas a potenciar y a eliminar, el color del terreno, la exposición a la luz solar, las texturas, etc. Para todo ello, se utilizan los siguientes instrumentos:

- Levantamientos topográficos como medio objetivo e imprescindible para analizar una zona de una ciudad o un paisaje. Su carácter es, en principio, imparcial ya que suelen estar realizados por otro profesional previamente al encargo. No obstante, estos documentos también pueden solicitarse expresamente por el diseñador; en tal caso, la propia representación mediante puntos aislados o curvas de nivel, la elección del intervalo entre éstas o la aparición de otros elementos existentes implican unas decisiones previas relacionadas ya con el futuro proyecto. En el Legado Silva existen numerosos planos topográficos como punto de partida y también, en aquellos casos en que la sencillez de la intervención no lo requiere, levantamientos del estado actual por parte del autor y sus colaboradores que sitúan, a mano alzada, sobre el plano de emplazamiento del arquitecto de la edificación, la vegetación y las construcciones a tener en cuenta en el diseño.

- Toma de fotografías, que registran aquellos aspectos que el diseñador encuentra relevantes. Son imágenes objetivas, pero no neutrales, ya que la elección del punto de vista, el ángulo de visión del objetivo y la distancia al objeto denotan una postura frente a lo fotografiado. El Legado Leandro Silva cuenta con varios cuadernos de fotografías de este tipo que presentan anotaciones adicionales referentes a impresiones del lugar o ideas para el futuro proyecto; también se observan hojas de papel de croquis sobre algunas de ellas en las que se han realizado trazos a lápiz que comienzan a explorar opciones para el diseño.



Análisis del lugar · Jardines de la finca El Lobillo, Ciudad Real. Legado Silva

- Esquemas o dibujos conceptuales, que abordan fundamentalmente temas sobre el contexto, aspectos funcionales, zonificaciones, flujos de circulación, etc., cuestiones que deben tenerse presente mientras se proyecta. Son abstractos, simbólicos y concisos.

A estos instrumentos se suman los apuntes del propio autor en los que su experiencia perceptiva, intuición y conocimientos previos se entrelazan con la realidad. Estos dibujos, que parecen previos al proceso creativo, forman ya parte de él por ser más que una simple descripción; son resultado de una contemplación activa cuyo fin es sumergirse en el paisaje, analizar y comprender su vocabulario y cimentar una respuesta adecuada a las características del lugar y a las necesidades de partida. Son, además, subjetivos: al procesar los datos que se perciben, se dejan de lado unos para escoger otros que se han considerado más relevantes para el trabajo en cuestión; incluso se suelen añadir nuevos elementos que no pertenecen a la realidad, enfocados al futuro proyecto.

El propio Silva aseguró en una conferencia: <<...Es muy diferente analizar el paisaje con la palabra o la discusión más encendida que con el lápiz y el papel, dibujando los elementos esenciales: no se trata de hacer un dibujo bonito sino de llegar a captar las líneas fundamentales. Siempre será mejor dibujar pacientemente ante el paisaje que conversar brillantemente sobre él>>.5

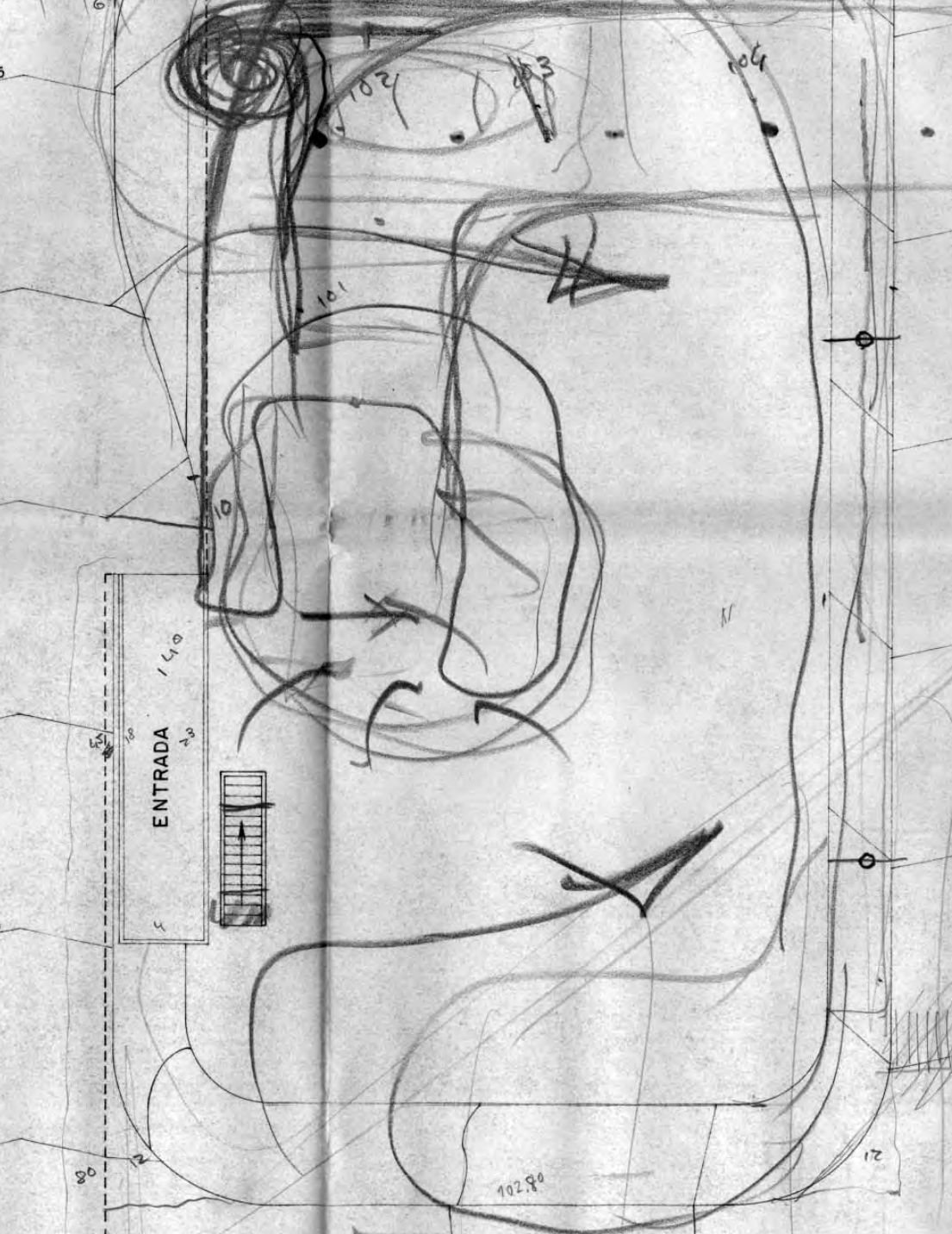
En el Legado se conservan varios cuadernos de apuntes del lugar (<<... había comenzado en los años 67 y 68 en Francia a utilizar esta técnica [la acuarela] para tomar notas rápidas en mis viajes o para ayudarme en la toma de datos de un sitio o un paisaje. En ese sentido he realizado un trabajo ininterrumpido, llenando muchos cuadernos con acuarelas y anotaciones>>6 con reflexiones que los completan; son dibujos de formato pequeño y mediano, a lápiz, tinta y acuarela, medios adecuados a esta labor por su facilidad de transporte y rapidez de ejecución.

PRIMERAS INTENCIONES

El proyectista cuenta, para iniciar el trabajo de diseño y estimular su creatividad, con los conocimientos aportados por el análisis del lugar, la metodología que le aporta su formación (que se detallará en el punto siguiente), las experiencias

5 GÓMEZ MUNICIO, José A.: op. cit. p. 241.

6 AA. VV.: Leandro Silva Delgado. *Exposición retrospectiva*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 1987.



Intenciones · Acondicionamiento de la Pza. de Adolfo G. de Careaga, Bilbao. Legado Silva

propias anteriores y la fuente de inspiración que pueden constituir proyectos de otros autores publicados en libros y revistas.

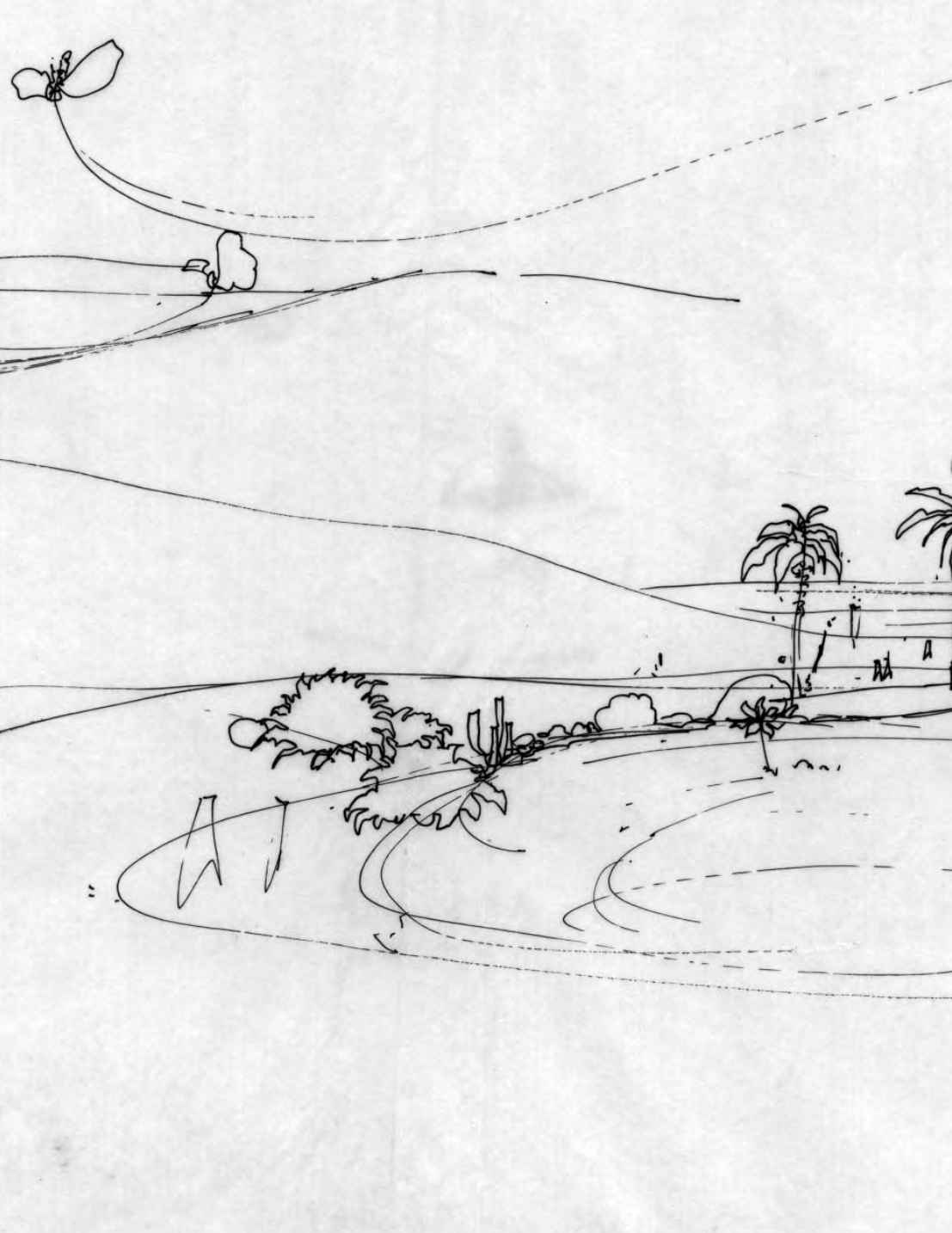
Se origina así una sucesión de imágenes mentales nuevas, normalmente vagas y fugaces, que el diseñador va plasmando gráficamente en el papel, para fijarlas, compararlas, combinarlas y, finalmente, aceptarlas o rechazarlas marcando la dirección del avance creativo que dependerá de los condicionantes de partida, la formación del autor y el propio proceso. Son los bocetos o primeros croquis, etapa del proceso de reflexión que se ejecuta al inicio del proyecto, pero también en posteriores fases del mismo y en la obra.

Sus características gráficas son concisión y esquematismo, renuncia a ciertas propiedades (color, textura, etc.) en favor de la expresividad, rapidez en la ejecución y ambigüedad que permita interpretaciones y sugerencias múltiples. Son absolutamente personales, ya que no están destinados a ser entendidos por nadie más que por su autor y la significación de cada trazo pertenece a su universo creativo en un instante preciso. Con frecuencia, son capaces de transmitir mejor que cualquier otro dibujo o plano posterior la intención, la idea básica del proyecto, lo que les ha convertido, actualmente, en objetos de colección.

Los primeros croquis prescinden de escala, trabajan únicamente con proporciones aproximadas y suelen ser de pequeño tamaño para facilitar el control visual del material.

Es frecuente que en estos dibujos aparezcan anotaciones, fechas, cotas, números de teléfono u otros datos con relación o no con el propio trabajo. Este conjunto de dibujos de exploración, números y palabras se convierte en un material complejo que nos ofrece claves para el conocimiento del autor y la obra.

En el Legado Leandro Silva predominan los dibujos de intención en planta y en perspectiva, realizados a mano alzada, con rotulador de punta fina y trazo rápido, delicado y abstracto o con lápiz de mina blanda y grafismo denso y enérgico. Las plantas incorporan con frecuencia el color como medio de acentuación mientras que las vistas ponen en valor los aspectos visuales y perceptivos. Los soportes son, principalmente, planos parcelarios, de emplazamiento y situación del proyecto de arquitectura o papeles de croquis. En resumen, instrumentos rápidos, de respuesta inmediata y medios asequibles.



METODOLOGÍA DEL PROYECTO

El diagnóstico emitido a partir de los datos del lugar y el establecimiento de objetivos e intenciones se reflejarán en una idea arquitectónica que es necesario llevar a la práctica. Mediante la superposición analítica de los planos previos - topografía, viario y elementos constructivos y vegetales a conservar- y los elaborados a partir del estudio del lugar -soleamiento, visuales o perceptivos- se realiza una primera planificación del espacio y se fija un método de extensión y ocupación del terreno, con mallas regulares o irregulares, direcciones, ritmos.

La ordenación, estructuración y articulación de los espacios se completa con la elaboración de los tres componentes naturales del jardín -terreno, agua y vegetación- y la introducción de elementos arquitectónicos -trama viaria y obra civil- que definen los planos y superficies que configuran los diferentes ámbitos⁷.

La importancia del **terreno** para definir la estructura de un jardín ha sido subrayada por el propio Leandro Silva en repetidas ocasiones: <<...Fue entonces que constaté lo que se ha convertido en norma de todas mis realizaciones posteriores: que el movimiento de tierras y el buen modelado del suelo, deben proponerse antes de llevar a cabo cualquier tipo de plantación. Dicho de otra manera, el modelado del suelo debería constituir la esencia de la estructura del jardín. Árboles y arbustos, macizos de flores vendrán a “comentar” o simplemente acentuar lo propuesto anteriormente por el movimiento de tierras. Considero totalmente incorrecto pretender corregir o disimular con plantas, los problemas que han quedado pendientes al reestructurar la topografía de nuestro nuevo paisaje...>>⁸.

No entiende Silva la topografía como mero soporte indiferente del resto de las componentes del jardín, sino como protagonista de su definición espacial. El proyectista debe servirse del terreno para proporcionar al jardín su estructura espacial ya que las variaciones del relieve establecen las cualidades espaciales del paisaje⁹; para ello es indispensable un análisis certero y profundo de la orografía para aprovechar todas sus capacidades y eliminar sus impactos negativos. Leandro Silva conocía muy bien este aspecto, como se infiere de sus análisis

⁷ Esta metodología se ha desarrollado en la ETSAM en la asignatura de Diseño de Jardín.

⁸ SILVA DELGADO, Leandro: [<<Hace algo más de...>>], en AA. VV.: *Leandro Silva Delgado. Exposición retrospectiva*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 1987, p. 9. Está citado también en HERES, Alicia y MOLINA, Carmen: <<Semblanza de Leandro Silva como paisajista>>, en AA.VV.: *El Romeral de San Marcos. Un jardín de Leandro Silva*. Segovia: Caja Segovia, 2002, p. 20

⁹ AGUILÓ ALONSO, Miguel: *El paisaje Construido, Una Aproximación a la Idea de Lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999



Intenciones · Jardín en la calle Serrano, Madrid. Legado Silva

del lugar: dado el gasto económico que provoca un movimiento de tierras innecesario –sin contar el daño ecológico de modificar los sustratos superiores del terreno– en unos proyectos, se rentabilizan las peculiaridades topográficas, con los mínimos cambios indispensables, para apoyar en ellas los principales aspectos del proyecto, como los cambios de nivel, las diferentes plataformas o la zonificación del conjunto. Es el caso de los numerosos aprovechamientos de valles para generar paisajes de ribera, fuertes pendientes con magníficas escalinatas –tan queridas por el paisajista– o caminos sinuosos para acceder a hitos de la composición, como en el Entorno Chillida del Cigarral de Marañón.

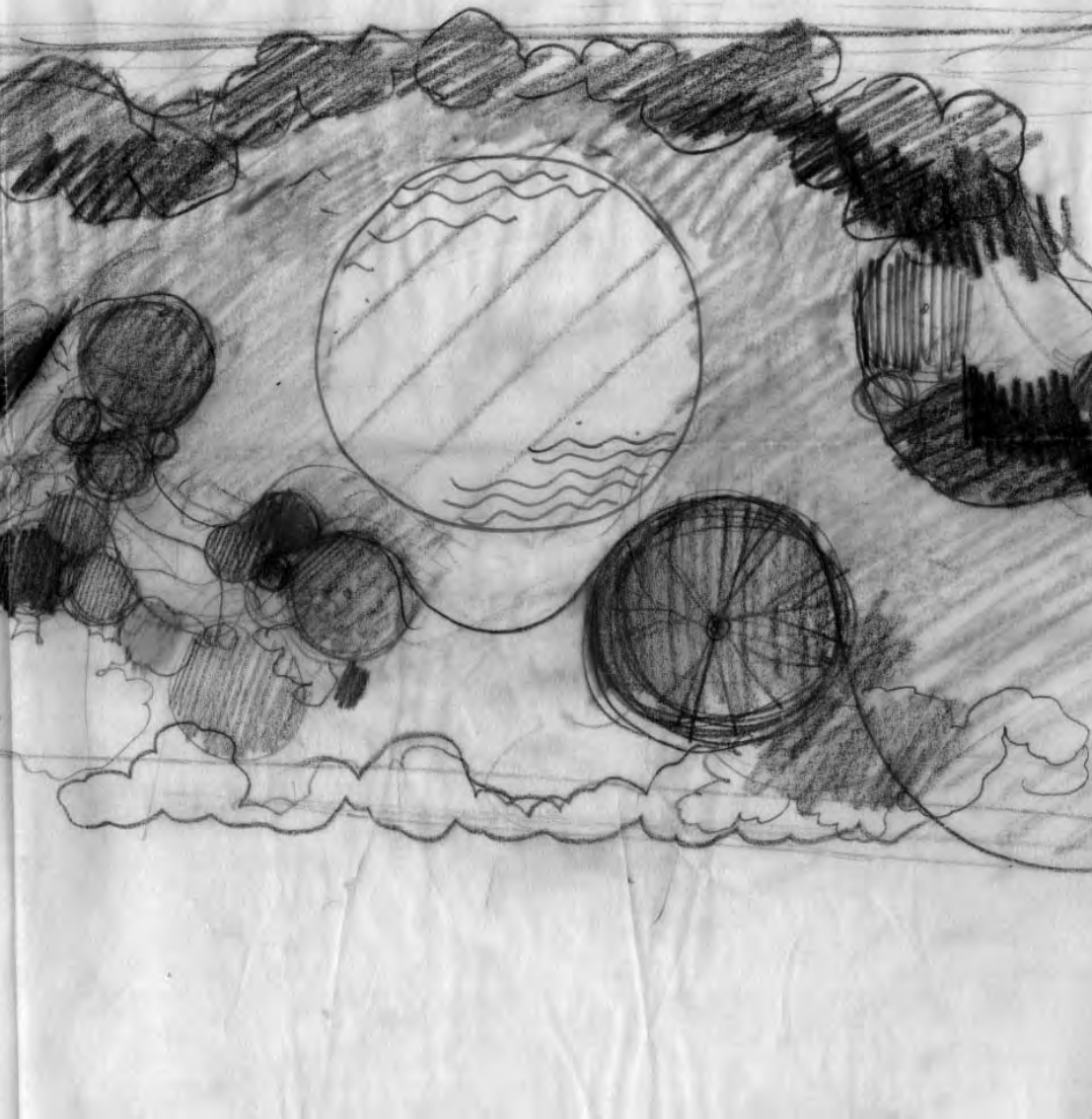
En otros casos modifica el terreno para conseguir premisas de partida del proyecto; el ejemplo paradigmático en este sentido es el Parque Lineal de Palomeras, realizado con el arquitecto Manuel Paredes, donde aprovecha los desmontes de la construcción del anejo barrio homónimo, Palomeras, para crear una barrera acústica y visual de una ruidosa autopista. Esta línea de topografía cambiante se convierte en un biombo y en un delicioso paseo elevado que protege la zona estancial en contacto con los bloques residenciales.

Una vez definida la estructura espacial del jardín mediante la nueva topografía, el resto de los componentes, tanto naturales como artificiales, constituyen la caracterización del mismo: adjetivan el terreno, proporcionándole una serie de cualidades que subrayan aún más la estructura espacial y modifican el relieve en su superficie.

La utilización del **agua** en los jardines tienen una función primordial en aquellas geografías con una climatología árida, como es la mayor parte de la española: controlar el impacto de la elevada evapotranspiración producida por las extremas temperaturas, vientos y escasa pluviometría.

La disposición adecuada de las componentes acuáticas permite controlar el impacto climático proporcionando mayor confort al aumentar la humedad relativa. Para ello se utilizan vastas láminas de escasa profundidad que favorecen la evaporación, generalmente situadas en dirección a las corrientes de viento para aumentar este proceso. Asimismo, el agua se subdivide en moléculas en suspensión en la atmósfera, utilizando cambios de nivel, fuentes, surtidores o evaporizadores que reducen la temperatura ambiente.

El conocimiento y análisis del jardín hispanomusulmán, que se adaptó a los problemas de aridez de nuestro ámbito territorial, proporcionó a Leandro Silva



una serie de recursos hídricos de los que se sirve para sus jardines. Así, utiliza en varios uno de los temas compositivos principales en este tipo de jardines, la articulación de la alberca y el surtidor mediante una acequia, unificando dos figuras geométricas básicas, el rectángulo y el círculo, mediante una línea recta, como por ejemplo en el Romeral de San Marcos. En otros casos, el paisajista uruguayo aprovecha estos recursos de forma libre, completamente moderna: es destacable el conjunto de surtidores que surgen directamente en el pavimento de un gran ámbito estancial creado en la Plaza de Logroño, Burgos, en la temprana fecha de 1973.

Emplea también los elementos acuáticos al modo francés, convirtiendo las láminas de agua en el tema estructurante del jardín regular: apoyan la extensión de la casa hacia su entorno, que enfatiza, generalmente, con la simetría del conjunto y el remate con un gran estanque final que sirve de conexión con el paisaje circundante, más libre, como sucede en Las Cuevas o en Vallegarcía.

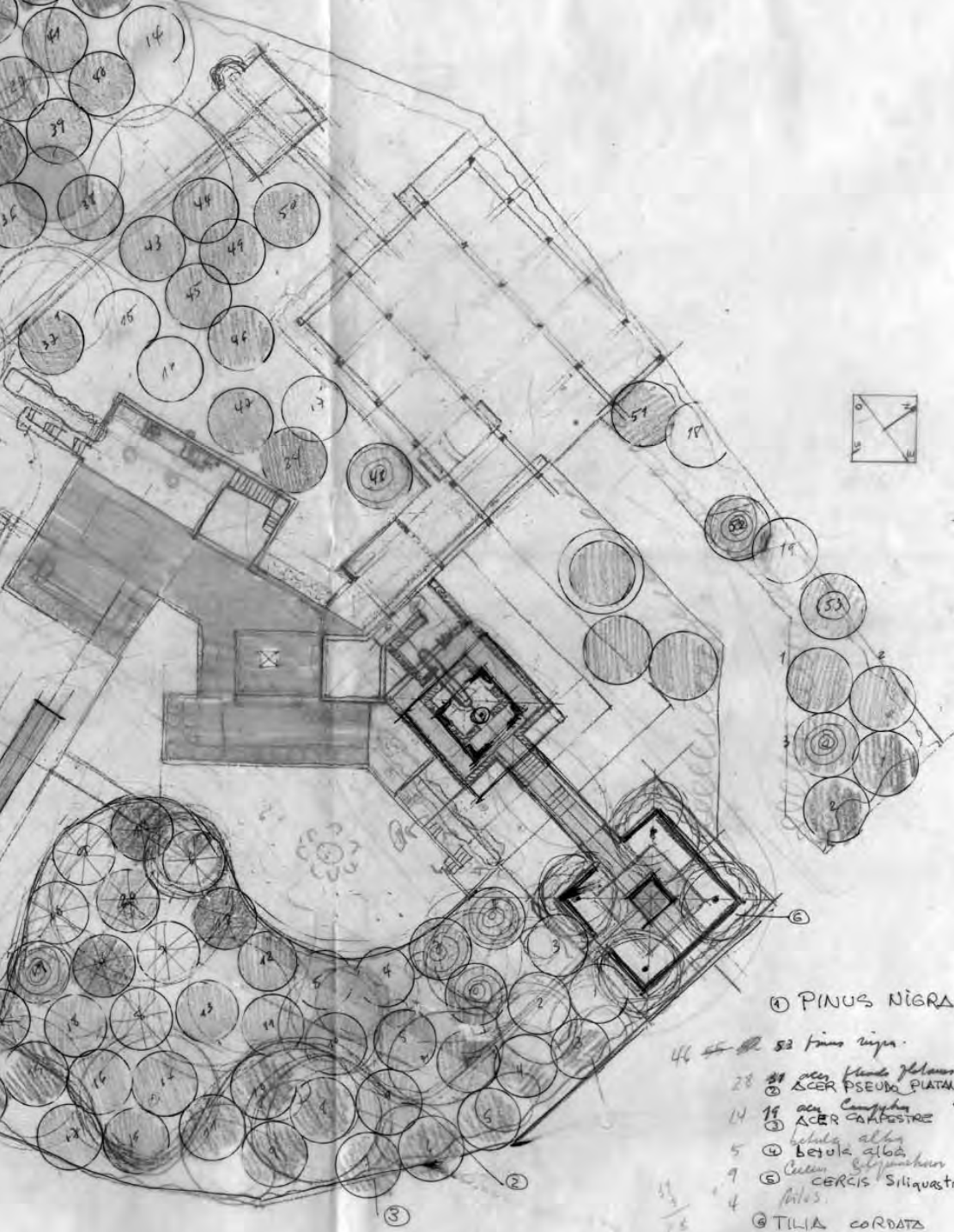
De la misma manera,, según la vertiente paisajista y siempre en respuesta a la nueva topografía, Silva introduce unos lagos pintorescos de profundas curvas, de directrices muy geométricas curiosamente, que responden a un acercamiento a la obra de Roberto Burle Marx,¹⁰ maestro y amigo. Estas piezas, al contrario que las anteriores, no pretenden articular la casa con su entorno, sino crear un punto de atención, un elemento figurativo capaz de atraer el diseño de la parte más libre del jardín.

El diseño de la **vegetación** apoya la estructura espacial del jardín al organizar, en gran parte, los límites de los distintos ámbitos. Además, en las regiones áridas constituye junto al agua uno de los principales correctores del impacto climático: la vegetación genera sombra y frena el paso del viento impidiendo la evapotranspiración, disminuye la temperatura ambiente, aumenta la humedad relativa y, por lo tanto, mejora el confort.

Respecto al tratamiento de los elementos vegetales¹¹, Leandro Silva es pionero en la utilización de especies autóctonas en nuestro país, de tal forma que se adapta a cada emplazamiento y recupera sus plantas más interesantes. Las leñosas perennes empleadas en el jardín hispanomusulmán, como el ciprés, boj, mirto, romero o los rosales, fortalecen la estructura espacial del jardín y proporcionan la estabilidad al conjunto, mientras que la variedad se logra a

¹⁰ Ver artículo de Miguel Ángel Aníbarro en esta publicación.

¹¹ Ver artículo de Marta Nieto en esta publicación.



Definición del espacio · Jardín para una vivienda unifamiliar en Riaza, Segovia. Legado Silva

partir de las especies caducas y de temporada.

Por otro lado, y como sucede en el jardín contemporáneo, también utiliza la vegetación desde criterios volumétricos, arquitectónicos, que confieren al jardín una cualidad casi tectónica de corte mediterráneo muy acusada.

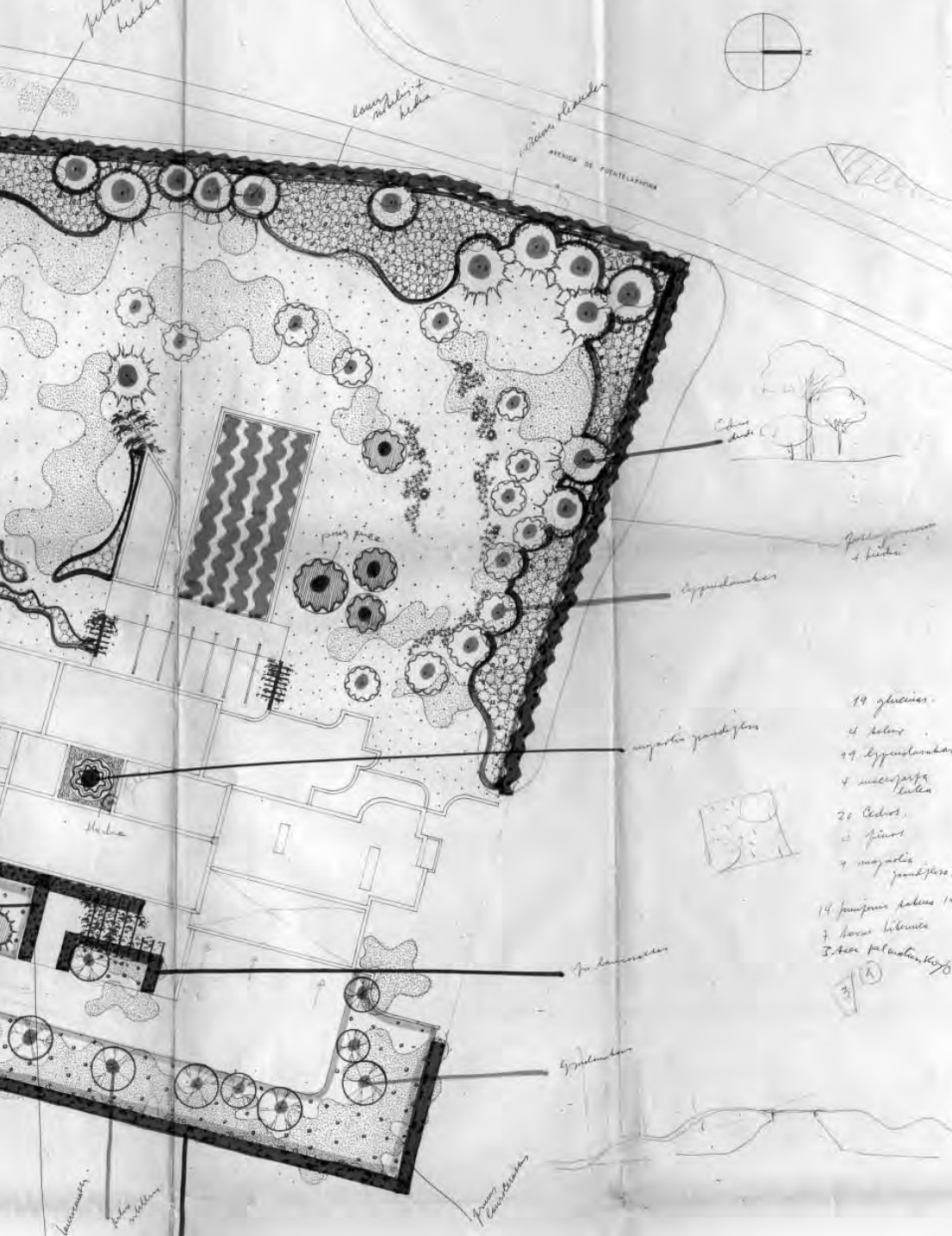
Los **elementos artificiales**, tanto obra civil, como arquitectónica o plástica, son necesarios como hitos del trazado: no sólo enfatizan los puntos clave del jardín, sino que crean sucesiones axiales, mallas, marcan los cambios de nivel o cierran una perspectiva. Los dos primeros son, además, el soporte del viario, la materialización de las diferencias de nivel –terrazas, escaleras, etc.- y el límite y contenedor de la vegetación y el agua, por ello, su presencia se extiende a todo el trazado.

Un conjunto de proyectos de Leandro Silva, que podríamos llamar regulares, emplea las componentes artificiales como apoyo a un trazado geométrico que ordena el entorno de la casa frente a ámbitos más apartados que, generalmente, compone al modo paisajista. En algunos ejemplos utiliza pabellones o recintos de origen hispanomusulmán para organizar un eje que proyecta el trazado de la casa hacia el paisaje, al modo francés; en otros, incorpora elementos plásticos en sucesión formando una pantalla, o simplemente como germen del jardín, especialmente en los realizados con el escultor Pablo Serrano o en el Entorno Chillida en el Cigarral de Marañón, donde las esculturas generan el diseño.

Finalmente, es necesario un soporte compositivo que unifique todos los componentes descritos del jardín: este soporte es el **trazado** que establece la estructura compositiva que ordena y genera espacios.

El trazado recoge los criterios de diseño obtenidos del análisis del lugar, de los condicionantes del proyecto y de los conceptos básicos que desarrollan las intenciones primeras.

Leandro Silva estudió en la Escuela de Arquitectura de Montevideo, de tal forma que se familiarizó con las herramientas proyectuales propias de la creación arquitectónica, conocimiento que le proporcionó un gran rigor compositivo y técnico. Nunca desdeñó los recursos de la percepción espacial y, a través de ellos, de la perspectiva y el análisis de la forma, las masas y los volúmenes, propios de la enseñanza del arquitecto. La trascendencia del trazado del jardín se ve subrayada en la obra del paisajista uruguayo, refrendada por sus propias



Definición del espacio · Jardín vivienda unifamiliar en Puerta de Hierro, Madrid. Legado Silva

palabras <<El plano de un jardín o de cualquier área a tratar se convierte entonces en un documento valioso en cuanto me permite situar hitos y referencias, como la orientación o la correcta ubicación de elementos ya existentes, como un árbol o una colina... Asimismo en el plano dejo expresadas las trazas fundamentales de la composición, rigurosamente acotadas...>>¹² o las de Heres y Molina: <<... la trama que estructura el jardín sirve de engranaje, de articulación de todos los elementos...>>¹³

DEFINICIÓN DEL ESPACIO

Todo este equipaje intelectual nos permite materializar el concepto generador de la obra en el proyecto como tal, y acelerar un proceso en el que el diseñador establece una opción formal, la contrasta, la rechaza y prueba otras nuevas o la acepta, en cuyo caso la reajusta para volver a comprobarla.

En cada avance, se debe comprobar si la idea original se mantiene o si es necesario realizar modificaciones; por ello, es frecuente utilizar en estos momentos dibujos en serie sobre papel de croquis, realizados por superposición, método de trabajo que permite controlar los pasos dentro del proceso seguido.

A lo largo de este camino, los conceptos maduran y los dibujos, a mano alzada y delineados, van ganando en precisión y profundidad y muestran ya una propuesta de diseño en la que se concretan los rasgos básicos, presentes en su forma elemental y en su dimensión. Poco a poco los espacios se materializan, las formas se enriquecen y complican, se presta atención a los detalles y se valora su capacidad de comunicación con el cliente, puesto que el proceso de diseño incluye su participación.

En este momento, para delimitar y representar el espacio rigurosamente se precisa un instrumento, el Dibujo Técnico, que junto a los sistemas de representación geométrica, que permiten que el autor materialice sus ideas, se enfrente a sus dudas, encuentre respuestas y se comunique con los demás.

Las representaciones más utilizadas son las proyecciones ortogonales: plantas, alzados y secciones son el método más eficaz y preciso para definir los objetos. También se emplean frecuentemente las perspectivas o vistas cuyo fin es

¹² SILVA DELGADO, Leandro: op. cit., 1987, p. 14.

¹³ HERES, Alicia y MOLINA, Carmen: op. cit., 1987, p. 18.



Definición del espacio · Jardín para un Cigarral, Toledo . Legado Silva

anticipar la experiencia de lo diseñado y facilitar su visualización.

Los dibujos se realizan a escala porque es necesario controlar las proporciones y la relación entre dibujo y realidad; primero se utilizan escalas grandes, luego van disminuyendo según aumenta el grado de desarrollo del proyecto.

Por otra parte, si los primeros croquis utilizan pequeños formatos, este tipo de dibujos cuenta con un tamaño superior ya que el autor se siente más seguro y es capaz de controlar un ámbito de operación mayor.

Entre el material que compone el Legado Silva, en esta fase del proceso creativo se pueden estudiar, sobre todo, plantas como la representación idónea para la definición y síntesis de los elementos que componen el jardín; suelen ser dibujos sobre copias de planos y croquis, siempre a escala, en los que se rectifican trazados enérgicamente con líneas de rotulador o lápiz de color o se ensayan combinaciones cromáticas de la vegetación. Las perspectivas, de detalles parciales y a línea, valoran aspectos volumétricos y suelen realizarse a tinta o lápiz.

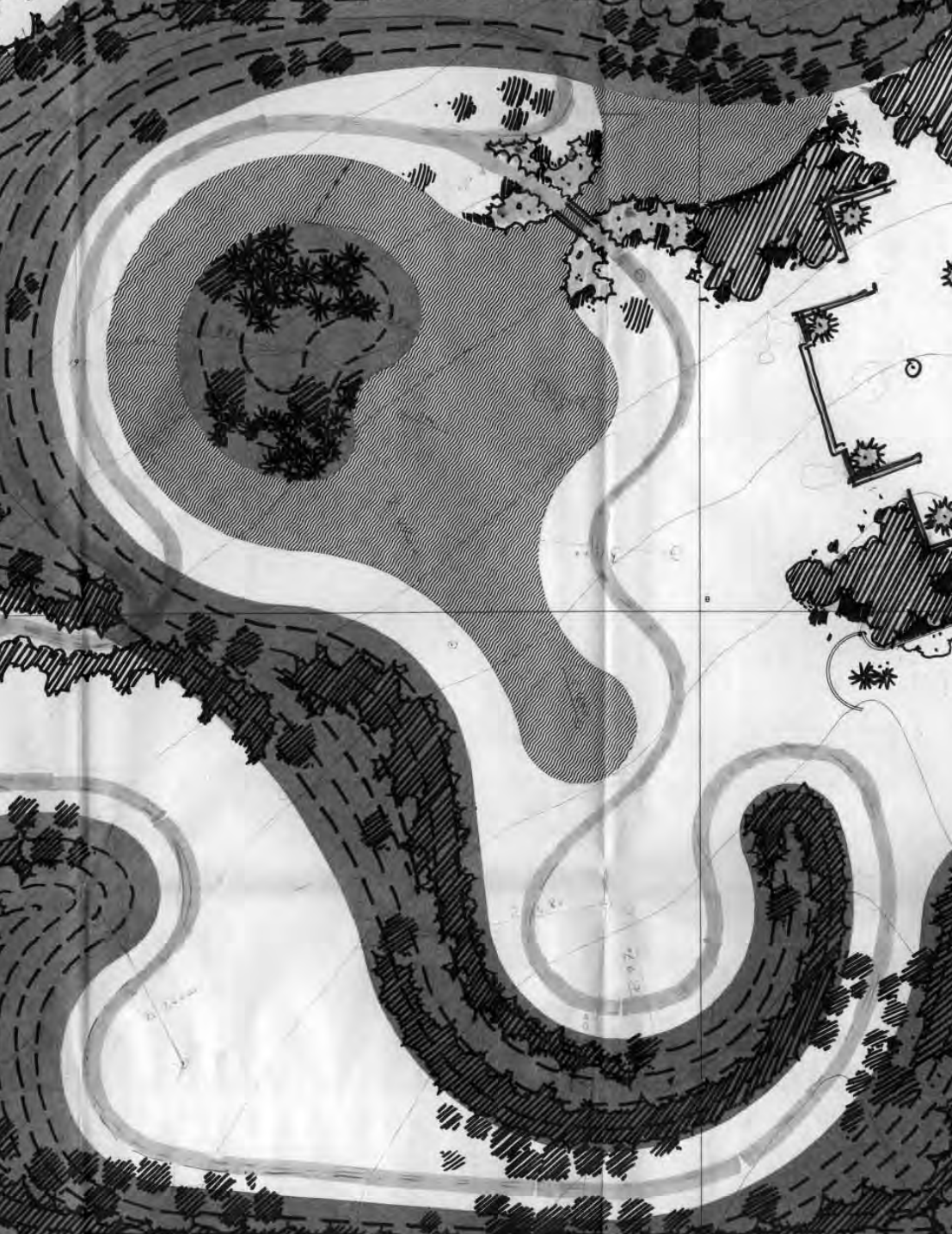
PLANOS DE PRESENTACIÓN Y PROYECTO DE EJECUCIÓN

El dibujo es el medio adecuado para que el diseñador comunique las ideas sobre su obra a los demás, ya sean otros profesionales, clientes, usuarios, políticos, etc.

Los dibujos de presentación están concebidos para transmitir los conceptos fundamentales del proyecto; su valor, por ello, reside en la capacidad de evocar ambiente y carácter y en anticipar lo que será la futura realización.

En el Legado Silva encontramos, de nuevo, dibujos para presentaciones en planta y en perspectiva. Las primeras se utilizan para mostrar la organización general y facilitar la comprensión racional del trabajo; las segundas por su carácter visual y expresividad.

Es frecuente en este tipo de dibujos el empleo del color, bien reflejando la realidad de forma mimética, bien mediante el uso de códigos, ya que, aunque los dibujos a línea pueden resultar más elegantes, otorgan a los elementos un carácter bidimensional y excesivamente abstracto para este tipo de representaciones; además se suelen incorporar objetos que permitan apreciar



Definición del espacio · Jardín vivienda unifamiliar en Somosaguas, Madrid. Legado Silva

el proyecto en relación a la escala humana. Las maquetas son también una herramienta útil para estos fines ya que son fácilmente comprensibles por el público en general.

En el proyecto de ejecución, los planos y dibujos deben permitir llevar a cabo la construcción de lo representado además de facilitar los diferentes trámites administrativos y profesionales; así, deben especificar de una manera clara y objetiva las características constructivas, dimensionales, las instalaciones necesarias, etc. Esta es la fase más mecánica del proceso, pero no por ello queda exenta de matices.

El tipo de dibujo utilizado en estos documentos debe hacer inteligible el diseño de un modo claro e inmediato, utilizando convenciones para su fácil lectura; por ello los sistemas de representación más utilizados son las proyecciones ortogonales (plantas, alzados y secciones) tanto para definir la globalidad de la obra como los detalles. Las escalas empleadas, se escogen en función de la información que se quiere mostrar y están establecidas por el uso: 1:200 y 1:100 para plantas generales, 1:50 y 1:20 para planos generales de construcción, 1:10 a 1:2 para detalles específicos.

Un recurso muy utilizado en los planos de planta de los jardines en el legado que nos ocupa es la textura, conseguida a base de películas adhesivas que distinguen los paseos de las zonas con vegetación, los diferentes tipos de plantas, los usos, etc. Estas tramas de dibujos son de tipo imitativo o convencional, pero en ambos casos ayudan al lector del dibujo a discriminar distintas áreas o familias de elementos.

Una característica propia de los planos del proyecto de ejecución es la inclusión de la cartela, situada, generalmente, en la esquina inferior derecha. En ella se resume la información necesaria para identificar el plano: el nombre, la escala, la situación, los autores, los delineantes que han trabajado en el plano, la fecha, etc.

Como complemento de la información gráfica, en esta fase de diseño se generan también numerosos documentos textuales, como son memorias descriptivas y técnicas, las mediciones de las unidades de obra, los presupuestos y pliegos de condiciones, etc.



IMPLANTACIÓN DEL JARDÍN

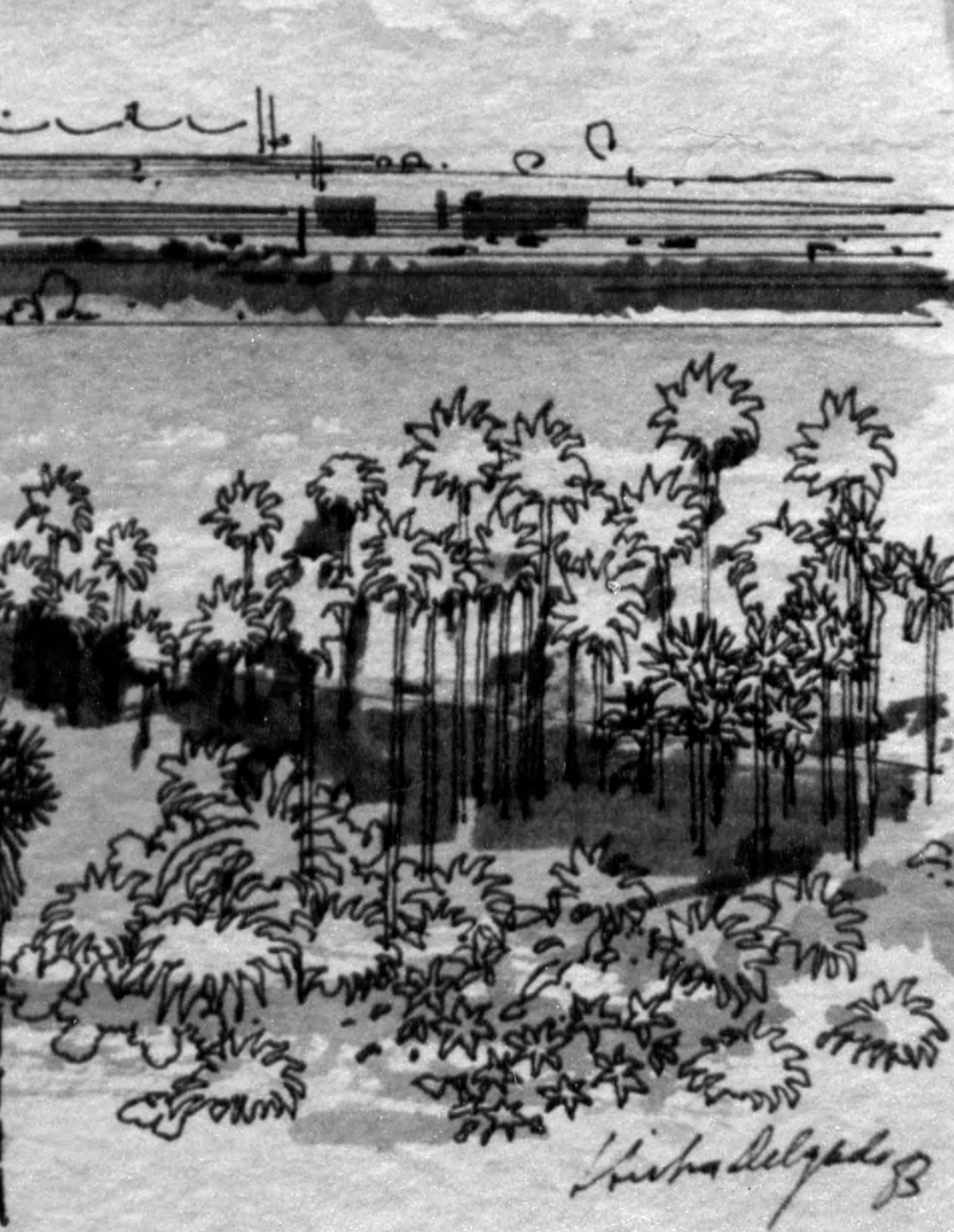
Durante el proceso de ejecución de una obra es inevitable que se produzcan modificaciones. Pueden tratarse de cambios introducidos por voluntad del cliente o de adaptaciones a circunstancias imprevistas, como características diferentes del terreno, imposibilidad de conseguir determinados materiales o reducción de presupuestos. Por otra parte, es frecuente que la empresa constructora o instaladora precise información más detallada sobre algún aspecto del proyecto. Estas eventualidades se solucionan y quedan registradas mediante los llamados planos de obra, que bien pueden ser similares a los que integran el proyecto de ejecución o bien ser dibujos explicativos rápidos, muchos a mano alzada, que el autor realiza en las visitas de obra.

En el primer caso, los planos recogen las modificaciones requeridas de un modo formal y establecen las soluciones con el mismo lenguaje e incluso con un sistema de identificación que los relaciona con los del proyecto de ejecución a los que van sustituyendo; suelen incluso formar series denominadas revisiones o modificaciones al proyecto o simplemente colecciones de planos de obra. Su función, aparte de garantizar la correcta ejecución, es dejar constancia de los cambios habidos ante futuras consultas del expediente por razones de todo tipo, desde eventuales reformas hasta reclamaciones administrativas o legales.

En otros casos, se trata de croquis que el autor del proyecto realiza únicamente para que los profesionales encargados de la ejecución material comprendan lo que él ha ideado o lo que es necesario adaptar a las nuevas circunstancias. Suelen ser dibujos a línea, realizados con medios elegidos por criterios de rapidez y disponibilidad; se utiliza cualquier sistema de representación que sea capaz de proporcionar la información requerida: plantas, secciones y alzados, por su claridad y esquematismo, perspectivas axonométricas o lineales para apreciar el volumen y el aspecto que conviene reseñar. En cualquier caso deben ser escuetos, técnicos y muy claros y es habitual que contengan cotas y textos describiendo los componentes de los elementos o notaciones de interés. También incluyen, con frecuencia, la fecha y la firma del autor.

Los documentos de este último tipo muy pocas veces se conservan debido a su clara finalidad para ser utilizados en la obra misma; de hecho es habitual que no lleguen a salir de ella y cuando dejan de ser necesarios quedan muy deteriorados o directamente se eliminan.

Un tercer tipo de documentos gráficos son los que realiza el contratista



Planos de presentación · Estudio Paisajístico Aeropuerto de Jeddah, Arabia Saudí. Legado Silva

durante la obra y que pueden, a su vez, obedecer a diferentes razones, como ofrecer alternativas a las soluciones incluidas en el proyecto, detallar y justificar procesos de fabricación o montaje, etc. Contienen una información estrictamente técnica sobre algún aspecto parcial y que habitualmente el autor del proyecto ha de aprobar antes de su ejecución.

Como en la etapa de proyecto de ejecución, y como complemento de la información gráfica, se generan también numerosos documentos textuales, como es la correspondencia del autor con el cliente y los constructores o proveedores.

EPÍLOGO

Las páginas precedentes han pretendido mostrar el proceso que parte del dibujo del paisaje como medio de conocimiento del lugar y sigue con la realización e implantación del proyecto de un jardín, resultado de un proceso creativo y una elaboración intelectual a través de una metodología rigurosa que utiliza, de nuevo, el dibujo como instrumento de análisis, síntesis y comunicación.¹⁴

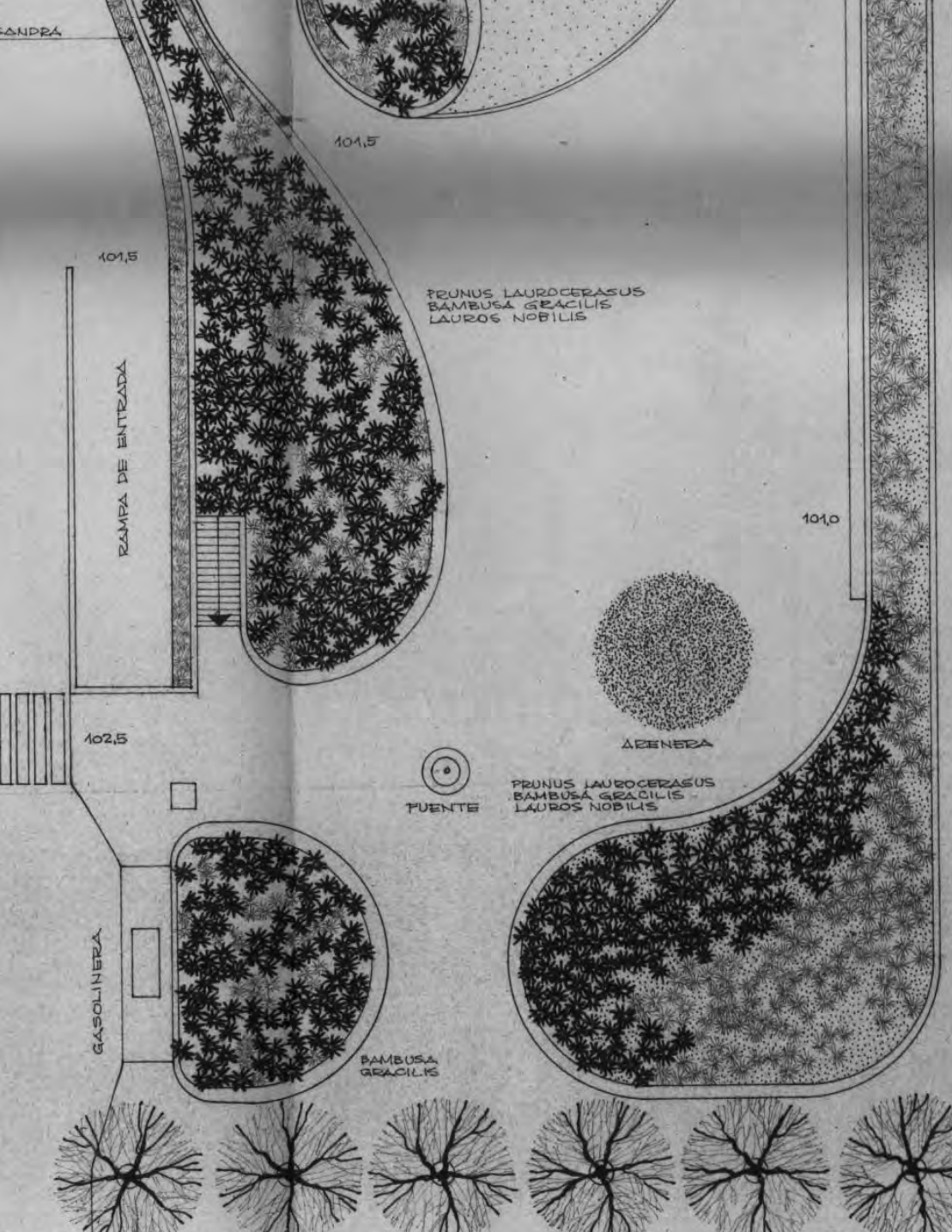
El estudio de cada obra y de la evolución plasmada desde los bocetos y planos preparatorios hasta los planos de proyecto y de construcción nos permiten acceder a la personalidad del autor, a su mundo creativo, al proceso seguido para materializar el concepto elegido y conocer los que se desecharon y comprobar, en qué medida, la obra responde a los requerimientos de partida.

A pesar de la calidad artística de algunos de los dibujos mostrados, no debemos olvidar que fueron creados, ante todo, como instrumentos de trabajo y comunicación. Tal como expresaba el propio Silva <<El dibujo y la pintura de paisaje tal y como me explicaron mis primeros maestros, constituye una experiencia imprescindible que me atrevo a recomendar seriamente a todos aquéllos que sientan la vocación de acercarse al estudio de las disciplinas ambientales...>>.¹⁵

En el caso de Leandro Silva Delgado, paisajista y pintor, la experiencia física, racional y emocional de crear un jardín permitiría ir un paso más allá y cerrar el

¹⁴ Para más información sobre este tema ver, entre otros: GÁMIZ GORDO, Antonio: *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 2003; GARCÍA, Ángela; LLOPIS, Jorge; TORRES, Ana; VILLAPLANA, Ramón: *El Boceto. Dibujo de arquitectura*. Valencia: Servicio de Publicaciones U.P.V., 1996; LAPUERTA, José María de: *El Croquis, Proyecto y Arquitectura (Scintilla Divinitatis)*. Madrid: Celeste Ediciones S.A., 1997; LEUPEN, Bernard; GRAFE, Christoph; KÖRNIG, Nicola; LAMPE, Mark; DE ZEEUW, Peter: *Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999; SAINZ AVIA, Jorge: *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia del lenguaje gráfico*. Barcelona: Editorial Reverté, 1990.

¹⁵ GÓMEZ MUNICIO, José A.: op. cit., p. 241.



círculo con la vuelta a la pintura del paisaje, esta vez matizada por el recuerdo, la sensibilidad y el tiempo. Son las acuarelas que constituyen la serie de Paisajes de la Memoria que realizó en los últimos años de su vida, en las que los elementos del entorno se reducen a lo esencial, apenas unas manchas de color y unas formas que evocan imágenes de la infancia y el paisaje de Segovia, omnipresente desde El Romeral de San Marcos.

No en vano el término *paisaje* surgió dentro del ámbito del arte para señalar un género pictórico: el hombre comenzó a contemplar la naturaleza como paisaje a través de las obras de los pintores y aprendió de éstas a valorarlo. Desde entonces, pintura y paisaje han mantenido una estrecha relación.

Elementos vegetales: proyectar para la incertidumbre

| MARTA NIETO BEDOYA

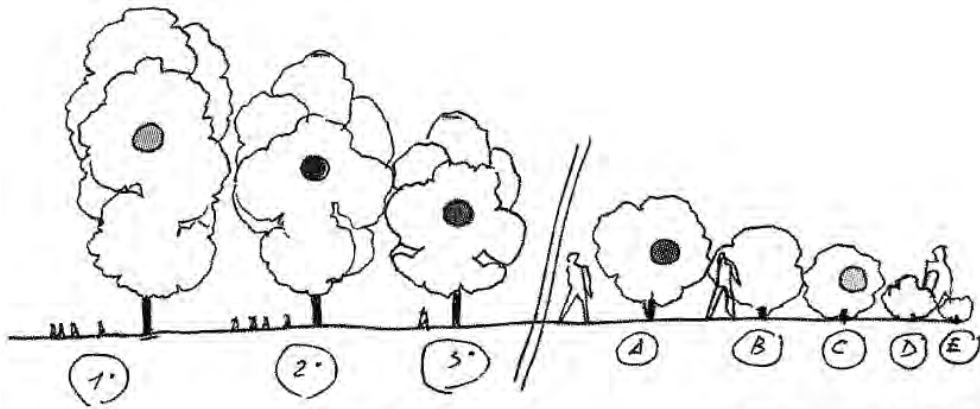
Es cierto que la incertidumbre nos atenaza a la hora de proyectar. Y esa inquietud se agranda cuando la materia viva se nos ofrece generosa y múltiple para ser empleada. Por ello son tan pocos los profesionales que han podido emplear mucho tiempo y sentido común para conocer la amplitud de los aspectos a tener en cuenta y la modestia para estar siempre observando y aprendiendo de la naturaleza.

A Leandro Silva (1930 Salto, Uruguay - 2000 Segovia, España) se le puede imaginar como un pionero del paisajismo en nuestro país tras la estela de Xavier de Winthuysen. Su proceso de elaboración de proyectos se basa en la experiencia, una cierta soledad y la necesidad de abarcar el estudio del sitio, la representación de la idea y la puesta en obra.

Leandro Silva poseía estudios iniciales de arquitectura y de pintura que a partir de 1954 quedan complementados con su vocación paisajista. En 1955 hace su primer jardín en Salto, viaja a Brasil en 1957 donde colaboró con Burle Marx. Estudió a partir de 1961 en la Escuela Superior de Paisaje de Versailles impartiendo clases posteriormente. A partir de 1964 comienza a trabajar con el paisajista francés R. Joffet exdirector del Servicio de parques y jardines del Ayuntamiento de París, iniciando así una trayectoria profesional a escala internacional. Trabajó en proyectos de parques y jardines de propiedad privada y estatal, así como en la restauración del Real Jardín Botánico de Madrid.

Estos datos previos nos muestran a un profesional interesado en el paisaje rural de su país y estudioso de las características del paisaje local de sus proyectos. El hecho de haber trabajado con Burle Marx le puso en contacto con la riqueza botánica de Brasil y su estancia durante 30 años en España le permitió conocer y admirar los jardines hispano-árabes cuya vegetación de cipreses, mirtos, boj y rosales valoró y utilizó en sus proyectos.

En base a estos argumentos Leandro Silva da una propuesta a la plantación del jardín y al parque público basada en la incertidumbre de su utilización:



<p>big tree</p> <p>a) <i>Platanus</i> <i>occidentalis</i> Honey Locust. 80 feet.</p> <p>b) <i>Platanus</i> <i>occidentalis</i> American Sycamore. 100 feet</p> <p><i>Quercus phellos</i></p> <p>c) Willow oak. 80 or 100 feet.</p>	<p>med. tree</p> <p>a) <i>Magnolia</i> <i>grandiflora</i> Southern magnolia.</p> <p>b) <i>Pinus</i> <i>thunbergii</i> Japanese black pine.</p> <p>MYRICA <i>cerifera</i>.</p> <p><i>Sorbus</i> ? Bayberry.</p>	<p>ornamental</p> <p>a) <i>Cornus</i> <i>florida</i> dogwood pink and white..</p> <p>b) <i>Cercis</i> <i>canadensis</i> EASTERN REDBUD. LIGUSTRUM <i>japonica</i> Rough c) <i>Sorbus</i> <i>sp.</i> (?)</p>
--	--	---

A	B	C
<p><i>Lagotis</i> <i>strobilifera</i> CRABE MYRTLE May tree</p>	<p><i>Myrica</i> <i>cerifera</i> <i>Quercus</i> <i>palmatum</i> Japanese maple CRATAEGUS OXYACANTHA (WHITE)</p>	<p><i>Amelanchier</i> <i>laevis</i> H. <i>Syracus</i> DIANE.</p>

OSMANTHUS FRAGRANS.

VIBURNUM
BURKWOODII

D) CARLCEPHALUM -
Fragrant snowball.

GAZEBS.

E) DELAWARE VALLEY
WHITE (?)
PINK (pale)

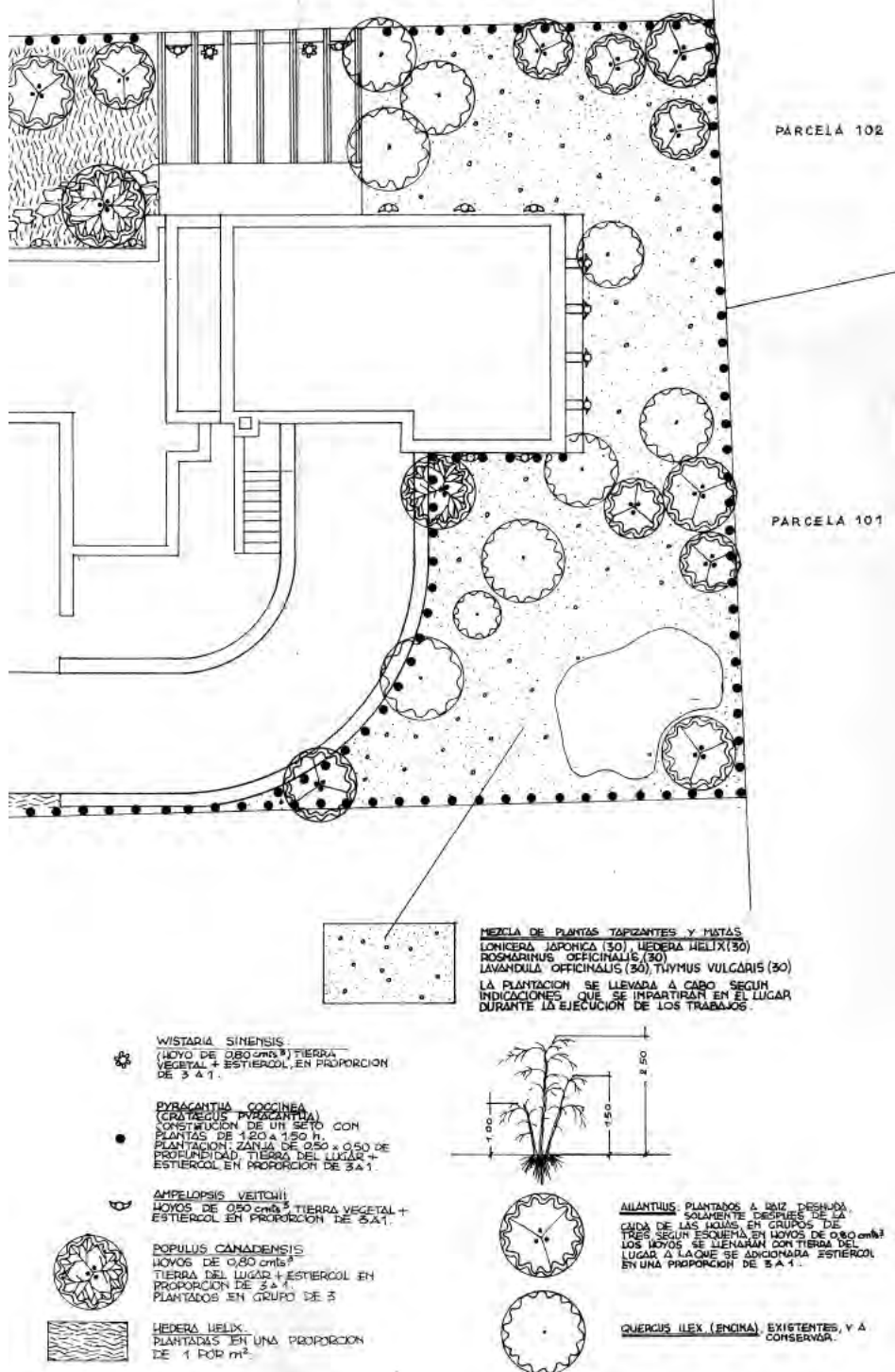
DAHNE *odora* -
RAPHIOLEPIS *indica*
DEUTZIA

el mantenimiento. Por consiguiente, los ámbitos están perfilados por especies resistentes y adaptadas al sitio como son las de hoja perenne. Árboles como el ciprés y el tejo, arbustos como el laurel y el durillo otorgan una persistencia estructural ante la mutación estacional. La vegetación de hoja caduca como el plátano de sombra y la trepadora glicinia aporta la profundidad de la luz y la sombra. Los planos horizontales son para las aromáticas la lavanda, el romero y la tapizante vinca. Cuando precisa una especie adaptable a modo de membrana utiliza la hiedra que puede vestir estructuras y alfombrar suelos.

LA FORMA FRENTE AL CAOS

Leandro Silva utilizó su jardín del Romeral de San Marcos en Segovia durante 30 años como experimento botánico para la adaptación de las especies en las que estaba interesado y así comprobar su aclimatación en la península Ibérica. De este modo contaba con un abanico razonablemente amplio de posibilidades de elección entre la vegetación endémica y la aclimatada. Su diseño opta en líneas generales por la sencillez y el equilibrio. De algún modo perviven en Leandro los principios compositivos del movimiento moderno bajo la expresión de las "formas arquitectónicas" que eran las plantas que poseían cualidades inherentes de uso para el diseñador moderno de los años 1920-1930. La pauta a seguir era la selección cuidadosa y la poca cantidad de vegetación a proyectar. Entre ellas cabe destacar el acanto, el *Viburnum davidii*, el romero, la *Vinca* o hierba doncella, la glicinia, la forsitia, la camelia, el cerezo, los pinos y los arces japoneses, entre otras. Para patios y terrazas se utilizaba la *Vinca Major elegantissima*, la hiedra, el *Cotoneaster*, el *Viburnum* y el césped. En la postguerra a partir de los años 40 las plantas se estudian en función de su futuro emplazamiento, independientemente de su origen y de sus características botánicas. El microclima del jardín, la ubicación y el uso pasan a ser determinantes para la clasificación: plantas tapizantes, trepadoras, espigadas o montículos de bajo crecimiento. En los años 50, Sylvia Crowe especifica que teniendo en cuenta los atributos de la planta -el tamaño, forma, tipo, textura y color, y el carácter de la misma- se pueden lograr asociaciones correctas para un sitio concreto, siendo los mejores conjuntos los de las plantas que tengan un elemento común y otro contrastado.¹

¹ BROWN, Jane: *El jardín moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pp.115-126.



Jardín de casa-estudio en los Berrocales, Madrid, 1970. Legado Silva

RECREAR EL ENTORNO

Ésta es la actitud que transmiten las palabras de Leandro Silva: "...ordenar y reinventar mi entorno, allí donde me encuentre..."²

ORDENAR

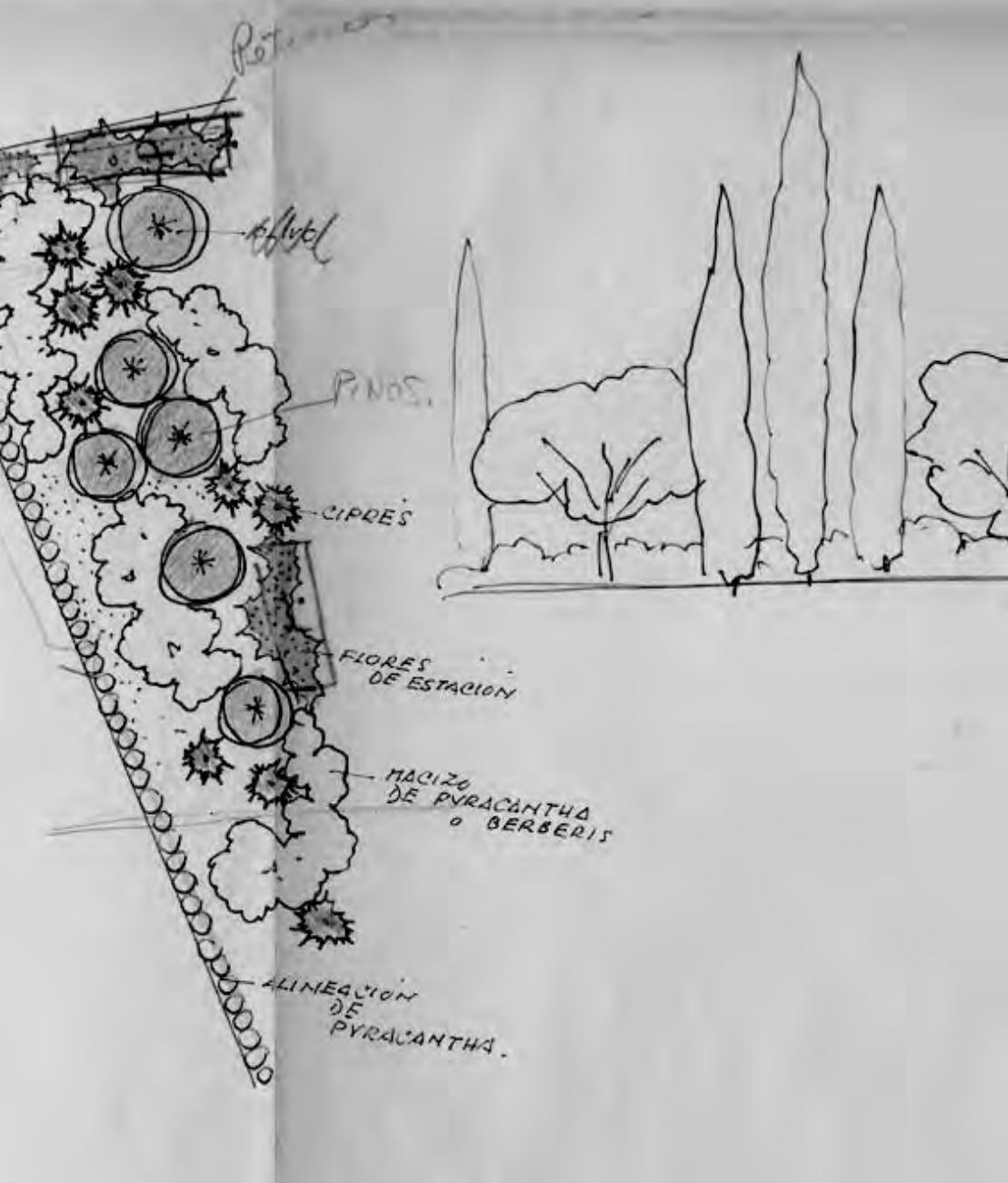
La escala de los planos suele ser según la superficie del proyecto, 1/200, 1/500, pudiendo ampliar hasta 1/50 para facilitar el diseño de la plantación. Si estudiamos algunos proyectos de Madrid y su entorno desde los años 70 a los 90, conoceremos la evolución del grafismo. En un inicio los planos son más artesanales, pueden no tener leyenda y estar rotulados a mano distinguiendo las especies por colores. Los planos van incorporando círculos de diferente rotulación y tamaño para finalmente adquirir una expresión técnica cuando hace un listado numerado de las especies sin separar los árboles de los arbustos.

Cuando planta agrupaciones y tapizantes utiliza tramas. Suele hacer, tanto en croquis como en planos, listados del número de ejemplares y anotaciones complementarias o aclaratorias del diseño, llegando a determinar el diámetro del tronco, el tamaño del hoyo de plantación e incluso el número de pies, por lo que se tiene la impresión de que la memoria está escrita en el plano así como los detalles de construcción, las características y el modo de agrupar las plantas elegidas. En cuanto a la clasificación de la plantación, suele hacer una visión global y uniforme. Señala la vegetación existente y la complementaria del proyecto. Define las leñosas en copa-techo en orden gráfico de círculos, o bien, en agrupación a la altura de la visión en orden gráfico de tramas. Utiliza los términos botánicos a veces entremezclados con los comunes en las especies más habituales, como el ciprés y el cedro.

REINVENTAR

Leandro Silva es consciente de la ubicación de la arquitectura, las vistas desde el interior y la orientación, así como del uso, el acceso y la geometría de la parcela. Por ello es una constante en su diseño de pequeños jardines para viviendas, fundir y desdibujar los límites de la propiedad. Cierra las vistas con barreras de arbustos de hoja perenne como el *Prunus laurocerasus* o arbustos espinosos, también con alineaciones de árboles de hoja caduca como el *Populus nigra* intercaladas con cipreses.

² GÓMEZ MUNICIO, José A.: *El universo en el jardín. Paisaje y arte en la obra de Leandro Silva*. Segovia: Junta de Castilla y León, 2002.



Polígono Prado del Rey, Somosaguas, Madrid, 1981. En colaboración con M. Medina. Legado Silva

En la proximidad de los edificios su diseño se formaliza, componiendo una trama ortogonal con jardineras, pérgolas y escaleras. Estos soportes permiten mayor variedad en el número de especies pues éstas se encuentran enmarcadas y protegidas, como el bambú, la caléndula, peonías, azaleas y glicinias. Podemos comprobarlo en la actualidad visitando la jardinería de la torre Picasso de Madrid.

Los ámbitos en el jardín de pequeña y media escala (viviendas, plazas y hoteles) están limitados por una densa vegetación reforzada por un cinturón de borde. Los árboles se reúnen por especies, aislados, agrupados en 3 y 5 ejemplares y en 2 ó 4 individuos cuando enmarcan escaleras, inicio de caminos o encuentros. Para esto último utiliza el *Cupressus sempervirens* y el *Salix vitellina*.

Leandro Silva no crea un monocultivo en el jardín, varía las especies para que haya una continuidad-alternativa, generando ritmos visuales que sean atractivos a la vista pero sin parecer complicados ni monótonos. En función de la escala aumenta el número de plantas; así, de una media entre 7-9 especies de árboles y arbustos llega a hacer un listado de 23 con subespecies: 5 del arce, *Acer campestre*, *monspessulanum*, *japonicum*, *palmatum*, *pseudoplatanus*, y 11 del *Viburnum*, entre otros. A modo de memoria el paisajista escribe a mano especificaciones sobre:

“Las trepadoras; verde persistente, floración intensa.” Incluye a los rosales *Albéric barbier*, *Iceberg*, *Banksiae lutea*, *Mme. Dupont*, y otras trepadoras, como *Clematis montana*, *Solanum jasminoides*, *Plumbago capensis*, *Jasminum grandiflorum*, *Lonicera japonica*, *Parthenocissus quinquefolia* “follaje caducifolio (no se adhiere)” y *tricuspidata* “follaje caducifolio (se adhiere)” y la *Hedera*. En los arbustos incluye el *Viburnum tinus*, *plicatum*, *bodnantense*, *lantana*, etc, (todos) y las rosas *Clair matin*, *Jacques Cartier*, *Heritage*, *Nevada*. En los árboles el *Cupressus sempervirens*, *Pinus pinea* y *Taxus*.

En el proyecto de plantación cabe también la cualidad de la singularidad. Es el ejemplar que ubicado en un sitio relevante entra en una posición de elegido, único o adelantado como en el caso de una *Magnolia grandiflora*, un *Pinus pinea* o un *Laurus nobilis*. Si miramos en una dirección desde el interior al exterior de tres jardines diferentes tenemos un ritmo alternativo de especies, primero: *Pinus pinea* - *Liquidambar* - *Cedrus deodara*; segundo ejemplo: *Tilia tomentosa* - *Acer pseudoplatanus* - *Acer campestre* y en un tercer proyecto: *Acer pseudoplatanus* - *Magnolia grandiflora* - *Salix babylonica*. Estos ritmos componen una melodía



LEYENDA

- 1.- LIQUIDAMBAR STYRACIFLUA FASTIGIATA
 - 2.- CUPRESSUS SEMPERVIRENS
 - 3.- ACER CAMPESTRE
 - 4.- ACER MONSPESSULANUM
 - 5.- TAXODIUM DISTICHUM
 - 6.- LIRIODENDRON TULIPIFERA
 - 7.- CARPINUS BETULUS
 - 8.- POPULUS NIGRA
 - 9.- PARIOTIA PERSICA
 - 10.- DYOSPIRUS VIRGINIANA
 - 11.- MAGNOLIA SOULANGEANA
 - 12.- ARONIA MELANOCARPA
 - 13.- ELAEAGNUS ANGUSTIFOLIA
 - 14.- ELAEAGNUS PUNGENS REFLEXA
 - 15.- KOELREUTERIA PANICULATA
 - 16.- TAXUS BACCATA FASTIGIATA ROBUSTA
 - 17.- PLATANUS ORIENTALIS
 - 18.- ACER JAPONICUM
 - 19.- ACER PALMATUM
 - 20.- SOPHORA JAPONICA
 - 21.- LIGUSTRUM LUCIDUM
 - 22.- ACER PSEUDOPLATANUS
 - 23.- SALIX VITELLINA
 - 24.- VIBURNUM TINUS
 - 25.- VIBURNUM PLICATUM MARIESII
 - 26.- VIBURNUM BODNANTENSE
 - 27.- VIBURNUM OPULUS STERILE
 - 28.- VIBURNUM CARLESII
 - 29.- VIBURNUM CARLCEPHALUM
 - 30.- VIBURNUM LANTANA
 - 31.- VIBURNUM SUSPENSUM
 - 32.- VIBURNUM HENRYI
 - 33.- VIBURNUM BURKWOODII
 - 34.- VIBURNUM DAVIDII
 - 35.- SPIRAEA VANHOUTTEI
 - 36.- HIBISCUS SYRIACUS "BLEU BIRD"
 - 37.- HIBISCUS SYRIACUS "RED HEART"
 - 38.- RHODODENDRON MOLLE
 - 39.- RHODODENDRON LUTEUM
 - 40.- RHODODENDRON JAPONICUM
 - 41.- PARTHENOCEISSUS TRICUSPIDATA
 - 42.- PARTHENOCEISSUS QUINQUEFOLIA
- BULBOS
 ROSALES A ESCOGER
 NYMPHAEA

al ir cambiando las especies según vayamos girando el punto de vista en cada uno de estos jardines.

En el plano de visión y de suelo Leandro Silva aplica el mismo criterio: la arboleda se agrupa con la "mezcla de plantas tapizantes y matas": *Lonicera japonica*, *Hedera helix*, *Rosmarinus officinalis*, *Lavandula officinalis*, *Thymus vulgaris*, o bien *Cotoneaster* y romero; las asociaciones de arbustos y tapizantes: *Laurus nobilis* y hiedra, *Viburnum* y hiedra, las arbustivas: *Prunus lauracerassus* y *Laurus nobilis* y las de una sola planta: hiedra, césped, *Acanthus mollis*, etc.

En los recorridos del jardín enmarca el paseo con árboles en alineación de hoja caduca: *Populus nigra*, plátanos de sombra o de hoja perenne como el *Pinus pinea*. En algunos casos el arbolado se acompaña con setos o se intercalan arbustos como la *Spiraea vanhouttei*. Otras ocasiones alterna la especie: *Liquidambar* y cedro a un lado y *Pinus pinea* y *Liquidambar* al otro.³

Se concluye este breve análisis del proyecto de plantación en Leandro Silva reconociendo también en él las características de Burle Marx: El proceso de contrastar, repetir y aislar las especies, así como el conocimiento de sus cualidades, el afán de agrupar y de crear ritmos con la cualidad del color y del aroma de la vegetación.

3 AA. VV: El romeral de San Marcos: Un jardín de Leandro Silva. Segovia: Caja Segovia, 2002.

legado

leandro silva delgado (1930 - 2000)

Leandro Silva, nació en Salto, Uruguay, en el seno de una familia de la burguesía intelectual uruguaya. Pasó su infancia y adolescencia en un lugar de singular complejidad en la ribera del río Uruguay, donde tuvo contacto con la vivencia del paisaje a una escala enorme y la experiencia de un jardín propio. También su vocación de pintor fue temprana y desde muy joven estudió dibujo y pintura con dos grandes maestros del paisaje uruguayo: José Cúneo, vinculado a la modernidad pictórica francesa, y Alceu Ribeiro, artista conocedor del trabajo de Joaquín Torres García; ambos le marcaron los primeros pasos en la afirmación de su inclinación por el paisajismo.

En 1952 comenzó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Montevideo y en ella se definió finalmente su inclinación por el paisaje. Interesado por la obra de Roberto Burle Marx, aprovechó para conocerlo su participación en la Bienal de Sao Paulo de 1955, representando a su país como pintor. En ese momento se inició una relación de maestro y alumno que se convirtió, con los años, en una amistad que continuó hasta la muerte del paisajista brasileño en 1994.

En 1959, Silva participó en un viaje de la Escuela de Montevideo a Estados Unidos para conocer a Frank Lloyd Wright y su obra; la muerte de éste le impidió cumplir uno de sus objetivos pero no el de experimentar sus realizaciones, a las que siempre aludía por su capacidad de integrar arquitectura y paisaje. También entró en contacto con el College of Environmental Design de la Universidad de Berkeley, cuyo avanzado enfoque de los aspectos ecológicos y ambientales constituyó una referencia importante en su carrera. Más tarde, descubriría en Europa el jardín hispanomusulmán y conocería los de las villas italianas del Renacimiento, la jardinería francesa del siglo XVII y la inglesa del XVIII.

En la década de los sesenta, estudió en l'École Nationale Supérieure d'Horticulture en Versailles, donde más tarde, colaboró en el Taller de Proyectos. En París conoció a Jacques Sgard y a Bernard Lassus, artista plástico en ese momento, y trabajó con el director del Servicio de Parques y Jardines del Ayuntamiento, Robert Joffet, así como con otros paisajistas franceses, especialmente Michel Viollet, con quien abrió estudio.



1. Jardines del Alcázar, Sevilla, 1959 | 2. Hollyhock House, Los Ángeles, 1959 | 3. Jardín del Luxemburgo, París, años 60 | 4. Parc des Floralies, Bois de Vincennes, París, años 60 | 5. Gabinete de Paisajismo, Madrid, años 80 | 6. Escocia, años 80

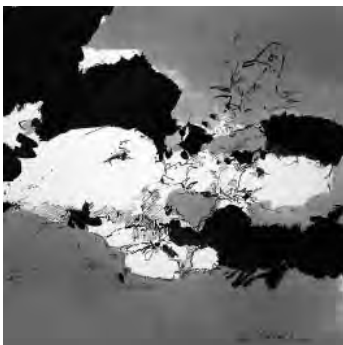
En esta etapa de gran agitación artística en Francia, continuó pintando y exponiendo regularmente en el Musée d'Art Moderne y en galerías privadas.

En 1969, comenzó su dilatada labor como paisajista en España, compaginando esta faceta profesional con la práctica artística y la docencia. Entre sus obras principales destacan las realizadas para las administraciones públicas, como el Parque lineal de Palomeras, pionero en la recuperación de un paisaje degradado y la intervención ciudadana, la restauración del Real Jardín Botánico de Madrid, una de las primeras ejecutadas en España y modelo de las actuaciones posteriores en este campo y la Plaza de Logroño de Burgos, ejemplo de utilización del agua como elemento lúdico en un espacio urbano. También es destacable el conjunto de jardines privados construidos por toda la geografía española (como el que realizó para ubicar la colección de escultura contemporánea de Bartolomé March en Palma de Mallorca), así como su participación en planeamiento urbanístico y proyectos medioambientales y de paisaje, inéditos en ese momento en España.

En estos años, Leandro Silva realizó jardines para las obras de algunos de los arquitectos más importantes del momento, como Ricardo Aroca y Luís E. Burkhalter, Antonio Fernández Alba, Fernando Higuera e Ignacio Vicens, entre otros; colaboró también con el escultor Pablo Serrano en el diseño de tres espacios urbanos de características novedosas en aquellos momentos.

En 1971 adquirió una casa y un huerto en Segovia. En la primera instaló un taller de grabado y en el segundo creó un jardín, el Romeral de San Marcos, su obra más personal sin duda, espacio experimental al modo de El Sitio de Santo Antônio da Bica de Roberto Burle Marx. Allí, entre el Paisajismo y la Pintura, transcurrió su vida.¹

¹ Las fotografías pertenecen a los libros *El universo en el jardín: paisaje y arte* en la obra de Leandro Silva de José A. Gómez Municio y a *Leandro Silva Delgado. Exposición retrospectiva* del Museo Nacional de Artes Visuales.



Acuarelas y grabados de Leandro Silva

selección bibliográfica

- AA. VV.: *El Romeral de San Marcos: un jardín de Leandro Silva*. Segovia: Caja Segovia, 2002.
- AA. VV.: *Leandro Silva Delgado. Exposición retrospectiva*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 1987.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen: *Jardines artísticos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995
- GÓMEZ CENTURIÓN, Pilar: *Real Jardín Botánico de Madrid, un jardín ilustrado*. Barcelona: Lunwerg, D.L. 1999.
- GÓMEZ MUNICIO, José A.: *El universo en el jardín: paisaje y arte en la obra de Leandro Silva*. Segovia: Junta de Castilla y León, 2002.
- HERES, Alicia: "Leandro Silva Delgado, paisajista", en *Cuadernos de Arquitectura del Paisaje*, vol. 5, 2006, pp.12-21.
- JIMÉNEZ, Ana: *Jardines de España*. Madrid: Rueda, 1993.
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: "Jardín Botánico", en AA. VV.: *Guía de Madrid. Arquitectura y urbanismo. Tomo II. Ensanche y crecimiento*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1983-1984, pp. 179-180.
- MARTÍNEZ-CORRECHER, Consuelo: *The gardens of Spain*. Nueva York: Harry N. Abrams incorporated, 1993.
- MENCOS, Eduardo: *Jardines secretos de España*. Barcelona: Art Blume, 2004.
- MOLINA ARAGÓN, Carmen: "Leandro Silva: paisajista / Leandro Silva: landscape architect", en *Vía arquitectura*, nº 9, abril 2001, pp. 16-21.
- RESTAURACIÓN: "_____ del Real Jardín Botánico. Madrid", en *Panorámica de la Construcción, Arquitectura y Diseño*, nº 47, mayo-junio 1.982, pp. 40-51.
- RIVAS QUINZAÑOS, Pilar: "Salón del Prado, Trazado y Fuentes", en AA. VV.: *Guía de Madrid. Arquitectura y urbanismo. Tomo I. Casco histórico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, pp. 161-162.
- SHRADY, Nicholas: "Gardens: A landscape in Segovia", en *Architectural Digest*, nº 11, oct. 1990, pp.238-243, 286 y 288.
- SILVA DELGADO, Leandro. "El jardín en el tiempo y en nuestro tiempo", en *Arquitectura*, nº 203, 1977, pp. 57-60.

el legado Leandro Silva

BLANCA RUILOPE URIOSTE | Directora de la Biblioteca de la ETSAM

La biblioteca de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid ha contado a lo largo de su historia con diversas e importantes donaciones, tanto de libros como de archivos personales de destacadas figuras de la arquitectura (Cebrián, Moya, Chueca...), que han contribuido a enriquecer sus fondos, dotándolos de una gran especialización.

Este tipo de archivos personales son una documentación muy compleja y valiosa que se forma a lo largo de la vida de un autor no solo con la documentación generada por el mismo, sino también con la que éste consigue atesorar como resultado de su actividad profesional, lo que permite estudiar las influencias de otros autores y corrientes estéticas en su obra.

En muchas ocasiones esta documentación llega a la biblioteca en un precario estado de conservación y en un orden incierto o caprichoso, fruto más de las vicisitudes de traslados y cambios de ubicación del fondo que de una coherencia documental de la obra. Es por ello por lo que la labor de la biblioteca consiste, en un primer momento, en evaluar dicho estado de conservación y aplicar las técnicas precisas para la consolidación de los distintos soportes documentales, así como establecer las series documentales y categorías del fondo.

Para alcanzar estos objetivos se hace imprescindible también la colaboración de los profesionales especializados en documentación y de los profesores de la Escuela que mejor conocen al autor, con el fin de ordenar el fondo de acuerdo con criterios técnicos y en relación con el desarrollo de su trayectoria profesional.

Realizada esta primera tarea, técnica y minuciosa, de identificación y descripción de los fondos donados la biblioteca procede a la digitalización de los mismos con el doble fin de conservar y garantizar el acceso a esta valiosa información tanto a las generaciones actuales de arquitectos y estudiosos de la arquitectura como a las venideras.

Esta exposición constituye un hito importante en la difusión del legado del paisajista Leandro Silva y para la biblioteca de la ETS Arquitectura supone una gran satisfacción colaborar en ella. Confiamos en que ésta sea la primera de una serie dedicada a dar a conocer nuestros archivos, a medida en que estos vayan siendo tratados y digitalizados.

historia y tratamiento archivístico

MARGARITA SUÁREZ MENÉNDEZ

La documentación sobre Arquitectura y Paisajismo es un patrimonio valioso pero frágil: muchos archivos profesionales se dispersan o destruyen cuando fallecen sus titulares o los estudios cesan en su actividad, bien por la desidia o falta de sensibilidad de sus propietarios, bien por exigir condiciones específicas de conservación. En nuestro país, la mayor parte de la documentación referida a estas disciplinas se encuentra diseminada entre archivos estatales, autonómicos y locales, así como en los distintos organismos profesionales con competencia sobre ella.

La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, a través de su Biblioteca, ha demostrado, desde hace tiempo, interés por la protección de este patrimonio; ello ha permitido la recepción y conservación de importantes archivos profesionales, entre los que se encuentra el del paisajista uruguayo afincado en España, Leandro Silva Delgado.

La donación del legado en 2004, tuvo su origen en la relación con el autor de Alberto Sanz, profesor de la asignatura de Jardinería y Paisaje de esta Escuela y alumno suyo quince años atrás. Su propuesta de que el estudio profesional del paisajista se conservara en un organismo adecuado recibió el apoyo incondicional de Julia Casaravilla, viuda de Silva; de igual modo lo entendieron Miguel Ángel Aníbarro, profesor titular de dicha asignatura, y el entonces director de la escuela, Juan Miguel Hernández León.

La Universidad Politécnica de Madrid, se comprometió, así, a custodiar, gestionar y poner el fondo a disposición de los investigadores y a proporcionarle la máxima difusión a través de la Colección Digital Politécnica. En 2008 aportó una beca cuyo objetivo era la catalogación de la documentación, trabajo que fue realizado por mí con el apoyo de Aníbarro, la supervisión de Sanz y la dirección de la biblioteca (primero Susana Feito, posteriormente Blanca Ruilope) y la ayuda de Pilar Rivas, archivera del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid, cuya metodología se aplicó.

El Proyecto de Gestión del Legado de Leandro Silva se prolongó hasta principios de 2010 y constituyó una experiencia novedosa al procesar un fondo profesional sobre Paisaje con rigor archivístico. Los objetivos perseguidos fueron los siguientes:

- Colaborar en la conservación y salvaguarda de la documentación del fondo.
- Adaptar los principios generales de la Archivística a la particular configuración de los fondos de este tipo (legados de arquitectos, ingenieros, paisajistas, etc) que exigen medidas específicas en su tratamiento.
- Conseguir la máxima legibilidad en la clasificación de los documentos y proporcionar un método de búsquedas rápido y versátil, que paliara la complejidad de estos archivos.
- Digitalizar la documentación adecuada para hacer frente a la caducidad de algunos soportes y ampliar el ámbito de acceso a la información.
- Difundir los resultados de los trabajos archivísticos realizados para facilitar el conocimiento del fondo y ponerlo al servicio de los investigadores.

En España, no existen archivos especializados en lo que se refiere a Paisajismo. Sólo se conservan, según mi conocimiento, tres fondos personales incluidos en instituciones vinculadas en cierta forma a esta disciplina: el de Nicolás Rubió y Tudurí en el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona, el de Javier de Winthuysen en el Real Jardín Botánico de Madrid y el mencionado de Leandro Silva.

Sin embargo, los tres autores citados son responsables de una gran parte de las principales obras de la Arquitectura de Paisaje del siglo XX en nuestro país. A Silva le corresponde el último tercio, interviniendo en varios de los mejores ejemplos de parques y jardines y colaborando en la introducción de las tendencias de vanguardia del momento.

El legado de Leandro Silva está constituido por la documentación generada en su estudio durante sus años de actividad profesional. El tratamiento archivístico aplicado respeta el orden original con el que fueron creados los documentos, orden que sigue el proceso de trabajo de este tipo de profesionales y que presenta una estructura claramente identificable por necesidades de eficacia y operatividad. Esto asegura que el investigador interesado comprenda, más tarde, el significado de cada documento, el propósito para el cual fue creado y su relación con el contexto global.

El núcleo está formado por proyectos de parques y jardines, actuaciones urbanas y planeamiento y paisaje. También se encuentra documentación de índole más personal como folletos de exposiciones, programas de conciertos, colecciones de postales, etc.

La mayor parte del fondo es original y no existe copia en ningún otro archivo. Como en otros casos análogos, no se recibió íntegro ya que este material se suele usar sin cuidado en los estudios, se reutiliza frecuentemente, y, a veces, cuando ya no es necesario, es eliminado por el propio autor.

El legado incluye planos y dibujos, documentación textual y material fotográfico. Los planos (bocetos, planos a escala, perspectivas) son originales y copias, realizados en vegetal, croquis, con tinta, lápiz, acuarela, etc; la documentación textual (memorias, pliegos de condiciones, presupuestos) está manuscrita, fotocopiada e impresa y el material fotográfico (trabajos profesionales, colecciones privadas) en blanco y negro y color, está formado por diapositivas, negativos y copias.

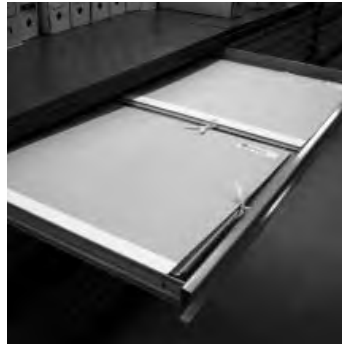
El valor de esta documentación, una vez que ya ha perdido el administrativo, fiscal, etc, es informativo e histórico por ser fuente primaria de conocimiento del autor y sus obras; algunos de los dibujos y bocetos cuentan, además, con valor artístico en sí mismos.

La unidad documental básica es el proyecto. Este se compone de los primeros bocetos, los planos de presentación y de obra, perspectivas, reportajes fotográficos, memorias, presupuestos, correspondencia con el cliente, etc. Su atenta lectura permite descubrir el proceso entre el encargo y la obra realizada, proceso que es importante poder reconstruir mediante un sistema de firmas relacionadas ya que, por cuestiones de conservación, los distintos documentos deben archivarlos separados según su soporte. Es imprescindible también vincular sólidamente cada unidad documental con el resto mediante un cuadro que muestre su lugar dentro de la trayectoria profesional y que facilite la comprensión global.

El tratamiento archivístico de esta documentación es imprescindible para acceder al mundo íntimo del autor y al proceso de creación, pero también, nos permite conocer el único testimonio de obras perdidas o de otras que nunca llegaron a realizarse. Esto es especialmente importante en el caso de los jardines, frágiles en esencia.

Archivos de este tipo constituyen piezas fundamentales de nuestra memoria. El Legado de Leandro Silva cuenta con ejemplos que establecieron una conexión entre nuestro pasado y las tendencias paisajistas más innovadoras de la segunda mitad del siglo XX. Incluye proyectos de parques y espacios urbanos que pertenecen a la sociedad que, aún hoy, los vive y que fueron modélicos en su momento en cuanto a participación ciudadana y diseño. El mismo Silva, mediante una metodología que sirvió de referencia en restauración de jardines, nos devolvió el Real Jardín Botánico de Madrid.

Estos lugares forman parte de las referencias de la colectividad y son alimento para las siguientes generaciones de arquitectos y paisajistas. Es por tanto necesario conservar, gestionar y difundir adecuadamente estos fondos, porque a través de su estudio podemos conocer, comprender y valorar el pasado, guiar, en su caso, su reconstrucción y obtener una rigurosa perspectiva de nuestra historia.



IDENTIFICACIÓN

- Título: Legado del paisajista Leandro Silva Delgado

- Fechas extremas: 1967-2001

- Nivel de descripción: Fondo

- Sistema de organización:

SILVA / P - Proyectos

SILVA / D - Documentación textual

SILVA / F - Documentación fotográfica

SILVA (V) - Documentación varia

- Lengua / Escritura de la documentación

Español - spa (ISO 639-2)

Francés - fra(T) (ISO 639-2)

Inglés - eng (ISO 639-2)

- Volumen: 249 proyectos y 38 series de documentación varia (colecciones de postales, artículos de prensa, etc)

- Planos y dibujos: 2.564 unidades documentales
65 tubos / 66 carpetas / 9 cajas (1,10 metros)

- Documentación textual: 1.255 unidades documentales
21 cajas (2,50 metros)

- Material fotográfico: 1.996 unidades documentales
9 cajas (1,10 metros)

- Soporte: Sobre todo papel vegetal y papel de copia continuo. Además también se encuentra papel de croquis blanco y amarillo, papel fotográfico y acetatos.

COAUTORES EN LAS OBRAS CATALOGADAS

En las obras que forman parte del Legado, Leandro Silva firmó en solitario, dentro de distintas empresas dedicadas al paisajismo y con otros profesionales de diversas especialidades como:

Burle Marx, Roberto. *Paisajista*
De Roux, A. M. *Paisajista*
Domínguez Salazar, José Antonio. *Arquitecto*
Domínguez Urquijo, José Antonio. *Arquitecto*
Domínguez Urquijo, Manuel. *Arquitecto*
García Gil, A. *Arquitecto*
Gayarre, Salvador. *Arquitecto*
Knoblock Juan von. *Jardinero*
Marqués Garcés, Eugenio. *Arquitecto*
Medina, María. *Paisajista*
Otamendi, José Ignacio. *Arquitecto*
Sánchez Gil, Guillermo. *Arquitecto*
Serrano, Pablo. *Escultor*
Subirana, Jorge. *Paisajista*
Tamames, Ramón. *Economista*
Vilalta Moret, Ricardo. *Paisajista*
Viollet, Michel. *Paisajista*

PRINCIPALES PROYECTOS Y OBRAS

1968 Parc des Floralies, Bois de Vincennes, París
Plaza de Benito Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria
1969 Jardín del Patio Central de la Cité Scolaire du Port, Isla Reunión
1970 Ordenación de la plaza de Pío XII, Palencia
Jardines del Monumento a Gregorio Marañón, Madrid
1971 Jardines del Instituto Piloto, Salamanca
Jardines de la muralla de San Juan de los Caballeros, Segovia
Jardinería de un inmueble en la calle Rafael Calvo, Madrid
Estudio paisajístico de Centro Turístico Deportivo, Murcia
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
1973 Parque de La Ciudadela, Pamplona
Plaza de Logroño, Burgos

1974 Jardines de la finca Las Sirenas, Cádiz
Acondicionamiento de la Plaza de Adolfo G. de Careaga, Bilbao
1975 Acondicionamiento del Monasterio de El Parral, Segovia
1976 Área de esparcimiento en la Avenida de la Albufera, Madrid
1977 Jardín de la sede social del Crédit Lyonnais, Madrid
Restauración del Real Jardín Botánico, Madrid
Remodelación de la Plaza del Rey, Madrid
Jardines de la Central Contable del Banco de Santander, Madrid
1978 Plaza de Hernán Cortés, Alicante
Plaza de Ruperto Chapí, Alicante
Parque del Hotel Horacio Quiroga, Salto
1979 Parque Urbano de Tres Cantos, Madrid
1980 Zonas verdes de conjunto residencial en Aravaca, Madrid
Estudio paisajístico de la Cornisa de Aljarafe, Sevilla
1981 Parque de Palomeras Sureste, Madrid
Estudio Paisajístico del Aeropuerto de Jeddah, Arabia Saudí
1984 Jardines de la finca Santa María de las Nieves, Toledo
Jardines de la finca Las Cuevas, Ciudad Real
1985 Jardines de la finca El Lobillo, Ciudad Real
Jardín Español del Descubrimiento, Salto
Restauración y Ampliación del Club de Golf Valderrama, Cádiz
1986 Parque de los Pueblos de América, Granada
1987 Jardines del Museo de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo
1988 Jardines del Instituto de Restauración, Madrid
Zonas verdes de conjunto residencial Oasis, Mallorca
Restauración del Jardín Botánico del Hospital Real, Cádiz
1989 Jardines de Torre Picasso, Madrid
Jardín de Edificio de oficinas en la Avenida de la Paz, Madrid
Ajardinamiento de Edificio auxiliar del Banco de España, Madrid
1990 Jardín del Pabellón del siglo XV en la EXPO 92, Sevilla
1991 Zonas verdes de conjunto residencial El Rodat, Alicante
1992 Jardines de la Embajada de España en Pakistán
1994 Jardines de la finca Vallegarcía, Ciudad Real
1996 Jardines de la Finca Las Escuelas, Ávila

Además, Leandro Silva realizó un gran número de jardines para residencias unifamiliares en Madrid, Segovia, Mallorca, etc.



Jardín en la calle Serrano, Madrid. Legado Silva



Parc des Floralies, Bois de Vincennes, París. Legado Silva



Restauración del Real Jardín Botánico, Madrid. Legado Silva



Romeral de San Marcos, Segovia. Legado Silva



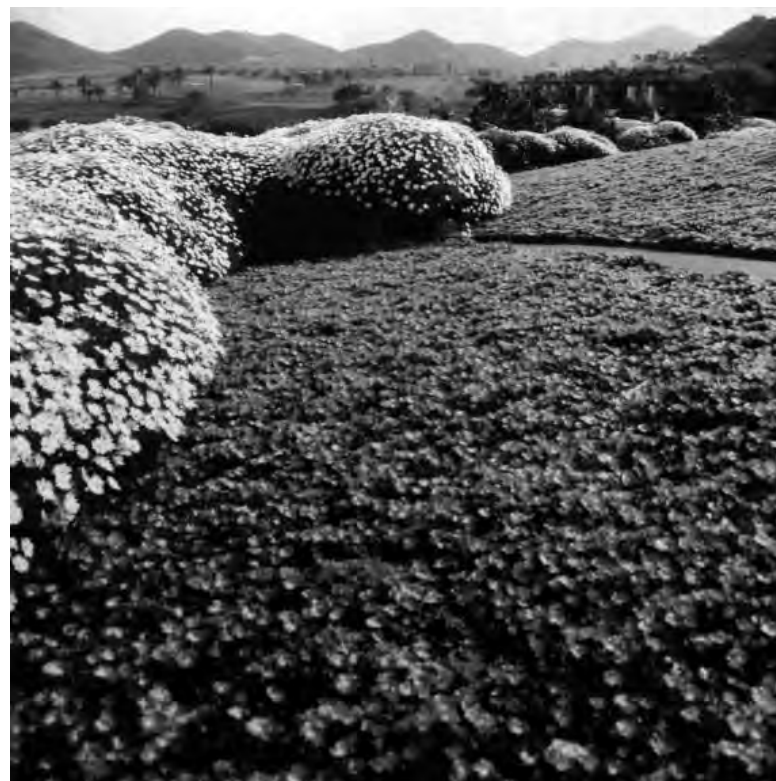
Restauración y Ampliación del Club de Golf Valderrama, Cádiz. Legado Silva



Jardines de la finca Santa María de las Nieves, Toledo. Legado Silva



Jardines de Torre Picasso, Madrid. Legado Silva



Estudio paisajístico de Centro Turístico Deportivo, Murcia. Legado Silva

paisaje imaginario

CONCHA LAPAYESE | Área de cultura y exposiciones ETSAM

Musdaer umquianis dolorat uriorpo reperit iorrorr unduci sunt, eatint dolorum quatist ionsequis eum rerunt eum dolupta tiatem nulloriae. Ihit labo. Gianis asperci ium qui asenis quae maxim non enias alis et, iur aut quide ommolorerem quamendam ium re doluptate con consequo doluptus nonseratque pligenis et volentus rempore rferitent labo. Utae nonseque necae dolo blacit adi tem am volorro tecaeptate quid ut eium nis modit iur mo torestrum asperiam sam as quamusa nducius derum acerspe ditature prae solor alibus inctatiur?

Optaten disimpo rempore prernam nonsequi alitaturibus volestibus, si omnit omnim quas quis ut odi volectur sume venis mod mos es exerro quost lat. Xim nus. Net re eseniminis rae et volesequis excesequati reiuur? Quis nihilit eicatem oluptia eperum que core susa poritia ssequae volupti ut laborum repro beriam ad most quae est, sit velest venime cus derum et volum et qui consequat.

Ebit que nus, qui cullend istrum, eum inverion comnihit quibusci id magniet lis sincietus de pe dolut iuXimincia nus acillorpor sit hil molorporitio omnit facilla sequam inis pori bla consequo exeribusae dolupti dolorumet as qui volorpor aperit liqui a vidust, adio totasitio et quis ea expereri aceaten dipienim ditibus, conseditia qui cum harion providustium laboria volorum et eum apient quia ducipitatum quam nosanda ndeliqui dolectorest imporitas eum ut odi bea volorum, vercientenis et, explibu samusaperae re volorpost, volecto tem fugia dolum qui diciliatur sus, nos estrum illuptaturi arciate mpelenitem sequas santium nonsecae magnatia simporiae pra plit venis re rem.

Nam int, siti ad ea doluptur accum esequossunt aut doluptaquiae nectur aut eum rerspe providus, cone ni tectur aperchic tecab idelicieniet des pa simporias nobis repudisima voluptati corerciis derspidis doloreres dolo vellibeatur? Velicatemque este ex es sapienist quam, to eate delenim agnati doluptasped eum quatemquam velectatem rentur as ra sectore sum quunt.

