

A photograph of a hillside with a small town and a large stone tower on the right. The hillside is covered in terraced fields and some trees. The town consists of several buildings, including a prominent white building with a dome. The stone tower on the right is tall and has several arched windows. The overall color palette is muted, with a mix of earthy tones and a slightly desaturated greenish-blue hue.

ARQUITECTURA Y PAISAJE

transferencias históricas
retos contemporáneos

VOLUMEN II

A B A D A E D I T O R E S

**ARQUITECTURA
Y PAISAJE**
transferencias históricas
retos contemporáneos

VOLUMEN II

LECTURAS

Serie **H.^a del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Para la edición de este libro se ha contado con la colaboración económica del Grupo de Investigación HUM813 Arquitectura y Cultura Contemporánea.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Los textos que se publican en este libro han sido objeto de previa evaluación por pares mediante el sistema de doble ciego.

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2022

© ABADA EDITORES, S.L., 2022

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
WWW.ABADAEDITORES.COM

IMAGEN DE CUBIERTA: *Granada. Vista del Generalife y Río Dauro*, autor desconocido, ca. 1900. Archivo Municipal de Granada, signatura 00.018.17, número de registro 300667.

maquetación ANA DEL CID MENDOZA
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
MARÍA ZURITA ELIZALDE

diseño de cubierta FRANCISCO A. GARCÍA PÉREZ
AGUSTÍN GOR GÓMEZ

ISBN 978-84-19008-07-7

IBIC AMA

depósito legal M-484-2022

impresión COFÁS, ARTES GRÁFICAS

Coordinadores de la edición

David Arredondo Garrido
Juan Manuel Barrios Rozúa
Emilio Cachorro Fernández
Juan Calatrava Escobar
Ana del Cid Mendoza
Francisco Antonio García Pérez
Agustín Gor Gómez
Bernardino Líndez Vílchez
Juan Carlos Reina Fernández
Marta Rodríguez Iturriaga
María Zurita Elizalde

PRESENTACIÓN	XIX
Juan Calatrava	

VOLUMEN I

1. PAISAJE URBANO Y CULTURA ARQUITECTÓNICA

ARCHITECTURE AND THE URBAN LANDSCAPE, PUBLIC SPACE AS A TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY CITIES (1945-1970)	25
Adele Fiadino	
“LES RUINES D’UNE RAISON...” . DESONTOLOGIZACIÓN DEL PENSAMIENTO Y DESTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA Y EL PAISAJE	37
Federico L. Silvestre	
MENDELSON Y AMERIKA: DOS VISIONES DE LA CIUDAD ILUMINADA	55
José Manuel Pozo Municio	
PAISAJE O ARTIFICIO: LA IMPLANTACIÓN DE JARDINES EN LAS PLAZAS DE GRANADA EN EL SIGLO XIX	69
Fernando Acale Sánchez	
EL TERCER ESPACIO DE LA CIUDAD: LA IDENTIDAD URBANA DE LOS PAISAJES INTERMEDIOS . .	81
Luisa Alarcón González, Francisco Montero-Fernández	
EL BLOQUE: INSTRUCCIONES DE USO	91
Mónica Aubán Borrell	

ARCHITECTURE, CITY, AND LANDSCAPE IN THE SABAUDIA PROJECT IN THE AGRO PONTINO . . .	103
Gemma Belli	
THE LANDSCAPE IN THE ITALIAN PUBLIC SOCIAL HOUSING DURING THE '50S: ROBERTO PANE AS AN ARCHITECT FOR THE INA-CASA PLAN	117
Ermanno Bizzarri	
PERCEPTION OF URBAN SPACE AND ARCHITECTURE IN THE NORTHEAST OF ITALY BETWEEN THE 15TH AND 16TH CENTURIES: THE ROLE OF COLOR AND LIGHT	129
Federico Bulfone Gransinigh	
A CITY OF MARBLE. URBAN READINGS THROUGH THE LENS OF A MATERIAL.	141
Charlotte Bundgaard	
APERTURISMO ESPACIAL FRENTE AL LUGAR. EL CONCEPTO REDEFINIDO DE VENTANA COMO MECANISMO EVASOR	153
Emilio Cachorro Fernández	
DAMAGED IDENTITIES. EARTHQUAKES, HISTORICAL CENTRES AND RECONSTRUCTIONS BETWEEN ABANDONMENT AND URBAN REGENERATION	171
Stefano Cecamore	
MEMORIAS FRANCISCANAS: UNA VISIÓN SOBRE LOS PAISAJES DE LAS CIUDADES DE LIMA (PERÚ) Y SALVADOR (BRASIL) A PARTIR DE LOS CONVENTOS SERÁFICOS	179
Maria Angélica da Silva, Katherine Edith Quevedo Arestegui	
MAKING THE CITY.	191
Martina D'Alessandro	
LAS CASAS DE ALQUILER DE LUJO ENTRE MEDIANERAS EN EL PRIMER TRAMO DE LA GRAN VÍA DE MADRID. 1910-1920: PEDRO MATHET Y SEGUROS LA ESTRELLA	205
Juan de Andrés Martínez	
CONTEMPORARY URBAN LANDSCAPES: THE CONSTRUCTION OF PUBLIC HOUSING IN THE 1950S IN SOUTHERN ITALY	217
Carolina De Falco	
UNIDAD EN LA VARIEDAD: ARQUITECTURA DE PAISAJE EN BERLÍN HANSAVIERTEL.	229
Manuel Rodrigo de la O Cabrera	
PAISAJES FORTIFICADOS EN CLAVE CONTEMPORÁNEA: UNA PUESTA EN VALOR PATRIMONIAL DE LA SIERRA SUR DE JAÉN A TRAVÉS DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA.	241
Rafael de Lacour, Manuel Sánchez García	
PRECURSORES DE LA MOVILIDAD URBANA	253
Miguel Ángel Díaz González, Daniel Gómez Magide	
RENZO PIANO ENTRE EL MAR Y LA CIUDAD. ANÁLISIS DEL CENTRO BOTÍN Y LA TRANSFORMACIÓN DEL FRENTE MARÍTIMO DE SANTANDER	267
Daniel Díez Martínez	

LA CIUDAD Y EL OASIS: DOS CAMPUS DE DAN KILEY EN NUEVA YORK Y CALIFORNIA	281
Marta García Carbonero, Laura Sánchez Carrasco	
UNA MIRADA DE VUELTA. A PROPÓSITO DE ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS	291
Alba Jiménez Navas, Mario Martínez Santoyo	
PAISAJE CULTURAL URBANO E IDENTIDAD TERRITORIAL. CEMENTERIO, MEDINA Y ENSANCHE DE TETUÁN	303
Bernardino Líndez Vílchez	
LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE LA CIUDAD DE LUGO A PARTIR DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	317
Francisco Xabier Louzao Martínez	
(RE)CONSTRUIR LA CIUDAD SEGÚN SU CARTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: DEL MEDIO NATURAL AL TEJIDO URBANO INDUSTRIAL	329
Miriam Martín Díaz, Enrique Castaño Perea	
LA METAMORFOSIS DE CUSCO ENTRE CAMBIOS DEL PAISAJE URBANO Y CONSERVACIÓN DE IDENTIDAD CULTURAL	339
Claudio Mazzanti, Vianey Bellota Cavanaconza, Crayla Alfaro Auca	
LAS CASAS DE MIES VAN DER ROHE: DEL ESPACIO CONTINUO AL PAISAJE ENMARCADO	351
Ricardo Merí de la Maza, Clara E. Mejía Vallejo	
UNA CIUDAD DENTRO DE UN JARDÍN: EL LAGO DEL OESTE DE HANGZHOU	363
Antonio José Mezcua López	
UNA ARQUITECTURA DEL OLVIDO: EL PAISAJE PATRIMONIAL DEL CASTILLO Y FORTALEZA DE LA VILLAVIEJA EN BEAS DE SEGURA (JAÉN)	371
Pablo Manuel Millán-Millán, José Miguel Fernández Cuadros	
RHINOCEROS ESPERIMENTI: LA REPROGRAMACIÓN URBANA DESDE EL CONTEXTO HISTÓRICO	383
Fernando Moral Andrés, Elena Merino Gómez.	
“DES RACINES POUR LA VILLE”: REFLEXIONES DE RENÉE GAILHOUSTET EN TORNO AL PAISAJE URBANO.	397
María Pura Moreno Moreno	
ESO PARECE UNA IGLESIA. SOBRE EL LENGUAJE MODERNO Y LA IDENTIDAD DE LA ARQUITECTURA DEL TEMPLO	409
Juan M. Otxotorena	
THE PORTICOES OF BOLOGNA BETWEEN URBAN SPACE AND ARCHITECTURAL CULTURE. FROM THE MIDDLE AGES TO THE UNESCO NOMINATION	421
Daniele Pascale-Guidotti-Magnani, Elena Ramazza	
ABANDONO Y REGRESO. REHABITAR PEQUEÑOS PUEBLOS HISTÓRICOS ITALIANOS	435
Claudia Pirina	

TRES CARTOGRAFÍAS AMBIENTALES EN USA 1963-1975	449
Fenando Quesada López	
GEOGRAPHICAL FORMS AS ETYMOLOGY OF THE URBAN LANDSCAPE: A CONTRIBUTION TO THE (RE)DESIGN OF ARRABIDA (PORTO, PORTUGAL)	461
Sílvia Ramos	
EL TRÁNSITO ENTRE ALCÁZAR Y MEZQUITA EN LA CIUDAD DE MADINAT AL-ZAHRA: EL SABBAT	473
Manuela Rodríguez Bravo	
LOS PROYECTOS PARA LA FINCA EL SERRALLO EN GRANADA: CRÓNICA DE UN PAISAJE	487
Marta Rodríguez Iturriaga	
LLEGANDO A MADRID. MEMORIA DE UNA SILUETA	503
Eva J. Rodríguez Romero, Rocío Santo-Tomás Muro, Carlota Sáenz de Tejada Granados	
EL PAISAJE COTIDIANO: NARRACIONES Y CARTOGRAFÍAS DEL SUR DE MADRID	515
Carlota Sáenz de Tejada Granados, Eva J. Rodríguez Romero, Rocío Santo-Tomás Muro	
CONTRA LA DESMEMORIA. LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE PORTUARIO DE SEVILLA	527
Victoriano Sáinz Gutiérrez	
DE LA GRIETA DE ASFALTO A LA COSTURA VERDE: TRES EJEMPLOS DE RECONVERSIÓN URBANA	539
Laura Sánchez Carrasco, Marta García Carbonero	
CONSERVACIÓN EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS HISTÓRICOS: ACTUACIONES EN LOS ESPACIOS GENÉRICOS DE LA CIUDAD HISTÓRICA	551
Silvia Segarra Lagunes	
ESCALERA Y PAISAJE. LUGARES INTERMEDIOS ENTRE LO URBANO Y LO DOMÉSTICO.	561
Juan Antonio Serrano García	
THE RURAL ITALIAN VILLAGES OF THE 1950S: PLACES TO KNOW AND RELIVE	573
Simona Talenti, Annarita Teodosio	
PAISAJE COLLAGE. LA INTEGRACIÓN DE LAS QUINTAS DE RECREO DEL CAMINO DE ARAGÓN EN LA CIUDAD DEL SIGLO XXI.	587
Carmen Toribio Marín, Rosana Rubio Hernando, Rafael García García	
EL PAISAJE DE LAS MEDINAS MARROQUÍES TRAS EL PROTECTORADO ESPAÑOL DE MARRUECOS (1912-56): EL LEGADO DE ALFONSO DE SIERRA OCHOA.	601
Jaime Vergara-Muñoz, Miguel Martínez-Monedero	
EL PAISAJE HISTÓRICO URBANO COMO RECURSO PARA EL PROYECTO DE ARQUITECTURA. ESTRATEGIA DE REGENERACIÓN URBANA PARA EL CONJUNTO SANTA CLARA-DON FADRIQUE EN SEVILLA	613
Cristina Vicente Gilabert, Marina López Sánchez, Mercedes Linares Gómez del Pulgar	
ARCHITECTURE IS <i>OUTIL</i>	625
Luca Zecchin	

REMIRAR PAISAJES HABITABLES: ESPACIOS DE CENTRALIDAD Y DE PROXIMIDAD URBANA. CONJUNTO PEDREGULHO Y EQUIPAMIENTOS DE BARRIO SESC EN BRASIL	639
Carla Zollinger, María Pía Fontana, Miguel Mayorga	

2. EL PATRIMONIO PAISAJÍSTICO ANTE LOS DESAFÍOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

REPERCUSIONES DE LA ENAJENACIÓN DEL PATRIMONIO REAL EN EL PAISAJE DE LOS REALES SITIOS. EL CASO DE ARANJUEZ (MADRID, ESPAÑA)	651
Pilar Chías, Tomás Abad	
LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE Y SU PROTECCIÓN: EL DEBATE ITALIANO ENTRE 1904-1939	663
Fabio Mangone	
PAISAJES DE RUINAS. UNA MIRADA SOBRE EL VALOR MEMORIAL DEPOSITADO EN LOS ASENTAMIENTOS URBANOS ABANDONADOS EN EL TERRITORIO EUROPEO CONTEMPORÁNEO	671
Carlos Bitrián Varea	
TRES FALLIDAS INTERVENCIONES EN EL PAISAJE: LO INAUTÉNTICO, EL ESPECTÁCULO TECNOLÓGICO Y LA PRESERVACIÓN ENCARECIDAMENTE PERVERSA.	679
Joan Casals Pañella	
WRIGHT'S INFLUENCE IN NAPLES.	687
Vincenzo Esposito	
CONSIDERACIONES DESARROLLISTAS GEOGRÁFICO-ESTRATÉGICAS DE LA ALPUJARRA. PROGRESIÓN TRADICIONAL ALPUJARREÑA Y EFECTOS ADVERSOS MEDIANTE UN EJEMPLO REPRESENTATIVO	697
Juan Luis Fernández-Quero	
<i>HABITAT ÉVOLUTIF</i> : LA CIUDAD VERTICAL DE ATBAT-AFRIQUE.	707
Cristina Quiteria García Dorce	
PARQUES PERIURBANOS EN ÁREAS METROPOLITANAS: DE PAISAJES PERIFÉRICOS A ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN	717
Francisco José García Fernández, Blanca del Espino Hidalgo	
PAISAJE EMPAQUETADO	731
Iñigo García Odiaga, Iñaki Begiristain Mitxelena, Ibon Salaberria San Vicente	
LA ARQUITECTURA DEL TURISMO DE MONTAÑA Y LA CONSTRUCCIÓN DE SU PAISAJE: DEL REFUGIO RURAL A LA ESTACIÓN DE ESQUÍ. EL CASO DE SIERRA NEVADA (GRANADA)	743
José V. Guzmán Fernández	
EMERGING LINKS BETWEEN ALPINE LANDSCAPE HERITAGE AND MEGA-EVENTS IN THE MILAN-CORTINA 2026 WINTER OLYMPICS	755
Zachary Mark Jones, Francesca Vigotti	

EL PATRIMONIO CULTURAL DEL VALLE DE RICOTE (MURCIA) Y LA CARTOGRAFÍA DEL <i>GENIUS LOCI</i> . BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS PARA LA ELABORACIÓN DE UN MAPA CULTURAL A PARTIR DE ACCIONES DE PARTICIPACIÓN SOCIAL	765
Joaquín Martínez Pino, Marta Ruiz Jiménez	
THE BUILT LANDSCAPE OF THE CINQUE TERRE	775
Mauro Marzo, Viola Bertini	
CHALLENGING THE ARCHITECTURAL LANGUAGE: THE BAMBOO CASE.	787
Giulia Pezzullo	
PATRIMONIO PAISAJÍSTICO Y ASENTAMIENTOS RURALES. REGENERACIÓN Y RECUPERACIÓN SOSTENIBLE DE LOS POBLADOS AGRÍCOLAS MODERNOS EN ITALIA Y ESPAÑA.	797
Raffaele Pontrandolfi, Jorge Moya Muñoz, Manuel Castellano Román	
PAISAJES PRODUCTIVOS Y ESPACIO PÚBLICO. CUANDO LA CIUDAD QUIERE SER MÁS CAMPO.	809
Juan Carlos Reina Fernández	
PAISAJE Y ANTIGUAS INFRAESTRUCTURAS. UN LAZO IDEAL ENTRE AFINIDADES Y DIVERSIDADES CULTURALES	819
Emanuele Romeo	
EL PROYECTO PAISAJÍSTICO COMO INSTRUMENTO PARA SOLVENTAR LA PRECARIEDAD EN EL BARRIO HISTÓRICO DE BAJO DE GUÍA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA	829
José Antonio Romero-Odero	
THE CASTLES OF <i>PAYS CATHARE</i> . A MULTI-LAYERED HERITAGE?	841
Riccardo Rudiero	

VOLUMEN II

3. OTROS PAISAJES, OTRAS ESCALAS: EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN EL TERRITORIO DISPERSO

LA TRANSFORMACIÓN MUDA DEL PAISAJE URBANO	857
Antonella Falzetti, Veronica Strippoli	
CAMBIAR EL PAISAJE: LA OBRA DEL INSTITUTO NACIONAL DE INDUSTRIA (1941-1975).	869
Ángeles Layuno	
DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE AGRÍCOLA MODERNO. EL AGRO PONTINO EN LA “BATTAGLIA DEL GRANO”.	887
David Arredondo Garrido	

THE HUMAN ECODYNAMICS OF THE ARCHITECTURAL ICELANDIC LANDSCAPE: THE HISTORICAL EXAMPLE OF TURF HOUSES AND EARTHWORKS	903
Pablo Barruezo-Vaquero	
THE SOTTOBORGO AND THE CAPILLA-ESCUELA: THE SERVICES OF THE PLANNED DISPERSED SETTLEMENT OF THE 20TH CENTURY IN ITALY, PORTUGAL AND SPAIN.	913
Tiziana Basiricò, Rui Braz Afonso, Luis Santos y Ganges	
EL PAISAJE Y LOS PRIMEROS PUENTES DE HORMIGÓN ARMADO DE ANDALUCÍA ORIENTAL, 1920-1945	925
Antonio Burgos Núñez, Juan Carlos Olmo García	
ARQUITECTURA DEL OLIVAR EN LA VEGA DE SEVILLA. FRAGMENTOS DE UN PAISAJE EXTINTO	939
Manuel Chaparro-Campos, José-Manuel Aladro-Prieto	
REGENERACIÓN, PAISAJES Y ARQUITECTURAS: ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EMPLAZAMIENTOS MINEROS ABANDONADOS EN CERDEÑA	953
Pier Francesco Cherchi, Marco Lecis	
EL VÍNCULO AFECTIVO ENTRE ARQUITECTURA Y TERRITORIO.	963
María Fandiño Iglesias	
EL UNIVERSO ATRAPADO EN UN FRAGMENTO DE CIELO: LA INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE LLEVADA A CABO POR JAMES TURRELL A TRAVÉS DE LOS SKYSPACES.	975
Tomás García Píriz	
JUAN BORCHERS, UNA MIRADA SOBRE EL ESCORIAL	987
Ignacio Hornillos Cárdenas	
THE TREND OF SPANISH-STYLE ARCHITECTURE IN JAPANESE HOUSES, HOTELS, SHOPPING CENTRES, OUTLETS, AND THEME PARKS IN THE 20TH CENTURY	1001
Ewa Kawamura	
THE PERTINENCE OF PERCEIVING THE VISIBLE: THE OPTICAL TELEGRAPH TOWERS OF THE CASTILLA LINE IN THE LANDSCAPE	1015
Laura Lalana-Encinas	
ARQUITECTURAS DE LA LLANURA, POÉTICAS DE LA INMENSIDAD	1027
Alejandro Lapunzina	
EL ESTABLO-GRANERO DEL DOTTI, UN MODELO DE AUTOR	1039
Fabio Licitra	
DE HABITAR UN TERRITORIO A CONSTRUIR UN PAISAJE: SAN JULIÁN DE SAMOS	1053
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA Y PAISAJES DEL PROGRAMA INDUSTRIAL DEL FRANQUISMO PARA EL BIERZO Y LACIANA (LEÓN, ESPAÑA)	1063
Jorge Magaz Molina	

ESCAPE FROM AVANT-GARDE: ARCHITECTURE AND LANDSCAPE IN HANNES MEYER'S KINDERHEIM IN MÜMLISWIL (1938-39)	1075
Andrea Maglio	
LAS “TIERRAS ALTAS” Y LA LECCIÓN DEL PAISAJE	1087
Paolo Mellano	
COLONIZACIÓN DEL TERRITORIO Y CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE	1099
Plácida Molina Ballesteros, Rui Manuel Braz Afonso, Rui Alves	
DEL COUNTRYSIDE AL TESLA WALD: EL COMPROMISO DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN UN BOSQUE DEGRADADO	1111
María Ocón Fernández	
NUEVOS MODELOS DE ASENTAMIENTO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE RURAL ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. LOS PUEBLOS DE LA REFORMA AGRARIA EN ESPAÑA E ITALIA A MEDIADOS DEL SIGLO XX	1123
Raffaele Pontrandolfi, José María Guerrero Vega, Francisco Pinto Puerto	
LA TORRE ALQUERÍA DE MÁGINA. CARTOGRAFÍAS Y ARQUITECTURA DE LA ALQUERÍA DE DÚRCAL	1137
David Raya Moreno	
EL PAISAJE DEL RÍO MAGDALENA, DISPOSITIVO INTEGRADOR DE CIUDAD	1149
Luz Mery Rodelo Torres	
HÁBITAT RURAL DISEMINADO Y NUEVAS FORMAS DE EXPLOTACIÓN DEL TERRITORIO EN LA SIERRA DE LA CONTRAVIESA (GRANADA - ALMERÍA)	1157
Luis Miguel Sánchez Escolano, Noelia Ruiz Moya	
GEOMETRÍA. LO QUE EL HORIZONTE MIDE	1169
Rafael Sánchez Sánchez	
LA PARTICIPACIÓN COMO PRÁCTICA DE MEDIACIÓN ENTRE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y EL PAISAJE RURAL: EL CASO DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARQUITECTURA ETSAV-UPC	1179
Marta Serra-Permanyer, Roger Sauquet Llonch, Isabel Castiñeira Palou	
THE MYTH OF THE CAUCASIAN SOUTH: HOLIDAY DESTINATION OF THE WRITERS DURING THE SOVIET REGIME	1191
Chiara Simoncini	
LOS PROGRAMAS DE REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA E INTEGRACIÓN SOCIAL DEL TERRITORIO RURAL ANDALUZ. ALAMEDILLA COMO CASO DE ESTUDIO.	1203
María del Carmen Vílchez Lara	
TERRITORIOS INVISIBLES, PAISAJES IMAGINADOS: ANÁLISIS Y ALTERNATIVAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DEL NO-LUGAR EN EL LEVANTE ALMERIENSE, SIGLOS XIX-XXI.	1215
María Zurita Elizalde	
PAISAJES AGRARIOS EXCAVADOS: EL CASO DE LA COMARCA DE HUÉSCAR	1237
Eduardo Zurita Povedano, Ángel Aguilera Delgado	

LOS CULTIVOS DEL AZÚCAR DE CAÑA, PAISAJES PRODUCTIVOS DE IDA Y VUELTA: EL CASO DEL LITORAL GRANADINO Y LAS FUNDACIONES CARIBEÑAS.	1251
Eduardo Zurita Povedano, Carmen Zurita Sánchez, Elías Mhend Cabrera	

4. DESCRIBIR EL TERRITORIO, COMUNICAR EL PAISAJE

PAISAJE Y POLÍTICA EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA.	1265
Juan Calatrava	
EL CIELO NOCTURNO COMO PAISAJE	1279
Marta Llorente Díaz	
LA VENTANA INDISCRETA. LE CORBUSIER Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE.	1295
Jorge Torres Cueco	
51° 30' 46.20" N, 7° 1' 08.85" E	1311
Francisco Arques Soler	
PAISAJE Y MEMORIA. LA VEGA DE GRANADA EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA.	1323
Paloma Baquero Masats	
ESTÉTICA PINTORESCA VERSUS DESARROLLISMO. LA DESTRUCCIÓN DEL PAISAJE Y EL AMBIENTE HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN ESPAÑA	1335
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA DISTANCIA DEL PAISAJE EN EL SENTIDO TERRITORIAL DEL CUERPO.	1349
Aarón José Caballero Quiroz	
FROM SCANDINAVIAN SATELLITE TOWNS TO NEW TOWNS IN THE DESERT: ADA LOUISE HUXTABLE'S OVERSEAS REPORTAGES, 1965-1969. A TRAVELING ARCHITECTURE CRITIC'S PERSPECTIVE FOR CULTURAL MEDIATION	1359
Valeria Casali	
PAISAJES INVENTADOS: DEL HOTEL COMO PROMESA DEL HOGAR EFÍMERO, AL <i>BLING</i> DE LOS OBJETOS COTIDIANOS. CONVERGENCIAS ENTRE LA ALTERIDAD DE LO DOMÉSTICO EN EL CINE DE SOFIA COPPOLA Y LA INVASIÓN A LOS OTROS, EN LA OBRA DE SOPHIE CALLE.	1371
María de los Ángeles Castillo Soriano, J. Alberto Canavati Espinosa	
RECUPERAR LA LECTURA PARA COMUNICAR EL PAISAJE	1383
Antonio Alberto Clemente	
ONE YEAR FROM VENICE TO INDIA LEARNING FROM THE LANDSCAPE: THE "SLOW JOURNEY" OF DOLF SCHNEBLI	1393
Alessandra Como, Isotta Forni, Luisa Smeragliuolo Perrotta	
PAISAJES DE EXPORTACIÓN. EL RELATO BIDIMENSIONAL DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA.	1405
Felipe Corvalán Tapia	

CONTROL SOCIAL DESDE LA CIUDAD BASURAL EN <i>ISLA DE PERROS</i> DE WES ANDERSON.	1417
Bernardita Cubillos	
LA CONSTELACIÓN DE TUSCIA: EL MANIFIESTO PAISAJÍSTICO DE PIER PAOLO PASOLINI.	1429
Ana del Cid Mendoza	
DRAWING THE WATER TO SEE ROME. CULTURAL LANDSCAPE AND FLUIDITY.	1443
Francisco J. del Corral del Campo, Carmen M. Barrós Velázquez	
VER EL PAISAJE SIN LOS OJOS. SENTIR EL TERRITORIO A CIEGAS	1453
Francisco J. del Corral del Campo, Laura Muñoz González	
DE VALPARAÍSO A SACROMONTE. IMÁGENES DE UN PAISAJE ENCRIPADO EN LA GRANADA DE FINALES DEL SIGLO XVI.	1467
Francisco A. García Pérez	
LA POESÍA VISUAL COMO METODOLOGÍA DE APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA CIUDAD	1479
Rafaele Genet Verney, Antonio Fernández Morillas, Xabier Molinet Medina	
OTEANDO LA PALABRA. APROXIMACIONES A LA IDEA DE PAISAJE EN LA POESÍA HISPÁNICA DEL SIGLO XX	1489
José Miguel Gómez Acosta	
ESCALAS DEL PAISAJE EN LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE PAUL THOMAS ANDERSON . . .	1499
Agustín Gor Gómez	
THE ANCIENT CITY OF PAESTUM. THE EVOLUTION OF AGRICULTURAL LANDSCAPE REFLECTING THE VARIOUS SHAPES OF CIVILIZATIONS	1515
Ludovica Grompone	
(RE)PRESENTAR UN PAISAJE PRESENTE: SOBRE LA CONDICIÓN ENVOLVENTE DE LA ARQUITECTURA	1527
María Elia Gutiérrez Mozo, Ángel Cordero Ampuero	
LOS SUBURBIOS DE BARCELONA EN LOS AÑOS SESENTA A TRAVÉS DE LA LENTE DE ORIOL MASPONS Y JULIO UBIÑA	1539
Arianna Iampieri	
GRANADA: LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD CRISTIANA A LA LUZ DE SU REPRESENTACIÓN GRÁFICA.	1551
Carlos Jerez Mir	
NUEVAS LECTURAS PATRIMONIALES DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA. EL PAISAJE URBANO A TRAVÉS DE SU DIFUSIÓN HISTÓRICA	1563
Ángela Laguna Bolívar, Lourdes Royo Naranjo	
ENTRE VIENA Y SICILIA: ESPACIOS Y PRÁCTICAS DEL SABER CARTOGRAFICO EN EL SIGLO XVIII	1575
Valeria Manfrè	
EL COLOFÓN DEL VIAJE: NARRACIÓN Y PAISAJE DE ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XIX	1587
Nicolás Mariné	

CARTOGRAFÍAS DE LEYENDAS: UNA APROXIMACIÓN GRÁFICA AL CAMPO TRANSILVANO A TRAVÉS DE SU PAISAJE LITERARIO	1597
Mario Martínez Santoyo, Alba Jiménez Navas, Tomás García Píriz	
TERRITORIOS REHABILITADOS: EL IMAGINARIO PAISAJÍSTICO A TRAVÉS DE INSTALACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS	1611
José Luis Panea	
VALE DO AVE. PERCEPCIONES CONTEMPORÁNEAS DEL PAISAJE	1623
Júlia Cristina Pereira de Faria	
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO FÍLMICO A TRAVÉS DEL CAMINAR EN ERIC ROHMER	1635
Yolanda Pérez Sánchez	
EXCAVAR EL TERRITORIO A TRAVÉS DEL MAPA	1647
Ana Isabel Rodríguez Aguilera, Elena Rocchi	
“EL MARIDAJE DE LO BELLO CON LO ÚTIL”: EL PAISAJE EN LA CUENCA DEL NOGUERA RIBAGORZANA, 1946-1962	1661
Isabel Rodríguez de la Rosa	
PAISAJES INESCRUTABLES: LOS AUTOCROMOS DE LA GRAN GUERRA DE JULES GERVAIS-COURTELLEMONT	1673
Carmen Rodríguez Pedret	
MIRANDO MADRID. VISIONES DESDE EL CONTORNO DE LA CIUDAD	1687
Rocío Santo-Tomás Muro, Eva J. Rodríguez Romero, Carlota Sáenz de Tejada Granados	
THE RADICAL TRAVERSE OF SPACE-TIME IN THE EIGHTEENTH-CENTURY PICTURESQUE GARDEN	1697
Rebecca J. Squires	

Escalas del paisaje en la narrativa cinematográfica de Paul Thomas Anderson

Scales of Landscape in the Cinematic Narrative of Paul Thomas Anderson

AGUSTÍN GOR GÓMEZ
Universidad de Granada, agustingor@ugr.es

Abstract

La influencia del paisaje en la construcción del relato cinematográfico contemporáneo del realizador Paul Thomas Anderson desde una escala territorial en lo que podríamos entender como un paisaje omnisciente, despojado de sentimentalismos; una escala urbana a través del escenario hegemónico que es la ciudad y una escala intimista que solo adquiere sentido en un paisaje habitado. En los tres casos, el paisaje se manifiesta a través de diferentes mecanismos hermanados con la arquitectura, como son la sección, la superposición, el pliegue o la perspectiva. Y es que el cine es una construcción intelectual con asimilación de todas las artes, en clara analogía con los procesos creativos de la propia arquitectura.

The influence of the landscape in the construction of the contemporary cinematographic narrative of the director Paul Thomas Anderson from a territorial scale in what we could understand as an omniscient landscape, stripped of sentimentality; an urban scale through the hegemonic setting that is the city and an intimate scale that only acquires meaning in an inhabited landscape. In all three cases, the landscape is manifested through different mechanisms twinned with architecture, such as section, superposition, fold or perspective. And it is that the cinema is an intellectual construction with assimilation of all the arts, in clear analogy with the creative processes of architecture itself.

Keywords

Cine, arquitectura, Paul Thomas Anderson, narrativa cinematográfica, escala, paisaje urbano, paisaje doméstico, verticalismo
Cinema, architecture, Paul Thomas Anderson, cinematic narrative, scale, urban landscape, domestic landscape, verticalscapes

Este trabajo pretende abordar la influencia del paisaje en la construcción del relato cinematográfico contemporáneo desde tres escalas canónicas: la territorial como un paisaje omnisciente despojado de sentimentalismos; una escala urbana a través del escenario hegemónico filmico que es la ciudad¹ y una escala doméstica que solo adquiere sentido en un paisaje habitado.

Desde una escala territorial la obra de Paul Thomas Anderson, *Pozos de ambición* (2007)², hace una construcción del paisaje que escapa de su naturaleza contemplativa para alcanzar una dimensión emocional. El paisaje deja de ser un lugar al que mirar para ser un personaje más del relato filmico, a través de una aproximación al plano de acción entre el individuo y el territorio, tal y como hacía John Ford en la construcción de la imagen fundacional de la nación americana. Pero en este caso el director desborda el propio *western* para ofrecer una imagen más emocional condensando el desértico territorio del oeste de Texas³ hasta llegar a la sangre misma (*There Will Be Blood*).

Desde los cómicos tropiezos de Buster Keaton en *Fatty en la feria* (1917)⁴ hasta el diluvio bíblico de ranas sobre las azoteas de Los Ángeles en *Magnolia* (1999)⁵, el cine ha ido creciendo en vinculación con el desarrollo urbano y, de algún modo, definiendo la ciudad como el paisaje cinematográfico por excelencia. En *Magnolia*, Anderson desarrolla su narrativa en un lugar atemporal que deviene en «arquitecturas corales» en torno a una historia central que no es otra que la propia ciudad de Los Ángeles.

La escala intimista tiene en la última obra de Paul Thomas Anderson *El hilo invisible* (2017)⁶ un argumento estructural que define telegráficamente las relaciones humanas que se producen, con la activación de diferentes resortes domésticos, en el interior de una arquitectura georgiana del s. XVIII. La casa Woodcock es taller, teatro y residencia en el relato estratificado que Anderson hace sobre la acción misma de habitar como la primera y última herramienta cinematográfica.

En los tres casos, el paisaje se manifiesta a través de diferentes mecanismos hermanados con la arquitectura, como son la sección, la superposición, el pliegue o la perspectiva. Y es que el cine es una construcción intelectual con asimilación de todas las artes, en clara analogía con los procesos creativos de la propia arquitectura.

¹ Conviene aclarar que toda mención que este trabajo dedica a términos como *urbano*, *metrópolis* o *ciudad contemporánea* corresponden al contexto americano-estadounidense en tanto que sus orígenes y evolución han estado tradicionalmente sujetos a la referencia académica por ser paradigma urbano extrapolable y universal a cualquier ámbito de estudio sobre la ciudad. Resulta una obviedad esta aclaración y, aunque no corresponde al objeto de este trabajo, cabe señalar las diferencias notables, a todos los niveles, que existen entre ciudades americanas, asiáticas y europeas; incluida la ciudad mediterránea como subgrupo con entidad propia.

² Paul Thomas Anderson, *There Will Be Blood* (Estados Unidos: Miramax, 2007), DVD, 158 min.

³ *Pozos de ambición* fue rodada íntegramente en el sureste de Texas, pero la ambientación del filme reproduce *Oil Field* californianos y torres de extracción de *Signal Hill* de finales del s. XIX.

⁴ Roscoe “Fatty” Arbuckle, *Coney Island* (Estados Unidos: Comique Film Co, 1917), DVD, 25 min.

⁵ Paul Thomas Anderson, *Magnolia* (Estados Unidos: New Line Cinema, 1999), DVD, 188 min.

⁶ Paul Thomas Anderson, *Phantom Thread* (Coproducción USA-UK, 2017), DVD, 130 min.

1. Tradición y renovación en Paul Thomas Anderson

Somos conscientes de que en el origen del *western*, como constructo cultural, existe una doble lectura. Por un lado la creación del «mito de la frontera» no como una delimitación territorial, sino como un estado de ánimo capaz de sobreponerse a las dificultades y alcanzar nuevas oportunidades. Es también reconocer en la conquista del oeste de los pobladores americanos un viaje fundacional hacia la construcción de una identidad propia, donde los territorios apropiados y el desplazamiento de los nativos se justificó con la doctrina del destino manifiesto⁷, que validaba las acciones del avance hacia el Oeste en posesión de una certidumbre divina: «Por la autoridad de Dios». Esta idea expresaba la creencia en que la nación norteamericana estaba destinada a expandirse hasta alcanzar la costa del océano Pacífico. Bajo esta creencia autocomplaciente –con igual de número de entusiastas que detractores– se forjó un sentimiento nacional. De otro lado, en simbiosis perfecta y relevo cronológico, la irrupción del cinematógrafo en su facultad de sistematizar una nueva narrativa con secuencias adaptadas a los escenarios, recursos como la elipsis o el uso de distintas escalas en los planos, en definitiva un distanciamiento del lenguaje documental. Sobre esta dualidad fundacional habla el crítico Pedro Vallín: “La construcción de tan caudaloso manantial cultural como es Hollywood, casi a la vez que el propio país terminaba de conformarse, hizo que el *western* se convirtiera en el género por antonomasia [...] en algún momento el cine fue el *western* y el *western* fue el cine. Su encadenamiento lo exigía, pues uno agonizaba mientras el otro nacía”⁸. Fue el cine, hablando en términos de paisaje, el encargado de fraguar en el imaginario colectivo la experiencia del *western*, el dominio del plano horizontal. Más allá de la representación del entorno inmediato, como ya hicieron la pintura y la fotografía⁹, el cine elaboró una construcción cultural compleja dando imagen a la epopeya que constituye el relato fundacional de la nación americana.

La obra de Paul Thomas Anderson, *Pozos de ambición*, interioriza el aprendizaje cinematográfico del *western* en sus cien años de recorrido desde *Asalto y robo de un tren* (1903)¹⁰ hasta, digamos la última relectura por parte de Clint Eastwood en *Sin perdón* (1992)¹¹. Aunque la inagotable fuente de recursos narrativos que emanan de tipo *western* no acaba con la obra de Eastwood como ha demostrado, fiel a su lenguaje mixturado, Quentin Tarantino en *Los odiosos ocho* (2015)¹² con un tratamiento de la arquitectura como vehículo narrativo estructural en la figura de la posada –El refugio de Minnie– y el uso pertinente del denostado formato en 70 mm y una relación de aspecto 2,75:1 capaz de sobrepasar el *Cinemascope* en su versión dopada del *Ultra Panavisión*. Pero la diferencia de Anderson con el resto de sus coetáneos, en la relectura del género fundacional, reside en la complejidad y sutileza de la elaboración formal y el alcance emocional de sus componentes estilísticos que conforman un *corpus* metodológico robusto, mezcla de tradición y renovación. Ejemplo de

⁷ Shane Mountjoy, *Manifest Destiny: Westward Expansion* (Estados Unidos: Chelsea House, 2009), 25.

⁸ Pedro Vallín, *Me cago en Godard* (Barcelona: Arpa, 2019), 182.

⁹ Entre estas representaciones del oeste destacan las pinturas de Frederic Remington (1861-1909), las fotografías de Timothy O’Sullivan (1840-1882) y las novelas de Zane Grey (1872-1939).

¹⁰ Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* (Estados Unidos: Edison Film, 1903), DVD, 10 min.

¹¹ Clint Eastwood, *Unforgiven* (Estados Unidos: Warner Bros., Malpasó P., 1992), DVD, 126 min.

¹² Quentin Tarantino, *The Hateful Eight* (Estados Unidos: Double Feature Films, FilmColony, Visiona Romantica, 2015), BluRay, 167 min.

ello es la base documental sobre la que se sostiene *Pozos de ambición* donde se recogen imágenes y relatos históricos sobre los primeros *Oil Field* del sur de California de finales del s.XIX y de particular atención el caso del distrito de *Signal Hill* uno de los más productivos de Estados Unidos donde los propietarios de terrenos destinados a uso residencial priorizaban la construcción de *Derricks* –torres de extracción– antes que sus propias viviendas o, incluso, llegaban a superponer ambos programas en la misma parcela como una prolongación natural del propio territorio californiano dando como resultado una infraestructura vertical doméstico-productiva. Las investigaciones de Anderson pre-realización aportan información certera sobre modos de vida, relaciones laborales, infraestructura y técnicas de extracción así como vestimenta, herramientas y objetos utilizados por los pioneros de petróleo. Todo ello conforma un mapa completo que dibuja el “paisaje productivo” americano de finales del s. XIX inicios del s.XX con escrupulosa precisión en sus trazas.

El horizonte en el cine “es uno de los motivos visuales más ambiguos aunque dotado, al mismo tiempo, de mayor responsabilidad simbólica, pues ante el horizonte se abren o se cierran muchas películas, y las revelaciones de lo sagrado se producen cuando lo interrogamos”¹³. De este tratamiento podemos analizar, entre otras composiciones, las tres tradiciones culturales en la interpretación del horizonte: la oriental, la europea y la americana, a la postre, hegemónica. Si ahondamos en ello, como hemos avanzado anteriormente, vemos que la «lectura» del horizonte es un signo de identidad nacional y es a través del *western*, con que la cultura norteamericana crea un sistema de representación en el que el paisaje deja de tener una función realista-contemplativa para convertirse en esencialmente metafórica: la idea de un más allá redentor que oculta, tras él, la promesa de la oportunidad. “Así es como la línea del horizonte abrirá y cerrará muchos filmes basados en la figura del héroe solitario que proviene del más allá”¹⁴. La subversión del horizonte en idea trascendente tiene su fundamento en el cine y en la acción escalar del plano escénico, es decir, la presencia humana con su caballo y caravana frente al colosalismo de los valles, mesetas y cañones del paisaje americano que no compite con la escala europea¹⁵ pues le sobrepasa en su origen mismo. Este “conflicto de escala”¹⁶ configura, precisamente, la estética principal del género western que, además del uso de recursos técnicos como el *travelling* y *paneo*, específicos para registrar todos los desplazamientos horizontales, tiene su máximo exponente en la relación que se hace del interior-exterior, el dentro-fuera; la tensión estructural entre la casa –artificio del ser humano– y la indómita naturaleza, en definitiva, la tensión entre arquitectura y paisaje. Esta confrontación congénita, presente en la historia de la arquitectura, trasciende el campo teórico para ser narrado en lenguaje cinematográfico en la única expresión artística capaz de responder a tal dilema. Ejemplo paradigmático en *Centauros del desierto* (1956)¹⁷ donde al inicio y al final del filme se posiciona una cámara en el interior de la casa enmarcando el paisaje del Oeste, domesticándolo y

¹³ Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine* (Barcelona: Anagrama, 2000), 132.

¹⁴ Pedro Vallín, *¡Me cago en Godard!* (Barcelona: Arpa, 2020), 204-205.

¹⁵ Hollywood inventaría el *CinemaScope* (con una relación de aspecto 2,55:1) para transmitir los horizontes de sus «escenarios» naturales que no alcanzaban a captar en la pantalla cuadrada (1,33:1).

¹⁶ Áurea Ortíz Villeta, “Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine”, *Saitabi*, n°57 (2007): 220.

¹⁷ John Ford, *The searchers* (Estados Unidos: Warner Bros., 1956), DVD, 119 min.

acotándolo visualmente. Dejando a un lado las connotaciones que subyacen en el trazado de sus personajes, de sobra conocidas, nos fijamos en el recurso técnico donde el movimiento de la cámara es recíproco y simétrico en sus dos vertientes: desde un interior ausente, envuelto en negro profundo con único punto de fuga, hasta el exterior donde el horizonte es presente y luminoso. Su contrario, en la escena final, deshace este mismo recorrido desde el exterior salvaje hasta el interior seguro, en referencia a ese hogar donde *Ethan Edwars* (John Wayne) no tiene sitio¹⁸ (fig. 1).



Figura 1: La subversión del horizonte en idea trascendente. (Fotogramas de la película: arriba *There Will Be Blood*, min. 8'21'', abajo escena final *The Searchers*. Elaboración propia).

¹⁸ En palabras de John Ford a Peter Bogdanovich: “Es la tragedia de un solitario, de un hombre que nunca podrá ser parte de una familia”.

Este código narrativo interior-exterior es sometido a una relectura por parte de Anderson en *Pozos de ambición* aplicando métodos propios de la arquitectura en lo que llamaremos “sección cinematográfica” y cambios en el “plano de acción” que otorgan al territorio tejanero de auténtica personalidad mediante un giro de estructura visual. En este caso el paisaje emocional-contemplativo del western, teñido de los deseos y angustias de los personajes que lo transitan, pasa a ser un paisaje impasible-activo de la acción narrativa con poder de decisión sobre el relato e influencia en la psique de los personajes. Daniel Plainview (interpretado por Daniel Day-Lewis)¹⁹ representa el negativo resultante de la convivencia con este nuevo personaje: el paisaje californiano de *Signal Hill*. Sus tierras esconden petróleo en las profundidades, en la prospección del plano vertical y ahí es donde debe llegar Plainview. La relación interior-exterior y la escala del *western* tienen, en la obra de Anderson, una componente vertical alienante donde el cielo es el punto de fuga y el hogar es el pozo, aquel que nos proporciona seguridad y prosperidad. Esto desvirtua el mito de la Frontera al convertir la voluntad exploradora del Horizonte redentor en un ejercicio de introspección profundo e íntimo. El hecho histórico que recoge el director Anderson –los pioneros petroleros en el suroeste californiano de finales del s. XIX– nos muestra un acercamiento pormenorizado, científico y profundamente emocional al territorio: requiere de observación previa y análisis en busca de filtraciones superficiales por alteraciones del firme; necesita de una toma de muestras y voladuras controladas que alcancen a confirmar la idoneidad del terreno y, por último, necesita de la sacrificada intervención humana en aplicación de la técnica. Este proceso es narrado cinematográficamente como la íntima relación entre dos personajes: Daniel Plainview, cuya personalidad es reflejo del territorio que le ha hecho prosperar –solitario, implacable y en colisión con lo humano– y el paisaje urdido y seccionado, en definitiva un paisaje humanizado por los valores que el relato le ha otorgado. Un vínculo emocional que naciendo de la necesidad torna en codicia y muerte como tantas otras relaciones sociales; en palabras de José Francisco Montero: “deriva de una caída imparable, un descenso a los infiernos”. En este trabajo no atendemos a la resolución final académica, sino al proceso y su evidente lenguaje arquitectónico. Muestra de ello son los quince primeros minutos del metraje donde Anderson comprime cinco años (1898-1902) de la vida de Daniel Plainview en su lucha por la supervivencia entre el hombre y la naturaleza. Quince minutos sin diálogos, tan solo Plainview, el paisaje seccionado y la psicológica atmósfera de Jonny Greenwood²⁰ (fig. 2).

¹⁹ Destacar el peso referencial que tiene en el cine de Paul Thomas Anderson la figura de Martin Scorsese en el tratamiento de la violencia que subyace tras el sueño americano con, además, sendos protagonistas con muchas proximidades entre sí, interpretados ambos por Daniel Day-Lewis: *Gangs of New York* (2002) vs. *There Will Be Blood* (2007), William Cutting vs. Daniel Plainview.

²⁰ Quien sería el compositor de posteriores obras de Paul Thomas Anderson como *The Master* (2012), *Puro vicio* (2014) y *el Hilo invisible* (2017).



Figura 2. Conflicto de escala “interior-exterior” en la relectura del *western* fundacional. (Fotogramas: arriba min. 2’22’’ abajo 5’01’’. Elaboración propia).

2. Nueve historias de Los Ángeles

De manera generalizada, el relato cinematográfico se ha servido de la ciudad desde una doble función narrativa: como escenario –digamos estéril– de acciones con un determinado cariz urbano y como protagonista en sí mismo de la historia. En el primer grupo se podrían inscribir la gran mayoría de films en lo que no nos detendremos por no ser objeto de este trabajo; el segundo grupo resulta pertinente en la lectura que nos ocupa sobre arquitectura y paisaje con significativos ejemplos que solo citaremos para identificar un mapa cronológico-conceptual sin excesivo rigor pero certero en su planteamiento. Desde el cine de vanguardia de los años veinte, en estrecha relación con los movimientos artísticos del primer tercio del s. XX, resultaron las experimentales sinfonías urbanas con un tratamiento monográfico en torno a la ciudad como *Manhatta* (1921)²¹, sobre Nueva York, sobre París

²¹ Charles Sheeler y Paul Strand, *Manhatta* (Estados Unidos: Kino Video, 1921), DVD, 10 min.

El hombre de la cámara (1929)²² o la aclamada *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)²³, que adquiere lenguaje documental sobre la metrópoli alemana. Coetáneo a estas realizaciones, pero en un espectro narrativo opuesto, el género *slapstick* de Buster Keaton, Charles Chaplin y Harold Lloyd; hasta la última concepción satírica de la trilogía de Jacques Tati²⁴ sobre lo urbano y la habitual inadaptación entre el ser humano y los productos de la arquitectura. Pasando por el cine negro, producto genuinamente americano, que trataba temas absolutamente contemporáneos desde una nueva visión estética de atmósferas densas y perfiles oscuros que ahondaría en el imaginario colectivo urbano como el origen del constructo cultural de Gotham. Tal es así que hoy no se concibe el género cine negro fuera de la ciudad. Obras como *La ley del hampa* (1927)²⁵, la infravalorada *Dark City* (1998)²⁶ o la reciente *Joker* (2019)²⁷ son muestras del contrapunto que suponen estas narraciones al modo de vida americano de estética y composición opuestas.

Desde la óptica europea, el Neorrealismo italiano supuso un punto de inflexión en el tratamiento del paisaje urbano, con una concepción del ser humano como ser social en contacto con el entorno determinista y condicionante. Se hace uso del plano general contemplativo a modo de registro documental con el objeto de superar cuestiones estéticas y alcanzar la cuestión ideológica. Muestras de este intelectualismo italiano neorrealista los directores Roberto Rossellini y Vittorio de Sica. Posteriormente, también los cineastas de la Nouvelle Vague, con Jean-Luc Godard²⁸ y François Truffaut a la cabeza, aportarían una nueva visión sobre la ciudad de París influidos por la corriente documental italiana, en este caso desde una posición más expresiva y menos lineal y, sobre todo, menos ideológica. Ambas corrientes, desde la mirada de este trabajo, adolecían del pesimismo consustancial al pensamiento europeo que poco se aproxima a la narrativa cinematográfica de Paul Thomas Anderson.

Tras este breve recorrido crítico por la filmografía de ciudad como escenario en sí mismo, nos detendremos en una tercera variable en su tratamiento: el paisaje urbano como síntesis de su arquitectura y sus relaciones humanas. *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, constituye la narración pormenorizada de diferentes relaciones humanas que en su yuxtaposición perfilan el contorno del paisaje urbano de Los Ángeles como una realidad fragmentaria y fluida a la vez. Un palimpsesto de experiencias personales que coexisten para construir lo que llamamos ciudad. Algunos de los magisterios precedentes y sobre los que se apoya el director Anderson los tenemos, remontándonos al origen, en el maestro Murnau en su obra *El último* (1924) donde no se pretende representar Berlín como ente urbano, sino que es a través de la relaciones y asociaciones humanas las que determinan

²² Dziga Vertov, *Chelovek s Kino-apparatom* (Unión Soviética: VUFKU, 1929), DVD, 67 min.

²³ Walter Ruttmann, *Berlin, die Symphonie der Grosstadt* (Alemania: Deutsche V.F., 1927), DVD, 62 min.

²⁴ *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967) y *Trafic* (1971) son obras referenciales en el ámbito académico de la arquitectura por su tratamiento *sui generis* de la disciplina, no tan prolifas, en cambio, en el campo crítico-comercial por situarse fuera de cualquier tendencia cinematográfica establecida.

²⁵ Joseph von Sternberg, *Underworld* (Estados Unidos: Paramount Pic., 1927), DVD, 80 min.

²⁶ Alex Proyas, *Dark City* (Estados Unidos: New Line Cinema, 1998), DVD, 100 min.

²⁷ Todd Phillips, *Joker* (Estados Unidos: Warner Bros, 2019), BluRay, 121 min.

²⁸ Director de *Alphaville* (1965), rodada íntegramente en localizaciones reales del París de los años sesenta en un claro tributo al cine negro de Hollywood.

aspectos propios de la ciudad, dotándola implícitamente de una personalidad moral. Es decir, el paisaje urbano cinematográfico, desde su nacimiento, ha eximido de toda culpa las acciones deontológicamente cuestionables que el propio relato nos expone. Alfred Hitchcock lo demostró magistralmente en su plano secuencia de *La Soga* (1948)²⁹, donde la única ventana del apartamento por el que transcurre la acción focaliza un canónico paisaje urbano de una metrópolis genérica, como decorado pretendidamente escénico a modo de *spot* publicitario en el que casi se puede escuchar a Hitchcock sentenciar: “recuerden, las ciudades son perniciosas y nadie, ni tan siquiera estos dos jóvenes, puede escapar de su mala influencia”.

Es fundamental entender que la dualidad del paisaje urbano cinematográfico de Anderson se constituye, indisolublemente, de arquitectura y relaciones humanas, las cuales siempre parten de una experiencia unipersonal e íntima y convergen hacia una catarsis colectiva capaz de significar el entorno: la ciudad. Por ello su narrativa no solo aporta una composición y lenguaje característicos de la vida urbana, también una personalidad “el arquetipo de los hombres-escoria, desecho estéril de la democracia norteamericana, cazadores solitarios, hijos del neoliberalismo urbano y de una concepción corrompida del talento y el éxito personales”³⁰. Es el caso de Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976), el William “D-Fens” Foster de *Un día de furia* (1993) o el antológico John Doe de *Seven* (1995). Son arquetipos que definen un hecho a subrayar y es que los peligros de la ciudad no vienen de sus calles, de sus plazas o de sus edificios, sino de las múltiples relaciones humanas que ofrece la casuística urbana por cuestiones fundamentales de escala y oportunidad.



Figura 3: Presentación de los “nueve paisajes” (Fotogramas: por orden de aparición, superior izquierda min. 6’39’’, inferior derecha min. 12’42’’. Elaboración propia).

²⁹ Alfred Hitchcock, *Rope* (Estados Unidos: Warner Bros., 1948), DVD, 80 min.

³⁰ Vallín, *Me cago en Godard...*, 232.

Anderson, sabedor de los mecanismos visuales que activan la narrativa urbana realiza una coreografía inicial de seis minutos (del 6'39'' al 12'42'') donde nos dibuja, con una precisión extrema, cada una de las historias que componen el *corpus* del relato cinematográfico (fig. 3). Se trata de nueve personalidades, «nueve paisajes», que convergen hacia un retrato urbano de la ciudad de Los Ángeles. Por orden de aparición: Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), un *Showman Business* misógino con secuelas paternofiliales; Claudia Wilson Gator (Melora Walters), traumatizada hija cocainómana; Jimmy Gator (Philip Baker Hall), famoso presentador de televisión y padre de Claudia; Stanley Spector (Jeremy Blackman), niño prodigio del *Quiz Show*, Donnie Smith (William H. Macy), paria social y antiguo niño prodigio del *Quiz Show*; Phil Parma (Philip Seymour Hoffman), enfermero depresivo de Earl; Earl Partridge (Jason Robards), padre necio de T.J. Mackey; Linda Partridge (Julianne Moore), última joven esposa de Earl; y como cierre el agente de policía Jim Kurring (John C. Reilly), policía infravalorado de Los Ángeles que, como bien apunta José Francisco Montero³¹, es una representación demiúrgica, junto con *El Narrador*, de la misma figura, el propio Anderson.

En esta presentación coral, sin que ningún personaje gué la narración privilegiadamente, se hace uso del primer –y primerísimo– plano en una secuencia sintética magistral que muestra el rostro humano como el único paisaje que el medio cinematográfico ha inventado, el paisaje que se hace verdad solo cuando la cámara se aproxima a él. “Mi paisaje favorito en el cine es el rostro humano. [...] Nada más excitante y variado que iluminar un rostro”³². Los primeros minutos de metraje *El Narrador* omnisciente, que como decíamos representa la figura de Anderson como “tercer actor”, relata una serie de acontecimientos que tienen como nexo una concatenada red de circunstancias convergentes³³ hacia una consecuencia dramática y es, precisamente, el desenlace abrupto el que nos hace reflexionar sobre el trascurso de los hechos en su conjunto. Las partes del todo narrativo adquieren significado exclusivamente en su contacto con la ciudad, pues es la ciudad la encargada de vehicular cada una las historias, y son las historias, a su vez, las que dan significado a la ciudad. Son caminos de ida y vuelta, recíprocos y simétricos: las partes significan el todo y el todo define las partes. “La ciudad no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial”³⁴. Es en la ciudad, el entorno más antropizado que conocemos, donde tienen lugar de manera inexorable esta “red de acciones humanas”. En ese gran tablero de juego que es Los Ángeles, de escenarios múltiples, complejos y ultraconectados, y lugar de nacimiento del director: “pensaba que si no había nacido en la gran ciudad de Nueva York o en las verdes planicies de Iowa, no tenía nada que decir. Luego de hacer las paces conmigo mismo y con el lugar en que nací, descubrí que amaba Los Ángeles”³⁵ (fig. 4).

³¹ Montero, *Paul...*37.

³² Néstor Almendros, *Días de una cámara* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 108.

³³ Las referencias de Paul Thomas Anderson se perciben en el tratamiento coral y fragmentado de su narrativa, frecuentes en la obra de Robert Altman como *Short Cuts* (1993).

³⁴ Geroge Simmel, *The Metropolis and Mental Life* (Chicago: Chicago University Press, 1971), 324.

³⁵ Paul Thomas Anderson, «Introduction», *Magnolia: the shooting script* (NY: Newmarket Press, 2000).



Figura 4: El mayor escenario urbano (Fotogramas: arriba suicidio desde una azotea cualquiera, min. 3'11'', abajo Magnolia sobre callejero de Los Ángeles, min. 6'28''. Elaboración propia).

La sucesión del conjunto de casos particulares de *Magnolia* tiene un escenario asociado a su desarrollo: El Hotel; donde Frank impartirá uno de sus seminarios “Seducir y destruir” además de conceder una entrevista, a priori rutinaria pero iluminadora en su fondo. El Set de rodaje del concurso, *What Do Kids Know?*, será donde Stanley experimente progresivamente su propia verdad, paralelamente el presentador Jimmy Gator llegará al colapso después de 30 años de experiencia. La casa de Earl, será la antesala de la muerte de Earl acompañado de su improvisado confidente Phil y esporádicamente Linda pasará para llorar su enfermedad, también Frank tendrá aquí su despedida. La casa de Claudia, de donde apenas saldrá por su adicción a la coca, excepto para la cita con Jim el policía. El Bar será donde Donnie ahogará sus esperanzas. Puntualmente algunas historias cambian de ubicación a una farmacia, un despacho de abogados, una tienda de electrónica, una biblioteca y, como no podía ser de otra manera, el interior de un coche. ¿Qué es el paisaje de Los Ángeles si no un conjunto de relaciones humanas que “construyen ciudad” al transcurrir de un coche? En el momento de la catarsis colectiva todas las historias –cada

personaje, cada paisaje— están ubicadas en el interior de un vehículo, ya sea como improvisado confesionario en busca del perdón —cuestión vertebral del filme— o como vector urbano hacia una intersección cualquiera de “Magnolia Boulevard” en el Valle de San Fernando, como finalmente ocurre instantes antes del premonitorio diluvio bíblico de ranas (fig.5).

“Eso es muy difícil para mí; la ley es la ley y no pienso infringirla. Pero ¿se puede perdonar a alguien?; eso es lo más duro, ¿qué podemos perdonar?; es lo más duro del trabajo, lo más duro de ir por la vida”³⁶. Como ya resultaba patente en Murnau, la única solución es irse y prescindir de la vida en la ciudad, pero escapar no implica necesariamente sobrevivir, es simplemente una promesa de salvación moral. Paul Thomas Anderson, en este sentido, nos plantea un lugar donde suceden cosas extrañas, no en contrapunto a lo cotidiano, sino en una especie de armonía cálida y efímera, siempre en alianza con el redentor paisaje urbano.



Figura 5: Un coche en Magnolia Boulevard antes del diluvio de ranas (Fotogramas: arriba min. 166'03'', abajo min. 166'08''. Elaboración propia).

³⁶ Epílogo de Jim Kurring (John C. Reilly) desde su coche patrulla (*Magnolia*, min. 178'04'').

3. El paisaje psicológico de la Casa Woodcock

En este caso, estudiaremos el paisaje doméstico que Paul Thomas Anderson propone en su último filme, *El hilo invisible*. Una muestra más, como veremos, de que el carácter vertical de una casa es el propio «aire» que la construye, de naturaleza dinámica y tridimensional; que tiene una respuesta material en la propia arquitectura pero la desborda en el momento en que jerarquiza usos, modela actitudes vitales y determina respuestas sociales concretas. Todos los paisajes domésticos, en mayor o menor medida, se rigen por este aire vertical. Iñaki Ábalos sentencia sobre estas cuestiones presentes en cualquier manifestación artística: “Vertical no es equivalente a muy alto o muy esbelto [...] vertical es plantear tensiones que inviertan las lógicas de los saberes tradicionales”³⁷. A nivel cinematográfico, pensar en términos de lo vertical es una acción narrativa en sí misma y puede manifestarse a través de la perspectiva y la profundidad de campo como hace Alfred Hitchcock en *Psycho* (1962); a través del movimiento como las coreografías visuales de Francis Ford Coppola en *El Padrino II* (1972), o ejecutando la sección como los *travellings* de Martin Scorsese en *Taxi Driver* (1976).

Otros realizadores entendieron que el cinematógrafo también incluía la posibilidad de inventar el paisaje, acudiendo a recursos que utilizaban el teatro y los espectáculos ópticos, como la profundidad de escena, los planos superpuestos y, como hemos dicho previamente, la sección. Decimos sección —y no corte— como herramienta de conocimiento capaz de mostrar ámbitos desconocidos solo alcanzables mediante técnicas de carácter exhaustivo y dramático. No necesariamente la sección cinematográfica se debe ajustar a los parámetros físicos reales que condicionan el rodaje filmico, sino que experimenta los límites visuales hasta llegar a lo improbable, sobrepasando los esquemas narrativos convencionales en perjuicio de la verosimilitud de la trama. “La verosimilitud no me interesa, es lo más fácil de hacer [...] si se quiere analizarlo y construirlo todo en términos de plausibilidad y verosimilitud, ningún guión de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.”³⁸. Muchos otros siguieron el genio de Hitchcock como David Fincher en una obra que bien podría estudiarse en referencia a esta misma técnica, como *Panic Room* (2008)³⁹, o desde una postura más pedagógica y desprejuiciada en *Life Aquatic* (2004) de Wes Anderson.

Los primeros minutos de metraje, como ya ocurría en *Pozos de ambición*, son una coreografía muda, envuelta en la atmósfera del compositor Jonny Greenwood, que describe el arranque de una jornada de trabajo en la casa de Reynolds (repite Daniel Day-Lewis) y Cyril Woodcock desde su cota de calle, en la trasera del edificio, hasta la buhardilla en el nivel superior. Un recorrido que supone una ascensión narrativa gradual, tanto en la descripción del espacio como de las relaciones laborales y de clase entre sus empleadas, musas y gerentes de la marca. Una jerarquización doméstica en superposición a la organización laboral, consecuencia directa de la activación de la casa en un tipo de infraestructura productivo-habitacional donde la escalera ejerce de «estructura narrativa» principal en el paisaje doméstico que Anderson nos perfila. “El imponente espacio vertical de la Casa Woodcock

³⁷ Iñaki Ábalos, *Ensayos sobre Termodinámica, Arquitectura y Belleza* (Barcelona: Actar, 2015), 109.

³⁸ François Truffaut, *El cine según Hitchcock* (Madrid: Alianza, 2010), 103-104.

³⁹ David Fincher, *Panic Room* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 2002), BluRay, 115 min.

está definido por estratificaciones sociales y laborales [...] que Paul Thomas Anderson es capaz de transmitir en una expresión visual a través de la arquitectura”⁴⁰ (fig.6).



Figura 6: Escalera como “estructura narrativa” de la Casa Woodcock. Inicio de jornada laboral (Fotogramas superior izquierda min. 2’04’’. Inferior derecha min. 3’45’’. Elaboración propia).

El entramado doméstico de la casa Woodcock es una prolongación de la personalidad del aclamado diseñador que enmarca la construcción como algo monumental, en proximidad con la realeza europea y la aristocracia británica –benefactores *de facto*–, y como enaltecimiento personal de la figura de Reynolds, la cual se extiende a su entorno doméstico convirtiendo cada estancia en espacios psíquicos como ya sucedía en la torre de perforación de Daniel Plainview en *Pozos de Ambición* (2007) o en el catastrófico taller de Barry Egan en *Embriagado de amor* (2002)⁴¹. *El hilo invisible* está rodada íntegramente en interiores y prescinde de cualquier entorno urbano “[...] no hay escapatoria. De hecho, no hay ni una sola panorámica del Londres de la época. Su relación está confinada a esas cuatro paredes del interior, ajena al mundo que se divisa al otro lado de los visillos”⁴². El mundo interior que Anderson creó para el filme debía fundamentarse en la verdad de su arquitectura, sin actitudes sobrevenidas o escenarios impostados. El equipo de diseño alquiló una casa de orden georgiano del s.XVIII –vendida después del estreno tras más de una década sin compradores interesados– situada en Fitzroy Square, en el barrio de Fitzrovia de Londres; diseñada por el arquitecto neoclásico Robert Adam en 1790 con fachada de piedra de

⁴⁰ Adam Nayman, *Paul Thomas Anderson: Masterworks* (Nueva York: Abrams Books, 2020), 176.

⁴¹ Paul Thomas Anderson, *Punch-Drunk Love* (Estados Unidos: New Line Cinema, 2002), 95 min.

⁴² Luis Nemolato, “El hilo invisible: la obra maestra con que se despedía Daniel Day-Lewis”, en *Esquire* (*sitio web*), 10 de septiembre 2021, consultado 15 de octubre 2021, <https://www.esquire.com/es/viajes/a18657615/el-hilo-invisible-danny-day-lewis/>.

Portland, columnas jónicas, escalera abovedada en voladizo y balastradas de hierro forjado. Además de siete dormitorios con baño, ocho salas de recepción y patio con jardín. Un espacio tan amplio que, reparto y director, pudieron hospedarse en ella mientras que rodaban, al mismo tiempo, en sus dependencias, consiguiendo de esta manera la coherencia ambiental que Anderson ansía en sus realizaciones.

La casa de Woodcock y el mundo al que pertenece es para el modisto un lugar de trabajo rigurosamente estratificado, que torna a teatro psicológico en determinados momentos para recibir a clientas a las que seducen. Este complaciente ritual viene condicionado por la propia disposición espacial de su escalera y sucesivas ramificaciones. Desde el *hall* de entrada se inicia la ascensión para la recepción de las apoderadas, justo en el desembarco de planta primera donde Reynolds, en un plano dominante, las espera; ellas acuden a su encuentro sin alternativa e inconscientemente subordinadas por la propia acción de la arquitectura. Esta psicológica escena de dominación de Reynolds hacía sus musas y clientas solo se verá alterada con la aparición de Alma, en su devenir subversivo con los rituales y costumbres del modisto. Anderson lo materializa con un enroque de sus figuras, cambiando el orden habitual de posiciones en la escalera: Reynolds, “deshabilitado”, desde el nivel inferior y Alma dominante en su cota más alta (fig.7). Recursos similares, como hemos señalado anteriormente, se trasladan del magisterio de Anderson identificado con trabajo de Martín Scorsese: “La aproximación al paisaje doméstico de *Taxi Driver* por parte de Scorsese se muestra en cien minutos de *paneos* que contextualizan el entorno [...] son planos horizontales y descriptivos; son planos de información. En contraposición con los momentos de catarsis que resuelve, mediante un *travelling* cenital, desde una posición vertical de la cámara”⁴³. Como adelantábamos al inicio, otra referencia narrativa sobre la “acción vertical” en el cine la encontramos en *Psycho* (1960), “Exactamente, así era nuestra composición, un bloque vertical que sería la casa, mientras que el motel es completamente horizontal [...] porque me di cuenta de que la historia no provocaría el mismo efecto con un *bugalow* corriente”⁴⁴. A este planteamiento espacial, que Hitchcock menciona en su entrevista con Truffaut, se le añade la posición de ambas construcciones: en lo alto de una marcada topografía se sitúa la Casa –composición vertical– siempre vista desde una cota muy inferior. Y a las faldas de la colina y de una sola planta –composición horizontal– el Motel. El recorrido ascensional por la escalera de la casa Woodcock continua en planta primera destinada a exposiciones, desfiles y probadores; la planta segunda para correcciones y sesiones críticas, también es lugar de descanso con los dormitorios de Reynolds y su esposa Alma (Vicky Krieps); y culmina en la buhardilla para usos de taller y costura. La secuencia vertical completa dibuja un paisaje doméstico tan ordenado y dócil como tortuoso e inhumano, como sus inquilinos, reflejo de ese amor nacido desde la frustración y la sumisión.

Una casa tóxica y dependiente que, en esta ocasión, se convertirá en la mejor aliada de ambos: en las lesivas dotes culinarias de Alma y en el refugio curativo de Reynolds. La casa

⁴³ Agustín Gor Gómez, “El relato doméstico desde una estrategia vertical” (congreso, Universidad de Granada, 24 enero 2019).

⁴⁴ Truffaut, *El cine según...*, 284-285.

Woodcock y, en último término, su propia escalera son el “hilo invisible” que hilvana las relaciones humanas que construyen su paisaje doméstico, dañino pero necesario.



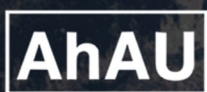
Figura 7: Escalera como «estructura psicológica» de la Casa Woodcock. Clientas y musa de Reynolds. (Fotogramas superior izquierda: recepción de la Condesa Henrietta Harding, min. 2'04''. Centro: Recepción de la Señora Barbara Rose. Inferior: recepción del Señor Reynolds Woodcock, min. 3'45''. Elaboración propia).

“El buen cine, como cualquier manifestación artística de peso, no vale de mucho si no llega a formar parte de nuestras vidas, de cómo nos relacionamos con los demás o con nosotros mismos, si no se incardina de un modo íntimo y duradero a nuestra forma de estar en el mundo”⁴⁵. Añado que la imbricación definitiva se da de manera estructural y sistemática entre arquitectura y relato cinematográfico. Resulta oportuno asumir la relación esencial entre las dos artes en el demiúrgico acto de explicar el entorno que nos rodea.

⁴⁵ Montero, *Paul*... 9.

El paisaje es hoy un tema crucial en el debate arquitectónico, urbanístico, artístico, territorial, político, ecológico y antropológico. En la pregunta sobre qué es un paisaje se entrecruzan muchas de las grandes cuestiones que tienen que ver con la construcción y con la percepción de nuestro entorno, en un momento determinado por una crisis global que convierte a la mirada sobre nuestro hábitat en un asunto marcado por la urgencia. La centralidad del paisaje en la cultura contemporánea es un fenómeno tan reconocido que ha dado lugar a elaboraciones teóricas específicas tendentes a dar cuenta del mismo. Está claro que hoy las cuestiones relacionadas con el paisaje, en su sentido más amplio, constituyen uno de los núcleos conceptuales en los que en mayor medida se entrecruzan naturaleza, cultura, historia y contemporaneidad.

La complejidad y variedad de temas que el paisaje convoca solo puede abordarse desde una mirada transversal y desde la complementariedad de diferentes saberes y disciplinas. Tal fue el objetivo que se propuso el Congreso Internacional *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos*, celebrado en Granada del 26 al 28 de enero de 2022, cuyas aportaciones se recogen en el presente volumen.



UNIVERSIDAD DE GRANADA