



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 ENCRIPTADO 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 | |

La Ventana Indiscreta. Le Corbusier y la construcción del paisaje

The Indiscreet Window. Le Corbusier and the Construction of the Landscape

JORGE TORRES CUECO

Universitat Politècnica de València., jtorrescueco@gmail.com

Abstract

Le Corbusier era plenamente consciente de la necesidad de limitar la visión para transformar el entorno, natural o urbano, en paisaje. De ahí la importancia de rastrear sus dibujos, pinturas y proyectos realizados bajo un encuadre, una ventana, determinado. Del mismo modo, en su arquitectura las ventanas horizontales, huecos en muros, cerramientos de vidrio, antepechos, *brise-soleils*... no dejan de ser mecanismos que provocan una precisa forma de observación, y el lugar era un innegable catalizador de sus proyectos. La ventana, entonces, no era indiscreta por la afición a observar sin reparo al exterior, sino a negar lo discreto, es decir, lo separado y distinto. Todo fluía en la búsqueda de una unidad, de una síntesis entre la arquitectura, el paisaje y la vida. La mirada era selectiva, pero continua, unificadora y recreadora de los lugares revividos en sus dibujos y proyectos, en la memoria y en el tiempo.

Le Corbusier was fully aware of the need to limit vision to transform the environment, whether natural or urban, into landscape. Hence the importance of tracing his drawings, paintings and projects under a particular frame or window. In the same way, in his architecture, horizontal windows, openings in walls, glass enclosures, parapets, brise-soleils... are still mechanisms that produce a precise form of observation, and the place was an undeniable catalyst for his projects. The window, then, was not indiscreet because of the desire to observe the outside without hesitation but to deny the discreet, that is to say, the separate and distinct. Everything flowed in the search for unity, a synthesis between architecture, landscape and life. The gaze was selective but continuous, unifying and recreating the places brought to life in his drawings and projects, in memory and in time.

Keywords

Le Corbusier, ventana, mirada, paisaje, arquitectura

Le Corbusier, window, gaze, landscape, architecture

“Un lugar o un paisaje sólo existe a través de los ojos. Se trata, pues, de hacerlo presente en lo mejor de su conjunto o de sus partes. [...] Su presencia se sentirá siempre, tanto en lo que rodea al volumen construido como en las razones que en una parte importante han determinado la forma del propio volumen construido”¹.

Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, 1946

Mirar, observar, ver, imaginar, inventar, crear...

No es necesario decir que todo paisaje es un constructo artificial formado en la mente del que observa intencionadamente un determinado ámbito. También son las representaciones conscientes, que tienen como protagonista la imagen de tal espacio. En todo caso, supone el ejercicio de una mirada intelectual para aprehender, representar y para la fruición estética de un lugar como paisaje. En esta recepción interviene tanto la intersubjetividad personal como unas condiciones culturales específicas y, en todo caso, la mirada es la que construye el paisaje.

Probablemente, Le Corbusier fue uno de los arquitectos que mayor consideración dio a la mirada como instrumento de análisis de la realidad y como principio de concepción artística y arquitectónica. De hecho, en 1963 había dejado escrito en el Carnet T70: “la clave, es: mirar.../ Mirar, observar, ver, imaginar, inventar, crear / Cap Martin 15/8/63”², del mismo modo que en su testamento intelectual, *Mise au point*, se calificaba como un “honesto asno” que tiene “ojo”.

De alguna manera, como demostró la exposición *An Atlas of Modern Landscapes*³, Le Corbusier no dejó de apreciar el entorno donde proyectaba como un paisaje para su nueva arquitectura y esta, a su vez, generaba un nuevo paisaje. Y aquí resulta fundamental reconocer cómo y desde dónde Le Corbusier miraba y construía sus paisajes. El filósofo Alain Roger en su recorrido histórico sobre el paisaje como disciplina artística reconocía que en el Renacimiento la aparición de la ventana, una “*veduta* interior en el cuadro” abierta al exterior, había supuesto la invención del paisaje occidental: “la ventana es, en efecto, ese marco que, aislándolo, insertándolo en el cuadro, instituye el país en paisaje”⁴. Por ello resulta oportuno reconocer tanto los paisajes que esbozaba o pintaba encuadrados en un marco, como los que podían ser vistos –al menos, contruidos mentalmente– a través de las ventanas de sus proyectos. En ambos casos, formaban parte de una misma realidad en su entendimiento de la unicidad y síntesis de las artes.

Paisajes en formación

El aprendizaje del joven Charles-Édouard Jeanneret en L'École d'Art de Chaux-de-Fonds tuvo como uno de sus principales fundamentos la observación de la naturaleza con el objeto de encontrar la red de estructuras abstractas existentes en la misma creación natural. El género del paisaje constituía para Charles L'Eplattenier una disciplina obligada,

¹ Todas las traducciones son del autor.

² Le Corbusier, *Carnet T70* (Cap Martin 4 août 63 - Paris 30 août 1964), en *Le Corbusier Sketchbooks Volume 4, 1957-1964* (Cambridge, Londres: The MIT Press, 1982), 1038.

³ Jean-Louis Cohen, ed., *An Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson, 2013).

⁴ Alain Roger, *Court traité du paysage* (París: Éditions Gallimard, 1997), 83.

practicada con satisfacción por su discípulo en acuarelas de pequeño formato que tenían como tema el territorio de su infancia, la región del Jura. En su “Confesión”, Le Corbusier ponía en boca de su maestro: “Solo la naturaleza es inspiradora, es verdadera y puede ser el soporte de la obra humana. Pero no hagáis la naturaleza a la manera de los paisajistas que solo muestran su aspecto. Escrutad sus causas, su forma, su desarrollo vital y haced una síntesis al crear *ornamentos*”⁵. Acuarelas como *Étude stylisée de forêt* [FLC 2519], realizada en 1905, que aún emparentadas con el *Art Nouveau*, ofrecían una composición de trazados, motivos geométricos y formas abstraídas de la naturaleza. Algunos de estos estudios tenían como motivo específico un lugar o ámbito limitado por un marco cuadrado o rectangular.



Figura 1: Charles-Edouard Jeanneret, *Les toits de Paris et Notre-Dame* (FLC 1920), 1908 – *Vue des toits de Paris* (FLC 1924), 1908 – *Vue sur les toits de Paris* (FLC 203), 1917 ca. (Fondation Le Corbusier).

Esta misma configuración asumían sus primeras acuarelas realizadas en París, algunas de ellas desde “una gran ventana y un balconcito”⁶ de su habitación del Hôtel Oriental en rue des Écoles (1908). Allí, en la séptima planta, hasta en cinco ocasiones recogió las variaciones lumínicas y cromáticas del cielo, las mansardas, las chimeneas y los techos de París con el perfil, a veces a penas esbozado, de Notre-Dame al fondo. El motivo no recaía en ningún monumento especial ni en las ruinas del pasado, sino un entorno urbano en su totalidad como composición de formas, tonos y luces, captados en distintos instantes. Eran breves apuntes de pequeña dimensión y formato vertical, en correspondencia con la ventana donde se realizaron [FLC 2197, 1920, 1921, 1924]. La catedral de París fue el motivo de otra acuarela ejecutada desde su nuevo apartamento en el Quai de Saint-Michel, a la que retrató con colores vivos en contraste con un cielo de

⁵ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (París: G Crés, 1925), 198.

⁶ Charles-Edouard Jeanneret, Carta a sus padres, 20 de abril de 1908, recogida en: Rémi Baudouin y Arnaud Dercelles, eds., *Le Corbusier, Correspondance. Lettres à la famille 1900-1925* (Gollion: Infolio éditions, 2011), 169.

matices verdosos [FLC 1923]. Años más tarde, entre 1917 y 1918, desde su apartamento en rue Jacob, volvió a interpretar en el óleo *Vue sur les toits de Paris* [FLC 203] un paisaje de árboles, chimeneas y cubiertas (fig. 1). En este caso, incluye la hoja de la ventana abierta como evocación de la continuidad con el exterior. Esta idea se sugiere nuevamente en *Nature morte au bouquet de fleurs* [FLC 4062] a través del ramo de flores y la ventana entreabierta, y es una muestra de la relación entre los dos géneros, el paisaje y la naturaleza muerta. En ambos casos se aprecian las influencias de Cézanne y del Cubismo. La vida en la capital, su ambiente efervescente había motivado una forma diferente de interpretar y representar la realidad. En todo caso, es la misma ciudad de París quien protagoniza estos paisajes urbanos, que acompañó con un repertorio de acuarelas de los campos y riveras de sus inmediaciones, o de los palacios de Fontainebleau, Chantilly o Versailles. En estos casos, acudía a un formato apaisado –término que tiene la misma etimología que paisaje– en correspondencia a la horizontalidad de las vistas y, también, a la usanza de los paisajistas decimonónicos.

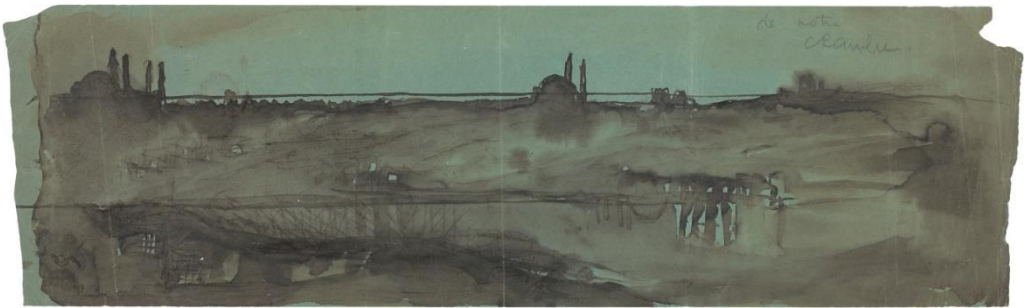


Figura 2: Charles-Edouard Jeanneret, *Istanbul, “de notre chambre”* (FLC 1794), 1911. (Fondation Le Corbusier).

El *Voyage d’Orient* con su estancia en Estambul fue un momento crucial en su aprendizaje y, por tanto, en la formación de su mirada. El *skyline* de la ciudad, caracterizado por la contraposición entre la horizontalidad del conjunto y la presencia vertical de los minaretes, es un tema que se repite sucesivamente. Entre otras, en Pera realizó dos aguadas (*Istanbul, “de notre chambre”* y *Silhouette d’Istanbul*, 1911) desde su habitación de una tercera planta, con “tres grandes ventanas, con vistas a los cipreses, luego al Cuerno de Oro y más allá Estambul”⁷, cuyas proporciones (9 x 30 cm) responden a una vista panorámica propia de una ventana horizontal (fig. 2). La superposición de los tres planos visuales –la rivera próxima, la superficie del agua con el reflejo de las luces en la orilla, y Estambul con los perfiles de Santa Sofía y la Mezquita de Solimán destacando sobre la línea del horizonte– fundidos por las veladuras de la tinta, evocan una de las impresiones de su viaje narrada en el capítulo “Deux féeries, une réalité”: “El vapor de luz sobre el mar se fundía con ese contraluz, y ese contraluz, extendido hasta Marimah, se destacaba

⁷ Charles-Edouard Jeanneret, Carta a sus padres, 23 de julio de 1911, recogida en: Baudoui y Dercelles, *Le Corbusier, Correspondance...*, 380.

sobre un cielo aniquilado de claridad. ¡No creo que jamás vuelva a ver semejante *Unidad!*⁸ Se aprecian afinidades con la obra de J.M.W. Turner, en el modo en que los planos escénicos se funden y las siluetas se desdibujan para incidir sobre los fenómenos naturales cambiantes como la bruma, el ocaso del día o los reflejos de las luces en el agua. Como Turner, Le Corbusier se aproximaría a una nueva concepción del paisaje, en la que los valores descriptivos ceden frente a la captura de las impresiones sensoriales y a la expresión de la subjetividad, propias de la mirada hacia el instante efímero del *flâneur*, el auténtico protagonista de la ciudad moderna.

El retorno a su ciudad natal vino acompañado de fotografías, de sus *carnets*, de casi tres centenares de dibujos y de muchos recuerdos. Apuntes al óleo o acuarela, como *Mémoire du Parthénon* (1912-13), *Sur la route d'Eleusis*, *Souvenir turc Marmara* y *Souvenir turc* (1914) o *Paysage vu d'une fenêtre* (1912-14), ejemplifican perfectamente la importancia del libre juego de la memoria en su labor creativa. Como en otras obras contemporáneas, revelan el interés por un uso intenso del color en consonancia con algunas tendencias artísticas como el fauvismo, *Der Blaue Reiter* o *Die Brücke*. Ante todo, dan constancia de la permanencia de experiencias y lugares que han sido transitados, escrutados y que Le Corbusier ha elaborado como paisajes⁹.

Ventanas y marcos

En la *Petite Maison* (1923) construida para su madre en el lago Lemán, el hueco sensiblemente cuadrado y la ventana apaisada se habían convertido en los dos tipos de aperturas con las que relacionar el interior con el exterior: el encuadre del paisaje y la visión panorámica¹⁰. La parcela estaba limitada con el lago al sureste por un muro de mampostería con una perforación levemente horizontal que, junto a la mesa, asumía el valor de una “habitación de verano”. El objetivo de esta operación era cerrar las vistas indiscriminadas, pues a juicio de su autor, “el paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, se hace monótono. ¿Han observado que, en esas condiciones, *ya no lo miramos?* Para que el paisaje cuente, hace falta limitarlo, dimensionarlo con una decisión radical: cerrar los horizontes elevando muros y no revelarlos salvo por interrupciones en los muros en puntos estratégicos”¹¹. Esta perforación en el muro respondía a una idea de paisaje tradicional, una *veduta*, una mirada selectiva que Le Corbusier ponía en la superficie del lago y en un pequeño velero que lo surcaba. Las dos imágenes de este hueco

⁸ Le Corbusier, *Le voyage d'Orient* (París: Les Éditions Forces Vives, 1966), 105-106. En cursiva en el original. La cuestión de la “unidad” será fundamental en su pensamiento, al igual que la “síntesis de las artes”, y a la que dedica varios escritos y una carpeta de litografías.

⁹ Le Corbusier: “El hombre hace el paisaje”. Notas para la Conferencia impartida en Lausanne el 18 de febrero de 1924. [FLC C3 (6) 25].

¹⁰ La *Petite Maison* ha sido objeto de numerosos y afortunados estudios, por lo que huelga insistir sobre ella. Véanse, por ejemplo: Bruno Reichlin, “L'intérieur tradizionale insidiato dalla finestra a nastro. La Petite Maison a Corseaux, 1923-24”, en Bruno Reichlin, *Dalla “soluzione elegante all'edificio aperto”. Scritti attorno da alcune opere di Le Corbusier* (Mendrisio: Mendrisio Academy Press/Silvana Editoriale, 2013), 86-131; y Stanislaus von Moos, “Lake Geneva and the Alps: Framing the Panorama between Hodler and Duchamp”, en Cohen, *An Atlas...*, 72-78.

¹¹ Le Corbusier, *Une petite maison* (Zurich: Girsberger, 1954), 26-28.

publicadas en la *Œuvre complète* (Vol. I, pág. 74) y en *Une petite maison* (pág. 54) mostraban la mesa y el mismo jarro en la repisa –una naturaleza muerta– pero en este último caso el paisaje no era real, sino una trama gris y otra más clara reproducían el agua y un plano de fondo (fig. 3). El paisaje no era “natural” sino una representación. La ventana se había transformado en un cuadro y el exterior en un espacio interior¹².



Figura 3: Le Corbusier, *Une petite Maison*. Vista desde el hueco en el muro [FLC L3(17)57] – Fenêtre en longueur [FLC L3(17)108], 1923. (Fondation Le Corbusier).

Aquel paisaje ya había sido interpretado por Le Corbusier poco tiempo antes. En el *Album La Roche* realizó varios dibujos a lápiz de color, acuarela y pastel del lago Lemán desde distintos emplazamientos como tratando de reproducir el lugar que su padre contemplaba desde la casa alquilada en Les Châbles tras la venta de su *Maison Blanche*. La *Petite Maison* no solo era una construcción desde la que se podía ver un entorno, sino un paisaje determinado había prefijado la forma de ser contemplado. Además, en el *Album La Roche* se intercalaban estudios de naturalezas muertas puristas, en las que se ensayaban distintas combinaciones de objetos tipo y trazados reguladores con estos dibujos del paisaje lemánico, como si estos tuvieran el mismo carácter típico de los anteriores. Años después, en *Manière de penser l'urbanisme* consideró la existencia de determinadas “unités de paysage”, a la manera de paisajes-tipo que podían ser inventariados como “elementos plásticos” decisivos¹³.

Por el contrario, los once metros de longitud de la *fenêtre en longueur* permitían introducir “una vista incomparable e inalienable, sobre uno de los más bellos horizontes del mundo”¹⁴, y proyectarse sobre el exterior, “como si se estuviera en el jardín”¹⁵, para hacer

¹² No es el único proyecto donde se da esta confrontación entre dos tipos de huecos. Véanse, por ejemplo, la *Villa Savoye*, la *Villa Stein*, la *Maison Planeix* o la *Villa Church*.

¹³ Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme* (Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1946), 84-85.

¹⁴ Le Corbusier, *Une petite...*, 13.

gala del principio ya enunciado en 1922 “el exterior es siempre un interior”¹⁶. El ojo humano, incansable, podía dirigir sus miradas a derecha e izquierda, en horizontal, también en movimiento y según su jerarquía en función de la dimensión, proximidad, materia o relación con los objetos que estaban a su alcance. Como ilustraciones de este principio, en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier utilizaba vistas exteriores de la Acrópolis, pero también encuadres del paisaje entre los muros del Pecile de Villa Adriana o entre columnas del Foro de Pompeya. Estas vistas se configuraban como ventanas abiertas hacia un exterior, cuya perspectiva se veía engrandecida por la longitud de los muros, la presencia vertical del arbolado, la superposición de sombras, o la trama fugada del pavimento hacia las nubes y colinas de fondo.

Para Le Corbusier, la *fenêtre en longueur* era una consecuencia de la evolución de los sistemas constructivos que habían liberado al muro de ser soporte y transmisor de cargas. También argumentaba su idoneidad para la distribución de una iluminación uniforme en los interiores¹⁷. Así lo explicaba en sus conferencias, donde exponía la historia de la arquitectura como historia de la ventana. También podía tener su origen en su propia experiencia como usuario de barcos o trenes durante sus primeros viajes. En *Une maison, un palais*, junto a la consabida comparación entre la superficie iluminada por huecos verticales y ventanas apaisadas, proponía un dibujo del paisaje con esta leyenda: “este paseo sobre uno de los vapores del lago Lemán nos confirma, desde el punto de vista del espectáculo, el principio de la *fenêtre en longueur*”¹⁸. La visión del paisaje era, por tanto, una razón de peso para la elección de este tipo de huecos, pues además coincidía con su predilección por una visión horizontal o panorámica del mundo¹⁹. El ferrocarril, aunque sin ser un medio tan ensalzado como el automóvil, el paquebote o el avión, pudo tener su significación en el ejercicio de una mirada sobre un territorio en movimiento. Los conocidos croquis que hizo de la colina coronada por Notre-Dame du Haut de Ronchamp así lo atestiguan. También, en *Befreites Wohnen*, Sigfried Giedion relacionó la

¹⁵ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (París: G Crés, 1926), 94. Nota a pie de la fotografía, en la que se añadía: “Desde entonces los días ya no son tristes, del alba a la noche, la naturaleza despliega sus metamorfosis”. La fotografía a contraluz, mostraba el paisaje, como en Estambul, en dos planos: el fondo montañoso y el lago, al que se añadiría un nuevo campo visual: la repisa de la ventana con su propio relieve formado por dos libros y una pieza cerámica, que se configuraría como primer plano. Estos tres planos, elementos del paisaje, serían los representados en los dibujos –ideogramas– con los que explicaba esta vivienda. Le Corbusier, *Une petite maison...*, 11 y 13.

¹⁶ Le Corbusier-Saugnier, “Architecture: L'illusion des plans”, *L'Esprit Nouveau*, n.º 15 (1922): 1775. Recogido en Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: G Crés, 1924), 154.

¹⁷ En el entorno de los años treinta la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* introduce en sucesivos números un debate sobre la ventana. En el número 2 (1930) interviene A. Perret, en el número 3 (1931) lo hacen Henri Sauvage, Alfred Agache, André Lurçat, M.G.H. Pingusson, Raymond Fischer y Marcel Mauri; en el número 4 (1931), Ginsberg & Lubetkin y Charles Hannauer, además de la publicación de la ponencia “La Fenêtre. Rapport de MM Steiger et Pierre Barbe” realizada en el tercero de los CIAM.

¹⁸ Le Corbusier, *Une maison, un palais* (París: G Crés, 1928), 99.

¹⁹ Xavier Monteys, “El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la tierra”, *Massilia* 2004bis (2004): 6-21.

ventana corrida de la Maison Cook y una ilustración de un coche restaurante de la red de ferrocarriles alemana²⁰.

La Petite Maison no era el único proyecto donde se daba esta confrontación entre dos tipos de huecos, horizontal y sensiblemente cuadrado. Precisamente, el final de la *promenade architecturale* por las rampas interior y exterior de la Villa Savoye tiene como conclusión la ventana que se proyecta sobre el jardín. Le Corbusier estaba ofreciendo distintas maneras de contemplar un lugar: desde la ventanilla del automóvil circulando entre *pilotis*, también de forma panorámica en las ventanas horizontales de su primera planta –también sobre el paisaje artificial de su terraza-jardín– o en la cubierta con un marco fijo y rectangular.

Sin embargo, la ventana horizontal tenía una menor capacidad para ofrecer un campo visual completo, desde la inmediatez del primer plano de tierra a la profundidad del paisaje lejano y el cielo. Esta era una de las razones del rechazo de Perret a la *fenêtre en longneur*, que “nos condena a un panorama perpetuo”, en favor de los huecos verticales. Para Perret, la ventana vertical iluminaba mejor, permitía ver “un espacio completo: calle, jardín, cielo” y, además, “enmarca al hombre, está de acuerdo con su silueta... la línea vertical es la de posición erecta, es la línea de la vida”²¹. Efectivamente, las fotografías y dibujos de las ventanas de Le Corbusier revelan la imposibilidad de mostrar el plano más próximo para fijar la mirada en la escena central, en una reducción de la profundidad de la perspectiva contenida en el marco. Por el contrario, el paisaje se destaca a contraluz, como verdadero protagonista. Pudiera ser ésta una de las razones por las que introducía objetos sobre las mesas o repisas de las ventanas. Estos objetos introducirían un primer plano y una mayor profundidad de campo a la escena, a la manera de los paisajistas del XIX. En la fotografía interior de La Petite Maison, dispone dos libros, un jarrón y unos prismáticos [FLC L3 (17) 108]; similares objetos en la Casa Cook y en los croquis de la Villa Meyer, en este caso acompañados de una vista idílica con el Grand Rocher de la Folie de Saint-James [FLC 31514].

Con la instauración del Purismo, Le Corbusier prácticamente abandonó el paisaje como práctica pictórica en favor de las naturalezas muertas. En su rechazo a la representación, el paisaje podía ser un motivo siempre que fuera dedicado a “la belleza de sus volúmenes o de sus proporciones y no por un efecto pintoresco o por un color procedente de causas accidentales”²². *Le Port de La Rochelle* (1919) fue el único óleo de esta época en el que recurría a esta disciplina. Existen varios estudios preparatorios donde va desapareciendo cualquier voluntad figurativa para precisar una estructura formal definida por trazados reguladores y volúmenes geométricos correspondientes a elementos naturales y edificaciones, que se matizan solo por la gradación de dos gamas de colores en marrón y azul. [FLC 1561, 4309 y 5723]²³. No será hasta 1928 con *Nature morte au phare*, cuando se recree un paisaje, en este caso el perfil y faro de Cap-Ferret –más como alegoría que

²⁰ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (Zurich: Orell Füssli Verlag, 1929): láminas 10-11.

²¹ Marcel Zahar, *Auguste Perret* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie, 1959), 15. Sobre la controversia entre Perret y Le Corbusier, véase, Bruno Reichlin, “L’intérieur traditionnelle...”.

²² Ozenfant et Jeanneret, *Après le cubisme* (París: Éditions des Commentaires, 1958), 54.

²³ Un dibujo de 1920 muestra una naturaleza muerta de objetos puristas que se yuxtapone a unas casas bretonas y un plano de fondo con un perfil montañoso. [FLC 1535].

como representación— dominado por los objetos —cubiertos, copa, plato, bol y una forma indeterminada entre guante y caracola— sobre la mesa. En todo caso, el paisaje aparecía subsidiario a la naturaleza muerta en la que ya no existía el rigor purista y los objetos típicos se deformaban y fundían con otros cuerpos orgánicos acompañados de *objets à réaction poétique*, en un conjunto de formas mutantes.



Figura 4: Le Corbusier, *Claire de Lune à Courseaux* (FLC 2451), s.d. — *Étude pour Composition avec la lune* (FLC 0120), Moscú, 28 de octubre de 1928 — *Composition avec la lune* (FLC 146), 1929. (Fondation Le Corbusier).

En *Composition avec la lune* (1929) dibujó el perfil montañoso reflejado en el agua con una barca y la luna. Existe un borrador previo a este cuadro, *Étude pour Composition avec la lune*, firmado en Moscú el 28 de octubre de 1928 durante su estancia en la capital rusa para la presentación del proyecto del Centrosoyuz. Esta es la razón por la que algunos autores han identificado esta escena con un lugar posiblemente visitado en compañía de Kohzin durante su estancia en Moscú. Sin embargo, su silueta es idéntica a la del dibujo no fechado *Claire de Lune à Courseaux* [FLC 2451], precisamente el tan querido paisaje observado desde la Petite Maison. La presencia del violín o la guitarra nos remite a sus naturalezas muertas de los años veinte, como *Violon et boîte à violon* (1920), por la resonancia entre las montañas y el estuche del violín. Probablemente, la memoria volvía a adquirir un inusitado peso en sus actos creativos, en los que el paisaje no es tanto una representación sino la evocación de un recuerdo y una experiencia (fig. 4).

Panoramas

Javier Maderuelo explica que la insatisfacción de los pintores paisajistas ante el constreñimiento del espacio de representación por la dimensión de los lienzos, es decir, por los límites del hipotético marco desde el que se contempla y pinta la escena, fomentó

la aparición de los “panoramas” a principios del siglo XIX²⁴. El “panorama” solicitaba del espectador el movimiento para examinar las diversas partes del paisaje o el acontecimiento histórico que en él se mostraba. Con toda seguridad, Le Corbusier debió conocer estos dispositivos como el Panorama Bourbaki (1889) en la cercana Lucerna, que era uno de los más celebrados²⁵. De hecho, recurrió al diorama, un procedimiento relativamente similar, para la presentación de sus proyectos urbanísticos. Pero más allá del uso concreto de este sistema, la dilatación de los límites del plano del cuadro y la necesidad del desplazamiento en aras de una mirada comprensiva y una completa visión exigía un nuevo tipo de “ventana” más acorde con este deseo de apropiación del exterior. La respuesta vendría dada por la tecnología. Si ésta había permitido la *fenêtre en longueur* y la fachada libre, los nuevos sistemas de acondicionamiento climático y las posibilidades del vidrio podían dar lugar a “*le pan de verre*”, el muro de vidrio. Este era presentado en *Précisions* como el procedimiento más avanzado de cerrar un espacio tras “*le pan de pierre*”, “*le mur mixte*” y “*la fenêtre en longueur*”²⁶, con la particularidad de no precisar su apertura pues su único cometido era la iluminación del interior. Sin embargo, en la Conferencia impartida en Río de Janeiro el 10 de agosto de 1936, trazó el conocido dibujo del paisaje del mar y la ciudad con el Pan de Azúcar como reclamo de una nueva manera de habitar el espacio (fig. 5). Era el producto, a su vez, de un “urbanismo en tres dimensiones” que podría aportar “un espectáculo que hasta ahora se ha privado a todos los que viven en las ciudades”²⁷.

Este encuadre ya había sido ensayado por Le Corbusier en proyectos precedentes. No es difícil ver en la perspectiva de la terraza de los Immeubles-Villas [FLC 19069], llevada a la práctica en el Pabellón del Esprit Nouveau, la presencia de los cuatro planos que limitan el espacio de terraza con el fondo natural que se introduce en él. No es casual la manera en que Le Corbusier presentó esta terraza en sus publicaciones. Si las diferencias son de matiz entre la vista frontal publicada en *Almanach d'architecture moderne* (pág. 124) y en la *Œuvre complète* (Vol. I, pág. 103), donde la vegetación parece adquirir mayor protagonismo; bien distinta es la imagen retocada para *Almanach...* (pág. 150) pues hace desaparecer un entorno caótico y desordenado, respecto a la fotografía original [FLC L2 (13) 21]. No muy distintas son las ilustraciones publicadas en la *Œuvre complète* (Vol. I, pág. 134 y 145, respectivamente) de la planta baja libre de la Villa Cook y de la terraza de la Villa Stein, no lejos de esta voluntad de construir un panorama, así como los croquis que hace para la Villa de Paul Poiret, donde un mismo perfil montañoso constituye el motivo de las distintas vistas. Las grandes cristalerías de articulación en la Villa Church o en la Maison

²⁴ Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del Paisaje* (Madrid: Abada Ediciones, 2020), 529ss.

²⁵ En este grandioso panorama, uno de los pocos visitables hoy en día, trabajó el pintor Ferdinand Holder, autor de una serie de acuarelas del lago Léman y su entorno, que pudo tomar Le Corbusier como referente.

²⁶ Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Éditions Vincent, Fréal et Cie, 1930), 58-60, e imágenes FLC 33502 y 33504.

²⁷ Le Corbusier. “Le logis, prolongement des services publics” en *Conférences de Rio*, ed. por Yannis Tsiomis (París: Flammarion, 2006), 118-138. Hoja VI n.º inv. 13732. Río de Janeiro, Museo Nacional de Bellas Artes, colección P.M. Bardi.

La Roche también serían otros precedentes en los que la naturaleza y su propia arquitectura se proponen como escenarios dignos de admiración.

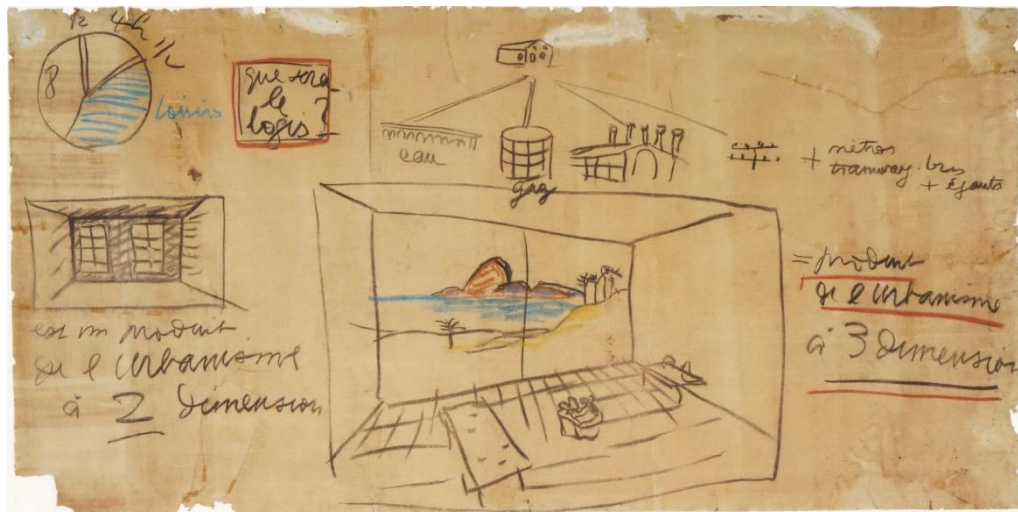


Figura 5: Le Corbusier, Conferencia “Le logis, prolongement des services publics”. Instituto Nacional de Música, Río de Janeiro, 10 de agosto de 1936. Hoja VI n.º inv. 13732. (Río de Janeiro. Museo Nacional de Bellas Artes, colección. P.M. Bardi).

En *La Maison des hommes* reproducía nuevamente el mismo croquis realizado en Río. Era explicado como un proceso iniciado con el descubrimiento de un “lugar animado por el esplendor tropical”, que se convierte en paisaje cuando “¡Crac! Un marco alrededor. ¡Crac! ¡Las cuatro líneas oblicuas de una perspectiva! Tiene su habitación instalada de cara al lugar. ¡Todo el paisaje entra en su habitación! El pacto con la naturaleza ha sido sellado. Gracias a los dispositivos del urbanismo es posible inscribir la naturaleza en el contrato de arrendamiento”²⁸. El paisaje surge cuando se traza un marco en el que se circunscribe el objeto de contemplación.

Pero este panorama a capturar no era necesariamente el de una naturaleza campestre sino urbana y dispuesta a ser construida como en su *Ville Verte*, cuyas superficies arboladas formarían parte de las “alegrías esenciales” que debían darse en la ciudad moderna. En *La Maison des hommes* ofrecía posibles imágenes del espacio libre ajardinado de esta nueva ciudad, como una sucesión de fotogramas de un recorrido hasta el interior de la vivienda, coronada con una inmensa cristalera sobre el espacio verde cedido a la ciudad. En la *Ville Radieuse* se firmaría un “pacto” con la naturaleza y los árboles entrarían en los apartamentos gracias a las grandes superficies transparentes que garantizarían una vida urbana intensa en contacto con la vegetación²⁹.

²⁸ Le Corbusier y François de Pierrefeu, *La maison des hommes* (París: Librairie Plon, 1942), 69.

²⁹ Le Corbusier y François de Pierrefeu, *La maison...*, 75-89.

El proyecto no realizado del Immeuble Invalides (1932), podría considerarse como un fragmento de uno de los *rédents* de la Ville Radieuse. Situado entre medianeras en la rue Fabret, en un lateral de la explanada del Hôtel des Invalides, contenía apartamentos en dúplex con una fachada de vidrio o de vidrio y pavés, según las distintas versiones, [FLC 12444 o FLC 12331, por ejemplo]. Las perspectivas interiores mostraban el muro de vidrio con las vistas sobre el jardín y el perfil de las mansardas de los edificios de enfrente [FLC 12338] o la fachada monumental del Hôtel [FLC 12337] (fig. 6). Una comprobación geométrica permite demostrar que desde la posición del hipotético observador es imposible la percepción de este monumento, solo factible cuando el habitante se sitúa junto al vidrio³⁰. Obviamente, es una representación, pero además da cuenta de que muchos de sus *vedute* no se corresponden con una visión estática, realizada desde un único punto de vista, sino en movimiento. Esto es particularmente constatable en las perspectivas de los “paisajes” interiores de algunos de sus proyectos como la Villa Meyer [FLC 31514], la Villa Ocampo [FLC 24235b] o el segundo proyecto del Centrosoyus [FLC 16112], que se conciben enlazando imágenes elaboradas con distintos puntos de vista como si el observador estuviera recorriendo el lugar. En la percepción y representación del paisaje confluyen también el tiempo, la memoria y el movimiento, especialmente en un siglo en que éste se había convertido en signo de su identidad.

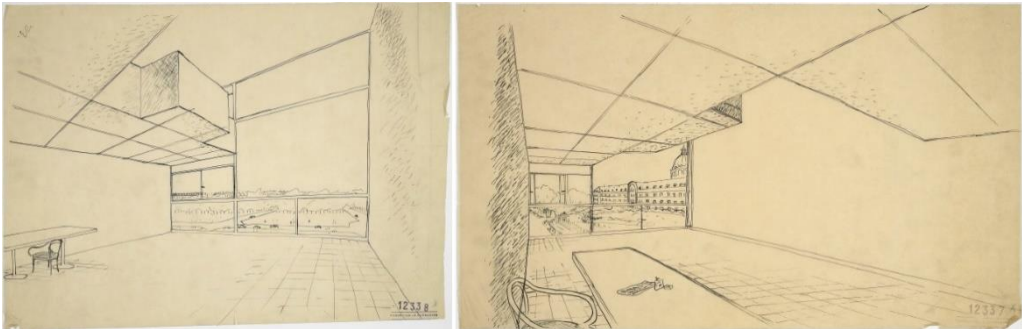


Figura 6: Le Corbusier – Pierre Jeanneret, *Immeuble Invalides*. *Perspectivas interiores* (FLC 12338 – FLC 12337), 1932. (Fondation Le Corbusier).

Desde la terraza-jardín

El panorama podría configurarse de otro modo y con una visión mucho más selectiva. Esta intención estaba detrás de los elevados antepechos que construyó en las cubiertas de muchas de sus obras y que podían limitar la mirada hacia determinados lugares. Es muy elocuente el dibujo que realizó desde la terraza del apartamento de Auguste Perret en la calle Franklin [FLC 2287], mostrando una vista de París en la que se podía reconocer el

³⁰ En otros proyectos se incide en este mismo espacio tubular que focaliza las miradas sobre el paisaje. Así ocurre en los proyectos iniciales de la villa en Cartago (1928), [FLC 8503]; de los apartamentos Durand (1933), [FLC 13966]; Roq et Rob (1949), [FLC 18776]; las viviendas La Citadelle Hem Rubaix (1952), [FLC 20816]; entre otros.

Sacr -C eur, las columnatas del Louvre, el curso del Sena y la ciudad a sus pies³¹. En cierto modo, la imagen sería equivalente a la de sus acuarelas realizadas cuando lleg o a París y en las que Notre-Dame aparecía desdibujada frente al ambiente urbano. Bien distinta es la mirada que se proponía desde el Apartamento Beistegui (1930-31), en parte concebido como un dispositivo desde el que contemplar determinados hitos que representan la ciudad a través de una secuencia de tres terrazas. La primera cubierta permite la visión del Arco de Triunfo, desde el segundo nivel “solo se ven aparecer algunos de los lugares sagrados de París: el Arco de Triunfo, la Torre Eiffel, la perspectiva de las Tullerías y de Notre-Dame y el Sacr -C eur”; el solarium superior exclusivamente permite la visión del “césped, los cuatro muros y el cielo, con todo el juego de nubes”³², acompañados de la parte superior del Arco de Triunfo y la Torre Eiffel (fig. 7). Sin embargo, había otro dispositivo más sofisticado: una sala cilíndrica contenía un periscopio que podía proyectar un panorama de la capital francesa de 360  sobre una mesa circular.



Figura 7: Le Corbusier – Pierre Jeanneret, *Appartement Beistegui* [FLC 33064 – L2(5)12], 1932. (Fondation Le Corbusier).

La cubierta plana, según Le Corbusier, había sido una gran conquista y un lugar privilegiado para el hombre moderno. De hecho, desde la terraza del proyecto del Palacio de la Sociedad de Naciones (1927) se mostrar en exclusiva una vista panorámica del perfil quebrado de los Alpes con el lago Lemán a sus pies. Para su autor, ésta cubierta “horizontal única, lisa y pura; esta horizontal pura en lo alto, a veces destacada sobre el cielo, a veces dando su medida a las montañas que la sobrepasan, esta horizontal es una conclusión de orden lírico”³³. El paisaje natural adquiría todo su esplendor desde las azoteas que, transformadas como cubierta jardín, se convertían en lugares destinados al

³¹ Este croquis está contenido en el Carnet n  21 (1916-1922). El Sacr -C eur, por su posición elevada, es uno de los puntos de referencia más utilizados en los ideogramas de París realizados por Le Corbusier, como en los proyectos de Garaje Cardinet, (1926), [FLC 24197], Immeuble en Montmartre (1935), [FLC 28869 y FLC 28873] o en el croquis “L’Acad misme dit: Non!”, utilizado como imagen de una de las conferencias en Sudamérica (1929), [FLC 32092]. París era identificado principalmente por sus monumentos.

³² Willy Boesiger, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1929-1934* (Zurich: Girsberger, 1934), 56 y 54.

³³ Le Corbusier, *Une maison...*, 152

disfrute de las “alegrías esenciales”, el sol, el espacio y la vegetación, que podían ser objeto de contemplación. Así sucedería en los bloques residenciales de la Ville Radieuse, con su cubierta poblada por instalaciones de hidroterapia, parques infantiles, bares, zonas de duchas, vestuarios, zonas para tomar el sol al abrigo del viento, pérgolas, áreas nudistas, playas de arena, pistas deportivas y montañas artificiales cubiertas de vegetación. Sería un lugar para recrearse en una ciudad “verde”, colmada de un frondoso arbolado. Su epígono fue la *Unité de Marseille*, no en vano, reconocida como *cité radiuse*. En este caso, desde su cubierta, limitada por un alto antepecho, debía garantizar la visión lejana del circo de colinas que rodean Marsella y del mar Mediterráneo y evitar las miradas hacia un tejido urbano informe. Se trataba de revelar un paisaje natural, que entraba en resonancia con el otro paisaje que había construido en su terraza, donde formas geométricas y orgánicas representaban la tan anhelada síntesis de opuestos. Muchos años antes, había escrito en relación con el Partenón: “Se han erigido sobre la Acrópolis templos que se corresponden con un único pensamiento y que han reunido en torno a ellos el paisaje desolado y lo han sometido a la composición. Por tanto, en todos los confines del horizonte, el pensamiento es único”³⁴. Este mismo sentir parece reinar en su *Unité*.

El Convento de la Tourette es otro ejemplo paradigmático. También en su terraza, destinada a ser lugar de meditación y oración, el peto se sobrealzaba en altura para evitar miradas distraídas a lo inmediato y terrenal y, por el contrario, permitir vislumbrar el arbolado, un horizonte lejano y el cielo. Además, el desplazamiento por el interior de un edificio también podía sugerir diferentes formas de relacionarse con el territorio circundante. Por un lado, se había procedido a distinguir entre la ventilación –confiada a los *aérateurs*– y las superficies destinadas para iluminar y contemplar el exterior. Por otro, se recurría a ventanas de muy diferente condición. El *pan de verre ondulateur*, regido por el Modulor, pautaba con sus dilataciones y compresiones de sus parteluces el recorrido procesional por sus corredores en pendiente, acompañado por el despiece del pavimento y las sombras proyectadas por el propio cerramiento. La visión del exterior se fraccionaba en múltiples fragmentos que se reunían en la retina. La estrecha *fenêtre en longueur* a la altura de los ojos en los pasillos alude a un rápido desplazamiento en el que se atemperaba la contemplación del paisaje, interrumpido en todo caso por los dados de hormigón que secuenciaban el itinerario. Las dos fachadas del refectorio y el aula capitular reflejaban la presencia del entorno natural con el vidrio modulado por los parteluces verticales frente al carácter claustral de los paños recayentes al interior y compuestos por los paneles prefabricados en Z y H. En otros corredores se negaba la visión directa por medio de las *fleurs de ventilation*, que también evitaban el deslumbramiento del viandante. Otros huecos, como en la iglesia, solo contribuían al dramatismo de la iluminación. Ciertamente, ventanas y petos estaban a disposición del espectador para la recepción y la recreación de diferentes y múltiples experiencias, tantas como paisajes posibles.

Ventanas horizontales, huecos en muros, cerramientos de vidrio, parapetos, *brise-soleils*... no dejan de ser mecanismos que provocan una precisa mirada a un lugar o entorno, sea urbano o natural. Del mismo modo, para Le Corbusier el paisaje era un innegable catalizador de sus proyectos. La ventana no era indiscreta por la afición a observar sin

³⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture...*, 166.

reparo al exterior, sino a negar lo discreto, es decir, lo separado y distinto. Todo fluía en la búsqueda de una *unidad*, de una síntesis entre la arquitectura, el paisaje y la vida. La mirada era selectiva, pero continua, unificadora y recreadora de los lugares que se reviven como paisajes en sus dibujos y proyectos, en la memoria y en el tiempo.

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