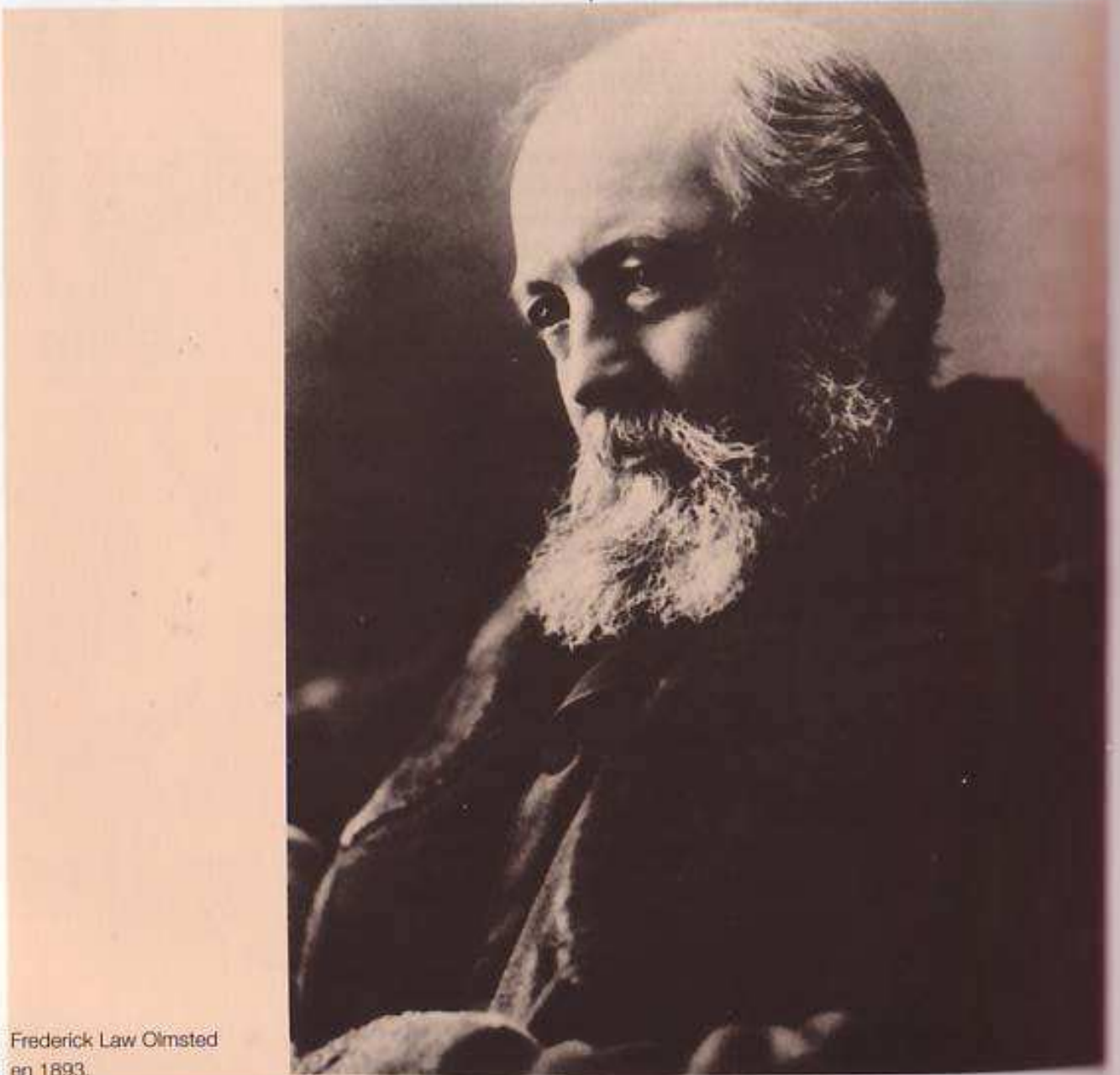


# La ciudad pintoresca de Olmsted

y la figura del *landscape architect*



Frederick Law Olmsted  
en 1893.

Central Park habrá servido para poner a prueba las técnicas del *landscape architect*, pero las tareas que esta disciplina acometerá apenas se prefiguraron en él. La amplísima obra de madurez de Olmsted puede entenderse como el despliegue de los programas y escalas y el perfeccionamiento de los métodos y técnicas del *landscape architect*, una tarea sobre la que se han dado distintas interpretaciones, a menudo poniendo énfasis en los aspectos medioambientales y soslayando los creativos, estéticos y estilísticos.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista que aquí se ensaya, esta visión no explica una importante parte del legado de Olmsted, quizá la que más decisivamente ha contribuido al éxito tanto del personaje como de su trabajo, así como a la atracción que la arquitectura del paisaje ejerce sobre estudiantes, arquitectos y otros profesionales. Lo que supone Olmsted a la cultura del proyecto contemporáneo es quizá el pensamiento más consistente, a la vez sistemático y elástico, sobre el papel de la naturaleza en la ciudad y en la vida de los ciudadanos, basado en la elaboración de una verdadera estética de lo pintoresco como lo público moderno por excelencia; la invención de un discurso, unas técnicas y unos lugares decisivos para entender la ciudad moderna.<sup>2</sup>

Para Olmsted el trabajo del *landscape architect* está dirigido a compensar las tendencias estrechamente comerciales de la ciudad norteamericana mediante su actuación como agente que se ocupa del interés social dentro de las fuerzas del mercado. Su objeto de estudio y trabajo se centra en la modelación de los vacíos que estas fuerzas dejan abandonados para crear con ellos sistemas de espacios públicos continuos y diferenciados, articulados como un todo, que compensen el principio democrático de libertad con el de igualdad. Según su teoría de urbanización, puesta de manifiesto en sus múltiples escritos, la vida industrial comporta la separación entre lo comercial y lo doméstico, una división funcional de la ciudad que conduce directamente al rascacielos y al suburbio. La articulación de un tercer elemento, el espacio público, y la construcción de éste con relación al marco natural con criterios ecológicos, sociales y estéticos, será el cometido del *landscape architect*.



## MAPA 4

Este campo de acción comporta la articulación de un programa con distintas escalas. Una de las piezas esenciales y piedra angular de este programa es sin duda el gran parque público dentro de un medio urbano. En este sentido, Prospect Park (1886-1887), en Brooklyn, y Franklin Park (1884-1885), en Boston, serán las dos obras maestras que Olmsted legará. Mejores condiciones naturales, de forma y de programa que en Central Park, así como una mayor experiencia, le permitirán desarrollar en ellos su ideal estético y la técnica de organización secuencial por *composites* en la que lo pastoril se irá expandiendo —ocupa dos terceras partes del Franklin Park— y haciendo más natural, sin apenas tratamientos de caminos, programas o edificaciones que distorsionen la percepción del medio natural como experiencia estética por sí misma. Las áreas pintorescas, aunque reducidas en su extensión, además de dar el sello personal del autor, adquirirán el máximo valor simbólico: es en ellas, apartadas y ocultas, donde la comunión entre naturaleza e individuo se produce más intensamente, donde arraiga una nueva condición de lo público, paradójicamente asociada al aislamiento y la soledad, como compensación de la sobrestimulación metropolitana. Por otra parte, en ninguno de estos parques olvida el Mall, que pasa así a ser también elemento esencial del pintoresco moderno, el lugar de la sociabilidad y elemento de transición entre el ambiente metropolitano y el paisaje. La reproducción, aproximada en un caso (Prospect Park) y en otro casi literal (Franklin Park), del Birkenhead Park de Paxton —especialmente su esquema viario— eleva este parque en la mente de Olmsted a canon o tipo ideal para esta modalidad de parque central.<sup>3</sup>

Pero, a pesar de su importancia, el gran parque público es quizá la pieza más convencional de ese programa que Olmsted configura con su trabajo, pues al fin y al cabo se trata de una idea que provenía de la ciudad europea y el trabajo de Olmsted se había circunscrito a adaptarla a un nuevo contexto físico y cultural. Con el proyecto para Riverside (Illinois, 1868) tuvo la oportunidad de desarrollar el modelo de suburbio residencial que materializaba otra parte de su concepción pintoresca y sistemática de la ciudad. Aun cuando, como ha sido mencionado frecuentemente, existía

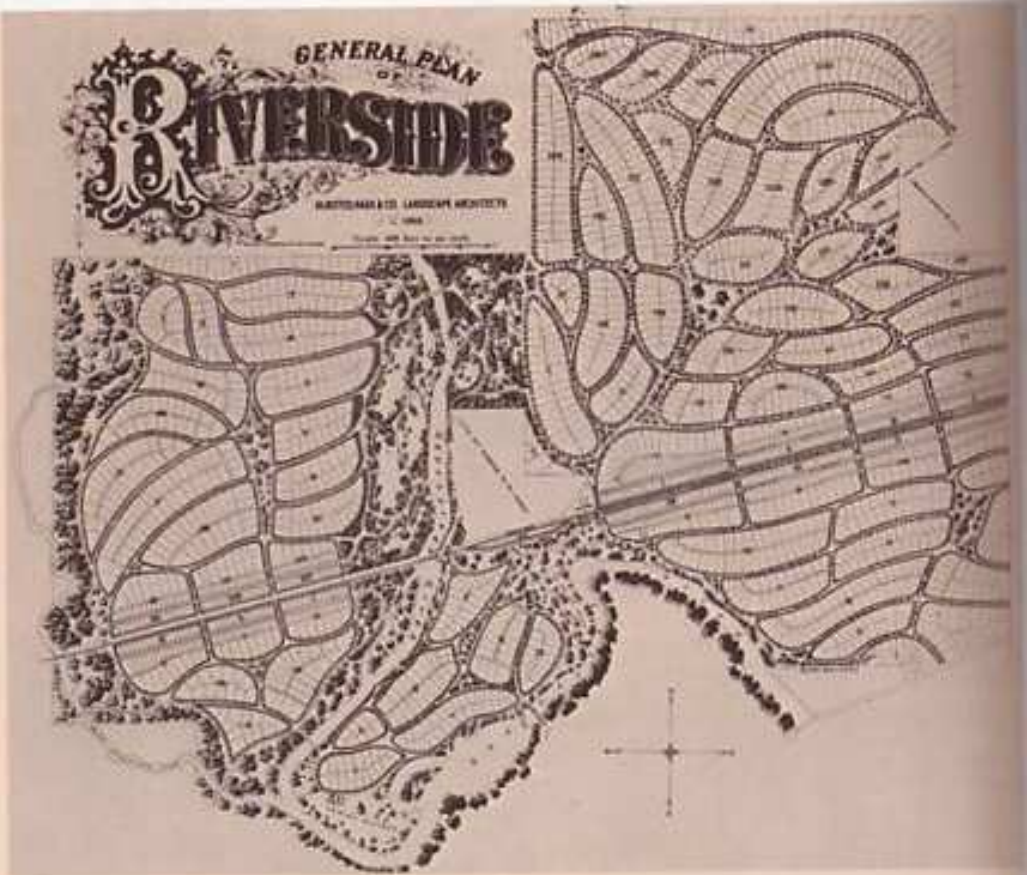


Frederick Law  
Olmsted y Calvert  
Vaux, Prospect Park,  
Brooklyn, Nueva  
York, 1866-1867.



Frederick Law  
Olmsted, Franklin  
Park, Boston,  
1884-1885.





Frederick Law Olmsted  
y Calvert Vaux, plano  
general para Riverside,  
Illinois, 1869.

Imagen actual  
de un trazado.



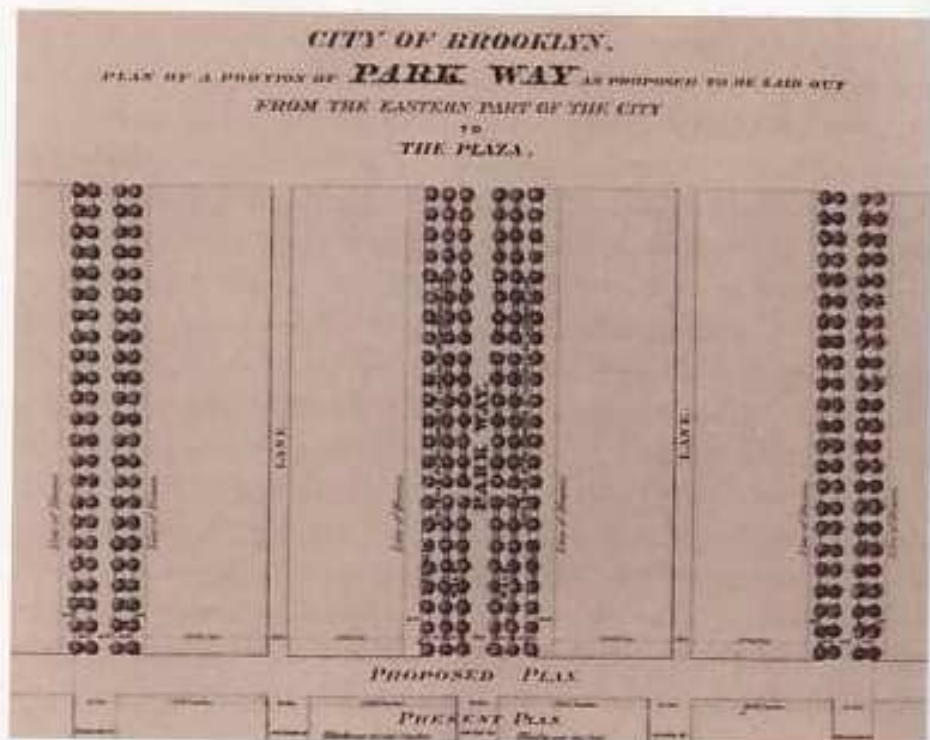
el precedente romántico del Hewelwyn Park (1853) de Alexander Jackson Davis, la propuesta de Olmsted para Riverside es un proyecto que pone el espacio doméstico en relación con el medio físico y con la ciudad de una forma verdaderamente original y con gran repercusión en la concepción posterior del suburbio norteamericano. En su organización de geometría ondulante no hay sólo un obvio interés en preservar el marco natural adaptándose a su topografía con la máxima discreción, sino la propuesta de introducir una completa estructura de espacios públicos con relación al medio físico. Esta estructura pública tiene por objeto la preservación del espacio del río y sus bosques de ribera, el ecosistema completo, como perteneciente a la comunidad, complementado por otros más pequeños, esponjados en los intersticios del desarrollo residencial, componiendo así una nueva forma de diálogo entre naturaleza y sociedad que ya no se basa en el jardín privado de cada parcela sino en dar a la vez protagonismo a la naturaleza y a lo público, en hacer coincidir intereses biológicos y sociales dándoles forma estética. El ideario pintoresco de Olmsted encuentra nuevamente en el suburbio, como forma paradigmática de lo doméstico, una articulación estética —basada en paseos serpenteantes, variedad e intrincamiento, secuencias de diferentes espacios; la impronta que “caracteriza” esta concepción del suburbio, hoy extendida universalmente—, con efectos positivos en términos sociales y biológicos, unificando las tres esferas que su renovación del ideario pintoresco buscaba hacer coincidir.

Este sistema de espacios públicos naturales se prolonga en la concepción urbana de Olmsted más allá del suburbio residencial a través de las arterias que comunican éstos con la ciudad comercial. Con estas arterias, a las que denominará *parkways* (vías parque), compondrá un sistema continuo de espacios naturales asociado a la movilidad que interpretará la necesidad de comunicación como una oportunidad de extender y ampliar la concepción cinestésica pintoresca a la escala de la metrópoli moderna. El paseo pintoresco, por así decirlo, se motoriza y adquiere una nueva escala que tendrá de nuevo un sentido biológico, como corredores naturales, y estético, convirtiendo la necesidad



## MAPA 4

Frederick Law Olmsted  
y Calvert Vaux, Planta  
tipo de la Eastern  
parkway para Brooklyn,  
1868.



de transporte en oportunidad para poner en relación naturaleza y cultura. Los parkways se trazarán como paseos que abarcan un área ajardinada de unos 60 m de ancho buscando los puntos de vista pintorescos, buscando *picture*, así como la máxima adaptación topográfica, devolviendo al viaje las cualidades estéticas y de comunión con el medio natural que la teoría pintoresca había identificado. Queda así concretada una modalidad de metrópoli donde los vacíos articulan un sistema completo y encadenado de espacios naturales que acompañan la experiencia cotidiana social del ciudadano: en el centro —los parques públicos—, en el suburbio —los parques comunitarios— y en la traza de sus redes de transporte, que protegen la integridad ecológica del medio natural en el medio metropolitano entendida como un bien público que sirve a la cohesión social, como un valor cultural.

Será en Boston donde esta idea se realice de forma completa, tras haber sido propuesta en Nueva York la unión por *parkways* entre Central Park, Prospect Park, otros parques escénicos y el frente costero atlántico. Pero el clima intelectual que encuentra en Boston a través del Boston Park Movement —un movimiento bien



organizado y con influencia en las decisiones municipales—, es más favorable que el de Nueva York, determinando su traslado a esta ciudad en 1883, desde donde acometerá de forma completa su ideal urbano: la creación de un *park system*, un sistema de parques trabado por *parkways*, que ligan entre sí suburbios y áreas comerciales, y dan coherencia al conjunto de vacíos urbanos como materialización de un gran paseo pintoresco en el interior de la ciudad. Back Bay Fens, Arboretum, Franklin Park, Muddy River, Jamaica Park y Pleasure Park, todos unidos por *parkways*, darán lugar al Emerald Necklace (1878-1895), su obra más ambiciosa, una comprobación palmaria de la pertinencia de sus ideas y de los amplios recursos técnicos y estéticos de Olmsted y su equipo de colaboradores (en el que irá adquiriendo cada vez mayor importancia su hijo Frederick Law Olmsted Jr., quien le sucederá tras su retiro y dirigirá la primera escuela de *Landscape Architecture* en Harvard University desde 1905).

Frederick Law Olmsted.  
Plan del sistema de  
parques de Boston,  
1894.



Pero aún el programa no estaba completo. Obviaremos aquí por razones de brevedad y pertinencia sus trabajos en torno a los campus universitarios, sus colaboraciones con Henry Hobson Richardson, sus parques en fincas privadas y en ciudades de Estados Unidos y Canadá, para resaltar su visión sistemática más allá de los límites tradicionales de la ciudad, en la naturaleza virgen, como una última e importante pieza de su visión metropolitana.



## MAPA 4

Frederic Edwin Church,  
*Las cataratas del  
 Niágara*, 1857.  
 Óleo sobre lienzo.

A través de sus trabajos para el Parque Natural de Yosemite y la Reserva Internacional de las Cataratas del Niágara, Olmsted promovió decisivamente la creación de la figura del Parque Nacional para la preservación de los territorios vírgenes de mayor interés ecológico y ambiental, una práctica hoy universalmente extendida. A través de los parques nacionales, la nueva concepción de lo pintoresco ampliaba su foco a todo el territorio nacional y, en el caso de Niágara, internacional, alcanzando a lo sublime tal y como había sido elaborado por los pintores paisajistas coetáneos con su atención a estos escenarios naturales, representados siempre



en su máximo esplendor atmosférico. Pero la comprensión de estos lugares como verdaderos espacios públicos monumentales que preservar para la celebración de la identidad nacional, y la forma en la que esta preservación debía acometerse son dos aportaciones políticas y paisajísticas genuinas de Olmsted. Visitó el valle de Yosemite por primera vez en agosto de 1864 — Bierstadt lo había hecho en el 1863 y Carleton Watkins en el 1854 y 1861 — y entendió rápidamente la grandiosidad y singularidad biológica del valle, que él interpreta no sólo como un objeto de estudio científico sino también artístico (al fin y al cabo habían sido artistas como Bierstadt los que habían identificado su valor como símbolos de la grandeza

nacional). Olmsted fue nombrado el primer Presidente de la Comisión que tenía por objeto la gestión y administración del parque para el Estado de California. Esta comisión debía organizar la vigilancia y el levantamiento cartográfico del parque, así como realizar un estudio para su gestión y recomendaciones para llevarla a cabo. Olmsted recurrió de nuevo a un equipo de trabajo multidisciplinar y se encargó directamente de la realización de un largo informe sobre este último aspecto, la gestión de la preservación del Parque, informe que resultó ulteriormente decisivo en el establecimiento del United States Park Service.<sup>4</sup>

La comprensión dual, científica y artística, que tuvo Olmsted de Yosemite y los Parques Nacionales, y su concepción de éstos como lugares que había que preservar intactos desde el punto de vista de la intervención paisajista, muestran con precisión su concepción del territorio como parte integral de la vida urbana. El pintoresco sublime admite en Olmsted aún menos acciones que las que se intentan minimizar en los parques urbanos, en lo que sigue seguramente la convicción de Uvedale Price de que lo sublime está fuera del alcance de la creación humana, pertenece a la naturaleza en exclusiva. Pero en su concepción la naturaleza sublime había dejado de ser algo ajeno a la metrópoli. Era el final del *grand tour* americano, la culminación de un paseo de escala colosal que arrancaba en los paisajes pastoriles insertados en el centro de las ciudades, se prolongaba en pintorescas *parkways* desde las que se accedía a suburbios organizados en torno a espacios naturales singulares, y se adentraba en el territorio hasta alcanzar los parajes más sublimes, todo ello preservado para el bien público y presentado como la estructura monumental americana, imbuido por tanto de una indiscutible dimensión política.

Esta dimensión política del trabajo del *landscape architect* se manifiesta en el largo y complejo proceso de protección de las cataratas del Niágara. Olmsted había sido requerido por Frederic E. Church en 1869 para intentar poner coto a la degradación turística de este escenario que progresivamente iba haciéndose más accesible y más difícil mantener en el estado con el que los pintores de la Escuela del río Hudson lo habían presentado al público



## MAPA 4

norteamericano. Pero hasta 1878 no se organizó en Boston un comité destinado a proponer la organización de una reserva internacional. Dado su carácter fronterizo se trataba de un problema de cierta complejidad. En 1879, a requerimiento de Olmsted, Church y Henry Hobson Richardson, el gobernador general de Canadá así como el del Estado de Nueva York comenzaron a trabajar en este sentido. Olmsted y James T. Gardner, geólogo que ya había trabajado con Olmsted en el levantamiento topográfico del valle de Yosemite, elaboraron un estudio cuya conclusión urgía la adquisición pública de los terrenos del área de las cataratas. El informe insistía en que era necesario preservar el conjunto ambiental o ecológico formado por las cataratas, las islas y las riberas, y no sólo las primeras. Rechazaba también cualquier tratamiento ornamental y recomendaba la demolición de las distintas intervenciones existentes. Se trataba de establecer una política de restauración y mantenimiento del marco natural entendido como ecosistema sublime. La iniciativa era única, pues demandaba un acuerdo internacional sin precedentes. Olmsted entendió que, en este caso, su trabajo superaba los límites técnicos de otras propuestas y organizó una gran campaña basada en múltiples publicaciones, charlas, recogidas de firmas —setecientas personalidades sobresalientes de Boston sellaron su adhesión—, con la que forzó la situación política hasta conseguir que en 1885 el nuevo gobernador, Grover Cleveland, adquiriese los terrenos, se abriesen al público y se organizase la Reserva Internacional (en Canadá la iniciativa había tenido desde el principio una acogida favorable).

Esta batalla política nos permite cerrar el abanico programático que Olmsted configuró para el *landscape architect*, una figura a caballo entre el arquitecto, el botánico, el jardinero, el urbanista, el agitador político y el esteta, que tiene un dominio disciplinar nuevo —los espacios naturales como espacios públicos— y cuyo trabajo reproduce básicamente dos modelos: por un lado, las técnicas constructivas del paisajista, según el modelo impulsado por Uvedale Price y revelado en Birkenhead Park y Buttes-Chaumont; por otro, las técnicas proyectuales del arquitecto aplicadas a la construcción de los vacíos con materiales naturales.



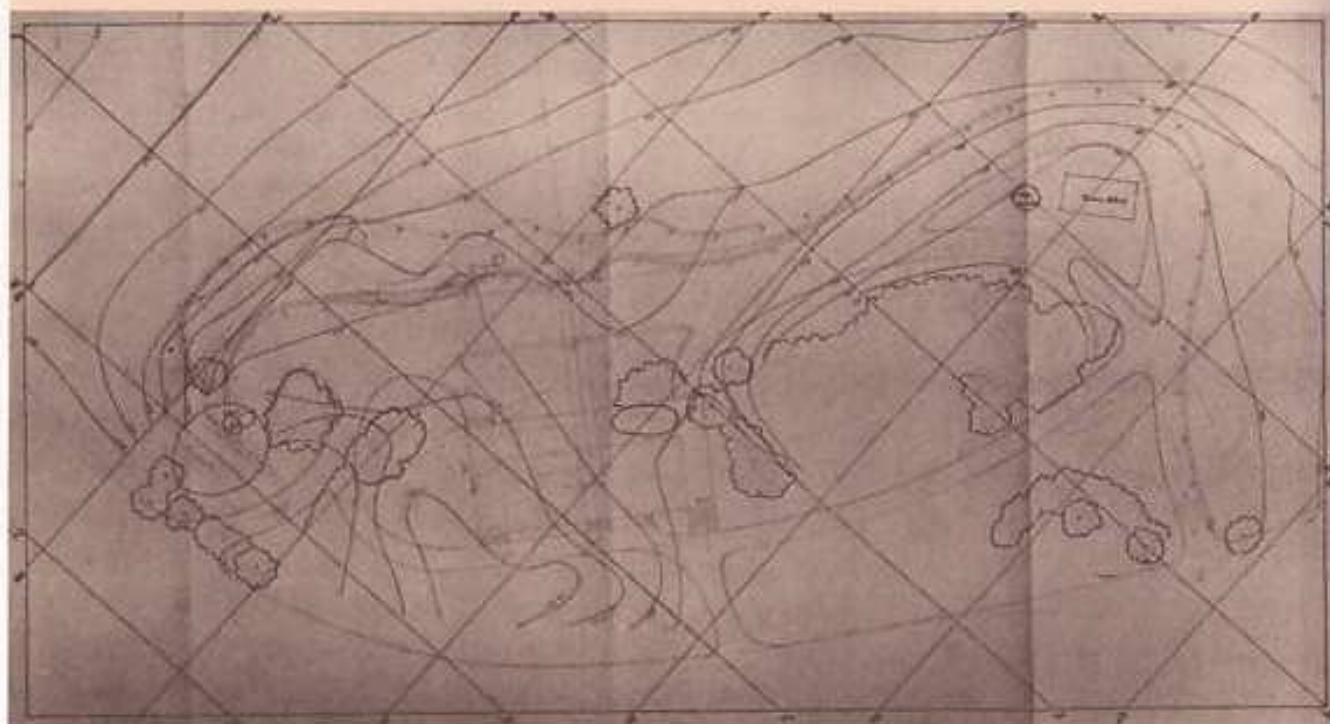
Sin duda, Henry Hobson Richardson (1838-1886), su vecino en Brookline, amigo personal y colaborador en múltiples ocasiones, influyó en esta concepción de la profesión, al igual que Olmsted pudo influir en las tendencias pintoresquistas y ambientales de Richardson.<sup>5</sup> La forma en la que Olmsted organizó su oficina, en su propia casa en Brookline, a imagen y semejanza de la de Richardson, es una mezcla del sistema del *atelier beaux arts* y del estudio norteamericano que entonces comenzaba a materializarse.<sup>6</sup> Incluyó colaboradores independientes que formaban equipos de trabajo para proyectos específicos y estudiantes cuya formación se basaba en la participación activa en el proceso de elaboración documental del proyecto, al modo tradicional francés. Los libros de Uvedale Price y William Gilpin eran de obligada lectura para sus colaboradores. Frente a lo que era práctica habitual entre los paisajistas coetáneos, Olmsted nunca aceptaba encargos que contemplasen en exclusiva el diseño, sino que exigía la supervisión de la construcción y su mantenimiento durante unos tres años. También rechazaba en la medida de lo posible encargos que incluyesen programas pormenorizados. Para él la programación de actividades y edificaciones estaba en contradicción con el despliegue de su visión de lo pintoresco y del sentido que le otorgaba como espacio público trascendente.

El método habitual de trabajo comenzaba por la visita y levantamiento topográfico, proponiendo frecuentemente la corrección o ampliación de los límites previstos para obtener un entorno más unitario y coherente. Los primeros bocetos comenzaban con la identificación de las unidades escénicas y el trazado de viarios —la organización secuencial de los paseos—, así como la organización del sistema de distribución de las superficies principales de agua. Se dibujaban plantas generales con secciones y se realizaban a continuación dibujos específicos para los elementos constructivos, que en la oficina se denominaban los “muebles” del parque, con los que se daba una idea del valor y posición que a la arquitectura e ingeniería civil se otorgaba en el proceso. Para estas últimas, las preferencias estéticas de Olmsted fueron siempre rusticistas, prefiriendo los puentes de mampuesto y las construcciones *shingle*



Croquis de estudio de Frederick Law Olmsted con los sistemas de caminos y carreteras del Franklin Park, 1885.

Croquis de John C. Olmsted desarrollando el mirador de Franklin Park, 1885.



*style* con grandes cubiertas, rodeados de materiales naturales, maleza y enredaderas de rápido crecimiento que les conferían un carácter de algo preexistente, si bien aprobaba que ciertos puentes de importancia fuesen aplacados con estereometrías clásicas.<sup>7</sup>

Olmsted intervenía muy ocasionalmente en los bocetos, aunque los supervisaba y daba las directrices generales. Siempre se encargaba de las descripciones literarias, a las que otorgaba un papel decisivo en la recepción por clientes y ciudadanos de sus ideas, por lo que las incluía como parte de las plantas generales. Así mismo, se encargaba de la difusión de las ideas a través de artículos y de las relaciones con el cliente. Tras la aprobación del proyecto procedía a realizar el plan de plantaciones, fase del trabajo por la que no aceptaba ni responsabilidad ni honorarios. La supervisión de las obras se realizaba cuidadosamente en colaboración con un ingeniero civil y en las plantaciones la intervención del botánico, que debía tener la confianza de Olmsted, era de notoria importancia. En líneas generales, el criterio era siempre plantar inicialmente con densidad para poder entresacar al cabo de varios años, casi siempre plantas autóctonas para imitar a la naturaleza aunque sin transformar esta ley general en una norma. Aceptaba ocasionalmente plantas foráneas, siempre que su uso fuera coherente, y evitaba sistemáticamente la jardinería floral, considerada ajena a la concepción pintoresca.

La ocupación principal de Olmsted a lo largo del proceso era la organización secuencial del espacio, a la búsqueda de escenarios naturales con "aspecto rural, placenteramente sencillos", en los que intentaba intensificar los efectos de perspectiva y unidad visual. Manejaba para ello criterios paisajistas tradicionales, próximos a los de "Capability" Brown y a los de Repton, y cuando la topografía lo permitía, creaba escenarios acusadamente densos y salvajes, más personales y también más próximos al ideal de Price. Para obtener el efecto de unidad de escenarios recurría a fotografías referenciadas en un cuadrante sobre el topográfico, con las que construía una moderna versión de los dibujos dobles de Repton popularizados en sus *Red books*.<sup>8</sup> Con estas fotografías elaboraba vistas de las distintas unidades, identificaba la posición de los elementos principales —que se trasladaban al plano— y volvía a fotografiar





Fotografía de los trabajos de nivelación en el Playstead de Franklin Park, 1887.  
Estado final, obra de Frederick Law Olmsted.



los mismos lugares tras la intervención como comprobación de la idoneidad del método.

Debido a la divulgación de su método en las escuelas de arquitectura del paisaje, las técnicas proyectuales de Olmsted pueden parecer relativamente convencionales. Pero no había precedentes y todo tuvo que ser creado a partir de hibridar y actualizar tradiciones profesionales diferentes adaptándolas también a las nuevas técnicas y a las nuevas demandas de la sociedad. Olmsted tuvo que construir un verdadero laboratorio proyectual cuya eficacia no sólo reside en los resultados sino en la influencia decisiva que tuvo en la conformación de los programas de estudio y las metodologías proyectuales de las escuelas de paisajismo. Todo el proceso de construcción de un laboratorio descrito en el capítulo primero del primer volumen de este *Atlas pintoresco* queda ejemplificado en su trabajo, pero esta contribución paradójicamente encuentra difícil acomodo en las historiografías convencionales, sin instrumentos para describir la profunda revolución que supuso su trabajo. Su obra es un tratado sobre las estrategias, técnicas y lugares posibles para una integración democrática del medio natural y urbano. El arquitecto paisajista tiene por objeto poner la ciudad convencional en armonía con el medio natural, reinterpretando la ciudad y el territorio nacional en términos de diálogo entre hombre y naturaleza. Su campo de acción es la planificación sistemática de los vacíos, con el objeto de producir un espacio público socialmente útil, científicamente coherente y estéticamente pintoresco. A través de estos objetivos el *landscape architect* se aleja del jardinero paisajista y se acerca, como hemos mencionado, a los arquitectos protomodernos y a los primeros urbanistas, como, especialmente, Ildefons Cerdà y Arturo Soria. De hecho, puede decirse que su singularidad está basada en la forma en la que la tradición paisajística se funde con los métodos y objetivos del arquitecto y el urbanista protomodernos, en haber identificado un lugar de encuentro entre estas disciplinas. Pero su gran aportación es haber articulado este sistema desde una visión estética completamente original, capaz de poner lo público en relación con lo pintoresco, y provocar un cambio de estatuto de lo público, ya no ligado a una idea de centralidad ni a una idea de representación monumental, sino a una



## MAPA 4

fusión trascendentalista de hombre y naturaleza que representa las virtudes democráticas, el individuo libre, la sociedad igualitaria.

El producto estético y estilístico que es el naturalismo escénico de Olmsted es un artificioso y sofisticado compuesto cuya importancia y singularidad no siempre se ha resaltado debidamente. Todo lo demás será trasladado sin problemas a la modernidad triunfante en Europa dos décadas después de su muerte en 1903: el discurso reformista y positivista, los planteamientos científicos, la nueva noción de lo público, el papel de la naturaleza en la ciudad. Sin embargo, su propuesta estética quedará incomprendida, enmarcada en una genérica naturalidad del "verde", supuestamente más "auténtico" cuanto menos tratado, y esa incompreensión dará lugar a equívocos que acabarán por cercenar gran parte de la credibilidad del discurso sobre el paisaje en la ciudad moderna.

Una obra de Olmsted casi marginal puede servirnos para ejemplificar su originalidad técnica y estética. El proyecto y la obra para los Back Bay Fens (1879) apenas pueden considerarse un trabajo de paisajismo, pues se trata más propiamente de un proyecto de restauración de una zona salobre y pantanosa de nulo valor jardineril, especialmente para los cánones estéticos vigentes entonces. De hecho se trata de un proyecto asociado a una obra de ingeniería hidráulica, la elaboración de las compuertas que regulaban el nivel del agua en la ciudad mediante el aprovechamiento de estos terrenos para su inundación ocasional en función del caudal del río Charles. Sin embargo, Olmsted entendió que en esas condiciones podía crearse un recinto natural que, aunque no respondiese literalmente a la denominación de parque, contribuiría a crear un escenario público en la ciudad y un lugar de experiencias botánicas hasta él nunca antes intentadas.

Como los terrenos eran inundables, el proyecto no incluía paseos al uso, sólo podía percibirse desde sus límites, desde el puente que lo atravesaba o en barca. Olmsted planteó una restitución paisajista naturalista, que no natural, recurriendo a estudios botánicos sistemáticos sobre especies, locales y foráneas, capaces de resistir las condiciones salobres del lugar, y creando una escenografía científica en la que se organizaron tres niveles de



plantaciones en función de su proximidad y grado de resistencia a la inundación por las aguas. La primera tentativa se confió a los supuestos conocimientos científicos de un botánico no experimentado, fracasaron y fue necesario realizar un segundo ajuste para lo que requirió los servicios de W. L. Fischer, con quien había colaborado en Central Park, que solventó este problema y consiguió materializar el efecto buscado por Olmsted, un efecto salvaje pero estéticamente ordenado que él definió admirablemente: "El efecto de tal marisma en la ciudad, en terrenos urbanos cultivados, sería sin duda novedoso y habría un problema momentáneo sobre su dignidad y lo apropiado..., pero es una evolución directa de las condiciones originales del lugar adaptadas a las necesidades de una comunidad densa. Visto de esta manera, se lo considerará en el sentido artístico de la palabra 'natural' y posiblemente sugerirá un modesto sentimiento poético más agradable a la mente cansada de la ciudad que el que hubiera producido una obra elaborada y elegante a modo de jardín".<sup>9</sup> Unas palabras que hoy podemos

Frederick Law Olmsted,  
primer plan para Back  
Bay Fens, publicado en  
1879.



MAPA 4



Frederick Law Olmsted,  
imágenes de época  
de distintas áreas de  
Back Bay Fens, Boston  
(c.1894).



entender como reveladoras, extensibles a su obra y a su ideario más íntimo, que nos hablan de la madura versión de la estética pintoresca que desarrolló Olmsted, su propia y sensible noción de la belleza. Y que también nos hablan de la actualidad y vigencia testimonial de esta visión artística, tras el silencio que en torno a su figura se cernió durante el arco moderno hasta resurgir en las décadas de 1960 y 1970 un interés que no ha cesado de crecer hasta hoy; un resurgir al que artistas como Robert Smithson contribuyeron decisivamente encontrando en él un precedente visionario de sus intereses plásticos en torno al *land art* y los *earthworks*.

Podemos ahora hacer un balance del alcance del programa ideado por Olmsted. Por una parte, la creación de un nuevo programa de trabajo, la superposición de un completo sistema de espacios naturales desplegados sobre la ciudad y el territorio entendidos como un todo único: parques públicos, *parkways*, suburbios, obras de infraestructura, sistemas de parques y parques nacionales que componen su programa de trabajo. Su esquema espacial ideal es la creación de un gran paseo pintoresco insertado en el territorio y la ciudad, un conjunto coherente de espacios naturales que pasaría gradualmente de los más pastoriles en el centro a concepciones más pintorescas en las periferias, para llegar a lo sublime en los parques nacionales. Por otra parte, la creación de una figura profesional, el arquitecto de paisajes, cuyas técnicas proyectuales y constructivas son una síntesis de las del paisajista pintoresco y el arquitecto protomoderno, posibilitando así acometer la organización del espacio público de la nueva ciudad democrática con las competencias adecuadas. Por último, la renovación de los principios pintoresquistas de acuerdo con la visión que los pintores paisajistas norteamericanos habían desplegado sobre el territorio americano llevándola como en el caso de Back Bay Fens, más allá de lo que éstos habían intuido.

Podríamos también intentar un balance de la tradición de las escuelas de arquitectura del paisaje inspiradas por él (y extendidas hoy, especialmente en el ámbito anglosajón, aunque no únicamente allí). Sin duda han formado figuras consistentes que han dado nuevas ideas, nuevas técnicas y lugares al paisajismo.



## MAPA 4

Garret Ekbo, Dan Kiley, Peter Walker, Lawrence Halprin, Ian McHarg son referencias indiscutibles del paisajismo del siglo xx a las que forzosamente debería remitirse cualquier historiografía que tuviese por objeto ofrecer un visión comprensiva. Sin embargo, tal y como señala Peter Walker en *Invisible gardens*,<sup>10</sup> las escuelas no han encontrado aún una forma de actualizar sus contenidos, divididas entre tendencias formalistas y científicas que reflejan la propia división de las interpretaciones de la obra de Olmsted. Desde el punto de vista aquí ensayado, una visión pragmatista de la evolución de las ideas pintorescas, esa dualidad no es sino el reflejo de otra división, la de las escuelas de arquitectura por una parte y las de paisajismo por otra, una división que respondía con precisión a las formas que pudo imaginar el *landscape architect* en su día para abrir un espacio de diálogo entre hombre y naturaleza en un mundo inmerso en otros procesos, pero condenada a consumirse en debates estériles en otro contexto en el que los problemas que plantea la globalización de los procesos de urbanización no hace sino reforzar la necesidad de ensayar profesionales competentes simultáneamente en las técnicas naturales y artificiales, dando una nueva dimensión y actualidad a los ideales pintorescos. Por ello, para trazar los mapas del pintoresquismo en el siglo xx, será relativamente inútil el legado de estas escuelas, y se debe seguir la huella de arquitectos y paisajistas singulares cuya obra se basó en la interacción entre naturaleza y artificio, en negar el dualismo que estas tradiciones académicas impusieron.

La armonía y unidad cósmica que, vía Humboldt y los trascendentalistas, dio base al ideario estético de Olmsted, quedó fulminada tras la difusión de las ideas de Charles Darwin (1809-1882) a partir de 1859. Olmsted estudió y apreció el trabajo de Darwin, a quien además pudo conocer personalmente. Desde su punto de vista, su modelo superaba al de Humboldt en el sentido de que separaba definitivamente la esfera religiosa de la científica, y explicaba el progreso humano como consecuencia de un mejor entendimiento de las relaciones entre el hombre y el medio físico, algo consustancial a la visión de Olmsted. Pero la transformación del darwinismo en social-darwinismo acometida por el fundador

del organicismo, Herbert Spencer, dio lugar desde la década de 1870 a concepciones de la lucha por la vida que se iban alejando progresivamente del ideario político y social reformista de Olmsted, mostraban el lado brutal del capitalismo, y daban soporte ideológico a los grandes brotes racistas de la época, al abandono de las políticas públicas de protección medioambiental y al avance imparable de la mecanización mercantilista. Un universo violento y desgarrado sustituía al preexistente, obligando a una nueva cartografía del mundo. En este nuevo dominio sólo sobrevivirán los más fuertes; la máquina como símbolo de la superioridad del hombre sobre la naturaleza o el superhombre nietzscheano liberado del sometimiento a lo divino serán productos de la dialéctica de la supremacía que sustituye a la síntesis humboldtiana, y será a través de ellos como podamos construir las cartografías de la modernidad.