

La estética de lo doméstico: Olmsted y la relación entre casa y paisaje en los Estados Unidos del XIX

The aesthetics of domesticity: Olmsted and the relationship between house and landscape in nineteenth-century America

NICOLÁS MARINÉ

Nicolás Mariné, "La estética de lo doméstico: Olmsted y la relación entre casa y paisaje en los Estados Unidos del XIX", *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 138-153. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021176071

Recibido: 14-05-2021 / Aceptado: 25-09-2021

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XIX, en los Estados Unidos la casa sirvió como elemento de mediación tanto física como intelectual con un entorno por definir en un país por definir. Por iniciativa individual, cientos de familias se fueron mudando a las periferias urbanas para construir allí su hogar y dar lugar a un modo de vida particular para la clase media. Poco tardaron entonces en aparecer promociones de viviendas unifamiliares en los alrededores de importantes ciudades. Una forma de asentamiento periférico que se modernizó, según varios autores, cuando Frederick Law Olmsted planeó y construyó el barrio de Riverside, a las afueras de Chicago. Muy alabado por haber sabido combinar un loteado sistemático con una estética paisajista, el proyecto incorporaba además obra pública propia de los centros urbanos.

El artículo argumenta que la aportación de Olmsted a esta relación entre casa y paisaje no fue únicamente práctica. Contaba también con una faceta retórica orientada, sobre todo, a la domesticación de los Estados Unidos. Para ello, se propone una relectura de dos de sus primeros proyectos: el Central Park de Nueva York y el nunca construido College de Berkeley. A partir de sus informes se aprecia hasta qué punto la idea del hogar motivaba su discurso paisajístico. A su vez, esto permite mostrar que una de las posturas más avanzadas de Olmsted fue el desarrollo de una categoría estética derivada de la vivienda: la estética de lo doméstico, un entendimiento del paisaje como una entidad que emergía de la casa.

Palabras clave

Paisajismo estadounidense; Frederick Law Olmsted; Suburbio norteamericano; Central Park; Domesticidad en el siglo XIX.

Abstract

During the first decades of the nineteenth century in the United States, the house served as an element of both physical and intellectual mediation with a yet-to-be-defined environment in a yet-to-be-defined country. On individual initiative, hundreds of families moved to the urban peripheries giving rise to a particular way of life for the middle class. It did not take long for single-family housing developments to appear on the outskirts of major cities. According to several authors, this form of settlement was modernized when Frederick Law Olmsted planned and built the Riverside neighborhood, on the outskirts of Chicago. Highly praised for combining systematic lot development with landscape aesthetics, this suburb also incorporated common infrastructures only seen before in urban centers.

In this article, I argue that Olmsted's contribution to the relationship between house and landscape was not only practical. It also had a rhetorical facet aimed, above all, at the domestication of the United States. To this end, I propose a re-reading of two of his early projects: the Central Park in New York and the never-built College of Berkeley. Their reports show to what extent the idea of home motivated his landscape discourse. Furthermore, this sustains that one of Olmsted most advanced positions was the development of an aesthetic category derived from the home: the aesthetics of the domestic, an understanding of the landscape as an entity that emerged from the house.

Keywords

American Landscape Architecture; Frederick Law Olmsted; Suburban communities; Central Park; 19th century Domesticity.

Nicolás Mariné (Cartagena, 1988) es doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, donde imparte docencia en el Departamento de Composición Arquitectónica. Es además investigador del Grupo de Investigación Paisaje Cultural. Sus áreas de especialidad son el paisaje cultural, la historia del paisajismo norteamericano y, en especial, el trabajo de la firma Olmsted. Ha impartido docencia invitada en el New York Institute of Technology y en el Illinois Institute of Technology, participado en diversos congresos y publicado varios artículos sobre estos temas en revistas como *European Planning Studies*, *Sustainability*, *Proyecto. Progreso. Arquitectura* y *Cuaderno de Notas*.

Durante el siglo XIX, Estados Unidos vivió un extenso y profundo debate sobre cómo debía ser su país, una geografía, por aquel momento, aun no muy definida. De fondo, se debatía cómo había de ser el estadounidense; pero, sobre todo, cómo había de habitar el territorio. La relación de la casa con el paisaje apareció entonces como un punto fundamental a resolver. Al respecto, se han observado en el siglo XIX dos etapas claramente diferenciadas: una de ocupación individual, en la que familias adquirirían una parcela en la periferia y construían allí su hogar, y otra, posterior, de ocupación sistemática, en la que promotores inmobiliarios construían vecindarios a las afueras de grandes ciudades.¹ Normalmente, la primera etapa se ha interpretado como una de profunda reflexión cultural en la cual la vivienda permitía una relación de opuestos con el paisaje sublime de Norteamérica. La segunda etapa se suele reducir, sin embargo, a una solución dialéctica al siempre forzado binomio urbano-rural.²

El presente artículo argumenta que Frederick Law Olmsted (1822-1903), uno de los más importantes paisajistas estadounidenses, aportó a esta segunda etapa un fundamento conceptual de mayor enjundia, que implicaba un cambio en la relación entre la casa y el paisaje. Para ello se ahonda primero en cómo era dicha relación en las décadas previas a que Olmsted se dedicara al paisajismo. Luego, se estudian dos de sus obras tempranas: el Central Park de Nueva York y el *College* de Berkeley en California, escogidas porque muestran con claridad la importancia que, ya en los inicios de su carrera, cobró la casa como fundamento de su trabajo. Se propone un análisis de los informes de estos dos proyectos para poder, en un último apartado, contrastarlos con la evolución de la obra de Olmsted y sus escritos posteriores.³ Se abre así una reflexión sobre su noción de domesticidad: sus paisajes tenían la voluntad de trasladar los valores del interior de la casa hacia el exterior de su país. De este modo, Olmsted elevó lo *doméstico*, una condición fundamente funcional, a la categoría estética dominante en sus obras.

De la casa en el paisaje al enclave paisajístico

En la década de 1840, las orillas del río Hudson eran un atractivo lugar de excursión. Un tipo de turismo que numerosas publicaciones vinculaban con una experiencia vital trascendental y reveladora. Grabados de la época ilustraban muy bien esta novedosa afición de la sociedad estadounidense (figura 1a). Una familia de excursión por West Point, en primer plano y diminuta ante el paisaje, observaba el río y las numerosas embarcaciones, una escena que se extendía hasta la lontananza. El Hudson no tardó en ser el lugar predilecto de estas familias para construir allí su residencia permanente. Así, lo que había sido una mirada de simple turista se convertiría en una de propietario. Otro grabado de la misma colección del anterior mostraba, en el lado izquierdo de la imagen, una de estas viviendas (figura 1b). Esta no se dibujaba ya casi de forma imperceptible, como la familia anterior: aparecía ahora colocada en posición dominante frente al paisaje. La ubicación ensalzaba tanto el lugar como a quién se mudaba allí, ya que “la elección de una posición tan imponente y bonita decide a su vez el gusto de su propietario intelectual.”⁴

De las casas del Hudson construidas en esta época, la que más fama alcanzó fue sin duda Sunnyside, propiedad del afamado autor Washington Irving. A partir de 1835, este convirtió una vieja casa de campo próxima a Tarrytown en una casona de estilo holandés. No era extraño que Irving se fuera a vivir allí, puesto que en su obra literaria ya había realizado una especie de *mudanza* al valle del Hudson. “Si alguna vez deseara retirarme lejos del mundo,” escribía al comienzo de *La leyenda de Sleepy Hollow* (1820), “creo que no hay lugar más prometedor que este pequeño valle.”⁵ Años después de empezar a vivir en Sunnyside, en otra historia, describiría la vivienda como “la antigua colonia de un imperio; casi diría que un imperio en sí mismo.”⁶

1 Ver por ejemplo Dolores Hayden, *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000* (Nueva York: Pantheon Books, 2003).

2 John Archer, “Country and City in the American Romantic Suburb,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, no. 2 (1983): 139-156.

3 La mayoría de las fuentes consultadas durante la producción de este artículo son originales, obtenidas en su versión digital a través de la HathiTrust Digital Library, Archive.org y el repositorio de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. En menor medida, se han consultado diversos compendios de escritos de Olmsted, a los cuales se hace referencia en sus respectivas notas.

4 Nathaniel Parker Willis, *American Scenery. Volume 5* (Londres: George Virtue, c.1840), 19.

5 Washington Irving, “The Legend of Sleepy Hollow,” en *The Legend of Sleepy Hollow and Other Stories* (Nueva York: Penguin Putnam Inc., 1999), 272.

6 Washington Irving, *Chronicles of Wolfert's Roost and other papers* (Edinburgh: Thomas Constable and Co., 1855), 1.

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America



Figura 1. (a) *View from West Point (Hudson River)*. William H. Bartlett, 1839; (b) *Undercliff near Cold-Spring (the Seat of General George P Morris)*. William H. Bartlett, 1840.

Esta conjugación de realidad vivida y ficción literaria permitió a Irving hacer de su casa un “un aparato material y retórico”⁷ que arraigase importantes nociones en el pensamiento norteamericano: “la creencia en la posibilidad democrática de ubicarse uno mismo en la naturaleza; la habilidad de marcar el entorno material de una manera poderosa y duradera.”⁸ Su propia casa se convirtió así en lugar de peregrinación y las familias iban ahora al Hudson no ya a ver el río, sino cómo se habitaba (figura 2a). En las guías turísticas de la época la casa no podía presentarse en una relación más estrecha con el paisaje (figura 2b). Era un elemento “anidado en el regazo de la naturaleza”⁹ y que, a la vez, permitía establecer una relación con su grandeza: “Mientras que su resguardada situación respira un aire de reposo doméstico, el paisaje que domina expresa extensas y abundantes simpatías.”¹⁰ Por último, la casa añadía sentido al propio Hudson. Para el turista, ante las magníficas vistas del río, no era “menos gratificante para su sentido de lo apropiado [...] que la casa de nuestro autor favorezca la escena.”¹¹ Si el paisaje engrandecía al hogar, este le daba un sentido particular a aquel.

Este binomio casa-paisaje, entendidos como elementos distintos pero complementarios, dominó el imaginario estadounidense durante gran parte del XIX. La persona no podía estar en contacto con el paisaje si no era a través de “un espacio doméstico diseñado para mediar entre la naturaleza y la cultura.”¹² Además de la casa de Irving,

7 John Archer, *Architecture and Suburbia: From English Villa to American Dream House, 1690-2000* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005), 176.

8 Maura D'Amore, *Suburban Plots: Men at Home in Nineteenth-century American Print Culture* (Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2014), 15

9 VV.AA., *Homes of American authors; comprising anecdotal, personal, and descriptive sketches* (Nueva York: G. P. Putnam and Company, 1853), 50.

10 VV.AA., *Homes of American authors*, 51.

11 VV.AA., *Homes of American authors*, 36.

12 Dolores Hayden, *Redesigning the American Dream: The future of Housing, Work and Family Life* (Nueva York y Londres: W.W. Norton & Co., 1984), 40.



Figura 2. (a) Sunnyside residence of Washington Irving c.1853; (b) Vista de Sunnyside c.1853.



Figura 3. *Home in the Woods*. Thomas Cole, 1847.

sucedía, por ejemplo, con la famosa cabaña que inmortalizó Henry David Thoreau en su *Walden* (1854) y también en muchos de los cuadros de Thomas Cole y de otros pintores paisajistas que habitaban, precisamente, el valle del Hudson (figura 3). De esta manera, cobraba forma un aspecto particular de la sociedad estadounidense: “un ideal utópico basado en la casa más que en la ciudad o la nación.”¹³ La población, al visitar la casa de Irving, tenía la posibilidad de conectar físicamente con el espacio que permitía realizar estas alegorías; pero también les servía de modelo: un elemento que poder copiar y hacer propio.

Fue Andrew Jackson Downing quién más influyó en la difusión de dichos modelos, sentando así las bases de un diseño refinado de casas y jardines. Los tipos y estilos que propugnaba ayudaron a que multitud de familias tuviesen un abanico amplio de opciones mediante las que hacer suya su propiedad y el paisaje circundante. No es de extrañar que Sunnyside apareciera en su obra como un ejemplo predilecto: “apenas hay en América sitios o edificios más interesantes,”¹⁴ escribió. Downing era consciente de que esta tendencia a la “arquitectura rural”, como él la definía, no la motivaba una clase social pudiente, sino una clase media dependiente de las grandes ciudades. Sus casas-modelo, por tanto, no serían grandes villas con jardines historiados: se tenían que nutrir del paisaje circundante. Esto le llevó a popularizar elementos de conexión con el entorno, ya fuera en la forma de pe-

¹³ Hayden, *Redesigning the American Dream*, 18.

¹⁴ Andrew Jackson Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America* (Nueva York-Londres: Wiley and Putnam, 1841), 334.

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America



Figura 4. Panorama del Hudson entre el cementerio de Sleepy Hollow y el principio de las New Jersey Palisades. Wade Wilson, 1847.

queños jardines que encuadraran las vistas o con espacios intermedios: porches, terrazas o estancias semiabiertas. En otras palabras, la réplica de estos modelos reforzó la idea de la casa como ente mediador entre el hogar y el paisaje.

Sunnyside aparecía también en 1847 en un interesante grabado panorámico del río Hudson que retrataba bien ese esfuerzo conjunto de intelectuales y arquitectos por significar y replicar la casa en el paisaje (figura 4). Se aprecia aquí la amalgama de usos y modos de habitar que era la geografía suburbana de la primera mitad del XIX: lugares intermedios entre la ciudad y el mundo rural, donde diversas fuerzas económicas y sociales pugnaban por ocupar, explotar y definir.¹⁵ Finalmente, la forma de ocupación la acabaron decidiendo promotores inmobiliarios en el momento que detectaron el tremendo potencial económico de un mercado por explotar. Definitivamente, en la convergencia de usos de las periferias se hizo fuerte el de la vivienda y se comenzaron a construir barrios planeados. Formados por grupos de casas unifamiliares, cada una con su jardín y todas bien conectadas con la ciudad, suponían las primeras versiones del *suburbio* norteamericano.¹⁶

La casa no perdía aquí entidad como elemento mediador; al contrario: se convertía en “la unidad repetible para formar vecindarios.”¹⁷ Si el paisajista que dominó el planeamiento de viviendas aisladas fue Downing, Olmsted dominó el de barrio residencial. En los años previos a la Guerra de Secesión habían aparecido ya notables ejemplos de enclave suburbano de estética paisajista con calles sinuosas que favorecían la deambulación.¹⁸ Aun así, son varios los autores que insisten en que fue en el barrio de Riverside (figura 5), diseñado por Olmsted en 1868, donde se “codificó el ideal suburbano en la segunda mitad del siglo XIX.”¹⁹ En este vecindario se conjugaban, efectivamente, las cualidades espaciales de sus predecesores con el loteado sistemático de promociones residenciales más comunes. Además, se puso gran interés en incorporar distintos servicios e infraestructuras que hasta el momento solo se conocían en la ciudad.²⁰ Justamente, se suele prestar mucha atención a la condición “contemporánea”²¹ que aportó Olmsted al enclave residencial, pues sentó las bases de miles de barrios que se realizarían después aunando la lógica espacial y funcional exigida por los promotores inmobiliarios con las aspiraciones estéticas y formales de la clase media. Sin embargo, la postura de Olmsted al respecto se implicaba más en el debate habitacional. Su propósito era trastocar esa relación entre la casa y el paisaje que había perdurado durante décadas.

15 Hayden, *Building Suburbia*, 21.

16 Se emplean aquí los vocablos *suburbio*, *barrio residencial* o *vecindario* como equivalentes al inglés *suburb*.

17 Hayden, *Redesigning the American Dream*, 40.

18 Sobre todo el barrio de Glendale (1851), proyectado por Robert C. Phillips, y Lewellyn Park (1857), de Alexander Jackson Davis.

19 David Schuyler, “Riverside. The first comprehensively designed suburban community in the United States”, en *Iconic Planned Communities and the Challenge of Change*, Mary Corbin Sies, Isabelle Gournay y Robert Freestone, ed. (Filadelfia: Penn Press, 2019), 40-60, 42.

20 Sobre este tema, ver Jon A. Peterson, *The Birth of City Planning in the United States, 1840-1917* (Baltimore- Londres: The John Hopkins University Press, 2003), 49.

21 Hayden, *Building Suburbia*, 63.

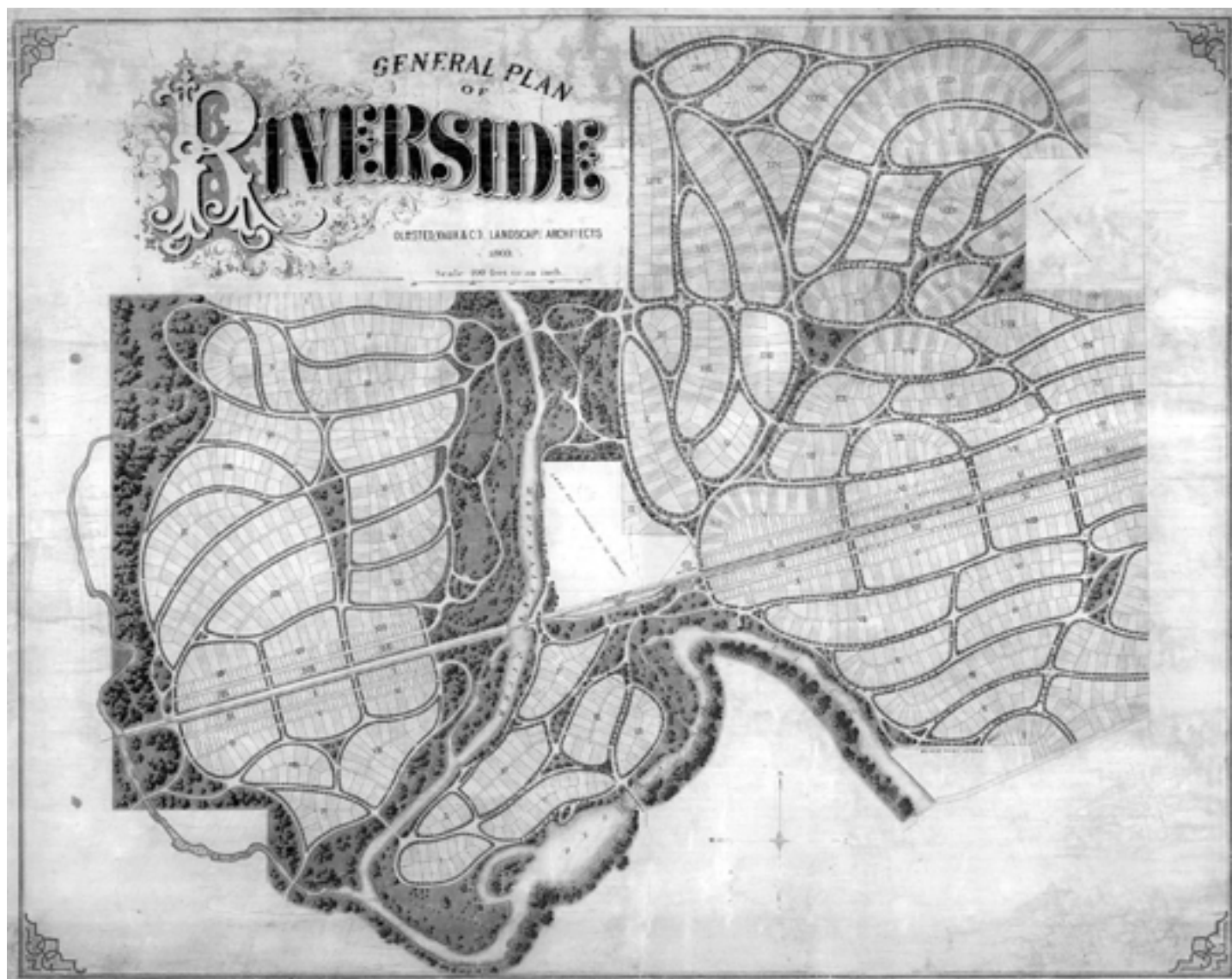


Figura 5. Planta de Riverside. Olmsted, Vaux & Co., 1869.

La casa del parque

La importancia que daba Olmsted a la casa se dejaba ver ya en el informe de su primera obra, el Central Park de Nueva York. En 1858, ganó, junto al arquitecto Calvert Vaux, el primer premio de un concurso para la realización del parque. Ni qué decir tiene, este proyecto fue de gran trascendencia: consolidó en el país un auténtico movimiento social a favor de los parques públicos, encumbró a sus autores como los paisajistas por excelencia del momento e inició la profesión del paisajismo moderno. El proyecto, coetáneo a las obras que el Barón Haussmann estaba realizando en París, compartía con estas la voluntad de llevar al espacio urbano los principios estéticos del paisajismo inglés; pero prestando enorme atención a las necesidades de la ciudad. Entre otros, se atendía en Central Park a la separación integral de los flujos rodados lentos de los veloces, se incorporaban infraestructuras de abastecimiento de agua y se reservaban espacios para integrar en el parque instituciones públicas.

Entre los elementos del conjunto, merece aquí especial atención el Mall, la famosa avenida al sureste que penetra el parque hasta una de las principales atracciones acuáticas del conjunto. El Mall destaca respecto al resto del diseño por ser de los pocos elementos de traza decididamente regular. Aunque Olmsted y Vaux se declaraban en su informe “contrarios en términos generales a la disposición simétrica de los árboles,”²² lo cierto es que esta avenida formaba parte del proyecto desde su concepción y permaneció a pesar de las muchas alteraciones posteriores (figura 6). El paseo, de varios cientos de metros, tenía una doble hilera de olmos a cada

22 Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, *Description of a plan for the improvement of the Central Park, “Greensward”* (Nueva York: The Aldine Press; Sutton, Bowne & Co., 1868 [1858]), 17.

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America



Figura 6. El Mall del Central Park. Otto Sibeth (cartógrafo), 1873.

lado que reforzaban su condición longitudinal. Al sur, conectaba con caminos más sinuosos mediante una placita circular y, al norte, remataba en una terraza que daba a la fuente de Bethesda, en una cota inferior.

El Mall tenía un sentido funcional claro: dirigir a la gente hacia el interior del parque. La rotonda de acceso aprovechaba una pequeña meseta al sureste, “un posible espacio para concentrar todos los accesos que pudieran hacerse desde la parte baja de la ciudad hacia el interior del parque.” El paseo se constituía, así, como un aparato arquitectónico que canalizaba el flujo de personas. Por eso también se colocaba algo girado respecto a los bordes: para que el punto de fuga de la alineación



23 Olmsted y Vaux, *Greensward*, 19.

24 Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, "Report on Communication between the Terrace and the Reservoirs, April 16, 1872", en *Forty Years of Landscape Architecture. Volume II: Central Park as a Work of Art and as a Great Municipal Enterprise, 1853-1895*, Frederick Law Olmsted Jr. y Theodora Kimball, ed. (Nueva York-Londres: G. P. Putman's Sons, 1928), 379-83, 382.

de árboles coincidiese con una llamativa formación rocosa al otro lado del lago. La vista había de suponer un reclamo que motivara el recorrido. Dada su importancia, Olmsted y Vaux entendían el Mall como un elemento diferente del resto: "completo en sí mismo." Y esta independencia le daba un carácter especial, lo convertía en "una estructura artificial" que "debería tener la misma importancia relativa en la disposición general del plan que una mansión debería tener en un parque preparado para la ocupación privada."²³ Esta idea del Mall como mansión, la "casa" del parque público, quedaba lejos de ser una metáfora. Olmsted y Vaux seguían insistiendo años más tarde en la misma relación cuando, al hablar de los caminos y carreteras, equiparaban el Mall "en distinción especial a la mansión en suelo privado."²⁴

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America



Figura 7. *Central Park. (Summer)*. John Bachman (artista) y Julius Bien (litografía), 1865.

Cabe preguntarse entonces en qué medida y de qué manera este paseo se podía comparar con un espacio doméstico. Sin duda, al hablar de *mansión* y establecer siempre esa diferencia entre público y privado, los autores parecían referirse a ese arreglo tan común en Inglaterra durante la segunda mitad del XVIII: casas suntuosas ubicadas en parques de depurado estilo paisajista. Ante una parcela como la del Central Park parecían precisar una estructura similar como anclaje de la composición. El problema estaba en que “la importancia que, con justicia, se atribuye a la idea de la residencia del dueño, incluso en las propiedades privadas más extensas, no encuentra parangón en un parque público.” Siempre aversos a incorporar edificaciones, Olmsted y Vaux, aprovechaban el gran paseo para reemplazar conceptualmente la mansión. Cumplía con la misma condición de tener un trazado distinto, más arquitectónico, que el resto del parque y, por tanto, su simetría y regularidad se asimilaban fácilmente en el conjunto. Además, cumplía otra función propia de la residencia: era el punto de referencia de la composición, “el elemento principal en nuestro plan para disponer la parte sur.”²⁵ Una estructura dominante “a la que, igual que con un edificio o lugar de residencia, el sistema general de caminos del parque ha de ser tributario.”²⁶ La preeminencia del Mall como elemento *arquitectónico* dominante se aprecia en múltiples representaciones posteriores: el conjunto de la avenida, su acceso y su remate con la terraza y la fuente adquiriría un claro papel de transición entre la ciudad y el parque (figura 7).

Hasta aquí, se aparece el Mall como “edificio” solo en su sentido externo: como “cuerpo” de referencia dentro del conjunto. Sin embargo, su función primaria como avenida era la de congregar, reunir en un interior que también se explicaba en términos domésticos: “este elemento del diseño del parque se posiciona, respecto a los demás, como el salón público que da paso a la variedad de otras salas, corredores y pasajes de un palacio.”²⁷ Tal descripción le da un sentido distinto a la metáfora. Desde fuera, el Mall era la mansión del parque, una pieza ubicada en su interior y a la que se llegaba por sus caminos. Una vez dentro, se tornaba recibidor: la sala que daba paso al resto de estancias del parque. El cambio es en sí sugerente, pues podría indicar una transformación en la manera de entender el conjunto al recorrerlo. Llegar al Mall y entrar en él no sería solo llegar a la casa, sería entrar al recibidor del parque convertido ahora en casa. Un espacio doméstico que desde fuera era referencia espacial y desde dentro era referencia conceptual: *la casa del parque* y la entrada al *parque como casa*.

25 Olmsted y Vaux, *Greensward*, 19.

26 Olmsted y Vaux, “Communication between the Terrace and the Reservoirs,” 382.

27 Olmsted y Vaux, “Proposition to place a colossal statue at the south end of the Mall,” en *40 years*, Olmsted Jr. y Kimball, ed., 494-98, 496.

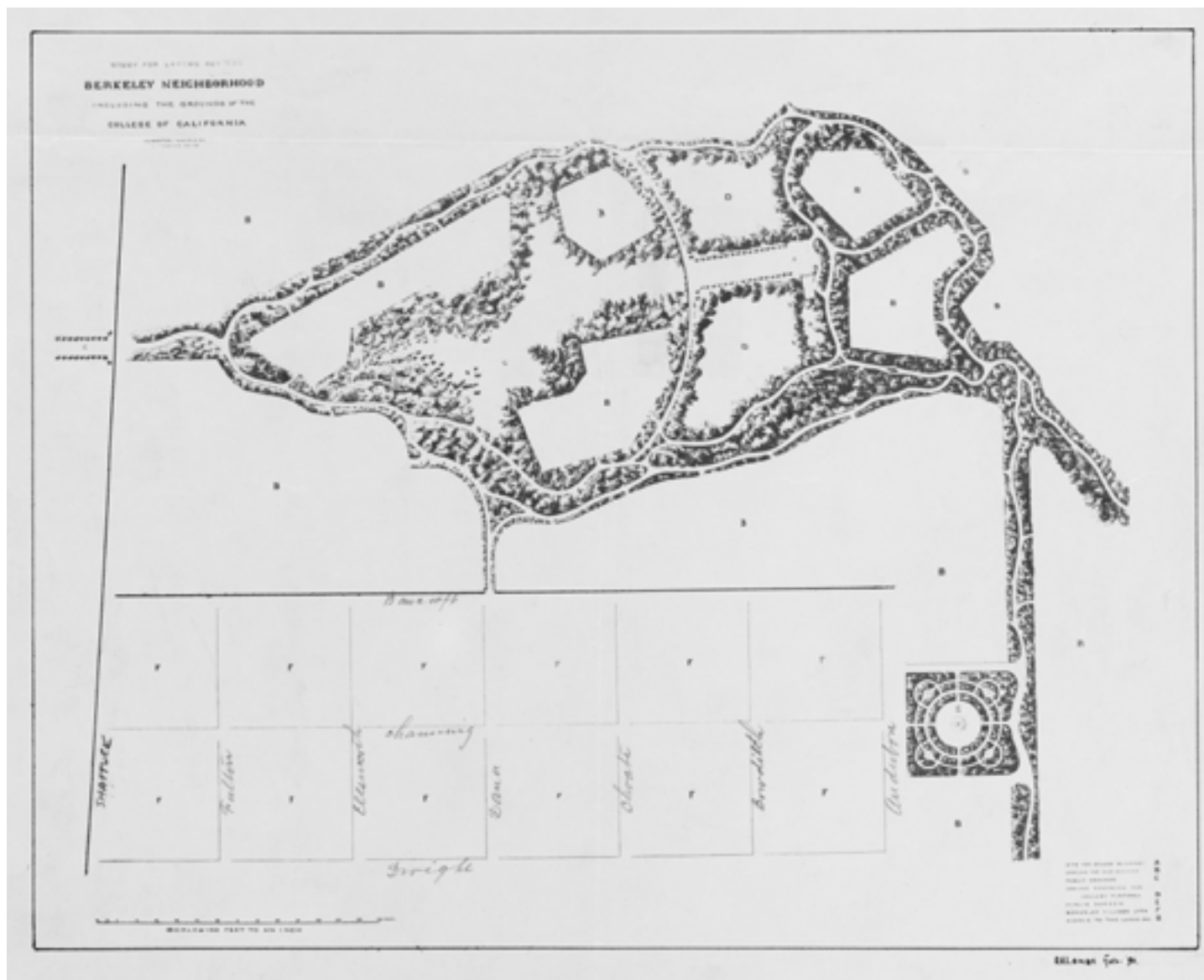


Figura 8. Planta del vecindario en Berkeley y el *College* de California. Olmsted, Vaux & Co., 1866.

Tras Central Park, en los informes de Olmsted desapareció la referencia a esa gran casa común. No quiere esto decir que dejaron de aparecer espacios similares al Mall en cuanto a trazado. El más notable lo diseñó en el Franklin Park, en Boston, donde una gran avenida arbolada al este del parque, “The Greeting”, había de servir, como indicaba su nombre, de recibidor hacia la parte más poblada de la ciudad.²⁸

El parque de casas

Durante la Guerra de Secesión, Olmsted vivió dos años en California, encargado de la gestión de una importante explotación minera. Dada su recién adquirida fama como diseñador del Central Park, siguió teniendo encargos paisajistas, que realizó por cuenta propia. En 1865, el consejo de administración del recientemente creado *College* de California (posteriormente, de Berkeley) le pidió asesoramiento para emplazar los edificios de su campus. El consejo deseaba una universidad tradicional, con un parque conectando los distintos edificios; pero Olmsted propuso rediseñar todo el plan director.

28 Finalmente, este elemento no se construyó. Hoy en día, su lugar lo ocupa un zoológico.

29 Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, *Report upon a projected improvement of the estate of the College of California, at Berkeley, near Oakland* (San Francisco: Towne and Bacon, 1866), 25. Aunque aquí se ha consultado el informe original, el mismo texto está también disponible en Susan B. Sutton, ed., *Civilizing American Cities* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), 264-91.

Su alternativa aprovechaba la voluntad de los promotores de financiar la empresa mediante la venta de viviendas construidas en parte de la propiedad. Olmsted amplió esta noción a la de un barrio-campus, en el que se pudiera generar una comunidad que combinara las funciones propias de una universidad con las de un vecindario (figura 8). Los profesores vivirían así en casas unifamiliares cercanas al campus, compartiendo espacios con los alumnos, que habitarían en “casas domésticas grandes.”²⁹ También podrían vivir allí familias que no necesariamente

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America

trabajaran en el campus, pero que pudieran formar parte de su vecindario. El resultado no era exactamente una universidad con casas adjuntas, sino una universidad dentro un barrio residencial.

El interés del proyecto, nunca construido, reside en su informe³⁰ ya que ponía mucho énfasis en teorizar sobre el asentamiento ideal para estados unidos. El vínculo con la domesticidad se muestra enseguida. Olmsted insistía en que el proyecto debía tener “atracciones domésticas”³¹ y, a la vez, aportar “influencias domésticas.”³² El éxito del vecindario dependía, así, tanto de su capacidad de atraer habitantes de conducta adecuada como de retener y fomentar dicha conducta. El objetivo era precisamente crear un espacio en el que uno pudiera acercarse a las “manifestaciones de una refinada vida doméstica”³³ y alejarse de “aquellas cosas que cualquier hombre desea mantener lejos de su hogar.”³⁴

Con el fin de imbuir domesticidad y amansar ciertas bajas pasiones humanas, todo el ámbito se consagraba al hogar. La vivienda devenía el elemento capital en el informe de Berkeley. Se aprecia ya en el mismo orden en que se describían los componentes del vecindario. En primer lugar, estaba la casa en su sentido más esencial de refugio: “todo hogar civilizado tiene su centro en un resguardo artificial de los elementos.”³⁵ Una vez suplido esto, con un cierto grado de confort, nombraba otra cualidad: “la primera y más esencial condición de una casa es su privacidad doméstica. Es esto lo que hace un hogar, su pertenencia especial a una familia.”³⁶ Por tanto, el proyecto tenía que resolver “una cuestión de equilibrio entre un grado adecuado de privacidad y un grado adecuado de socialización.”³⁷

Sería entonces la casa la encargada tanto de cobijar como de mediar: el espacio a partir del cual se ponía a la familia en relación con los distintos componentes del mundo externo. La primera toma de contacto se realizaba a través de una serie de “apartamentos al aire libre.”³⁸ jardines asociados a las distintas estancias “tan esenciales para la salud y la comodidad como los baños y las camas.”³⁹ Los espacios de la casa y los del jardín tenían que funcionar y ser percibidos como parte de una misma unidad indivisible.⁴⁰ A lo largo de su carrera, Olmsted enfatizó siempre esta consideración del jardín como un grupo más de estancias de la casa. Llegó incluso a publicar plantas tipo en revistas, para hacer entender a qué se refería con esto (figura 9). Aquí, ligaba estrechamente las estancias exteriores e interiores: la entrada con un patio duro, la biblioteca con una terraza, la cocina con zonas de tender y huertos y el salón principal con un espacio ajardinado “para entrar desde la casa y que en verano se considere como una parte de ella, alfombrada con césped y adornada con follaje y flores.”⁴¹ De hecho, para Olmsted estos espacios no eran realmente exteriores: había que “disfrutarlos desde su propio interior [...] ocuparlos y vivirlos como una parte integral de la casa.”⁴² Y en esta idea estaba el principio fundamental de su manera de concebir el hogar. La familia no *salía* de la casa: *entraba* a una estancia exterior. Es decir, su planteamiento difuminaba la frontera entre el *dentro* y el *fuera*. Este exterior se amoldaba a las condiciones de la casa, se le daba una condición doméstica.

El enraizamiento y el avance hacia el exterior que proporcionaba el conjunto de casa y jardín se tenían que resguardar con el tercer componente que Olmsted proponía en sus suburbios: un “entorno favorable.”⁴³ Solo por la expresión que empleaba, ya se advierte que lo que venía tras la propiedad de la familia estaba en cierto modo subordinado a ella. La casa se rodeaba del conjunto ordenado de otras casas, espacios para la socialización e infraestructuras de servicios y comunicación. El estado y funcionamiento de estas últimas se medía siempre en relación con la casa: “si fallan, se debe considerar que no son aptos para una residencia civilizada.”⁴⁴ Además, tenían que permitir “buenas salidas,”⁴⁵ es decir, ser espacios que posibilitaran el paseo y el encuentro.

30 Varios autores apuntan que este proyecto, el de Riverside y el de Buffalo, comentado más adelante, fueron concebidos por Olmsted y no Vaux. Witold Rybczynski, *A Clearing in the Distance: Frederick Law Olmsted and America in the Nineteenth Century* (Nueva York: Scribner, 1999).

31 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 23.

32 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 7.

33 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 5.

34 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 10.

35 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 6.

36 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 12.

37 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 4.

38 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 7.

39 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 8.

40 Es por ello raro que Olmsted se refiriera únicamente a la casa como *house* o *home*. Era más común que empleara el término *homestead*, similar al de *finca* en castellano.

41 Olmsted, “Plan for a small Homestead,” en *Garden and Forest* 1 (mayo 1888), 111-13, 112.

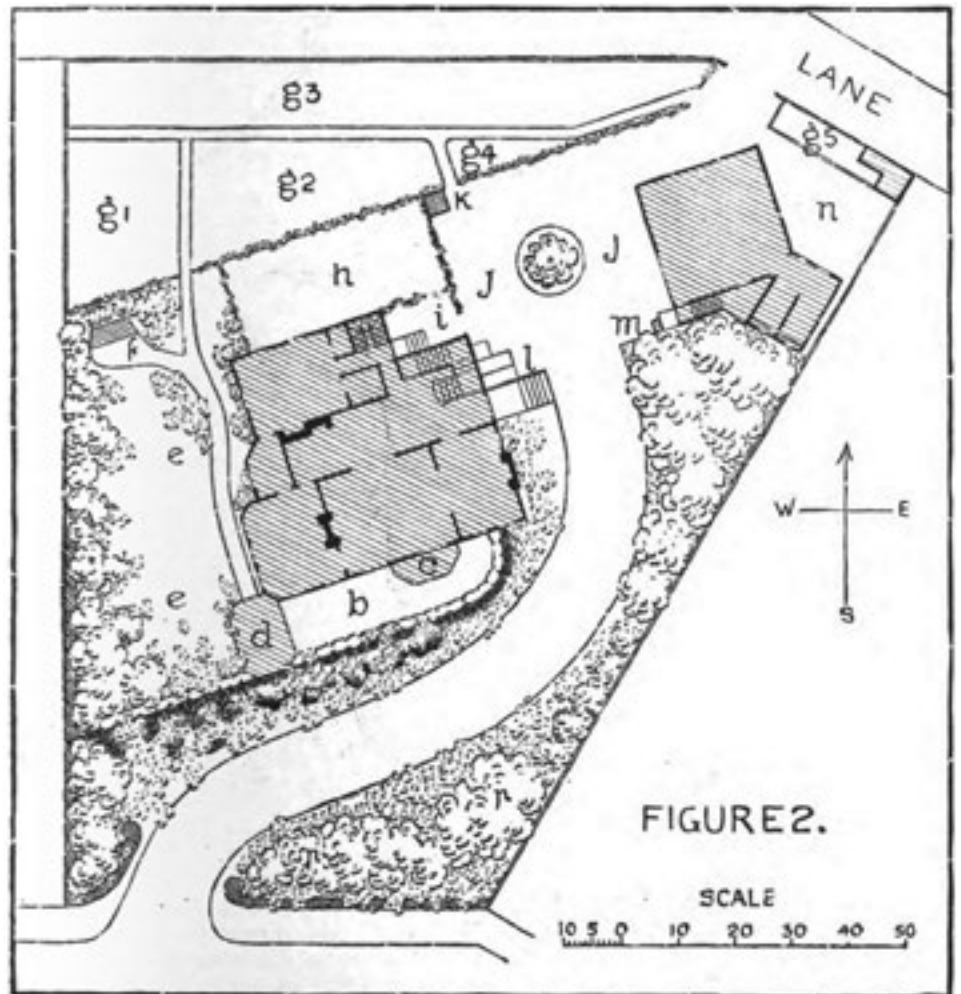
42 Olmsted, “Suburban home grounds,” *The Nation*, octubre 1871, 276.

43 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 10.

44 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 11.

45 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 10.

Figura 9. Planta para una pequeña villa suburbana. Frederick Law Olmsted, 1888.



El barrio residencial aparecía como un espacio supeditado al hogar, una suma de exterioridades que partían de él y protegían las relaciones domésticas: el vecindario como barrera que marcaba distancia con todo aquello incívico. Además, Olmsted explicaba que la vista desde la casa se había de estructurar según estos mismos componentes: en primer plano, el jardín, después, la vista del vecindario y, por último, el paisaje circundante. Estos espacios no se podían confundir visualmente, tenían que ser “distintivos e inequívocos”⁴⁶ para mostrar algo concreto: “para que un vecindario sea atractivo, la existencia de este debe ser obvia. Por este motivo, el paisaje que señala el vecindario debería poder distinguirse fácilmente.”⁴⁷ Se trataba entonces de que aquello que se veía fuera lo suficientemente elocuente, primero, para demostrar la existencia de los componentes del *suburbio*, y, segundo, y quizás más importante, para expresarlo como suma de espacios que ejercían una mediación doméstica con el entorno.

La casa ya no miraba directamente al paisaje, ahora contaba con un plano intermedio formado por otras viviendas. “La posición relativa de las casas construidas [...] puede ser tal que la mejor vista desde cada lado no se verá interrumpida, sino incluso mejorada por las vistas que se encuentran debajo.”⁴⁸ Olmsted quería que los habitantes de sus vecindarios vieran su propiedad; pero que, igualmente, vieran las de otras familias como ellos. También, el espacio que conformaban todas: el vecindario como un gran parque al que cada uno añadía su jardín y su casa, acoplándose en un mismo panorama, pero sin fusionarse. Propietarios distintos participando de una realidad común. En el *suburbio*, tal y como lo teorizaba aquí Olmsted, se contemplaba aquello que posibilitaba lo doméstico, lo que los habitantes tenían que salvaguardar si querían arraigar y pervivir. Es lo que él mismo describiría años más tarde como “la belleza de las casas que son bellas en su colectividad.”⁴⁹

46 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 12.

47 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 13.

48 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 19.

49 Frederick Law Olmsted, *Scenery, Society and Gardening* (Biblioteca del Congreso de E.E.U.U.; Frederick Law Olmsted Papers; Speeches and Writings File, 1839-1903, texto mecanografiado sin fechar)

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America

La estética de lo doméstico

Ahondar en las ideas detrás de estos dos proyectos tan tempranos deja ver la importancia que daba Olmsted a la casa en relación con su obra. Asimismo, permiten avanzar hacia un razonamiento que profundice en el porqué de esta importancia. Durante la primera mitad del XIX se había reforzado la idea de la casa estadounidense como un ente de mediación, por contraste, con el paisaje. Al contrario, Olmsted parecía querer hacer de la casa el fundamento de la construcción del paisaje estadounidense. En el informe de Berkeley, esto era más evidente que en el de Central Park, ya que la casa era el elemento del cual emergían el resto en una secuencia de espacios domésticos. El Mall, “mansión” de los usuarios, era, en principio, un elemento de tránsito hacia las zonas bucólicas o pintorescas del parque; aun así, se ha visto aquí que ciertas descripciones proponían la idea del Mall como antesala del mismo parque, haciendo de todo este una suerte de gran hogar abierto.

El hecho de que Olmsted diseñara espacios formalmente similares en parques posteriores no quita que dejase de describirlos como gran casa común. Esto se debe probablemente a que, tras la guerra y por influencia de las obras de Haussmann en París,⁵⁰ su ambición paisajística virase hacia la posibilidad de controlar el crecimiento de las ciudades mediante estructuras urbanas más complejas. Comenzó a promover sistemas verdes que incluían varios parques, plazas, bulevares y barrios residenciales. Su primer proyecto de este estilo, en Buffalo (1868), fue también temprano. Allí, un entramado de espacios públicos conectaba al norte con un gran parque rodeado por el Parkside, un enclave suburbano muy del estilo de Riverside (figura 10). Con este cambio, el parque, en vez de alojar una gran casa pública, se convertía en un elemento de ordenación que, en las confusas periferias de la época, servía de avanzadilla a futuros barrios. Olmsted mostraba la misma intención en proyectos posteriores, como el South Park de Chicago (1871), que iba a adecuar “al uso residencial un importante distrito que, de otro modo, seguirá siendo [...] poco saludable.”⁵¹ Y, años después, haría lo mismo en Boston, con su ambicioso proyecto del Emerald Necklace, del que formaba parte el Franklin Park.

Cabe preguntarse entonces si, con este cambio, Olmsted abandonó esa sugerente función del parque como casa y si la reemplazó otra idea: el parque como red de espacios abiertos que daban soporte a la función residencial. Pudiera parecer así, ya que el mismo informe de Riverside comenzaba estableciendo una clara diferencia: “la característica esencial de un parque es la *amplitud* [...] pero la cualidad esencial de un *suburbio* es la domesticidad.”⁵² Esta cita ha dado lugar a la afirmación, bastante común, de que el “valor de la domesticidad apareció en la obra paisajística de Olmsted para clientes privados y en sus planes e informes para comunidades suburbanas.”⁵³ De este modo, el parque servía de espacio de distensión y el barrio suburbano como lugar para vivir. Ahora bien, mientras que esta división se basaba en características funcionales básicas, los dos informes analizados aquí muestran un entendimiento doméstico fundamental del espacio más allá del uso residencial. En otras palabras, detrás de ambos asomaba la voluntad de crear espacios imbuidos de una condición doméstica independiente de su cometido.

Así, la importancia que daba Olmsted a la casa en Central Park y Berkeley permite enlazar estas obras con escritos posteriores. En 1870, por ejemplo, para explicar el efecto estético de sus parques, él mismo admitía que: “necesito la imagen que encuentro en una domestica reunión familiar.”⁵⁴ En sus espacios se tenía que observar “la cercana relación de la vida familiar” pues así “estimulan y mantienen activas las más tiernas simpatías.”⁵⁵ Y, hacia el final de su carrera, reconocía que esta condición era la que ambicionaban todas sus obras: “no tanto un paisaje grandioso o sensacional como paisajes de un orden doméstico.”⁵⁶ Este “orden doméstico”

50 Sobre la importante influencia que tuvo el proyecto de Haussmann en París en la obra de Olmsted y Vaux ver Francis R. Kowsky, “Municipal Parks and City Planning: Frederick Law Olmsted’s Buffalo Park and Parkway System,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 46, n° 1 (1987): 49-64.

51 Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, *Chicago South Park Commission Report; Accompanying Plan for Laying Out The South Park* (s.l., s.e., 1871), 34.

52 Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, *Preliminary report upon the proposed suburban village at Riverside, near Chicago* (Nueva York: Sutton, Browne & Co., 1868), 26. Se traduce aquí el vocablo *range* por *amplitud*, si bien en inglés tiene un significado más complejo. Sobre el sentido que dieron Olmsted y sus hijos a este término ver Nicolás Mariné, “Del Fresh Pond al Mystic River: topografía y horizonte en el paisajismo de los Olmsted,” en *Proyecto. Progreso. Arquitectura* 23 (2020): 160-78.

53 Charles Capen McLaughlin, ed., *The Papers of Frederick Law Olmsted Vol. I: The formative Years, 1822-1852* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983), 74.

54 Frederick Law Olmsted, *Public Parks and the enlargement of towns* (Nueva York: Arno Press-The New York Times, 1970 [original 1870]), 19.

55 Olmsted, *Public Parks*, 20.

56 Frederick Law Olmsted, “Carta a Marianna Mariana Griswold Van Rensselaer; 18 de junio, 1893,” en *Frederick Law Olmsted: Writings on Landscape, Culture, and Society*, Charles Beveridge, ed. (Nueva York: Library of América, 2015 [Ebook]), loc. 12186/14460.

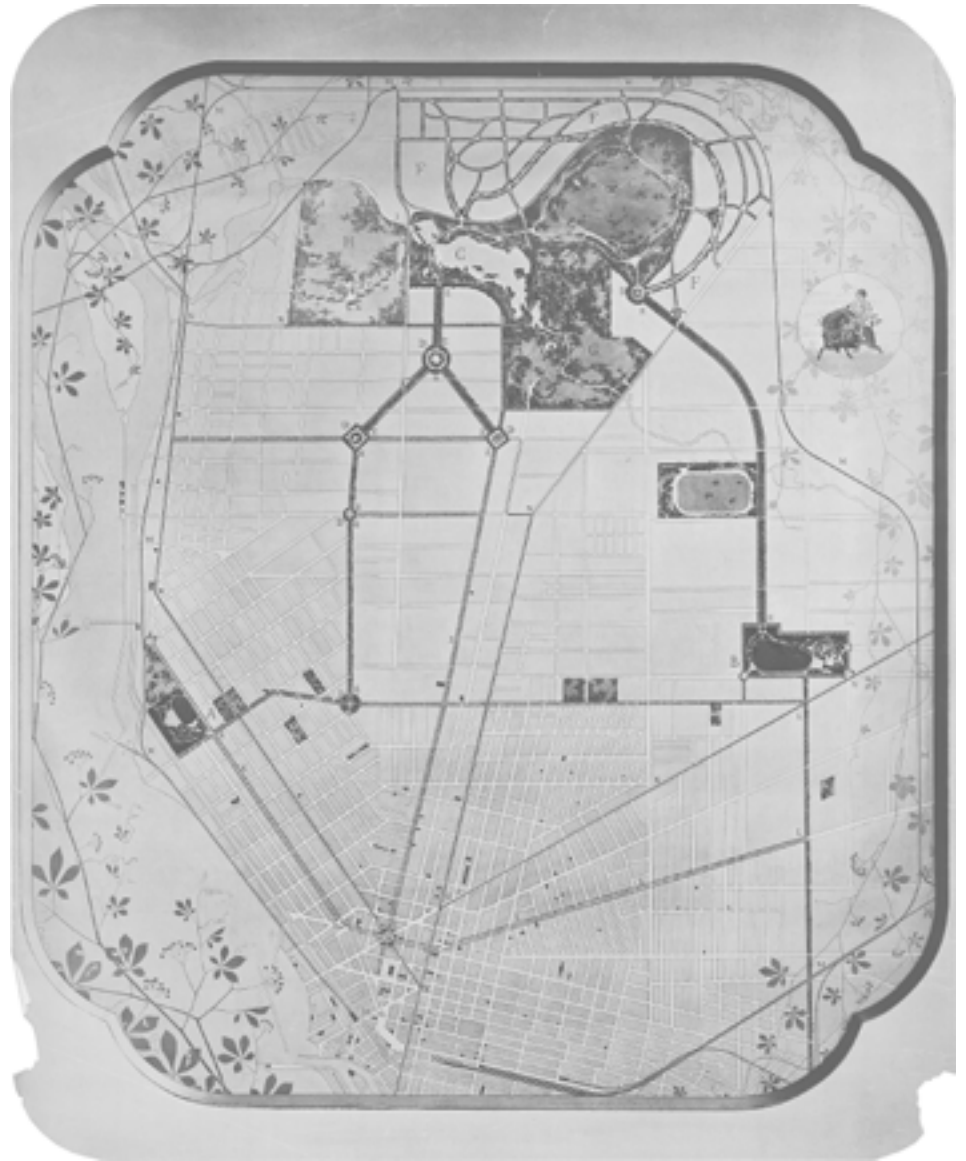


Figura 10. Street plan of buffalo indicating various park areas that are keyed to letters. Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, 1876.

se trataba entonces como una categoría estética particular: similar a la *pastoral* o bucólica, pero en incorporando la apreciación de las relaciones propias del hogar.

De hecho, ya en el informe de Berkeley había diferenciado dos facetas de lo doméstico: una funcional, la “ocupación doméstica,” y otra estética, la “belleza doméstica.”⁵⁷ En este informe exploraba a fondo su conjunción. Por ejemplo, un suelo *verde*, “bien protegido por el follaje o bien cubierto de césped,” era uno de sus recursos por excelencia; pero, para él, era también más civilizado por ser más higiénico, ya que gestionaba mejor las escorrentías. Un arbolado frondoso tenía un efecto protector frente a las inclemencias de los vientos y del sol y ello eliminaba ciertos miedos al contacto con lo vegetal: “en todas partes, parece que haya protección al alcance de la mano. Por ello, instintivamente nos sentimos menos reacios a aventurarnos libremente en él”. Además, al formar la vegetación espacios más complejos, “interrumpidos constantemente por los cuerpos de follaje y relocalados en nuevas combinaciones”, se despertaban en el habitante capacidades de observación: “un instinto artístico”. Un cierto tipo de paisaje vegetado y apacible aportaba, de esta manera, una condición doméstica: no generaba miedos y fuertes impresiones, sino que daba a sus habitantes los medios que facilitaban salubridad, confianza y desarrollo artístico-intelectual. Incorporar la conducta civilizada, o familiar, al paisaje, no hacía sino elevarlo: una idea de conjunción orgánica entre el ser humano y el medio que generaba una entidad paisajística superior.⁵⁸ De ahí que, en Berkeley, todo el conjunto actuara como medio para camuflar el paisaje californiano, que podía ser “grandioso o pintoresco, pero nunca bello o apropiado para un hogar.”⁵⁹ Es decir, su proyecto *domesticaba* el territorio.

57 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 13.

58 Algo que ya había propugnado Ralph Waldo Emerson. Ver James L. Machor, *Pastoral Cities: Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1994), 156 y ss.

59 Olmsted y Vaux, *Berkeley*, 16.

NICOLÁS MARINÉ

La estética de lo doméstico:
Olmsted y la relación entre casa
y paisaje en los Estados Unidos
del XIX

The aesthetics of domesticity:
Olmsted and the relationship
between house and landscape
in nineteenth-century America

Esto permite una última reflexión en lo que se refiere a la relación entre la casa y el paisaje. Olmsted superó una manera de ver la domesticidad como “contraste entre el hogar y el mundo.”⁶⁰ Abandonaba un dialogo de opuestos propio de la primera mitad del siglo en el que lo sublime y lo doméstico, por diferentes, se complementaban. Supo llevar a sus proyectos un cambio de mentalidad en el país, donde la migración hacia el oeste hizo necesaria la construcción de otra relación. Como señala Annette Kolodny, en la década de 1850 y 1860 la ficción literaria emplazó la casa en una relación de conquista respecto al medio: “convertir la naturaleza salvaje o la pradera en un comunal jardín de lo doméstico.”⁶¹

La propuesta de Olmsted acabaría siendo la de grandes estructuras urbanas que incorporaban parques donde predominaba un ambiente hogareño y barrios que se constituían a partir de la idea de hogar. Al fin y al cabo, una relación de contraste entre casa y paisaje abría la posibilidad de que la violencia de lo sublime corrompiera los valores de lo doméstico. Por ello, el paisaje de Olmsted se comprendería como la influencia contraria, desde la casa hacia afuera: un paisaje definido estéticamente y funcionalmente según valores que permitían asegurar la existencia de una vida familiar en el exterior.

Referencias

Archer, John. 1983. Country and City in the American Romantic Suburb. *Journal of the Society of Architectural Historians* 42 (2): 139-156.

Archer, John. 2005. *Architecture and Suburbia: From English Villa to American Dream House, 1690-2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cott, Nancy F. 1997. *The Bonds of Womanhood*. New Haven: Yale University Press.

D'Amore, Maura. 2014. *Suburban Plots: Men at Home in Nineteenth-century American Print Culture*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.

Downing, Andrew Jackson. 1841. *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America*. Nueva York-Londres: Wiley and Putnam.

Hayden, Dolores. 2003. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. Nueva York: Pantheon Books.

Hayden, Dolores. 1984. *Redesigning the American Dream: The future of Housing, Work and Family Life*. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Co.

Kolodny, Annette. 1984. *The land before her: fantasy and experience of the American frontiers, 1630-1860*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Kowsky, Francis R. 1987. Municipal Parks and City Planning: Frederick Law Olmsted's Buffalo Park and Parkway System. *Journal of the Society of Architectural Historians* 46 (1): 49-64.

Machor, James L. 1994. *Pastoral Cities: Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Mariné, Nicolás. 2020. Del Fresh Pond al Mystic River: topografía y horizonte en el paisajismo de los Olmsted. *Proyecto. Progreso. Arquitectura* 23: 160-78.

McLaughlin, Charles Capen, ed. 1983. *The Papers of Frederick Law Olmsted Vol. I: The formative Years, 1822-1852*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Olmsted, Frederick Law. 1871. Suburban home grounds. *The Nation*, octubre.

Olmsted, Frederick Law. 1888. Plan for a small Homestead. *Garden and Forest* 1 (mayo): 111-13.

Olmsted, Frederick Law. 1970 [1870]. *Public Parks and the enlargement of towns*. Nueva York: Arno Press-The New York Times.

Olmsted, Frederick Law. 2015. Carta a Marianna Mariana Griswold Van Rensselaer; 18 de junio, 1893. En *Frederick Law Olmsted: Writings on Landscape, Culture, and Society*, ed. Charles Beveridge. Nueva York: Library of América.

Olmsted, Frederick Law. s/f. *Scenery, Society and Gardening*. Biblioteca del Congreso de E.E.U.U.; Frederick Law Olmsted Papers; Speeches and Writings File, 1839-1903.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1866. *Report upon a projected improvement of the estate of the College of California, at Berkeley, near Oakland*. San Francisco: Towne and Bacon.

60 Nancy F. Cott, *The Bonds of Womanhood* (New Haven: Yale University Press, 1997), 64.

61 Annette Kolodny, *The land before her: fantasy and experience of the American frontiers, 1630-1860* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984), 226.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1868 [1858]. *Description of a plan for the improvement of the Central Park, 'Greensward'*. Nueva York: The Aldine Press-Sutton, Bowne & Co.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1868. *Preliminary report upon the proposed suburban village at Riverside, near Chicago*. Nueva York: Sutton, Browne & Co.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1871. *Chicago South Park Commission Report; Accompanying Plan for Laying Out The South Park*. S.l., s.e.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1928 [1872]. Report on Communication between the Terrace and the Reservoirs, April 16, 1872. En *Forty Years of Landscape Architecture. Volume II: Central Park as a Work of Art and as a Great Municipal Enterprise, 1853-1895*, ed. Frederick Law Olmsted Jr. y Theodora Kimball, 379-83. Nueva York-Londres: G. P. Putman's Sons.

Olmsted, Frederick Law y Vaux, Calvert. 1928 [1874]. Proposition to place a colossal statue at the south end of the Mall. En *Forty Years of Landscape Architecture. Volume II: Central Park as a Work of Art and as a Great Municipal Enterprise, 1853-1895*, ed. Frederick Law Olmsted Jr. y Theodora Kimball, 494-98. Nueva York-Londres: G. P. Putman's Sons.

Peterson, Jon A. 2003. *The Birth of City Planning in the United States, 1840-1917*. Baltimore-Londres: The John Hopkins University Press.

Rybczynski, Witold. 1999. *A Clearing in the Distance: Frederick Law Olmsted and America in the Nineteenth Century*. Nueva York: Scribner.

Schuyler, David. 2000. Riverside. The first comprehensively designed suburban community in the United States. En *Iconic Planned Communities and the Challenge of Change*, eds. Mary Corbin Sies, Isabelle Gournay y Robert Freestone, 40-60. Filadelfia: Penn Press.

W.A.A. 1853. *Homes of American authors; comprising anecdotal, personal, and descriptive sketches*. Nueva York: G. P. Putnam and Co.

Wade, William. 1847. *Wade & Croome's panorama of the Hudson River from New York to Waterford*. Nueva York: J. Disturnell.

Willis, Nathaniel P. c.1840. *American Scenery; or Land, Lake and River Illustrations of Transatlantic Nature. First Quaterly Part*. Londres: George Virtue.

Procedencia de las imágenes

Figura 1. Nathaniel Parker Willis, *American Scenery* vol. 1, ilustr. 2 [a] y vol. 5, ilustr. 3 [b].

Figura 2. W.A.A., *Homes of American Authors*, p. 50-51 [a] y p. 35 [b].

Figura 3. Reynolda House Museum of American Art, n° obj.: 1978.2.2.

Figura 4. *Wade & Croome's panorama of the Hudson River from New York to Waterford*, pp. 33-34.

Figura 5. Archivo de la Frederick Law Olmsted National Historic Society, n° art.: 607.

Figura 6. New York Public Library, Map Division, ref. 15-520.

Figura 7. The Metropolitan Museum of Art, n° 47.53.9.

Figura 8. The Bancroft Library, University of California, Berkeley, ref.: G4364.B5:2U5 1866 .O7p.

Figura 9. F.L. Olmsted, "Plan for a Small Homestead," *Garden and Forest* 1, p. 112.

Figura 10. Archivo de la Frederick Law Olmsted National Historic Society, n° art.: 700-9-PT1.