

# Representación y proyecto en los jardines históricos

Darío Álvarez

## Un proyecto global de paisaje arquitectónico

En 1599 el pintor flamenco Giusto Utens (?-1609) recibió del duque Fernando I de Medici el encargo de pintar diecisiete lunetos de grandes dimensiones para decorar el salón de fiestas de la villa de Artimino con imágenes de las villas más representativas construidas por la poderosa familia florentina a lo largo de siglo y medio y que constituyen uno de los programas paisajísticos más singulares de la historia [Mastrorocco 1981]. Las villas, con sus casas, jardines y paisajes, se ubican en diferentes lugares del entorno de Florencia como ocupación territorial y presencia del poder de los Medici, especialmente en los momentos de Cosme el Viejo, Lorenzo el Magnífico y Cosme I Gran Duque de la Toscana. Los diecisiete lunetos, de los cuales se conservan catorce, fueron pintados por Utens entre

1599 y 1602 y se plantean como una memoria gráfica de representación de esos paisajes, un proyecto global por encargo de una de las familias con mayor presencia en la cultura italiana de los siglos XV y XVI. No se conservan los proyectos originales de las villas, pero el conjunto de lunetos viene a ser un compendio de proyecto, unificado a través de la representación de un único artista.

En los lunetos las villas se representan a vista de pájaro, mediante una técnica que consigue establecer una uniformidad en el dispar conjunto y permite una visión muy adecuada no sólo para informar sobre los jardines sino sobre su relación con el paisaje circundante. Podemos considerar estos lunetos como un punto de excelencia en la representación del espacio del jardín. Por otro lado,

*Artículo por invitación, no sujeto a revisión anónima, publicado bajo la responsabilidad de la dirección.*

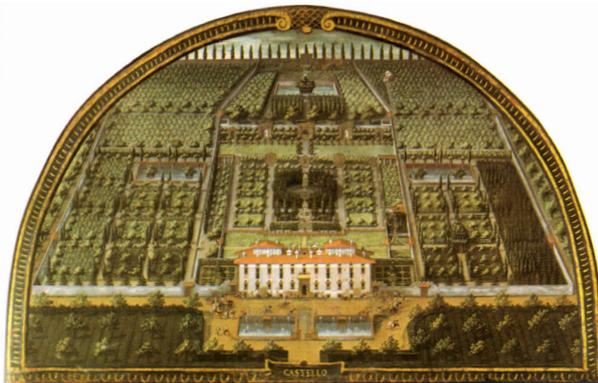


Fig. 1. G. Utens. Villa di Artimino, lunetos, 1599-1602. Parte superior, izquierda: Cafaggiolo; parte superior, derecha: Poggio a Caiano; parte inferior, izquierda: Castello; parte inferior, derecha: Boboli.

Utens se detiene en todo lujo de detalles por lo que se convierten en documentos únicos para el estudio y conocimiento de los jardines. Analicemos brevemente algunos de ellos.

Cafaggiolo (1451) (fig. 1, parte superior, izquierda) es una de las primeras transformaciones de construcciones defensivas medievales en villas con jardines de recreo, según proyecto del arquitecto Michelozzo. En el luneto de Utens se puede ver con precisión cómo a la estructura medieval se han ido añadiendo elementos propios del jardín renacentista, ejes, cuadrículas, pabellones, *topiaria*, avenidas que llegan hasta el río abriéndose al paisaje, en un primer intento por construir un proyecto ordenado y riguroso, a la manera de un primitivo manifiesto paisajístico.

Poggio a Caiano (1485) (fig. 1, parte superior, derecha) es el triunfo de la precisión de la geometría, del rigor de la arquitectura. La traza de Giuliano da Sangallo se extiende desde la casa, al cripto-pórtico y a los jardines en cuadrícula, más allá al paisaje agrícola que rodea el jardín y que se ve sometido al mismo orden, todo envuelto de manera similar. Poggio representa el orden clásico en el paisaje.

Castello (1538) (fig. 1, parte inferior, izquierda) es una apoteosis manierista, con la representación minuciosa de toda la narrativa que Niccolò Tribolo puso al servicio de la gran metáfora ideada por Cosme I Gran Duque de la Toscana: Venus, la primavera, Florencia, la alusión al laberinto circular de la Isla de Citera en el *Sueño de Polifilo* (1499), los ríos Arno y Mugnone, la Gruta de los Animales y finalmente, en

la parte más alta, el Apenino, del que surge toda la épica narrativa. Sabemos que cuando se pintó el luneto los jardines ya habían sufrido importantes transformaciones, pero Utens hace un curioso ejercicio de recuperación de la memoria, ya que parece representar el proyecto inicial o el ideal que nunca estuvo completo, de esta forma la pintura adquiere un sentido claramente proyectual que nos ofrece una información extraordinaria, muy eficaz para comprender el complejo mundo del jardín de Castello.

Boboli (1549) (fig. 1, parte inferior; derecha) fue un encargo de la española Eleonora de Toledo, esposa de Cosme I, a Niccolò Tribolo, como ampliación del Palacio Pitti de Brunelleschi. El luneto nos da de nuevo una información muy interesante, puesto que el jardín sufrió modificaciones importantes a lo largo del tiempo. La zona central se presenta como un valle ordenado con prados y bosquecillos con paseos que lo bordean por las laderas, todo ello rematado axialmente en un pabellón con un estanque en la parte más alta. Para muchos este espacio era una de las reinterpretaciones que se hicieron en su momento de un elemento similar, un jardín en forma de hipódromo que poseía Plinio el Joven en su Villa de Tusculum y que él mismo describe en sus cartas. Una referencia más de la presencia del antiguo mundo romano en la cultura paisajística italiana del XVI.

Pratolino (1569-1581) (fig. 2) es probablemente uno de los jardines más extraordinarios que se han construido [Zangheri 1979]. Cuando lo pintó Utens era relativamente reciente, por lo tanto, podemos pensar que hay poco de imaginación y bastante de realidad en la pintura. Utens se enfrenta a un dilema: Pratolino era una propiedad muy alargada y en pendiente, con la casa en el medio, y dos jardines, uno trasero y otro delantero, de grandes dimensiones. Sin embargo, en el luneto la casa aparece en la parte superior del jardín, Utens sólo pinta la parte delante y obvia la parte trasera. Hay una explicación lógica: si hubiera pintado todo el jardín no llenaría todo el ancho del luneto. Hay otra explicación conceptual, aunque más arriesgada, la parte delantera del jardín es más novedosa, con su trazado de paseos quebrados, mucho más interesantes que el trazado trasero, me inclino por esta explicación. En el jardín delantero aparecen estanques, secuencia de cascadas a modo de presas artificiales, grutas con autómatas, fuentes con autómatas, escenas mitológicas con lo que parecen también autómatas, un mundo de maravillas que Utens describe con todo detalle y que se convierte en una excelente fuente de información, debido sobre todo al hecho

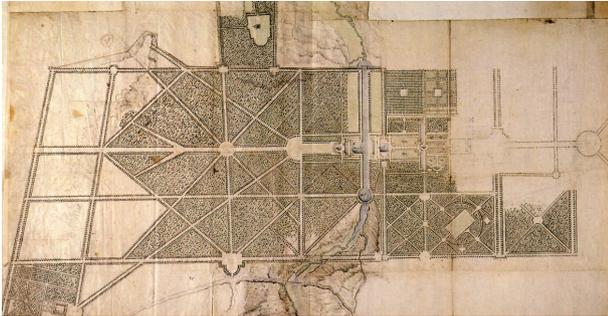


Fig. 2. G. Utens, Villa di Artimino, luneto, 1599-1602. Pratolino.

de que el jardín ha desaparecido casi por completo. A lo largo del tiempo la villa tuvo visitantes ilustres, como Michel de Montaigne, que alabaron sus maravillas naturales y mecánicas. En el siglo XVIII lo que quedaba del jardín fue visitado por viajeros como el arquitecto inglés William Kent, que, sin duda, encontró en ese jardín en ruina una fuente de inspiración para crear otros jardines en la campiña inglesa, plagados de referencias a un mundo clásico para disfrute de sus propietarios. Finalmente, el jardín pasó a ser propiedad del duque de Davidoff que lo transformó en un jardín paisajista, con pocas huellas de su pasado manierista. Hoy apenas son reconocibles algunos elementos de los que aparecen en el luneto.

### Planta y espacio perspectivo

En su libro *El concepto del espacio arquitectónico* [Argan 1982] el historiador Giulio Carlo Argan explica un importante cambio que, según él, se produjo en el siglo XVII en la concepción del espacio en arquitectura, de una idea de 'representación' en el Renacimiento a otra muy diferente de 'determinación' en el Barroco, lo que permitió pasar de una 'arquitectura de composición' a una 'arquitectura de determinación formal'. Desde nuestro punto de vista uno de los hitos en esta transición no se produjo en la construcción de edificios sino en el diseño del jardín, de la mano del francés André Le Nôtre (1613-1700), que puede ser considerado como el más grande arquitecto de paisaje de todos los tiempos. Elegimos este término, y no el más



habitual de jardinero, porque su arte y su técnica iban mucho más allá del mero ejercicio de la jardinería, fue un gran constructor de paisajes. En 1625, en un texto titulado *Of Gardens*, el poeta y político inglés Francis Bacon se refería al jardín como un arte más refinado y perfecto que la propia arquitectura. En los jardines de Le Nôtre se entiende bien esta reflexión, especialmente en Vaux-le-Vicomte (fig. 3) y en Versalles, el primero por la inteligencia de la construcción y el segundo por el manejo de la gran escala, controlando una perspectiva cercana a los cuatro kilómetros. Los jardines de Le Nôtre son laboratorios de experimentación espacial, de lo que Argan llamó el espacio de determinación formal. Le Nôtre construye el espacio sólo para los ojos del espectador; se apoya en la planta, pero no duda en deformarla hasta extremos insospechados para conseguir juegos ópticos insuperables, consiguiendo así una rara perfección, en la organización de todas las partes para construir perspectivas que, como en Versalles, parecen querer capturar el infinito, en alusión a la acertada definición de Leonardo Benevolo [Benevolo 1994]. En la planta de Vaux-le-Vicomte [Péoruse 1997] Le Nôtre desarrolla una serie de mecanismos puestos al servicio de la visión del espectador como objetivo único, podemos decir que se trata de un jardín científico, situado en la estela del pensamiento del filósofo y matemático francés René Descartes [1], un pensamiento construido, un discurso hecho método en forma de jardín. Todas las partes de la planta se deforman, se alargan o directamente se ocultan de manera intencionada para producir un efecto de sorpresa en el espectador; que pasea perplejo por un jardín que no es lo que parece ser. Todo ello con un manejo extraordinario de las medidas, las distancias y las correspondencias perspectivas.

El jardín resulta así una gigantesca anamorfosis [Weiss 1996], una de esas representaciones que se realizan deformadas para que desde un punto concreto se recompongan perfectas para el ojo del espectador. Hay famosos ejemplos en pintura, como el cuadro de *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein el Joven, que enmascara una calavera mediante esta técnica. En las obras de algunos artistas contemporáneos como Felice Varini y George Rousse la anamorfosis se vuelve totalmente experimental. En el caso de Vaux-le-Vicomte, la anamorfosis se organiza en la planta, que no busca una belleza compositiva completa sino una base sistemática para la construcción del espacio, y en ese alejamiento estético de la planta podemos ver más allá de una idea barroca un indicio de modernidad. Finalmente Vaux-le-Vicomte es mucho más que un mero jardín.

Fig. 3. Vaux-le-Vicomte. Arriba: A. Le Nôtre (atribuido), planta; abajo: I. Silvestre, vista.

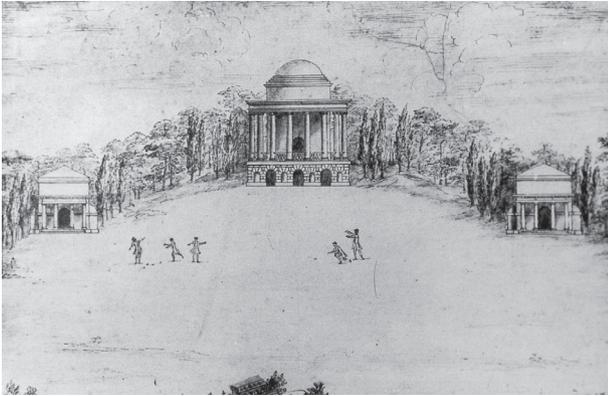


Fig. 4. W. Kent, escena de jardín.

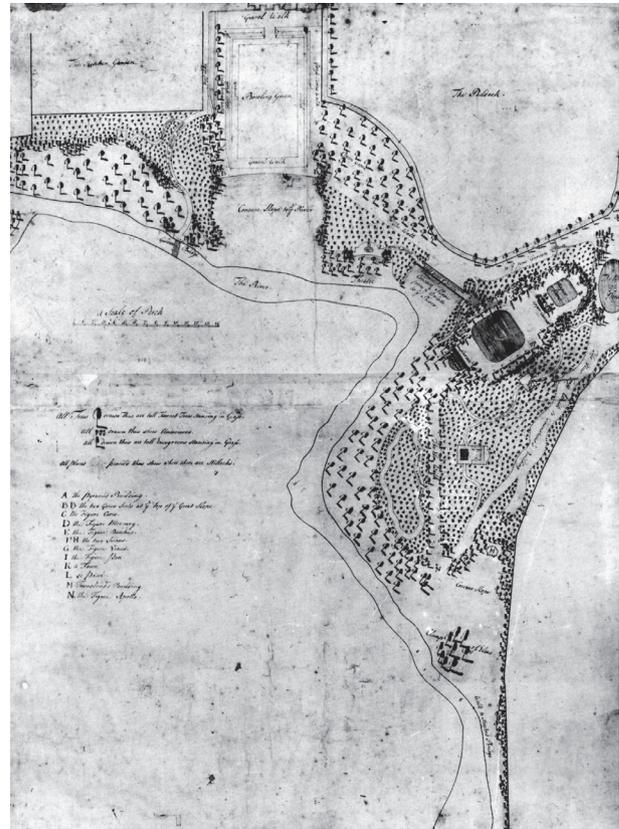


Fig. 5. W. Kent, Rousham, 1738. Planta del jardín y dibujo del Valle de Venus.

### El dibujo como instrumento de proyecto de paisaje

En el siglo XVIII en Inglaterra se produce una verdadera revolución en el modo de representar y proyectar paisajes en forma de jardines. Primero se desvaneció el modelo geométrico que había impuesto el jardín francés en todas las cortes europeas, luego se volvió la vista al pasado, creando una narrativa clásica como punto de partida. Finalmente, esa narración se vio cuajada de pequeñas arquitecturas jalonando los espacios del jardín, construyendo un nuevo sentido espacial, tanto en la representación como en el proyecto.

William Kent (ca. 1685-1748), arquitecto, pintor, decorador, escenógrafo, representó como pocos ese cambio. Muy influenciado por su amigo el poeta Alexander Pope, que sentó las bases conceptuales y formales de una nueva idea de paisaje, Kent había pasado varios años en Italia, visitando arquitecturas y jardines, y trasladó la visión del mundo clásico al paisaje inglés y podemos decir que creó una nueva mitología en jardines como Chiswick, realizado para su amigo y mecenas Lord Burlington, Stowe o Rousham (fig. 4). Kent, excelente dibujante, utilizaba la herramienta gráfica como mecanismo de representación de su idea del espacio del jardín [Dixon 1987]. Sus diseños repiten sistemáticamente un patrón: son escenas aisladas en las que se presenta en primer término una pradera vacía ocupada por personas que pasean o que realizan algún tipo de





Fig. 6. L. Brown, Wimpole, 1767. Planta del jardín con la disposición de los árboles.

juego o actividad, como fondo aparece alguna arquitectura de corte clásico de pequeña escala, con alusiones directas a la cultura italiana, y un borde final de árboles, *clump* (grupos) o *belt* (cinturones), que cierra la composición y centra la visión del espectador. De esta forma Kent construye un espacio netamente escenográfico en cada rincón del jardín.

En el jardín de Rousahm, Kent realiza una intervención sobre un jardín anterior de Charles Bridgeman y sobre él va construyendo una sucesión de escenas que tienen al pequeño río Cherwell como protagonista, todas ellas se van enlazando en relación con el río que funciona como un límite natural del jardín. En la planta se ve perfectamente esta organización y cómo cada escena aparece separada de las demás por medio de las cortinas de árboles que se representan en alzado como si fuese una perspectiva caballera más que una planta. La escena más característica del jardín y una de las más singulares dibujadas por Kent es el Valle de Venus, podríamos decir que a través de esta representación podríamos describir, sin miedo a equivocarnos, el genio de Kent: los elementos híbridos de gruta, cascada y puente se sitúan de forma axial, los árboles crean cuidadosos fondos que dan profundidad a la escena, las estatuas de dos sátiros espían a Venus desnuda en su baño desde una posición simétrica, y por toda la escena pasean figuras humanas de manera despreocupada, ajenas a la intensidad de la composición (fig. 5).

A la muerte de William Kent, Lancelot Brown (1716-1783), un jardinero formado con Kent en Stowe, tomaría el relevo del arquitecto y se lanzaría a crear un modelo definitivo puramente paisajista, despojado de arquitectura, construido con agua, terrenos suavemente ondulados y árboles, convertidos en códigos de un lenguaje claramente moderno [Turner 1985]. A Brown no le interesan las escenas sino el planteamiento espacial de conjunto, por esa razón en sus diseños utiliza fundamentalmente la planta con los árboles en verdadera dimensión, como en una caballera, de una manera similar a la de Kent (fig. 6).

Humphry Repton (1752-1818), admirador de la obra de Brown, seguirá sus principios en relación con las capacidades de los lugares y sus posibilidades de mejora, pero dará un paso más en la representación del paisaje como mecanismo de proyecto, dejando a un lado la planta y volviendo a la representación del espacio, como había hecho Kent. En este sentido podemos afirmar que Repton idea una metodología de proyecto totalmente innovadora, que se sitúa como germen de mecanismos modernos [Daniels



Fig. 7. H. Repton. Red Book, antes y después de una escena del jardín de Wembley.

1999]. En cada proyecto Repton realiza su trabajo en unos cuadernos que al final encuadernará en rojo, dándoles el nombre de *red book*. En cada cuaderno recogerá todas las propuestas de mejora del lugar mediante un mecanismo muy efectivo. Siendo un hábil acuarelista dibuja diferentes vistas del paisaje existente y, mediante la superposición de solapas recortadas en el propio cuaderno, presenta el estado anterior y posterior de la escena, lo que ofrece la posibilidad de ver la transformación que se va a producir en el jardín, sólo con levantar la solapa de papel en el cuaderno de Repton. Así se presenta el antes y el después, para sorpresa del cliente y regocijo del diseñador. De este modo Repton inventa una técnica que, en cierto modo, ha llegado directamente hasta nuestros días en diferentes formatos y soportes (fig. 7).

### Representación y proyecto en el parque urbano del XIX

En el siglo XVIII se habían producido en Inglaterra algunos episodios de creación de jardines urbanos, como las intervenciones realizadas en Bath por John Wood I y II (1704-1754; 1728-1782), con la introducción de jardines en la secuencia de tres espacios urbanos, Queen Square, King's Circus, Royal Crescent. Sin embargo, sería el arquitecto John Nash (1752-1835) quien iniciaría en 1811 el camino hacia la definición de un modelo de parque urbano, a través de un proceso inmobiliario promovido por el Príncipe Regente (más tarde Jorge IV) de muy alta calidad arquitectónica, el Regent's Park. Nash había colaborado unos años atrás en varios proyectos con Repton y de él aprendió la técnica del diseño de jardines, incluso llegó

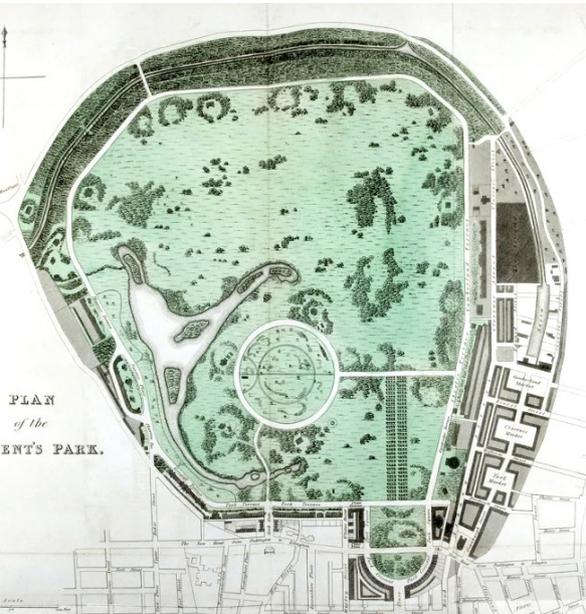


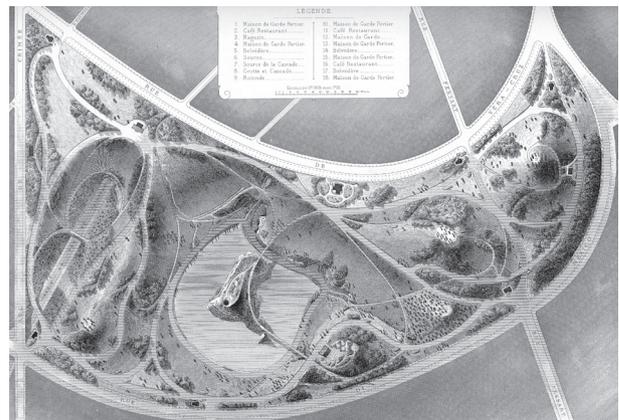
Fig. 8. J. Nash, Regent's Park. Proyecto 1º. 1811; proyecto 2º, 1811; proyecto 1825; proyecto 1826.

a dibujar secuencias del antes y del después a la manera reptoniana en algunos de sus proyectos. En las diferentes versiones que hizo a lo largo de los años del proyecto para Regent's Park se ve la evolución y la influencia de Repton, aunque siempre mediante la planta como sistema de representación [Panzini 1993]. En la primera versión de 1811 el jardín, con su pradera, el arbolado y el elemento de agua apenas tienen presencia en el plano, asfixiados por numerosos bloques de viviendas, pero en la segunda versión del mismo año, la más conocida, el jardín adquiere una mayor presencia a través del lago, que toma una forma genuina de *serpentine* típicamente browniana, y de la distribución cuidada de las masas vegetales. El resultado de esta fase de proyecto es muy innovador por la elegante coexistencia de las viviendas con el parque, adelantándose en más de un siglo a las propuestas de Le Corbusier. Finalmente, la operación inmobiliaria, de carácter especulativo, no funcionó al completo y el resultado fue la forma definitiva del parque que conocemos con la huella del proyecto original (fig. 8).

Se habla con admiración de la transformación llevada a cabo en París por el barón Georges Eugène Haussmann (1809-1891) en la segunda mitad del siglo XIX, con las grandes modificaciones realizadas en el trazado urbano, pero se suele olvidar que, probablemente, una de las mayores aportaciones vino de la mano del Service de Promenades et Embellissements, dirigido por el ingeniero Adolphe Alphand (1817-1891). Con la ayuda de arquitectos, ingenieros y paisajistas, Alphand renovó por completo los grandes Bois de Boulogne y Vincennes, construyó decenas de *squares* ajardinadas, a imitación de las londinenses, y realizó el diseño de tres nuevos parques interiores, Parc Monceau, Parc Montsouris y Parc des Buttes-Chaumont. Este último una de las maravillas de la historia del jardín y un ejemplo magnífico de la utilización del dibujo como herramienta del proyecto de paisaje, como se puede comprobar en las ilustraciones del libro que el propio Alphand publicó con el título de *Promenades de Paris* [Alphand 1984].

Los dibujos y grabados del libro de Alphand explican hasta qué punto fue importante la representación gráfica para la realización del proyecto. El lugar había sido uno de los espacios abandonados de la ciudad, en origen una cantera de yeso de época romana, durante siglos un lugar de ejecuciones en donde dejaban los cadáveres colgando al aire, posteriormente basurero y zona de curtidurías, un auténtico desecho urbano. Con la obra

Fig. 9. A. Alphand, Parc des Buttes-Chaumont, Paris. Planta de curvas de nivel y de representación.



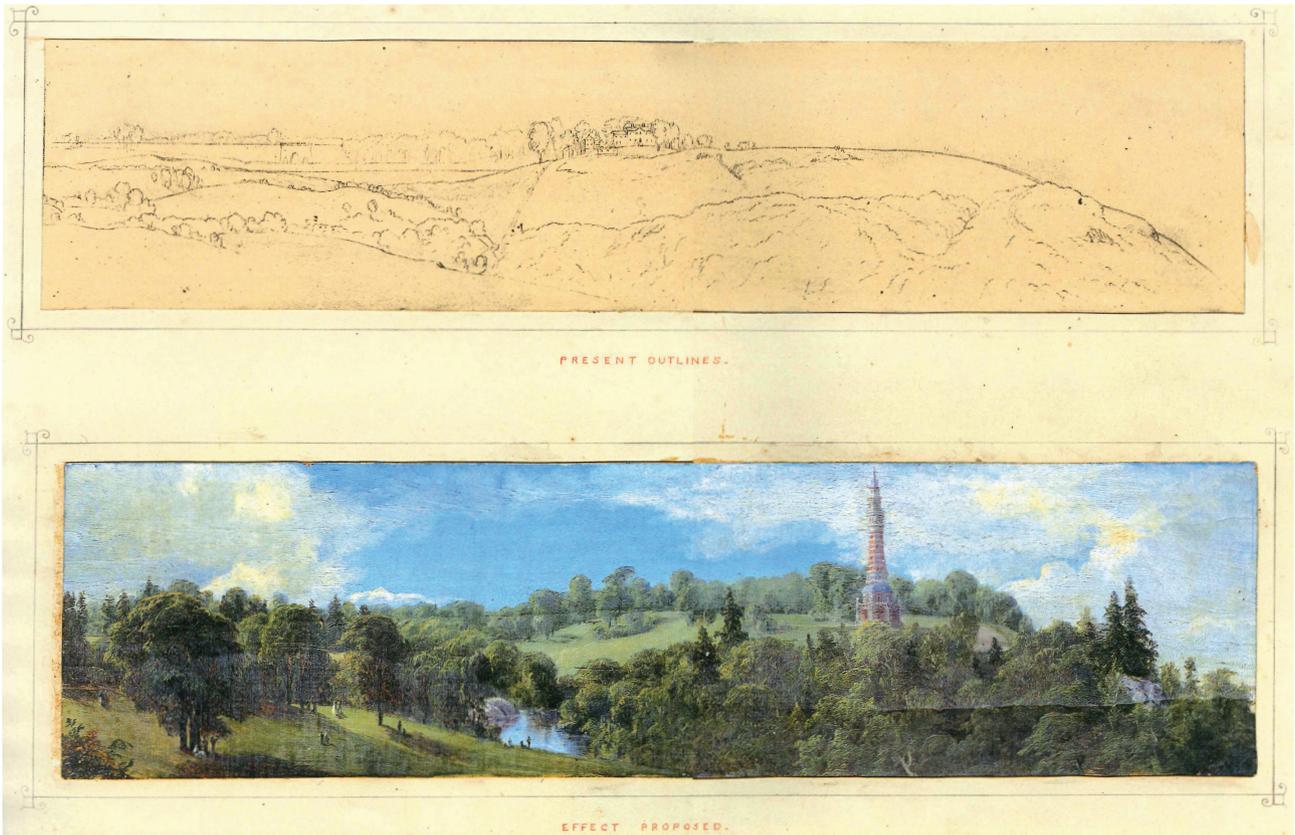
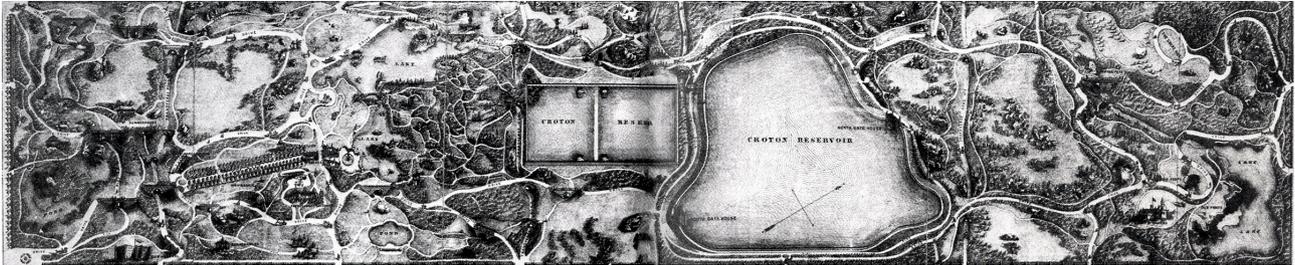


Fig. 10. F.L. Olmsted, C. Vaux. Planta de concurso del Central Park, Nueva York.

Fig. 11. F.L. Olmsted y C. Vaux. Estudio n° 9 del proyecto Greensward para el concurso de Central Park. Bogardus Hill y Torre monumental, mostrando "present outlines" y "effect proposed".



Fig. 12. F.L. Olmsted y C. Vaux. Estudio n° 5 del proyecto Greensward para el concurso de Central Park. "A través del lago desde Vista Rock", mostrando "present outlines" y "effect proposed".

del parque se produjo una gran transformación, podríamos decir que fue uno de los primeros ejemplos, si no el primero, de un proceso de regeneración urbana, algo tan habitual en nuestros días.

En una de las plantas publicada por Alphand podemos ver representadas las curvas de nivel del parque antes (color gris) y después (color marrón) de la intervención. En este dibujo reconocemos la habilidad de los diseñadores para sacarle todo el partido a la topografía del terreno para construir una nueva topografía de corte romántico, pero dentro de un proyecto claramente funcional desde todos los puntos de vista. El segundo dibujo nos presenta la planta del parque con todo su relieve y orografía; hay una versión en color; aparentemente más expresiva, pero el grabado en blanco y negro tiene una gran fuerza de representación y, es, sin duda, uno de los dibujos más bellos de la historia del jardín. En el centro del parque aparece el lago con una isla en forma de montículo realizado sobre los restos de la cantera, rematado por un templo clásico de planta circular y conectado con los bordes del lago por sendos puentes, uno en forma de gran arco de ladrillo y otro un puente colgante de clara estética ferroviaria, como elementos del parque. La gruta con la cascada se construyó aprovechando una parte de la antigua cantera.

Los paseos curvos, trazados con una elegancia exquisita, se adaptan a las formas sinuosas del terreno, sabiamente modeladas por los autores. El arbolado que aparece en la planta fue plantado íntegramente sobre el terreno modificado y añade al conjunto una idea de forma y de volumen, con el relieve preciso. En el extremo izquierdo se puede ver cómo se integra la línea de ferrocarril, que ya existía, con el nuevo trazado del parque, un ejercicio de una gran delicadeza con una idea de clara modernidad, la tecnología y los nuevos avances tienen cabida y sentido en el parque urbano y así aparecen representados en la planta (fig. 9).

El Plan de los Comisionados de Nueva York de 1811 definió el ámbito para la construcción de un parque central de la ciudad, pero a medida que avanzaba el siglo los grandes promotores se resistían a perder tanto suelo, por lo que la ubicación del parque se retrasó al interior de Manhattan. Finalmente, en 1853 se aprobó la construcción del Central Park entre la 5ª y la 8ª Avenidas y las calles 59 y 106, en un momento en el que el desarrollo de la ciudad solo llegaba hasta la calle 40.

La primera idea para el parque fue diseñada por el ingeniero Egbert Ludovicus Viele (1825-1902), quien hizo un conocido levantamiento del terreno, pero después



Fig. 13. F.L. Olmsted y C. Vaux. Estudio nº 4 del proyecto Greensward para el concurso de Central Park. "Vista nordeste hacia Vista Rock", mostrando "present outlines" y "effect proposed".

el encargo pasó a Frederik Law Olmsted (1822-1903), con una formación similar a la de ingeniero agrícola, que había viajado por Europa y se había entusiasmado con los nuevos parques ingleses en el interior de las ciudades, especialmente con el Birkenhead Park de Liverpool, realizado unos años antes por Joseph Paxton. Por una serie de avatares administrativos, finalmente en 1857 se convocó un concurso que ganó el equipo formado por Olmsted y el arquitecto inglés Calvert Vaux (1824-1895), con un proyecto llamado *Greensward* que escenificaba un paisaje verdaderamente arcádico en el corazón de Manhattan [Beveridge, Rocheleau 1995]. En la presentación del proyecto emplearon una planta general, pero recurrieron a varias vistas que representaban gráficamente el antes y el después de la intervención, un procedimiento similar al empleado por Humphry Repton, y que luego utilizarían en la realización del proyecto definitivo del parque (fig. 10).

La planta representa cuidadosamente todos los accidentes del parque, conectados mediante el ingenioso sistema de cuatro niveles de circulación (calles transversales, circuito para coches de caballos, caminos para paseo a caballo y caminos peatonales) articulados por los más de cuarenta puentes diseñados por Calvert Vaux. A través de la planta se puede ver el dominio de Olmsted & Vaux en la organización general del parque.

La construcción de Central Park fue una obra colosal que demostraba la capacidad de la sociedad neoyorquina de poner en marcha una maquinaria para conseguir un fin de tal magnitud. Fueron necesarios grandes movimientos de tierra, enormes infraestructuras que cruzan por debajo del parque, decenas de miles de árboles de gran tamaño que fueron trasplantados para convertir un continuo suelo granítico en un paisaje casi natural, con lagos, colinas, pabellones. Un paisaje plenamente manipulado que Rem Koolhaas llamó arcadía sintética, reflejando así la mejor idea del parque (fig. 11). La sorprendente metamorfosis se puede ver precisamente en las representaciones gráficas que ilustran el antes y el después ('present outlines' y 'effect proposed' en la terminología de los autores), a la manera de Repton, tanto en la documentación presentada al concurso como en el desarrollo del proyecto [Beveridge 2015]. Los autores recurrieron al dibujo o incluso a la incipiente fotografía para ilustrar la aridez del lugar, así se podía ver como afloraban las rocas en los lugares originales que luego se integrarían a la perfección en las nuevas escenas, representadas mediante cuidadas acuarelas, y de esta manera se podía reconocer el gran proceso de transformación que iba a sufrir el paisaje en unos pocos años, hasta hacer el lugar prácticamente irreconocible.

Hoy, cuando contemplamos Central Park desde alguno de los altos edificios que lo rodean imaginamos que se trata de

un fragmento de un paisaje primigenio conservado en el interior de la ciudad, como habían pensado sus autores, creando con ello una ilusión que sólo se desvela cuando vemos

toda la información gráfica del proyecto y comprendemos la magnitud del proceso llevado a cabo por Olmsted & Vaux, una tarea titánica con un resultado inmejorable (figs. 12, 13).

### Nota

[1] Podemos relacionar los mecanismos del jardín con el *Discurso de la Dióptrica*, uno de los capítulos del *Discurso del Método*, publicado en 1637.

### Autor

Darío Álvarez, Catedrático de Composición del Jardín y del Paisaje y coordinador del Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural. ETS Arquitectura, Universidad de Valladolid. [dario.alvarez@uva.es](mailto:dario.alvarez@uva.es)

### Referencias bibliográficas

Alphand, A. (1984). *Les Promenades de Paris*. Princeton: Princeton Architectural Press (original ed. Paris: J. Rothschild, Éditeur, 1867-1873).

Argan, G.C. (1961). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión (original ed. 1961).

Benevolo, L. (1994). *La captura del infinito*. Madrid: Celeste.

Beveridge, Ch. y Rocheleau, P. (1995). *Frederick Law Olmsted. Designing the American Landscape*. Nueva York: Rizzoli.

Beveridge, C. (2015). *Frederick Law Olmsted. Plans and views of public parks*. Baltimore: John Hopkins.

Daniels, S. (1999). *Humphry Repton. Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Dixon Hunt, J. (1987). *William Kent. Landscape garden designer*. London: A. Zwemmer.

Mastrolocco, M. (1981). *Le mutazioni di Proteo. I giardini medicei del Cinquecento*. Firenze: Sansoni.

Panzini, F. (1993). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino urbano pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*. Bologna: Zanichelli.

Pérouse de Montclos, J.M. (1997). *Vaux-le-Vicomte*. Paris: Scala.

Turner, R. (1985). *Capability Brown and the eighteenth-century English Landscape*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Weiss, A. (1996). *Mirrors of Infinity: French Formal Garden and 17th-century Metaphysics*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Zangheri, L. (1979). *Pratolino, il giardino delle meraviglie*. Florencia: Gonnelli.