



Viaje a través del patio

FLORA PESCADOR MONAGAS

Viaje a través del patio



FLORA PESCADOR MONAGAS



Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE G. CANARIA	
N.º Documento	<u>390.445</u>
N.º Copia	<u>444.893</u>

Diseño: J. Ignacio Gironés

Edita: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

Realización: RED. Comunicación Gráfica, S.L.

© Flora Pescador Monagas

Dep. Legal.: M-40692-1997

Imprime: V.A. Impresores, S.A.

PRESENTACIÓN

Es grande la satisfacción que me produce, que Flora Pescador, la autora y protagonista de este minucioso trabajo que he leído con agrado, me brinde la posibilidad de redactar esta presentación.

Las imágenes, detalles e investigación son de la arquitectura de ayer y de hoy. A través de las páginas de ésta su tesis doctoral, Flora Pescador, nos ha acreditado la huella y la enseñanza que Nicolás Rubió Tudurí dejó en nuestra ciudad en forma de jardines, fuentes y cascadas.

La arquitectura y los espacios que se conforman en Las Palmas de Gran Canaria, son de disfrute de sus usuarios, siendo un deber recuperar, mejorar y mantener el patrimonio arquitectónico.

Jorge Rodríguez Pérez

Teniente de Alcalde.

Concejal-Delegado de Urbanismo, Obras Públicas y Medio Ambiente.

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

ÍNDICE

Página

Invitación al viaje	11
Manuel Martín Hernandez	

CAPÍTULO I

• Preparativos del viaje	19
• París	33
• Río de Janeiro	73
• Buenos Aires	91
• Méjico	115
• Maspalomas	137
• Final de viaje	179

CAPÍTULO II

• Pormenores de un viaje	191
• Paisaje y Turismo en Gran Canaria	193
• Nicolás María Rubió Tudurí y Gran Canaria	203
• Descripción de Maspalomas	207
• Situación jurídica de la Intervención	211
• Primer Anteproyecto de Nicolás María Rubió Tudurí	215
• Decreto sobre Paradores del Estado	223
• 1.º anteproyecto de Parador de Nicolás M.ª Rubió Tudurí ...	227
• Primeros proyectos del Condado de la Vega Grande	233
• 2.º anteproyecto para Maspalomas de Nicolás M.ª Rubió Tudurí	237
• Conclusiones	243

BIBLIOGRAFÍA

El contenido de este libro es consecuencia de una Tesis doctoral leída en diciembre de 1995 en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria. Para esta edición se han respetado los contenidos teóricos fundamentales de ese trabajo quedando eliminados aquellos otros de carácter estrictamente académicos así como los anexos documentales.

INVITACIÓN AL VIAJE

Manuel J. Martín Hernández

1. El viajero romántico sabía de la necesidad del viaje para hacerse como ser humano. La estrechez de las fronteras propias le hacía buscar otros mundos más allá de su entorno y su cultura, como método fundamental para su aprendizaje. Así, para vivir una experiencia que no era trasmisible, aquel viajero moderno se embarcaba en una actividad ciertamente heroica. Heroica porque, a la vez que iba a enriquecerse con múltiples experiencias, eso significaba que iba también a perder muchas de sus convicciones.

Desde entonces el viaje se ha podido emprender con mentalidades diferentes. Así, por ejemplo, el modelo de quien no quiere ponerse en crisis y pretende configurar y aprehender lo desconocido desde su propia subjetividad, ordenando y adecuando los lugares a esquemas prefijados, como hace el turista contemporáneo mirando el mundo a través de un vidrio. O también el caso contrario, el de quien –como tantos viajeros de los siglos XIX y XX– usa del viaje para madurar y volver «crecido» a casa, después de absorber apasionadamente, con una mirada a menudo desconcertada, la realidad de otros mundos.

Y está también la figura del errático, de quien vaga experimentando el mundo sin querer teorizarlo, ni explicarlo, ni hacerlo propio. Es éste un viaje extraviado a través del que ya no se busca el más allá sino a uno mismo: es el viaje metafísico por excelencia, que no necesita del tiempo, que no lleva a ninguna parte como no sea al paraíso –o al infierno–. Esos viajeros son las figuras que Friedrich pinta en sus cuadros, observando de espaldas los mundos

diversos que allí se representan, sabedores de que su experiencia distante e íntima es también intransferible y trágica.

Algo de todas esas modalidades, desde la afirmación de principios abstractos al desconcierto y emoción ante lo desconocido o el extravío en un mundo para el que no hay explicación posible, aparece como condición del artista moderno. Baudelaire lo define en *El pintor de la vida moderna*: el artista moderno debía ser, sobre todo, un «hombre de mundo» cuya razón es la de ser un observador. Dotado de la facultad de «ver» y de la capacidad de expresar, aquel artista naciente ha debido empezar por la contemplación de la vida y, sólo más tarde, se habrá preocupado de aprender los medios para expresarla. Haber visto y vivido es la condición para producir cualquier arte.

2. De la necesidad del viaje para aprender arquitectura se ha sabido desde siempre. Un viaje que era intrínseco a la profesión de arquitecto misma, pues, recordemos lo que sucedía durante el medievo, éste se desplazaba por un territorio más o menos amplio requerido por diversos comitentes en un mundo de fronteras muy tenues.

Observar, medir, dibujar o describir son algunas de las operaciones que desde entonces configuran una parte esencial del aprendizaje de la arquitectura, sabiendo que en cualquier caso, y a diferencia de otras artes, la arquitectura no representa algo ajeno sino que «es».

Pero es durante el siglo XIX, mientras se piensa en sistemas reglados para los aspirantes a arquitecto, cuando el viaje se hace indispensable para verificar en la realidad todo aquello que constituía hasta entonces el aprendizaje de los fundamentos teóricos –casi siempre exclusivamente formales– de la arquitectura. Así, el *Grand Tour* aparece como parte del adiestramiento de los jóvenes arquitectos y, de hecho, obliga a fundar todo un sistema de ayu-

das controladas por las Instituciones Académicas a cuya ganancia se abocaba el sistema de enseñanza mismo. De hecho, el «Viaje a Italia» se constituyó en la meta de cualquier arquitecto joven: allí estaba edificado todo aquello que él conocía y quería como referencia para su propia arquitectura.

De muchos de los mejores arquitectos se conservan sus dibujos y sus textos llenos casi siempre, y al mismo tiempo, de admiración y de análisis minucioso. Se sentían frente a la Arquitectura, con mayúsculas, y no sólo querían que esa experiencia no quedara en el olvido sino que deseaban comunicarla a sus contemporáneos. Aquella tradición aún continúa y el dibujo de campo o la fotografía son documentos indispensables para mostrar el resultado de algo que, por otro lado, no se puede aprender más que viajando.

El viaje arquitectónico se traduce así en una experiencia no mediatizada ante aquellas arquitecturas de las que sólo teníamos una incompleta noticia. Una arquitectura que hasta ese momento solo conocíamos por pequeñísimas representaciones publicadas, casi siempre descoyuntadas (plantas, alzados o alguna perspectiva casi nunca correspondiente con una visión posible) si no manipuladas (como vemos en las imágenes, a menudo equívocas y ausentes de vida y uso, reproducidas por medio de unas, por otro lado, excelentes fotografías). Y ese trayecto es importante también por ser la única vía para el descubrimiento, para acercarnos a lo que otros no habían visto, para poner en valor o en crisis lo que otros han convertido en mito.

Aquel aprendizaje lo es también de una verdad incuestionable: la arquitectura lo es allí donde se ha realizado y es al recorrerla cuando se puede por fin saber de ella, interpretarla, hacerla propia. Ninguna de sus representaciones es capaz de reproducir la verdad de aquellas arquitecturas y sólo una fenomenología de la experiencia aproxima a los valores reales de estas.

Y sobre todo, ésto es importante para saber que cada arquitectura pertenece a un lugar. Esa pertenencia permite liberar nuestro proyecto de referencias superficiales para saber que, en cualquier caso, es de la relación lugar–arquitectura de donde se obtiene una de sus razones fundamentales, para así anclar nuestras arquitecturas a esos otros lugares que ahora les son propios.

3. Flora Pescador sabe de ese viaje necesario y nos invita a acompañarla mientras desarrolla su propio itinerario. Un viaje que ella, profesora de jardinería y paisaje en la Escuela de Arquitectura, propone a través de los espacios abiertos, esos espacios que cierta tradición ha definido como vacíos pero que sin embargo están en el origen de la arquitectura.

En efecto: más allá de la cubrición y la defensa de los peligros exteriores –eso que nos aproxima a los animales y que utilizando elementos de la naturaleza podría certificar el nacimiento funcional de la arquitectura– estuvo la operación del recintado, la definición de un adentro y un afuera que sacralizaba un ámbito concreto del lugar. La arquitectura empieza no cuando se busca refugio en cuevas o bajo un árbol frondoso sino en el momento en que, trazada el área concreta, se levantan los muros y se define un espacio donde, al principio, cualquier acto era posible incluso encontrarse con los divinos. Ese espacio podía –debía– encerrar todo, tanto lo conocido como lo desconocido, y Flora Pescador nos recuerda a Borges, a Foucault o a Barragán (pero ¿de verdad poetas, filósofos o arquitectos hablan de cosas distintas?) buscando y encontrando esos puntos donde, como afirman, se concentra el mundo.

Pescador nos prepara un itinerario que atraviesa esos espacios. Éste se inicia en el París de las vanguardias para cruzar luego el Atlántico y sobrevolar Río, Buenos Aires y Méjico. En el trayecto no vamos solos: nos acompañan, entre otros, Forestier, Le Corbu-

sier, Burle-Marx, Borges o Calvino. Es éste un viaje con retorno que prosigue por Barcelona y el Sahara, ahora de la mano de Rubió Tudurí. En esas idas y vueltas se observan las Islas Canarias siempre a lo lejos, un punto de referencia y de paso que siempre queda por delante o ya detrás.

Se trata de viajes que los modernos realizan en pos del horizonte, allí donde se encuentran el mar o el desierto y el cielo, pero con el objetivo de ponerle límites, como hacían los primitivos, porque ese es el único instrumento del saber. Allí están ciertamente las tres modalidades del viaje antes definidas: Le Corbusier ordenando las ciudades por las que pasa, Barragán descubriendo cúpulas mientras mira por el ojo de una cerradura y Rubió orientándose apenas por el desierto.

El viaje de los modernos tras el espacio, y el papel que cumple la arquitectura, es también la propuesta poética de nuestra autora quien, a lo largo del trabajo que el lector tiene en sus manos, despliega una asombrosa puesta en relación de todos aquellos lugares y protagonistas para quienes las fronteras no tenían sentido.

Se trata de un itinerario a la vez abierto y cerrado, perfecto y enigmático que debía terminar en Canarias. Las Islas eran hasta entonces, en aquellos viajes de ida y vuelta, un punto en el horizonte pero al fin, como supieron ver los surrealistas, fueron por sí mismas una «invitación al viaje».

CAPÍTULO I

PREPARATIVOS DEL VIAJE

•

PARÍS

•

RÍO DE JANEIRO

•

BUENOS AIRES

•

MÉJICO

•

MASPALOMAS

•

FINAL DE VIAJE

PREPARATIVOS DEL VIAJE

«Las Utopías pueden inventarse, pero sólo se puede descubrir aquello que existe. El camino de la creación es la vía del descubrimiento y son los descubridores los que crean el objetivo, la finalidad. Por eso ocurre que se navega por la ruta de las Indias y se descubre América.»

El Lissitzky

La conquista del territorio americano estuvo y está en cierta medida profundamente marcada por la relación con el medio que el pionero establece desde el principio en su primera línea de frontera, hasta tal punto que como dice Turner: *«Las condiciones de la vida de frontera dieron lugar a rasgos intelectuales de profunda importancia. Las obras de los viajeros que recorrieron las diversas fronteras desde los días coloniales describen ciertos rasgos comunes que, a pesar de haberse desvanecido en parte, sobreviven en su lugar de origen aún cuando se haya producido en él una organización social más elevada. El resultado es que el intelecto americano debe a la frontera sus notables características»*.¹

La impronta que dejan tras de sí aquellos que se atreven a comenzar la colonización de nuevos territorios, marca un camino que prosiguen y consolidan los que van llegando después. Pero el lugar de la frontera puede ser franqueable, el paso a su través descubre a todo el que se decide a darlo el encuentro cultural de lo múlti-

¹ TURNER, Frederick J.: *«El significado de la frontera en la historia americana»*. Apuntes n.º 36 de la Cátedra de Historia II de la E.T.S.A. de Barcelona.

ple que se enreda entre la impresión del foráneo y la expectativa del local. La movilidad de las ideas está en relación directa con la movilidad de las fronteras porque de alguna manera ideas y fronteras forman parte de una misma esencia y tienen al final su representación mínima topológica en cada individuo que cuando se desplaza también traslada las cualidades de su propia frontera.

El viaje del «descubrimiento» hacia tierras todavía consideradas durante este siglo bajo algún aspecto como «Nuevo Mundo» frente a la «Vieja Europa», siguió ofreciendo durante años la oportunidad de nuevas vías a espíritus curiosos, ávidos de novedades más allá de sus propias fronteras culturales. De esta manera se puede entender cómo siguen siendo pioneros aquellos que emprendieron durante este siglo XX el viaje de las ideas, en principio geográficamente localizadas en el ámbito europeo, hacia nuevos lugares como América o África.

Ese espíritu del pionero se reconoce en muchos viajeros como Nicolás M.^a Rubió Tudurí en sus constantes viajes africanos y las muchísimas referencias que dejó en sus escritos, e incluso como más adelante se verá, en su obra; también está presente en los viajes transoceánicos de Jean Claude Nicolás Forestier, provisto de escuadra y cartabón, o los viajes americanos de Le Corbusier en sus primeros choques con la naturaleza descritas en sus impresiones y en sus proyectos², por este motivo el primer capítulo de este

² Quizás haya sido Le Corbusier uno de los arquitectos de este siglo que más reacciones ha provocado con la difusión de sus ideas. De entre todas ellas nos interesa aquí especialmente las siguientes: las que manifiesta Nicolás María Rubió Tudurí en diversas ocasiones destacando las que expone en sus libros «Diàlegs sobre l'arquitectura» de 1927 y «Actar» publicado por primera vez en París en 1931. También está dedicado a Le Corbusier «Ecllosiona un arte» (1967) escrito por Jorge Luis Borges en colaboración con Bioy Casares, personaje al que se le dedica una parte de esta tesis por el viaje de Le Corbusier a Buenos Aires; también el arquitecto Luis I. Khan, persona de la que trataremos indirectamente por su amistad con Luis Barragán, escribió en su momento «How'm I doing, Le Corbusier?».

trabajo va a estar dedicado al estudio del nuevo concepto de jardinería, o mejor de espacio libre, que se pretende exportar desde los lugares de la vanguardia europea, París a la cabeza, hacia los «nuevos territorios» a través de los viajes de los arquitectos.

Pero estos viajes del descubrimiento son algo tardíos si los consideramos desde el punto de vista del «natural» que vive y habita esas tierras, colonizadas desde algunos siglos antes por sus ancestros, al cual le pertenece un bagaje cultural complejo, entre unas raíces recientes de colono europeo –matizadas por un pasado indígena algunas veces desaparecido o en el mejor de los casos sometido–, y la evolución desde los años de la conquista en la búsqueda de una identidad propia y autónoma. También desde estos territorios se inicia el viaje inverso del «descubrimiento» hacia Europa, como los viajes del arquitecto mejicano Luis Barragán a España o África, entendidos como viajes de retorno y de reconocimiento de la historia compartida que desde el Mediterráneo hasta el Pacífico quedó unida por la aventura del colono europeo a la inmensa geografía americana, y también los viajes europeos del paisajista brasileño Roberto Burle Marx en sus años de formación en Alemania o Francia; viajes e itinerarios personales que al final nos descubren de qué manera la interpretación de la ideas de las vanguardias de este siglo pasan inevitablemente por estos recorridos.

El interés de todos estos viajes radica, sobre todo para el trabajo que aquí se presenta, a partir de una acotación del objeto de estudio. La primera y fundamental va a estar centrada siempre en el estudio sobre la cultura del espacio libre que a partir de todos estos viajes se traslada de unos lugares a otros con mayor o menor fortuna, a la par que se toma el viaje como una excusa para traer a este trabajo a estos arquitectos y paisajistas viajeros citados (Jean Claude Nicolás Forestier, Le Corbusier, Roberto Burle Marx, Luis Barragán o Nicolás María Rubió Tudurí) que desde una óptica

global conforman momentos importantes de la cultura del espacio libre del presente siglo.

En la definición del concepto de espacio libre que se pretende tomar como objeto de estudio cabría hacer una precisión como cuestión previa ante las aparentemente distintas acepciones que un concepto como este suscita y la diversidad de situaciones que presenta. En primer lugar nos interesa la distinción entre el concepto de jardín y de parque como formas diversas del espacio libre. La división exacta de ambos es muy imprecisa puesto que aparecen históricamente unidas como disciplinas simultáneas y organizadas en conjunción hacia una misma finalidad. Muchas veces se dividen ambos conceptos en función de su tamaño, parque para grandes extensiones, jardín para los más pequeños. Sin embargo a efectos de clarificación conceptual y operativa en el desarrollo de este trabajo, vamos a llamar jardín a aquel lugar en donde el arte de una plantación vegetal o, en general el de la composición de los elementos que lo integran –que pudieran no ser estrictamente vegetales–, tienden hacia la armonía compositiva percibida por los sentidos, visuales, olfativos o incluso a través de la percepción global que impliquen a un conjunto mayor de sentidos y acaben por inducir emociones o sentimientos.

El parque como concepto dissociado del jardín aparece en cuanto involucramos a un colectivo, en cuanto éste queda adjetivado por lo urbano entendido en sentido amplio, inmediatamente surgen implicaciones diversas como por ejemplo en la ciudad, la interactividad *entre ciudadano y parque*, o en general el concepto de ocio colectivo asociado al espacio libre del territorio. Es verdad que un jardín puede ser el fondo pictórico, armónico o sensible de un parque, pero éste para que realmente lo entendamos como tal debe contener relaciones estructurales y funcionales con la ciudad o genéricamente con lo urbano, sobre todo si tenemos en cuenta de que manera aparecen hoy en situación absolutamente periférica a

la ciudad muchos parques cuyo valor de situación responden antes a otros factores que no son los derivados estrictamente de la ciudad aunque sí del lugar del ocio colectivo. Por tanto, la definición del concepto de parque que se va a manejar va a ir aparejada con la forma de comprensión de los valores que implican, lúdica y formalmente a un colectivo en el diseño de un espacio libre.

El período temporal estudiado quedará acotado entre el comienzo de los años veinte y los comienzos de los sesenta, período de tiempo en el que nos detendremos en algunos ejemplos y autores, tomados como hilo argumental del trayecto viajero de las ideas entre centros de vanguardia y periferias, con sus conexiones e hibridaciones entre lo local y lo supuestamente global.

De la cultura del espacio libre se ha hecho una elección voluntaria que nos puede servir de hilo conductor. Se trata de intentar un acercamiento al concepto de espacio libre –jardín o parque– a través de un recorrido geográfico y temporal, a semejanza de los que proponen los guías turísticos, pero haciendo pequeñas paradas secuencialmente a lo largo del discurso, como si de visitas programadas se tratara, en la idea del Patio, siempre presente de una manera u otra a lo largo del trabajo como el ámbito del interior y el exterior que queda enmarcado en el territorio teórico de la arquitectura³.

El orden elegido para este itinerario comienza en la ciudad de la vanguardia, París en los años veinte, lugar y tiempo en donde, como grandes cuadros para la mirada se construyen durante la exposición de Artes Decorativas de 1925 varios diseños de espacios, a la manera de patios, que se presentan como el nuevo lugar

³ Indirectamente también se podría argumentar que esta tipología de patio está siendo reinterpretada en muchos proyectos de arquitectura contemporánea y por tanto no está de más el señalar su interés y su actualidad.

de la «arquitectura del jardín». Del mismo modo se podrían entender los techos-jardines propuestos por Le Corbusier para las terrazas de París que contrastan con la falta de concreción estilística del espacio libre en las propuestas modélicas para la nueva ciudad del moderno. De esta manera algunos ejemplos de proyectos del propio Le Corbusier (la villa Saboya o el ático Beistegui entre otros) constituyen referentes paradigmáticos de la definición del espacio libre en el interior de la arquitectura similares en algunos aspectos a la arquitectura del patio, y recogidos posteriormente con maestría por el paisajista brasileño Roberto Burle Marx en algunos diseños para cubiertas en la ciudad de Río de Janeiro, lugar adonde nos desplazaremos en el segundo capítulo.

En muchas ciudades americanas de colonización española, el patio y la plaza constituyen desde los tiempos de la conquista un modelo de construcción del espacio libre en el interior de la arquitectura o de la ciudad, tipologías asimiladas hoy a la cultura tradicional, al igual que las construcciones históricas de la vivienda canaria con patio, tipología ampliamente elogiada por el arquitecto Alberto Sartoris tras sus visitas y viajes a las islas y posteriormente adoptadas por él mismo en algún proyecto insular.

Muchas son las definiciones de patios que da en sus libros Jorge Luis Borges cuando se refiere a la ciudad de Buenos Aires. Definiciones que nos sitúan inevitablemente en una manera de vivir y de comprender el espacio desde la introspección cultural de la arquitectura de muros, que en ningún caso significa en Borges una pérdida de contenidos significantes en los elementos del patio, muy al contrario: si algo se desprende de estas definiciones es la riqueza de imágenes inducidas que pueden llegar a través de ellos. De manera semejante, el mejicano Luis Barragán se expresa con su arquitectura de jardines, en donde el concepto de patio ocupa siempre un lugar de privilegio, como una necesidad vital del vivir

hacia dentro, un marco en donde la reflexión provoca sentimientos y emociones. Estos recorridos a través de los patios de Buenos Aires y de Méjico quedarán desarrollados en el tercer y cuarto capítulo respectivamente.

La última parada en este viaje teórico la haremos con una visita al desierto, lugar en donde nace la idea del jardín entre muros, el «hortus conclusus», donde queda representado de una manera simbólica la emoción del oasis. En este sentido especial atención va a tener el viaje en coche a través del desierto del arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí relatado indirectamente, en su proyecto para instalaciones turísticas de Maspalomas en el sur de Gran Canaria. Es el trabajo de éste último en Gran Canaria el que ocupa el desarrollo del último capítulo de la primera parte de este trabajo relativa al desierto y que queda desarrollado con más detenimiento en la segunda parte dedicada a su obra en Gran Canaria con un estudio en profundidad de los comienzos de la urbanización de Maspalomas.

Este trabajo parte de un desconcierto relativo con respecto a la obra jardinera del arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí realizada en la isla de Gran Canaria. Revisada, una por una, aparece al final una cierta inconsistencia. Ocurría unas veces que su trabajo habría sido simplemente el de una asesoría acerca de la plantación de algunas especies vegetales, o en otros casos esquemas que sirvieran como planteamiento inicial, y no vinculante de algún proyecto. Salvo algún fragmento diseñado para el Parque de Doramas en la ciudad de Las Palmas, en donde todavía es posible descubrir «la mano» del arquitecto, o en el ajardinamiento de los únicos jardines que llevan su nombre: los jardines «Rubio» en la prolongación del parque de Doramas, o en el ajardinamiento de las laderas de Altavista, o bien el tratamiento de los jardines del campo de Golf de Bandama; el resto o bien nunca se realizó o bien se hizo de manera diferente a la sugerida por él. Habría que precisar que

se emplea la palabra «sugerida» con toda intención, si se tiene en cuenta el poco tiempo que permanecía en la isla o el escaso soporte gráfico que acompañaba a sus proyectos. La lectura atenta del correo cruzado entre el arquitecto tanto con el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria o el Cabildo Insular desvela los detalles de esta escasez de material a que aludimos: se trata de alguna queja del arquitecto con respecto a las cuestiones económicas o de tiempo necesario para la redacción de los proyectos⁴, este dato nos devuelve a la consideración inicial acerca de la inconsistencia del trabajo del arquitecto como una inevitable consecuencia de la inconsistencia de los encargos oficiales.

De cualquier manera el esfuerzo inicial de plantear el trabajo sobre parte de la obra de Rubió en Gran Canaria, me sirvió para caer irremediamente subyugada por los innumerables escritos del arquitecto: novelas, artículos o ensayos que daban muchas claves para la comprensión de su obra en general sobre todo su obra catalana, o incluso de su obra «invisible» en la isla. De todas ellas, al final hice una elección: el proyecto para Maspalomas, paradójicamente un proyecto que no trata exactamente del diseño de un jardín pero que por múltiples razones, me servía más que ningún otro para el trabajo propuesto.

La razón fundamental de esta elección tienen que ver con el propio interés de estudio: Nicolás María Rubió Tudurí dejó constancia, en múltiples escritos, libros y proyectos, de sus ideas y profundo conocimiento acerca del jardín meridional asociado a una manera de entender culturalmente el paisaje ligado a un entorno

⁴ La entrega del borrador de la segunda Memoria para Maspalomas la hace el 14 de Julio de 1960, conjuntamente con este documento envía una carta que evidencia la «desidia» del Cabildo Insular sobre su trabajo para Maspalomas. Un párrafo de esta carta dice lo siguiente: «... mando este borrador (...) para ver si se llega a fijar la posición del Cabildo en una serie de cuestiones de índole administrativa, técnica y económica. Solo esto me permitirá terminar mi tarea».

geográfico mediterráneo. Este conocimiento corre, en cierta medida, paralelo a su atracción viajera hacia el continente africano y el desierto, lugar en donde «se concreta el jardín de las regiones de clima desértico»⁵. Estas ideas hacen que su trabajo para Maspalomas –lugar geográfico en donde se reproducen a otra escala las condiciones del desierto– se vuelva significativo para desvelar algunas de las claves de la simbología del oasis en el jardín entre muros, además de servir para profundizar simultáneamente en ese «algo más» sobre sus ideas del jardín y la naturaleza, cuestión esta inevitable por el interés que suscita la cercanía de proyecto y persona.

El tomar la movilidad o los viajes como sistema narrativo, parte de una apreciación cercana y en cierto sentido familiar, es aquella del viaje como forma de conocimiento tradicional inherente y sensible a una forma de vivir, la derivada de la condición insular.

Las islas Canarias han sido para mucha gente sinónimo de «viaje»: como lugar de paso de viajeros de toda índole hacia el continente americano o africano, como lugar de destino turístico, o incluso alguna vez como lugar de exilio. En el primer caso es conocido el papel que jugaron las islas en la conquista de América, hecho unido históricamente y en paralelo a la conquista de las propias islas, pero sobre ésto habría que precisar que no se está hablando exclusivamente de los años épicos de la conquista, las carabelas hace mucho que pasaron o «reclaron» por aquí y en cierta forma aquellos hechos, para el canario, no se quedaron simplemente relatados en los archivos o en los libros de historia. Las consecuencias de la conquista perviven de muchas maneras en las islas, por nombrar sólo unas pocas se encuentran en ciertos rasgos

⁵ RUBIÓ TUDURI, Nicolás María: *Del Paraíso al jardín latino* (1953). Tusquets ed., Barcelona, 1981.

comunes en las formas de las ciudades canarias y americanas, en tradicionales relaciones comerciales con América, en formas lingüísticas similares y por tanto en derivaciones culturales comunes, o en los muchísimos lazos familiares y de consanguinidad que mantienen muchos canarios con americanos.

Sin embargo, muchos otros eligieron las Canarias como lugar de destino de sus viajes. Desde el curioso, al aventurero o al científico, destacan por su número sobre todos ellos, los viajeros ingleses del período finisecular, que llegaron a establecer colonias estables en algunas ciudades del archipiélago. Las razones de clima, evidentemente, junto a otras que tienen que ver más con la propia cultura viajera inglesa, han sido determinantes. Ellos fueron, en cierto sentido, los precursores en las islas del actual turismo de masas. Esta última clase de «viajes» o de «viajeros» de gran importancia para la economía de las islas –la de los turistas que en número masivo nos visitan durante todo el año–, es un fenómeno que tiene su origen actual, para Gran Canaria, en los primeros años cincuenta con el desarrollo real de las expectativas de la zona sur de la isla, y los primeros estudios urbanísticos que hace para el Cabildo de la isla el arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí.

Las islas también han sido el lugar del exilio voluntario u obligado. En el primer caso podríamos destacar los múltiples viajes de «huida» temporal de París a Gran Canaria del músico francés Charles Camille Saint-Saëns, viajes realizados entre 1889 y 1908 fecha de su última visita⁶. Con respecto a los exilios obligados, quizás sea la estancia de Miguel de Unamuno en la isla de Fuer-

⁶ En su primer viaje a Gran Canaria intentó pasar desapercibido adoptando el seudónimo de Charles Sannois, pero pronto será descubierto. Para más información consultar: DÍAZ-SAAVEDRA DE MORALES, Nicolás en *Saint-Saëns en Gran Canaria*, Real Sociedad Económica de amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

teventura una de las más conocidas. De esta experiencia dejó constancia en múltiples escritos, destacando entre ellos las *Divagaciones de un confinado* escritos en 1924, en donde describe a Fuerteventura como su particular *Ínsula Barataria*, lugar de hermosura «para el que sabe descubrir en una calavera una hermosa cabeza»⁷.

Otro destierro famoso en este siglo a las islas fue el que se le impuso al arquitecto Secundino Zuazo Ugalde durante los años 1940 a 1943 por su vinculación profesional durante la etapa republicana con Indalecio Prieto. La pena de destierro en este caso iba unida a la de inhabilitación profesional durante el mismo período de tiempo, sin embargo el arquitecto fue recibido en Las Palmas de Gran Canaria en el estudio del también arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, el cual había trabajado años antes con Zuazo en Madrid, y con quien le unía una gran amistad. A pesar de estas circunstancias la distancia geográfica de las islas a la península alivia las consecuencias de este tipo de represalias razón por la que Zuazo durante estos años realizará labores de asesoría para el Ayuntamiento que tuvieron su culminación en el encargo de la redacción del Plan General para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, encargo que se hará oficial en 1944 una vez levantada la sanción impuesta⁸.

En cierta manera se pueden considerar también como «destruidos» otros personajes que tras la guerra civil sufrieron consecuencias en el intento de reintegrarse a sus anteriores forma de vida a su trabajo o a su ciudad. Este es el caso de nuevo del arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí quien, tras un exilio

⁷ UNAMUNO, Miguel: *Paisajes del alma*. C.E.G.A.L. Madrid, 1986, pág. 55.

⁸ Sobre este tema mirar MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: *Zuazo y Las Palmas de Gran Canaria 1940-1968* (en Prensa). Trabajo doctoral, E.T.S.A. Las Palmas, 1989.

de ocho años en Francia, desde 1937 a 1945, vuelve a Barcelona donde ha sido desposeído de todos los cargos que desempeñaba en la Administración pública antes de la guerra. Rubió tiene que iniciar un nuevo exilio esta vez desde dentro de España, y lo hace, como tanto otros, comenzando su nueva andadura a partir de los territorios más periféricos del Estado, a partir de las islas Canarias, en donde al igual que Zuazo, trabaja paradójicamente para organismos oficiales como el Cabil-do Insular o el propio Ayuntamiento de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, instituciones que están dispuestas a beneficiarse del privilegio que implica el trabajo con estos notables «exilados».

No sólo se ha querido viajar con el trabajo, darle movilidad geográfica hacia lugares adonde lleva el propio interés de estudio, desde la selva al desierto, de Europa a América o a África pasando por las islas Canarias, aquí y allá recogiendo testimonios de arquitectos en su relación con el paisaje, sino que también con ellos he querido contar historias, argumentos o relatos, de la misma manera que un director de cine se plantea una película, un músico su sonata, o un constructor de jardines se aplica en relatar el diseño de su jardín, actividades todas ellas semejantes, y consustanciales al pensamiento humano. Posiblemente existan otros nombres y otras geografías que sirvan para hacer un viaje semejante, pero como todo viaje organizado este es el que se propone aunque intuyendo de antemano que los destinos y personas elegidas satisfarán a muchos jardineros viajeros.

En cada relato se han ido insertando comentarios que funcionan en cada caso como conclusiones parciales de cada uno de los temas tratados, sin embargo, estas conclusiones pueden ser objeto de extrapolaciones a un ámbito más general, a una mirada global algo más distante que nos da la posibilidad,

como en un extraño viaje a través del tiempo y las geografías, de resumir momentos semejantes, ideas parecidas, maravillosas coincidencias.

Se ha utilizado la movilidad como recurso expositivo no sólo de lo móvil, algo de lo que en última instancia nada o nadie se libra, sino también de las experiencias que se extraen en el transcurso de un movimiento; los viajes como forma de encuentro de culturas, algo que a partir de este siglo con los nuevos y revolucionarios sistemas de transportes permiten visiones cada vez más exactas y globales de nuestro planeta, de su forma o sus diversas culturas, o últimamente a través de sistemas de movilidad inespacial a través de complejas redes por donde circula a gran velocidad exclusivamente la información.

La multiplicidad como dice Calvino es un atributo o cualidad imprescindible para «*el próximo milenio*»⁹, la forma de texto múltiple produce una mirada facetada sobre el objeto de estudio que ayuda a traspasar barreras espaciales como en aquellas secciones de los inmuebles Haussmanianos en donde quedaba expuesto en un punto de vista panóptico desde el ático hasta la alcantarilla, todo lo que ocurría en su interior y nos daba la oportunidad de imaginar en cada planta distintas historias familiares o personales sin necesidad de salir del edificio.

Por todo ello se ha optado, el análisis de lo implícito antes que de lo explícito, el camino de la sugerencia, o de lo aparentemente periférico; la reflexión de quien expone unos datos (o relatos) esperando también la comprensión personal y enriquecedora de quien los lee, heterodoxia que puede, en última instancia, mostrarse también reveladora.

⁹ CALVINO, Italo: *Seis Propuestas para el próximo milenio*. Ed. Siruela, Madrid, 1989.

«Tras la dispersión de los grandes relatos modernos –con sus logros y sus catástrofes– se hace imprescindible una indagación poliédrica, que más allá de los particularismos civilizatorios, se proponga la confluencia, quizá tensa pero creativa, de las diferentes herencias culturales. Únicamente en esta dirección sería evitable la guerra de las civilizaciones, que algunos anuncian, para avanzar hacia el horizonte de una civilización abierta»¹⁰.

¹⁰ ARGULLOL, Rafael: Diario *El País*, Babelia, «Travesía épica», 15 de octubre, 1994.

PARÍS

Quizás una de las cuestiones más difíciles de dilucidar en los teóricos del Movimiento Moderno es el intento de comprensión del «Espacio» como concepto útil para el proyecto, aislada o independientemente del concepto de espacio como «lugar».

Para Cornelis Van de Ven la idea de espacio asociada a la idea de la arquitectura aparece por primera vez en las teorías estéticas de finales del siglo XIX, como una idea inherente a la arquitectura moderna¹. Sin embargo en otros ámbitos como el de la jardinería el empleo de la palabra espacio, y por tanto la noción conceptual de su significado ocurre, como señala Peter Collins, a partir del siglo XVIII como resultado de los jardines románticos y de «...*las relaciones espaciales resultantes de puntos de vistas sucesivos*»².

Estos puntos de vistas sucesivos son una consecuencia de la desaparición de instrumentos de organización geométrica en el paisaje, que sometían al territorio y a todos los elementos que en él concurrían a un rígido control.

«La renuncia a la geometría resta protagonismo a la visión instantánea, en la cual se basa implícitamente la cultura artística del Renacimiento, y hace posible una exploración continua del campo visual, que destruye virtualmente sus límites perceptivos. A partir de aquí se

¹ VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en Arquitectura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981. «La idea de espacio apareció por vez primera, en cuanto idea arquitectónica, en las teorías estéticas de finales del XIX, y más precisamente en la última década del siglo. Y este hecho coincide con la aparición de la arquitectura moderna ...», pág. 311.

² COLLINS, Peter: «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución», Gustavo Gili, Barcelona, 1970, pág. 295.

*desarrollan la experiencia paisajística de Olmsted y la noción contemporánea del espacio abierto»*³.

Es en las ciudades americanas del siglo XIX, donde se diseñan los primeros parques urbanos; la diferencia con Hyde Park, jardines de Luxemburgo o el Retiro, por ejemplo, radica en que estos últimos no fueron concebidos con el propósito inicial de ser públicos es decir pertenecientes a una ciudad o a una ciudadanía desde sus orígenes. Un dato como éste cambia completamente el desarrollo teórico del espacio a diseñar.

El Parque urbano y la ciudad forman en Olmsted un todo estructural, como en el caso de Nueva York, en donde inaugura una nueva forma de entendimiento del parque urbano encajando el Central Park⁴ en unas dimensiones que son consecuencia directa del Plan de la ciudad. Ésta se concibe como un todo unitario donde el parque se desarrolla en un espacio estrictamente rectangular cuyo ancho y largo se corresponden exactamente con la desaparición de un número determinado de manzanas de edificación, y resuelto en su interior en un estilo romántico inglés –en el diseño colaboró con Olmsted el arquitecto inglés Calvert Vaux–. Conjuntamente con esta concepción, va a ir aparejado todo aquello que tiene que ver con el uso y disfrute colectivo del espacio, como dice James Marston «... a lo que el nuevo parque tenía que parecerse, estaba en la mente de Olmsted íntimamente ligado a la forma en que éste debía ser usado»⁵. Un claro ejemplo de esta forma de entendimiento integral ciudad-parque y forma

³ BENEVOLO, Leonardo: *«La Captura del Infinito»*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994, pág. 84.

⁴ Frederic Law Olmsted y el arquitecto inglés Calvert Vaux, ganaron el concurso para el diseño del Central Park en Nueva York en 1858 bajo el nombre de Greensward.

⁵ MARSTON, James: *Central Park: A Paradigm for Socially Useful Landscapes*, en «A.A.V.V. Rebuilding Central Park». The MIT Press, Massachusetts, 1987, pág. 8. *«But what the new park was to look like was, in Olmsted's mind, intimately connected with how it was to be used».*

de uso, se encuentra en la manera en que se resuelven las distintas circulaciones del parque con vías de circulación rodada a su través conectadas a una vía perimetral, y a su vez esta malla de circulación rodada (en aquel tiempo carros tirados por animales), pasa siempre a distinto nivel con la compleja malla de circulación peatonal.

A partir de este siglo la distancia entre el hombre y la naturaleza, como requisito romántico para la contemplación nostálgica, *la separación contemplativa* como dice Kenneth Frampton⁶, se va reduciendo en función de una concepción utilitaria y de explotación del medio y sus recursos. Esta forma progresiva de relación práctica entre el hombre y su entorno tiene un efecto desmitificador sobre él que además ha reportado unos efectos indirectos de homogeneización del paisaje, inevitables cuando se aplica la automatización mecánica.

La reflexión y discusión sobre el «espacio libre» o el «espacio abierto» en el Movimiento Moderno no se aborda en ningún momento desde un ámbito propio ó disciplinar, porque no hay una concepción estilística específica sobre el espacio libre. En este sentido habría que abordar la cuestión desde otro planteamiento, desde otro ámbito disciplinar más general y que llega a producir una gran cantidad de producción teórica desde el mundo de la Arquitectura y del Urbanismo. Durante una serie de años se establece, como en ninguna otra época histórica anterior, el debate de la ciudad moderna en términos espaciales de continuidad-discon-

⁶ FRAMPTON, Kenneth: *In Search of the Modern Landscape*, en: *Denatured Visions, The Museum of Modern Art*, Nueva York, 1991, págs. 42 a 61. Traducido en *Arquitectura*, n.º 285, Madrid, 1990, págs. 52-73. «*The baroque interpretation of man and nature was now replaced by a separation, thus establishing the distance between man and nature which was a prerequisite for nostalgic contemplation. Now ... this contemplative separation arose as a compensatory or expiatory reaction against the growing attitude of practical men toward nature.*»

tinuidad, lleno-vacío, espacio público-espacio privado, espacio construido-espacio libre.

La topología como ciencia que nos relaciona sujeto-objeto y espacio, infiere un modo de percibir el lugar de un modo cualitativamente singular, donde no sólo se manifiestan aquellas características comunes con otros lugares, sino también lo particular del lugar como «sitio», sus características propias, que conforman en su globalidad el conjunto de nuestra percepción. Las relaciones estratégicas de la arquitectura y el lugar son diversas en función de las distintas escalas de actuación; la relación abstracta y conceptual se explica desde un plano, desde el lugar sin detalle y abstracto del dibujo, escalas ampliadas en estos años por los nuevos horizontes de la mirada.

El hormigón y la construcción metálica hicieron posible a la *Torre de Babel* llegar a *rascar* el cielo, pero también obtener visiones directas y aéreas desde lo alto de la ciudad, ampliar el horizonte de la mirada, es de alguna manera, otra forma que adopta la «visión cinética» porque resume en un instante lo que hasta ese momento era muy difícil de obtener en el mismo tiempo. A esta posibilidad se une la oportunidad que empezaban a ofrecer los aviones con visiones aéreas en movimiento. Este protagonismo del avión lo corrobora el hecho de aparecer constantemente dibujado en los planos de muchos arquitectos de los años veinte, aparentemente como una máquina indispensable del cielo urbano. La visión real de la ciudad a distancia, desde el aire ayuda a su comprensión conceptual, el plano hecho realidad porque como dice Giovanni Lista: «*da un enfoque totalizador de la realidad urbana*»⁷. En este sentido Eduardo Subirats nos recuerda el «nuevo punto de vista» reivindicado por Gropius el de la vista de pájaro frente al

⁷ LISTA, Giovanni: «Visiones aeropictóricas», A.A.V.V. *Visiones Urbanas*, Electa, Madrid, 1994, pág. 208.

ojo humano común porque: «*los nuevos medios técnicos, aceptados como forma suprema de la cultura, han superado aquel tipo de experiencia*»⁸.

¿Puede ser París conceptualmente la distancia y relación que hay entre la torre Eiffel y Nôtre Dame, entre Nôtre Dame y el Sacré Coeur, entre el Sacré Coeur y el Louvre?, ¿o también las imágenes resumidas en círculo, que se obtienen sobre un «mar indiferente» de edificios desde lo alto de la torre Eiffel y cada una de las miradas dirigidas hacia los distintos monumentos, conforme nos indican los carteles colocados en lo alto del mirador? La posibilidad de «dibujar» lo monumental de una ciudad gracias a las nuevas perspectivas aéreas hacen posible, por ejemplo, los dibujos de Le Corbusier⁹ sobre París a través de la mirada aérea y vertical de los distintos monumentos. Se obtiene de esta manera una imagen conceptual de relaciones espaciales o topológicas, una imagen mental diferente a aquellas, que se obtenían con el pie en tierra y caminando, como escribe Giedion: «*Las escaleras de las terrazas superiores de la Torre Eiffel se hayan comprendidas entre las primeras expresiones arquitectónicas de la continua interpretación del espacio interior y el exterior*»¹⁰.

En los jardines italianos del Renacimiento, el paisaje exterior formaba parte de la composición interior de una manera selectiva, gracias a los cambios de nivel en su adaptación topográfica, y a los cortes estratégicamente seleccionados del muro exterior. En los techos-jardines teóricos de Le Corbusier las vistas se diluyen en el espacio sin detalles del exterior, una noche estrellada puede ser el fondo astronómico e ilimitado de un pequeño jardín doméstico, la

⁸ SUBIRATS, Eduardo: *La flor y el cristal*, Anthropos, Barcelona, 1986, pág. 51.

⁹ Dibujos aparecidos en *Precisiones* y realizados por Le Corbusier durante el desarrollo de la novena conferencia en Buenos Aires en 1929.

¹⁰ GIEDION, Sigfrido: «*Espacio Tiempo y Arquitectura*», Ed. Dossat, Madrid, 1982, pág. 454.

máxima escala de la mirada de los hombres y de sus arquitecturas de potentes rascacielos. El control de la mirada, *la captura del infinito* de la nueva ciudad reconvertirá los antiguos ejes, antes pegados al suelo, en otros nuevos de grandes construcciones que se despegan hacia el cielo.

La distancia entre el observador, dueño de «la mirada» y el objeto observado constituye también la esencia de la definición del nuevo concepto de espacio. Para los futuristas italianos esta distancia se intenta anular con la incorporación del espectador a la experiencia de lo observado. La delimitación de la línea frontera entre la representación pictórica y el lugar de la exposición intenta ir más allá de los límites estrictos del cuadro al atrapar al visitante como elemento necesario en la representación quedando simultáneamente como espectador y protagonista momentáneo. Su diferencia con el cubismo está para Van de Ven en el significado del espacio conceptual que el observador necesita para su comprensión «*el cubismo conduce al espectador "en derredor" del tema representado (...) expresando la idea de un movimiento del espectador en el espacio (...) El futurismo, por el contrario, no se interesa por la posición conceptual del espectador (...) lo que le interesa es la expresión literal del movimiento del propio tema*»¹¹.

La expresión de la idea del espacio en el arte fue básica en el grupo holandés De Stijl; estas ideas fueron trasladadas a la arquitectura, entre otros, por Theo Van Doesburg quien trató de hacer comprensible el desarrollo de la idea de espacio de cuatro dimensiones con la superación casi filosófica de la visión materialista tridimensional hacia la expresión espiritual *enedimensional*¹².

¹¹ VAN DE VEN, Cornelis: op. cit. pág. 241.

¹² VAN DE VEN, Cornelis: Ibid pág. 256.

La representación de «*la materialidad amatérica*» de El Lissitzky¹³ contiene de otra manera una disolución semejante del espacio en su representación al contar sutilmente con la comprensión mental del espectador que sea capaz de descifrar objeto y espacio a través de «*un efecto no material, esto es, por el movimiento*»¹⁴.

El movimiento, la máquina que hace posible los desplazamientos del hombre en automóvil a una velocidad hasta entonces inusual no sólo trae consecuencias en la mayor movilidad, y accesibilidad, también traduce una idea esencial del espacio percibido en un tiempo cada vez menor. Conceptos como la movilidad o la simultaneidad, son conceptos que adquieren un notable desarrollo desde comienzos de siglo; la visión simultánea sobre un objeto descompuesto en todas sus partes y representado en un mismo plano o perspectiva es básico, como ya hemos apuntado, en el desarrollo de una buena parte de la pintura cubista. Pero los intentos de comprensión de la «realidad total» como explicación científica de los fenómenos naturales conducen hacia la búsqueda de conceptos básicos y reglas que unifiquen la comprensión sistemática de todos ellos. «*La ciencia pretende determinar leyes, constatar regularidades, descubrir las constantes. No cabe duda de que en esta tendencia es absolutamente necesaria la tipificación*»¹⁵.

La enorme difusión que adquiere a partir de las nuevas definiciones del espacio-tiempo en la física de principios de siglo,

¹³ EL LISSITZKY: «*A y Pangeometría*», extraído de Apuntes, n.º 2 de la Cátedra de Historia II de la E.T.S.A. de Barcelona. «*Esto suena a paradoja. Pero los hechos demuestran que el "progreso" consiste en el hecho de que seamos impulsados a considerar puntos de vista que eran incomprensibles para nuestros antecesores, y que además no los creían evidentes ni necesarios*».

¹⁴ VAN DE VEN, Cornelis: op. cit. pág. 285.

¹⁵ DE LAS RIVAS, Juan Luis: «*El espacio como lugar*», Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992, pág. 55.

hace que se intenten definiciones acordes desde el punto de vista de la arquitectura. Giedion con su «Espacio Tiempo y Arquitectura» intenta una implicación, más sugerente que real, entre el espacio de la arquitectura y la nueva teoría de la relatividad, y como dice Collins en otros casos más parece significar una «relación con la pintura vanguardista de los años 1910 a 1930»¹⁶.

La teoría de relatividad de Einstein puso el énfasis en el espacio-tiempo y lo relativo de los puntos de vista, definiendo de qué manera un mismo acontecimiento simultáneo puede dar lugar a explicaciones diversas, en función de los estados de equivalencias entre distintos sistemas de referencias.

Una de las consecuencias que aporta la teoría de la relatividad general es el paso de un universo de explicación euclidiana, o espacialmente infinito en un tiempo y espacio absoluto según la teoría de Newton, a una nueva visión de un continuo espacio-tiempo; el concepto de un universo dinámico y en expansión que pudo tener un principio y un probable final¹⁷.

Años más tarde a la publicación de la teoría de la Relatividad de Einstein, en 1945 y durante un trayecto en barco hacia Nueva York, Le Corbusier precisará un nuevo sistema de medidas, El Modulor, al cual dará forma definitiva en 1950. Éste representaba una síntesis en su búsqueda de un sistema de medidas universal, que permitiera la unificación de sistemas y proporciones y como él mismo decía: «*que sin esfuerzo, podría trasladarse del sis-*

¹⁶ COLLINS, Peter: op..cit. pág. 296.

¹⁷ FAROUKI, Nayla: *La Relatividad*, Editorial Debate, Madrid, 1994. «*y que permite prever la existencia de agujeros negros, cuerpo extremadamente denso que sería, pues, capaz de curvar el espacio-tiempo alrededor de sí mismo hasta cerrarlo*».

tema métrico a medidas anglosajonas». Otro de los objetivos del sistema propuesto estaba en la búsqueda de la emoción estética a través de la emoción espacial, la proyectación del «Espacio Indecible», como victoria de la proporción: «La cuarta dimensión parece ser el momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos puestos en acción y animada por los mismos»¹⁸.

El desarrollo de este sistema del Modulor se hace a partir de construcciones geométricas de medidas en progresión, de esta manera se obtiene una serie matemática cuya representación gráfica es la espiral¹⁹. Ésta es la forma conocida de muchas galaxias, similar a la forma de movimiento ondulatorio de ciertas partículas electromagnéticas, la curvatura en remolino que toman los líquidos a través de un agujero por la fuerza de la gravedad, o la imagen imposible de la deformación del espacio-tiempo de cuatro dimensiones²⁰.

¹⁸ LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1980, pág. 25.

¹⁹ La espiral está presente en otros trabajos de Le Corbusier, como figura que permite con facilidad el estándar en la construcción. Esta geometría la estudió en la concha del caracol, y la aplica en algún proyecto como «el museo de crecimiento ilimitado», o el *Mundaneum*. De manera análoga, dibuja el plano de la eclíptica solar, en su movimiento cíclico y ondulante como «*mesure de nos entreprises urbanistiques*» o está presente en la simbología de la *ley del meandro*.

Una consideración similar se podría hacer con ciertas esculturas y bajorelieves que semejan una oreja, forma que también sugiere la espiral, y que pertenece a su *plástica acústica*, elementos simbólicos frente al sonido del paisaje. Una última sugerencia sobre este tema, podría argumentarse de las rampas que tan a menudo utiliza en su arquitectura; estas construcciones las podríamos asociar al esquema de la espiral en su crecimiento *ceremonial*. Esta es una figura que sugiere en su desarrollo progresivo, el movimiento constante en una línea de dimensión ilimitada.

²⁰ FAROUKI, Nayla: op. pág. 53. «Imaginemos una moqueta muy espesa sobre el suelo absolutamente plano de una habitación ... supongamos que se coloca en el centro una bola de un metal especialmente pesado ... la moqueta formará un espacio plano en los bordes, que se curvará progresivamente a medida que nos aproximemos al centro. Una canica lanzada en línea recta sobre la moqueta, tomará primero un camino rectilíneo en la dirección en que ha sido lanzada. Sin embargo la curvatura de la moqueta la conducirá inevitablemente cada vez más cerca del centro de la habitación, es decir, de

Como nos recuerda Leonardo Benévolo, el sistema métrico adoptado a partir de 1880 como nueva unidad de medidas, que fue deducida de una dimensión astronómica, la cuarentamillonésima parte del meridiano terrestre, sustituyó a las entonces tradicionales ligadas a la estatura humana como el brazo, el pie, o la pulgada, y «*acostumbra a proyectistas y a usuarios a pensar en espacio abstractos. La proyección pierde sus referencias antropomórficas, y las diferentes escalas confluyen en una dimensión mental ilimitada*»²¹.

El sistema métrico, tal y como se define su unidad básica, no presupone una forma de medir diferente a la de la sumatoria de ella misma, cualquier medida por grande que esta sea, no escapa a su relación invariable con el número de metros, la referencia constante a su unidad básica. El intento del sistema del modulator está una vez más en su origen antropométrico y su desarrollo como sistema de proporciones, el origen es el hombre y la geometría, y su desarrollo en grandes o pequeñas dimensiones es la espiral de la progresión matemática.

Acerca del Modulator comentaría Albert Einstein a Le Corbusier: «*Es un nuevo lenguaje de proporciones el cual expresa lo bueno fácilmente y lo malo solo con complicación*»²². La frase resulta esclarece-

la bola. Este ejemplo ilustra, lo que según Einstein sucede alrededor del sol, si la luz puede curvarse, si el espacio puede ser curvo en algunos sitios, entonces, se puede transformar la fuerza de atracción que se manifiesta en el espacio euclidiano en una deformación del espacio-tiempo de cuatro dimensiones».

²¹ BENÉVOLO, Leonardo: *La Captura del infinito*. Celeste Ediciones, Madrid, 1994, pág. 86.

²² VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977. Acerca de esta frase, hay distintas versiones; la primera como señala Stanislaus Von Moos, publicada en *The New Yorker*, el 3 de mayo de 1947: «*It's a new language of proportions which expresses the good easily and the bad only with complications*». La segunda extraída por Von Moos de *Modulor I*, traducida al español como: «*Es un lenguaje de proporciones que hace difícil lo malo y fácil lo bueno*». La tercera aparece en el libro de W. Boesiger y H. Girsberger titulado *Le Corbusier 1910-65*, traducida de la siguiente manera: «*Es una gama de dimensiones que facilita el bien y dificulta el mal*».

dora , si consideramos el hecho, de que por entonces Einstein intentaba también un esfuerzo de unificación teórica de las leyes físicas del microcosmos y macrocosmos , por medio de la teoría del campo unificado, la cual, como Einstein la definió, consistía en: «Abarcar el máximo número de hechos empíricos, mediante la deducción lógica, con el mínimo posible de hipótesis o axiomas», con el fin de «consolidar premisas, unificar conceptos, comprender la variedad y particularidad del mundo manifiesto hasta llegar a la unidad indiferenciada que yace debajo»²³.

El esfuerzo estaba en la construcción de modelos válidos a pequeña escala, hasta donde el principio de incertidumbre lo permita, y a gran escala combinando la mecánica cuántica con la relatividad general²⁴ porque: «Dios no juega a los dados»²⁵.

De manera semejante se expresa Le Corbusier cuando se refiere a la construcción armónica en El Ascoral: «la naturaleza es "organización" en todas las cosas, desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño. Y que el hombre sentirá su corazón aliviado y su espíritu tranquilizado cuando mediante sus obras se haya puesto en

²³ BARNETT, Lincoln: *El Universo y el Doctor Einstein*, (1957) prólogo de Albert Einstein, Fondo de la Cultura económica, México, 1967.

Un razonamiento semejante al que da Einstein sobre el modulator, lo da en el prólogo de este libro: «Cualquiera que haya tratado alguna vez de exponer un tema científico a un público no especializado sabe lo difícil que es hacerlo. O logra hacerse inteligible al ocultar la esencia del problema y ofrece al lector aspectos superficiales y alusiones vagas, engañándole, así, al hacerle creer que comprende; o bien le da una experta explicación del problema, de tal índole que el lector que no tiene especial preparación es incapaz de comprender la exposición y pierde las ganas de leer».

²⁴ HAWKING, Stephen W.: *Historia del tiempo*. Editorial Crítica, Barcelona, 1990, pág. 222 y 223. «Pero si el universo es totalmente autocontenido, sin singularidades ni fronteras, y es descrito completamente por una teoría unificada, todo ello tiene profundas implicaciones sobre el papel de Dios como Creador».

²⁵ FAROUKI, Nayla, op. cit. págs. 86 y 87.

Frase atribuida a Einstein, pronunciada durante el congreso de Solvay en 1926, durante las discusiones que mantuvo con Heisenberg y Bohr. El libro de Nayla Farouki, reproduce parte de estas discusiones.

armonía con el universo, con las leyes de la naturaleza en la que todo es nacimiento, crecimiento, muerte y renovación eterna»²⁶.

El jardín Moderno

El espacio abstracto del cubismo, cuando se traslada a la jardinería, supone algo más que un reto, casi una imposibilidad. Los intentos de visiones fragmentadas y simultáneas de la realidad, interpretadas según la teoría del punto de vista único, no funcionan fácilmente cuando se está trabajando en un espacio forzosamente tridimensional²⁷. El movimiento a su través nos proporciona infinitos puntos de vista, y por tanto la simultaneidad en una visión total de este espacio tiene que solicitar la colaboración de la abstracción racional del visitante una vez cumplido el tiempo de su visita. Es decir la reflexión del espacio-tiempo contenido en el jardín.

Es la objetualización de lo natural el último peldaño en la confusión y solape entre naturaleza y arteificio. Se trata de asociar lo natural a una nueva artificialidad, a su esencia simbólica, en un momento en que la arquitectura está planteando una enorme revolución vanguardista, estética y urbana en su renovado papel en la

²⁶ LE CORBUSIER: *Cómo concebir el Urbanismo*, (1946), Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1967, pág. 25.

²⁷ WESLEY, Richard: «Gabriel Guevrekian e il giardino cubista», *Rassegna*, n.º 8, octubre, 1981, pág. 17 a 24.

« ... Un ulteriore problema, più fondamentale e paradossale. Sebbene in un dipinto od in una raffigurazione di giardino sia possibile dissolvere la prospettiva, presentare lo spazio come se fosse poco profondo e rendere la luce omnidirezionale, questo sembra invece impossibile nello spazio e nel tempo reali, e con materiali di un giardino».

ciudad. Es tan poderosa esta revolución que atrae hacia sí a otras disciplinas, que son vistas a través de este nuevo enfoque. El culto al sujeto o al objeto, es decir a lo singular, tiene lugar en el jardín en un espacio reducido, en donde gracias a sus límites precisos juega a la ambigüedad de ser a la vez cuadro y jardín. Cuadro para ser visto desde fuera, o en un posible recorrido que por sus características obliga al visitante a pertenecer inmediatamente al cuadro general a través de la visión que le devuelve en algunas ocasiones su propio reflejo en los espejos que normalmente rodean a estos jardines. De esta manera el visitante queda convertido en un objeto más del «collage» que representa la imagen total.

La imagen del árbol atrapado en el interior de el pabellón de «L'Esprit Nouveau» en París de Le Corbusier en la exposición de Artes decorativas de 1925, recuerda, una imagen similar a las cajas de música cuando, al abrirlas, en su interior aparece la sorpresa de la bailarina dando vueltas al son de la música, que sin ser un requisito necesario para guardar cosas, deleita el momento de su uso y produce un efecto sorprendente ²⁸.

El árbol estaba antes de ser construido el pabellón ²⁹ y por esta circunstancia se sale de los límites teóricos del modelo de vivienda –el inmueble-villa que se está proponiendo–. El árbol por su tama-

²⁸ El efecto del árbol en esta situación es objetual y estático, como la presencia figurativa de un objeto convertido en símbolo. Quizás la idea de lo móvil en este caso se traslada antes a la arquitectura, que se expande y se abre para dejar «pasar» a su través el árbol sin problemas. O bien, por casualidad es el símbolo precursor de su analogía rascacielo-árbol que sugiere a partir de 1930 para Argel, y que un año antes también había introducido a través de los patios «invisibles» de su proyecto para Buenos Aires.

²⁹ Son conocidas las vicisitudes por las que pasa el Pabellón de L'Esprit Nouveau el cual se hace rodear por un muro hasta que –según comenta Salvador Tarragó– el director de los jardines de la Exposición, Jean Claude Nicholas Forestier, amigo de Le Corbusier consigue liberarlo del muro.

TARRAGÓ CID, Salvador: «Entre Le Nôtre y Le Corbusier», A.A.V.V. *Jean Claude Nicholas Forestier. 1861-1930*. Ediciones Picard, París, 1994.

ño atraviesa el forjado de la vivienda y lo que se plantea finalmente es una convivencia tolerante entre ambos. De esta manera la naturaleza del árbol está conceptualmente más cerca de lo objetivo que de lo natural, pertenece al edificio de la misma manera en que la bailarina pertenece a la caja o de la misma manera mágica en que se destaca un objeto representado en un cuadro o en una fotografía.

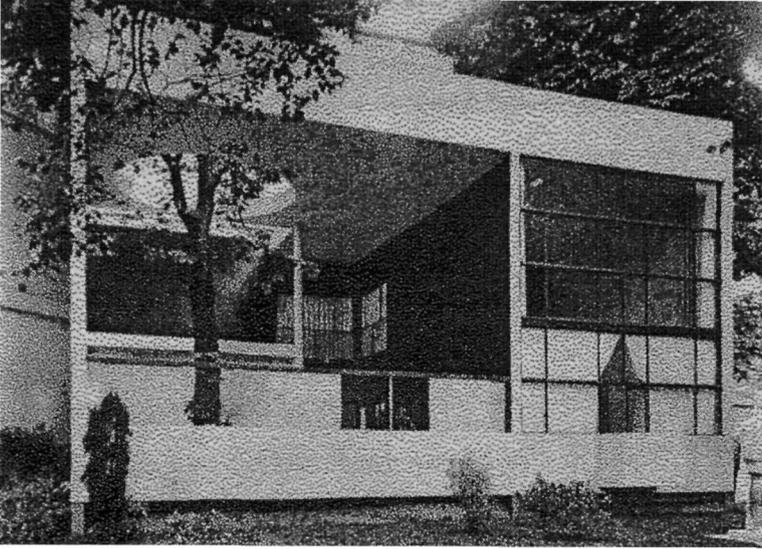
*«Así el pintor (...) pone allí un árbol; y con ello dice algo más de lo que al principio decir quisiera. A su obra añade todas las ideas que se derivan de la idea de un árbol»*³⁰.

Es un caso singular de arquitectura y naturaleza en Le Corbusier o de relación entre el mundo natural y el artificial³¹, en donde el espacio entre ambas juega un papel primordial: el distanciamiento que permite la reflexión naturaleza-objeto. En este caso la existencia previa del árbol, en «colisión» con el edificio, impide una relación distante de ambos, no hay «espacio» para la reflexión y si lo que se está planteando una vez más es un *modelo* de vivienda susceptible de ser repetido y representativo de una nueva forma de vivir, la existencia de un árbol en su interior no puede por menos que ser molesta para esa idea, porque la hace excesivamente contextual y contingente. Este árbol, por tanto, tiene que ser cualquier árbol, tiene que ser un representante de su especie, tiene que pertenecer, como cualquiera de los objetos modélicos que se exponen en el interior del Pabellón, al mundo de las ideas, a aquello que puede ser repetido en serie; o quizás podría desaparecer sin dejar rastro, porque probable-

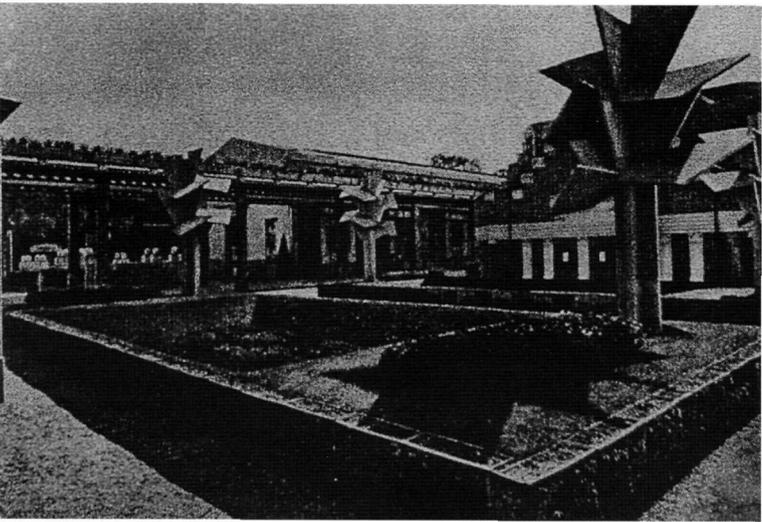
³⁰ VALÉRY, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1982, pág. 45.

³¹ VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

«La antitesis entre naturaleza y arquitectura llega al paroxismo en el Pabellón de L'Esprit Nouveau: un árbol se yergue en medio del pabellón».



Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925). Le Corbusier



Jardín Exposición de Artes Decorativas (1925). Robert Mallet Stevens

mente la abertura circular del techo se cerraría, sin dejar ninguna huella³².

No muy lejos de este pabellón, y en la misma exposición en París, Robert Mallet-Stevens, presentaba un pequeño jardín, de trazado sencillo y clásico, compuesto por dos rectángulos paralelos a modo de parterres, en cuyo interior aparecía una plantación geométrica, a base de recortes topiarios en distintos planos, como dice Richard Wesley: «*negaba la naturaleza con la rigurosa aplicación de la geometría*»³³. Sin embargo, esta tendencia hacia lo objetual e inerte en la naturaleza la lleva más lejos con la colocación en los extremos de dicho jardín de árboles contruidos con hormigón armado. Con el: «*empleo decorativo de la técnica cubista en la descomposición facetada*»³⁴, no sólo trata de mostrar las posibilidades de un nuevo material, ni tampoco el expresar un resultado formal estilístico que se obtiene a través de la forma facetada de la abstracción: la idea de unir un material pétreo y maleable como el hormigón a la idea del vegetal, es también una forma de negarle al segundo su propia capacidad de mostrarse tal cual es, y dejar

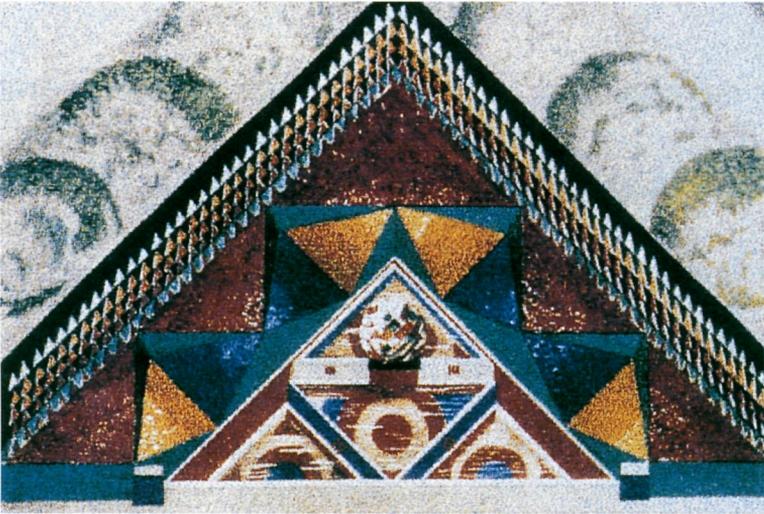
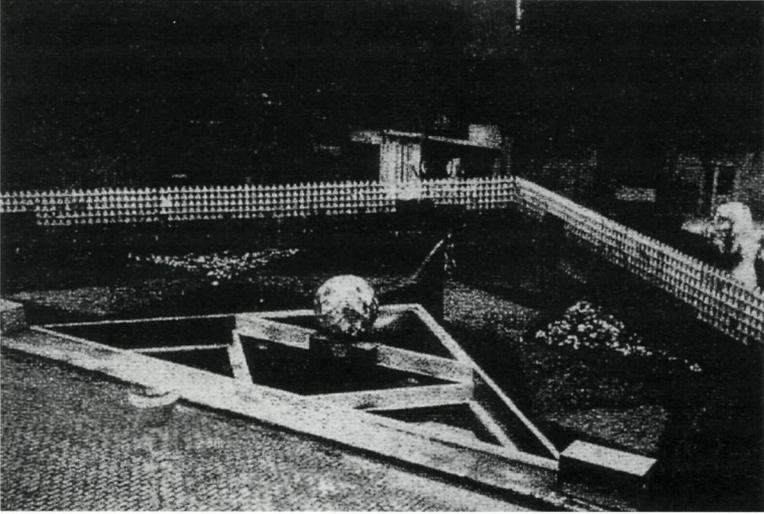
³² Esta imagen objetual y pictórica del árbol, la relaciona Robert Rosenblum, con el sentido de naturaleza sintética de algún cuadro de Pablo Picasso, de principios de siglo como el de *Fábrica en Horta del Ebro* (Hermitage, Leningrado) o algún cuadro de Léger o Seurat como *Pont en Courbevoie* (Courtauld Institute, Londres) en los cuales según el autor:

«*Such works belong to a tradition that goes back to the artist of the 1880 who had most firmly synthesized the facts of nature with the facts of the industrial world. The perfect architectural expression of this imagery and the almost paradoxical conceit of nature within a newly constructed world are found in the famous Pavillon de L'Esprit Nouveau by Le Corbusier.*»

ROSENBLUM, Robert: «The withering greenbelt», en: *Denatured Visions, Landscape and culture in the twentieth century*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.

³³ WESLEY, Richard: «Gavriel Gevrekian e il giardino cubista», *Rassegna*, n.º 8, octubre, Milán, 1981. En relación al jardín de Mallet Stevens señala: «*Il giardino metteva in evidenza la definizione dei volumi tramite la manipolazione della superficie del terreno, e negaba la natura con la sua rigurosa applicazione della geometria.*»

³⁴ WESLEY, Richard, op. cit. «*E mostraba anche un impiego decorativo della tecnica cubista della scomposizione sfaccettata.*»



Jardín de agua y de Luz (1925). Gabriel Gevrekian

que lo haga a través de una idea, es decir, que la naturaleza quede representada de una forma simbólica a través de algo que no es en absoluto natural.

La topiaria en el barroco, en su estricta formalidad, procedía a la inversa, la introducción en el mundo de lo natural, o al menos del vegetal, del control riguroso de la geometría, asociaba simbólicamente a la naturaleza de lo vegetal, el orden de lo objetual y material. El orden de la naturaleza manipulada por el hombre, era el símbolo de su poder y del control racional del mundo natural.

Otro caso sería el conocido jardín de «Agua y de Luz» de Guevrekian, construido también para la Exposición de 1925. Una dificultad estaba en la de su imposibilidad de ser un espacio totalmente recorrible o paseable; su mayor efecto lo conseguía a través de la mirada desde un plano superior, como un inmenso «collage»³⁵ que, construido desde un plano inferior triangular, va creciendo a partir de sucesivos triángulos escalonados, formando un relieve, un «parterre» singular³⁶.

La situación de la esfera de espejos y vidrios de colores facetados, en el centro del triángulo, girando sobre sí misma, y recibiendo el agua que impulsa una fuente en espiral³⁷, semeja un objeto de un mundo cubista arrastrado a la tercera dimensión. Éste es un obje-

³⁵ WESLEY, Richard: op. cit. «*La difficoltà di rappresentare la trasparenza spaziale a la scomposizione in strati nel giardino portò Guevrekian al collage. La tecnica cubista della composizione, di un quadro con piani sottili sovrapposti, fatti di tessuti diversi, con bordi ben marcati*».

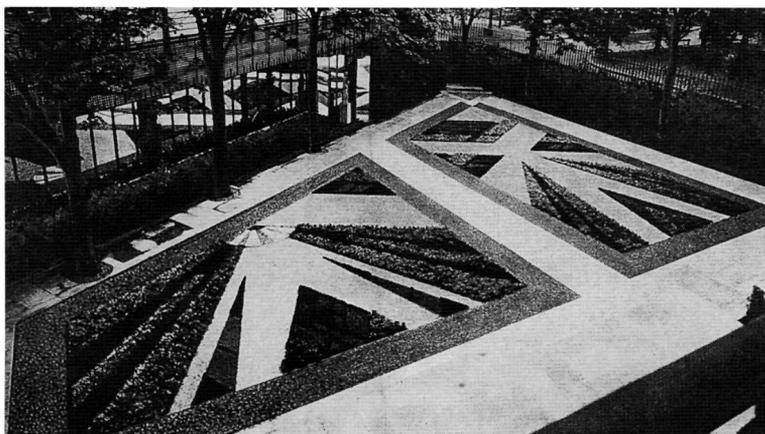
³⁶ BRIOLLE, Cecile y REPIQUET, Jacques: «Une pièce rare», en: *Monuments Historiques, Jardins des Provinces*, n.º 143, editado por CNMHS. Paris, marzo 1986. «*L'architecte visait à travers une décomposition géométrique triangulaire, à retrouver en volume la dissolution de la perspective et la simultanéité des vues que l'on perçoit dans la représentation picturale de ce petit jardin*».

³⁷ En otra parte de este texto, se ha comentado la importancia que se le concedía a este tipo de forma, la espiral, que en su desarrollo simula el movimiento y el crecimiento sin fin.

to que concentra las imágenes que atrapan sus múltiples espejos y las que emiten simultáneamente con luces sus facetas de cristales coloreados concentrando las imágenes y las miradas en un punto; el efecto espacial lo resume al actuar como condesador de imágenes, las que atrapa y las que muestra. Es la tipología de un lugar inexistente, o es también, como en el Aleph de Borges, la topología de todos los lugares, o el agujero negro que atrapa progresivamente el espacio que lo circunda.

Hay otro jardín fotografiado por Man Ray, diseñado por André y Paul Vera para Charles de Nouailles (1926), en su hotel de la plaza de los Estados Unidos en París, donde también se utiliza el recurso del espejo para producir imágenes cambiantes del lugar, desorientar en sus dimensiones reales, y permitir efectos extraños de fugas espaciales.

En el momento en que el jardín es visitado, nuevos elementos, esta vez el espectador como objeto móvil, acaba perteneciendo a la escenografía general; el visitante es momentáneamente protagonista a



Hotel Plaza Estados Unidos, París (1926). André y Paul Vera

través de la reflexión de su imagen en los múltiples espejos que lo circundan, y el espacio que visita se le pierde a través de esos agujeros de irrealidad en que se convierten irremediamente los espejos.

Descubren que ellos también son el jardín, o quizás sean sobre todo ellos los elementos principales, o esa mirada perdida en el laberinto de las perspectivas, porque como dice Jorge Luis Borges: «*Los espejos tienen algo de monstruoso, los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres*»³⁸.

El espejo es un plano, que sin embargo confunde y desorienta el espacio, lo atrapa en dos dimensiones y engaña con la tercera inexistente, pero también muestra con absoluta claridad el movimiento del espectador, y el que éste percibe del espacio reflejado, el movimiento se multiplica y el espacio se amplía y se funde en múltiples puntos de vista, es un objeto, por tanto que pertenece a la estética de la velocidad y del movimiento, la que *había llevado al futurismo a rechazar el espacio en perspectiva, que implica la perfecta inmovilidad del ojo del observador*³⁹.

El efecto de la movilidad espacial queda subrayado por la forma pictórica en que se diseñan los parterres con el uso del triángulo, figura geométrica de percepción dinámica. Fue esta también la figura básica empleada en el jardín de agua y luces de Gevrekian citado, y que, utilizada con habilidad, produce un efecto de disolución de la perspectiva; si el triángulo además es isósceles induce

³⁸ BORGES, Jorge Luis: *Ficciones, Tlön, Uqbar, Orbis, Tertis*. Ed. Planeta, Barcelona, 1978, pág. 11.

³⁹ LISTA, Giovanni: «Visiones Aeropictóricas», en: A.A.V.V. *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993*. Electa, Madrid, 1994, pág. 207. En el mismo libro hay otro artículo del mismo autor titulado: «El Culto del Frenesí Urbano», pág. 76, en donde abunda sobre la misma idea «... *este tipo de composiciones en la teoría bergsoniana según la cual el movimiento entraña siempre un cambio cualitativo del espacio que lo engloba, de manera que el objeto en desplazamiento y el medio ambiente dan prueba de una acción recíproca*».

perceptivamente una fuga direccional hacia el vértice que aparentemente señala una dirección; como dice Jean Marie Dubois: «*el ojo no puede reposar*»⁴⁰. Si el número de triángulos se multiplica en una misma superficie, el ojo no se dirige en una dirección dominante, porque todas son válidas, y la mirada finalmente queda atrapada en una composición móvil que simulan distintas dimensiones.

De esta manera, la composición del parterre y su repetición en los espejos paralelos, en su distorsión óptica, dirigen la reflexión del observador o paseante hacia la comprensión de la idea de espacio según el recorrido de su paseo, según su propio movimiento en líneas y planos que se interceptan; el encuentro de la tensión de los triángulos, los reales y los reflejados, corre a lo largo de una línea imaginaria en el espacio intermedio virtual entre ambos, y el desplazamiento de la mirada del paseante en su movimiento le produce el efecto de lo relativo de su punto de vista.

Algo semejante a este efecto producen los tragaluces de Ronchamp y las distintas miradas sobre el exterior, cambiantes zonas de luz solar, el movimiento y el color a través de la estática de mil ventanas que lo atrapan, *el dinamismo continuo*⁴¹.

Un jardín, similar al anterior, lo diseña en 1929 André Vera con la colaboración de Jean Charles Moreux para un «hôtel» en París en la calle de Prony. En este caso también la composición utiliza recursos como la colocación de espejos en puntos de fuga del

⁴⁰ DUBOIS, Jean Marie: «Jean-Charles Moreux», *Monuments Historiques, Jardins Parisiens*, n.º 142, editada por C.N.M.H.S. París, diciembre-enero 1986, págs. 30 a 35. «*L'effet chromatique ainsi créé était renforcé par l'ordonnance dynamique de ces éléments naturels. Tel un tableau cubiste, l'ensemble bougeait, l'oeil ne pouvait se reposer*».

⁴¹ VON MOOS, Stanislaus: op. cit.

espacio que crean un efecto de profundidad en «Trompe-l'oeil», multiplicador en la repetición de sus detalles que como decía la princesa Marthe Bibesco: «*son jardins que dan acceso a otros jardins, que se abren a sí mismos hacia jardins infinitos*»⁴², uno de estos elementos, es un zig zag de topiaria en el único parterre central del jardín que, junto con cipreses recortados en espiral, nos devuelven una vez más a la comprensión de un espacio cinético⁴³.

En 1925, el vizconde de Nouailles, impresionado por el jardín de Agua y Luz de Gavriel Gevrekian, le encarga un pequeño jardín en su villa de Hyères en colaboración con Rob Mallet Stevens, que se encarga de diseñar la vivienda. En este caso la planta del jardín inferior es también triangular, sin embargo los pequeños parterres facetados en que se descompone esta superficie están desarrollados según pequeños rectángulos escalonados, donde crecen distintas plantas tapizantes. El efecto dinámico en este caso llega a través de la regularidad de esta distribución, que rellena completamente el total de la superficie, como un fragmento en forma de cuña de un tablero de ajedrez, cuya repetición se ve truncada por la focalidad que producen los muros que van cerrando el espacio hacia el vértice, en donde se coloca una escultura móvil de Lipchitz, «*Le joie de vivre*»⁴⁴, justo

⁴² CLERGIRONNET, Guy: «Territoire du rêve» en: *Ville-Jardin*, n.º 147, Paris, 1987, págs. 48 a 57. «*Ces jardins donnent accès à d'autres jardins qui s'ouvriront eux-mêmes sur des jardins infinis*».

⁴³ Esta misma forma de recorte en espiral en un ciprés, la utiliza Le Corbusier en 1930, en uno de los cipreses que coloca en el ático Beistegui en París. Ya se ha comentado la constante utilización de la figura de la espiral y sus connotaciones simbólicas.

La figura del zig zag, a semejanza de la espiral induce a la percepción de un movimiento constante, podríamos considerarla como una esquematización de aquella.

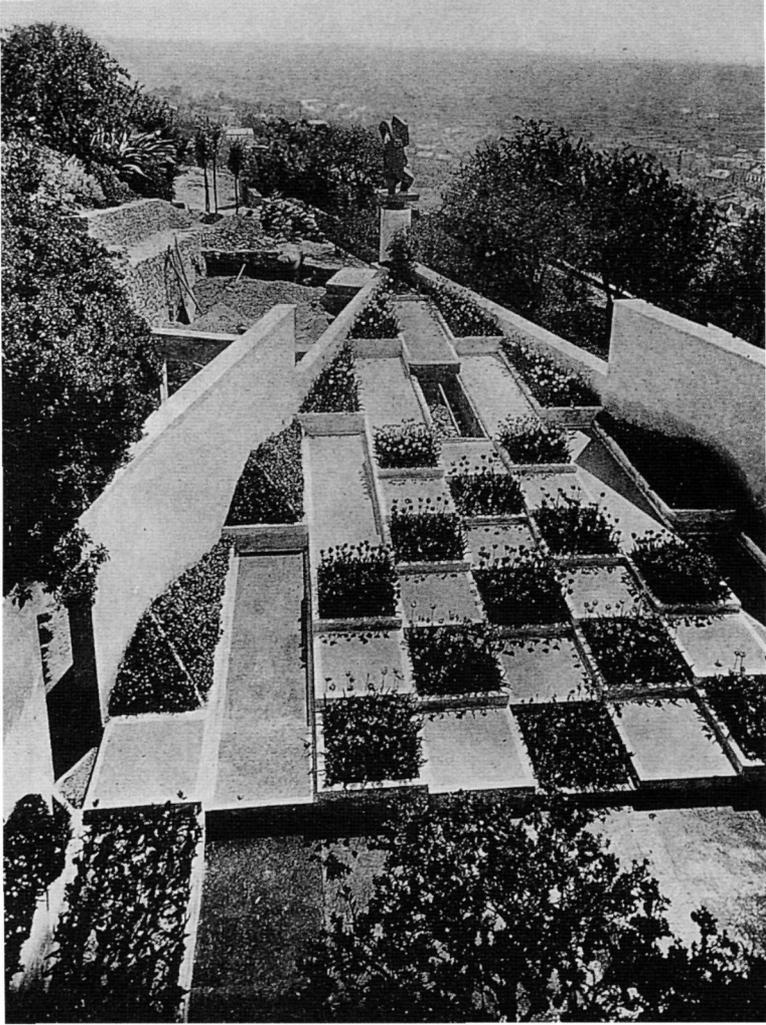
⁴⁴ Es una escultura en bronce, concebida por Lipchitz en 1926, y colocada en el jardín de Hyères en 1927, el jardín estuvo abandonado durante muchos años, y la escultura ya no está en este lugar. Actualmente el jardín está siendo reconstruido lo más fielmente posible al original, sin embargo es la escultura, la que plantea los mayores problemas ya que por testamento Lipchitz prohíbe expresamente la reproducción de cualquiera de sus obras.

en el punto en que los muros bruscamente se abren y descubren el paisaje exterior⁴⁵. Este es el punto central de la composición; al igual que la esfera en el *jardín de agua y luces*, la convergencia de los distintos movimientos de la composición interior conducen la mirada hacia la escultura cinética, que como una rótula, o un mecanismo giratorio de bisagra en su giro constante, reúne a su alrededor las visiones contrastadas de la órbita del paisaje interior geométrico y el paisaje natural del exterior.

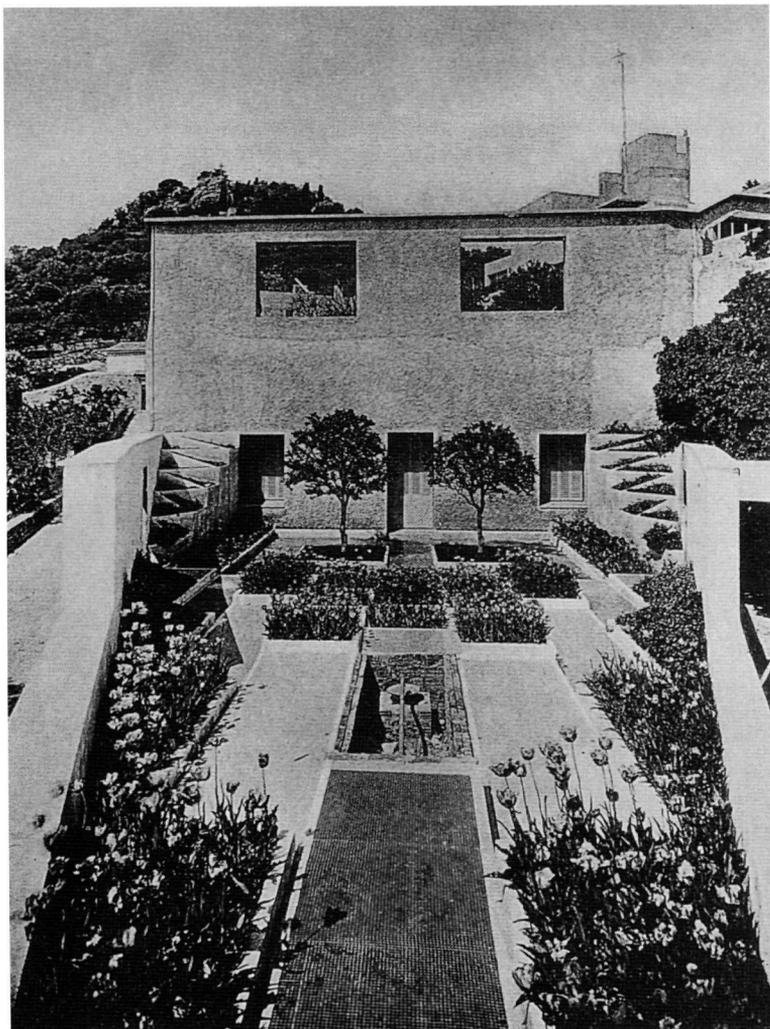
Estos pocos jardines, se convierten en ejemplos singulares de lo concreto de la jardinería de la vanguardia en los años veinte, son pequeños lugares diseñados en todos sus detalles, siempre entre los estrechos límites de unos muros de cerramiento, como el marco necesario de un cuadro, mostrándose a la manera de los *giardini segreti*, o quizás *patios* en su delimitación de espacio controlado que permanece en el interior de muros, aunque en estos casos desarrollados en composiciones inevitablemente pictóricas, jardines diseñados para «la mirada» con elementos de vegetación ras-trera casi horizontales, disposición necesaria para el control visual, y a veces también ensimismados en visiones especulares.

Es difícil precisar si se están definiendo nuevos estilos de jardines. Los ejemplos son escasos como para avanzar una hipótesis como esa, sin embargo en la medida en que se está definiendo una nueva relación hombre-arquitectura, se generan consecuencias en la definición hombre-naturaleza y por tanto en la representación cultural de esa relación en la que inevitablemente se convierten los jardines. La naturaleza interesa en el mismo momento en que se puede representar objetualmente o conceptualmente: en el

⁴⁵ BRIOLLE, Cecile y REPIQUET, Jacques: «Une pièce rare», en *Monuments Historiques, Jardins des Provinces*, n.º 143, París, marzo 1986. «Ces deux effets confirment la composition axée: on ne parlera plus ici de simultanéité, la perspective est retrouvée, dirigée vers la statue».



Jardín en Hyères (1926). Gavriel Gebrekian



Jardín en Hyères (1926). Gavriel Gebrekian

plano, en la línea, en el árbol estético y estático o en el relieve controlado del vegetal. El jardín como un lienzo, objeto de la mirada controlada, trabajado con «objetos» vegetales o pétreos, en absoluto está desvinculado de la vanguardia del arte de esos años, porque han sido intencionadamente creados desde esos parámetros, desde la importancia del Movimiento y la Mirada, la Multiplicidad, la Simultaneidad o la Abstracción.

El jardín de pequeñas dimensiones se llena de detalles, se hace cuadro, mientras el espacio libre de grandes dimensiones del moderno se disuelve en abstracciones sin definición, ambiguo soporte de lo edificado.

Quizás la velocidad de los acontecimientos inaugure una nueva manera de definir el Estilo como patrón de un entendimiento cultural, porque quizás ya no se está en la tesitura de definirlo desde lo durable de esos parámetros, sino desde lo móvil de una tendencia y sus posibles ramificaciones, porque detenerse en su definición empieza a ser no tanto el tener una comprensión de donde se está, como la de hacia donde se va.

Una caricatura sobre la arquitectura moderna y la jardinería, la hará Jacques Tati en 1958, en su película *Mon Oncle*. Allí muestra de qué manera ciertas condiciones de «lo moderno», llevados a un extremo, dan lugar a relaciones con el espacio donde el individuo pierde toda autonomía de uso sobre él, porque, según se desprende de la película, la arquitectura moderna es mecánica y unidireccional, y no admite relaciones distintas a las previstas. En este sentido, lleva lo irracional hasta el paroxismo en el diseño del jardín, donde reúne una serie de características que en los años en que se hace la película empezaban a cuestionarse; una de ellas estaba en el riguroso control del diseño geométrico, el dominio absoluto de lo artificial sobre cualquier elemento, donde lo natural desaparece en favor de su representante, geométrico y mate-

rial, el pez en la forma de la fuente, o el árbol en su escultura. Y el movimiento a lo largo de un camino sinuoso pierde toda movilidad y se convierte en un trayecto de recorrido absurdo e interminable, un modelo perfecto de la estática.

El Parque y la Ciudad

*«Hay dos tipos de hombres: los que han soñado con aventuras a través del mar y los que no. Unos y otros son irreconciliables»*⁴⁶.

En el viaje a Oriente que realiza Le Corbusier en 1911 en su juventud, –relatado y releído con posterioridad, en 1965–, comenta a su llegada a Athos lo siguiente: *«Tres días en el mar establecen en el alma una quietud móvil donde la ensoñación toma vuelo, mezclada a las más violentas acciones concebidas por el espíritu para los años que vendrán –sueños aún, no, esperanzas–»*⁴⁷.

A lo largo de la narración de este viaje y siguiendo con atención sus comentarios ya revela en esta etapa inicial de su vida de arquitecto la atracción –que se manifestará con posterioridad de muy diversas maneras– por el horizonte marino, quizás la imagen más pura de la esencialidad del espacio: *«Creo que la horizontalidad del*

⁴⁶ ARGULLOL, Rafael: *Sabiduría de la ilusión*. Ed. Taurus, Madrid, 1994, pág. 87. Continúa de la siguiente forma: *«Nunca podrán entenderse pues les separa una barrera mucho más sólida que cualquier diferencia de ideología, moral o estética. Los que ni por un solo instante han soñado con travesías marinas pueden ser dueños de muchos atributos y posesiones, pero están incapacitados para comprender la excitación de la libertad»*.

⁴⁷ LE CORBUSIER: *El Viaje de Oriente*. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1984.

mismo horizonte todos los días y sobre todo, a mediodía, la uniformidad imponente de los materiales percibidos, instalan en cada uno la medida más humanamente perceptible del absoluto»⁴⁸.

Esta misma predisposición la encontramos años más tarde en sus múltiples descripciones de las vistas que observa desde el avión, cuando la tercera dimensión pierde su capacidad de visión en relieve desde la altura, desde donde se obtiene una imagen del mundo, a la vez distante y planetaria, escenario desde donde se vislumbran con claridad los grandes gestos de la construcción del hombre simultáneamente con los de la geografía⁴⁹. En sus anotaciones de «cuaderno de bitácora» que en cierta forma son los carnets que va rellenando en sus múltiples viajes, sobre todo a la India, aparecen algunos dibujos que pretenden congelar el instante casi etéreo de la geografía de un mar de nubes. En este excipiente podríamos «ver» un paisaje de la tierra, el reflejo formal de montañas, mares, ríos y desiertos convertidos momentáneamente en evaporaciones blancas y fugaces.

El trabajo de hacer un dibujo de este tipo revela no sólo el interés o la reflexión acerca de lo efímero o fugaz de una situación en el espacio y en el tiempo sino también la reflexión de la disposición «objetual» de la forma en el espacio, de qué manera se establece un diálogo entre el volumen aparente o la línea de cada nube frente al vacío espacial e informal de la atmósfera exterior.

De manera semejante relata la impresión de sus llegadas a tierra desde el mar cuando el purismo de la forma de la tierra quebranta con limpieza la línea del horizonte, tal y como ocurrió a su lle-

⁴⁸ LE CORBUSIER: *Ibid.*

⁴⁹ Sobre este tema se puede consultar el artículo de Jean -Pierre Giordani: «Visión Geografiche» aparecido en la revista *Casabella*, n.º 531-532 de enero-febrero de 1987, número monográfico sobre Le Corbusier.

gada a Buenos Aires por barco. A partir de esta impresión sus proyectos posteriores para esta ciudad quedan profundamente marcados por esta visión.

Sobre la distinción del fondo y la forma conviene traer aquí una reflexión de Mauro Ceruti cuando comenta que «*no podemos percibir un "cambio" sin un fondo, sin una invariante que haga percibir ese cambio*»⁵⁰ para lo cual señala el concepto de la coherencia de nuestra imagen del mundo, sea este perceptivo, conceptual o estructural con la presencia de un «*metanivel inviolado*», personal o cultural, que hace posible la «distinción» o la observación en el discurso mientras ese nivel de fondo permanezca vigente. En este sentido la imagen de un mar de nubes en Le Corbusier es una imagen similar a la de una caravana de camellos cruzando el desierto, la de una composición de piedras en un jardín zen, la de algún barco cruzando el océano, o la de una serie de molinos de viento sobre el paisaje monótono de La Mancha⁵¹, todas ellas, nubes, camellos, barcos, piedras o molinos, son formas que contrastan frente a un espacio casi sin atributos, «metanivel inviolado» de fondo continuo⁵².

El viaje a través del desierto ofrece experiencias semejantes a las travesías marítimas, entre otras razones por el sentimiento profundo de viaje que se obtiene a través de ambos medios por la conciencia del valor del «durante y a través» en el tiempo de viaje, por estar en ambos casos en lugares imprevisibles de calmas y tempestades.

⁵⁰ CERUTI, Mauro: «El mito de la omnisciencia y el ojo del observador», en *El ojo del observador*, ed. Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 52.

⁵¹ En sus *Carnets* comenta en alguna ocasión sus lecturas preferida en sus viajes en avión a la India, en donde destaca «El Quijote» de Miguel de Cervantes.

⁵² Esta tendencia a destacar la figura sobre un fondo en Le Corbusier fue criticada por Frank Lloyd Wright como falta de la «tercera dimensión». Ver: VAN DE VEN, Cornelis: op. cit. págs. 300-309.



Mar de nubes. Le Corbusier

El límite del viaje pertenece al horizonte, línea que en ambos casos representa día a día el reto de la conquista del espacio por el viajero, como dice Rafael Argullol: «No hay línea de horizonte mas perfecta que la que proporciona el mar. Únicamente el desierto se aproxima a tal perfección, sin alcanzarla. Los demás escenarios no poseen esta capacidad. Las selvas pueden parecer impenetrables y las montañas inaccesibles, pero en ningún caso dibujan, como el mar, la línea, pura y poderosa, que representa la limitación y el enigma de la existencia. Es por eso por lo que la razón ultima de la travesía del mar, aún ignorándolo quien la realiza, es la atracción que genera el gran dibujo del horizonte»⁵³.

El tomar como modelo un trasatlántico como lugar condensado para los automatismos del vivir, trabajar y descansar, en un lugar

⁵³ ARGULLOL, Rafael: op. cit.

«completo», comporta asumir el sentido del trasatlántico en medio del mar que es como decir en medio de «la nada», en un lugar sin referencias, en un lugar sin suelo. Paseando por el Mediterráneo en el «Patris», mientras se redacta la Carta de Atenas, en medio del mar, se «olvida» el centro de la ciudad⁵⁴.

Le Corbusier en su «Ville Radieuse» proscribió la calle lo que según él hacía compactas e insalubres las ciudades antiguas, y propone el plano indiferente del espacio para una arquitectura en «el aire» y con visiones también desde el aire. El separarse del suelo es también una manera de separar territorio y arquitectura, desligar relaciones que antes siempre eran evidentes. No sólo se puede entender como suelo recuperado, también se puede entender como suelo indiferente. Si tenemos en cuenta el espacio seriado por la arquitectura, el rascacielos, el módulo, la unidad mínima de lo construido conforman, con su repetición, un espacio controlado e isótropo. Esta forma de pautar el espacio es teórica y por tanto sirve para cualquier lugar, no pertenece a un contexto determinado. La estandarización dialoga con el espacio desde la pauta y la secuencia que impone el orden de lo seriado; difícilmente el diálogo se puede establecer desde las cualidades del espacio si no es a través de la fuerza de la repetición de un elemento, porque la serie no permite excesivos ornamentos.

Sin embargo, se podría inferir de esta forma de plantear la nueva ciudad una concepción aparentemente idílica de lo natural, el espíritu presente desde el siglo dieciocho de reconciliación del mundo natural y el mundo artificial, el planteamiento utópico de una vida urbana con y en medio de la naturaleza mediante edifi-

⁵⁴ GUIHEUX, Alain: «El arquitecto del Universo», en *Visiones Urbanas 1870-1993*. Ed. Electa, Madrid, 1994, págs. 290 a 292. «Ese es el sentido del estilo trasatlántico, y tal vez el del crucero de la Carta de Atenas: construir casas como naves para que haciéndose a la mar, olviden la ciudad del siglo XX».

cios suspendidos en el aire por pilotes que posibilitan un suelo continuo de «parque», sólo interrumpido por las necesarias vías de circulación. Pero la altura de los edificios, la distancia real de los pilotis, se vuelve una distancia insalvable entre lo natural y lo artificial; esta distancia, separa más que une este planteamiento polarizado de naturaleza y artificial. Porque esta naturaleza en esencia, sin atributos, la naturaleza como ideal, casi como un objeto de contemplación desde lo alto de los edificios, pertenece a la nueva ciudad como espacio neutro de soporte, y a la arquitectura como fondo necesario de una elevada calidad de vida moderna, en un marco irreal del habitar. El orden seriado y geométrico de la arquitectura es independiente o «ajeno» a un continuo indiferente de un fondo que en su esencialidad es semejante al espacio atmosférico, al mar o al desierto y, que intenta definirse como un territorio supuestamente de parque.

Sin embargo, en los nuevos modelos absolutamente geométricos de ciudad y de vida automatizada, resulta paradójico comprobar que el concepto de espacio libre o no construido se defina en primera instancia desde el vacío entre edificios, y en el orden interior de esos espacios de parque se conformen por contra desde la libertad y el azar de la naturaleza no antrópica.

Se están manejando dos conceptos distintos: de una parte el jardín como espacio reducido del lugar privado del interior de la arquitectura, el «hortus conclusus» del jardín moderno siempre supeditado a las necesidades de la mirada, en estos casos absolutamente diseñado como en un cuadro, y de otra, el parque indiferente de lo colectivo sin criterios de orden estilístico.

La composición paisajística tenía su fundamento en la perspectiva desde el suelo según principios pictóricos o persépticos, y la relación arquitectura-paisaje en este caso plantea al contrario, la visión del «continuo verde» como conceptual y aéreo. De esta manera la

relación tradicional del *espacio narrativo*⁵⁵ –cuya comprensión global es más mental que visual– de plazas, parques y jardines con el continuo edificado de la ciudad se rompe, y desaparecen como puntos singulares en su interior para pasar a convertirse en un «continuo verde edificado». La utilización del trazado en las ciudades introduce un orden secuencial y jerarquizado entre el todo y la parte, entre el espacio libre y el edificado. En las propuestas de Le Corbusier para París el orden es susceptible de ser dividido en capas relativamente autónomas unas de las otras; el trazado del «circular en automóvil» separado del «pasear», y situado sobre un teórico plano de «verde urbano» indiferente, en cualquier sentido del espacio, sobre el que se posa el orden de lo construido.

No está en el trazado del «circular» el orden de estos modelos, sino en la tiranía sistemáticamente repetida de la arquitectura. La definición del espacio a través de la serie induce al sentido de lo móvil porque es sucesivo y temporal, se podría por tanto sugerir una diferencia de entendimiento del espacio como objeto de proyecto, de aquel otro de fundamento científico que alude el espacio absoluto Newtoniano donde el sentido de lo móvil es por fuerza ajeno a su definición. Sin embargo, como apunta André Corbotz⁵⁶, la concepción científica de ese «espacio» se mantiene, por su homogeneidad e isotropía, dentro de los límites teóricos del espacio newtoniano, o dicho de otro modo, en el espacio absoluto de la gran dimensión que sugiere la teoría del proyecto ilimitado y ubicuo.

A pesar de la voluntarista implicación de algunos modernos de intentar vincular sus proyectos a una consideración espacial acor-

⁵⁵ SECCHI, Bernardo: «Un urbanistica di spazi aperti», en *Casabella*, n.º 597-598, Milán, enero-febrero 1993, págs. 5 a 9. «Nessuna attenzione all'ubicazione ed alle sequenze tra i diversi spazi aperti, alla loro logica, alla narratività dello spazio urbano che potevano costruire».

⁵⁶ CORBOZ, André: «Avette detto «spazio?», en *Casabella*, n.º 597-598, enero-febrero 1993, págs. 20 a 26.

de con las nuevas teorías científicas del espacio-tiempo, la consideración de la percepción topológica desde la inmovilidad de la perspectiva, aunque esta se obtenga desde lo alto de un rascacielos o desde la movilidad secuencial de los nuevos modos de desplazamiento, chocan, en última instancia, con las dificultades de la construcción teórica del nuevo urbanismo de la ciudad donde la sistemática y el orden casi matemático de la distribución en los llenos y vacíos, es decir entre el espacio libre y el edificado, conducen inevitablemente, al pensamiento de un espacio sin límite. Porque en cierto sentido estas propuestas son ciudades «voladoras», utópicas fábricas, que tanto pueden posarse aquí como allá, porque desde el propio planteamiento teórico se están definiendo como modelos susceptibles de ser repetidos sobre cualquier ciudad que previamente haya sido reducida a su esencialidad reconocible: en sus relaciones topológicas de monumentos, en sus características mínimas que hagan posible su reconocimiento diferenciado.

La sustitución de esos puntos singulares que son las plazas, parques o jardines en las ciudades por ese aparente parque continuo es equivalente a la pérdida de sentido de esos lugares, porque su importancia histórica la tomaban, entre otros motivos, de su constituirse en puntos esencialmente autónomos pero en diálogo con el resto de la ciudad, como partes de ella, no como metanivel o plano base.

La confusión en un sólo argumento de la idea de parque y la de ciudad, el pensar que todo puede ser parque, a la vez que todo puede ser ciudad, significa la disolución y confusión de ambas ideas: «*Central Park es demasiado grande, forma un agujero dentro de las casas*»⁵⁷, es decir, carece de sentido por sí mismo incluso en

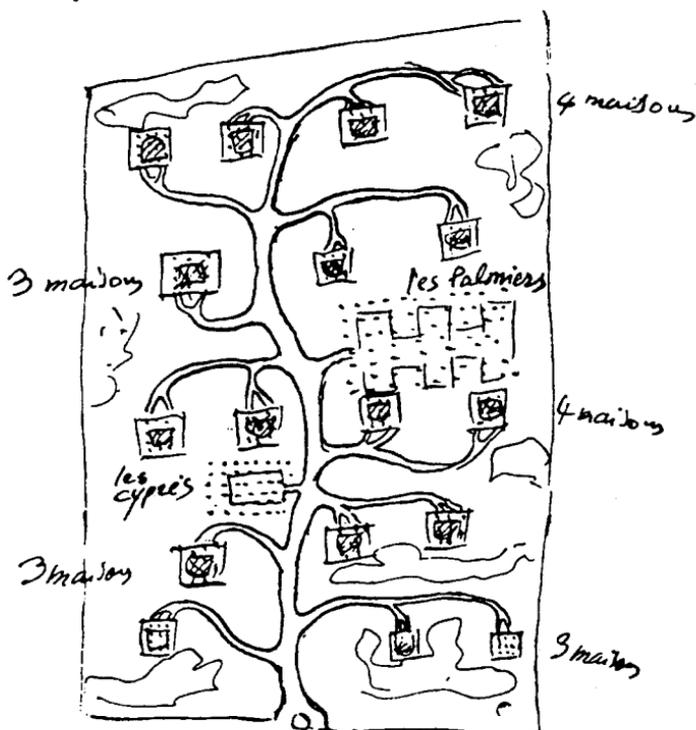
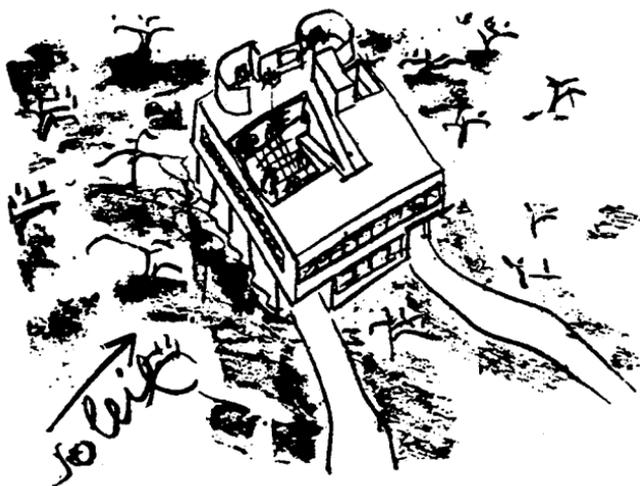
⁵⁷ LE CORBUSIER: *Cuando las Catedrales eran blancas*. Ediciones Poseidón, Barcelona, 1978.

relación a una ciudad definida de esta forma como periférica al parque o periférica en su relación con él, porque no encuentra una relación clara estructural entre ambas. Esta frase de Le Corbusier revela claramente la falta de definición de la idea de parque si no va asociada a la idea de ciudad o de lo construido; se podría entender de la siguiente forma: «Central Park es demasiado grande, forma un patio entre los edificios», es por tanto un elemento de naturaleza diversa, independiente y relativamente autónomo, por tanto, para su definición de ciudad, inadmisibile.

Esto nos lleva a otro tipo de consideraciones acerca de la forma de definir la cualidad de lo público y de lo privado; en el primero, se organiza en el espacio del orden y la secuencia sin recurrir a aquellos elementos que son propios al proyecto histórico del espacio libre más que de una manera indirecta e indiferenciada. El recurrir a la organización en estratos o en redes autónomas es una manera de individualizar o dosificar lo colectivo, de acercarlo gradualmente a una comprensión más cercana a la del espacio privado, y también, en cierta manera, la distancia en altura del techo jardín pone en evidencia un tratamiento significativo de aislamiento de lo público. Quizás, tras esta voluntaria organización del espacio libre de lo privado a lo público, existe una atracción del punto de vista único que da el «Pathos» de la soledad y el silencio, el «Estilo Acrópolis» como Peter Serenyi define para los planes urbanos de Le Corbusier⁵⁸.

En los dibujos de Le Corbusier, sobre la adaptación de la villa Saboya a una colonia de villas –que en principio no son arquitecturas pensada para la ciudad, en todo caso para un «territorio» más contextualizado en el mundo de lo natural–, es curioso observar de qué manera la sistemática de la organización general que plan-

⁵⁸ SERENYI, Peter: *El cambio de actitud de Le Corbusier hacia la forma*, en Apuntes, n.º 18 de la Cátedra de Historia II ETSA de Barcelona.



La ville Saboye y adaptación sistemática. Le Corbusier

tea aparenta ser en planta el dibujo de un árbol, en cuyas ramas se distribuyen naturalmente los frutos en forma de «villa». Entre todos estos frutos aparecen casualmente dos en forma de jardines rectangulares, uno de palmeras, y el otro de cipreses, dos especies vegetales que se distinguen de otras especies de árboles, por su porte arquitectónico, su forma estrictamente geométrica. La organización en una planta rectangular de un bosque perfectamente plantado de palmeras o cipreses, más que un jardín parece una alegoría del gusto por la repetición de modelos, de unidades, que sistemáticamente organizadas y repetidas, van a conformar el espacio de la nueva ciudad, como L'Unité d'habitation, la Ciudad para Tres Millones habitantes, el pabellón del Esprit Nouveau, o la propia villa Saboya en su distribución vegetal.

Esta planta jardinera, es semejante a la planta de parque que diseña Le Corbusier para Río de Janeiro, donde aparece un jardín de palmeras distribuidas sistemática y ordenadamente sobre una planta rectangular. Vista en planta esta distribución es semejante al proyecto de plataforma con rascacielos en Buenos Aires, en el Río de la Plata. La distribución sistemática y ordenada de árboles-torres, en un caso y en otro, necesitan una *leyenda* que explique en cada uno, de qué se trata si de un jardín o de una ciudad.

Es constante en los diseños de Le Corbusier la búsqueda obsesiva del elemento básico, modélico, que sea susceptible de ser repetido, para conseguir organizar estructuras de un orden superior. La cualidad del espacio deviene del orden que introduce el elemento reproducido metódicamente, a la isotropía teórica del lugar, convertido simplemente en espacio extensible o comprimible en función de las distintas escalas, asocia la isotropía de un orden objetual en la escala doméstica o arquitectónica y la urbanística en la gran escala.

Si reducimos a otra escala la mirada sobre las cosas, por ejemplo en la observación detenida del relieve de una simple piedra, ocu-

re, –como dice Tournier hablando de los jardines japoneses–⁵⁹ que esa mirada detenida descubre nuevos «valles, gargantas, abismos, picos, desfiladeros» y nuevamente obtenemos las mismas deducciones de lo general y lo particular a pesar del cambio de escala y, a semejanza del lento proceso de la tortuga de Ulises, a medida que vamos salvando las distancias o las escalas, sucede como en las cajas chinas, que los objetos como universos contienen reflejos de otros universos que se repiten sucesivamente.

La mirada distante y horizontal de Le Corbusier sobre la tierra a la velocidad del avión, es equivalente a la mirada atrapada de París a través de un periscopio y reducida a otra escala, aquella de la representación del objeto real a través de su imagen simbólica como ocurría en la pipa de Magritte, aquí, las imágenes de París se controlan en la proyección de su imagen reducida o en una falsa chimenea en lo alto del Ático Beistegui.

«*Le Corbeau*» vuela sobre su presa, la mirada observa detenidamente pero sus imágenes se organizan analógicamente al orden de su pensamiento. «*Y heme aquí en el Paraíso, en el aire como un pájaro. ¡Es posible morir por ello! Pero esta es una de las causas de este silencio interior*»⁶⁰.

Los grandes espacios libres en el Movimiento Moderno carecen de definición concreta, cuando éstos no se definen a través de una intervención sistemática y seriada de lo construido. Un jardín o parque

⁵⁹ TOURNIER, Michel: *Los meteoros*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1986, pág. 400. «Habitualmente las piedras sólo manifiestan su vida profunda con discreción y ante la mirada del sabio (...) En su aparente indigencia, el jardín Zen contiene en potencia todas las estaciones del año, todos los paisajes del mundo, todos los matices del alma», pág. 397.

⁶⁰ LE CORBUSIER: «Carnet g 28 vol. 2» extraído de «Il volo dell'etica» de Bruno Pedretti, en *Casabella*, n.º 531-532, enero-febrero, 1987, monográfico sobre Le Corbusier. pág. 77. «*Et me voici au Paradis, dans l'air comme un oiseau. Est possible d'en mourir! Mais c'est une des causes de ce silence interieur*».

homogéneo, que es siempre igual a sí mismo, como los jardines de transición con plantación idéntica de una misma especie se diseñan, a semejanza de paseos de borde de río, (naturaleza móvil), de modo equivalente para zonas de tránsito como paseos o Alamedas, son jardines para el movimiento, jardines de bordes de caminos o carreteras.

Es el control del territorio por medio del orden seriado, corroborado por las formas de percepción humanas que conceden a dicho orden como las del poder, el que hace que: *«no sea descabellado pensar que las imágenes de las tropas militares en movimiento guarden una relación mental con las de los jardines y las de las grandes ordenaciones urbanas y territoriales»*⁶¹.

Un objeto aumenta su fuerza plástica y comunicativa cuando se repite, la organización sistemática de una máquina, de una ciudad análoga o de un jardín de repetición seriada de una única especie, confiere al espacio una imagen semejante de poderío y fuerza como la de los ejércitos acompasados al milímetro, aunque éstos se construyan de manera simbólica como los ejércitos chinos de estatuas inermes de terracota en el interior de catacumbas. *«Pues el orden mismo, tan admirable, que el arte del estratega impone a los propios individuos cuando les prepara para el servicio en filas (...) esas largas erizadas líneas, esas falanges de potentísimos dorsos, esos rectángulos armados que formábamos en los llanos polvorientos, eran, ¿no es cierto? figuras harto sencillas, mientras que cada elemento de esas figuras era el objeto más complejo del mundo: un hombre»*⁶².

En sus ensayos sobre Arte y Arquitectura modernos, Eduardo Subirats relaciona la vanguardia artística por medio de su «efecto

⁶¹ BENEVOLO, Leonardo: op. cit. pág. 44.

⁶² VALÉRY, Paul: op. cit. págs. 71 y 72. Esta idea de la unidad mínima de una serie, a partir del hombre como *el objeto más complejo*, es similar a la idea de Le Corbusier sobre la unidad mínima de las Artes y las Proporciones «El Modulor» también extraída a partir del mismo *objeto*: El Hombre.

shock» con la radicalidad de la dimensión militar o activista; al respecto señala de qué manera, en el orden y en la geometría, prevalece la disolución del sujeto a favor del objeto, de lo particular a favor de la validez de lo universal, la «estética cartesiana», en la geometrización el antiperspectivismo o el antimimetismo, su antipsicologismo o en su dinamismo porque para la vanguardia y la cultura moderna *«desentrañaba como movimiento o como forma cultural de agitación un sentido beligerante, activista y al mismo tiempo destructivo, afín a la dimensión metafórica de la palabra, es decir, como forma militar de quebrantamiento o de agitación subversiva (...) El logos de una civilización objetivada»*⁶³.

Paradójicamente tras la segunda guerra mundial, parte de los presupuestos urbanísticos de la vanguardia se harán realidad en aquellas ciudades que como Rotterdam, habían sufrido, como dice Moos: *«... la violencia de la guerra, no la violencia de la modernización; pero las pautas son ominosamente análogas. En la especie de urbanismo rudimentario y radical que subyace implícito en el bombardeo masivo de ciudades, la preservación de los monumentos históricos está más considerada que la del parque de viviendas. Si se permite que sobreviva algo, que sea quizás el "monumento" histórico descontextualizado, como en el proyecto de Le Corbusier para París»*⁶⁴.

De esta manera el orden topológico de lo esencial de una ciudad, materializado en sus monumentos y la relación objetual y espacial que entre ellos mantienen, como sugiere Von Moos a la manera de un parque romántico inglés, reconvierten el espacio del fondo y la forma: del mar, del aire, o del desierto –con sus barcos, nubes o camellos– en el lugar desde donde plantear la nueva ciudad.

⁶³ SUBIRATS, Eduardo: *La flor y el cristal, ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Anthropos, Barcelona, 1986.

⁶⁴ VON MOOS, Stanislaus: «Un Museo Imaginario –Le Corbusier el Monumento y la Metrópolis–», en: *Arquitectura Viva*, n.º 35, marzo-abril, 1994, págs. 24-30.

RÍO DE JANEIRO

«Descubrir el Nuevo mundo fue una empresa bien difícil, como hemos aprendido todos. Pero una vez descubierto, más difícil aún era verlo, entender que fuese nuevo, diferente de todo lo nuevo que siempre se había esperado encontrar. Y la pregunta que surge espontáneamente es ésta: si se descubriera hoy un Nuevo Mundo, ¿sabríamos verlo?, ¿sabríamos descartar de nuestra mente todas las imágenes que estamos acostumbrados asociar a la expectativa de un mundo diferente para captar la verdadera diversidad que se presenta a nuestros ojos?»¹.

Según Leo Marx, el viaje a América en trasatlántico durante años era una parte característica del mito de la conquista que se ejemplifica en la mini lección de historia de tres palabras: «Colón descubrió América»². De esta lección se extraen contenidos diversos que participan alternativamente del mito del Nuevo Mundo.

Siguiendo su razonamiento, en un caso es el viaje del avance triunfante de la civilización y el progreso representada por el poder sobre la naturaleza que se identifica con la construcción de ciudades tomando como modelos las grandes ciudades europeas, fundamentalmente París, como un ejemplo de conversión de la barbarie a la civilización³.

¹ CALVINO, Italo: *Colección de Arena*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 16.

² MARX, Leo: «The American Ideology of Space», en A.A.V.V. *Denatured Visions*, M.O.M.A., New York, 1991, págs. 62 a 78.

³ GUTIÉRREZ, Ramón: «La ciudad iberoamericana en el siglo XIX», en: A.A.V.V. *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un Orden*. CEHOPU exposición a cargo de Fernando Terán, Madrid, 1989, pág. 261. «... todo un programa de acción urbana de tres décadas se veía coronado por el éxito logrado: dejar de ser nosotros (barbarie) para ser ellos (civilización)».

En otro es el mito del «primitivo», el territorio intocado e ilimitado, cuyos atributos se identifican con la libertad y lo auténtico en donde incluso el indio era un «salvaje» que pertenecía a la naturaleza y no a la civilización, en este sentido conviene recordar la famosa pregunta de Fray Bartolomé de las Casas: ¿Tienen alma los indios? pregunta que importaba como dice Manuel Wallerstein sólo: «*si uno quiere mantenerlos dentro del sistema histórico como participantes en la división global del trabajo*»⁴. Cuestión básica que se plantea en la controversia sobre la esclavitud tras la conquista de América, mantenida entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas, y que puso de manifiesto en última instancia la «*esencial importancia en la consideración de América como utopía*»⁵.

En la película titulada «La Selva Esmeralda» dirigida por John Boorman en 1985, se relata la forma de vida de la Tribu de los «Indios Invisibles» de Brasil, que en el interior de la Selva del Amazonas conviven íntimamente con la naturaleza, de tal manera, que el borde del mundo, su particular Finisterre, se encuentra exactamente en el límite de la selva, allí donde comienza el territorio de la civilización y la máquina. Traspasada esta frontera el indio deja de ser invisible y se convierte en un ser desprotegido y vulnerable que entonces irremediabilmente pierde su magia y su

⁴ WALLERSTEIN, Manuel: «Las ambiguas ventajas de descubrir un Nuevo Mundo». Ponencia dada en el Seminario: «*Centro Periferia: Repercusiones en Europa después del Descubrimiento de América*». E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas, Febrero 11-15, 1986.

⁵ FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz: *La utopía de la aventura americana*, en *Anthropos*, Barcelona, 1994. «*América no sólo aparece como físicamente utópica (fértil, rica, con un buen clima) según los cánones estéticos de la época, sino que enseguida inspira ella misma las utopías, convirtiéndose en el espacio donde habría de llevarse a cabo la realización del Mundo Mejor, por medio de la justicia y la libertad*», pág. 92.

Ver: DE VENTÓS, Rubert: *El Laberinto de la Hispanidad*, Ed. Planeta, Barcelona, 1987.

alma⁶. Esta frontera es puesta de relieve como valor antagónico, también desde el punto de vista de la civilización del desarrollo en donde siempre la naturaleza era contemplada como recurso ilimitado para el progreso y por tanto indicaba un camino y una forma de diálogo entre el hombre y el medio natural. Esta segunda consideración por tanto remite inevitablemente a la primera a si nos atenemos a la manera en que definitivamente se desarrollaron las formas de colonización en América.

La tercera vía de entendimiento, siguiendo a Leo Marx, estaría en la concepción pastoral del territorio, aquella que intentó el sueño de la armonía entre la civilización occidental y el medio natural como «*vía media, ni salvaje ni urbano, que combina las mejores características de ambas*»⁷; esta sería la tendencia que fue desarrollada teóricamente por Frederic Law Olmsted, en la definición del modelo de «City beautiful» que planteaba la unión mediante «Park-ways», de parques interiores de la ciudad con zonas externas de suburbio, como forma de armonía y reconciliación de la ciudad y el campo.

De estas tres variantes en la ideología americana del espacio, siguiendo a Leo Marx, será de la relación entre la idea de progreso y las ideas de reconciliación pastoral de donde se obtenga una ideología aparentemente contradictoria, y que en su equilibrio inestable y tenso, ha funcionado en la construcción del territorio y del paisaje americano.

⁶ Actualmente la población de indios amazónicos es de tendencia claramente descendente aunque los censos han sido siempre muy imprecisos, son entre otros: Yanomamis, Campas, Huaoranis, Jívaros ecuatorianos, Huambisas, Aguarunas, Tagaeris, Jurunas, Kuichana, Bakairi, Apingui, Makiritares, Motilones, Arahuaos, Aturais, Banivas, Campas, Urus, Panos, Cunibos, Kassivos, Tukanos. Repartidos entre Bolivia, Ecuador, Brasil, Perú, Venezuela, Colombia, países que para muchas de estas comunidades de indios constituyen fronteras artificiales y no reconocidas.

⁷ MARX, Leo: op. cit.

En el viaje a Sudamérica realizado por Le Corbusier en 1929, uno de los «descubrimientos» que hará va a ser el del poder de la geografía. Como dicen Iñaki Ábalos y Juan Herreros: «*Los proyectos de Montevideo, de Río de Janeiro y de Sao Paulo evidencian (...) un progresivo distanciamiento de la cuestión técnica en favor de la impronta topográfica, del descubrimiento tipológico. Ensayan esta nueva escala y generan una idea, el edificio que no necesita de otro soporte lógico que el paisaje*»⁸.

También para Vittorio Gregotti hay en los proyectos de Le Corbusier una respuesta a través de la arquitectura al lugar:

«*La Arquitectura en cuanto "respuesta al sitio" ya se entiende claramente como una constante preocupación del gran maestro de sus proyectos en toda su larga carrera*»⁹.

Sin embargo sería conveniente distinguir entre esta preocupación por el contexto frente a su constante reflexión sobre el espacio. Se podría hacer un esfuerzo de síntesis entre todos sus proyectos para ciudades radicalmente distintas desde la geografía o desde la cultura que, aunque aparecen como respuestas formalmente adaptadas al lugar, contienen todas ellas un fondo inmodificable y constante de relaciones entre proyecto y ciudad, que reconducen la reflexión a un modelo espacial inmutable porque intenta llevar el paisaje, entendido como escenario natural, hacia una relación clara con su idea previa del espacio.

⁸ ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Le Corbusier, Rascacielos*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1987, pág. 46.

⁹ GREGOTTI, Vittorio: «Un Le Corbusier più vicino», en: *Casabella*, n.º 531-532, enero-febrero, Milán, 1987. «*L'Architettura in quanto "réponse au site" risulta ormai chiaramente una costante preoccupazione del grande maestro nei progetti di tutta la sua lunga carriera*».

La relación compositiva entre la tensión de la horizontal, línea, o superficie que refleja la estabilidad de la mirada¹⁰ y el equilibrio de la vertical *que fija la horizontal*¹¹, —esta referencia cartesiana del espacio—, es constante en sus proyectos y en sus reflexiones: la línea horizontal, el horizonte o el plano horizontal es el «lugar» del espacio teórico donde Le Corbusier se mueve, donde destaca invariablemente lo esencial de la secuencia o contrapunto marcada por la vertical, que delimita el espacio por medio de distancias controladas¹².

Los grandes accidentes geográficos que se destacan volando en un avión; el contacto mínimo con el suelo de la arquitectura aérea sobre pilotis; la imagen progresivamente conceptual del paisaje a medida que sube la velocidad de un automóvil o del avión, la que resulta de un marco horizontal a través de una ventana, la atracción irresistible por el plano horizontal del mar, la mirada desde los paquebotes como el *Lutetia* o de la tierra siempre a vista de pájaro desde los *paquebot de l'air* de los aviones, las deja expresadas en frases que son bien elocuentes como la que escribe en el

¹⁰ La visión humana es estereoscópica o binocular, la línea de mayor apertura visual es la horizontal a consecuencia de la alineación de la visión de dos ojos en ese plano virtual y que permite la visión tridimensional «en el intervalo en que se capta la paralaje entre las imágenes de los dos globos oculares, distantes entre sí unos diez centímetros, y se prolonga mentalmente, por hábito cultural, hasta un umbral situado alrededor de los 300 metros».

BENEVOLO, Leonardo: *La Captura del infinito*. Ediciones Celeste, Madrid, 1991, págs. 16 y 17.

¹¹ Expresión del propio Le Corbusier en su proyecto para Buenos Aires de 1929, utiliza asimismo las expresiones: «*La horizontal insigne*», o «*el ojo del hombre que ve vastos horizontes*», en *Precisiones*, op. cit. págs. 225 y 259. Expresiones que conectan directamente con su conocida preocupación por los «*lieux de l'angle droit*», y que desembocan en un corpus teórico sobre los sistemas de proporciones en sus composiciones pictóricas o arquitectónicas como el Modulor. Ver el artículo: RIVERA Ricardo: *Le Corbusier: De este lado del Muro*, en *Revista Técnica*, n.º 1, mayo 1988.

¹² «*Soy un hombre de espacio, no sólo mental sino físicamente; me gustan los aviones, los buques. Me gusta el mar la playa, y la llanura más que el monte*».

LE CORBUSIER: *El Modulor*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1980, pág. 26.

Carnet E 23 refiriéndose a las montañas: «*He visto Los Alpes esta mañana como el buen dios las hizo: ¡completamente desnudas! La exactitud de una definición (9h 40 GMT). Me gusta más la puesta de sol sobre el mar Árabe. Los Alpes son lo contrario de una invitación = ¡el anti hombre! ¡Es horrible! bueno para el freudismo*»¹³.

En Río de Janeiro, ciudad rodeada por montañas tan significativas como el *Pão de Açúcar* o el promontorio de Santa Teresa y El Corcovado, Le Corbusier considera éstas, de entrada, como los elementos verticales de la ciudad que en su distribución azarosa y natural no introducen ningún tipo de orden racional. Tiene por tanto que crear la horizontal que estabilice la «movilidad» de esta geografía, porque las montañas son ya los verdaderos rascacielos naturales de la ciudad. De esta manera modifica la intervención en forma opuesta a la de las ciudades sin relieve de Buenos Aires o París; en este caso la superficie horizontal, al no estar presente en la naturaleza de esa manera esencial, la introduce a través de un proyecto que circula horizontalmente en alzado a través de la ciudad y las montañas. «*y de esta manera vuestro Pão de açúcar, vuestro Corcovado, vuestra Gávea y vuestro gigante tendido, quedaban exaltados por esta impecable horizontal*»¹⁴. En planta el edificio semeja la forma de un río que «*fluye aleatoriamente uniendo colinas y asomándose al mar*»¹⁵, al discurrir a lo largo de la ciudad, de montaña en montaña, una con un único gesto la construcción de la nueva ciudad a un territorio topográficamente «movido» mediante un edificio que cual Amazonas conduce la nueva vida de la ciudad de «Río» hasta el mar.

¹³ «*j'ai vu Les Alpes ce matin comme le bon dieu les a faites: toutes nues! L'exatititude d'une définition (9h 40 GMT) j'aime mieux la soleil couchant sur la mer arabique. Les Alpes c'est le contraire d'une invitation = l'anti homme! C'est horrible! Bon pour freudisme!*». (El subrayado es mío).

PEDRETTI, Bruno: «Il volo dell'etica», en *Casabella*, n.º 531-532, Enero-Febrero, 1987, pág. 111.

¹⁴ LE CORBUSIER: *Precisiones*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 270.

¹⁵ ABALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: op. cit. pág. 45.



Proyecto para Río de Janeiro (1929). Le Corbusier



Ley del Meandro. Le Corbusier

La idea del río como forma análoga a un proceso mental, a «*la claridad de una idea*», la desarrolla Le Corbusier a través de su famosa «*Ley del Meandro*», con las observaciones que hace desde el avión en sus viajes sobre el continente americano en 1929.

A partir de un territorio plano donde corre un río teórico de forma lineal, de pronto aparece un obstáculo, el río lo evita formando una curva que provoca la siguiente y la siguiente ... formando al final una amplia sinusoide que en el límite se vuelve a encontrar en la tangencia de las curvas y de esta forma maravillosa el río vuelve a su línea recta teórica.

*«Dibujando desde lo alto de los aires los alineamientos del meandro, me he explicado las dificultades que encuentran las cosas humanas, los atolladeros con los cuales se encuentran y las soluciones de apariencia milagrosa que solucionan de repente las situaciones más embrolladas. Para mi uso, he bautizado este fenómeno "la ley del meandro" y en el transcurso de mis conferencias, en São Paulo y en Río, he aprovechado este prodigioso símbolo, para introducir mis proposiciones de reformas urbanas o arquitectónicas, para tomar soporte en la naturaleza ...»*¹⁶.

Las montañas de Brasil –en concreto de Río de Janeiro–, y el poder de la naturaleza brasileña, son para el paisajista brasileño Roberto Burle Marx uno de los motivos principales en sus composiciones jardineras. En unos casos emplea la técnica, como la del *Sakkei*¹⁷, de «atrapar» el paisaje casi siempre montañoso del exterior y hacerlo participar en el interior de su diseño, es el diá-

¹⁶ LE CORBUSIER: *Precisiones*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 21.

¹⁷ Técnica japonesa de paisajismo y jardinería que consiste en hacer participar al jardín de las cualidades escénicas y de fondo del paisaje natural que lo circunda. Roberto Burle Marx era un gran admirador y conocedor de las técnicas orientales de composición en jardines según se desprende del libro *The Garden of Roberto Burle Marx* de Sima Eliovson, Thames and Hudson, Londres, 1991.

logo de un fondo escenográfico y su eco en las formas sinuosas de una composición jardinera, como en el caso de sus jardines de Odette Monteiro, en donde según Willian Howard Adams: «remodela en magníficos gestos barrocos, la "co-óptica" de las montañas, selvas, y cielo»¹⁸ o, como él mismo ha explicado en alguna ocasión, reproduce formas analógicas abstractas de la geografía de Río, como las que se observan a través de la bahía de Guanabara¹⁹.

La formación musical, arquitectónica y sobre todo pictórica y botánica de Burle Marx²⁰ hace posible establecer distintas lecturas de su trabajo; su formación europea en 1928 en Weimar coincide con el momento europeo de mayores esfuerzos en el trabajo experimental de búsqueda de nuevas ideas para el paisaje y la jardinería, a semejanza de las vanguardias de la arquitectura y pintura modernas cuyos mejores ejemplos en jardinería se construyeron en París y sus alrededores, como los comentados jardines de Gevrekian, Mallet Stevens o de los hermanos Vera.

A su vuelta a Río de Janeiro profundiza en el conocimiento botánico de la enorme diversidad de especies vegetales endémicas de la Amazonia²¹, y en la utilización que de este material vegetal y mine-

¹⁸ HOWARD ADAMS, Willian: «Roberto Burle Marx, *The Unnatural Art of the Garden*», M.O.M.A., New York, 1991, pág. 48. «... recast in grand, baroque gestures, co-opting the mountains, forest, and sky».

¹⁹ «Looking across the Guanabara Bay to the baroque forms of the mountains in the state of Rio, I reproduced analogical forms on the ground». Extraído de una entrevista en el libro de Sima Eliovson, op. cit. pág. 52.

²⁰ Roberto Burle Marx estudió Pintura, música y teatro en Alemania, durante los años 1928 y 1929, a su vuelta a Brasil estudió en la Escuela de Bellas Artes, entonces integrada a la de Arquitectura, a la vez que hacía continuos viajes al Amazonas a través de los bosques tropicales, estudiando y recolectando plantas de la flora brasileña.

²¹ Hay estimaciones sobre la biodiversidad de las pluviselvas tropicales de la Amazonia que la sitúan, al menos, sobre las dos terceras partes de los casi cinco millones de especies del planeta. También viven la décima parte de las aves del mundo y sobre las dos mil quinientas variedades de peces.

ral de grandes rocas había hecho en sus jardines en Río, Auguste-François-Marie Glaziou, un ingeniero hidráulico y botánico francés que en 1873 había diseñado jardines y parques en Río con una influencia Alphadiana notable, en línea con similares transformaciones «francesas» en otras ciudades del continente americano.

A todo este bagaje habría que añadir la formación en la Escuela de Bellas Artes de Burle Marx que con facilidad traslada al territorio y al jardín, trabajándolo desde las dos dimensiones de un lienzo, con composiciones abstractas alusivas al paisaje brasileño, en la mimesis de las formas externas de los accidentes geográficos, utilizando para ello elementos vegetales y minerales que indirectamente representan la tercera dimensión del paisaje. Esta actitud le hace decir en alguna ocasión *«yo pinto mis jardines»*²². Según Emilie Carelli es una concepción del paisajismo *«de acuerdo con la lógica misma de Río, en donde se pasa de una altura a otra, de colinas en rascacielos, de unas vistas a otras»*²³ es decir de la mirada controlada desde la altura, desde la vertical.

En el año 1936 Le Corbusier vuelve a Río de Janeiro para el estudio del proyecto de la Ciudad Universitaria. Durante su estancia retomará el plan de 1929 eliminando parte de la ciudad construida y sustituyéndola por rascacielos. Sin embargo mantiene el gran edificio que circula en forma de río que cose en su movimiento sinuoso las distintas montañas que parecen ser *«... una mano abierta aplastándose sobre el mar»*²⁴.

²² ELIOVSON, Sima: op. cit. *«I paints my gardens»*.

²³ CARELLI, Emilie: «Roberto Burle Marx, peintre du Paysage», en *Architecture D'Aujourd'hui*, n.º 120, 1988, pág. 93. *«Cette conception du paysagisme s'accorde avec la logique même de Rio où l'on passe d'une hauteur à l'autre, de collines en gratte-cièl, de vues en vues»*.

²⁴ LE CORBUSIER: *Precisiones*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 258. *«Las altiplanicies podrían ser como una mano abierta aplastándose sobre el mar; las montañas que bajan son los dedos de esa mano; tocan el mar ...»*

Durante este mismo año colabora en diseño del Ministerio de Educación y Sanidad con Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão y Ernani Vasconcelos con un «alto, y estrecho bloque construido sobre pilares y rodeado por espacio abierto en el corazón de la ciudad»²⁵.

En la base de este edificio se desarrolla un cuerpo en extensión horizontal de dos plantas, también sobre pilotes, y para cuya cubierta se solicita la colaboración de Roberto Burle Marx en el diseño de un techo-jardín.

El jardín sobre la arquitectura, «en el aire», es uno de los cinco puntos «para una Nueva Arquitectura» de Le Corbusier, planteado como un lugar protagonista en la nueva arquitectura moderna.

Los techos-jardín de Le Corbusier son elementos atrapados por la arquitectura, no tanto porque físicamente se sitúen sobre ella, sino sobre todo porque estilísticamente forman también parte de ella, no en su estar «sobre» un techo sino en su «pertenecer» al total de la arquitectura, a su intrínseca unicidad.

Este paso del jardín al techo no supuso en general una modificación de estilo en los ajardinamientos, en todo caso constituyen un paso más que los acerca a la naturaleza misma de la arquitectura, porque ya no se trata tanto de arquitectura y jardín en una rela-

La mano abierta en Le Corbusier representa uno de los símbolos recurrentes en su pintura y en su arquitectura, sobre todo en aquella de carácter monumental relacionada por él mismo en ocasiones, con el gesto de «el Modulor» o en otras, con la forma de crecimiento de un árbol. Para Von Moos es: «Alegoría de un gesto pasivo y activo a la vez: la fuerza de la vida creadora en consciente dependencia de las leyes del Universo», en: VON MOOS, Stanislaus: «Le Corbusier». Ed. lumen, Barcelona, 1977, pág. 348.

²⁵ HOWARD ADAMS, William: «Roberto Burle Marx, *The unnatural art of the Garden*», opus cit. pág. 27. «A tall, thin slab built on stilts and surrounded by open space in the heart of the city».

ción indisociable pero dual, sino que en estos casos arquitectura y jardín están imbricados en la misma esencia de lo construido, son, como también sucede en los patios, una misma cosa. En Le Corbusier el techo-jardín no sólo ocupa una parte de la casa, sino que modifica sustancialmente la estructura funcional y organizativa de la edificación en el sentido apuntado por Pierre Alain Crosset cuando afirma: «será necesario esperar a Le Corbusier para poder ver en el techo-jardín la posibilidad de un descentramiento radical en la organización de la planta»²⁶.

En la concepción de la villa Saboya, el espacio se explica en la plástica que subraya el movimiento²⁷, como en la rampa que en su recorrido del suelo al techo, desde fuera de la vivienda hacia el interior y una vez más hacia afuera, como una columna vertebral da sentido y organiza el movimiento en su fluir ascendente y descendente, de lo más público a lo más privado. Es a través de su recorrido, como relata la forma en que gradualmente queda atrapado el jardín a la arquitectura como un todo indisociable. Y a través de los agujeros rectangulares, de los marcos sin ventana del jardín interior, penetra el espacio exterior, lo focaliza y lo enmarca, lo transforma sutilmente en un cuadro, en un objeto que también pertenece al espacio interior. Como dice Von Moos, «por la forma en que distribuye las ventanas, es evidente la intervención del pintor que hay en él (...) El paisaje debe ser un factor sorpresa; una escapada súbita hace penetrar el paisaje en el interior como el cuadro colocado en un caballete»²⁸.

²⁶ CROSET, Pierre-Alain: «Il tetto-giardino: "ragione tecnica" e ideale estetico», en *Rassegna*, n.º 8, Milán, octubre, 1981, págs. 25 a 38. «Bisognerà aspettare Le Corbusier per poter vedere nel tetto-giardino la possibilità di un decentramento radicale nell'organizzazione della pianta».

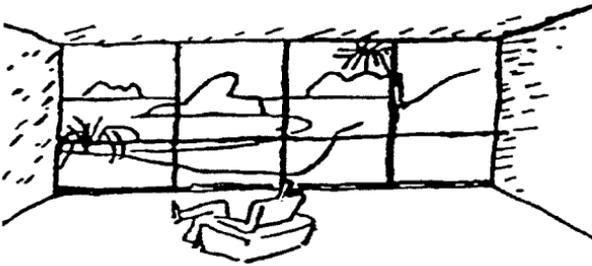
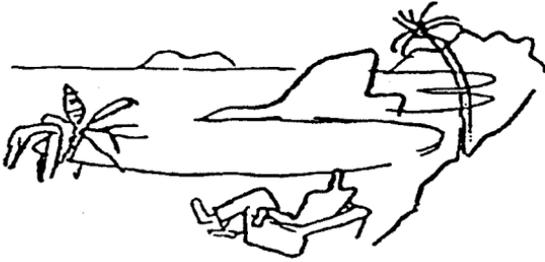
²⁷ GIEDION, S: «Espacio, tiempo y arquitectura». Ed. Dossat, Madrid, 1982, pág. 548. «Es imposible abarcar la "Villa Saboya" a primera vista, desde un solo punto de observación; es literalmente una construcción según el principio espacio-tiempo».

²⁸ VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

Las ventanas, puertas y perforaciones en la arquitectura de Le Corbusier, no parecen mostrar las visicitudes del mundo de lo cotidiano y cercano sino su distanciamiento, la profundidad de un horizonte. Son imágenes que sacadas de la realidad exterior van dirigidas a menudo al mundo de la reflexión. Un primer plano, tiene demasiados detalles que hacen perder el hilo de un pensamiento abstracto, la nitidez de una idea. En todo caso la idea concreta del espacio exterior, es decir su diseño real se encuentra antes en los espacios controlados de escasas dimensiones como los de cubiertas, a semejanza de los patios, en donde Le Corbusier realmente da alguna pista de jardín (en la medida en que también la da acerca de sus composiciones pictóricas), que en los dibujos aleatorios de los parques exteriores. Es difícil en muchos casos obtener una imagen unitaria del exterior, los parterres, los *brises soleil*, la fragmentación de la ventana producen una tendencia hacia la introspección del espacio libre interior a la arquitectura.

Hay una *secuencia cinematográfica*²⁹ de la naturaleza de Río de Janeiro dibujada por Le Corbusier muy ilustrativa de esta forma de entender el espacio exterior a la arquitectura. La primera viñeta es una isla, tal vez solitaria en medio del océano, hacia donde se dirige un barco o una barca aparentemente con una sola persona. La isla como toda isla solitaria tiene en su centro una montaña. La visión de la segunda viñeta nos amplía la información incompleta de la primera, con un simple alejamiento del punto de vista inicial nos damos cuenta de una segunda ubicación, ya no es una isla ahora parece un archipiélago de una de cuyas islas surge la inevitable presencia de una palmera, testimonio probable de su naturaleza paradisíaca. La tercera viñeta nos aclara la situación, estamos en el continente, las montañas, antes islas, forman parte

²⁹ SEGRE, Roberto: «Cotillón Urbano», en *El País*, Babelia, 14 de diciembre de 1994.



Secuencia en Río de Janeiro. Le Corbusier

de una singular bahía y, la primera montaña (ya nos parecía que la reconocíamos) pertenece al paisaje de Río de Janeiro, la situación de un observador cómodamente sentado en un sillón contemplando el paisaje nos sitúa, definitivamente, en el punto de vista de la contemplación civilizada. La última viñeta deja caer ante el espectador un telón en forma de gran ventanal que enmarca el cuadro del paisaje exterior, es la visión civilizada de la naturaleza, el Corcovado, la Bahía, las palmeras pertenecen ahora a un interior donde el observador, ahora si, se apropia de la imagen pictórica de líneas esencialmente puristas de esta isla, archipiélago o continente a través de la escrupulosa imagen pautaada por la división ortogonal de la ventana sin necesidad de abandonar el confortable sillón. El paisaje y la geografía se hacen una vez más «cartesiano» en la mirada de Le Corbusier.

También como un cuadro sobre un inmenso caballete Roberto Burle Marx, el pintor y paisajista, diseña el techo jardín del Ministerio de Educación y Sanidad. El argumento es el paisaje brasileño y su reconciliación con la arquitectura. De la misma manera que sus pinturas son «*El eco de las formas de las hojas y de las lianas sinuosas de los bosques y selvas, y de sus tortuosos ríos*»³⁰ diseña el techo jardín con formas ameboides de parterres casi delineadas a partir de los contornos de las montañas o de los ríos brasileños, y con la ayuda de flores y plantas sugiere, en dos dimensiones, un paisaje para ser entendido a la vez, como horizonte de un suelo natural desde las ventanas altas del edificio, o como una síntesis espacial recreada de un paisaje montañoso.

«*Las formas abstractas pueden ser entendidas desde un aeroplano como semejantes a la configuración de un río brasileño. El río abs-*

³⁰ ELIOVSON, Sima: op. cit. pág. 41. «*His paintings echo the forms of the leaves and sinuous lianes of the forests and jungles, and of its winding rivers*».



Diseño de jardín para la cubierta del Ministerio de Educación y Sanidad (1936).
Roberto Burle Marx



Jardín en la cubierta del Ministerio de Educación y Sanidad (1936-38).
Roberto Burle Marx

tracto mantenía una proporción con el Ministerio, de la misma manera que un río la mantiene con una montaña»³¹.

De esta manera se convierte en un singular y quizás involuntario homenaje de un «meandro brasileño en Río», en un techo jardín diseñado para ser visto horizontalmente, desde el aire. Un particular ejemplo de unión entre naturaleza, jardín, pintura y arquitectura moderna. En el estricto margen rectangular de este techo, probablemente dedicado a un observador que estuviera cómodamente sentado en un sillón unos pisos más arriba del rascacielos, se ofrece una mirada vertical a través de la ventana, una imagen concreta de la tensión entre el mundo idealizado de la naturaleza, de las montañas o el movimiento de los ríos brasileños, y la del progreso en el nuevo espacio libre de la ciudad moderna.

«Ya no hay una Europa que pueda mirar a América desde lo alto de su pasado, de su saber y de su sensibilidad: Europa lleva consigo ya tanto de América –no menos de lo que América lleva de Europa– que el interés por mirarse –no menos fuerte y jamás defraudado– recuerda cada vez más el que se siente frente a un espejo, un espejo dotado del poder de revelarnos algo del pasado o del futuro»³².

³¹ HOWARD ADAMS, William: op. cit. págs. 27-28. *«The abstract forms might be read from an airplane as resembling the configuration of a brazilian river. The abstract river was in proportion to the Ministry as a river might be to a mountain».*

³² CALVINO, Italo: «Qué nuevo era el nuevo mundo», en: *Colección de Arena*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 23.

Buenos Aires

—¿Viajas para revivir tu pasado?— era en ese momento la pregunta del Kan, que podía también formularse así: ¿viajas para encontrar tu futuro?

Y la respuesta de Marco: —El allá es un espejo en negativo. El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá¹.

El 13 de Noviembre de 1923 llega a Buenos Aires Jean Claude Nicolas Forestier contratado como asesor del Plan que desarrollaba la Comisión de Estética Edilicia presidida por el Alcalde Carlos M. Noel².

Desde 1887, Forestier ocupaba distintos cargos para el servicio municipal de París. Comenzó como Conservador adjunto del Bois de Vincennes, hasta ocupar las máximas responsabilidades como Ingeniero jefe del Municipio de esta ciudad. Por sus ideas sobre el *systeme de parcs*, como dice Françoise Choay, se sitúa en la línea abierta en la teoría de los jardines para la ciudad y el territorio. «La relación paradigmática descrita por Patte y por Laugier que, desde Le Nôtre hasta Josep Paxton y Frederic Law Olmsted, asocia

¹ CALVINO, Italo: «Las ciudades invisibles». Ediciones Minotauro, 1977.

² Datos extraídos de BERJMAN, Sonia: «En la ciudad de Buenos Aires», en A.A.V.V. *Jean Claude Nicolás Forestier (1861-1930)*. Ediciones Picard, Paris, 1994.

Tal y como comenta la autora del artículo la llegada de Forestier a Buenos Aires estuvo rodeada de una cierta polémica entre los que estaban a favor o en contra de su contratación, los primeros deseaban adecuar Buenos Aires, «la vieja ciudad española» al nuevo modelo de ser el «París de la Plata» labor iniciada durante muchos años por el paisajista francés Charles Thays que llegó a ser el Director de Paseos de la ciudad de Buenos Aires, y los segundos suponían de Forestier una respuesta alejada de la idiosincrasia porteña.

el arte y la teoría de los jardines a la gestión de la ciudad y el territorio» y se revela como: «*El continuador de Haussmann pues retoma la jerarquía de los espacios verdes, desde los árboles de alineación al parque periurbano ... Pero va más lejos, en la vía abierta por F. L. Olmsted ya que afrancesa la expresión de "park-system": red de espacios verdes que solidariza la ciudad y su periferia, consagrando el estallido de la metrópolis del XIX en beneficio de una urbanización periférica y difusa*».

La ciudad Fundacional de Buenos Aires respondió al modelo establecido por las Leyes de Indias españolas con Ordenanzas como las dictadas por Felipe II el 13 de Julio de 1573³: «*se haga la planta del lugar repartiéndola por sus plaças calles y solares a cordel y regla comenzando desde la plaça maior y desde allí sacando las calles a las puertas y caminos principales y dexando tanto compas abierto que aunque la poblaçion vaya en gran creçimiento se pueda siempre proseguir en la misma forma y haviendo disposiçion en el sitio y lugar que se escogere para poblar se haga la planta en la forma siguiente*»⁴.

De esta forma, se plantea un modelo de crecimiento ilimitado en función del imprevisible crecimiento de la población basado en una cuadrícula rigurosa caracterizada, además, por: «*poseer el espa-*

³ El plano fundacional de la ciudad de Buenos Aires donde se detalla el repartimiento de los solares a los nuevos pobladores data de 1583, por tanto posterior a las Ordenanzas de Felipe II de 1573, sin embargo como dice Fernando de Terán: «... estas ordenanzas no llegan aplicarse en su integridad en ninguna población, pero abre numerosas opciones a la construcción de la ciudad».

Buenos Aires tuvo antes de esta fundación una anterior de 1536 por Pedro de Mendoza que resultó frustrada.

DE TERÁN, Fernando: *El sueño de un Orden*, CEHOPU, MOPU, 1989.

⁴ «*Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II el 13 de Julio de 1573, en el Bosque de Segovia*», según el Original que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla, Ministerio de la Vivienda, edición facsimil, Madrid, 1973.

cio público casi sin vegetación y por la presencia de elementos urbanos tradicionales, como Plaza Mayor, las plazas de toros, los atrios, los huecos y mercado al aire libre»⁵.

En 1907, el arquitecto francés Joseph Bouvard había desarrollado un nuevo Plano de la ciudad de Buenos Aires a la manera *Haussmaniana* con el fin de producir aberturas en la cuadrícula, siguiendo: «una propuesta basada en la yuxtaposición de una red de diagonales generadas en estrella sobre la trama ortogonal existente, y sobre las dos, otra red formada por espacios verdes inspirada en la teoría de Forestier»⁶.

Esta iniciativa de apertura de paseos y avenidas fue una iniciativa común en muchas ciudades americanas de mediados del siglo XIX en su intento de conseguir una imagen similar a algunas ciudades europeas tomadas en este caso como modelos, a la vez que daban salida a una mayor diversificación del espacio público ciudadano en el proceso de crecimiento de las ciudades⁷.

Dentro de este contexto de adaptar la imagen ciudadana a modelos de ciudades europeas, casi siempre tomando París como paradigma, se producen las llamadas de técnicos europeos, normalmente franceses, para producir un cambio cualitativo en el espacio libre urbano; de esta manera en Buenos

⁵ BERJMAN, Sonia: op. cit. pág. 207.

⁶ BERJMAN, Sonia: Ibid. pág. 208.

⁷ GUTIÉRREZ, Ramón: «La ciudad Iberoamericana en el siglo XIX», en A.A.V.V. *El Sueño de un Orden*, op. cit. págs. 252 a 266. «El paseo de ver y ser visto constituyó una de las obsesiones principales de las oligarquías y nacientes burguesías urbanas. La apertura de las avenidas y parques, así como los arreglos de jardinería constituyeron empresas urbanas de gran calibre en el último tercio del siglo XIX y que aproximaron decididamente las ciudades americanas a la imagen europea anhelada».

Aires a partir de la gestión de Alvear comienza a construirse la «*París de La Plata*»⁸.

Durante el siglo XIX éste había sido un proceso bastante común en muchas ciudades de fundación española. Con la demolición de antiguos edificios representativos del poder español y su sustitución por nuevos edificios que sean «*símbolo del sistema republicano; casas de gobierno, legislaturas, palacios de justicia y ministerios (...) La reposición edilicia de los antiguos símbolos del poder hispánico es casi total*»⁹. Este proceso se hace estructural en la ciudad cuando no afecta únicamente a edificios sino que se generaliza a toda la ciudad en forma de parques y avenidas a la manera francesa haussmaniana en un intento de «olvidar» el hermetismo del espacio libre ciudadano heredado de la forma española de construir ciudad. Las plazas mayores se ajardinan, las calles se llenan de árboles y parques, y uno de los pocos testimonios de esta forma de relación con lo natural de la cultura española, «el patio», se mantendrá en su esencia planteando una resistencia mayor a su transformación, a pesar de los procesos constructivos de modernización iniciados a comienzos del siglo XX que implicaron la desaparición de muchos de estos patios en favor de construcciones normalmente en altura en su interior.

A pesar de los años transcurridos desde el comienzo de este proceso hasta la llegada de Forestier, ésta se entiende dentro del mismo contexto y de las mismas aspiraciones de transformación de la imagen porteña.

⁸ BERJMAN, Sonia: op. cit. pág. 208. «... existió una voluntad de asemejarse lo más posible al espíritu de aquel lejano espejo en el que los porteños gustaban mirarse. Y fue así como el modelo haussmanniano de la jardinería pública –ideado y construido por franceses en Buenos Aires– le permitió a las clases dominantes locales situarse en el ámbito apropiado a sus recién adquiridos modos de vida».

⁹ GUTIÉRREZ, Ramón: op. cit. pág. 261.

La propuesta de Forestier para Buenos Aires la plantea desde la posición teórica de la «City Beautiful»¹⁰ continuando con la línea teórica abierta en Norteamérica por Frederic Law Olmsted, que supone asumir la dimensión total de la ciudad en sus avenidas, espacios y edificios públicos, en sus equipamientos urbanos, organizando una red estructural de toda la ciudad a través de un sistema de parques y avenidas ajardinadas sobre un continuo neutro del espacio edificado.

De todas las intervenciones que plantea, la más significativa será el borde marítimo de La Costañera, donde propone una amplia zona de terrenos ganados al mar (Estuario del Río de la Plata) con una dimensión de plataforma de 11 kilómetros de longitud y 500 metros de anchura, la cual destina a una gran zona compleja de ciudad jardín unida a paseos arbolados de borde de mar, jardines, equipamiento comercial, etc.¹¹, desarrollado en un estilo ecléctico, con grandes ejes geométricos de carácter estructurante, en donde intercala pequeños jardines «españoles», de carácter secuencial con aparentes patios sucesivos, junto a otros de tipo paisajista. *«La latinidad de la ciudad del Sur y su espacio urbano, una manera particular de tratar naturaleza y borde de mar que es única en la ciudad del Mediterráneo y que él redescubre en la tradición urbana de las ciudades coloniales. Al borde del mar, explota los elementos familiares de la latinidad reinventada: la luminosidad de la luz, la vegetación,*

¹⁰ La Exposición de Chicago, marcó el punto de partida del movimiento para la «City Beautiful», a partir de la modernidad del sistema de Beaux-Arts.

Ver LEJEUNE, Jean-François: «La Ville et le Paysage», en A.A.V.V. *Jean Claude Nicolás Forestier (1861-1930)*. Ediciones Picard, París, 1994.

También BARLOW ROGERS, Elisabeth: *Rebuilding Central Park*. The MIT Press, Massachusetts, 1987.

¹¹ Una explicación exhaustiva de los contenidos de la propuesta de Forestier, la da Sonia Berjman en su artículo ya comentado de: «En la ciudad de Buenos Aires», en *Jean Claude Nicolás Forestier 1861-1930*, op. cit.

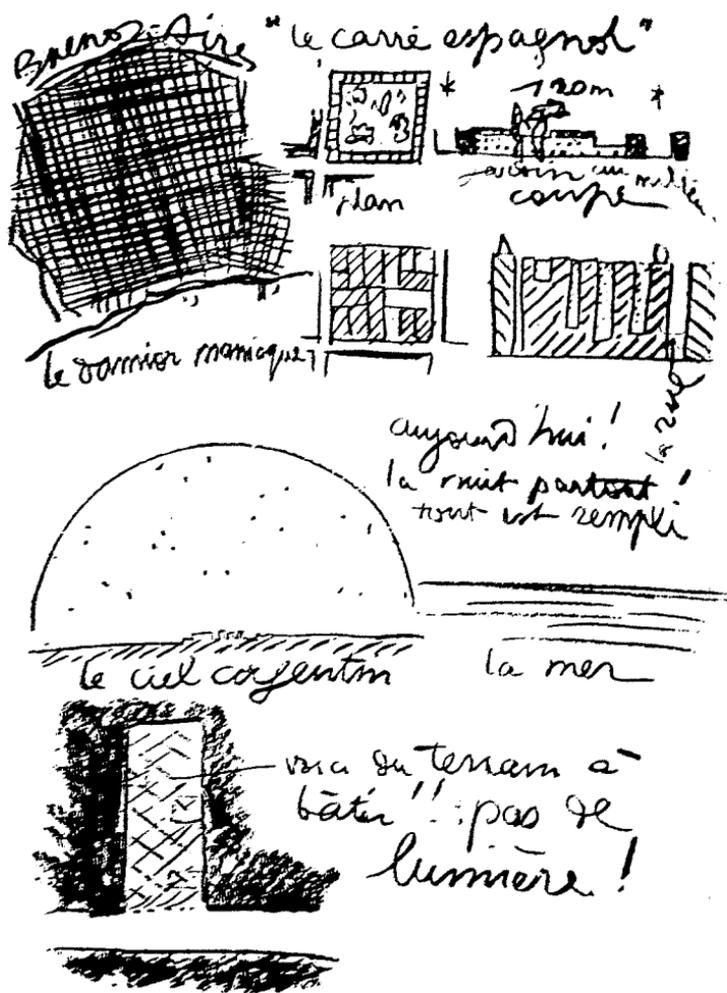
*el paisaje y los espacios públicos tales como el malecón o el paseo»*¹².

La estancia de Forestier en Buenos Aires será muy corta, desde el 12 de noviembre de 1923 al 12 de diciembre del mismo año, es decir un mes exacto; la razón que aduce para su marcha es que «*debo estar en París lo antes posible para comenzar los preparativos de los jardines de la Gran Exposición que se realizará en aquella capital en 1925*»¹³. En este viaje de vuelta a Europa tenía prevista una escala en Gran Canaria de ocho días, conforme a los contactos que había mantenido por carta con el alcalde de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria José Mesa y López para la realización de un proyecto para la ciudad; sin embargo, revisados los archivos municipales no aparece ningún trabajo del arquitecto que confirme su llegada. La razón más probable de esta aparente falta de acuerdo reside en la dimisión del alcalde Mesa y López en septiembre de ese año (1923), al igual que el resto de los alcaldes de España por el advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera, por lo que se frustra la relación mantenida personalmente del alcalde con Forestier.

En 1929 Le Corbusier viaja en trasatlántico a Buenos Aires, donde iba a dar diez conferencias recogidas posteriormente en: *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. En el trayecto, despliega el plano de Buenos Aires y comprueba que toda la ciudad está trazada sobre: «*el cuadrado español*» de 120 metros de lado, medida antigua del tiempo de los desplazamien-

¹² LEJEUNE, Jean François: op. cit. pág. 181. «*La latinité de la ville du Sud et de son espace urbain, une certaine manière de traiter nature et bord de mer qui est unique à la ville de la Méditerranée et qu'il redécouvre dans la tradition urbaine des villes coloniales. En bordure de la mer du Rio de la Plata, il exploite les éléments familiers de la "latinité" réinventée: la lumière éclatante, la végétation, le paysage et les espaces publics tels le malecon et le "paseo"*».

¹³ Extraído del artículo de Sonia Berjman: op. cit. pág. 210.

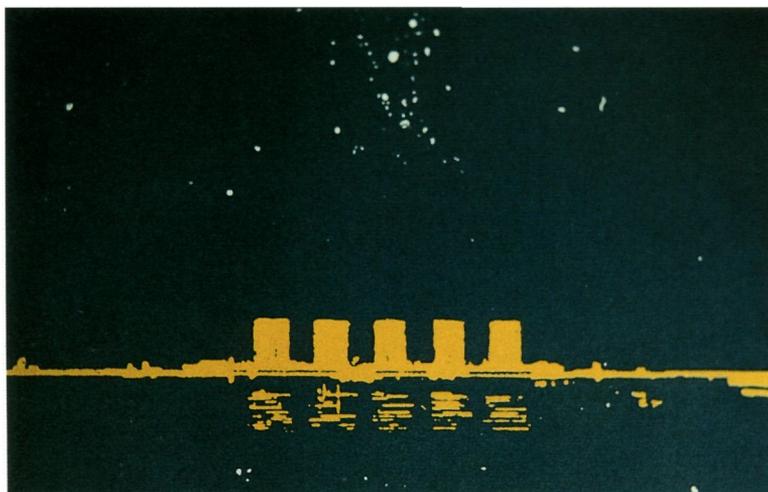


La Costanera (1923). Jean Claude Nicolas Forestier

tos lentos» esta ciudad en cuadrículas de 120 m. x 120 m. se extendía interminable a lo largo de 14 kilómetros de ancho y 20 kilómetros de profundidad, como un enorme *punto trágico*, como la *calle sin esperanza*.

Durante la octava conferencia diría: «*La vista del plano produce un choque; uno queda agobiado. He visto este plano en el barco, a lo largo de Canarias y he exclamado: ¡oh! pero, ¿es posible? ¡Vaya aventura!*»¹⁴.

Su llegada por barco a Buenos Aires de noche le causa una profunda impresión, la ciudad como eje de simetría entre el cielo y la tierra, línea de luces que se pierden en el horizonte y su reflejo perfectamente especular de estrellas en el cielo, lo dibuja más tarde en una cartulina azul oscura en donde confunde a la vez la impresión de la llegada y su proyecto de futuro.



Dibujos sobre Buenos Aires (1929). Le Corbusier

¹⁴ LE CORBUSIER: *Precisiones*. Editorial Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 234.

Otro dibujo de Le Corbusier marcará su proyecto, estará en la imagen sintética de la Pampa, en la enorme línea que forma la llanura que va desde el océano Pacífico hasta morir en las aguas del Río de la Plata en el Atlántico.

Una expresión literaria de esta geografía la da el mejicano Carlos Fuentes: «*Dos inmensos silencios se dan cita en Buenos Aires. Uno es el de la Pampa sin límite, la visión del mundo a un perpetuo ángulo de 180°. El otro silencio es el de los vastos espacios del océano Atlántico. Su lugar de encuentro es la ciudad del Río de La Plata, clamando, en medio de ambos silencios*»¹⁵.

En 1929, el mismo año en que Le Corbusier viaja a Buenos Aires, pocos meses antes, en una casa de la calle Garay, en *la calle sin esperanza* lecorbusieriana, moría Beatriz Viterbo, protagonista en la ficción del relato, «el Aleph», de Jorge Luis Borges. A partir de ese momento, en el tiempo siempre presente de la ficción, el autor —el escritor en la realidad y en el relato— se consagra a su memoria, y cada año, el treinta de abril, fecha del cumpleaños de Beatriz, visitará al primo hermano de ésta Carlos Argentino Daneri, que vivía en la misma casa de la calle Garay. A través de este personaje, el autor será partícipe de algunas confidencias de Argentino sobre un largo poema que estaba escribiendo, titulado «La Tierra», de donde extrae una evocación del hombre moderno: «*Lo evoco en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana*¹⁶ *de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines ...*»¹⁷.

¹⁵ FUENTES, Carlos: *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1993, pág. 50.

¹⁶ Torre que servía de atalaya.

¹⁷ Continúa el texto de la siguiente manera: «*Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma*».

BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág. 25.

La mayor revelación la obtendrá en el sótano de la casa, exactamente en el escalón número diecinueve: la existencia del Aleph, uno de los puntos del espacio donde convergen todos los puntos, desde donde es posible ver simultáneamente el *inconcebible universo*¹⁸.

Tiempo después, y según la narración, fue inevitable la demolición de la vivienda de la calle Garay, y con ella una pequeña parte de ese *enorme punto trágico*¹⁹ que era entonces Buenos Aires. Con la desaparición, en la ficción de este pequeño lugar, desaparecía teóricamente la posibilidad de la visión de un agujero lleno de lugares y de espacios, la agitación imparabable del movimiento con el cambio constante de puntos de vista, el cosmos en un agujero.

Una analogía de un lugar semejante al «Aleph» de Borges podría ser la del *Nautilus* el submarino del *Capitán Nemo* que Julio Verne describe en su novela «*La isla misteriosa*», un lugar en

¹⁸ El autor se someterá a una única visión del Aleph, a través del cual en un instante gigantesco, verá simultáneamente, sin superposición y sin transparencia millones de actos, tal y como recoge en el texto: «*Hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) eran infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo*».

A partir de aquí, el autor hará un resumen de parte de su visión, de cuya relación entresacamos: «*Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde ... vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó ... vi convexos desiertos ecuatoriales, y cada uno de sus granos de arena ... vi la noche y el día contemporáneo ... vi la circulación de mi oscura sangre, vi el Aleph ... y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo*».

BORGES, Jorge Luis: *Ibíd.*

¹⁹ Definición que da Le Corbusier a Buenos Aires.

cuyo interior se encuentra concentrado el saber y el conocimiento de todas las cosas existentes, según Juan José Lahuerta: «... está lleno, repleto de objetos de todas clases de todas las procedencias, pero entre los cuales existe un denominador común: su valor único, inalienable, su preciosidad. En efecto, se trata de objetos cuya reunión simboliza toda la cultura, el trabajo, el esfuerzo del hombre»²⁰.

Como dice más adelante: «Estamos visitando, ya lo sabíamos, el Nautilus del capitán Nemo. Un barco por tanto. Y si el barco es, por una parte, el lugar de la reclusión por excelencia, también es la imagen del dominio más absoluto sobre todas las cosas existentes, puesto que no hay nada fuera de él sino la homogénea superficie del mar»²¹.

La esfera primordial del Aleph nos muestra el *Universo inconcebible* en su simultánea movilidad; se asemeja inevitablemente a un navío que en su maternal interior de *ville flottante* reúne el conocimiento de todas las cosas conocidas, y en sus viajes por todos los mares del mundo, a través de su ojo de buey resumirá las imágenes de cualquier geografía.

En el trabajo de Cristina Grau sobre Borges²², se comenta una definición del universo en las *Pensées* de Pascal, que había tenido una gran importancia en los relatos de Borges: «*El Universo es una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna*»²³, esta idea paradójica servirá de base en muchas de sus cons-

²⁰ LAHUERTA, Juan José: «Una lección teórica de Chirico: La metafísica de los viajes extraordinarios», en: 1927 *La Abstracción Necesaria en el Arte y la Arquitectura Europeas de entreguerras*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 70.

²¹ LAHUERTA, Juan José: *Ibid.*

²² GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*, en Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

²³ «*L'univers c'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part*».

trucciones en la ficción²⁴. El mundo de recurrencias, reflejos especulares y multiplicaciones seriadas, la coincidencia del todo y la parte en los múltiples puntos de vista de un punto singular. Un mundo que refleja la tendencia a la multiplicidad que define Calvino, en sus propuestas para el próximo milenio: «*Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple*»²⁵.

Este pensamiento aparece sugerido como una constante en la obra de Borges, trasciende el mundo de lo concreto y lo reconvierte en una abstracción personal, como el caso de su ciudad de Buenos Aires, según se desprende de la lectura del trabajo de Cristina Grau. *El proceso de arquetipizar* le lleva a la identificación de su ciudad con *el que representa a todas las ciudades; con La Ciudad*²⁶, de la misma manera que intenta la unidad de los espacios en un sólo espacio, de todos los libros en un libro, de todas las rosas en una Rosa, en un punto el Universo ... Pero estas totalidades o unicidades son en el fondo un engaño porque como dice Carlos Fuentes comentando la obra de Borges: «*crea totalidades herméticas*»²⁷ que circularmente nos lleva de lo simple a lo múltiple, a lo relativo de cualquier posibilidad.

²⁴ Tal y como comenta Cristina Grau, este pensamiento está en la base del laberinto de la «*Biblioteca de Babel*» de Borges: «*La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*». O también en su relato del Aleph, 1952: «*Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto: ... Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura*».

²⁵ CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid, 1989, pág. 131. «*Las razones de mi predilección por Borges ... trataré de enumerar las principales: porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito lo insuperable, el tiempo eterno o copresente o cíclico*», pág. 133.

²⁶ GRAU, Cristina: op. cit.

²⁷ FUENTES, Carlos: *Geografía de la novela*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1993, pág. 65.

Esta idea teórica de ciudad simultánea es semejante a la propuesta por Ludwig Hilberseimer en su proyecto «La ciudad vertical» de 1924. En una frase similar a la definición de Pascal que había inspirado a Borges, Iñaki Ábalos y Juan Herreros comentan acerca de los rascacielos de la «Ciudad Vertical» lo siguiente: «*El rascacielos no está en el centro de la ciudad: es él mismo ciudad y centro*»²⁸ reflexión a que les lleva la complejidad de usos propuesta por Hilberseimer en cada sección vertical de los rascacielos, la inmovilidad aparente de la ciudad al condensar en cada una de sus torres una compleja y completa diversidad de usos. «*La verticalidad deja de entenderse como un gradiente formal de la centralidad y pasa a concebirse como un gradiente funcional de la privacidad. El rascacielos no es producto de la repetición sino producto de la estratificación de los usos públicos a los privados, de las infraestructuras subterráneas a las viviendas en altura*»²⁹. Posteriormente, según Ábalos y Herreros esta idea de la interacción de usos en un rascacielos, *el edificio ciudad*³⁰ encontraría tras la segunda guerra su momento de desarrollo.

Para Juan José Lahuerta en este planteamiento de Hilberseimer «*El espacio, ha quedado definitivamente anulado a favor del tiempo. Puesto que sólo un tipo de "circulación" tiene ahí lugar: la del capital. Es por ello que (...) todas las relaciones posibles tienen lugar ya en un sólo bloque: cada uno de ellos es ya, sin diferencias, sin desajustes, la gran ciudad. Nada hay en su texto, en sus esquemas, que tenga relación con aquella concepción lineal de construcción de ciudades (de una pretendida construcción de la vida, en definitiva) que es el denominador común de las grandes operaciones de viviendas de las administraciones socialdemocráticas alemanas (...) pero también*

²⁸ ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*. Editorial Nerea, 1992, pág. 199.

²⁹ ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Ibíd.* pág. 200.

³⁰ ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Ibíd.*

*de la ideología de la Bauhaus de Gropius o de algunas de las propuestas lecorbusianas de esos años*³¹.

El *cuadrado español* de 120 m. x 120 m. de Buenos Aires, en su repetición seriada de manzanas, contienen un patio interior que invariablemente se repite en todas ellas y que son pequeños oasis *con su cariño de árboles*³², que en su multiplicación indefinida componen un inmenso puzzle de jardines troceados, donde patio a patio se componen los agujeros *de vaga astronomía*³³ del gran jardín de Buenos Aires, elemento que introduce a su través toda la diversidad del universo, en el crecimiento ilimitado de la ciudad que definió Le Corbusier como un *punto trágico*, un universo todo centro y periferia, hasta donde la cuadrícula se disuelve en la nada.

Esta imagen del «Patio», como un gran agujero de la mirada, ofrece la tentación de compararlos con esos otros agujeros de espacio y tiempo, que sugiere el universo completo contenido en «El Aleph», casi como una síntesis de la concentración de las entradas del «mundo exterior» en el interior opaco de la ciudad de Buenos

³¹ LAHUERTA, Juan José: op. cit. págs. 226 y 227. Continúa el texto del siguiente modo: *«De la vivienda mínima al bloque, al barrio, a la ciudad. La linealidad de la cadena de montaje trasladada a la construcción de la ciudad olvida un ulterior instante: el del producto convertido ya en objeto de consumo, allí donde se vuelve a cerrar, en un movimiento infinitamente idéntico y, al mismo tiempo, siempre distinto, el ciclo producción-consumo-producción».*

³² Esta definición es del propio Jorge Luis Borges en: «Fervor de Buenos Aires», en *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Circulo de Lectores, Madrid, 1992.

³³ Las definiciones de Jorge Luis Borges de los patios de Buenos Aires son un tema recurrente en su obra:

«Los patios de las casas son sus corazones».

¡Que caterva de cielos abarcará entre sus paredes el patio!

(«Fervor de Buenos Aires», pág. 56).

«Patio, cielo encauzado.

El patio es el declive

por el cual se derrama el cielo en la casa».

(«Fervor de Buenos Aires», pág. 43).

BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas (1923-1936)*, op. cit.

Aires. Esta identificación podría funcionar con más fuerza si tenemos en cuenta las definiciones que da el propio Borges cuando habla de los aljibes situados en los patios:

«No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas ... Vienen del patio donde el aljibe es una torre inversa entre dos cielos»³⁴.

Curiosamente, el escritor argentino Julio Cortázar muestra el mismo trayecto entre el cielo y la tierra a través del juego de patio en la novela del mismo nombre «Rayuela». Los movimientos de la piedra transitan de un mundo a otro, y de cuadro en cuadro pasan de la tierra al cielo, o de Buenos Aires a París, y así, jugando con el orden y el azar traza el camino personal entre ambos.

La serie compacta de la cuadrícula no admite para Le Corbusier divisiones o «vaciados», porque la ciudad la identifica penosamente con un todo imposible de dividir, un *protoplasma* obstruido. «*Se han llenado de construcciones los cuadrados españoles, con siete pisos sobre la calle y habiendo cubierto completamente los jardines (...) Se ha dicho: vamos a desobstruir. Y ahora se abren dos diagonales*»³⁵ ¿Cuáles son entonces las relaciones entre monumentos que no estén afectadas por esa rigurosa geometría cartesiana? ¿Cuál puede ser la topología monumental de la ciudad que sintéticamente defina el mínimo que se pueda llamar todavía Buenos Aires?

³⁴ BORGES, Jorge Luis: «Luna de enfrente». *Obras completas*, op. cit. pág. 89.

Otros versos de la obra de Borges aluden al mismo tema:

«*A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros ...*»

o en «Cuaderno San Martín», pág. 107, hay un poema más explícito:

*«Sótano circular de la base
que hacías vertiginoso el jardín,
daba miedo entrever por una hendidia
tu calabozo de agua sutil».*

³⁵ LE CORBUSIER: *Precisiones*, op. cit. pág. 236.

En este espacio neutro y simétrico, el *damero maniaco* compacto e indivisible, plantea su intervención, separada y alternativa a la ciudad existente³⁶, porque invariablemente, aunque a través de un razonamiento inverso al de Borges, la respuesta le lleva a que el mínimo es el todo.

En el caso de Jorge Luis Borges la consecuencia de su razonamiento la obtiene a través del análisis y la recreación del hombre y su biografía, del hombre y la historia de su ciudad que es La Ciudad. En Le Corbusier el esfuerzo está en el Hombre teórico y la síntesis al límite de todas las ciudades en una única idea de Ciudad.

«No tienen tales artistas para qué ser modestos (...) La mayor libertad nace del mayor rigor. Mas mirando a su secreto, bastante conocido es. Sustituyen la naturaleza, contra la que se esfuerzan los demás artistas, por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres todos no son al fin sino actos del espíritu: actos bien determinados y conservados por sus nombres. De este modo esencial construyen mundos perfectos en sí mismos, que a las veces se alejan del nuestro hasta lo inconcebible, y a las veces se acercan a él hasta coincidir en parte con lo real»³⁷.

³⁶ En relación con este tema Iñaki Ábalos y Juan Herreros, comentan que una posibilidad por la que opta Le Corbusier con respecto a la ciudad sea la de evitar la destrucción parcial de su centro, como había propuesto en París. Esta conclusión, comentan, que es posible extraerla de la frase que introduce en los dibujos de: *«Reserver la ville»*. Sin embargo si hacemos una lectura atenta de estos dibujos comprobaremos que no pone exactamente esto sino: *«Resserer la ville»*, comprimir la ciudad, es decir evitar la multiplicación del damero, evitar el crecimiento de la ciudad de la forma en que lo estaba haciendo y hacia donde lo estaba haciendo y plantear la alternativa con el proyecto de rascacielos en el mar.

ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Le Corbusier, Rascacielos*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1987, pág. 42.

³⁷ VALÉRY, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*. Colección de Arquitectura, 5, Murcia, 1982, pág. 81.

Le Corbusier, en este primer proyecto para Buenos Aires de 1929, opta por hacer una intervención similar al Plan Voisin de París, en su forma y en su contenido como: «*sede de la ciudad de los tiempos modernos (...) cuyo destino será el mismo que el de Nueva York*»³⁸, pero con la particularidad de situarla, a semejanza del proyecto de 1923 de Forestier, ganando terrenos al mar, como una isla en medio del Río de la Plata, donde a semejanza de trasatlánticos³⁹ coloca sobre una plataforma de cemento, una malla organizada de doce rascacielos cruciformes con *redents* (diseño que evita y suprime los patios).

Procede en negativo con respecto a la ciudad, no actúa en ella sino fuera, no en la tierra, sino en el mar. La retícula de 120 m. x 120 m. la transforma en el amplio y neutro espacio libre de la plataforma, y en el negativo de aquellos agujeros cósmicos y jardineros que eran los patios crecen como rayos cristalizados en menhires, doce torres *albaranas* hacia el cielo⁴⁰.

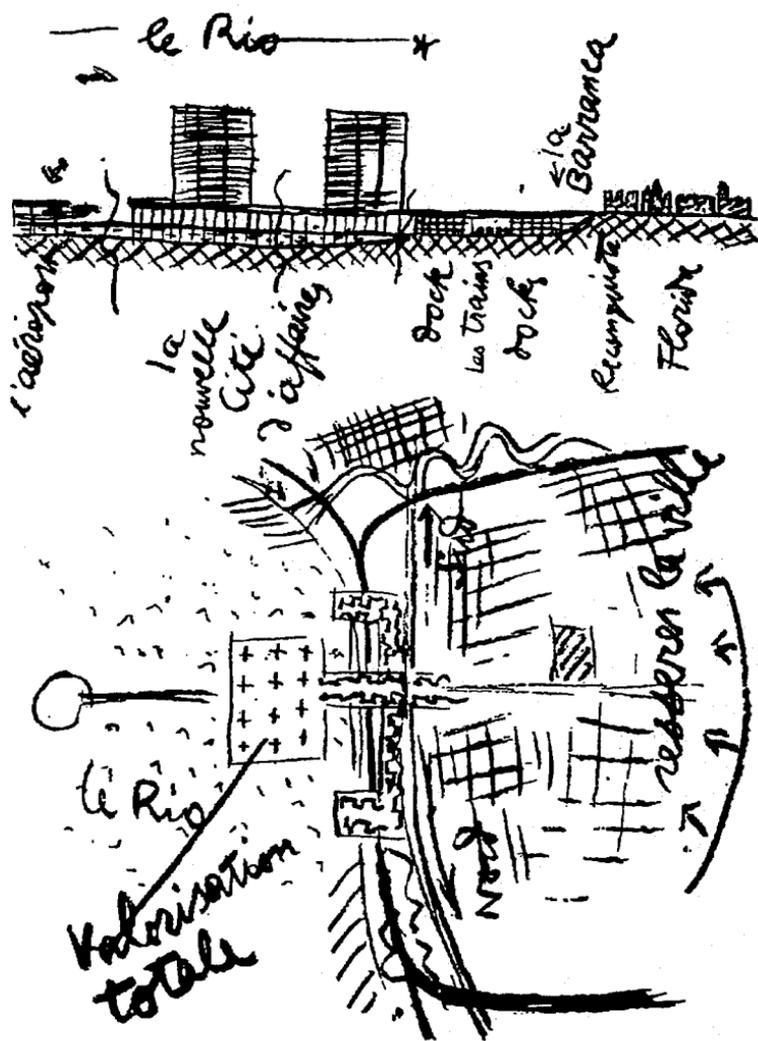
³⁸ LE CORBUSIER: «*Precisiones*», op. cit. pág. 227. El modelo de ciudad a imitar empieza en estos años a desplazarse desde el París del continente europeo a la Nueva York del continente americano, como nuevo símbolo del poder y de la imagen del progreso. Buenos Aires pasa así desde aspirar a ser «La París de La Plata» de Forestier a la «Nueva York del sur del Atlántico» en Le Corbusier.

Un comentario clarificador de esta situación la da el arquitecto mejicano Juan Molina y Vedia en: *Barragán, Paraísos*. Ed. Kliczkowski, México, 1994. «*Mucho tiempo se perdió en visiones miopes europeocentristas en que parecía que nada había que descubrir, que se trataba de instalar la civilización en el vacío de la barbarie. Colocar un objeto en un espacio a llenar de progreso y que era pensado como receptor pasivo. La cultura dependiente fuertemente asentada en las élites gobernantes, prefirió esa versión reemplazando sucesivamente a España por Francia o Inglaterra y ya en esta siglo por EE.UU.*».

³⁹ La comparación del *rascacielos comercial moderno* y el *paquebote, el palacio moderno* parte del propio Le Corbusier, en múltiples escritos y de muy diversas maneras.

⁴⁰ «Planto los rascacielos de la ciudad de los negocios en alineamientos majestuosos sobre la plataforma de cemento armado», *Precisiones*, op. cit. pág. 230.

La intención es claramente monumental, destaca sobre un fondo horizontal ciudadano y marítimo, el futuro centro de la ciudad como una gran intervención emblemática.



Primer proyecto para Buenos Aires (1929). Le Corbusier

«Arriesgarse a trabajos tales, retar es al propio Neptuno. Montañas hay que echar a carretadas en las aguas que se quiere ceñir. Hay que oponer los rudos escombros ganados a la hondura de la tierra, a la móvil hondura del mar»⁴¹.

Una arquitectura diseñada para cualquier lugar, es en cierta manera una arquitectura móvil, si además se coloca encima de una plataforma sobre el mar, simula la movilidad de la navegación. La estética de la máquina que tan sugerente resulta en estos años, no lo será únicamente por su anhelada producción fabril, sino también en su formalización a semejanza de objetos que se deslizan en el espacio, en la tensión del objeto a punto de zarpar. A la estética de la fábrica se une la estética del producto.

De esta manera, en el «descubrimiento» particular de Le Corbusier del Nuevo Mundo cumple una de las ordenanzas de Felipe II al hacer coincidir el lugar del comercio en la ciudad con el mar para que «... se pueda entrar fácilmente y salir comerciar y gobernar socorrer y defender»⁴².

¿Son árboles a través de patios como en el Pabellón de E.N.?, o ¿son rascacielos en forma de árbol a semejanza del diseñado para Argel? ¿o es la imagen de un jardín de Palmeras o cipreses perfectamente alineados en su plataforma como los dibuja en su serie sobre la Villa Saboya, o en su proyecto para Río de Janeiro de 1936?, o bien ¿es un enorme trasatlántico abarloado a la ciudad?

Para Iñaki Abalos y Juan Herreros: «No existen árboles "planta rascacielos" porque la posición de los edificios permite contemplar un paisaje natural extraordinario: la geografía ha sustituido a los jardines».

ABALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: op. cit. pág. 42.

⁴¹ VALERY, Paul: op. cit. págs. 33 y 34. «Todo contribuye al efecto que en las almas producen esas nobles fundaciones seminaturales; la presencia del puro horizonte, el nacimiento y la borradura de una vela, la emoción del derrame de la tierra, el comienzo de los peligros, el umbral resplandeciente de países ignorados».

⁴² Transcripción de las Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población de las Indias dadas por Felipe II, el 13 de Julio de 1573, en el bosque de Segovia. Según el original que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla, edición facsimilar, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1973.

En el año 1938 Le Corbusier con la ayuda de dos arquitectos argentinos, Jorge Ferrari y Juan Kurchan, retomó este proyecto para Buenos Aires. El nuevo proyecto, es en realidad un ajuste más preciso de la primera idea, manteniendo la plataforma sobre el Río de la Plata, con cinco rascacielos cartesianos, unidos a otra zona de rascacielos en primera línea de borde de ciudad.

Un detalle curioso de esta propuesta está en el lugar de La Costañera en donde aparece dibujado como un homenaje póstumo, el proyecto completo de la Avenida que años antes había planteado Forestier⁴³. De esta manera se podría comentar la paradoja que supone la introducción de un paseo ajardinado «*entre la sintaxis de un patio y la extensión de un parque*», crítica que hace Georges Gromort a los jardines de M.^a Luisa de Sevilla y en general al estilo jardinero de Forestier, y como dice Dorothée Imbert hablando de los jardines de Forestier: «*Opera la transformación inversa, del Hortus conclusus en Parque, multiplicando y agrandando los elementos que lo componen*»⁴⁴.

Esta forma de proyectar La Costañera es semejante a la del Parque de María Luisa en Sevilla: entre la geometría de los grandes trazados franceses a la par que organizando un trazado menor de carácter romántico. Según Víctor Pérez Escolano el diseño de Forestier en Sevilla es, entre otras razones, consecuencia del estado anterior de este espacio diseñado por el jardinero francés Lecolant para los duques de Monpensier, antes de su donación a la ciudad de Sevilla como parque urbano, ya

⁴³ El proyecto de La Costañera no se llegó a desarrollar según el proyecto de Forestier; éste ya había muerto (1930) cuando Le Corbusier recoge su propuesta para su nuevo Plan.

⁴⁴ IMBERT, Dorothée: «Tracé Architectonique et Poétique végétale», en A.A.V.V. *Jean Claude Forestier 1861-1930*. Editorial Picard, París, 1994, pág. 74. «*Il opère la transformation inverse, de l'hortus conclusus en parc, en multipliant et agrandissant les éléments qui le composent*».

que cuando en 1910 se le encarga a Forestier el acondicionamiento del parque para la Exposición Hispano-Americana, éste se plantea la selección del arbolado existente a conservar así como la de aquellas piezas significativas como el estanque de los Patos o el monte Gurugú: «*Del trazado romántico compuesto de numerosas sendas de recorrido caprichoso, Forestier asume sólo su carácter sustentante del arbolado que debe respetarse, con lo que se establece un plano de fondo, una especie de veladura romántica*»⁴⁵.

Este trazado ecléctico lo va a contextualizar en la tradición de la jardinería hispano-árabe en el sentido que apunta Sylvie Assassin⁴⁶, mediante soluciones que sistematizan los espacios introvertidos de los patios, en el interior de la escena pública en la gran escala de parque urbano; «*Podría decirse que lo selvático y el boschetto se "civilizan" mediante una racionalización sobre la dimensión del gran jardín adopta la escala organizativa andaluza*»⁴⁷, o como dijo Javier de Winthuysen tras su visita al parque de María Luisa: «*En la reforma del parque tuvo necesariamente que acomodarse a la expansión pública consiguiendo armonizar el conjunto sin desvirtuar la esencia del carácter, iniciando con esta obra el resurgimiento andaluz*»⁴⁸.

En la Costañera, Forestier combina de la misma manera un trazado geométrico de control riguroso del espacio combinado con partes en que el trazado desaparece a favor de una *veladura romántica*, simultaneándolo con diseños «españoles» para algunas fuentes y plazas en superficies reducidas a semejanza de

⁴⁵ PÉREZ ESCOLANO, Vector: «El Parque de María Luisa de Sevilla», en *Fragmentos*, n.º 15 y 16, Madrid, 1989, págs. 106 a 121.

⁴⁶ ASSASSIN, Sylvie: «L'Exposition Ibero-Américaine de Seville», en A.A.V.V. *Jean Claude Nicholas Forestier. 1861-1930*, op. cit. págs. 111-119.

⁴⁷ PÉREZ ESCOLANO, Vector: op. cit. pág. 23.

⁴⁸ WINTHUYSEN, Javier: *Jardines de España*. C.S.I.C. Madrid, 1986, pág. 19.

Patios. Según Salvador Tarragó la inclusión del proyecto de Forestier en el proyecto de Le Corbusier delata algo más que un signo de amistad *«que más allá del mutuo reconocimiento, existía una participación en ciertos ideales comunes»*⁴⁹. Quizás por el hecho de trabajar ambos la idea de reconversión de la ciudad de Buenos Aires (a imagen y semejanza de otras ciudades como referente modélico, sea París o Nueva York), y también al mostrar ambos en su localización la preferencia por la línea del Río, con la intención de darle a la ciudad una nueva perspectiva abierta hacia el mar.

*«¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.*

*Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.*

*Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecían la brújula.*

*Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana y en mi barrio: en Palermo.*

⁴⁹ TARRAGÓ CID, Salvador: «Entre Le Nôtre y Le Corbusier», en A.A.V.V. *Jean Claude Nicolás Forestier 1861-1930*, op. cit. pág. 260.

*Una manzana entera pero en mitá del campo
presenciada de auroras y lluvias y sudestadas.
La manzana pareja que persigue en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.*

*Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.*

*El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba: Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.*

*Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.*

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire»⁵⁰.*

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis: «Fundación Mítica de Buenos Aires», en *Nueva Antología personal*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1980, págs. 14 y 15.

MÉJICO

*«Alta y prohibida, la Alhambra debió ser para los habitantes musulmanes de Granada tan inescrutable como la luna, y la sensación de secreto que dejaron en ellos las miradas de aquellas pupilas remotas la cubre a veces como un velo, y esconde al conocimiento el misterio más íntimo del Castillo Rojo»*¹.

En 1829 Washington Irving, escritor nacido en Nueva York pocos años después de la independencia americana, visitó Granada y vivió durante algún tiempo en la Alhambra, fortaleza cuyo pasado árabe y su presente español forman un arabesco cultural lleno de magia. Resultado de esta experiencia será el libro «Cuentos de la Alhambra» obra que fue editada por primera vez en 1832 y que al ser traducida a diferentes lenguas atrajo, por lo sugerente y atractivo de sus impresiones y relatos, a muchos otros viajeros de todo el mundo. Todos estos cuentos y relatos, —como apunta Andrés Soria²— fueron recogidos por Irving de boca de los entonces habitantes de la Alhambra a quienes, de una manera u otra, implica en muchos de ellos.

Un tema común en alguna de estas historias trata del poder mágico de la Alhambra, palacio *encantado* y *encantador*³ évocado de realidades ocultas que en algunos casos se concretaban en forma de arquitecturas maravillosas, a veces simétricas de la propia Alhambra, como la que aparece en la *Leyenda del astrólogo árabe*

¹ MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El Robinson urbano*. Seix Barral, Barcelona, 1993, pág. 125.

² SORIA, Andrés en la Introducción de: IRVING, W.: *Cuentos de la Alhambra*, Miguel Sánchez Ed., Granada, 1985.

³ SORIA, Andrés: *Ibid.* pág. 17.

en donde relata la historia del rey moro Aben Habuz que gobernaba en Granada y el sabio anciano Ibrahim, quien obtuvo su enorme poder a través del «libro de la sabiduría» el cual extrajo subrepticamente del interior de una pirámide egipcia. Por medio de su poder construyó en la colina donde hoy se asienta la Alhambra un precioso palacio y jardín que permanece oculto por un conjuro mágico, a semejanza del invisible y encantado jardín del Irán en el desierto de Arabia, que años antes, por una extraña circunstancia había conseguido visitar y que Irving, a través de Ibrahim, relata de la siguiente manera:

«No desacredites, ¡Oh Rey!, los relatos de los viajeros (...) porque encierran raros y preciosos conocimientos traídos de los últimos confines de la tierra. (...) Escucha mi aventura, pues tiene relación con lo que tu deseas: “En mi juventud, cuando yo no era sino un árabe nómada, cuidaba de los camellos de mi padre. Un día al atravesar el desierto de Aden, uno de ellos se separó de los demás y se perdió. Lo busqué durante varios días, pero en vano, hasta que, cansado y desvanecido, me tendí una tarde bajo una palmera, junto a un pozo casi seco. Cuando desperté me encontré a las puertas de una ciudad; entré en ella y contemplé magníficas calles y plazas y mercados, pero todo en silencio como deshabitado. Anduve errante hasta que llegué a un suntuoso palacio, con un jardín que estaba adornado con fuentes y estanques, árboles y flores, y huertos repletos de frutos deliciosos; pero no se veía a nadie. Inquieto por esta soledad, me apresuré a salir, y, cuando trasponía la puerta de la ciudad, volví la vista hacia el lugar, pero ya no se veía nada allí; sólo el silencioso desierto se extendía ante mis ojos”»⁴.

De esta forma y según nos relata Irving en la leyenda, Ibrahim tomará como modelo este espejismo para la construcción de un

⁴ IRVING, Washington: *Cuentos de La Alhambra*, Ed. Miguel Sánchez, Granada, 198, págs. 145-146.

palacio y jardín de las mismas características que las descritas en su aventura del desierto y que tendrá como consecuencia la existencia de dos palacios de La Alhambra: el real y el que permanece oculto hasta que se deshaga el hechizo que le dio origen. Sobre la Puerta de la Justicia, entrada actual a la Alhambra, se encuentra grabada una mano y una llave que según cuenta la leyenda, si la mano empuñara la llave se desharía este conjuro mágico de la Alhambra.

La cultura del tesoro escondido, la joya que se oculta: ¿bajo la taza de una fuente de un patio interior?, ¿tras una baldosa?, la exhuberancia de un jardín en medio del desierto o tras un conjuro que lo hace invisible a las miradas del hombre, en definitiva la ubicación de lo más bello en el lugar de lo más secreto e inaccesible es, probablemente, común a muchas culturas. Pero donde toma todo su sentido es en aquellas culturas ligadas a un ámbito geográfico meridional, territorios en donde por razones de clima la naturaleza paradisíaca se presenta como una experiencia estética circunstancial y escasa, y por tanto, valorada y mitificada en esos mismos términos y proporciones.

En Octubre de 1952, un grupo de arquitectos madrileños⁵ viajó a la Alhambra, atraídos por *«algo que es necesario comprender, algo que nos están diciendo sus rojas alcazabas, sus patios aprisionados entre el cielo y su reflejo móvil ...»*⁶. En este lugar permanecieron durante tres

⁵ Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, Jose Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto-Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero, Secundino Zuazo.

⁶ A.A.V.V.: *Manifiesto de la Alhambra* (1953), Fundación Rodríguez Acosta, C.O. Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada, 1993, pág. 53.

días estudiando los valores modernos que, *hablando en un sentido estrictamente arquitectónico*, contiene el Castillo en su *arquitectura esencial*. Fruto de estas jornadas va a ser el conocido «Manifiesto de la Alhambra», publicado en 1953, cuyo objetivo principal era el de sentar las bases sobre una renovada arquitectura española que fuera capaz de superar las consignas ideológicas sobre arquitectura que se habían instaurado en España tras la guerra civil.

En la introducción a la nueva edición del Manifiesto⁷, Ángel Isac comenta la influencia que en esta revisión a la arquitectura moderna representaba el organicismo, tendencia de los postulados de Movimiento Moderno que había quedado establecida antes de la Segunda Guerra Mundial, y cuyo máximo representante era Frank Lloyd Wright (único arquitecto que se menciona en el Manifiesto), o también la influencia de la obra de arquitectos nórdicos como Alvar Aalto o Gunnar Asplund. Esta influencia se apreciaba, entre otras razones, por la relación estrecha de sus arquitecturas, inequívocamente modernas, con la naturaleza y el lugar.

Los valores modernos de la Alhambra para los firmantes del Manifiesto estaban entre otros en: «... *la aceptación del módulo humano; en la manera asimétrica, pero orgánica, de componer plantas; en la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes; en la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio; en el uso económico y estricto (...) de los materiales ...*»⁸.

Hablando sobre los jardines árabes, también en el año 1953, el arquitecto catalán Nicolás M. Rubió Tudurí desarrolla en su ensayo «Del Paraíso al jardín latino»⁹ la forma en que El Islam a par-

⁷ A.A.V.V. *Ibid.*

⁸ A.A.V.V. *Ibid.*, pág. 55.

⁹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Del Paraíso al Jardín Latino* (1953), Tusquets, Barcelona, 1981.

tir del siglo VII se convierte en *el jardinero de Occidente*, precisando que el contacto jardinero árabe-latino se produce geográficamente bajo el cielo mediterráneo. Destaca asimismo, la forma en que la cultura árabe integra en el jardín la larga tradición de la prehistoria meridional que liga la geometría a las formas naturales de la escena paradisíaca, descrita ésta por Rubió para la cultura árabe de la siguiente manera: «*Son los árabes, de procedencia nómada criaturas del desierto y, por consiguiente, formados en la escuela de la sequedad y del oasis. Acentúan, pues, los caracteres propios del oasis en su jardinería, los cuales se presentan en la captación de agua mediante grandes albercas y en el aislamiento, gracias al cierre de las cuatro fachadas interiores del "hortus conclusus"*»¹⁰. La síntesis del oasis del desierto, el aislamiento del patio ajardinado y fuente como una: *semilla estricta, que espera adormecida la posibilidad de despertar*¹¹.

Una semilla que contiene en potencia todas las capacidades de su desarrollo futuro, o también la semilla que ofrece la posibilidad de viaje y de arraigo en lugares alejados de su punto de origen, y por tanto, la posibilidad de dispersión y multiplicidad geográfica, pero también una semilla que representa, en su pequeño tamaño, todas las posibilidades de la representación cósmica.

En un viaje a Roma en 1925 el arquitecto mejicano Luis Barragán¹², durante su visita a una villa romana, sintió la curiosidad de mirar por el ojo de la cerradura de una puerta y comprobó maravillado que a su través se obtenía la visión completa de la cúpula de la Basílica de San Pedro y se sintió: «*en comunión con el constructor que dejó, hace muchos siglos, su mensaje oculto ahí (...) para*

¹⁰ RUBÍO TUDURÍ, Nicolás María: *Ibid.*, págs. 117 a 120.

¹¹ RUBÍO TUDURÍ, Nicolás María: *Ibid.*, pág. 120.

¹² En realidad Luis Barragán estudió Ingeniería civil en la Universidad de Guadalupe, obteniendo el título en 1923.

que alguien lo descubriera algún día»¹³. El gesto de Barragán y su comentario son casi más reveladores que la propia visión que obtiene ya que está en el encuentro de la mirada curiosa a través de un agujero el que surja la aparición de una realidad inesperada. El descubrimiento está en su ojo antes que en la voluntad de un constructor de cerraduras porque las cosas se muestran de muchas maneras, de tantas, como las que nos proporcionan no solo las supuestas características objetivas de lo observado sino también los deseos de quien las ve. Como dice Tournier toda cerradura evoca la idea de un cierre, un secreto a revelar o descifrar, y por contra la llave es la herramienta que provoca la revelación, el conjuero del «ábrete Sésamo» que descubre finalmente el tesoro escondido.

Para Kenneth Frampton¹⁴ la arquitectura de Luis Barragán deriva de dos vías: la pintura abstracta y la cultura tradicional Hispanoislámica de jardines¹⁵. Una opinión semejante sostiene el arquitecto mejicano Juan Molina y Vedia al decir que: «*Dos tradiciones sostienen e impulsan a Luis Barragán en el sentido de "descosificar" la arquitectura: la colonial hispanoamericana y la precolombina. La primera, que trae ocho siglos de cultura árabe y en suma todo el*

¹³ FIGUEROA CASTREJÓN, Anibal: *Pláticas con Luis Barragán*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, pág. 120.

Continúa de la siguiente forma: «*Pudo haber sido una casualidad, sin embargo para mí esta villa tiene ahora un significado especial. Detalles como ese (...) son los que hacen una arquitectura llena de misterio y de sorpresa*».

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth: «In Search of the Modern Landscape», en: A.A.V.V.: *Denatured Visions*, M.O.M.A., Nueva York, 1991, pág. 50. «... *the gardens of the Mexican architect Luis Barragán may be said to derive from two equally antithetical sources: on the one hand, abstract Color Field painting (...), on the other, the Hispano-Islamic garden tradition, as this was embodied in Spanish colonial form*».

¹⁵ Curiosamente estas vías son para Frampton antitéticas, al contrario de lo reivindicado por los firmantes del «Manifiesto de la Alhambra» que sostenían que desde un punto de vista de «arquitecto», La Alhambra podía ser vista: «... *de un modo cubista*», y en general, la limpieza volumétrica y la falta de molduración de la arquitectura musulmana, entre otros aspectos, la hacían coincidir con la arquitectura moderna.

*Mediterráneo, es la aparición de algo nuevo nacido de la aventura del europeo de frontera, librado a su suerte en la desafortada geografía de América»*¹⁶.

Sobre esto último, es evidente la impresión que causaron en Barragán, en su viaje de juventud, de 1924 a 1925 a Europa¹⁷, los jardines y arquitectura africana y española, largamente comentados por él en alguna ocasión. Sin embargo, esta impresión queda probablemente mejor definida cuando, hablando él mismo de su obra arquitectónica y jardinera, surgen palabras como: belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento, serenidad, silencio, intimidad y asombro¹⁸.

Esta manera de «ver» es la clave de muchos de sus jardines. Un buen ejemplo de ello es cómo relata el origen de los conocidos jardines del Pedregal (San Ángel, Méjico) que realiza durante los años de 1945 a 1950:

«En el sur de la ciudad de México se encuentra una vasta extensión de piedra volcánica; abrumado por la belleza de su paisaje, decidí crear una serie de jardines para humanizar, sin destruir, su magia. Mientras caminaba a lo largo de las grietas de lava, bajo la sombra de las imponentes murallas de roca viva, repentinamente descubrí para mi sorpresa, pequeños y secretos valles verdes –los pas-

¹⁶ MOLINA y VEDIA, Juan y SCHERRE, Rolando: *Luis Barragán, Paraísos*, Kliczkowski publisher, México, 1994, pág. 59.

¹⁷ En este viaje a Europa visita en París la Exposición de artes decorativas.

¹⁸ BARRAGÁN MORFÍN, Luis: «Discurso pronunciado al recibir el premio Pritzker», Washington, 1980, publicado en A.A.V.V. *Barragán obra completa*, Ed. Tanais, Madrid, 1995. «*De la mayoría de las publicaciones de arquitectura y de la prensa diarias han desaparecido las palabras belleza, poesía, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento. Las palabras, serenidad silencio, misterio, asombro, hechizo. Todas ellas muy queridas para mí. Por eso pienso que en mí se premia a quienes aman y persiguen estas hermosas palabras y la realidad que ellas reflejan. No pretendo haberlo logrado, pero ese ha sido el principal interés de mi vida.*»

tores los llaman “joyas”– rodeados y encerrados por las más fantásticas, caprichosas formaciones de roca áspera y a la vez suave, piedra fundida por la arremetida de poderosos vientos prehistóricos. El inesperado descubrimiento de estas “joyas” me dio una sensación similar a la que una vez experimenté cuando, habiendo caminado a través de un oscuro y angosto túnel de la Alhambra, salí repentinamente en el sereno, silencioso y solitario “Patio de los arrayanes”, escondido en las entrañas de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve la sensación de que encerraba lo que un jardín perfecto –no importaba su tamaño– debería encerrar: nada menos que el universo entero»¹⁹.

Una vez más lo inesperado toma cualidades de «joya oculta» que se revela escondida, ahora entre paredes de piedras que como muros construidos por el hombre encierran «nada menos que el universo entero». ¿No decía eso mismo Jorge Luis Borges de los patios de Buenos Aires cuando definía el patio como «caterva de cielos» o «agujeros de vaga astronomía»?

La arquitectura envolvente, generadora de atmósferas íntimas y personales y en cierto sentido secretas del patio, tiene en común con La Alhambra invisible de la leyenda antes comentada y también con la real, el convertirse en el lugar que asume y resume en su conformación arquitectónica –entendida en sentido amplio– todos estos atributos acerca de la belleza y la totalidad representativa del mundo. Confirma este hecho el que se trate de un lugar de encuentro entre lo construido y lo aparentemente natural, el dentro y el afuera en donde se concilian las necesidades de comunicación y aislamiento, de espacio abierto y de cobijo simultáneamente. Porque el patio responde entre otras razones a la necesidad de un espacio pensado y creado a partir del placer de lo ínti-

¹⁹ FIGUEROA CASTREJÓN, Aníbal: *El Arte de ver con inocencia, Pláticas con Luis Barragán*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, pág. 67.

mo de la soledad de lo privado. Barragán no comprende los grandes ventanales que evitan la privacidad, ¿sirven para *el abrigo emocional*? porque: «*Las casas tienen que vivir hacia adentro, hacia sí mismas, para que tenga sentido y coherencia al menos entre todas sus partes y las personas que la habitan*»²⁰. El patio es por tanto algo más que un elemento de arquitectura porque tiene en muchas culturas significados añadidos relativos a una forma de vida como apunta el arquitecto mejicano Juan Molina y Vedia: «*Mensajes sólidos llegan desde las galerías y patios domésticos a las recovas y huecos y plazas, como modos de instalarse entrañablemente unidos a una mirada criolla de la vida*»²¹.

El jardín árabe de patios relatados en forma de sorpresas encadenadas conectan directamente con el estado de ánimo de quien lo pasea, atravesando patio tras patio, se siente el discurso de un relato construido con fragmentos, lugares cerrados que como en el patio de la vivienda de Luis Barragán «*dan la posibilidad de mirar al interior de las cosas*»²², por tanto relatos fragmentados que pueden ser concluidos de la forma más personal y sincera por el mismo paseante, con la poesía y la belleza que sugiere no sólo paisaje exterior sino también, a través de lo más íntimo del sentimiento personal, con las propias joyas ocultas.

Desde sus primeros viajes al Magreb Le Corbusier se vuelve un entusiasta admirador del habitat norteafricano, llena sus Carnets con dibujos y comentarios sobre esta forma de construir la vivienda: «*como un molusco su concha*», como la biología arquitectónica de la vivienda del ser humano que atiende antes a la riqueza del espacio interior y propio, que al espacio exterior de la comunidad.

²⁰ FIGUEROA CASTEJÓN: *Ibíd.*

²¹ MOLINA Y VEDIA, Juan y SCHERE, Rolando: *op. cit.* pág. 60.

²² FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: «Post Scriptum: arboleda y muro», en A.A.V.V. *Barragán obra completa*, *op. cit.* pág. 38.

El centro de la vivienda, dibujado por Le Corbusier, será el patio con sus arcadas, lugar, donde se abren todas las habitaciones de la vivienda, por tanto, único lugar por donde respira el molusco que lo habita frente al resto de la vivienda, concha segregada en forma de muros y cerramientos opacos.

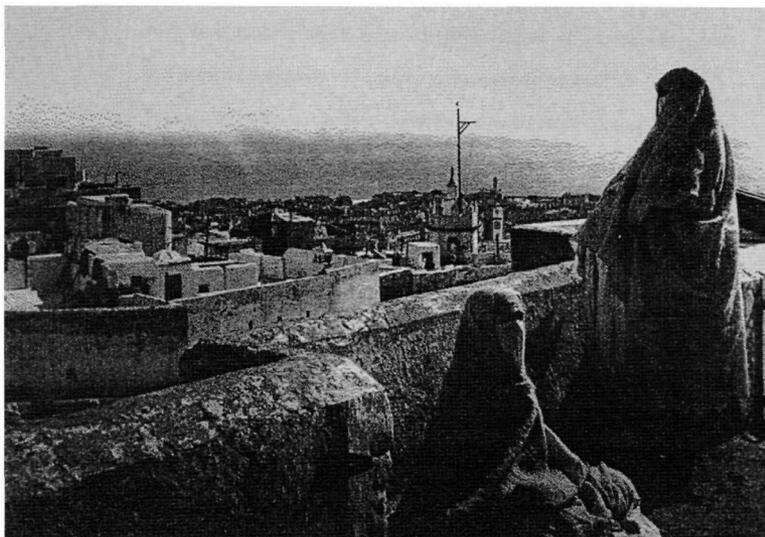
Los techos-jardín en Le Corbusier son también desde este punto de vista como los patios o las azoteas²³ en la arquitectura meridional o norteafricana, el lugar que produce una fisura en la vivienda, e introduce un cambio tipológico que supedita con su presencia todas las partes de la vivienda y su forma de vivirla.

En este mismo sentido la escritora marroquí Fátima Mernissi comenta en su libro «Sueños en el Umbral»²⁴ de qué manera la vivienda en su infancia representaba, sobre todo para la mujer, una frontera llena de cerraduras infranqueables. Describe la experiencia del patio como el lugar donde el cielo queda domesticado a causa *de aquel marco cuadrado hecho por la mano del hombre*, era éste el lugar más público en la vivienda, donde tenían lugar las relaciones familiares y que, simultáneamente, simbolizaba el lugar frontera que separaba todos los mundos posibles, la libertad y el encierro, lo masculino de lo femenino, la posibilidad de viajar o la permanencia obligada.

En estos años de su infancia al permanecer la mujer magrebi recluida en el interior de los muros de la vivienda, no tenía otra posibilidad de transgresión de su umbral más que a través del deseo de convertirse en seres alados y huir volando a través del agujero del patio. En este caso las puertas y las cerraduras eran los límites que impedían la posibilidad de viajar o ampliar la idea del mundo más allá de los límites estrictos de un patio.

²³ Azotea viene de la voz árabe «as-sutahia» y significa: «en alto».

²⁴ MERNISSI, Fátima: Sueños en el umbral, *Memorias de una niña del Harén*, Muchnik Ed., Barcelona, 1995.



Mujeres árabes en una azotea. Imagen de una postal perteneciente a Le Corbusier

En este sentido convendría traer aquí la definición de Foucault sobre las heterotopías, el lugar «otro» con *«el poder de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí»*²⁵ lugar donde incluye el espacio del jardín, porque: *«El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es también la totalidad del mundo»*²⁶.

Si tenemos en cuenta las definiciones de los patios en Borges, en Rubió o en Mernissi, quizás sea el patio el lugar de la heterotopía que menos elementos necesita para su definición completa, porque basta con la geometría de un cerramiento, el que impone un marco construido, al espacio ilimitado del cosmos. Los patios se convier-

²⁵ FOUCAULT, Michel: «Espacios otros: utopías y heterotopías», en: *Carrer de la Ciutat*, n.º 1, enero, 1978, pág. 7. «... puede ser que el ejemplo más antiguo de estas heterotopías, en forma de emplazamientos contradictorios, sea posiblemente el jardín».

²⁶ FOUCAULT, Michel: *Ibíd.*

ten así en la representación arquitectónica del paso de la tierra al cielo, el hueco a través del cual es posible sentir la presencia del abismo donde el hombre se asoma y se reconoce siempre limitado.

Es curioso observar en muchas descripciones de patios el que éstas se sitúen con mucha frecuencia en momentos de la noche, lo hace Borges con sus catervas de cielos estrellados, o Fátima Mernissi y la capacidad de hipnosis de esa visión, o lo hace Le Corbusier al hablar de los jardines de las cubiertas de París, patios desde este punto de vista, solo cubiertos por el espacio, cielo nocturno, momento en que se hace más evidente la presencia de ese afuera inmenso y astronómico, porque de día, como dice Borges, «*el sol tapa el firmamento*» y evita la percepción del espacio que abarca esta especie de cerradura.

Retomando el discurso inicial quizás uno de los elementos más sugerentes del patio o de la «Plaza Mayor» –forma analógica del patio a un nivel urbano– sea el contraste de su forma geométrica y artificial frente al informalismo del mundo exterior que pone al descubierto la falta de techo, informalismo por tanto, siempre aéreo y vertical, el *aislamiento del hortus conclusus*, como dice Rubió, que conduce la mirada a su través, y que transforma, por medio de esta operación, la visión absolutamente común e inevitable del cielo en una joya oculta.

Con ser importante el cerramiento con muros y la falta de techo para la definición del patio, hay otra serie de elementos de importancia no menor, como la presencia del agua en su interior o algún tipo de ajardinamiento, muchas veces por medio de macetas. Estas últimas representan, a la vez que un elemento del jardín o del patio, un jardín en sí mismo.

Una de las razones de esta naturaleza está en su movilidad y por tanto en la consideración individual o autónoma de cada una de ellas, pues-

ta de manifiesto en la facilidad de separar de una en una cada especie vegetal, o en la puesta en evidencia de ese vegetal a través de la maceta, como contenedor, de la misma manera que un marco presenta un cuadro. Esta autonomía de la maceta permite, a su vez, la posibilidad de composiciones diversas si las consideramos en conjunto, agrupándolas o alineándolas de formas y maneras diversas.

Ambos atributos, la de la representación minúscula de un jardín, a la vez que la movilidad de cada una de ellas en combinaciones jardineras de mayor tamaño, ayudan a enriquecer conceptualmente la idea del oasis en el interior de muros, porque de alguna manera se convierten en los elementos que concentran, al igual que las piedras en los jardines japoneses²⁷, en su pequeña dimensión, la heterotopía entre el todo y la parte, la esencia misma del jardín o del patio.

Esta comprensión de la maceta como jardín minúsculo la desarrolló el arquitecto Nicolás M.^a Rubió Tudurí en 1927, en colaboración con Raoul Dufy y Llorens Artigas, en una serie de pequeñas macetas de cerámica que representaban, con sus particulares diseños, pequeños jardines o paisajes en miniatura. Esta misma idea, tal y como comenta el propio Rubió, aparecía en la tumba del príncipe egipcio Mehenketwre, muchos siglos antes, donde se hizo colocar dos modelos de pequeños jardines que representaban el pórtico y patio de una casa con estanque y sicomoro incluido, así: «*en la oscuridad profunda de la tumba, el príncipe Mehenketwre quiso tener un jardín para pasear el alma*»²⁸.

²⁷ Fernando Chueca en las sesiones críticas de arquitectura mantenidas para la redacción del Manifiesto de la Alhambra comenta: «*El jardín japonés reproduce en pequeño la Naturaleza (...) En el jardín árabe se alude, sutilmente geometrizada, a la Naturaleza. Frank Lloyd Wright sigue al jardín japonés. Nosotros seguiremos el árabe, más sutil, más nuestro y de más alcance*».

²⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Jardins de Saló», en A.A.V.V. Nicolau M. Rubió Tudurí 1891-1981 *El Jardí Obra D'Art*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, págs. 85-86.

Otro de los elementos imprescindibles del patio está en la presencia del agua, indisociablemente ligada a la misma tradición que le da origen. En muchas culturas, vida y agua son aspectos de una misma naturaleza puesto que no puede haber una sin la otra; en el desierto la ausencia de agua se traduce en ausencia de vida, y algunas veces este hecho es el que les da el nombre (como el desierto del Gobi, en mongol «tierra sin agua»).

Nicolás M. Rubió Tudurí en su ensayo «Del Paraíso al jardín latino» desarrolla de qué manera la idea del oasis en el desierto está en la base de las cosmogonías acerca de la idea del Paraíso como jardín en las culturas ligadas al ámbito mediterráneo. De manera semejante a como relata Irving, en la *«leyenda del astrólogo árabe»*, el descubrimiento del palacio y el jardín que hace el sabio Ibrahim en el desierto de Aden, o también de manera semejante a como comentaba Barragán el descubrimiento de las «joyas» en medio de un paisaje volcánico y agreste, comenta Rubió la aparición del oasis en medio del desierto, casi *«como una idea»*:

*«El camellero o el nómada del desierto, después de largas y agotadoras semanas de viaje por la sequedad de la estepa y de las dunas, ve de pronto aparecer ante sus ojos las palmeras, el verde y la fresca acequia del oasis. El cambio del paisaje es mágico y trascendental. El viajero descubre de golpe la escena del Paraíso, su figura entera»*²⁹.

De esta manera en los pequeños oasis particulares de la vivienda árabe o en los patios *españoles*, en los claustros monacales, o en los primitivos jardines persas (o en los diseños de sus alfombras), la

²⁹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Del Paraíso al jardín latino*, op. cit. pág. 46.

aparición del pozo, la fuente o la acequia, en definitiva la presencia del agua, forma parte indisociable de la misma idea del jardín, idea en este caso cargada de significados trascendentes sobre los ciclos vitales o el origen la vida en las condiciones de excepción de un medio hostil.

En el comentado «Manifiesto de la Alhambra» se describen gráficamente los tres estados naturales que adopta el agua en su interior: «*El manantial es el círculo, que desde el punto se expande por ondas concéntricas; el movimiento es la recta, por donde el punto se traslada; la quietud se expresa en la rigidez y estabilidad formal del rectángulo. Es la naturaleza geométrica prudente frente a la aridez vengativa del desierto*»³⁰.

Una definición semejante de estos tres estados la da Javier de Winthuysen: «*El agua muestra: los espejos en los embalses, arroyos rielantes en los canalillos del pavimento destinados a regar los recuadros y lluvias de surtidores para refrescar el ambiente ...*»³¹. Tres figuras: el círculo, la línea y el rectángulo que sintetizan la forma que adopta el agua en la necesaria geometría para su difusión.

La arquitectura *autobiográfica*³² de Barragán, como señala Ambasz, ha sido comentada en ocasiones por el propio Barragán en clave mágica al definir como «cuento de hadas» ciertas experiencias de su niñez en Mazamitla, como la del constante goteo del agua sobre las viviendas del pueblo que al estar canalizada sobre rudimentarios acueductos de troncos de madera provocaban

³⁰ A.A.V.V. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit. pág. 98.

³¹ WINTHUYSEN, Javier: «El jardín Hispano-árabe visto por Javier de Winthuysen», en: A.A.V.V. *Javier de Winthuysen, jardinero*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla-Córdoba, 1989-1990, pág. 83.

³² AMBASZ, Emilio: *The Architecture of Luis Barragán*, M.O.M.A., Nueva York, 1976.

un incesante murmullo de agua. Este hecho lo relaciona posteriormente con el *plácido murmullo del silencio* que procura en sus jardines y viviendas por medio de diseño de fuentes, porque en sus fuentes *canta el silencio*³³.

*«Una fuente nos trae paz, alegría y apacible sensualidad y alcanza la perfección de su razón de ser cuando, por el hechizo de su embrujo, nos transporta, por decirlo así, fuera de este mundo»*³⁴.

El silencio del agua, el placer de los sentidos, el sonido íntimo de la reflexión, los gestos mínimos en la arquitectura, elementos que van unidos a la corriente del pensamiento que, momento a momento y gota a gota, arrastra en su curso todas las ideas que, como semillas, poseen la capacidad de difusión.

El arquitecto Luis Khan, de la misma manera que el anciano Ibrahim, hace de sus viajes a Egipto una lectura simbólica de la sabiduría contenida en las construcciones de las pirámides, como las de un jeroglífico hechas de *«escritura inspirada»* en donde es posible leer el deseo y el pensamiento de la forma como *«luz consumada»*³⁵. A partir de estas consideraciones la arquitectura, según Khan³⁶, está limitada por dos umbrales: la luz y el silencio, pasos previos al deseo de existir y base de cualquier inspiración poética que convierten finalmente lo construido en la posibilidad de luz petrificada.

³³ BARRAGÁN, Luis: «Arquitectura», en A.A.V.V.: *Obra construida*, Luis Barragán 1902-1988, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1989.

³⁴ BARRAGÁN, Luis: «Arquitectura», *Ibid.*

³⁵ Acerca del interés de Luis Khan por la civilización egipcia y la utilización de su simbología en la obra de Luis Khan consultar: BURTON, Joseph en «Castillos de eternidad», en A.A.V.V. *Khan*, Publicaciones del colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1989.

³⁶ KHAN, Louis: «Arquitectura, Silencio y Luz», en A.A.V.V. *Khan*, op.cit. *«Percibo un umbral: luz a silencio, silencio a luz, un ambiente de inspiración en el que deseo de existir, de expresar, se cruza con lo posible»*.

La historia para Khan es una corriente fluida de pensamientos, como una historia líquida que circula a través de las personas y el tiempo, como sucede en algunos muros de su arquitectura en donde las ventanas, redondas como agujeros, carecen de cristal mostrando la fragilidad de un pequeño y artificial impedimento –como a través de una cerradura– del paso circular a partes iguales y sin obstáculos, de la luz y el silencio.

Hablando de la casa de Barragán en Méjico, Luis Khan hace la siguiente descripción:

«El jardín de su casa está circundado por un alto muro y el terreno y la vegetación están intactos tal y como él los encontró. En él hay una fuente en la cual el agua juega alegremente sobre una esquirra y, gota a gota, va cayendo en una gran bandeja de piedra (...) Cada gota era como un injerto de plata generando anillos plateados (¿círculos de silencio?), que alcanzaban el borde y caían al suelo (...) Su casa no es simplemente una casa sino la casa. Los materiales son tradicionales, el carácter, eterno».

Más adelante añade:

«Barragán y yo hablamos sobre las tradiciones como si fueran montones de polvo dorado de naturaleza humana de las cuales se destilan las circunstancias (...) El saber cae como polvo dorado que, si se toca, da el poder de la anticipación»³⁷.

Como en la vivienda de Barragán, Le Corbusier levanta los muros del Ático Beistegui como telones opacos a la ciudad de París, y el pensamiento se concentra en aquello que deliberadamente se oculta, la mirada va de fragmento en fragmento –desde los últi-

³⁷ KHAN, Louis I.: *Ibid.*, págs. 149-151.



Vivienda de Luis Barragán

mos escalones de la torre Eiffel que tanto interesaron a Giedion, a lo más alto del Arco de Triunfo o el Sagrado Corazón— fragmentos que aparecen como *objetos surrealistas flotando en un vacío urbano*³⁸.

Se invierte el sentido tectónico de lo construido, los monumentos no se apoyan en el suelo de París porque parecen colgados del cielo y pertenecen, como las nubes o las estrellas, a la estética planetaria de los objetos en el espacio, como años antes en su viaje a Grecia se enredaban, en un excipiente similar, el sol y el Partenón.

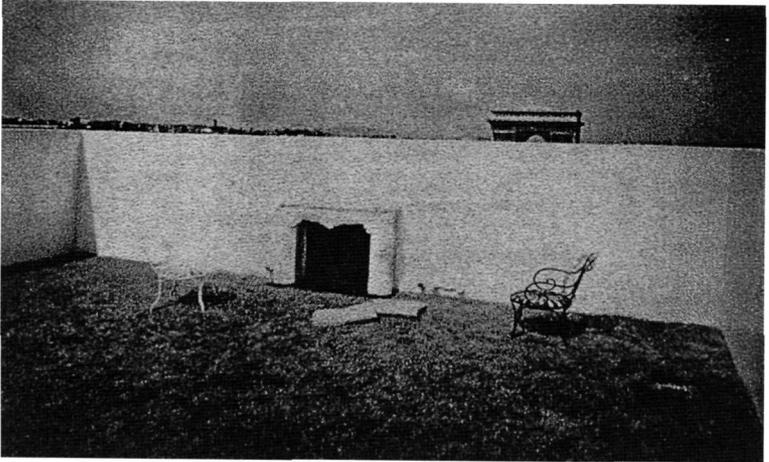
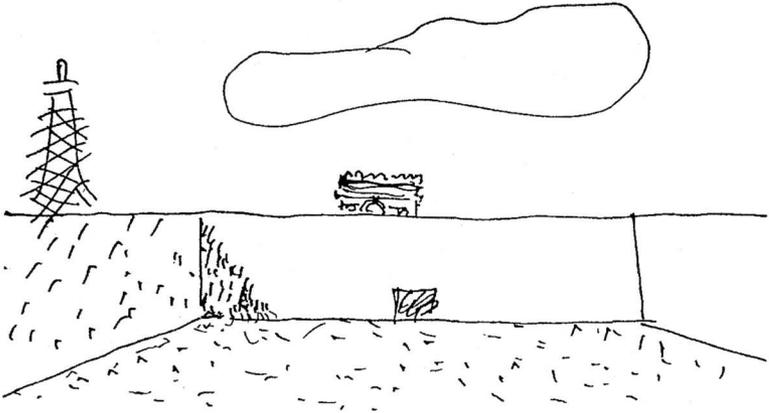
Puede, que de esta forma, la visión que se intuye se convierta en el homenaje a la visión mental de la ciudad, lo más bello de su panorámica impedida por los muros y trasladada al lugar oculto de lo mental.

Se dice un conjuro y los muros se alzan, lo evidente desaparece para dar lugar a la imagen mítica y al sueño.

De la misma manera aunque proceda a la inversa se puede entender la colaboración de Luis Barragán y Luis Khan en el patio para el proyecto del Instituto Salk (1959-1965) en «La Jolla», California. Esta colaboración de Barragán se centró en unas pocas sugerencias, la primera en la propuesta de un manantial de agua unido a un canal que recordara *«el agua que cae en la plaza»*. Las demás las explica Barragán de la siguiente manera:

«Cuando Kahn tenía terminados los edificios del Instituto Salk en California, me invitó para que le diera mi opinión sobre el Patio central. Ya se habían incluso plantado algunos árboles. Yo sugerí que los

³⁸ VON MOOS, Stanislaus: «Un museo imaginario», en: *Arquitectura Viva*, n.º 35, Marzo-Abril, Madrid, 1994.

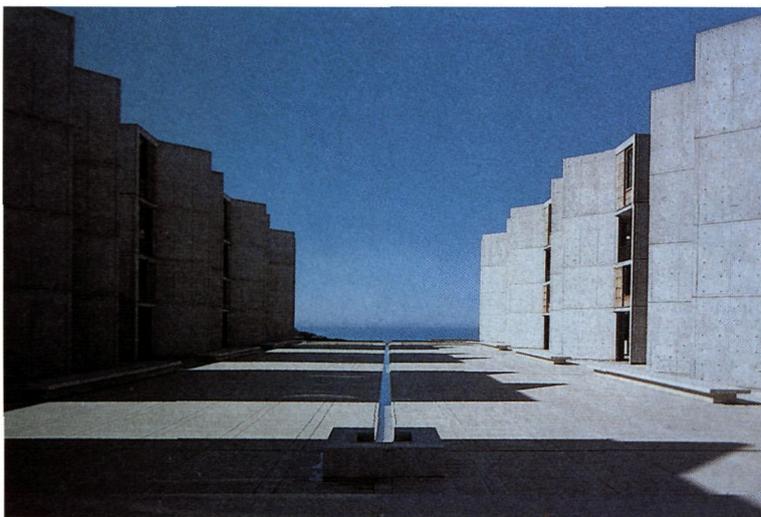


Ático Beistegui. Le Corbusier

quitaran y se dejara como remate del patio el mar. El mar sería nuestro muro»³⁹.

Se dice otra vez el conjuro, se abre la cerradura y cae una barrera. El horizonte inacabable del mar y el cielo se convierten en el nuevo muro invisible azul y transparente, la Joya o Jolla que convierte el patio, aquel lugar introvertido pero central en la puerta abierta que, a través del punto, la línea y el rectángulo del océano nos coloca en el lugar de todas las corrientes fluidas de la nueva escala cultural, el horizonte que nos une a todos.

«La historia se ha vuelto universal, sólo porque se ha vuelto concreta, y al no haber centralismos, todos somos excéntricos, que es, quizás, la única manera actual de ser universal»⁴⁰.



Patio del Instituto Salk (1959-65). Louis Khan, Luis Barragán

³⁹ FIGUEROA CASTREJÓN, Anibal: op. cit.

⁴⁰ FUENTES, Carlos: *«Geografía de la novela»*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1993.

MASPALOMAS

*«Más allá, en la punta meridional de la isla, en un clima inalterable, la playa de Maspalomas, la más bella de todas, ríe al sol. Exposición de su inmensidad, de sus dunas doradas cuyas vertientes en formas de afiladas cúspides encierran lagunas estancadas que alimentan una jungla de plantas acuáticas, de su rubia y cándida arena sin peso, de su mar translúcido que bebe la luz y refleja sin pausa la vertical del faro, altiva por sentirse única, Maspalomas vuelve desdeñosamente las espaldas inmaculadas al violáceo y severo perfil de la cumbre. (...) Maspalomas recuerda que el sol espléndido que funde todos los colores hace de las islas Canarias un océano de luces y de reflejos»*¹.

El tres de Diciembre de 1952, llega a Gran Canaria el arquitecto Nicolás M.^a Rubió Tudurí, para hacerse cargo de un proyecto de «instalaciones turísticas» para la zona del sur de la isla de Gran Canaria, en Maspalomas. Tras una corta visita vuelve a Barcelona e inicia el estudio del anteproyecto, el cual una vez finalizado lo envía para su estudio al Cabildo Insular de Gran Canaria, el once de Febrero de 1953.

Desde su estancia en el sur de la isla, hasta la entrega de este primer documento pasan apenas dos meses, esto hace que el estudio presentado se entienda desde la «impresión» causada por una visita fugaz al área de proyecto y que el reconocimiento del paisaje de Maspalomas se entienda en Nicolás M.^a Rubió como una reformulación de otros paisajes semejantes.

¹ SARTORIS, Alberto: *Magia de las Canarias*, Gobierno de Canarias, Sta. Cruz de Tenerife, 1987, pág. 61.

Una de las cuestiones que quizás más a menudo se menciona cuando se escribe sobre el trabajo de Nicolás M.^a Rubió Tudurí, es sobre su versatilidad, su capacidad para desenvolverse en distintos campos o ámbitos de trabajo aparentemente distintos con la facilidad y la desenvoltura de quien acostumbra a moverse por lugares tan hostiles como el desierto del Sáhara, sin que un solo grano de arena, o el gruñido sospechoso de algún animal salvaje, le inmuten en demasía. Da la sensación de pasar a través de todos ellos con la elegancia con que la que se desliza el aire a través de un jardín de cactus, que aunque roce la superficie de todos ellos, permanece indiferente a sus aviesas intenciones.

Es por lo que resulta bastante complicado hablar del trabajo de Rubió en una de sus facetas, exclusivamente en la de jardinero o paisajista, sin tener en cuenta que estamos hablando de la misma persona que de vez en cuando escribe una novela o un artículo de opinión, pinta un cuadro, toma alguna postura política, incluso militante, o se va de viaje de aventuras².

Y resulta complicado no tener en cuenta todos estos factores, porque no creo en el juicio independiente de un trabajo visto desde una única óptica. Parece que todo proceso de creación, sea del tipo que sea, es un proceso que está compuesto de una mezcla inmensa de ideas, emociones, pensamientos, experiencias personales, estrategias de todo tipo, que son las que al final se resumen en una única persona, que se muestra a sí misma a través de dife-

² BOHIGAS, Oriol: «Arquitecte de L'Eclecticisme i el Cosmopolitisme», en: A.A.V.V. Nicolau M.^a Rubió i Tudurí (1891-1981) *El Jardí obra D'Art*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985. «Més concretament: per Rubió, l'arquitectura i el paisagisme foren dues activitats només sectorials –sectorials com la literatura, els viatges, la història, la caça, la política, la moda, la polèmica cultural, la crítica, etc.– dins d'una concepció del seu entorn social, en què era més important l'actitud que les realitzacions, el gest que el contingut ètic, el cosmopolitisme integrador que l'abrandament de l'avantguarda i la revolució».

rentes medios, en este caso tantos, que se hace difícil el poder justificar un análisis parcial de su obra. Es difícil separar al diseñador, al escritor, o al aventurero, de lo diseñado, lo escrito, o de su espíritu de aventura³.

Ejemplo de esta forma de entender la obra de Rubió es que voy a tomar como referente teórico, que explica mucho de su propuesta para Maspalomas, no sólo las distintas memorias y planos que confecciona para los dos anteproyectos, sino que, también es posible hacer una lectura teórica del trabajo a través de sus textos, como el relato de aventuras y viaje «Sáhara-Níger», su libro «del Paraíso al jardín latino», o muchos otros escritos que, aunque se traten de géneros literarios dispares, tienen siempre un trasfondo de relatos fragmentados de su propia vida, camuflada en ensayo, crítica o novela, y que iluminan indirectamente algunos aspectos de los citados anteproyectos para Maspalomas.

Es conocida la atracción que ejerció en él el continente africano, lugar adonde viaja con muchísima frecuencia a lo largo de su vida, alguna vez incluso a través del desierto; y son muchos los libros, en forma de novela, relatos de viajes, de caza, artículos ... etc., en donde recrea de formas muy diversas esta atracción irresistible.

La identificación de algún paisaje continental africano, y el sur de Gran Canaria, parte del propio Rubió: *«Quien llega hoy a Maspalomas por la carretera de Las Palmas y Gando, se adentra por un paisaje grandioso, en el cual se juntan estupendamente las presencias del desierto, del mar y de las altas montañas que cierran el horizonte por el Norte. Se reproduce algo de lo que existe en la vertiente saha-*

³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: «El templo egipcio y la divinidad animal». *Cuadernos de Arquitectura*, C.O. Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1965, pág. 25. *«Nada me parece más vano que el propósito de buscar la explicación única de la obra del arquitecto (...) Porque son demasiados los factores, las intenciones y toda clase de "cosas", que lo componen y que se mezclan en su ser».*

riana del Atlas, con sus dunas, sus oasis, su vasto silencio, cierto misterio en el aire, la expectación de lo incógnito y de la aventura»⁴.

Esta identificación va a operar, conceptualmente, como una nueva realidad que desencadena resonancias novelescas, culturales, simbólicas, que ponen en marcha al curioso explorador que también es Rubió. Es la identificación de la idea del paisaje con la realidad como dice Rosario Assunto: «*Nuestro punto de partida será la constatación de que en todo paisaje se tiende siempre a establecer una relación entre la idea y la realidad; y que la idea de paisaje se concibe siempre como forma de la naturaleza en su constituirse en objeto estético*»⁵.

Maspalomas reúne de una manera condensada y resumida, casi como un microcosmos, aquellas cualidades que dieron origen a la idea del jardín en las regiones de clima seco⁶. Y para un jardinero entendido como Rubió, que ha viajado por el desierto, y que por tanto ha llegado a sentir la necesidad y la emoción básica del jardín de esa manera primigenia, la tentación de plantear un proyecto desde la propia biografía, de la cual este territorio no es ajeno aunque no lo hubiera visitado con anterioridad, es algo que se plantea como una evidencia.

Es el mundo de la sugerencia el que tiene mayor capacidad de significados, es el espacio o lugar de lo menos definido donde caben todas las definiciones como lugar de máxima comunicación. Es el desierto un lugar de sugerencias.

⁴ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: Primera Memoria para la urbanización turística de Maspalomas, 1953. Anexo.

⁵ ASSUNTO, Rosario: *Ontología y teleología del jardín*, Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1991.

⁶ Esta idea la desarrolla el propio Nicolás M.^º Rubió, en su libro *«Del Paraíso al jardín latino»* op. cit., y es similar a la desarrollada años antes por Jean Claude Nicolás Forestier.

Es de alguna manera el lugar donde habita el espíritu de la libertad, siempre muy presente en Rubió, «*Donde hay libertad, ese es mi país*»⁷. También es el lugar de la uniformidad, de la isotropía, donde no hay un solo camino porque todos los caminos son posibles, pero pocos seguros o fiables.

Hay además un momento en el desierto en el que el juego de las apariencias y de las conjeturas se plantea desde las posibilidades de la ensoñación. La noche del desierto, el campo neutro desde donde fabular cualquier situación, el momento y el lugar donde la aparente «nada» juega su papel, el momento de la máxima posibilidad.

«Cuando yo conducía el camión, de noche, me ocurría siempre un fenómeno curioso de reducción del espacio infinito a un ámbito limitado ... Tenía que hacer esfuerzos para sustraerme a la sensación de estar rodeado de grandes árboles –en concreto de estar dentro de “bosquetes” de un parque a la francesa– según como os parece que sea una avenida plantada, que no sabeis, por otra parte, si sube o si baja, porque el terreno plano y sin elementos de comparación desorganiza vuestro instinto de nivel.

*Estos pensamientos geométricos y de sicología de las sensaciones, os distraerán ¡y con motivo! durante las horas nocturnas que paséis al volante, atravesando el gran desierto»*⁸.

⁷ Extraído del lema de Benjamin Franklin: «*Where liberty dwells, there's my country*» y que Rubió utiliza en la presentación de su obra: *Sospir de LLibertat*. «... *Allà on hi ha llibertat, aquest és el meu país*».

⁸ RUBÍO TUDURÍ, Nicolás: «*Sáhara-Níger*», ediciones La Campana, col.lecció Terres i gent 3, Barcelona, 1993, pág. 32. «*Quan jo menava el camió, de nit, m'adonava sempre d'un fenomen curiós de reducció de l'espai infinitiu a un àmbit limitat ... Havia de fer esforços per substraure'm a la sensació d'estar voltat de grans arbres -en concret, d'estar dins els “bosquets” d'un parc a la francesa. Segons com, us sembla que seguiu una avinguda plantada, que no sabeu, per otra part, si puja o si baixa, perquè el terreny pla i sense termes de comparança desorganitza el vostre instint del nivell. Aquest pensaments geomètrics i de psicología de les sensacions us distreurent –i amb motiu!– durant les hores nocturnes que passeu al voltant, bo i corrent el gran desert.*

Frente al espacio monótono e infinito del desierto, imagina un espacio variado y limitado. Frente a la carencia de huellas humanas el máximo exponente de su presencia civilizada. Frente a la falta absoluta de vida, la máxima vitalidad de un jardín⁹.

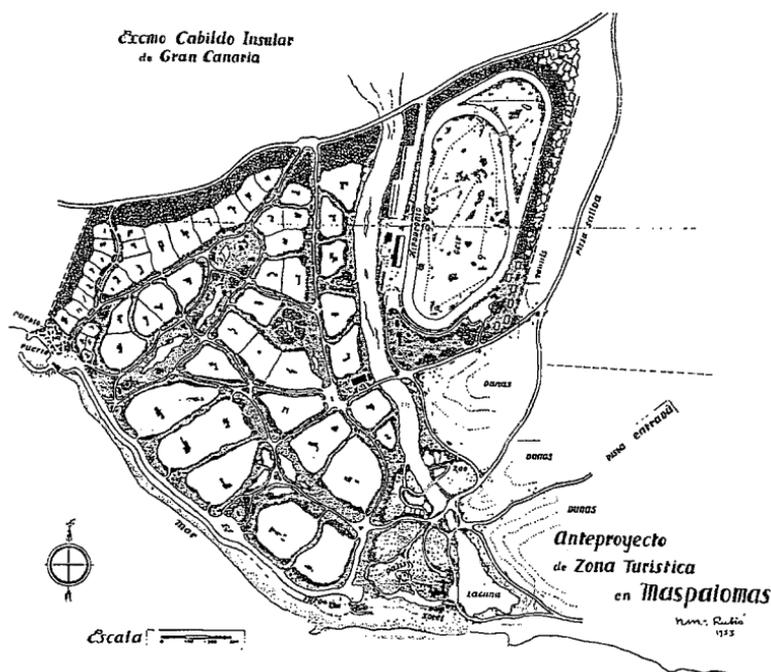
La primera urbanización que propone Rubió para Maspalomas, denominada por él mismo como «Una tentativa paisajista»¹⁰, la estructura siguiendo un criterio general naturalista, partiendo del paisaje como fundamento en su concepción y como también él mismo dice «*con criterio jardinero*». Es decir procurando en todo momento que cualquier toma de decisiones de índole urbanística o arquitectónica quede supeditada a las condiciones de partida que el paisaje y el territorio de Maspalomas sugiere.

La organización general, por tanto, va a tener mucho que ver con las características geomorfológicas, espaciales y paisajísticas de Maspalomas, en donde acomoda una composición general de planta que, en muchos aspectos, nos va a recordar a la de un jardín naturalista. Sobre el continuo del territorio aparecen aquí y allá, las emergencias de lo construido, con el criterio estético de una plantación jardinera.

En cierta forma es casi una urbanización «biológica», donde las construcciones parecen salir del terreno de una manera natural, casi «crecer» como las palmeras del entorno, y donde da igual de

⁹ RUBÍO TUDURÍ, Nicolás: *Del Paraíso al jardín latino*, op. cit. pág. 32. «Entre las dunas, y sobre las inacabables llanuras de guijarros, aun viajando en autocamiión, la sequedad del paisaje parece penetrar en nosotros. Se desea, con deseo constante, que la escena paradisiaca se presente. Uno se la imagina, la "crea" de nuevo; algo así como un dios menor practicaría la invención de su propia Creación».

¹⁰ De esta forma es como titula un resumen posterior de la Memoria de Proyecto para el Instituto de Estudios de Jardinería y Arte Paisajista, también del mismo año 1953.



Primer anteproyecto para Maspalomas (1953). Nicolás María Rubió Tudurí

qué manera aparecen dibujadas en planta, porque el discurso es el paisaje, en donde se sitúa lo edificado de la misma manera azarosa que las emergencias geográficas, por tanto va a valorar más el transmitir la idea de una urbanización que se mimetiza con el territorio, «un paisaje con casas» que el discurso de un orden urbano.

También propone ampliar la superficie del oasis con la plantación de vegetación autóctona y con el añadido de un pequeño zoológico con algunas especies animales africanas de hábitat desértico

como gacelas y antílopes, con cierres disimulados, en aparente libertad¹¹.

Cuando Jean Claude Nicolás Forestier llega a la ciudad de Marrakech con el encargo de desarrollar un proyecto de control del sistema de Parques y espacios libres, según comenta Bénédicte Leclerc¹², queda maravillado de la entrada a la ciudad a través de un palmeral natural, y de «*El admirable panorama de la cadena del Atlas*». En esta ciudad al igual que en Fez propone en sus terrenos limítrofes de borde un jardín zoológico y botánico; esta medida según Bénédicte Leclerc es un modelo de actuación Haussmaniano de previsión de expectativas de plantaciones en los jardines públicos y privados de las ciudades.

La semejanza de ambas propuestas no es extraña si tenemos en cuenta la estrecha relación entre ambos arquitectos y la indudable influencia que Forestier ejerció sobre su discípulo Nicolás M.^a Rubió, y quizás la atracción africana de éste sea producto de los viajes iniciales de su maestro¹³.

¹¹ Los animales que propone son algunos herbívoros de hábitat desértico, tales como gacelas: G. dama; Oryx algazel, el Addax y otros antílopes africanos.

En otros proyectos para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria propone la ubicación de zoológicos, como en el Campo de golf del Cabildo, junto al Club de Natación Julio Navarro, y en el otro extremo del Parque de Doramas, lugar donde estuvo hasta los primeros años setenta en que se eliminó definitivamente.

En su relato de viaje Sáhara-Níger, una vez atravesado el desierto, uno de los primeros signos de vida que encuentran serán las mimosas y las gacelas, análogamente en Maspalomas propone un final de viaje a través de la pista del desierto con el encuentro del mismo tipo de animales.

«*Es veuen en aquest país, intermedi del Tanezruft i del Níger, altres menes d'antílops, com són la curiosa "gasela dama", de pèl blanc pur amb zones roig viu a rang de coll i a les potes; "l'orix algazel", amb les dues banyes com a espasins; "l'addax", com un vedell blanc a l'estiu, gris a l'hivern*».

RUBÍO I TUDURÍ, Nicolás M.^a: *Sáhara-Níger*, op. cit.

¹² LECLERC, Bénédicte: «Mission au Maroc», en A.A.V.V.: *Jean Claude Nicolás Forestier 1861-1930*. Picard, París, 1994.

¹³ Una alusión a esta influencia aparece en el texto que envía Nicolás María Rubió a Ferrá-Ponç en Febrero de 1971, y que aparece publicado en A.A.V.V.: *Nicolau*

La influencia cultural de la ideología de la ciudad-jardín inglesa en Rubió, —fue Secretario General de la Sociedad Cívica Ciudad Jardín desde 1920—, hay que tomarla, como en tantas otras en él, como una influencia relativa, «... *No en la línea radical de las propuestas para una nueva ciudad*»¹⁴. Sus preocupaciones en este sentido se movían con más frecuencia en el terreno de lo práctico, en el de las necesidades básicas de jardín, espacios libres o para juegos en el interior de la ciudad, como mejora cualitativa de la ciudad conocida, casi siempre con nombre propio: Barcelona; porque si por algo tomó partido alguna vez con un cierto apasionamiento, fue exactamente por la reivindicación cultural de su origen¹⁵.

Esta actitud se corresponde plenamente con alguien que ha sido durante veinte años Director de Parques Públicos del Ayuntamiento de Barcelona, cargo desde el cual los problemas reales difícilmente permiten posiciones utópicas, y desde el que impulsa una política de adquisición y reserva de suelo para Parques y Jardines, una *política de carácter preventivo* frente a la urbanización, según Vicente Casals Costa¹⁶, en su

Maria Rubió i Tudurí (1891-1981), Ajuntament de Barcelona, 1989, págs.13-14. «*La cacera africana va a ser el motor de la meva promoció literària. Que em va dur a la cacera? ... La lectura de Juli Verne hi va ajudar. Però el botafoc de la meva incorporació a la caça, va ser el meu oncle Joan Rubió ... Sense oblidar el ja citat Juli Verne (en la seva part de paisajista d'aventures) i H.G. Wells, van influir verbalment en mi, també, Josep Miró i Folguera i J.C.N. Forestier*».

¹⁴ BOHIGAS, Oriol: op. cit. «... *no pas en la línia radical de les propostes per una nuova ciutat*».

¹⁵ Realmente Nicolás M.^a Rubió Tudurí nació en Mahon, sin embargo a partir de los cinco años se traslada a vivir a Barcelona, donde vivió toda su vida salvo un periodo de tiempo que tuvo que pasar en el exilio.

¹⁶ CASALS COSTA, Vicente: «Es tierra perdida la que se destina a la edificación», en *Ciudad y Territorio*, n.º 94, 1992. «*No se trata tanto de una propuesta de nuevo modelo de ciudad, sino de la concepción social del verde público, en el que desde principios de siglo insistía Forestier, ejemplos de la cual desde luego se encontraban en la experiencia de la ciudad-jardín inglesa, pero sobre todo en las realizaciones desarrolladas en las ciudades norteamericanas*».

artículo titulado: «Es tierra perdida la que se destina a la edificación»¹⁷.

En el proyecto para Maspalomas, ni por sus dibujos planimétricos¹⁸ ni por la explicación de la Memoria, ni por los objetivos marcados en un principio se puede extraer la consideración de estar construyendo algo más que una pequeña urbanización para unos pocos privilegiados. Ni siquiera cuando las cosas cambiaron al cabo de los años en que se hace evidente la transformación de estas ideas previas hacia propuestas más ambiciosas, cuando se empieza a plantear la necesidad de discutir modelos para «una ciudad turística»¹⁹, Rubió se implica excesivamente, salvo en la mayor definición de su proyecto de hotel-parador.

Pero aunque su posicionamiento en el proyecto de Maspalomas sea en apariencia casi naturalista, es inevitable en Rubió la sugerencia de lo culto, ya que tras de sí contiene códigos culturales de asimilación o de proposición desde la cultura y el bagaje personal.

Estas diferentes lecturas las encontramos en la forma en que distingue y pondera de una manera equilibrada en superficie utiliza-

¹⁷ Frase extraída del propio Rubió y comentada en: «Els Jardins i les Urbanitzacions», publicado en el *Butlletí Oficial del Foment Nacional de L'Horticultura*, n.º 10, (1925), frase a la que Rubió le dará la vuelta: «és terreny perdut, com els propietaris del període passat-els que van fer L'Eixample-deien de tot "aquell terreny" que no era edificat».

¹⁸ Es sorprendente en Nicolás M.ª Rubió Tudurí lo escaso del material de soporte planimétrico en sus proyectos, normalmente se trata de un plano y rara vez dos, a escalas en muchos casos inadecuada al menos para estudiar detalles de la obra; esto hace pensar que el trabajo del arquitecto era fundamentalmente de pie de obra y no tanto de estudio, o bien que una vez realizada la obra se deshiciera de su planimetría, cuestión esta menos creíble ya que tampoco aparece más información en las copias de los archivos de las instituciones canarias para las que trabajó.

¹⁹ En ningún documento de este anteproyecto se menciona la forma en que esta nueva ciudad, desde el punto de vista legal, iba a ser gestionada, administrativa ni económicamente, no hay ninguna referencia a la entonces nueva Ley del Suelo del año 1956.

da, la que destina a ser ocupada directamente por la edificación, –por el total de la edificación–, y el territorio liberado de ella, para el cual reserva el destino de parque o jardín, que mantiene, rodea, y da significado al total de la urbanización.

Dual es a su vez el planteamiento que reserva para el hotel-oasis respecto del resto de la urbanización: el primero, como el lugar del privilegio; el segundo, el necesario acompañamiento. De la misma manera zonifica en este caso, por una parte, la organización general del alojamiento y descanso del turista y, por otro lado, la organización de un sector que sirviera de soporte a esta actividad, el lugar de la población de servicios. Es en este segundo plano donde distingue «un poblado de pescadores» con un pequeño puerto de abrigo, del resto de la urbanización, que a la manera de otras urbanizaciones turísticas, suele ser el lugar origen que marca la pauta de la futura urbanización y le concede en esos casos cierto atractivo y sabor popular, pero que en éste caso, al no existir, no duda en proponerlo aunque sea en principio falso, ya el tiempo se encargará de concederle ese estatus y también la propia construcción llamando a «*viejos albañiles locales, para que hagan lo que saben hacer, como es natural en ellos, y no la imitación de lo que no saben hacer ... se quiere sugerir un trazado de calles pintoresco y algo tortuoso*». De esta manera se completa el equilibrio, entre el turista en su paisaje de paraíso, y la población de servicio y su oferta de lugar de civilización popular.

Este tipo de planteamientos conecta, estos años, con lo que Sergio Perez Parrilla denomina lo «pintoresco local», por el empeño de los arquitectos de la época en «*La búsqueda de los orígenes, de lo autóctono, sobre todo en la construcción de viviendas y poblados con la intención de dar a los edificios destinados a las masas, un carácter popular*»²⁰.

²⁰ PÉREZ PARRILLA, Sergio: «La Obra de Alberto Sartoris en Canarias», en *Basa*, n.º 2, diciembre 1984, pág. 24.

Hay una cierta analogía entre este proyecto y el poblado de ficción de Bahr-el-Kobá, un pequeño núcleo habitado que sitúa en un extremo meridional del desierto del Sáhara, y que es el lugar donde transcurre la novela de Rubió: *No ho sap ningú*. Un lugar en donde conviven separadamente dos poblaciones, una blanca y otra negra, aislados del resto del mundo por toda la extensión del desierto. «*El planteamiento novelístico que hace Rubió está, sobre este esquema ligeramente paródico de novela de aventuras exóticas, la búsqueda por las vías del sicologismo, de unas situaciones límites o, como mínimo de tensión, en las cuales se produce "la epifanía" ... Porque todos ellos se mueven dentro de una dualidad esencial, la misma que informará espacios y comportamientos*»²¹.

A propósito del nombre de este poblado de Bahr-el-Kobá, se podría hacer un comentario: en el ensayo de Nicolás M.^a Rubió titulado «El templo egipcio y la divinidad animal» comenta una leyenda Mossi, pueblo del Níger, que relata cómo un hombre negro se enamora de una mujer, la cual con la ayuda de una piel de gran antilope «kobá», se transforma realmente en un antilope siendo esta última su verdadera naturaleza, lo que impide cualquier relación amorosa con el hombre²². «*Desde la piel hacia aden-*

²¹ CASTELLANOS I VILA, Jordi: «L'obra narrativa de Nicolau M. Rubió i Tudurí», en A.A.V.V. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*, Regidora d'Edicions i Publicacions, Ajuntament de Barcelona, 1989. «*El plantejament novel·listic que en fa Rubió és, sobre aquest esquema lleugerament paròdic de novel·la d'aventures exòtiques, la recerca, per les vies del psicologisme, d'unes situacions límit o, com a mínim, de tensió, en les quals es produeix "l'epifania" ... Perquè tots ells es mouen dins d'una dualitat essencial, la mateixa que informará espais i comportaments*».

²² RUBÍO TUDURÍ, Nicolás María: «El templo egipcio y la divinidad animal», en: *Cuadernos de Arquitectura*, C.O. de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1965, págs. 40-41. El relato está descrito como sigue: «*Un hombre negro del poblado de Sanó (Ouagadougou) trabajó amistad, en el mercado, con dos jovencitas (negras). Una de ellas le gustó mucho. Sin embargo, a pesar de numerosos regalos, no pudo despertar el interés de la muchacha. Al atardecer, las dos jóvenes dejaron el poblado, sin que el galán lograra saber a dónde se habían dirigido. Pocos días después las dos muchachas volvieron al mercado. Nuestro hombre las siguió, ésta vez, cuando se fueron, por la pista hacia el poblado vecino. A mitad de camino, ya casi oscurecido,*

tro, se producen emanaciones vitales, de "virtudes" que penetran e invaden el cuerpo de la bestia; que lo ganan a esas virtudes; que lo transforman y lo reducen a la naturaleza propia de la piel»²³. En este caso la transformación alternativa de antilope en mujer, su naturaleza dual, se podría asociar con el nombre dual del poblado y desarrollado además a través del difícil equilibrio de relaciones humanas de dos comunidades distintas en raza, cultura o formas de civilización y de diálogo con la naturaleza diversas, de manera similar a como comenta en uno de sus artículos sobre: «*lo inmaterial en la Arquitectura*», la relación indisociable entre el templo de Deir-El-Bahari y la montaña que lo acoge, entre la obra del hombre y la naturaleza que la cobija²⁴.

abandonaron la pista y se metieron en la maleza, luego llegaron a un claro del bosque. El hombre oyó entonces que su pretendida decía a su amiga "Ese joven es tan tonto que cree que yo puedo casarme con él". Dicho esto, las dos se subieron a una termitera (alto montículo de tierra formado por las hormigas termitas), se desnudaron completamente, y sacando de debajo de unas matas sendas pieles de antilopes, que allí tenían ocultas, se vistieron con ellas, y quedaron convertidas en grandes antilopes "Kobá", que se fueron galopando por la maleza. Al próximo día de mercado, el galán se fue de día al bosque, y mientras las muchachas estaban en el poblado logró apoderarse de la piel de su preferida; que ocultó a su vez en el desván de su propia casa. Estuvo charlando todo el día con las muchachas, las cuales al atardecer, se fueron como las otras veces; pero sólo encontraron una de las pieles debajo de las matas. Su propietaria se vistió, pero la otra muchacha no tuvo al fin más remedio que sentarse sobre un tronco y ponerse a llorar. Entonces el joven empezó a dar voces: "¡Al Kobá!, ¡Al Kobá!"; la muchacha que se había vestido con la piel salió a escape. La otra se quedó. Su enamorado la engañó diciéndole que la llevaría a donde la piel estaba. Al fin se casaron, tuvieron hijos, y la mujer-Kobá parecía haber olvidado su anterior naturaleza. Pero algunos años más tarde, los niños, jugando encontraron la piel en un rincón oculto. La madre, al verla, se estremeció hasta la médula: su pasado animal y la libertad de la selva se representaron a su imaginación. Tomó la piel corrió hasta encontrar una termitera, se encaramó a ella, y ante los ojos estupefactos de sus hijos, se transformó en Kobá, y fuese trotando bosque adentro».

²³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M.º: *Ibíd.* pág. 3. Quizás el título elegido para la novela Bahr el Kobá tenga una traducción «oculta», a partir de la palabra Barcelona (africanizada con hache intercalada) y Kobá = antilope.

²⁴ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: «L'Inmaterial en L'Arquitectura», en *Arquitectura i Urbanisme*, n.º 4, febrero de 1936. «Perqué el temple de Deir-El-Bahari, tot sol, sense la muntanya al seu damunt, ¿que seria? (...), la muntanya tota sola, sense el temple, no seria més que un fragment natural als límits escarpats del desert de Lybia ...».

Esta tensión entre la Europa civilizada y el África salvaje²⁵, no sólo encuentra en Nicolás M.^a Rubió un valor paradigmático en sus escritos como modelo de valores culturales antagónicos en donde uno sirve de referente al otro, subyace además en muchas de sus explicaciones, una apelación a aquello que de primigenio e inmodificable a cualquier civilización permanece en el fondo del hombre como ser también natural. La atracción de la naturaleza, el instinto de la caza, y su fascinación por experimentar por sí mismo la reconciliación con el mundo natural le llevan a decir «*Mentiría si dijese que, cuando voy por el bosque africano, fusil al cuello, me acuerdo de que soy arquitecto en Europa*».

La tendencia en sus jardines se mueve también entre estos valores, de una parte el valor del contexto, la afirmación de la herencia cultural, «*El Mediterráneo (...) adquiere en el jardín de Rubió un significado de inspiración poética, de encuentro con el territorio, de testimonio sugerente de toda una larga experiencia histórica*»²⁶, de otra parte, una clara tendencia hacia la esencialidad, la confusión del «locus» al proyecto, la definición del lugar con la ayuda externa del menor número de elementos.

Un planteamiento similar al de Maspalomas en relación con lo local y lo foráneo, lo hace el Mariscal Lyautey para las nuevas ciudades o protectorados en Marruecos a principio de siglo, quien plantea en estos lugares la salvaguarda y la conservación de las ciudades indígenas y la separación completa de éstas de las nuevas

²⁵ De manera similar califica en «Una nova africanització d'Espanya», *Nova Iberia*, n.º 1, 1937, la sublevación militar de 1936 con la llegada a la península «civilizada» las tropas «africanas» mandadas por el general Franco al comienzo de la guerra civil. Habría que precisar que el destino de Franco en aquellas fechas estaba en las islas Canarias desde donde se traslada al continente africano para dar comienzo a la sublevación.

²⁶ BOSCH ESPELTA, Josep: *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*. Ed. Doce calles, Madrid, 1993.

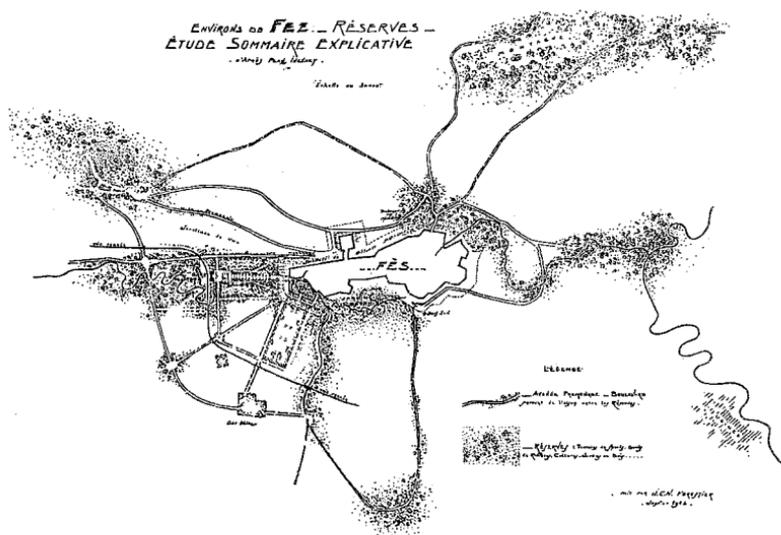
aglomeraciones europeas por razones políticas, económicas, sanitarias, edificatorias y estéticas²⁷.

Con este propósito llama en 1913 al arquitecto Henry Prost quien, en colaboración con un equipo de técnicos entre los que se encuentra J. C. N. Forestier, va a poner a punto «*técnicas nuevas de planificación y de control de la forma urbana*»²⁸ en un contexto diferente al europeo. En la planificación de las reservas de suelo de estas ciudades coloniales (Rabat, Fez, Meknès, y Marrakech), Forestier se interesa por los jardines del interior de las viviendas «Riads» a la vez que por los jardines colectivos generalmente colocados en el borde de las ciudades denominados «Arsa» y que normalmente separan ambos tipos de comunidades. En sus propuestas mantiene y mejora en algunos casos estas formaciones, a la vez que preconiza conservar las tradiciones y, al igual que años más tarde sugirió Rubió en Maspalomas, también Forestier pide que se utilicen para las obras «obrerros indígenas» garantes del *savoir-faire*, y de no aportar modificaciones más que aquellas que suponen mejoras en algunas adaptaciones.

Según recuerda la escritora marroquí Fátima Mernissi de su infancia, el concepto de frontera o *hudud* está en la base de la cultura musulmana, los límites visibles o invisibles entre lugares o poderes están establecidos profundamente desde la infancia, y marcan hasta tal punto, que como ella misma comenta «... *buscar la frontera se ha convertido en la ocupación de mi vida. La angustia me consume cuando no puedo situar la línea geométrica que organiza mi*

²⁷ LECLERC, Bénédicte: «La Mission au Maroc», en A.A.V.V. *Jean Claude Forestier 1861-1930*. Ed. Picard, París, 1994. En este artículo se explica el trabajo de J.C.N. Forestier en las reservas de terrenos para la creación en las ciudades de los Protectorados parques y jardines públicos. Así como las ideas sobre urbanismo y política indígena del Mariscal Lyautey.

²⁸ LECLERC, Bénédicte: *Ibid.*



Fez, Reservas (1914). Jean Claude Nicolas Forestier

perplejidad». Una de estas fronteras, tienen que ver con su experiencia infantil en la ciudad de Fez, su ciudad natal, una de las ciudades en donde trabajó el equipo dirigido por Henry Prost.

El límite que separaba *La Ville Nouvelle* de los franceses de la antigua ciudad musulmana, era una frontera cuyo cruce constituía una transgresión cultural. Desde ésta frontera, que separaba ambas ciudades, se mostraban las diferencias entre «cristianos y musulmanes» a la vez que dos maneras de hacer ciudad, una de calles *grandes y rectas* para coches veloces, y la otra de calles *estrechas oscuras y sinuosas (...)* que cuando los extranjeros se aventuraban en ellas, luego no encontraban el camino de regreso²⁹. Siendo para ella éste, el motivo o la verdadera razón de que los franceses

²⁹ MERNISSI, Fátima: *Sueños en el umbral*, Muchnik ed., Barcelona, 1995.

se construyeran una ciudad paralela, porque *les daba miedo vivir en la nuestra*³⁰.

En los múltiples proyectos de Le Corbusier y P. Jeanneret para la ciudad de Argel, realizados durante casi una década y concretados en una serie de proyectos, desde el primero y más ambicioso hasta el último más preciso y realista, plantean, en casi todos ellos la necesidad de unión de ambas comunidades ciudadanas, St. Eugène y Hussein-Dey, la de los colonos franceses y la de los argelinos. En el último y definitivo proyecto para la ciudad, del año 1942, esta idea quedará desvirtuada al desplazar el rascacielos «biológico» del Cap de la Marine hacia la zona francesa como nueva sede de la ciudad de los negocios, decisión consecuente con un momento en que las relaciones de dominación francesa empezaban a modificarse en África.

En los dibujos de gran escala, –tan habituales en él en muchos proyectos–, donde la visión territorial abarca un ámbito de mapa geográfico en muchos casos como síntesis de posiciones geoestratégicas e incluso políticas, es posible hacer una lectura clarificadora de estas nuevas relaciones entre lo africano y lo europeo, cómo progresivamente la confusión de culturas en un único punto convergente y cartesiano, definitivamente se distancian y toman nuevas posiciones diferenciadoras también en el territorio que ocupan.

Nicolás María Rubió se muestra en el libro *Sáhara-Niger*, como una persona a quien el espíritu de la aventura le atrae, o le anima casi como una razón vital, pero también queda claro para él que la aventura no es sinónimo de vida complicada, o de ir «buscando el complicarse la vida»; muy al contrario, si algo se desprende de la lectura de este libro es que no hay nada más sencillo que bus-

³⁰ MERNISSI, Fátima: *Ibid.*

car a través de un viaje, como el del Sáhara-Niger, aquello que de natural y sencillo tiene en todo momento el intentar comprender la geografía, los hombres que la habitan y las formas culturales en su sentido primigenio, que establece el hombre en un diálogo constante con la naturaleza.

*«No soy de los que hacen viajes de aventuras con el partido tomado de mantenerme fuera de ella (...) éste es el secreto de las aventuras: dar el primer paso (...) y os encontraréis al cabo del tiempo que la cosa está hecha. Tan difícil era ir hacia atrás como ir hacia adelante. El gran mérito es la indiferencia. Con ella podemos llegar muy lejos»*³¹.

Otras cuestiones que también se derivan de su lectura estarían en la atracción del viaje por sí mismo, porque viajando simplemente se hace camino, se experimenta constantemente. Si uno mantiene el espíritu lo suficientemente alerta, comprenderá que viajando no se vive en las intermitencias de las llegadas, o en los momentos de las estancias; sobre todo se hace vida en el mismo movimiento del viaje, en el «durante», en el «a través».

El caminar errático de los camellos es para los beduinos una consecuencia lógica de su origen; según su leyenda Dios creó a los camellos y dromedarios, cuando la tierra no estaba «hecha» todavía y todo era un inmenso desierto, los creó de la misma materia que las nubes del cielo, cosa que se puede comprobar en las caprichosas formas de su anatomías, y en su resistencia a las condiciones secas de desierto. El viaje a través del desierto, y el comercio

³¹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Sáhara-Niger*, op.cit. «No soc dels que fan viatges d'aventures amb el partit pres de restar fora de l'aventura ... Aquest és el secret de les aventures: el primer pas ... i us trobeu al cap del temps, que la cosa és feta. Tan difícil era anar endarrera com seguir endavant. El gran mèrit és la indiferència. Amb ella podem arribar molt lluny».

dependían de estos animales, y todavía su uso por los beduinos sigue siendo alto³².

«Para los nómadas el tiempo de viaje no cuenta como diferente del tiempo de estancia sedentaria, así veréis que, según camina cada animal va a su aire, buscando si hay una milagrosa hojita de hierba entre las piedras, parándose aquí, remoloneando por allá, y cuando camina, haciéndolo con aquella indiferencia cósmica que es propia de la raza de los camellos»³³.

No es de extrañar en la propuesta de Rubió para Maspalomas el que nos invite a un viaje a través del desierto de las dunas, porque no tendría demasiado sentido la llegada al Oasis si antes no hemos estado viajando y mereciéndonos una llegada espectacular. La impresión del desierto que Rubió conoce perfectamente, tiene aparentemente que ir unida al concepto del tiempo. Un desierto lo es realmente si puede llevar aparejado el concepto de pérdida, de soledad, si llega a pesar y a imponer su presencia incluso inquietante de no saber donde está el fin.

³² Esta naturaleza casi inmaterial del camello, en su notable soledad de especie por su resistencia a las condiciones extremas del desierto, por lo inexpresivo de su fisonomía o por las razones que fuesen, es una cualidad que aparece comentada en el libro primero de Zarathustra en «Las tres metamorfosis». Comenta Francesco Dal Co que en un ejemplar de este libro que pertenecía a Le Corbusier, éste tenía subrayado el siguiente párrafo: «Tres metamorfosis yo os nombro del espíritu: cómo el espíritu se convierte en camello y el camello en león y, finalmente, el león en niño». La interpretación posterior que da Dal Co a este subrayado la extrae a partir de Gilles Deleuze y su manera de comentar este párrafo: la tensión entre la carga de la cultura –analogía del camello en el desierto–, la crítica a los valores establecidos –en la actitud del león– y por último el juego y el volver a empezar –en la actitud infantil–; tres figuras según Dal Co que «resumen y son el símbolo de la vida y de la obra de Le Corbusier (...) en todas está implícito el destino de un andar solitario».

³³ RUBÍO I TUDURÍ, Nicolás M.^º: *Sáhara-Níger*, op. cit. «Per als nòmades el temps del viatge no compta com a diferent del temps d'estada sedentària. Així veureu que, tot marxant, cada animal va pel seu vent, cercant si hi ha un miraculós filet d'herba entre les pedres, aturant-se ací, romansejant allà, i quan camina, fent-ho amb aquella indiferència còsmica que és pròpia de la raça dels camells».

El hablar de un camino a través de un desierto podría parecer como algo paradójico, pero ese sentimiento de «camino» señalado únicamente con vagos indicios, con orientación con brújula, o por las estrellas durante la noche, es la única conexión tranquilizadora desde el estar dentro hacia la posibilidad de salir, es esa dirección vagamente insinuada que nos lleva a través del desierto con una cierta serenidad, de oasis en oasis, y que nos conduce a un final seguro.

El relato de Rubió de su aventura «Sáhara-Níger», es también un relato de un camino a través del desierto; la pérdida o el fracaso en el desierto también va asociada a la pérdida del camino, tiene ese aliciente para el cazador³⁴, acostumbrado a rastrear y discriminar la pista falsa de la pista verdadera.

No es sorprendente por tanto que en su proyecto para Maspalomas considere la ejecución de este camino a través de las dunas como una metáfora de aquel otro a través del desierto. Nos invita a hacer un viaje parecido, por supuesto también en automóvil, que nos transmita de una manera condensada y directa aquella impresión de la vastedad del desierto real africano. Para ello no duda en sugerir el que dicha pista, –que no carretera– según definición del propio Rubió, tenga un desarrollo mayor al necesario, y que incluso sea de sentido único obligando a desdoblar por otro camino la pista de salida³⁵.

³⁴ Es conocida la afición de Nicolás M.^a Rubió Tudurí a la caza; la practicó a lo largo de su vida, sobre todo en sus viajes a África, y dejó constancia de esta afición en numerosos escritos.

³⁵ Una intervención similar de apertura de carretera a través de un campo de dunas, se hizo en 1973, en los comienzos de la urbanización turística de Fuerteventura, sobre las dunas de Corralejo. Esta intervención fue y todavía es, ampliamente contestada, como una agresión al medio, en un espacio único y peculiar. Con esto se quiere dejar clara la, a veces, leve distancia que separa una propuesta poética, y en cierta manera inocente, como la proyectada por Rubió para Maspalomas, y la realidad actual, en que intervenciones como estas afortunadamente, no tienen cabida.

Nada de esto se conseguiría si se producen cruces de distinto sentido sobre la misma pista; estaríamos, si esto sucede en un lugar civilizado, en lo contrario que Rubió quiere conseguir.

Se podría hacer una lectura poética de este camino ó vía, siguiendo las pautas que el propio Rubió nos sugiere³⁶. Se podría entender el camino como un viaje iniciático hacia la pureza, la alteración que prepara para la naturaleza paradisiaca. Nos propone la meditación a través del recorrido de lo natural, con la teatralidad de una única vía de entrada y otra de salida, sin un posible encuentro entre ambas, similar a aquellos caminos en los jardines japoneses donde es obligado hacer el camino de uno en uno; es el itinerario que debemos recorrer sin distracciones, para lo cual nos pide la máxima alerta de los sentidos, el viaje a través de la aventura. Es, como él mismo lo denomina, el espíritu de Julio Verne: *«Pero entendamosnos, no el Julio Verne de las máquinas ni de los inventos anticipados, sino aquel otro, el de las escenas de aventuras dentro de paisajes sentimentalmente acordados con la acción»*³⁷.

Pero en la importancia casi ceremonial que concede a la pista de llegada a Maspalomas, a semejanza de la importancia que concede al camión en su travesía africana, delata algo más que ese espíritu de aventura; porque es difícil de entender un Phileas Fogg sin la confianza puesta en una máquina, sea barco, tren, velero o si no queda más remedio en un elefante, o un profesor naturalista llamado Aronnax que junto al capitán Nemo en su «Nautilus» le

³⁶ RUBIÓ TUDURI, Nicolás: 1.ª Memoria para Maspalomas, 1953. *«Ayudaría al efecto psicológico buscado el disponer de una carretera exclusivamente para entrada ó llegada y otra para salida, ambas relativamente estrechas y con sentido único. Así, el viajero, al llegar, sentiría más intensamente la emoción de "ir puro"».*

³⁷ RUBIÓ TUDURI, Nicolás M.ª: *Sáhara-Niger*, op. cit. *«Pero entenguem-nos, no el Julio Verne de les màquines ni dels invents anticipats, sinó aquell altre, el de les escenes d'aventures dins paisatges sentimentalment acordats amb l'acció».*

muestra en el fondo del océano una ciudad en ruinas como restos de una supuesta Atlántida³⁸. De la misma manera que no se puede entender la cultura de este siglo, si no tenemos en cuenta el concepto de lo móvil asociado por supuesto a la máquina, fundamentalmente el automóvil y el avión. La importancia relativa al «circular» en Le Corbusier, va acorde con la necesidad de un entendimiento del espacio recorrido y pensado en automóvil o en avión³⁹. No puede ser lo mismo atravesar el desierto montado en un camello, las conclusiones que se sacarían de ese viaje incluidas las impresiones del paisaje tendrían que ser forzosamente distintas a las que se obtienen viajando a una velocidad de cincuenta o sesenta kilómetros a la hora, es probable que incluso sus «espejismos nocturnos jardineros» en el desierto, semejaran más a los clásicos oasis de palmeras y lago, más acorde con el tiempo pausado que impone el lento caminar de ese animal, que no a un *jardín a la francesa* de árboles ordenados «*pensamientos geométricos y de psicología de las sensaciones*», que ponen secuencialmente unos límites en los bordes de una pista que evidentemente carece de ellos, es la construcción mental de una carretera, este es claramente un efecto de la percepción del paisaje civilizado a través de la velocidad que impone un automóvil, esto es algo similar a lo que dice Jorge Luis Borges: «*El hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan*».

³⁸ Se trae aquí esta supuesta tierra desaparecida entre Europa y América por dos razones, en primer lugar por la identificación que hace el propio Rubió de esta leyenda y su posible situación en las Islas Canarias, aunque otra situación que se repite a lo largo de la historia coincide precisamente con el desierto del Sáhara. «*Basándose en la alusión griega al pueblo africano de los atlántes, varios investigadores alemanes y franceses han intentado reconstruir La Atlántida en torno a este pueblo. Una ciudad del Sáhara, destruida por la arena y no por el agua, constituía el eje central*». ASHE, Geoffrey: *La Atlántida*, Ed. Debate, Madrid, 1993, pág. 21.

³⁹ Nicolás M.^a Rubió Tudurí no es ajeno tampoco a la atracción maquinista de los tiempos; con la perspectiva a la que hoy nos podemos situar, sus intentos en desvincularse de ella evidencian, sobre todo, su imposibilidad y su involuntaria implicación.

Le Corbusier hizo dos viajes al M'zab el primero como Nicolás M.^a Rubió en coche, y otro sobrevolando la zona en avión. Las impresiones que saca de ambos viajes son diferentes en función del medio utilizado para su «descubrimiento».

De su primer viaje dice: «*El M'zab es el país de la sed*⁴⁰ y de la muerte. Los Mozabitas, proscritos del Islam ... construyeron las siete ciudades del M'zab y los siete oasis, la ciudad del invierno y la ciudad del verano.

*Yo conocía la ciudad del verano –el Oasis de Ghardaia, estuve allí en agosto–, la temperatura era asfixiante. Pero desde el primer paso bajo las datileras y de las frondas de los arbaricoqueros, de los granados, y de los melocotoneros, he quedado embargado de bienestar y de frescor*⁴¹.

Sobre la ciudad de Ghardaia dice lo siguiente: «*La ciudad del invierno, bajo el sol implacable daba al contrario la impresión de un infierno de piedras; no había allí más que calles estrechas y empinadas, muros mudos, impassibilidad*»⁴².

⁴⁰ Esta expresión de «país de la sed» aparece curiosamente también en Nicolás M.^a Rubió en su relato del Sáhara-Niger para referirse también a los comienzos del Tanezruft: «O sigui: *País de la set*. *Cents de quilòmetres sense aigua, pel terreny més mort i més desolat*». (El subrayado es mío).

⁴¹ LE CORBUSIER: Traducción del manuscrito conservado en la Fundación Le Corbusier, extraído del número especial de *Casabella*, n.º 531-532, de enero-febrero de 1987, pág. 28.

«*Le M'zab est le pays de la soif et de la mort. Les Mozabites, proscrits de L'Islam ... construisirent les sept villes du M'zab et les sept oasis, la ville d'hiver et la ville d'été. Je connaissais la ville d'été-l'oasis, celle de Ghardaïa. J'y étais allé en août; la température était affolante. Mais dès le premier pas sous les dattiers et les frondaisons des abricotiers, des grenadiers, des pêchers, on était saisi de bien-être et de fraîcheur*».

⁴² LE CORBUSIER: *Ibid.* «*La ville d'hiver, sous le soleil implacable donnait par contre l'impression d'un enfer de pierrailles; il n'y avait que rues 'etroites et cascadantes, murs muets, impassibilité*».

Una impresión similar a ésta sobre Ghardaia queda recogida en el viaje que hizo Rubió al desierto, la describe de la siguiente manera: «No es fácil, si no es en el Tibet, o en la Baja Arabia, que puedan vuestros ojos contemplar una ciudad impresionante como Ghardaia. Cubre la superficie completa de una montañita cónica, coronada por la mezquita con su minarete. Las casas se amontonan desde la llanura hasta la cima, formando callejuelas estrechas, abruptas y oscuras, muchas de ellas cubiertas de arcadas y de túneles tenebrosos»⁴³.

Tiempo después Le Corbusier volverá a visitar esta zona de África desde el aire volando en avión: «Con el amigo Durafour, dejé Argel un mediodía soleado de invierno y volamos por encima del Atlas, hacia las ciudades del M'zab, al sur, en el tercer desierto (...) De esta manera he podido descubrir el sentido de las ciudades del M'zab. El avión nos lo mostró todo, y nos dio una inmensa lección. Es esta: cada vivienda del M'zab, si, cada vivienda, y sin excepción, es un lugar de felicidad, de alegría, de vida serena constituida como una verdad intransgredible, al servicio del hombre y para cada uno de ellos. Desde el aire la ciudad abre su multitud de arcadas sobre su multitud de jardines»⁴⁴.

⁴³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M.ª: *Sàhara-Niger*. Op. cit. «No és fàcil que, si no és al Tibet, o a la baixa Aràbia, puguin els vostres ulls contemplar una ciutat impressionant com Ghardaia. Cobreix la superfície sencera d'una muntanyola cònica, coronada per la mesquita amb el seu minaret. Les cases s'amunteguen de la plana al cim, formant carrerons estrets, abruptes i foscos, molts d'ells coberts d'arcades i de túnels tenebrosos».

⁴⁴ LE CORBUSIER: op. cit. «Avec l'ami Durafour, j'ai quitté Alger par une après-midi d'hiver ensoleillée et nous nous sommes envolés par dessus L'Atlas, vers les villes du M'zab, au sud, dans le troisième désert ... Ainsi ai-je pu découvrir le sens des villes du M'zab. L'avion nos avait tout montré et ce qu'il nous avait révélé portait une immense leçon. La leçon c'est celle-ci: chaque maison du M'zab, oui, chaque maison, et sans exception, est un lieu de bonheur, de joie, de vie sereine constitué comme une vérité qu'on ne transgresse pas, au "service de l'homme" et pour chacun. Du haut des airs, la ville ouvre sa multitude d'arcades sur sa multitude de jardins».

El descubrimiento estaba en el jardín cerrado, una vez más el patio, el «hortus conclusus» sustituto de las situaciones estacionales del Oasis en el interior de la ciudad, pero también la diferencia se encuentra en la naturaleza del viaje que se emprende. En Rubió es el viaje por lo concreto de la tierra en el espacio ilimitado del desierto, en Le Corbusier en la abstracción que le induce el viaje a través del aire y la mirada lejana.

Curiosamente, hablando de la arquitectura de patio en las islas Canarias el arquitecto racionalista Alberto Sartoris hace un comentario semejante al de Le Corbusier en el M'zab: *«En el centro de cada vivienda descubrimos el patio español. Muy frecuentemente protegido del sol por una palmera, este patio se convierte en algunas casas en un verdadero jardín cuya suntuosidad eclipsa nuestros más hermosos invernaderos»*⁴⁵.

Una tensión dramática entre el hombre y el desierto, lo civilizado y su imposibilidad, la resume con frecuencia Rubió en muchas acuarelas y dibujos del desierto del Sáhara, donde en los límites estrictos del encuadre aparece sugerida la inmensidad del desierto contrastada siempre, a la manera romántica, con unos personajes y el único medio humano con el que van a conquistarlo: su camión «Barcelona».

Esta imagen, aparece también con frecuencia en algunas fotografías tomada en algunos de sus viajes al desierto⁴⁶, donde

⁴⁵ SARTORIS, Alberto: op. cit., pág. 95. Esta tipología le causará tal efecto, que será utilizada por Sartoris en algunos proyectos de viviendas realizados en las islas.

⁴⁶ El tema de el desierto y el camión es recurrente en Rubió, lo dibuja, lo pinta o lo fotografía, siempre de forma similar: una amplia perspectiva del desierto, como un plano indiferente, abstracto, en donde sitúa a una escala media o pequeña, normalmente en un lateral, el camión; a veces acompañado de algún personaje, desdibujado, o irreconocible. Es una imagen cargada de sugerencias, entre la máquina, poderosa, como instrumento con el que se va a hacer la conquista del territorio, e insignificante a la vez, frente a toda la extensión del desierto.

pone de relieve el contraste entre el desierto y el camión, semejante a la imagen de un barco en plena travesía del océano, imagen que, como en los cuadros de Gaspar Friedich, es el símbolo por antonomasia del nomadismo romántico, «*El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios –lo más amplios a ser posible– para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación*»⁴⁷.

Esta disposición de carácter lleva a Rubió a experimentar distintas actividades, a practicar un cierto nomadismo intelectual en su afán de experimentar constantemente en muy diversos campos, a practicar la movilidad en todos los sentidos, el ir haciendo, *anar fent*, para obtener distintas perspectivas de aquello en que pone su interés en cada momento.

El contraste del plano horizontal e indiferente «*de la soledad formidable*» del desierto, donde emerge como un hito el vehículo,

Es una imagen que retiene y resume todo el alcance de la aventura entre estas dos naturalezas en principio adversas, el territorio inhóspito, y el hombre, y en la que cada una enseña, sin disimulos, el poder de sus armas.

Estas fotografías, así como las acuarelas, y los dibujos, seguramente pertenecen a su tercer viaje a África en 1932, en el cual atravesó el Sáhara desde Argelia hasta Níger, aparecen publicadas en todos los libros citados sobre Rubió y en su relato de viaje, también citado, de: *Sáhara-Níger*.

⁴⁷ ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo*. Ediciones Destino, Madrid, 1994. En el Epílogo de RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Actar*, Colección de Arquitectura (1984), Jesús Martínez Clará, en su artículo: «Arquitectura versus Actar, tradición y vanguardia en la obra de Nicolau M^a Rubió i Tudurí», hace en este sentido una anotación significativa: «*Los románticos sientan la pauta de "lo móvil". No nos debe extrañar, por tanto, que a partir de ellos podamos hablar de modernidad y sea fácil también relacionar modernidad y movimiento. El espíritu moderno viaja hacia coordenadas estéticas, geográficas y espirituales siempre diferentes; la mirada moderna va más allá de lo que ve, no se conforma con mirar su entorno más cercano, a pesar de que existe la posibilidad de que su aventura viajera, en el fondo, sea una senda regresiva, y que no haya otro final que el encuentro consigo mismo*».



El desierto del Sáhara y el «Barcelona», fotografías y acuarelas. Nicolás M.^o Rubió

revela una estética concentrada en el diálogo naturaleza-objeto, espacio-objeto, del mismo modo icónico en que se destacaba, en el Movimiento Moderno, la arquitectura como objeto autónomo, desligada de toda dependencia contextual, que no perteneciera al mundo de la idea; en este caso la máquina que se mueve sobre *una carretera asfaltada de mil kilómetros de ancho* que, a semejanza de un trasatlántico, condensa en sí mismo el único testimonio civilizado en su travesía sobre el océano, el nexo entre el hombre y el espacio, el tiempo y el acontecer, o la relación inseparable de una *forma de quietud* casi un absoluto y una *forma de movimiento*,

y entre ambos la aventura, el viaje, «*el tiempo en conserva ... o quizá la nostalgia atávica por la tienda del nómada*»⁴⁸.

También sería ésta una estética similar al modo en que Rubió ajardinaba muchos de sus jardines: sobre el continuo verde del césped, dispone de esa manera objetual y destacada, por contraste formal y colorista, algunos árboles, y arbustos. En este sentido se podría hacer un comentario acerca de esta forma de ajardinar y la experiencia del desierto; los elementos con los que trabaja Rubió en el jardín son siempre los mínimos imprescindibles, quizá la estética de naturaleza de elementos esenciales que se puede observar en el desierto condicione primero por atracción y después por conocimiento una estética latente en él. Las relaciones objetuales se distinguen con mayor claridad si la disposición de objetos están sobre un fondo común, el césped continuo como metáfora de la inmensa alfombra de la arena del desierto, tan austeros de materiales como ricos en comunicación y en relaciones entre proporciones y distancias «planetarias» entre los objetos, como aquellos dibujos de las nubes que hacía Le Corbusier en sus viajes, de contraste esencial entre el fondo y la forma. Las múltiples posibilidades que se plantean en un espacio aparentemente sin referencias (como el cielo, el mar o el desierto), la falta de estructura perceptiva por la uniformidad de estos lugares los hace fácilmente trasladables al ámbito de lo teórico. Gilles Deleuze lleva más allá esta idea al distinguir entre espacio háptico y espacio óptico, entre desierto y estructura⁴⁹, lugares donde queda abierta la posibilidad

⁴⁸ Esta imagen del desierto y el camión, es tan clara en su contraste, que se presta con facilidad a hacer este aparente juego, entre el viajero, su crónica, su testimonio en fotografías, y su conocida polémica con Le Corbusier, utilizando para ello alguna definición del propio Rubió sacada de su libro; *Actar, Discriminación entre las formas de Quietud, Formas de Movimiento, en la Construcción*, op. cit. Sin embargo no se pretende ir más allá que de un simple comentario, conociendo de antemano las dificultades de intentar significados que no sean los de una sugerencia.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles: *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Madrid, 1988.

teórica (aunque imposibilidad real) de poder «decirlo todo». En Rubió, el optar por la contención en la comunicación se entiende de la misma manera y pertenece, por tanto, a la estética de la sugerencia y del equilibrio, como en Actar, a la dialéctica de los opuestos⁵⁰.

Estas imágenes del camión y el desierto, de un contraste apasionante, muestran su capacidad de atracción en lo rotundo del mensaje, en la intención clara de permanencia, por medio de acuarelas o fotografías, de mantener en el instante el sentimiento condensado de un viaje singular.

*«Como el poema tiene la ambición natural de ser aprendido de memoria y recitado, recitado y recitado una vez más, la fotografía pide que la contemplan, no una vez ni dos, sino sin descanso ni tregua, ya esté colocada sobre una chimenea o conservada en una cartera»*⁵¹.

En el relato del viaje al desierto, el protagonismo es compartido entre el Sáhara y el «Barcelona», el primero por razones ineluctables y el segundo como objeto destacado en la narración, a través del cual se sienten las vicisitudes del viaje. *«En una narración, un objeto es siempre un objeto mágico»*⁵², los personajes, en el

⁵⁰ MARTÍNEZ CLARA, Josep M.: *Arquitectura versus Actar*. Quaderns D'Arquitectura I Urbanisme, n.º 151, marzo-abril, 1982, págs. 91 a 93. *«Tradició i ruptura, antics o moderns, formes en quietud i formes en moviment: potser es tracta d'escollir? No, escollir és errar-se, i en el dolor de l'equivocació, el somriure enigmàtic i irònic mai no il·luminarà els nostres llavis, deixant-nos emportar per l'il·limitat goig del present, més enllà d'oposicions absurdes: resorgeix la sana mesura proposada a Actar per Rubió i Tuduri, que ens prepara per a l'adveniment del punt equidistant i mòbil»*.

⁵¹ TOURNIER, Michel: *El viento paráclito*. Alfaguara, Madrid, 1994.

⁵² CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo Milenio*. Ediciones Siruela, Madrid, 1989, pág. 47. *«Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico»*.

relato, se ocultan discretamente en un segundo plano, y lo que se destaca es la travesía, el movimiento del «objeto mágico», que más que transportar es transportado por unos personajes reservados⁵³.

Aparte de las consideraciones obvias que se pueden hacer acerca de la razón por la que se «bautiza» con el nombre de Barcelona al camión, existe alguna otra que se podría comentar como curiosidad. Una de ellas es la de su designación con nombre propio; a partir de ese momento la máquina adquiere no sólo connotaciones derivadas del propio nombre, sino también carta de naturaleza, existencia autónoma; como la de aquellos «paquebotés» de nombre *Mongolia*, *Rangoon*, o *Henrietta* que transportaron a Phileas Fogg y su fiel criado Passepartout, en su vuelta al mundo en ochenta días o el famoso *Nautilus* del capitán Nemo⁵⁴.

Otra lectura sugerida tiene también que ver con el explorador que, atravesando caminos inéditos, quiere dejar constancia de su origen en el símbolo omnipresente de la bandera catalana, las cuatro barras paseadas a «proa» del camión, quien sabe si por primera vez a través del Sáhara, abriendo camino, exhibiendo con orgullo toda la épica lograda, y que con una cierta ironía, es correspondida especularmente, como si fuera un

⁵³ De la misma manera que Calvino comenta que: «en una narración, un objeto es siempre un objeto mágico» una pintura, una fotografía, concede atributos mágicos a aquellos objetos hacia los cuales dirige la mirada del observador, al igual que un jardín, si lo entendemos como una estructura narrada, de donde emergen, un árbol, o un macizo de flores, que atraen mágicamente nuestra mirada.

⁵⁴ Esta referencia a las novelas de Julio Verne, es una sugerencia inducida por el propio Nicolás M.^º Rubió Tudurí. Es conocida su afición a las novelas de aventuras de este autor y de alguna manera, llevadas a cabo en muchos de sus viajes por Africa e incluso a través de algún viaje en el que da la vuelta al mundo.

espejismo, por un amanecer catalán en el desierto en una de sus acuarelas⁵⁵. «Poco a poco, a levante las estrellas empalidecen y viene el clarear del alba. Después muy deprisa luces rosadas, rojas, y la bola de fuego que descarga una chispa en la raya matemática del horizonte. Enseguida el sol crece, salta al cielo, enorme y deforme; se le ve vacilar como una bomba mal inflada a través de las capas bajas de la atmósfera, pero pronto se asegura, se concentra dentro de sí mismo y se enfila implacable cielo arriba»⁵⁶.

También Nicolás M.^a Rubió está proponiendo con la pista del desierto en Maspalomas, el viaje del «descubrimiento» a semejanza del viaje emprendido por Cyrus Smith en «La isla misteriosa» de Julio Verne; en su viaje circular hacia el origen de la vida, en este caso el origen buscado no está representado por el cráter de un volcán⁵⁷, aquí la clave está en el tiempo de viaje a través de la sequedad de las dunas y la súbita aparición de las palmeras y el agua del oasis: «El viajero descubre de golpe la escena del Paraíso, su figura entera»⁵⁸.

⁵⁵ La imagen de la bandera en el camión, está intencionadamente puesta de relieve en muchas de las acuarelas. En una de ellas la luz del amanecer se fragmenta en el horizonte, en los colores secuenciados de las cuatro barras, en su acuarela denominada «Catalunya al Sàhara».

Al atravesar por primera vez el desierto, enviarán el siguiente telegrama: «President Generalitat Catalunya-Barcelone. Traversé Sàhara avec drapeau catalan», en: *Sàhara-Níger*, op.cit.

⁵⁶ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: *Sàhara-Níger*, op. cit. «Poc a poc, a llevant les estrelles empal·lideixen i ve la claror del alba. Després, molt de pressa llums rosades, vermelles, i la bola de foc que treu una espurna a la railla matemàtica de l'horitzó. Tot seguit el sol creix, salta al cel, enorme i deforme; se'l veu vacil·lar com una bomba mal inflada a través de les capes baixes de l'atmosfera, però aviat s'assegura, es concentra dins d'ell mateix i s'enfila implacable, cel amunt».

⁵⁷ Este tema está desarrollado por Juan José Lahuerta en «Una elección Teórica de De Chirico: La Metafísica de los Viajes Extraordinarios», en 1927. *La Abstracción necesaria en el Arte y la Arquitectura Europeas de Entreguerras*. Anthropos, Barcelona, 1989.

⁵⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: «*Del Paraíso al jardín Latino*», op. cit.

En 1935 André Breton, durante su estancia en la isla de Tenerife con motivo de la exposición internacional surrealista de ese año celebrada en la isla, realiza un viaje similar al de Cyrus Smith en la isla misteriosa con la ascensión al pico del Teide.

Este viaje lo recogió posteriormente en 1936 en su libro «L'Amour fou» en el capítulo V, en un relato que denominó «Le château étoilé».

El volcán del Teide, como geografía en formación, desvela la «vida» interna de la tierra, el agujero «*boca del cielo al mismo tiempo que de los infiernos*»⁵⁹, que permite una conexión desde la superficie a las entrañas telúricas y que muestra la forma más primaria que el azar –tan buscado por los surrealistas– da a una erupción de la tierra.

Podría ser para los surrealistas, y en concreto para Breton, algo así como una «geografía automática» por lo evidente de su formación cónica eruptiva, una inmensa pústula que deja escapar por sus agujeros sus humores de tensiones internas y que saca a la superficie parte del material que pertenecía a los «*fondos abisales*»⁶⁰.

Comenta en el relato de qué manera unos niños apedrean los cardones (*Euphorbia canariensis*) hasta hacerlos «sangrar» asociando la imagen de la savia blanca derramada a la de la leche materna o la de la eyaculación.

Son estas asociaciones quizás metáforas de aquellos procedimientos usados por los surrealistas para desvelar los estados profundos

⁵⁹ BRETON, André: «Le Château étoilé», en *L'Amour fou*, ed. Minotaure, París, 1936, texto traducido por Agustí Bartra, págs. 146-159.

⁶⁰ PÉREZ CORRALES, Miguel: *50 años de un castillo estrellado*, Sintaxis, 1985. Comenta cómo para el escritor surrealista tinerfeño Emeterio Gutiérrez Albelo la poesía nace «*en los fondos abisales de la subconsciencia*».

de la subconsciencia puestos también de manifiesto en sus preferencias por lugares frontera de la biología, como la obsesiva representación pictórica o literaria de los ojos, los cristales o cristalinos a través de los cuales el pensamiento atraviesa con la mirada el límite de lo subjetivo y alimenta con las imágenes el mundo de las formas soñadas, (como las que derrama el ojo seccionado por una cuchilla), o «*esas serpientes indicernibles*» en que se convierten para Breton las raíces aéreas de un Ficus centenario del jardín botánico, entrando y saliendo de la tierra, culebreando en ambos medios⁶¹.

El texto se convierte en un diálogo entre la naturaleza fundamentalmente vegetal de la isla, la montaña del Teide y el propio André Breton, diálogo recreado por Marx Ernst en dibujos que acompañan el relato.

Es curioso observar tanto en el texto como en los dibujos de Ernst –quizás un «frottage» de «*rios de lavas y plantas sísmicas*»⁶²– la semejanza pictórica y literaria del Teide con un enorme dragón invertido, con los «*fustes oblicuos*»⁶³ que estallan bruscamente en

⁶¹ «*El poeta de futuro superará la deprimente idea del divorcio entre acción y sueño. Tenderá el magnífico fruto del árbol de raíces enredadas y sabrá persuadir a los que lo prueben de que no es amargo*».

BRETON, André: «Les Vases communicants», *El Surrealismo Puntos de vista y manifestaciones*, ed. Barral, Barcelona, 1972, pág. 150.

⁶² DE MICHELLI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza, 1989, pág. 186. «*Una especie de primitiva dialéctica de la naturaleza penetra su creación; las cosas pierden significados para adquirir otro*», pág. 191. De esta manera aparece el Teide reconvertido en rayos, en una ciudad o acaso en un diamante surgiendo de un mar vegetal.

⁶³ BRETON, André: op. cit., pág. 148. Hablando del dragón de Icod dice lo siguiente: «*El árbol inmenso, que hunde sus raíces en la prehistoria, proclama en el día que la aparición del hombre no ha ensuciado todavía su fuste irreprochable que estalla bruscamente en fustes oblicuos, en una radiación perfectamente regular*».

Con respecto al árbol del dragón (*Dracaena draco*) habría que señalar que el pintor surrealista canario Oscar Domínguez era conocido en París como el dragón de las Canarias.

una radiación estrellada hacia abajo, fustes o líneas que quedan transformados en el caso de la montaña del Teide en «*tallos madres, los grandes vaciados de lava*» con las hendidura de los barrancos, los caminos de la lava que circulan radialmente desde el corazón del volcán hasta las playas de arena negra y que confluyen en su cima en «... *el diamante del aire de las Canarias que hace un solo ramo de todo lo que crece celosamente solo en uno u otro lugar de la superficie de la tierra*»⁶⁴.

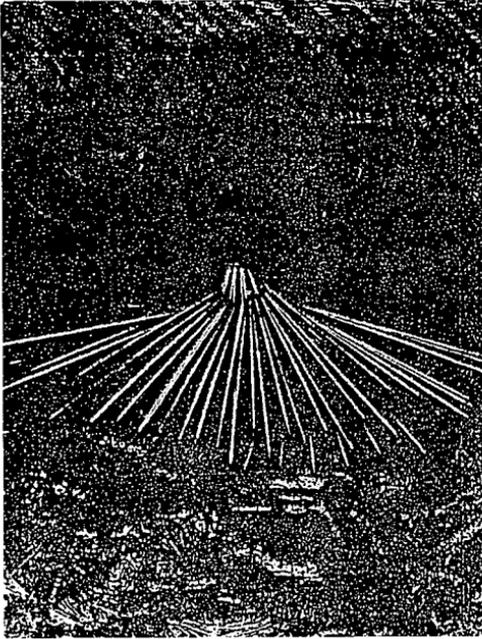
De esta manera, abajo queda la fronda del drago en la exhuberancia de los bosques de laurisilva o del propio jardín de aclimatación de La Orotava donde se logra la reunión estable de especies vegetales exóticas de todo el mundo como símil del ideal surrealista de la formas que pueblan el país de los sueños (o de los cuentos) en su confusión aparente de sueño y realidad, un universo biológico o Aleph muy singular que en su interior abarca todas las formas maravillosas, las reales o las que sugiere, como la flor de la Datura (Datura arbórea), comúnmente conocida como «dama de noche», convertida para Breton sucesivamente en campana, luz, vestido de noche femenino o sexo de mujer, o quizás el jardín en su variopinta asociación refleje el ideal de la expansión armoniosa e internacionalización cultural de sus ideas⁶⁵.

Arriba, en el final del viaje surge «*el punto donde todo empieza ásperamente a faltar*» el lugar que aparece una vez cumplido el recorrido a través del jardín y de todas las especies vegetales. Este lugar es una vez más el desierto, donde la naturaleza se muestra

⁶⁴ BRETON, André: *Ibid*, pág. 158.

⁶⁵ Sobre este tema el arquitecto Alberto Sartoris comenta del paisaje de las islas lo siguiente: «*Tanto para la fábula como para la realidad, las Canarias constituyen siempre el mágico misterio, la maravillosa sorpresa del Atlántico*».

SARTORIS, Alberto: *op. cit.*, pág. 39.



El Teide y Tenerife (1936)
en «L'amour fou»
de André Breton.
Max Ernst

en sus esencias más primarias, ahora confundido con la cima del volcán en donde mágicamente surge la puerta de entrada, agujero a todas las raíces y «*honduras del yo*», la entrada o salida de todo lo que crece celosamente en su interior, la entrada al fuego del amor.

Pero el final del viaje en Nicolás M.^a Rubió es de sentido contrario al de André Breton, el recorrido en su relato nos lleva desde el desierto al jardín, la llegada tras el viaje a través de la nada al deseo del Oasis: «*La emoción del oasis es casi una idea. De tal manera se presenta como calcada sobre una abstracción. El que la escena creacional o paradisiaca se inscriba naturalmente en la claridad de una idea, constituyó una base firme para la pronta concreción del jardín en las regiones de clima desértico ... El oasis es, por sí mismo, una definición*»⁶⁶. Por tanto el final de la pista del desierto en Maspalomas y su llegada al oasis la plantea de una manera casi natural: «*Sólo habrá que cuidar de la disposición de ese contacto, para que el viajero descubra primero el oasis, y sólo después, el mar*»⁶⁷. Tras la lectura de Sáhara-Niger queda claro que esa debe ser la secuencia lógica, desierto-oasis, «y sólo después el mar»⁶⁸, como un tercero que juega su papel exclusivamente de acompañante algo casual en Maspalomas, y que pone fin a esa relación dual, con un gran contraste, como un límite real, porque en la indecisión entre dos está latente el deseo de lo tercero.

⁶⁶ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M.^a: *Del Paraíso al Jardín Latino* (1953), Tusquets editores, Barcelona, 1981.

⁶⁷ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: 1.^a Memoria para el proyecto de Maspalomas, 1953.

⁶⁸ RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolás M.^a: *Sáhara-Niger*, op. cit. «... *us enfonseu dins del Tanezruft o país de la set, desert desertíssim i immens, de mil quilòmetres d'amplada; i, finalment, arribeu al Níger, el riu que els negres anomenen la mar, on l'aigua abundantosa reuneix els animals i els homes en una agitació de vida extraordinària*». «... *Os adentràis en el Tanezruft o país de la sed, desierto, desertísimo e inmenso de mil kilómetros de ancho; y, finalmente, llegáis al Níger, el río que los negros llaman el mar en donde el agua abundante reúne los animales y a los hombres en una agitación de vida extraordinaria*». (El subrayado es mío).

«De dos maneras se llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad se presenta diferente al que viene de tierra y al que viene del mar.

El camellero que ve despuntar en el horizonte del altiplano los pináculos de los rascacielos ... piensa en un barco, sabe que es una ciudad pero la piensa como una nave que lo saque del desierto, un velero que esté por partir, con el viento que ya hincha las velas todavía sin desatar, o un vapor con la caldera vibrando en la carena de hierro, y piensa en todos los puertos ...

En la neblina de la costa el marinero distingue la forma de una giba de camello, de una silla de montar bordada de flecos brillantes entre dos gibas manchadas que avanzan contorneándose, sabe que es una ciudad pero la piensa como un camello ... y ya se ve a la cabeza de una larga caravana que lo lleva del desierto del mar hacia el oasis de agua dulce a la sombra dentada de las palmeras, hacia palacios de espesos muros encalados.

Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone; y así ven el camellero y el marinero a Despina, ciudad de confín entre dos desiertos»⁶⁹.

Acerca de la urbanización de Maspalomas, se hacía el comentario sobre la constante preocupación de Nicolás M. Rubió Tudurí de

⁶⁹ CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*. Ediciones Minotauro, Barcelona, 1974. pág. 25.



utilizar la vía de la sugerencia como el lugar del máximo entendimiento, como una actitud personal ante el proyecto. Es la propuesta que no excluye de entrada cualquier otro planteamiento que pueda construirse a partir de unos supuestos semejantes.

Ésta, no era únicamente la respuesta a una incógnita (las que se suscitan, inevitablemente, a partir de la propuesta de urbanización de un territorio natural), también es la respuesta a las incógnitas que se derivan de un destino de uso de la urbanización relativamente novedoso –al menos planteada en estos términos–, el comienzo del turismo de masas. Cuando se diseña una urbanización turística sucede algo similar a cuando se diseña un jardín, si lo miramos desde el punto de vista de la construcción de un lugar de ensueño, de estancia placentera; el objetivo del turista o viajero se encuentra en el descanso en el paraíso. Esta analogía turismo-jardín va a funcionar en Rubió claramente, como se desprende constantemente de sus escritos. Está implícita en su propuesta el sentido de que si desaparecen las cualidades estéticas o de armonía de un territorio, y que hacen pensar en un lugar para el placer espiritual o físico, también desaparecen las cualidades que hicieron pensar en ese lugar como destino turístico⁷⁰. Pero no sólo van a funcionar las cualidades del lugar como referente de un pai-

⁷⁰ Esta analogía urbanización turística- jardín, que en Rubió se entiende entre otras cosas en la relación proporcional del espacio libre dedicado efectivamente a jardín o espacio natural, frente al que dedica a ser construido, que es en superficie notablemente inferior, fue más tarde, con el proceso real de construcción de la ciudad turística de Maspalomas-Playa del Inglés y con la especulación de suelo a través de parcelaciones y urbanizaciones aprobadas a una velocidad de vértigo, transformado o entendido como un proceso inverso. Frente a la escasez o inoperancia de espacios libres ciudadanos, el trazado y la edificación en densidad serán los elementos, a quien se asigna el papel de elemento significante de un lugar diseñado para el placer. En el proceso de construcción de un trazado «azaroso», por el procedimiento de anejección de desarrollos sucesivos, relativamente autónomos, de planes parciales en grandes parcelas apoyados en una estructura viaria básica, en donde se construye una arquitectura con licencias estilísticas formales, muchas veces difíciles de clasificar.

saje para el placer, estas cualidades pueden potenciarse o malograrse en función de la intervención.

A las cualidades del sitio, va a adaptar, como una materia maleable, un proyecto que dialoga desde la misma dualidad del territorio a partir de los conceptos de la cultura: lo profano y lo religioso con el mar y la tierra, la pista y el desierto con el viaje y la aventura, lo civilizado y el jardín con el desierto y el oasis. Se vale de la tensión de los opuestos como el lugar donde se explica mejor lo uno desde lo otro, la civilización desde su falta, lo concreto de un camino en el isomorfismo del desierto. Es el diálogo medido con el lugar, la propuesta de un paisaje sintético.

Maspalomas en este proyecto adquiere un valor mítico, como una representación mental de una geografía interiorizada. De la misma manera que una sociedad se representa y se explica en su espacio, un proyecto como el de Maspalomas se explica como una operación intelectual personal, como paisaje indisoluble a una manera de vivir, a una manera de entender. Es en la representación del arquetipo anterior o previo donde está la clave para el reconocimiento del lugar, y que permite la aprehensión en la percepción del entorno a partir de la propia experiencia, de la sensibilidad cultural modelada y educada por el arte y la naturaleza, la cultura y la biografía⁷¹.

La trayectoria personal de Rubió frente al paisaje es la trayectoria personal de una búsqueda, aquella de la relación cultural con el medio. Se inició con J. C. N. Forestier y su peculiar manera de

⁷¹ «¿Qué hace Rubió con su jardín?, ¿es un paisaje?, ¿es un deseo?, ¿es un recuerdo o quizás una añoranza? Su propio viaje personal, desde sus años con Forestier hasta su madurez son el viaje de un cazador: busca, olfatea, persigue, otea, descansa para empezar el alba, ¿hacia dónde?, ¿hacia qué?».

BOSCH ESPELTA, Josep: «Más allá del espejismo», en: Nicolau Maria Rubió i Tuduri (1891-1981) *Jardinero y Urbanista*, op. cit. pág. 197.

entender la jardinería entre el eclecticismo y la adaptación al medio: «*una universalidad como suma de localismos reinterpretados por el artista*»⁷²; se consolidó a partir de 1917 en que fue nombrado jefe de jardines y Director de Parques Públicos del Ayuntamiento de Barcelona, en sus propuestas y proyectos concretos para esta ciudad, en sus viajes a congresos y en su presidencia de la Sociedad cívica Ciudad Jardín, en la influencia de la Escola D'Art de Francesc Galí, y en su reivindicación del mundo latino «*El reencuentro, la reconciliación con el paisaje: el Mediterráneo*»⁷³ como las claves que dan sentido a una forma de entender el territorio, la lógica del pasado como posibilidad real del presente y finalmente, en sus múltiples viajes al continente africano donde la naturaleza, en sus esencias más puras, obliga a un diálogo, sin coartadas, a partir de la esencia misma de lo humano.

Al final África entró a formar parte por méritos propios de sí mismo, su vida y su cultura, porque «*África deja, a aquellos que la han probado, una nostalgia incurable*»⁷⁴.

En general, el trabajo con el paisaje es un trabajo también con el tiempo, de la misma manera que un buen vino necesita un período de maduración, la formación de una idea de paraíso personal también lleva su tiempo.

⁷² DOMÍNGUEZ PELÁEZ, Cristina: «J.C.N. Forestier el maestro», en A.A.V.V. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) Jardiner y Urbanista*, Doce calles, Madrid, 1989.

⁷³ BOSCH ESPELTA, Josep: «Los jardines de Nicolau Maria Rubió i Tudurí», en A.A.V.V. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) Jardiner y Urbanista*, op. cit.

⁷⁴ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M.ª: *Sàhara-Niger*, op. cit. «*África deixa, a aquells que l'han tastada, una nostàlgia incurable*». La influencia africana en Rubió es constante si nos atenemos a sus novelas, ensayos, escritos de cualquier tipo donde aparece África de una manera más o menos explícita, incluso en ensayos que aparentemente poco tienen que ver con el tema como puede ser Actar, algunos de los «ejemplos» que pone para argumentar su tesis tienen que ver con África.

Quizás la representación ideal del paisaje está construida a partir de lo real, de la memoria, de la cultura, en el sueño y en la realidad, en el sedentarismo o el nomadismo, en los viajes hacia afuera, pero también en los viajes hacia los paisajes interiores. Probablemente se va haciendo con el vivir de cada día, desde lo cotidiano y sus servidumbres, pero también, y sobre todo, desde la realización más o menos cierta de aquello que tiene que ver con la ambición o el deseo, si se llega a realizar el sueño de lo se quiere hacer con la propia vida, si se llega a desarrollar armónicamente el *tiempo en conserva* con el que se nace. Actividad en la que Nicolás M.^a Rubió Tudurí se empleó a lo largo de su vida con perseverancia, dejando con su trabajo y sus reflexiones, el mejor testimonio de sus logros.

*«Me agrada morir, porque la muerte era la única experiencia que me faltaba por vivir»*⁷⁵.

El proyecto para Maspalomas se cierra sobre sí mismo en cada una de sus partes, está presente su razón como elemento de un sistema completo y equilibrado. En el territorio estaba la evidencia del proyecto, y en la historia personal, el sedimento que deja el tiempo en el creador.

*«Esta constante relación entre interior y exterior define Bahr-el-Kobá: es un espacio cerrado que contiene todas las características míticas de "la isla" ... entre el aquí y el allá; entre los de dentro y los de fuera»*⁷⁶.

⁷⁵ Frase dicha por Nicolás M.^a Rubió Tudurí antes de morir. Aparece en la Nota Introductoria de Actar, de PLA, Mauirici: «Nota del traductor» *Colección de Arquitectura*, Murcia 1984, op. cit. «*M'agrada morir, perquè la mort era la única experiència que em restava per viure*».

⁷⁶ CASTELLANOS I VILA, Jordi: L'obra narrativa de Nicolau M. Rubió i Tudurí, en: *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*, op.cit. «*Aquesta constant relació entre interior i exterior defineix Bahr-el-Kobá: és un espai tancat que conté totes les característiques mítiques de "l'illa", amb consciència de separació i d'incomunicació ... entre l'ací i l'allà; entre els de dins i els de fora*».

Al final, lo más real de este proyecto de Maspalomas lo delata «el camino» frente a una urbanización incierta y desdibujada, y es el camino, porque es el viaje lo que está latente en esta experiencia. El encuentro simultáneo de idea y realidad, un fragmento del desierto y un recorrido, la pista del desierto como cordón umbilical que aísla y une a la vez el lugar de la acogida, el diálogo del espacio construido según su propia lógica en la unicidad de un equilibrio dual⁷⁷, el trayecto del exilio, el viaje hacia la huida de lo cotidiano, la estancia en el paraíso.

*«El mar no sabe envejecer. Una piedra nos cuenta su propia historia, una historia milenaria en cada una de sus asperezas, de sus desgastes. La ola del mar es joven como en el primer día del mundo. La isla, que obedece a los mandatos oceánicos, se baña en la eternidad»*⁷⁸.

El jardín en una isla, una isla en la isla.

⁷⁷ FLEURENT, Maurice: *Le Monde secret des Jardins*. Editions Flammarion, París 1987. «L'Harmonie ne peut naître que de la pacifique juxtaposition de tendances en apparence opposées».

⁷⁸ TOURNIER, Michel: *El viento paráclito*. Alfaguara, Madrid, 1994.

FINAL DE VIAJE

«... Pero lo que auténticamente enriquece nuestra vida es el peregrinaje que realizamos por el ilimitado territorio de las preguntas»¹.

Rafael Argullol

Este trabajo se ha convertido en un itinerario que en cierta medida ha modificado los planteamientos iniciales y, como en un viaje algo imprevisible, me ha llevado por caminos derivados, aquí y allá, de la propia investigación. Esto corrobora de alguna manera mi propio discurso interior acerca de la necesidad de abordar eso que llamamos realidad, aquí objeto de estudio, desde distintos puntos de vista quizás fragmentarios y por ello aparentemente desestructurados unos de los otros, pero en la convicción que de esa visión multifocal –como en la esfera de Gevrekian– se obtiene una apariencia acaso más global y completa, tanto por su capacidad de convergencia como por su capacidad desintegradora, y en la creencia de que lo coherente y lo contradictorio forman parte, simultánea e inevitablemente, de la misma realidad.

Otra consideración tiene que ver con la sensación también fragmentaria entre el todo y la parte entendida ésta última como parte indisoluble de lo universal y al mismo tiempo como universo en sí mismo, de acuerdo con Omar Calabrese cuando afirma que *«Conocer a través de fragmentos no implica una acción de análisis, sino un proceso que se remonta mediante indicios al todo del que el fragmento forma parte»*². Este es el camino que me lleva a consi-

¹ ARGULLOL, Rafael: «La tiranía de la actualidad», en *El País*, 9 de julio de 1995.

² CALABRESE, Omar: «Neobarroco», en A.A.V.V. *Otra mirada sobre la Época*, Librería Yerba, Murcia, 1994, pág. 260.

derar los grandes espacios de la jardinería y las arquitecturas que contienen, como representaciones válidas del entendimiento cultural del hombre con la naturaleza de la misma manera o al mismo nivel que en el interior de la arquitectura, y a otra escala, se entienden los «agujeros» representados por los patios o la forma de entender la sencilla composición jardinera de una maceta. En todos los casos las diferencias estriban no tanto en la capacidad expresiva de representación de cualquiera de ellas como en su limitación al mayor o menor «espacio» que ocupan y en la distancia de la mirada, unas veces alejada y en otras ocasiones más cercana del propio objeto de estudio.

La parte o el todo son en definitiva conceptos relativos cuando se habla de una representación simbólica de la naturaleza a través del diseño del espacio libre, jardín, parque o patio, convertidos en el lugar de la comunicación si el diálogo que se pretende es básicamente entre el individuo y su pensamiento³. Pertenece al arte de la arquitectura que se mueve en el umbral entre el hombre y su entorno ese espacio sutil, lugar frontera en el sentido usado por Eugenio Triás cuando habla en su «Lógica del límite» de aquellas «*artes que se instalan en la frontera del mundo*»⁴ en referencia a la arquitectura y a la música. En este caso la arquitectura del jardín cumple ampliamente con éstas características y posee el mismo sentido de pertenencia a éstas artes que conforman y dan sentido al mundo a su través como «*artes ambientales que desbrozan el ambiente*»⁵.

También de manera similar se ha tenido en cuenta el concepto desarrollado por Michel Foucault entre el espacio de la utopía o

³ RIBAS PIERA, Manuel: *Jardins de Catalunya*, ed. 62, Barcelona, 1991, pág. 243. «... creo que la última y algunas veces sublime comunicación es la comunicación estética».

⁴ TRIÁS, Eugenio: *Lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991, pág. 100. «... artes que se instalan en la frontera del mundo, en las puertas mismas de "ingreso" o de acceso al "mundo mismo", sin traspaso de ese umbral».

⁵ TRIÁS, Eugenio: *Ibíd.*, pág. 101.

de la heterotopía⁶; son lugares de la heterotopía: el cielo, el mar, el volcán o el desierto, sin embargo también lo son el Aleph de Borges, o los agujeros negros de la astronomía, los patios y el jardín, la luz, el silencio o su carencia materializada hoy en el agujero imprescindible de la nueva mirada viajera de cualquier vivienda: el televisor, o la pantalla del ordenador.

El espacio libre del hombre, desde los grandes parques a los patios porteños o a las terrazas de París, es de alguna forma el lugar resumido de un viaje metafórico desde la selva amazónica al desierto del Sáhara, lugares en donde nace el deseo del jardín. Éste abarca todas las escalas si lo entendemos como la representación de la naturaleza del deseo, cabe en todos los espacios, desde el macrocosmos del gran parque en Roberto Burle Marx, o el desierto en Nicolás María Rubió Tudurí y también en el microcosmos de un patio silencioso de Luis Barragán, o en el simple diseño de una maceta del mismo Rubió, o también en los intentos de definición del espacio libre urbano que se encuentra en el vacío secuenciado de la arquitectura en Le Corbusier, lugar donde insertar la nueva ciudad, en este caso absolutamente rodeada de aire, «espacio» de fondo que sostiene, como la música en sus notas, el discurso organizado de la nueva arquitectura.

Quizás no se ha valorado suficientemente el cambio que supuso el siglo pasado la introducción del parque en la ciudad como nuevo lugar para la colectividad frente a los jardines cerrados de la aristocracia de siglos precedentes. En los primeros ejemplos éstos estaban indisolublemente unidos al concepto de jardín, sin

⁶ FOUCAULT, Michel: «Espacios otros: Utopías y heterotopías», en: *El Carrer de la ciutat*, n.º 1, Barcelona, 1978.

El tercer principio desarrollado por Foucault dice: «*La heterotopía es el poder de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí (...) El ejemplo más antiguo de estas heterotopías, en forma de emplazamientos contradictorios sea posiblemente el jardín.*»

embargo poco a poco el «parque urbano» adquirió entidad propia convirtiéndose en una instalación cada vez más ajena a la idea que le dio origen. Es verdad que Olmsted integraba el parque en la ciudad sin embargo su «urbanidad» estaba más en la forma en que dicho parque se insertaba estructuralmente con el suelo edificado que en los contenidos de todo tipo, estilísticos, o temáticos relativos al ocio colectivo que ya empezaban a manifestarse y a distinguirse de los jardines europeos de la aristocracia.

Forestier con su fragmentación del rígido jardín francés por medio de pequeños subjardines, a modo de sorpresas tipo patios encadenados, está buscando quizás un acercamiento a la variedad de respuestas que son necesarias en un parque urbano, sin embargo este esfuerzo todavía quedaba atrapado en los límites estrictos de la jardinería.

En el Movimiento Moderno las propuestas para la nueva ciudad descuidaron el conocimiento teórico del espacio libre urbano desde el punto de vista de las demandas de ocio ciudadanas frente a ideas que se mantenían como prioritarias extraídas de los planteamientos higienistas para la ciudad, aún no se estaba en disposición de proponer nuevas interacciones entre el ciudadano y su parque⁷. La arquitectura en Le Corbusier asume casi íntegramente el papel de la urbanidad y para el parque deja el papel de un necesario fondo higienista. El jardín realmente aparece en el interior de la arquitectura (como jardín y no como parque), porque está proponiendo la solución de un espacio para el individuo; la idea de jardín sigue, también en este caso, asociada a la individualidad, no a la colectividad.

⁷ Actualmente esta tendencia sigue a una velocidad imparable pudiéndose hablar claramente de parques y jardines como dos formas de entendimiento del espacio libre claramente dissociadas al menos en algunos planteamientos de la nueva ciudad del ocio y en muchos de los parques temáticos donde la jardinería toma un papel claramente secundario o sencillamente desaparece.

Las propuestas urbanísticas de las vanguardias de los años veinte se fundamentaban en la importancia de las ideas, las de contenido social o estético, en la definición de la nueva ciudad con propuestas de nuevas formas de vida que llevaban aparejadas una auténtica revolución en la arquitectura y el urbanismo. Las consecuencias en el nuevo paisaje urbano corren a la par con la sistemática en la organización de la vida del hombre «moderno», y el entendimiento de la modernidad como visión de totalidad y de validez universal.

La definición del espacio público se supedita a la organización sistemática y uniforme de la nueva arquitectura, sus atributos espaciales devienen de su pertenencia al sistema, y las definiciones más precisas y novedosas del espacio libre carecen de entendimiento autónomo salvo en las definiciones acotadas y dimensionalmente reducidas que pertenecen a la órbita particular de cada arquitectura, por tanto a la comprensión de lo individual.

Por tanto, cuando mayor fue la preocupación por la idea del espacio y la arquitectura en los pioneros del Movimiento Moderno, más se vació de contenido el «espacio libre» de la nueva ciudad. Sin embargo los intentos por redefinirlo desde los nuevos presupuestos estéticos que inducían las teorías de la física espacial, llevaron a asociarlo materialmente con la disciplina de lo construido, a darle un lugar normalmente en el interior de la nueva arquitectura, entre sus paredes o techos en donde muchas veces se mostraban, como en los patios, formas enmarcadas dirigidas a conectar con la idea mental de espacio a través de la mirada, esto es, como en un cuadro que con la velocidad de una flecha conectaba la visión y el pensamiento.

Ejemplos de estos proyectos los encontramos en algunas propuestas ampliamente conocidas de la exposición de Artes decorativas de París de 1925 y sus distintas repercusiones, –nunca las sufi-

cientes como para lograr convertirse en algo más que meros ejemplos intencionales que no escapan de la órbita de la arquitectura paisajística de autor-, pero que en algún caso e indirectamente han demostrado su capacidad de difusión y movilidad a otros ámbitos de estudio o geográficos.

También la visión cinética sirvió como argumento para explicaciones perceptivas y estéticas del espacio-tiempo, -la reflexión del espacio a través de un itinerario temporal-, pero habría que añadir que en esta nueva visión perceptiva-temporal colaboraron enormemente las nuevas máquinas, las nuevas velocidades del hombre, el coche, el avión, el cine *«espacio imaginario»* para El Lissitzky, en definitiva todas las máquinas que encadenan imágenes a una velocidad que hasta ese momento el hombre no había tenido.

Las visiones fragmentadas y simultáneas de la realidad en el marco de un cuadro cubista puede entenderse como una operación semejante a las visiones estereoscópicas que se obtienen en la subida de los últimos tramos de la escalera espiral de la torre Eiffel o simplemente girando en lo alto del mirador, semejantes a su vez a un ingenioso diorama de Le Corbusier, o a las imágenes de París a través de un periscopio en lo alto de una terraza en los Campos Elíseos. También se pueden entender de esta forma las imágenes que recibe y que proyecta la esfera facetada de luces y colores de Gevrekian, o las que describe Jorge Luis Borges en el Aleph de la calle de Garay o también las descripciones del universo que hace el mismo Borges o Barragán a través del encuadre de las paredes de un patio, a su vez similares al lugar «otro» descrito por Rubió en plena travesía del desierto al oasis, o las que permite «el punto sublime» de la cima de un volcán en Breton o bien la representación simbólica de la amazonia y la geografía brasileña en los jardines de cubierta de Roberto Burle Marx. Al final todas ellas son imágenes de la heterotopía de universos simultáneos que se mueven entre el todo y la parte.

El desierto en Rubió es lo opuesto a la uniformidad y la monotonía; contrariamente a la opinión extendida de falta de variedad, en el desierto «constantemente el paisaje se muda»⁸, sin embargo la falta de agua es una característica que produce un efecto en el paisaje que hace que lo identifiquemos como un todo. Toda la variedad de la jungla, puede quedar representada en un fragmento de una sección que en altura nos muestra las distintas capas horizontales o pisos que la componen, porque la jungla o la selva es lo contrario de un desorden, es en definitiva un territorio absolutamente organizado y ahí precisamente reside su fragilidad, pero este intrincado orden biológico lo rellena absolutamente todo y no deja espacio para el distanciamiento de la mirada en Le Corbusier: «La selva es silenciosa, espesa, impenetrable quizás amenazadora (...) hay de todo en la selva americana pero no se ve nada»⁹.

Barragán huye de las grandes panorámicas circulares, porque la representación del universo entero se consigue más fácilmente con el simple encuadre de un fragmento, como una fotografía que selecciona una parte de algo e impide una visión global pero que por su condición de fragmento inmediatamente se refiere al todo que un observador quiera completar. En un patio, como dicen Ferdinand Bac, Luis Barragán o Jorge Luis Borges, cabe el universo entero.

El viaje a través del patio es al final el viaje a través de la reflexión que siempre induce todo objeto, imagen, o espacio, que queda encuadrado en los límites estrictos de un marco, lugar que por la focalidad que producen sus límites, abre puntos de fuga hacia horizontes ilimitados de la visión o del pensamiento. Estos lugares son por tanto lugares del todo y de la parte, lugares frontera, –goznes como dice Eugenio Trías al hablar de cuadros y pinturas como

⁸ RUBIÓ TUDURI, Nicolás: *Sáhara-Niger*, ed. La Campana, Barcelona, 1993. pág. 14.

⁹ LE CORBUSIER: *Precisiones*, ed. Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 29.

objetos enmarcados¹⁰-, donde el espacio percibido al final se convierte en idea, en abstracción de la mirada; como el encuadre de la mirada fisgona a través de una cerradura de Luis Barragán en Roma, o en los cuadros-jardín con límites precisos en los proyectos de Mallet Stevens, Gevrekian o Roberto Burle Marx, o el constante marco cartesiano de la mirada en Le Corbusier en sus proyectos de pequeña o gran escala, o los sucesivos marcos conceptuales entre el plano del desierto, el camión, o la llegada a un oasis o a su idea, en el viaje a través del desierto de Nicolás M.^a Rubió.

En definitiva en este paseo por el espacio libre del hombre se ha querido señalar que éste no es nunca un espacio vacío y que, al final, son emplazamientos llenos de relaciones que difícilmente los hacen sustituibles o reducibles a unas cuantas frases concluyentes; en este sentido también se ha tenido en cuenta que no hay un lugar privilegiado para la observación. Por tanto, las conclusiones de este puzzle están repartidas en el texto, como una metáfora del mismo juego en que se pretende construir con relatos diversos un poliedro de espejos facetados en donde al final todo se refleja, incluido uno mismo, ya que es imposible hacer observaciones sin delatar la presencia del observador¹¹.

En estos viajes de arquitectos las ideas funcionan de manera semejante a la dispersión de las semillas, que ayudan con su propaga-

¹⁰ TRIAS, Eugenio: op. cit. pág. 154. «Ese fondo está subrayado en el modo de un encuadre que exige la delimitación del objeto dado a ver en el modo lógico de un cuadro. Ese fondo lo constituye el límite mismo del cuadro, su genuino marco ...».

¹¹ «Cualquier criterio, cualquier ordenamiento son una cuestión de "elección". Y sin embargo, la elección se efectúa con el fin de comprender mejor una realidad de otra manera fugitiva. El "observador" sabe que lleva siempre consigo el "pecado original" de su limitación.

Pero sumergirse en ella es el único instrumento para alcanzar la intersubjetividad».

CERRUTI, Mauro: «El mito de la omnisciencia y el ojo del observador», en A.A.V.V. *El ojo del Observador*, ed. Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 48.

ción a la confusión de las culturas y los lugares, sea África, Europa, o América, todas ellas al final partes o fragmentos del total de la esfera del mundo, siempre girando sobre sí misma y mostrando a través de una mirada lejana y estratosférica la imagen unitaria de selvas y desiertos, ciudades y océanos; en definitiva la heterotopía de un único lugar.

Como decía Popper, toda teoría debe contener en sí misma no solo aquellos elementos que la demuestran, sino también el germen a partir del cual sea posible la construcción de otras teorías que la invaliden. De esta manera, las certezas se convierten en verdades relativas que sirven mientras se esté constantemente en marcha, en el camino convertido de esta forma en el «lugar» desde donde plantear la investigación. Ha habido, por tanto, efectos derivados de esta manera de proceder, como la de abordar el objeto de estudio siempre desde una distancia que evite, por su cercanía un desenfoque no deseado, o una excesiva «inmovilidad» que petrifica cualquier conclusión que de ella se derive.

También se ha tenido en cuenta que el método o análisis empleado para desentrañar una incógnita desencadena, como se demuestra en las investigaciones biológicas, un efecto deformante en el objeto de estudio consecuencia del propio método. Esta respuesta algo perversa reconduce, la nueva información obtenida, paradójicamente, hacia un conocimiento mayor del método o del sujeto que realiza el estudio, que del resbaladizo objeto de estudio que presenta inevitablemente un comportamiento adaptado y circunstancial.

De la misma manera en que están hibridadas las palmeras del oasis de Maspalomas –que ni son canarias absolutamente ni tampoco datilíferas porque en cada caso depende del momento de híbrido de cada una– la cultura de los viajes, del exilio o del emi-

grante en la sociedad actual obliga, como dice Kevin Power a poner en cuestión constantemente nuestro propio punto de mira porque «*el concepto de frontera se presenta como un medio posible de saltar de la "heterogeneidad de la diversidad" al "carácter híbrido de la diferencia"*»¹² la inevitable característica cada vez más generalizada, aún en el interior de la propia cultura, de vivir siempre en territorios fronterizos.

¹² POWER, Kevin: «Problemas de identidad», en A.A.V.V.: *Otra mirada sobre la Época*, op. cit. pág. 278.

CAPÍTULO II

PORMENORES DE UN VIAJE

•

PAISAJE Y TURISMO EN GRAN CANARIA

•

NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ Y GRAN CANARIA

•

DESCRIPCIÓN DE MASPALOMAS

•

SITUACIÓN JURÍDICA DE LA INTERVENCIÓN

•

PRIMER ANTEPROYECTO DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

•

DECRETO SOBRE PARADORES DE ESTADO

•

PRIMER ANTEPROYECTO DE PARADOR DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

•

PRIMEROS PROYECTOS DEL CONDADO DE LA VEGA GRANDE

•

SEGUNDO ANTEPROYECTO DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

•

CONCLUSIONES

PORMENORES DE UN VIAJE

Como en todo viaje organizado siempre hay una parte del lugar que se visita que los propios organizadores procuran evitar al turista, se trata de aquellas visiones, imágenes o explicaciones que exponen con excesiva crudeza una realidad distinta a la que se pretende mostrar como verdadera, aunque afortunadamente siempre hay quien no desea ser engañado y desea conocer esa realidad hasta sus últimas consecuencias, desde sus más atractivos paisajes y monumentos hasta sus lugares menos presentables, las dos caras de un viaje.

De la misma manera, todo proyecto de arquitecto presenta inevitablemente dos facetas aparentemente antagónicas. Una es el contenido teórico y de deseo personal de aquello que se quiere hacer, la declaración de intenciones programática o de ambiciones que con mayor o menor ilusión ayudan a comenzar la tarea al principio incierta, de acercamiento a la página en blanco. La otra cara se presenta poco a poco, cuando la solución se va cargando de realidad, con la concurrencia de las leyes, la limitación de los presupuestos, los condicionantes externos que van ganando terreno, de tal manera que en el resultado final están presentes, inevitable y simultáneamente, las dos caras del problema. El resultado de un acuerdo entre deseo y realidad.

En algún caso esos condicionantes externos, llegan a ser de tal índole que no permiten la realización o el objetivo del proyecto. Este es el caso del proyecto para Maspalomas de Nicolás María Rubió Tudurí, y es en este capítulo donde se va a exponer esa otra cara de la historia que al final, como en un viaje a ninguna parte, fue determinante.

PAISAJE Y TURISMO EN GRAN CANARIA

Durante un período de tiempo comprendido entre finales de los años cuarenta y la década de los cincuenta del presente siglo en la isla de Gran Canaria, debido a factores internos y por supuesto también externos de una cierta estabilidad tras los diferentes episodios bélicos, se va a intentar un nuevo modo de equilibrio entre la isla y sus potencialidades paisajísticas, naturales y de ocio, como consecuencia de las nuevas expectativas económicas que se generan en estos años con el comienzo del turismo de masas.

Serán años de discusión sobre modelos de interpretación y propuestas de urbanización o recualificación del medio insular o ciudadano, producidos por las posibles lecturas de lo propio, inducidas por la reflexión que produce un fenómeno de estas características: la atracción del turismo.

La preocupación por el paisaje natural o urbano, por el territorio como recurso para el desarrollo turístico, será durante estos años una preocupación creciente y de primera magnitud.

Esto va a dar lugar a nuevas lecturas sobre el territorio, a diferentes planteamientos para su transformación a través de la urbanización, al añadido de nuevos valores a lo ya construido en las ciudades –prioritariamente en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria–, con una atención especial hacia el espacio libre colectivo, y que son todas ellas iniciativas dirigidas al embellecimiento y recualificación estética de la ciudad, con una producción de imágenes y propuestas destinadas a recuperar el placer estético de la contemplación, la expresión formal de lo lúdico. Son en definitiva nuevas maneras de leer lo propio que se extraen desde la perspectiva del turismo.

Estas iniciativas aparentemente espontáneas y quizás no suficientemente coordinadas desde los distintos ámbitos e instituciones, adquieren hoy un valor paradigmático y testimonial en las propuestas del arquitecto Nicolás M.^a Rubió Tudurí, para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, o en los estudios que hace para Maspalomas en los comienzos de la urbanización turística del sur de la isla.

Un ejemplo de esta preocupación es la discusión del valor cualitativo de lo local, el valor de la identidad. La definición de este concepto se va a buscar, en primera instancia, en el valor sacralizado del paisaje como referencia mítica de lo propio. El valor absoluto de lo que se sabe único e irrepetible, el reconocimiento del poder de la naturaleza desde sus atributos externos hasta la conciencia interiorizada de sus esencias, representaciones de una geografía mentalizada y compartida con el colectivo que la habita.

Se va a buscar, esencialmente, en aquellos espacios-testimonios, cuyas fisonomías fragmentadas son en sí mismas elementos que reconocemos como propios. Son los arquetipos del paisaje que nos permiten su aprehensión a la vez que su representación.

Esta conciencia de la identidad de un colectivo, partiendo del territorio, y del paisaje como valores primigenios de una cultura, es decir la identificación del «país» con lo más básico, su soporte territorial, toma toda su importancia si además el territorio es escaso, cuya delimitación geográfica, por tratarse de una isla, facilita la utilización de su forma como referente emblemático de sí misma.

Pero el paisaje no es un valor absoluto, ni su valor es exclusivamente un referente geográfico, ni únicamente una descripción formal de sus elementos. Analizar un paisaje es también analizar la evolución de ese territorio, la forma tradicional en que el hom-

bre lo ha ocupado; es también analizar el papel que juega la percepción que se tiene del mismo y, simultáneamente, la representación que corrobora el sistema cultural que permite esa percepción¹.

Las formas de construcción tradicionales de un territorio, y las formas de entendimiento del mismo participan básicamente de la dimensión estética y cultural de ese espacio.

Por tanto esa «enajenación» que produce el contemplar lo singular en la forma de construcción territorial de una cultura, el esfuerzo de comprensión de lo distinto, lo definido históricamente como los rasgos de identidad, se supone que funcionan para el turista como una atracción que estimula su curiosidad y enriquece su espíritu.

El modelo de lo rural coincidía en estos años con la imagen renovada, que se quería imponer, del Nuevo Estado Español que surge tras la guerra civil, y que de alguna manera se puede entender como una continuación ideológica y de contenidos teóricos similares a los que a principios de siglo se dieron en una buena parte del territorio español. Como dice Isabel Navarro Segura: «*La actitud proyectual de recuperación y estudio de la cultura rural como seña de identidad específica y manifestación de lo típico (...) es común al regionalismo de las primeras décadas del siglo, y a lo que por distinción podríamos denominar ruralismo ideológico de posguerra*»².

¹ A.A.V.V. *Composer le paysage. Constructions et crises de L'espace (1789-1992)*. Editions Champ Vallon. París, 1989, pág.123. «*Etudier un paysage, c'est décrire des formes, une composition, c'est rappeler l'occupation de l'espace par l'homme, analyser l'évolution de ce territoire. Mais c'est aussi restituer les représentations qui ont pu jouer leur rôle dans la constitution de ce paysage, et qui continuent à le jouer dans la perception que nous en avons*».

² NAVARRO SEGURA, M.^a Isabel: «La opción regional como expresión de lo típico», en: A.A.V.V. *Arquitectura y Urbanismo en Canarias. 1968-1988*, E.T.S.A., Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pág. 54.

Estas revisiones territoriales en la búsqueda de raíces o de identidad de una cultura, tienen unos antecedentes claros en los últimos años del siglo XIX, con el movimiento regionalista y regeneracionista que se desarrolla en el ámbito peninsular cuyos máximos defensores se encontraban en la llamada generación del 98, y en la puesta en valor del valor territorial como analogía del valor de la identidad, Como dice Federico Castro Morales: «*En la conquista de este ideal el paisaje adquirió una función esencial, no sólo a nivel geográfico o artístico, sino ético (...). Se creyó entonces que el redescubrimiento de la identidad nacional sólo podía efectuarse con el concurso de la geografía: ciencia –y moral– que garantizaba el nuevo patriotismo*»³. Eran ideas planteadas desde supuestos diversos, en unos casos desde la introversión de la tradición de los valores del pasado, postura defendida por Ganivet, o la postura conciliadora de lo propio en los valores de la «intrahistoria» y su posible apertura hacia valores universales, defendida por Miguel de Unamuno.

En la Cataluña de cambio de siglo, se plantea por la burguesía industrial tendencias que persiguen objetivos similares y que, en cierta manera, conectan el concepto de identidad cultural con el de identidad territorial catalana, entendida en sentido amplio. Son años en que la necesidad de identificación fomenta la búsqueda de lo propio en una doble vertiente hacia «dentro», como en las revisiones de la arquitectura popular catalana de Puig y Cadafalch o Goday, o hacia el «afuera» que en ningún momento significa la búsqueda de lo externo o lo ajeno, sino muy al contrario: se trata de la búsqueda del ámbito cultural en el que Cataluña se identifica, el Mediterráneo.

El Noucentismo, a través de su línea más intelectual, en los postulados de Eugenio D'Ors, define a Cataluña desde supuestos cul-

³ CASTRO MORALES, Federico: «*La imagen de Canarias en la vanguardia Regional*», Ayuntamiento de La Laguna, 1993.

turalmente localizados en el Mediterráneo, como referente geográfico, y un retorno hacia el mundo clásico, el espíritu latino, en sus aspectos más puristas y rigurosos.

Uno de sus más fervientes defensores será Nicolás M.^a Rubió Tudurí, quien junto a otros arquitectos y artistas inicia su formación en L'Escola D'Art de Francesc Galí. Esta formación de Rubió marcará profundamente su obra y su trayectoria hasta tal punto que, como dice Josep Bosch Espelta: *«Este espíritu que está presente a lo largo de toda la obra de Rubió se presenta como una cuestión de fondo, como una cuestión "avant la lettre" que está en la base de todos sus jardines (...) es consustancial a la obra y la personalidad de Rubió»*⁴.

En Canarias, la búsqueda de la identidad va asociada –como en América– al desconcierto de una cultura y una historia que termina y comienza con el Descubrimiento de América. Las raíces culturales históricas se enraizan inevitablemente en el crisol que a partir de esa fecha provoca el mestizaje de la conquista de las islas. La conciencia de la identidad canaria pasa además por la conciencia de la insularidad; la condición geográfica de archipiélago, de territorio interrumpido, ha provocado históricamente disputas internas de capitalidad y control entre islas poco favorecedoras de espíritus orgullosos de unión regionalista.

A principios de siglo, Miguel de Unamuno en una conferencia en Gran Canaria decía: *«... creo que tenéis un problema: el de vuestro aislamiento. Vivís aislados y vivís aislandoos (...) lo que hace vuestra fuerza hace vuestra debilidad. Vuestra fuerza es la posición geográfica que tenéis. Por aquí pasan buques de todas las naciones de la tierra; pero también pasan por encima las nubes, y, ¿de qué sirven si*

⁴ BOSCH ESPELTA, Josep: «Los jardines de Nicolau M.^a Rubió i Tudurí», en A.A.V.V. *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) Jardínero y Urbanista*. Editorial Doce Calles, Madrid, 1993.

no descargan? Esto es a modo de mesón, donde se descansa, se toma un refrigerio, se deja algo de la bolsa, pero donde no se toma ni se deja nada del espíritu. Es un lugar de paso. Os encontráis con un horizonte cerrado; el mar os estrecha y os entrega a vosotros mismos» concluía más adelante diciendo:

«Cuando Colón fue con sus carabelas al descubrimiento del Nuevo Mundo se detuvo en el Puerto de La Luz. Tenéis que hacer que los que partan al otro mundo se detengan aquí a reparar sus fuerzas. Para ello id creando un clima moral, no el otro, y ya veréis cómo vendrán a estas tierras los que tengan tisis en el alma, no en el cuerpo»⁵.

La mirada del canario en la búsqueda de su identidad, desde comienzos de siglo, va a estar constantemente referida a estas características tan peculiares, desde el aislamiento y desde el cosmopolitismo. Desde la reivindicación por etapas del pasado indígena simultáneamente con la reivindicación europea de la cultura canaria, desde la conciencia de las carencias históricas y su necesaria superación en su proyección futura, o desde el referente geográfico y los valores míticos y estéticos del paisaje –a veces no entendido como africano–, todo ello unido a la conexión estrecha con Latinoamérica y la conversión de las islas en el lugar del paso obligado a los viajes transoceánicos.

Estos dos grandes horizontes: el de la introspección en la recreación de los valores intrínsecos de lo canario, y el de la apertura hacia el exterior en los intentos por conectar con las corrientes culturales fundamentalmente europeas, es decir, este sentimiento de lugar frontera entre culturas es una presencia constante en la

⁵ UNAMUNO, Miguel: «Discurso sobre la Patria», discurso dado en 1910 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Resumen en: «La Defensa», Las Palmas de Gran Canaria, 7 de Julio 1910. Publicado en: CASTRO MORALES, Federico: op. cit.

conciencia insular y va a marcar en su ambivalente tensión la búsqueda cultural de lo canario.

A partir de los años treinta comienza una etapa, que logra su máximo apogeo con Domingo Doreste y la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez en Gran Canaria, y con la aparición de «Gaceta del Arte» de la mano de Eduardo Westerdahl en Tenerife desde donde impulsa según Alberto Sartoris: *«Su defensa del espíritu, que tiene por objeto el archipiélago canario y el universo del arte (...) su aportación estimulante tiene en cuenta hechos reales y una posición geográfica particular que deben hacer de Canarias un núcleo de cultura viva, cuya fisonomía será también modelada por la iluminación que le viene de Europa, por sus propias características africanas y por sus relaciones familiares con la América Latina»*⁶. Quizás esta defensa de Canarias como núcleo de cultura y universo del arte tuvo su mayor apogeo en estos años con la celebración de la exposición Internacional Surrealista en la isla de Tenerife en 1935, adonde acuden sus máximos defensores con André Breton a la cabeza, quien un año más tarde publicará un texto significativo de la naturaleza surrealista de las Canarias, en concreto de Tenerife, al que denominará «Le château étoilé».

También en estos años se inicia una campaña tipista promovida por el pintor Nestor Martín Fernández de la Torre a través del Sindicato de Iniciativas Turísticas de Gran Canaria del cual es miembro fundador⁷,

⁶ SARTORIS, Alberto: *«Magia de Canarias»*, Prólogo y traducción: M.^a Isabel Navarro Segura, Gobierno de Canarias, 1987, pág. 17.

Alberto Sartoris vendrá a Canarias por primera vez en 1950 traído por Eduardo Westerdahl, a partir de este primer viaje su implicación con las islas será notable, concretada en numerosos escritos sobre las islas, en proyectos de arquitectura, y en constantes viajes hasta el año 1983.

⁷ ALEMÁN HERNÁNDEZ, Saro: *«Nestor un pintor Atlántico»*, Editorial Labris, Tenerife, 1987. Para mayor información sobre este tema, consultar el Capítulo VI: «Campaña de Revalorización del tipismo: Apropiación y “embellecimiento” de la expresión popular campesina». También consultar los diferentes anexos de final del libro.

comienza un movimiento de revalorización de lo propio, en la que se implicará hasta su muerte, ocurrida en el año 1938, tomando como fundamento aquellos elementos que hemos definido como arquetipos primigenios de la cultura insular, el territorio, el paisaje, la vegetación autóctona, la referencia mítica de lo propio, valores a los cuales les va a añadir interpretaciones o visiones personales sobre las costumbres canarias, la arquitectura, la producción artesanal o la cultura popular.

Es la visión de la construcción histórica o tradicional del paisaje, como representación maleable de un ideal estético, confundido en ocasiones con ideales nacionalistas, donde predomine la forma sobre el fondo, la apariencia sobre el significado, que sea capaz de comunicar una nueva sensibilidad sobre lo canario; la reinterpretación del tipismo como recurso turístico⁸, desde la base del territorio insular, y sus tradiciones históricas de construcción.

Las mayores dificultades en la búsqueda de lo propio, se plantean a la hora de concederle ese estatuto de pureza, o de símbolo, a todo aquello que es resultado de la acción del hombre, el resultado de su relación con el medio, en determinar cuáles son los valores «reales» de esa identidad que es tan fácilmente reconocible en el territorio virgen.

Los más inmediatos se reconocerán en aquellas relaciones que se mantienen próximas al territorio, actuando éste como soporte básico de la relación. A partir de este base, van a servir como punto de referencia a la hora de marcar pautas estéticas en las

⁸ ALEMÁN, Saro: *Ibíd.* «*El turismo se alimenta de la admiración del pasado, que es necesario reconstruir ante sus ojos, inventando, si se quiere, para suplir la falta de lo auténtico, sabiamente y con fidelidad*». Nestor Martín Fernández de la Torre, abril de 1936.

nuevas construcciones muchas de las que se derivan de las formas de construcción del mundo rural, o las indagaciones arqueológicas del mundo indígena.

Quizás el considerar como más propias o auténticas estas formas de construcción del territorio, las que muestran de una manera más directa la relación del hombre con el medio, donde es evidente la manufactura en su construcción, sea en primer lugar porque esta relación se «lee» con más facilidad, son más estrechamente interdependientes, muestran una coherencia interior más inmediata, a diferencia del medio urbano donde las relaciones exclusivas con el territorio son siempre más complejas.

Es en la construcción del agro, donde la tradición constructiva está menos contaminada de formas nuevas o nuevos materiales; es ahí donde las formas de construir se reproducen miméticamente a lo largo de la historia.

Esta inercia de construcción de la agricultura en las islas es también debida a las dificultades de introducción de nuevas tecnologías, ya que por causas absolutamente singulares debidas a la geografía canaria, los impedimentos orográficos, las grandes pendientes, la accesibilidad limitada, se hace en muchos casos inviable la puesta a punto de nuevas formas de producción del cultivo, casos en los que además se plantea la necesidad de la construcción real de la parcela agrícola como paso previo y necesario para su explotación. Son todas ellas razones que han producido unas formas o elementos constructivos propios y singulares, y que pertenecen además al mundo de la tradición. Un origen que en estos años supone un certificado de garantía y autenticidad.

Sin embargo bajo estas premisas va a funcionar muchas veces la imagen única del territorio, como un absoluto, como un referente de las raíces de una cultura. El territorio insular, frente al turis-

mo, se espera que funcione por sí mismo, nadie duda de sus valores de atracción y de consumo ante la mirada «descubridora» del turista extranjero. De esta manera se entiende el funcionamiento del paisaje exclusivamente desde su significación estética, en cualquier ámbito, como estrategia para la organización turística.

También está presente en la tradición mítica del concepto de isla, conceptos de islas-paraiso, tales como: Islas Afortunadas, Campos Eliseos, Jardín de las Hespérides en los restos de una desaparecida Atlántida: «*Reinaldo arquetipo del hombre moral, va a ser quien protagonice, junto a la lasciva y mágica Armida, la hazaña del jardín, situado, según Tasso, en la más occidental de las islas Afortunadas, es decir, en un rebrote del Jardín de las Hespérides, especie de Paraíso occidental –lo llama Rubió y Tudurí– hundido después en la famosa Atlántida*»⁹.

Isla como concepto globalizador, total e idealizable con todos los atributos de lo paradisiaco y lejano; una vez dentro de ella no existe nada más, se produce el olvido, salvo la escenografía que acompaña al tópico literario de la isla-jardín¹⁰.

Sirven para esta finalidad la construcción de imágenes literarias, utilizadas como reclamos publicitarios como la conocida «Gran Canaria, continente en miniatura», o cualquiera de las letras de las canciones típicas canarias, que a partir de estos años se componen, siempre con letras alusivas a las cualidades paradisiacas, que ensalzan las excelencias del territorio insular, utilizando la metáfora como estrategia del lenguaje en las descripciones paisajistas.

⁹ GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: «*Paisajes del Placer y de la Culpa*», Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1990, pág. 42.

¹⁰ GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Ibid*, pág. 7. «*Esos jardines, a menudo situados en islas, constituyen –me atrevo a decir– el paisaje más antiguo, persistente y lleno de sugerencias de la civilización occidental. Son, como aquí los llamo, paisajes del placer y de la culpa; paisajes, también, de la Vida y del Saber.*»

NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ Y GRAN CANARIA

La llegada de Nicolás María Rubió Tudurí a la isla en el año 1952 se inscribe en el momento en que se decide comenzar a dar salida real a las expectativas turísticas a través del intento de puesta en valor, por primera vez en la isla, de zonas que se habían conservado al margen de cualquier experiencia colonizadora. Para Rubió, sin embargo, ésta no era la primera vez que se encontraba con un encargo similar en las islas. En el año 1927 los Duques de Peñaranda le habían encargado el proyecto de ajardinamiento de la residencia «El Robado» en el Valle de la Orotava en la isla de Tenerife. Este había sido un proyecto muy singular, y en su momento también muy significativo de cara a las expectativas de convertir Tenerife en un *paradero temporal de la aristocracia española*, o en el destino de un renovado *turismo cosmopolita*¹.

«El Robado» era una antigua villa inglesa, que por su imagen parecía haber «... sido traída delicadamente encajonada sobre la borda de un buque inglés, desde un puerto de Bretaña o Escocia»². La villa estaba a su vez rodeada de jardines, con grandes superficies abiertas de césped y plantaciones de hiedra, también muy al gusto inglés. La decisión de la compra de esta residencia por los Duques de Peñaranda surgió a partir de un viaje de turismo realizado por los duques a la isla de Tenerife, siguiendo el consejo que el propio Rey Alfonso XIII –amigo personal de los duques– les había sugerido tras un viaje de éste mismo a las islas. A partir de esta primera visita la impresión no pudo ser más favorable por lo que decidie-

¹ Comentarios de Eduardo Westerdahl en: «Una visita a la residencia de los duques de Peñaranda», *Revista Hespérides*, n.º 93, Tenerife, octubre, 1927.

² WESTERDHAL, Eduardo: op. cit.

ron de inmediato hacerse con una propiedad en la zona que hiciera posible estancias más prolongadas.

Una de las primeras decisiones tras la compra del «Robado» fue la de cambiar su fisonomía inglesa por la de una más al estilo «canario», razón por la cual transforman sus fachadas y jardines. Como comenta el duque a Eduardo Westerdhal: *«Que la residencia y el paisaje entonen, armonicen, que lo peculiarmente canario lo vea en todos sitios»*.

Para la reforma de los jardines llaman al arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí, con el encargo de transformar los jardines del primitivo estilo «inglés» a otro de características «canarias». Es evidente la dificultad de un encargo de este tipo, sobre todo si tenemos en cuenta el inconveniente de búsquedas de referencias de estilos de ajardinamiento local que no fueran la mera plantación de especies autóctonas. La respuesta de Rubió, por tanto, va a ser algo extemporánea al plantear un jardín, como él define a veces de estilo «andaluz», a la manera de patios ajardinados con pequeños surtidores de agua y rodeados de macetas, siguiendo la pauta marcada por su maestro (sobre todo en este tipo de jardines) Jean Claude Nicolás Forestier. El diseño se asemeja al que realiza para la embajada de España en Londres planteado en este lugar como carta de presentación de lo español en un país extranjero. En este sentido, es curioso el comentario que hace de este jardín el propio Rubió en su libro *«Del Paraíso al jardín latino»*: *«Al que escribe este ensayo le ha ocurrido tener que componer un Jardín Andaluz en una embajada en Londres, "contra el clima", porque (...) el rey, D. Alfonso XIII, así se lo pidió; por cierto, con una sonrisa de semi-excusa en los labios»*³.

El jardín para «El Robado» se plantea, a la vista del resultado, en los mismos términos que los de la embajada, y de alguna manera

³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Del Paraíso al Jardín Latino*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1981, pág. 78.

para el mismo cliente. La transformación de lo inglés a lo canario –en este caso ya a lo español– pasa por el diseño de formas de ajardinamientos defendidas por Forestier como españolas; y por Rubió como andaluzas, sobre todo si tenemos en cuenta su visión más universal al ampliar geográficamente el jardín latino hacia horizontes claramente mediterráneos.

La segunda visita de trabajo de Nicolás María Rubió Tudurí a la isla de Gran Canaria, tras un largo exilio en Francia, será en el año 1952 para hacerse cargo del proyecto de la urbanización turística de Maspalomas en un encargo del Cabildo Insular de Gran Canaria a través de su Presidente Matías Vega Guerra.

El interés por *«ver el país con ojos de extranjero»* que conlleva todo interés turístico en sentido amplio, a la par que la importancia de la percepción del paisaje natural, hace que sea interesante el análisis donde lo natural y el paisaje son la sugerencia desde donde plantear la nueva urbanidad, y donde, sobre todo, interesa desvelar, en la medida de lo posible, cuál ha sido el planteamiento que una circunstancia como la de Maspalomas, en sus fases previas a la urbanización, mostraba como una oportunidad única para comprender el pensamiento, la actitud, el diálogo básico, a veces teórico, a veces personal y biográfico, entre el hombre y el territorio, entre el paisajista y el vacío de referencias urbano.

Los proyectos que aquí se estudian para Maspalomas, quedaron a nivel de anteproyecto, sin un desarrollo exhaustivo de planos técnicos, y por tanto nunca llegaron a realizarse. De alguna manera, una circunstancia como ésta, ayuda o facilita la labor de entendimiento de cuáles eran las ideas básicas de proyecto, al no estar sometidos a la contaminación que siempre obliga el acercamiento a la realidad a través del detalle, ya que a veces en el camino de lo concreto se pierde parte de la pureza de la idea.

DESCRIPCIÓN DE MASPALOMAS

Las condiciones de partida en Maspalomas, desde el punto de vista de la intervención, estaban a comienzos de los años cincuenta absolutamente por definir; aunque las expectativas sobre la zona empezaban a ser muy grandes de cara al desarrollo del ya previsible turismo de masas que en esos años empezaba a ser relativamente importante en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria ¹.

La zona Maspalomas al sur de la isla de Gran Canaria, era un terreno virgen, aquí, a diferencia de otras urbanizaciones turísticas peninsulares, no existía el germen previo, que marcara la pauta mínima a una futura intervención, como un poblado de pescadores o un pequeño puerto de traslado de mercancías. La única huella estaba en el altísimo faro de Maspalomas, diseñado por el ingeniero León y Castillo.

El resto del territorio se distribuía en tres grandes zonas, en su conjunto de un altísimo valor paisajístico: sobre la playa de unos seis kilómetros de larga se situaba en forma de punta de flecha, marcando el punto más al Sur de la isla, un pequeño desierto de dunas de arena amarilla rematadas, en la zona denominada Maspalomas, por un oasis natural, cuya vegetación arbórea está formada por un palmeral de palmera canaria hibri-

¹ NADAL PERDOMO, Ignacio y GUITIÁN AYNETO, Carlos: *El Sur de Gran Canaria: entre el Turismo y la Marginación*, C.I.E.S., Junio, 1983. «Desde el año 1955 hasta el año 1967 el incremento en número de turistas pasó de 19.190 a 274.552, siendo el municipio de Las Palmas de Gran Canaria el que acoga el mayor número de visitantes, hasta el año 1965».

dada con la datilifera; junto al oasis hay una pequeña laguna de agua salobre, denominada «la Charca», en la desembocadura del barranco de Maspalomas.

Las condiciones climatológicas a su vez también la hacían idónea para el uso turístico, con un escasísimo número de días al año de lluvias, –máximo siete días en Enero–, y una temperatura que oscila entre un máximo de 27° en Agosto y un mínimo de 13° en Enero².

Por tanto es un lugar en donde la tentación de plantear un modelo de organización con un alto contenido conceptual es evidente. La definición de cualquier plan o proyecto para la zona, pasa con muchísima facilidad por una declaración de principios, que obviamente se inscriben en el mundo de las ideas, a la vez que, esta falta de intervención histórica en el lugar no significaba que éste careciera de atractivos, al menos para los nuevos usos turísticos. Muy al contrario, este será un valor que en estos años se reconocerá en toda su potencialidad.

Estas dos condiciones de partida, la falta de referentes urbanos en la definición del problema y el gran atractivo del lugar para su desarrollo turístico, van a pesar durante años de dudas e indecisiones, cuestiones a las que habría que añadir la voluntad en la lucha por el control de la zona y su futuro desarrollo entre el Cabildo Insular de Gran Canaria, durante la presidencia de Matías Vega Guerra, y el propietario del suelo, Alejandro del Castillo y del Castillo, Conde de la Vega Grande, por tanto

² Datos extraídos a propósito de esos años (1961), según la información facilitada en el Concurso de Maspalomas Costa Canaria, obtenidos en una estación meteorológica situada a 20 kilómetros en las cercanías del aeropuerto de Gando.

entre una institución pública y el propietario privado de un latifundio.

Esta será una relación basada en las distintas expectativas e ideas que de entrada se tienen sobre el futuro del lugar, y que van a producir alternativamente, durante una serie de años, propuestas diferentes en función de las diversas intenciones, a veces incluso opuestas o encaminadas a conseguir hacerse con el control de la zona.

El intento de llevar la iniciativa para el desarrollo turístico a través de un Organismo público, como es el Cabildo, es algo poco acostumbrado o cuando menos anormal históricamente en esta clase de urbanizaciones aunque evidentemente tenía su lógica en unos años en que la economía española estaba muy intervenida por el Estado, al menos hasta el inicio de los años sesenta en que el capital privado comenzará con un nuevo impulso desarrollista.

La falta de legislación adecuada para una iniciativa de estas características se hará evidente no sólo para los agentes públicos ya que esta situación obviamente también afectará a los agentes privados. La preparación para el turismo en España se plantea desde los años cuarenta, tras la segunda Gran Guerra, como un intento de apertura del país hacia el exterior en pleno período autárquico, con la aprobación del Decreto que posibilita la ejecución de Paradores del Estado como instalaciones hoteleras, al cargo de la Dirección General de Turismo, en aquellos lugares previamente declarados como sitios o Pueblos de interés turístico.

La iniciativa del Cabildo se explica en la persona de Matias Vega Guerra y en los objetivos que su decidida gestión introduce en la Corporación Insular, para transformar el Cabildo en

algo más que un centro de ayuda a la beneficencia y asistencia social y convertirlo en el impulsor de la actividad económica insular³.

³ ALCARAZ ABELLÁN, José: *Matías Vega Guerra*. Editorial Benchomo, Sta. Cruz de Tenerife, mayo 1994, pág. 22. «El cambio y el esfuerzo que la Presidencia de Matías Vega trata de introducir en la institución es que ésta pase, de ser una corporación que dedicaba casi el 40% de su gasto a Beneficencia, a equilibrar el presupuesto, haciendo incluso que Obras y Edificios insulares fuera, en algunos años, el capítulo que contara más recursos».

Evolución del Patrimonio del Cabildo Insular de Gran Canaria en pesetas de 1960.

Período: (1941-1960).	
Años	Pesetas
1941	45.759.258,59
1945	51.621.152,56
1955	105.365.671,30
1960	132.662.681,70

Entre 1945 y 1960, años en que Matías Vega Guerra preside el Cabildo Insular de Gran Canaria el patrimonio ha crecido hasta un 190%.

SITUACIÓN JURÍDICA DE LA INTERVENCIÓN

Los primeros intentos por parte del Cabildo de ejercer algún tipo de control sobre las playas tienen su inicio a partir de Agosto del año 1951¹, tras una sesión plenaria en la que se acuerda la confección de un informe previo, redactada entre técnicos del Cabildo y de la Comandancia de Marina², con el propósito de establecer medidas de protección en aquellas playas que se consideraran con posibilidades turísticas, *«para evitar desafueros que en su día obstaculicen la realización de proyectos, que es por sí sola bastante razón en favor de una intervención directa de la Excm. Corporación Insular en todo cuanto a las principales playas de la Isla afecta»*³.

En el objetivo de este estudio estaba el intento de hacerse con las competencias de desarrollo del Turismo de las playas de la Provincia, tal y como establecía el apartado m), del Art.º 243 de la Ley de Régimen Local de 16 de Diciembre de 1950, en materia de conservación, embellecimiento y dotación de playas y ensenadas, y el Art.º 170, apartado 26), del Reglamento de Procedimiento y Organización de Corporaciones Locales; y con la posible declaración de alguna playa, que se calificara de interés, el carácter de «insularización» (palabra derivada de «provincialización»),

¹ Archivo Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria (A.E.C.I.G.C.) Pleno del 1 de Agosto de 1951. *«El Sr. Vega Guerra, informa sobre la necesidad de protección de ciertas playas de la Isla, para lo cual ha de solicitar el Cabildo las oportunas concesiones. La medida tiende a evitar posibles anarquizaciones constructivas y falta de unidad en su ordenación, con notable perjuicio para los intereses turísticos del país»*.

² A.E.C.I.G.C. pleno 1 de Agosto de 1951. Por la Comandancia de Marina fue designado el funcionario Don Eduardo Pernas Pardo, y por el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria el Secretario de la Junta Provincial de Turismo, Don Domingo Cárdenes Rodríguez.

³ CÁRDENES RODRÍGUEZ, Domingo F.: *Informe sobre posibilidades turísticas de las playas de la isla*, A.E.C.I.G.C. Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo de 1952.

tal y como se empleaba en el apartado g). del Art.º 270 de la Ley de Régimen Local, con referencia a los servicios propios de las Diputaciones y Cabildos, ya que al ser insular y no provincial el área de actuación del Cabildo había que reducir por tanto a un ámbito meramente insular el alcance de sus facultades.

Sin embargo las competencias sobre playas no recaían exclusivamente en Cabildos y Diputaciones, también la propia Ley señalaba las competencias de los Ayuntamientos en el apartado j), del Art.º 101 sobre fomento del Turismo, protección de playas y Balnearios.

Igualmente, había que considerar los trámites que para concesiones exigía la Ley de Puertos de 29 de Enero de 1928 y el Reglamento de la misma fecha, donde se establecía que las concesiones, construcciones y aprovechamientos de carácter permanente dependían de los Gobernadores Civiles o del Ministerio de Obras Públicas, oyendo siempre a la autoridad de Marina.

El cauce jurídico que a partir de estas premisas legales acuerda el Cabildo, consiste en el intento de proponer las obras que convenga realizar en las distintas playas, sujetas al régimen de protección que se pretende⁴, declarándose el interés turístico a través de la redacción de los respectivos proyectos que, reglamentariamente, debían estar acompañados a la solicitud de concesión.

El fundamento del procedimiento tomaba como base el ya referido artículo 243 de la Ley de Régimen Local, a fin de llevar la ini-

⁴ CÁRDENES RODRÍGUEZ, Domingo: *Informe sobre las posibilidades turísticas de las playas de la Isla*, A.E.C.I.G.C., 14 de marzo de 1952.

Las playas seleccionadas para ser sometidas al plan de insularización eran las siguientes: Melenara, Salinetas, Taliarte, Morro de Besugo, Serradero, Las Burras, Maspalomas, De la Mujer, Meloneras, Hornillo, Carpinteras, Santa Águeda, Sardinia del Norte y Las Nieves.

ciativa en la ordenación, e intentando la «insularización» a través de la aprobación de un proyecto como concesión, según establecía la ya referida Ley de Puertos de 1928.

De esta manera, se convierte el proyecto en el procedimiento ó vía desde donde controlar, por una parte, el resultado general de la intervención que se pretende en las playas, y por tanto su ordenamiento con fines turísticos desde una instancia pública, y de otra, evitar posibles intervenciones de particulares o propietarios.

PRIMER ANTEPROYECTO DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

En Diciembre del año 1952, y tras una visita a la zona de Maspalomas, se le encarga al arquitecto Nicolás M.^a Rubió Tudurí la confección de un anteproyecto para la zona. Este anteproyecto sería el primer paso, tras su discusión y posterior aprobación, el primer soporte teórico y práctico, previo a la redacción de un proyecto definitivo.

En el encargo de este anteproyecto, se le pide a Rubió que incluya una zona de habitación y hospedaje y otra deportiva, con un campo de golf, hipódromo y campos de tenis, así como la organización general planimétrica y características del conjunto.

La idea de construir algún tipo de instalación hotelera o de hospedería turística en Maspalomas era algo anterior a la redacción del anteproyecto de urbanización. Sus antecedentes los podemos encontrar en la labor de Néstor Martín Fernández de la Torre a favor del turismo en la isla a través de periódicos y revistas, y también como miembro fundador del Sindicato de Iniciativa y Turismo de Gran Canaria, fundado en el año de 1934, de donde también fue miembro su hermano Miguel Martín Fernández de la Torre¹.

Unos años antes, a finales de Julio de 1949, la Junta Provincial de Turismo de Las Palmas, a través del Presidente de la Comisión Permanente, Matías Vega Guerra, quien a su vez ocupaba la Presidencia del Cabildo Insular, solicita la colaboración del Cabildo para construir pequeños Paradores y Hospederías en los sitios y

¹ Sobre el tema consultar: ALEMÁN HERNÁNDEZ, Saro: op. cit., págs. 152 a 159 inclusive.

pueblos de interés turístico, siguiendo las normas y reglamentación que regulan el funcionamiento de los que la Dirección General de Turismo tiene a su cargo².

Esta iniciativa comienza a gestionarse a partir del año de 1952, en que se inician los contactos con distintos Ayuntamientos, como los de S. Mateo y Firgas, en donde se seleccionan por técnicos del Cabildo lugares adecuados y se solicita la colaboración de los Ayuntamientos respectivos para la posterior adquisición de los terrenos necesarios, tras lo cual, y según convenio, el Cabildo se haría cargo de la construcción.

En este mismo año, y a través de la oficina de Arquitectura del Cabildo Insular de Gran Canaria, se redactan proyectos-tipo de merendero y un pequeño parador de seis dormitorios, para ser construidos en cualquier emplazamiento. Dichos proyectos fueron diseñados por el entonces arquitecto del Cabildo, Eduardo Laforet –arquitecto responsable de la oficina Técnica del Cabildo–, en un estilo «canarista», aunque finalmente, los paradores que se construyeron se hicieron con proyectos de diversas procedencias y autorías.

La importancia de los Paradores en estos años residía en hacer que un lugar de especiales cualidades naturales fuera accesible al uso civilizado del turismo, a la vez que se utilizaban indirectamente, aunque resulte paradójico, como instrumentos de protección de ese paisaje.

La filosofía de la construcción de Paradores se planteaba como el intento de conseguir una red o malla de colonización del territorio español por medio de la construcción o acondicionamiento de

² A.E.C.I.G.C., Matias Vega Guerra. 29 de julio de 1949. «*Me es grato manifestar que por la Comisión Permanente de mi Presidencia se adoptó últimamente el acuerdo de estudiar la posibilidad de construir pequeños Paradores y Hospederías en los sitios y pueblos de interés turísticos*».

edificios singulares y su zona de influencia, destinada al control de un tipo de turismo al que se ofrecía el valor de lo local en cada caso, y un conocimiento secuenciado del territorio español, sus paisajes, y sus costumbres.

La tentación de plantear con los paradores construcciones «representativas» de los valores propios del lugar, como símbolos de una cultura integrada con el paisaje, es durante estos años una opción bastante común. Hay una tendencia al entendimiento de integración con el entorno, si la arquitectura a su vez presenta rasgos de las cualidades estéticas de la arquitectura rural y tradicional, como visiones míticas de valores supuestamente exóticos.

El Parador-tipo diseñado por Laforet, siguiendo ciertas pautas localistas, se suponía idéntico para cualquier situación, lo cual plantea una contradicción de base, y es la relativa a su inoperante diálogo con el paisaje, porque olvida la memoria de los lugares, lo concreto de la geografía, y reduce el diálogo con el paisaje a una única significación estética.

Si todos los paradores son idénticos, el reconocimiento de cada uno de ellos es el reconocimiento de todo el conjunto como una marca, como un sello, algo parecido a aquellas construcciones inconfundibles para los peones camineros que se significan y se identifican a partir de cualquiera de ellas, sin ninguna relación especial con el paisaje de cada situación³.

³ La construcción de paradores en la isla se irán dilatando en el tiempo como consecuencia de las dificultades encontradas en hacerse con la propiedad del suelo en aquellos lugares que previamente habían sido designados por técnicos del Cabildo como idóneos, tal es el caso del de San Mateo o el de Fargas que a pesar de la buena acogida inicial a la propuesta tardarán años en construirse.

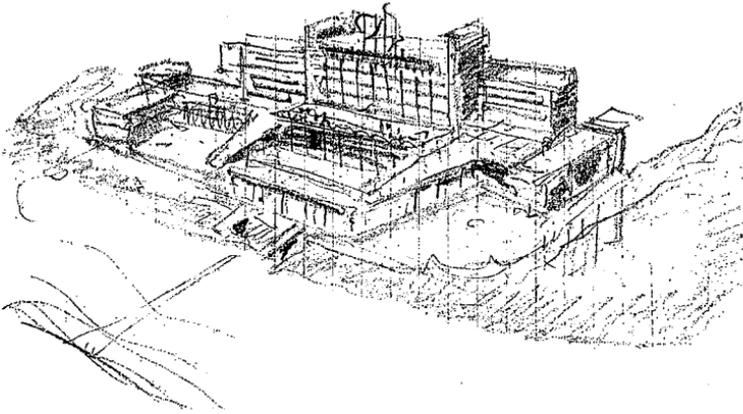
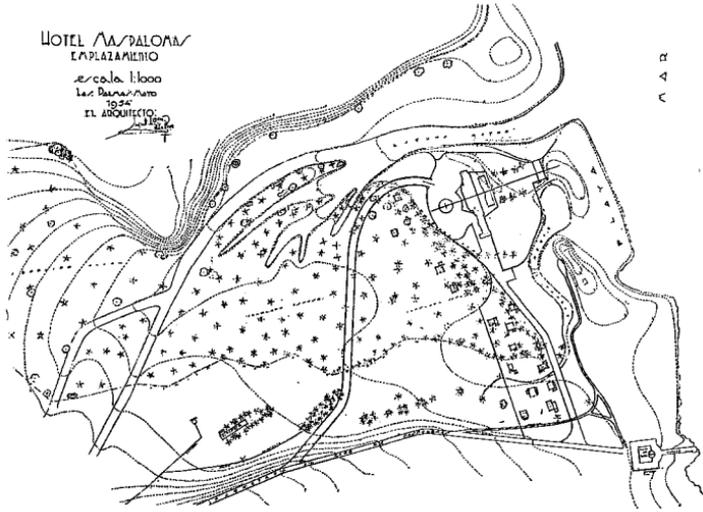
Al final todos ellos desde el primero, el Parador de Tejeda construido a finales de los años cuarenta por el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre al último el de Fargas construido en los primeros años setenta por el arquitecto Carmelo Suarez, se realizaron con proyectos y arquitectos diferentes en cada caso.

Uno de los lugares seleccionados para la construcción de un parador fue la zona del Oasis de Maspalomas, para lo cual se decide finalmente solicitar la redacción de un anteproyecto al arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre en el año 1953. La idea inicial de situar un edificio de este carácter en la zona del Oasis de Maspalomas, aparece dibujada por primera vez en el anteproyecto de la zona turística de Maspalomas presentada por Rubió en febrero de este mismo año. Sin embargo, tanto en la memoria que acompaña al anteproyecto de Rubió, como en la planimetría que le acompaña, aparece con el nombre de «hotel» y no de Parador.

Es posible que en el encargo que se le hace a Rubió se le pida la localización de un edificio para uso hotelero, a la vez que se estaba considerando la idea de localizar en la zona un Parador. Esto hace que no se defina claramente el destino de uso del edificio desde aquel momento y como veremos más adelante, el que sea una cosa o la otra modificará sustancialmente el objetivo final.

La localización del anteproyecto de Miguel Martín, por tanto, va a ser la señalada en el anteproyecto de Rubió, en la zona del Oasis junto a la Charca. Este va a ser un punto muy singular, exactamente en el encuentro entre las dunas, el Oasis y su laguna, y el mar. Es el punto intermedio, frontera, indefinido en su naturaleza, por no ser ninguno de los elementos anteriores, pero sin embargo es el lugar del privilegio donde confluyen estas tres situaciones en diálogo, unidas inevitablemente por la geografía; porque unas dan origen a las otras en una relación encadenada de causa-efecto de la que resultan finalmente como un único fenómeno natural y que hace a Maspalomas un lugar tan especial.

Éste es el lugar donde lleva la lógica del descanso tras un viaje, la pista del desierto que conduce a un lugar amable, el lugar de la «hospitalidad» que únicamente podría encontrarse en el abrigo del oasis. La elección de un lugar de privilegio geográfico hace que el



Hotel Maspalomas (1954). Miguel Martín Fernández de la Torre

hotel quede de entrada señalado, destacado sobre el entorno inmediato. Interesa por tanto conocer cual es la forma de diálogo que se plantea con el territorio a partir de la arquitectura, cuando de entrada por la circunstancia de la localización, no se pretende aparentemente una actuación desde la discreción, en todo caso desde la osadía, en unos años en que todavía no se tomaban tantas prevenciones a esta forma de proceder.

En Miguel Martín es indudable la voluntad de construir lo proyectado; desde los primeros bocetos, son dibujos que están cargados de realidad, en tres dimensiones, mostrando la apariencia más sólida, casi matérica, del proyecto. Hay en Miguel Martín una gran seguridad en la arquitectura, y es desde ella misma, desde lo artificial, desde donde propone el diálogo con lo natural, desde la confianza del trabajo construido, en un paisaje lleno de singularidades y abierto a panorámicas hacia las montañas o hacia el mar. Son rasgos que denotan la fe en el gesto de la arquitectura y en su capacidad de diálogo, a un mismo nivel, con la forma del paisaje.

Durante estos años el arquitecto está acabando de diseñar y construir el nuevo Hotel de Santa Catalina en el Parque de Doramas de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y es curioso observar de qué manera en los planos que prepara para el hotel-parador de Maspalomas, la forma de entenderlo cambia sustancialmente respecto de aquél. Todo lo que en el primero es una estética alusiva a lo canario, en éste cambia aparentemente hacia un planteamiento de arquitectura internacional. Se trata de una arquitectura formalmente rotunda, cuya imagen más destacada es un paralelepípedo de planta rectangular, semejante en su concepción al posteriormente edificado en el Oasis por los arquitectos Corrales y Molezún (1968), pero que indudablemente anuncia en Miguel Martín un planteamiento diferente de arquitectura para el turismo que ya poco tiene que ver con la estética del tipismo, y que definitivamente recogerá en otros proyectos similares como el

Hotel Metropol en Las Palmas de Gran Canaria (1957), o el de la Casa del Marino (57-62), en los tres casos la relación de la arquitectura con la línea de costa o el mar es semejante, porque se diseñan en función del nuevo valor que adquiriría a partir de estos años la costa y el horizonte marítimo. Los tres edificios presentan una de sus fachadas principales paralelas a la costa ⁴, anunciando un modelo de construcción de la ciudad abierto al frente marítimo en oposición a aquellos otros planteamientos históricos que lo ignoraban.

El proyecto del Hotel de Santa Catalina en Las Palmas de Gran Canaria y el del hotel de Maspalomas son quizás dos respuestas distintas porque distintas son sus localizaciones, y quizás pensadas para dos tipos de turismo que Miguel Martín adivina también diferentes. En el primer caso en el interior de la ciudad, en un lugar originariamente construido por ingleses en medio de un jardín sobre la huella de un hotel en el origen de arquitectura colonialista inglesa, y que por la lógica que introduce desde el mismo Plan General, quiere reconvertir en una nueva centralidad para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, para lo cual utiliza entre muchos otros instrumentos en su nueva construcción, el recurso simultáneo de lo canario y lo colonial como una imagen de gran fuerza evocadora.

En la medida en que combina ambas imágenes, la anterior, que no desaparece totalmente, queda matizada en algunos aspectos como la forma de la planta o la solución de los elementos de coronación en cubierta, y la nueva imagen recreada de lo «canario» en balco-

⁴ Actualmente la lectura de hotel y mar está desvirtuada en el Hotel Metropol (actuales oficinas municipales) por la construcción de la Avenida Marítima. De los tres proyectos de Hotel marítimo quizás el que más influencia reciba de la proximidad del mar sea la «Casa del Marino» (que sólo en parte es hotel) por la «forma» que sugiere en su planta el movimiento del mar.

nadas y múltiples ornamentos, terminan por atrapar hacia lo propio lo que en el origen no lo fue.

Dada la trascendencia que tuvo la discusión sobre la forma en que se debía llevar a cabo la «preparación» para el turismo, siendo uno de los máximos defensores del recurso de lo típico el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, hermano del arquitecto, resulta cuando menos llamativo este cambio radical en el planteamiento de Miguel Martín, en proyectos que se están redactando simultáneamente y con una misma finalidad. Por tanto es posible que otra de las razones que llevan al arquitecto a esta aparente paradoja esté en el respeto a los dibujos que Néstor Martín había pintado para el Pueblo Canario y las ideas para el Hotel de Santa Catalina, que Miguel fielmente reproduce tras la muerte del hermano.

La redacción del proyecto definitivo del Parador de Miguel Martín para Maspalomas se va a dilatar en el tiempo; una primera dificultad estaba en la falta de datos ciertos sobre la zona, puesto que no existía planimetría a escala adecuada del área del oasis y de la Charca, y la obtención de fotografías aéreas planteaba también dificultades para ser obtenidas en la forma y detalle que interesaba. Por tanto se va a requerir un cierto periodo de tiempo para recabar la información exacta del lugar.

Una segunda dificultad la planteaba el hecho de que el Cabildo no disponía de los créditos necesarios para construir el parador, por lo cual se acuerda ofrecer a mediados del año 1953 este proyecto de parador en Maspalomas, y otro también en fase de redacción en Tamadaba, al norte de la isla, a la Dirección General de Turismo para su construcción ⁵.

⁵ A.E.C.I.G.C. Julio, 1953.

DECRETO SOBRE PARADORES DEL ESTADO

Este tipo de establecimientos, los Paradores y Albergues del Estado, sólo podían ser abiertos al público con esa denominación –según disponía el artículo primero del decreto del 4 de Abril de 1952–, para aquellos que organizara como hospedaje la propia Dirección General de Turismo.

Este Decreto contenía, asimismo, en su artículo tercero una disposición en el que se establecía lo siguiente: *«No será permitida la instalación, a menos de diez kilómetros de distancia de un Parador o Albergue de Turismo, de otros establecimientos análogos creados por iniciativa privada, cuando unos y otros se hallen en carretera. Dentro del casco de una población, la distancia que deberá existir entre los establecimientos oficiales y los de iniciativa privada será la de doscientos metros»*¹.

En la filosofía de este decreto estaba el que los paradores sirvieran como mecanismo de control de protección del paisaje, en aquellos lugares en que por razón de sus especiales características se pudiera aunar la protección del entorno y su posible disfrute controlado.

Es evidente que esta disposición, a pesar de la ambigüedad con la que se redacta el primer apartado, y que hace referencia a la dis-

¹ Este decreto contempló sólo la hipótesis de que los establecimientos análogos creados por iniciativa privada se encuentren en carretera o en el casco de una población pero exigiendo como requisito: el que estuvieran ambos en la misma situación, no en una situación combinada. Por esta razón se aprueba un nuevo Decreto de 17 de febrero de 1956, con un artículo único que disponía lo siguiente: *«Cuando en el interior de una población existiere un Albergue o Parador de Turismo del Estado, no podrá instalarse a menos de diez kilómetros del mismo, en las carreteras o caminos que a ella afluyan, ningún establecimiento hotelero de iniciativa privada»*.

tancia a un Parador o Albergue en carretera, se convierte en un arma poderosa en manos del Cabildo, o de la Dirección General de Turismo, ya que de llevarse a efecto en el caso de Maspalomas hubiera evitado, o complicado, durante una serie de años, al menos mientras el decreto se mantuvo vigente², la construcción de ningún otro establecimiento de carácter privado en la zona, fuera éste de hospedaje de viajeros o de servicio de comidas a turistas.

Sin embargo, a pesar del poder que otorga este decreto a las instituciones públicas, la mayor dificultad va a estar en el hecho de que los terrenos que iban a quedar afectados por el proyecto no eran de propiedad pública. El Cabildo no era propietario de ningún terreno en la zona de Maspalomas y el objetivo de hacerse con la «insularización» de las playas se preveía en principio bastante complicado, y en cualquier caso como un objetivo a más largo plazo, tras la aprobación de un plan de urbanización, y sobre todo tras un más que necesario entendimiento entre todos los organismos con competencias en costas y, por supuesto, el acuerdo necesario con la propiedad, el Condado de la Vega Grande.

Para salvar este escollo, por parte del Cabildo, se inician los trámites en la Dirección General de Puertos del Ministerio de Obras Públicas, para la obtención y aprobación del presupuesto del deslinde marítimo-terrestre de la playa de Maspalomas, para hacerse con suelo público en la zona, aunque también en este caso era previsible la dificultad de obtener la concesión general de la playa, una vez determinados los límites del suelo público, ya que la ley establecía el permiso de concesión permanente o temporal siem-

² El Decreto de 22 de noviembre de 1962 deroga el artículo 3.º del Decreto de 4 de abril de 1952 y el Decreto de 17 de febrero de 1956, que regulaba la instalación de alojamientos privados en la zona de influencia de albergues y paradores del Estado.

pre a través de proyectos concretos, fueran estos solicitados por el Cabildo o por cualquier ciudadano.

Esta situación algo confusa va a complicar durante años las posibles iniciativas de control sobre la zona. Las consecuencias de este estado de cosas estarán en el uso que durante estos años se va a hacer de la playa.

PRIMER ANTEPROYECTO DE PARADOR DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

En el año 1956 comenzarán a instalarse de manera indiscriminada y en precario, desde el punto de vista legal, construcciones de carácter aparentemente provisional –por el tipo de materiales utilizados–, en los alrededores del Oasis y de la Charca; estas construcciones se instalan en terrenos cedidos por el Conde de la Vega Grande a particulares¹ como posible medida de presión frente al Cabildo, en un momento en que éste empezaba a demostrar una cierta incapacidad legal para hacerse con el control de la zona.

A partir de este momento comienza un «tour de force» entre el Cabildo, sobre todo a través de su Presidente Matías Vega Guerra, y el Conde de la Vega Grande, quien, a partir de este año empezará a llevar la iniciativa, en principio, con la presión que supone el «dejar hacer» a privados, con instalaciones provisionales en terrenos cuya propiedad podía haber quedado en entredicho, a través del deslinde de la costa y el barranco, que precisamente era la zona por la que el Cabildo mostraba mayor interés.

Esta situación llevará al Cabildo a plantearse algún tipo de acuerdo o contrato con Alejandro del Castillo, a través de un Plan de obras que contemplara una serie de contraprestaciones entre ambos. A cambio de la cesión gratuita de terrenos para la construcción de un hotel y vías de acceso, así como el compromiso de

¹ NADAL PERDOMO, Ignacio y GUITIÁN AYNETO, Carlos: op. cit. págs. 93-94. «Las edificaciones serán de dos tipos: Bungalows y hoteles. Los primeros se colocan alrededor del Palmeral, frente a la Charca, y serán promovidos por familias de la alta burguesía canaria, que ya con anterioridad disponían de casetas de madera en este lugar en terrenos cedidos por el propietario». (La negrita es mía).

«non aedificando» en la zona del Oasis, se le cedía a la propiedad el plan de urbanización de la zona del litoral restante, así como la provisión de agua y electricidad, aceptando las condiciones del Plan que aprobara el Cabildo ².

Otra iniciativa que se toma desde el Cabildo es la de hacer efectiva la construcción de un Parador en Maspalomas y que, por medio del ya comentado Decreto de 4 de Abril de 1952 y su posterior ampliación de 1956, evitara la construcción de algún tipo de establecimiento hotelero por la propiedad. Para ello encarga de nuevo a Nicolás Rubió Tudurí, en octubre de 1957, la redacción de un nuevo proyecto de Parador ³.

Probablemente se trataba de una jugada de estrategia, ya que el trabajo presentado, dada su indefinición, se corresponde más con un ejercicio de anteproyecto, necesario de un desarrollo posterior en profundidad.

El emplazamiento para este nuevo proyecto de Parador será algo diferente al propuesto por el propio Rubió en el primer anteproyecto de 1953. En este caso se desplaza desde el Oasis hasta el comienzo de las dunas. Las razones aducidas para este cambio de situación eran, según Rubió: *«aceptar la evolución de las cosas en esta zona. Se ha hablado mucho y con disgusto, de la existencia de las casetas en aquel bello paraje. Pero hay que subrayar que no siem-*

² A.E.C.I.G.C. 16 de diciembre de 1956.

³ El anteproyecto de Miguel Martín Fernández de la Torre, estará terminado a ese nivel desde el año 1954, a pesar de la relativa desidia del Cabildo para obtener datos ciertos sobre la zona, serán los técnicos del estudio privado del arquitecto quienes se harán cargo de hacer un levantamiento topográfico de toda la parte del Oasis y de la Charca. Este dato hace que no se comprenda muy bien el porqué se le encarga un nuevo proyecto al arquitecto Nicolás M.^º Rubió Tudurí, salvo en el hecho ya constatado de la construcción de casetas en la primera ubicación elegida, lo que obliga a pensar en un nuevo emplazamiento, y por tanto en un nuevo proyecto.

*pre son las características arquitectónicas de estas casetas, ni el mero hecho de su existencia, lo que especialmente legitima el disgusto que ellas causan. Este nace, sobre todo, del descuido con que han sido situadas. No se ha tenido en cuenta nada más que el interés particular mejor o peor entendido»*⁴. Con el traslado del Parador hacia las dunas se pretende, según Rubió, aislarlo de esta situación de desorden y aparente descuido.

Sin embargo, y conocidas las dificultades del Cabildo para hacerse con la propiedad del suelo afectado, habría que preguntarse si en esta nueva situación y tras el correspondiente deslinde –si éste definitivamente se ejecutara–, el suelo afectado quedaría entonces bajo propiedad pública.

En cualquier caso habría que entender este proyecto como una forma de presión sobre la propiedad del Condado de la Vega Grande, para llevarle a aceptar algún tipo de acuerdo en el cual, el Cabildo llevara la iniciativa.

Estos acuerdos no llegarán nunca a producirse probablemente por la falta de interés del Conde a negociar con el Cabildo, o quizás por la desconfianza que se genera a través de la amenaza que suponía la construcción de un Parador en el Oasis, con las limitaciones ya comentadas que imponía el Decreto de 4 de abril de 1952.

A través de los distintos documentos estudiados, se observa una cierta ambigüedad histórica en la denominación de este establecimiento por parte del Cabildo. En unos casos habla del «hotel» del Oasis, como en el primer anteproyecto de Rubió en el año 1953, y en otros casos del Parador o Albergue, como en el proyecto de

⁴ RUBÍO TUDURÍ, Nicolás M.ª: Primera Memoria de anteproyecto de Maspalomas.

Miguel Martín⁵, o en el segundo anteproyecto de Rubió en el año 1957.

Quizás esto indique una cierta indecisión en la opción a tomar, o bien se puede interpretar como parte del juego en la negociación que se quiere llevar a cabo con el conde de la Vega Grande, esto es: no llegar a concretar el tipo de edificación, para que funcionara como una amenaza velada. Probablemente la idea de construir el parador tampoco fuera totalmente del agrado del Presidente del Cabildo, entre otras razones porque hipotecaba excesivamente el futuro turístico de Maspalomas, pero de otro lado era un argumento de peso que funcionaba como mecanismo disuasorio frente a la propiedad, y que utilizado con una cierta inteligencia a la larga se podrían obtener rentas, haciéndose con el control urbanístico, seguramente pactado para la zona del Oasis.

Para la otra opción, esto es la de acomodarse la propiedad a las condiciones de un Plan aprobado y gestionado desde el Cabildo, conforme a las competencias algo imprecisas que le concedía el ya mencionado artículo 243 de la Ley de Régimen Local, se encontraba con el mismo escollo que el de la ejecución de un Parador: que la propiedad no era pública, y por tanto una solicitud semejante de concesión la podía hacer la propiedad de la misma manera al Ministerio de Obras Públicas.

Ante esta dificultad, el Cabildo intenta que el Ministerio de Obras Públicas dicte una norma para que se dé audiencia previa y preceptiva al propio Cabildo, ante cualquier clase de conce-

⁵ En los planos presentados por Miguel Martín Fernández de la Torre, la denominación que usará será la de Hotel, sin embargo en los escritos presentados por el mismo arquitecto en el Cabildo y que hacen alusión a este proyecto, la denominación que utiliza será la de Parador o Albergue.

sión, sea temporal o definitiva de la zona marítimo-terrestre de la isla ⁶.

Esta petición no era tan fácil de aprobar en aquel momento, ya que suponía una actualización de la entonces vigente ley de Puertos y su correspondiente tramitación y estudio, algo que inevitablemente se iba a dilatar en el tiempo, aunque una nueva variable se va a introducir en ese año con la aprobación de la Ley del Suelo en Mayo de 1956, sin embargo las carencias de respuestas legales para la aprobación de urbanizaciones turísticas a su través pronto se harán notar.

⁶ A.E.C.I.G.C. Solicitud de el Presidente del Cabildo D. Matías Vega Guerra dirigida al Director General de Política Interior, Ministerio de la Gobernación. 26 de enero de 1960.

- 1.º *«Que se de audiencia a las Diputaciones Provinciales y Cabildos Insulares, remitiéndose los expedientes de otorgamiento de toda clase de autorizaciones y concesiones que se pretendan obtener en la zona marítimo-terrestre del territorio que les compete».*
- 2.º *«Que asimismo se solicite informe por la autoridad competente a las citadas corporaciones antes de dictarse las prescripciones y reglas de policía para libre uso de las playas».*
- 3.º *«Que se arbitre un sencillo y necesario mecanismo legal que facilite la concesión gratuita de playas, en aquellas Diputaciones y Cabildos Insulares que deseen hacerse cargo de las mismas para su protección, cuidado y conservación, corriendo estos gastos por su cuenta».*

PRIMEROS PROYECTOS DEL CONDADO DE LA VEGA GRANDE

A partir del año 1958, y ante este estado de cosas, el Conde de la Vega Grande, va a comenzar a jugar realmente sus bazas, encargando los primeros estudios sobre una urbanización turística en el área de Maspalomas.

Los inconvenientes o los obstáculos, además de los ya citados, que se encuentra la propiedad eran los lógicos de una incógnita. El territorio, desde el punto de vista de la urbanización, era absolutamente virgen, por lo tanto no había pautas anteriores en las que apoyarse; también se ignoraban cuáles eran las expectativas de la futura demanda desde el punto de vista de la urbanización turística¹. Ni tampoco se tenía clara la forma de capitalización necesaria para llevar a cabo la empresa².

Por lo tanto, también desde aquí, las dudas las indecisiones y los tanteos van a ser los protagonistas durante una serie de años. Aunque sí va a quedar claro a partir de ahora –y en esto no habrá ningún tipo de duda desde la propiedad–, es la firme voluntad de llevar adelante el desarrollo turístico de Maspalomas.

A partir de este momento comienzan a redactarse los primeros anteproyectos de la propiedad, con planteamientos bastante más ambiciosos que los del Cabildo, y en conexión con empresas de

¹ NADAL PERDOMO, Ignacio y GUITIAN ANEYTO, Carlos: op. cit., pág. 34. «En entrevistas mantenidas con técnicos de la empresa Maspalomas afirman que aunque existía un plan para urbanizar aquel territorio, cuando inician la ordenación de S. Agustín no conocían el tipo de inmueble: hoteles, chalets, bungalows o apartamentos».

² NADAL PERDOMO, Ignacio y GUITIAN AYNETO, Carlos: Ibid.

ámbito estatal, como Agromán, con quienes, además, se intenta llegar a acuerdos acerca de la futura financiación del proyecto.

Esta nueva situación va a precipitar los acontecimientos; a partir de este momento la palabra clave en los distintos documentos, cartas o informes que se redactan desde el Cabildo, será la «prisa».

Prisa, por hacer el levantamiento topográfico de toda la zona comprendida entre el Morro Besudo desde el este, hasta la playa de Las Meloneras por el oeste, dejando como límites la carretera a Arguineguín por el norte, y el mar por el sur. Prisa, por obtener información del territorio a través de fotografías aéreas. Prisa, por hacer un nuevo estudio que contemplara un nuevo ámbito de actuación.

Esta nueva delimitación del ámbito de actuación, bastante mayor respecto de los estudios iniciales que hasta el momento había llevado el Cabildo, se corresponde aproximadamente con el ámbito que el Conde de la Vega Grande estaba considerando en sus proyectos, en un salto de escala cualitativo y que cambia notablemente la idea original sobre el territorio afectado para un proyecto turístico en la zona.

También se desplaza, en los estudios del Conde, el centro neurálgico de la actuación hacia la zona de Playa del Inglés y, por supuesto, cambia radicalmente la concepción de la urbanización que se propone.

Ya no se trata de una pequeña urbanización para unos pocos elegidos. Las nuevas propuestas hablan de una ciudad turística con todas sus consecuencias, a la cual, más tarde cuando el Banco Español de Crédito se hace cargo del proyecto, denominan Puebla de Maspalomas.

Según definición del propio Rubió en una carta que envía el 12 de junio de 1959 a Matías Vega para comentarle su visita a Agromán en Madrid, dice: *«Proyectan una verdadera ciudad de turismo, capaz para unas doce mil almas. Las casas unifamiliares disponen de mil metros cuadrados de solar. También se proyectan bloques de vivienda y, en lo más alejado de la playa, algunos rascacielos. Hotel, campos de deporte, incluso golf, embarcadero, barrio comercial, completan el proyecto ... se trata de algo de gran envergadura, verdaderamente de una nueva ciudad».*

Este proyecto no prosperó, seguramente, por falta de entendimiento entre ambas partes; sin embargo la firme determinación del Conde de la Vega Grande de llevar adelante la empresa turística que se había marcado, hace que entre en contacto con nuevos grupos hoteleros con los que intenta negociar otras propuestas.

En Marzo de 1960, y a través de la Dirección General de Turismo, una empresa de Bruselas se muestra interesada en construir un poblado turístico de material prefabricado en algún lugar de la costa, a determinar, entre la zona de Gando y Maspalomas.

A través de las gestiones que se establecen por su causa entre el Cabildo y el Conde de la Vega Grande, con el fin de darle alguna respuesta a la Dirección General de Turismo, el Conde informa al Cabildo³ de las gestiones que estaba él a su vez, realizando con un grupo hotelero para la construcción de un hotel en la zona del Inglés; según sus propias palabras: *«Actualmente estoy en negociaciones con varias personas y grupos que parecen interesados en construir un hotel de primera importancia en la cabeza de los llanos del Inglés, y como es precisamente en estos llanos donde los técnicos consultados estiman debe iniciarse la transformación de aquellos pagos,*

³ A.E.C.I.G.C. Carta de D. Alejandro del Castillo y del Castillo al Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 22 de marzo de 1960.

hoy netamente agrícolas, estimo que el lugar que en definitiva haya de ocupar el primer hotel⁴ debe ser el punto clave del que parta la orientación urbanizadora que se dé al resto, por lo que, de momento, estos planes de urbanización se hallan a la expectativa de la fijación definitiva del citado punto».

⁴ Evidentemente este punto sobre la localización del primer hotel en la zona es crucial no sólo para el futuro desarrollo de la ciudad turística, sino también para los intentos del Cabildo de construir un Parador; de esta carta se desprende la preocupación del Conde sobre este punto.

SEGUNDO ANTEPROYECTO PARA MASPALOMAS DE NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ

A partir de estas propuestas, el interés del Cabildo se va a centrar en la salvaguarda a la urbanización, de la zona del Oasis y Charca, y en el intento de «reservarse» esta zona como terreno para un proyecto propio, de Hotel o Parador. Para ello intenta una vez más llegar a algún tipo de acuerdo con la propiedad relativa a la compra de una parcela en la zona del Oasis, cosa que no consigue, por lo que una vez más le pide al arquitecto Nicolás Rubió Tudurí la redacción de otro anteproyecto que se adaptara al nuevo ámbito de actuación que el Conde proponía.

Este nuevo trabajo, entregado en Julio de 1960, se podría considerar más como un documento diseñado para llegar a un acuerdo entre las dos partes, Cabildo y Condado, que como un verdadero anteproyecto de planeamiento.

En él es fácil seguir la pista de qué es realmente lo que se está proponiendo, como partes diferenciadas de un acuerdo; y esto es así, porque Rubió utiliza prácticamente las mismas palabras que las de su primer anteproyecto del año 1953, excepción hecha, precisamente, de aquellas cuestiones en las que se quiere negociar.

En primer lugar, se mantiene la ambigüedad, posiblemente interesada, en la denominación del Hotel o Parador; de esta manera se sigue utilizando el único argumento de peso que podría mantener el Cabildo en la negociación.

Este Hotel o Parador se propone junto a la zona del Oasis, en la misma ubicación sugerida en el año 1957 aunque con un proyecto diferente, y deja libre de cualquier edificación la zona del

Oasis, salvo la reubicación de las casetas que se proponen ahora en forma de *bungalows*, junto al Faro. De esta manera se quiere respetar los posibles acuerdos anteriores entre el Conde y los propietarios de las casetas.

El anteproyecto de Rubió –de todos los comentados éste es el que diseña con mayor detalle– se plantea de forma diferente al de Miguel Martín. Será una instalación mixta de edificio compacto y «*bungalows*», diseñado a su vez con trazos menos seguros y en dos dimensiones, como ideas de un paisajista a la espera de la labor inevitable del tiempo. La arquitectura se plantea desde el paisaje, en la interpenetración casi orgánica de lo construido en el territorio.

La forma de la planta definitiva, «*con entrantes y salientes que no presenten fachadas planas*»¹, diseñada de esta forma para desorientar en su verdadero tamaño y para imbricarse en el territorio de una manera «*natural*», con partes del territorio circundante penetrando en la arquitectura y disimulando sus límites.

Como hemos señalado para el planteamiento del resto de la urbanización, también en este caso la referencia africana es inevitable; se advierte desde el punto de vista arquitectónico en unos modelos que hacen recordar ese tipo de arquitectura colonial africana construida a principios de siglo por los ingleses.

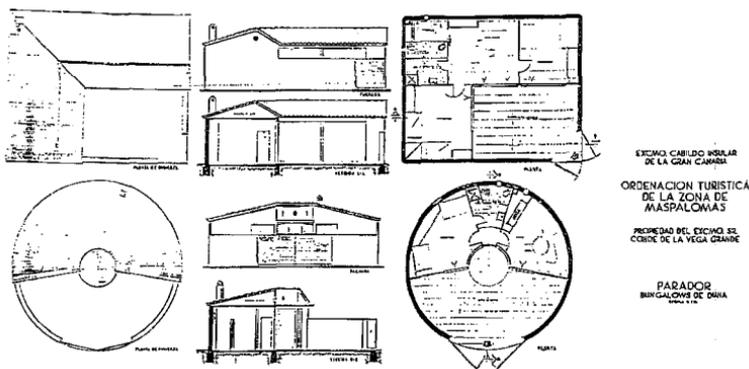
Hay algún detalle, como el que desarrolla para este último proyecto de Parador: las cámaras de aire en el techo de «*las Cabañas*»² del hotel que, por su tamaño y forma, hacen sospechar un cierto desconocimiento del clima real de Maspalomas –nunca tan extremo como para necesitar soluciones de este tipo–, o bien es una

¹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M.^º: 2.^º Memoria para Maspalomas, 1960.

² Esta forma tan significativa de llamar a los apartamentos del Hotel-Parador como «*cabañas*» parte del propio Rubió.

nueva referencia a ciertas arquitecturas indígenas africanas, preparadas para climas más rigurosos. De la misma manera procede cuando diseña estas cabañas casi sin huecos al exterior, selladas frente a un entorno que, «a priori», supone climatológicamente hostil. Un detalle semejante estaría en la forma en que se despliega la apertura de persianas en el hotel con esos enormes porches hacia afuera, dejando la planta de suelo, en grandes superficies, completamente abierta al paisaje; estas son soluciones de la arquitectura inglesa colonial africana, una arquitectura muy ventilada, semejantes a algunas construcciones de Kenya o incluso en lugares más lejanos como son las islas Seycheles.

Del mismo modo, coloca un torreón en los dos anteproyectos de parador en el que aparentemente se resuelve el problema de aljibe para el agua potable, cuestión que resulta algo chocante ya que en aquellas fechas se estaba realizando desde el mismo Cabildo Insular y según el Plan de obras hidráulicas –tema que hasta entonces había estado en manos privadas– la construcción de la Presa de Ayagaures dirigida por el ingeniero del Cabildo Simón Benitez, en terrenos relativamente cercanos a Maspalomas.



Proyecto de Nicolás María Rubió Tudurí (1956)

Para su construcción, una vez más, se insiste en la conveniencia de solicitar conjuntamente por el Cabildo Insular y el Conde de la Vega Grande las concesiones administrativas de la zona terrestre-marítima a favor del Cabildo, en este caso negociada por ambas partes en donde los intereses de ambos quedaran, en la medida de lo posible, cubiertos.

Otra de las cuestiones a negociar estaría en el desarrollo de la urbanización turística de la zona del Inglés. Es evidente que de construirse un Parador como tal, imposibilita de entrada cualquier otra construcción hotelera, como ya hemos comentado; sin embargo, en el acuerdo que se quiere llegar, esta opción no sólo se deja abierta, sino que incluso se avanza en la posibilidad real de su ocupación, con una propuesta de urbanización para esta zona con hotel de propiedad privada incluido³.

Esta propuesta, tal y como se expone en la Memoria, debe ser entendida más a título de ejemplo de urbanización que como un auténtico Plan, entre otras cuestiones porque no podían aparecer simultáneamente en un mismo Plan un Parador oficial, y un Hotel privado con menos de diez kilómetros entre ambos. Sin embargo aparecen grafiados en el plano del anteproyecto de Rubió y parcialmente aclarada la situación en la memoria, aunque no desde un punto de vista estrictamente legal, ya que en ningún momento se hace alusión a la por entonces nueva Ley de Régimen del suelo y Ordenación Urbana de 12 de Mayo de 1956, y por tanto, no hay programación de inversiones, ni se indican formas de ocu-

³ RUBÍO TUDURI, Nicolás: Ordenación Turística de la zona de Maspalomas, Julio de 1960. Archivo Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. «*Al empezar la empresa de Maspalomas, el Parador deberá ser único. Pero, al desarrollarse el asunto, se llegará a requerir mayor capacidad de habitación turística. Deseo hacer constar, desde ahora, que será un deber resistirse a las demandas de los interesados en dicho hotel, para ampliarlo, por ejemplo a expensas del palmeral. Esto no deberá hacerse. Habrá que instalar otro hotel, en otro emplazamiento, como después se dirá.*»

pación en delimitación, ni se mencionan los compromisos legales entre Ayuntamiento y Cabildo.

De esta manera, se está señalando que a cambio de la salvaguarda del Oasis y campo de Dunas, como reserva protegida, y la cesión del terreno en las dunas para la construcción del hotel-parador, se iba a hacer la «vista gorda», o al menos se iban a poner pocos problemas, a la posible urbanización del resto de la zona por la propiedad. Este documento va a ser el último que se redacte desde el Cabildo, e incluso es posible que no se llegara a aprobar en ningún pleno.

El interés por hacerse con el Oasis se pierde a partir del nombramiento en septiembre de 1960, es decir de ese mismo año, de Matías Vega Guerra como Gobernador civil de Barcelona⁴.

⁴ Matías Vega Guerra, fue Presidente del Cabildo, desde la toma de posesión el 28 de agosto de 1945 hasta su cese el 28 de septiembre de 1960.

A partir de este momento será nombrado Gobernador civil de Barcelona cargo en el que permanece hasta el año 1962 en que fue destituido. Según apunta José Alcaraz Abellán en el libro sobre Matías Vega Guerra, este cese se justificó como consecuencia de unas inundaciones en la localidad de Rubí a donde no acudió, sin embargo y según apunta el mismo autor otra versiones dieron como motivo real del cese, el de pretender reintegrar en España a exilados moderados catalanes que vivían en el sur de Francia. Comoquiera que Nicolás M. Rubió Tudurí estuvo años antes en una situación similar es posible –aunque en absoluto esto se pueda documentar– que tuviera alguna relación con este hecho.

ALCARAZ ABELLÁN, José: op. cit. pág. 53.

⁵ El primer parador es el de Eduardo Laforet, diseñado en agosto de 1952 para ser construido en cualquier ubicación de la isla.

El segundo es el diseñado por Miguel Martín Fernández de la Torre en 1953, según el Plan de Ordenación del mismo año.

El tercero es de Nicolás Rubió Tudurí en 1957, en edificación compacta, diseñado para una ubicación en la primera duna, junto al Oasis.

El cuarto es también de Nicolás Rubió, diseñado en julio de 1960, en edificación mixta compacta con bungalows, en una ubicación similar al anterior.

Habría un quinto si se considerara la descripción para un hotel que hace también Nicolás M. Rubió en el primer anteproyecto para Maspalomas, diferente a los dos diseñados con posterioridad, pero en dicho documento no llegó a dibujar ningún plano que se ajustara a la descripción que de él hace en la Memoria.

Con su traslado se terminan definitivamente las aspiraciones de construcción de un parador en Maspalomas, con un saldo de cuatro Paradores diseñados a nivel de anteproyecto pero ninguno construido⁵.

El último episodio de esta pequeña historia lo protagoniza el Conde de la Vega Grande el 9 de Noviembre de 1960 en una nota de prensa en el Diario de Las Palmas. En ella anuncia la convocatoria inminente de un concurso de ideas a través de la Unión Internacional de Arquitectos para el sur de Gran Canaria, desde San Agustín hasta Arguineguín. Este concurso se llamará: «Maspalomas Costa Canaria», y a él se presentarán 142 equipos de arquitectos de procedencia internacional. A partir de aquel momento comenzaría el definitivo proceso de construcción de la urbanización turística del sur de Gran Canaria⁶.

⁶ El Concurso lo gana el equipo francés denominado S.E.T.A.P.

El Plan de Extensión y Ordenación de Maspalomas así como el Plan Parcial de San Agustín fueron aprobados por la Comisión Provincial de Urbanismo el 5 de mayo de 1964. El texto de la Memoria del Plan de extensión era el Proyecto de los ganadores del Concurso.

La primera construcción fue el Restaurante La Rotonda de San Agustín que se inaugura el 20 de febrero de 1964.

CONCLUSIONES

Tal y como se explica en las páginas precedentes, como si de un parte de incidencias de un «viaje» se tratara, durante aproximadamente diez años se mantuvo una controversia sobre el futuro turístico de Maspalomas, resuelto finalmente, a partir del año 1960, con el anuncio de un Concurso Internacional de Ideas.

Durante estos años Nicolás María Rubió Tudurí realiza distintas propuestas para el Cabildo Insular de Gran Canaria, propuestas que muchas veces obedecían a respuestas coyunturales que tenían su lógica en el interior del propio debate, y que por tanto no se plantean libremente por el arquitecto. Desde este horizonte se entienden mejor los distintos cambios de ubicación de algunos elementos como el hotel-parador, o incluso el traslado del centro de gravedad de la zona urbanizada.

De todos los proyectos, es decir los dos anteproyectos de plan de urbanización, y los dos anteproyectos diferentes de hotel-parador, quizás el que tenga mayor interés para comprender la respuesta de Rubió es el correspondiente al primer anteproyecto de Plan; y esto es así, porque es la única no contaminada por las circunstancias de la discusión posterior, razón que la convierte en la respuesta más personal y sincera.

En el segundo anteproyecto, mantiene las premisas originales de actitud ante el territorio, utiliza los mismos argumentos que en el primero, pero los cambios a los que le lleva la discusión entre la propiedad y el Cabildo Insular de Gran Canaria hacen que el Plan se transforme hasta carecer de interés desde el punto de vista teórico. Todo lo que tiene de respuesta personal el primero desaparece o se matiza en el segundo.

Entre el primer proyecto de 1953 y el último, realizado en 1960, irá desarrollando, a lo largo de los años, adaptaciones parciales, que poco a poco van transformando el primer proyecto en el segundo. Por lo tanto, prácticamente, podríamos considerar estos dos anteproyectos como las únicas respuestas globales a la cuestión planteada. La primera, como ya se ha dicho, será la respuesta personal; la segunda será la respuesta a las circunstancias, pero la obstinación con la que repetidamente vuelve a los argumentos iniciales hace que, a pesar de los cambios cualitativos en ambos anteproyectos, mantenga con tenacidad la filosofía inicial del primero, utilizando incluso el mismo texto convenientemente reformado y adaptado a las nuevas circunstancias.

Esta filosofía será más evidente en el texto escrito que en los planos grafiados. Siempre me han parecido más explícitos los textos de Rubió que sus dibujos, muchas veces excesivamente esquemáticos. Pero esto será una invariante en el trabajo del arquitecto, siempre más preocupado por sugerir caminos, «abrir pistas» a la reflexión, que permite el pensamiento de los demás.

Como ya se ha señalado, la falta de experiencia en urbanizaciones turísticas así como la falta de modelos de actuación, tanto para la urbanización como para la forma de diálogo con el territorio que va a ser puesto en valor –ex-novo– para este destino de uso, eran las cuestiones a las que había que dar respuesta de entrada.

La discusión del modelo, también va a ser consustancial a la discusión del tipo de turismo a que va dirigido: no es lo mismo plantear una actuación limitada y elitista dirigida a personas de gran fortuna, con ansias de paz y tranquilidad en el casi desierto, que una intervención aparentemente más ambiciosa que todavía no se conocía, pero que sin embargo se intuía: el turismo de masas.

Con el paso del tiempo, la respuesta a esta cuestión, será la clave ya que, conforme pasan los años, las expectativas de un turismo masivo que busca sol y playa se irán incrementando, para, definitivamente, despejar la incógnita. Estas dudas en la construcción real de la urbanización turística de Maspalomas comprometían igualmente a la forma legal que finalmente se adopta para su construcción real, como dice Eduardo Cáceres refiriéndose a esos primeros años: *«Los planes de carácter turístico, han sido una figura jurídica de difícil encuadre dentro de la ley del Suelo. Porque si bien en una primera instancia parecía claro que era a través de la vía del Plan Parcial como debía acometerse, conceptualmente esto tenía ciertas dificultades. La primera, que el Plan Parcial, tal y como está conceptualizado, es para desarrollarse dentro de un contexto urbano, y en general los planes turísticos se han realizado descontextualizados de cualquier estructura física urbana, por el simple hecho de no existir; la segunda que normalmente se desarrollaban en Municipios donde o bien no había Plan General, o bien no había ningún tipo de previsión turística; la tercera, que era difícil de imbricar tal tipo de realizaciones en una mecánica administrativa y presupuestaria no apta para grandes cambios habida cuenta de la pobreza de los Ayuntamientos afectados, generalmente de carácter rural»*¹.

Por lo tanto el trecho que separa el primer anteproyecto de Rubió del segundo es el camino que va desde una urbanización elitista y singular, de principios de los años cincuenta, hacia otra más popular y masiva, de principios de los sesenta. El primer anteproyecto de Rubió, a primera vista, podría parecer sencillo, o hasta incluso en algún sentido ingenuo, frente a las ambiciones que esos años se desencadenan con respecto a Maspalomas; y sobre todo a la luz de la perspectiva actual y el tamaño dimensional que han tomado en su conjunto las distintas urbanizaciones turísticas, incluida Mas-

¹ CÁCERES MORALES, Eduardo: *Plan. Planeamiento en Canarias*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pág. 78.

palomas y áreas colindantes. Las iniciativas de urbanización turística de costas llevadas o controladas desde un organismo público, en este caso el Cabildo Insular de Gran Canaria, son de carácter cuando menos excepcional a pesar de la política económica de aquellos años dirigida desde el poder. La falta de base legal eficaz de reglamentación en costas era evidente, ni siquiera se podía establecer desde las instituciones unos mínimos requisitos de protección de la zona de dominio público.

Quizás aquí radique el fracaso en su día de esta iniciativa, además de las comentadas con anterioridad. La actitud hacia el desarrollo de cualquier tipo, y sobre todo el turístico, desde la iniciativa privada era en aquellos años imparable en todo el Estado español; son muchos los lugares donde empiezan a tomarse iniciativas de este tipo de turismo, y casi siempre con modelos semejantes entre ellos.

En un informe del año 1974, realizado por un equipo coordinado por Mario Gaviria², se distinguía tres etapas en la construcción de las urbanizaciones turísticas españolas: una primera entre 1957-1967, época del «boom» turístico, en urbanizaciones con parcelación de tamaño mediano a grande con compradores de clase media española en su mayoría, como clientes individuales, y que ellos mismos a través de contrata se encargan de la construcción del complejo o chalet; éste sería el caso del origen de la urbanización de Maspalomas, aunque con el paso de los años va evolucionando conforme a la lógica de las siguientes etapas. Una segunda etapa entre los años 1968-1971, con la invasión de compradores alemanes, como consecuencia del Decreto de ayuda a los países subdesarrollados a través de la inversión inmobiliaria en ellos, a cambio de exenciones fiscales en su país; en el caso de Maspalomas el inversor alemán además va a encontrar el suelo

² GAVIRIA, Mario: *España a go-go*. Ediciones Turner S.A., Madrid, 1974.

con la infraestructura parcialmente ejecutada y en donde les ofrecen grandes lotes de terreno para ser urbanizado. Una tercera etapa, en los años 1971-1974, en que la inversión alemana controla el proceso de puesta en valor del suelo para el turismo, desde la compra de suelo rústico, hasta su completa ordenación urbanística.

La «discusión» en los años cincuenta entre la institución del Cabildo Insular de Gran Canaria y el Condado de la Vega Grande, no solo fue una discusión por hacerse con el territorio. Si nos atenemos a los modelos que se manejan por ambos, podemos ver como en la base del debate también estaba, la discusión por el modelo de urbanización, por una actitud diferente de protección hacia el paisaje y por el tipo de turismo al que se aspira.

Otra de las cuestiones, que en aquellos años estaba en la discusión general, era la de hacer intervenciones contextualizadas, recreadas en el ámbito de lo propio. En la asociación conceptual: turismo-tipismo-tradición-territorio se buscaba en muchos casos la respuesta a las nuevas intervenciones que tuvieran ese destino. Como detalle anecdótico, pero revelador, es curioso comprobar como en el dossier con las bases del concurso Maspalomas Costa Canaria, aparece siempre con más detalle un campesino y su camello que «circulan» prácticamente por todas las fotografías, que el faro de Maspalomas, al que se le concede siempre un débil papel de fondo casi inevitable, porque estaba ahí. Con el paso de los años, el paseo en camello del turista a través de las dunas será una excursión que se presenta como algo «típico». Como dice Mario Gaviaria comentando este aspecto del turismo y lo local de los años sesenta y setenta en las urbanizaciones turísticas españolas: *El «Donkey ride» junto con la barbacoa y el tentadero forma parte del grupo de excursiones «typical spanish»*³. Por tanto, el enfoque que

³ GAVIRIA, Mario: op. cit. pág. 262.

una persona como Nicolás Rubió, cuyo bagaje personal sobre «lo propio» pertenecía, como ya hemos comentado, más al mundo de la cultura Mediterránea, pasa por entender desde sí mismo las claves de lo que nos está proponiendo. Su reconocido eclecticismo y cosmopolitismo van a funcionar en la percepción del entorno, ligadas a su experiencia biográfica y cultural. Busca en su memoria lugares semejantes que, como un reflejo especular, aporten alguna clave que facilite la comprensión del medio y ayuden al planteamiento de proyecto, y es, por esta vía más heterodoxa, por donde contextualiza esta aventura «Atlántica y Africana».

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Arquitectura de Jardines en Europa*. Taschen, Berlín, 1992.
- AA.VV.: *Arquitectura y Urbanismo en canarias*. E.T.S.A. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- AA.VV.: *Barragán obra completa*. Ed. Tanais, Madrid, 1995.
- AA.VV.: *Composer le Paysage constructions et crises de L'Espace (1789-1992)*. Ed. Champ Vallon, París, 1989.
- AA.VV.: *Denatured visions, Museum of Modern Art*, Nueva York, 1991.
- AA.VV.: *Des Architectures de Terre Centro Georges Pompidou*, París, 1982.
- AA.VV.: *El Cabildo Insular y la ciudad Racionalista*. Cabildo insular de Gran Canaria, 1987.
- AA.VV.: *El ojo del observador*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- AA.VV.: *El Parc de la Ciutadella*. Ajuntament de Barcelona, 1984.
- AA.VV.: *El Surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*. C.A.A.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- AA.VV.: *Guía de las Plazas de España e Hispanoamérica*. M.O.P.T. Madrid, 1991.
- AA.VV.: *Historia del Arte Hispánico. Siglo XX*. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- AA.VV.: *Javier de Winthuysen, jardinero*. Consejería de obras Públicas y Transportes, Sevilla-Córdoba, 1990.
- AA.VV.: *Javier de Winthuysen*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1986.
- AA.VV.: *Jean Claude Nicholas Forestier. 1861-1930*. Ed. Picard, París, 1994.
- AA.VV.: *Khan C.O. Arquitectos de Cataluña*. Barcelona, 1989.
- AA.VV.: *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- AA.VV.: *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. CEHOPU, Madrid, 1989.
- AA.VV.: *Manifiesto de La Alhambra (1953)*. Fundación Rodríguez Acosta, C.O.A. de Andalucía Oriental, Granada, 1993.

- AA.VV.: *Nicolau María Rubió i Tuduri 1891-1981*. Ajuntament de Barcelona, Regidora d'edicions i publicacions, Barcelona, 1989.
- AA.VV.: *Nicolau María Rubió i Tuduri 1891-1981*. El Jardí Obra D'Art. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.
- AA.VV.: *Nicolau María Rubió Tuduri 1891-1981*. Ed. Doce Calles, Madrid, 1993.
- AA.VV.: *Obra construida. Luis Barragán 1902-1988*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1989.
- AA.VV.: *Otra mirada sobre la época*. Librería Yerba, Murcia, 1994.
- AA.VV.: *Rebuilding Central Park* Mit Press. Massachusetts, 1987.
- AA.VV.: *The Poetics of Gardens* The Mit Press. Massachusetts, 1988.
- AA.VV.: *Visiones Urbanas Europa 1870-1993*. Electa, Madrid, 1994.
- ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Le Corbusier Rascacielos*. Ayto. Madrid, 1987.
- ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*. Ediciones Nerea, 1992.
- ADAMI, Valerio: *Diario del desorden*. Librería Yerba, Murcia, 1994.
- ALBERT ESTEVAN, Juan José: «Luis Barragán, una arquitectura de esencias», en *Revista Técnica Primavera*, 1989.
- ALCARAZ ABELLÁN, José: *Matías Vega Guerra*. Ed. Benchomo, Tenerife, 1994.
- ALEMÁN HERNÁNDEZ, Rosario: *Néstor un pintor Atlántico*. Ed. Labris, Tenerife, 1987.
- AMAT, Nuria: *Viajar es muy difícil*. Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1995.
- AMBAZ, Emilio: *The Architecture of Luis Barragán*. M.O.M.A. Nueva York, 1976.
- ANTEQUERA, Marino: *La Alhambra y el Generalife*. Ed. Miguel Sánchez, Granada, 1974.
- ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo*. Ed. Destino, Madrid, 1994.

- ARGULLOL, Rafael: *Diario El País*, Babelia, «Travesía Épica», 15 de Octubre, 1994.
- ARGULLOL, Rafael: «La tiranía de la actualidad», en el *Diario El País*, 9 de julio de 1995.
- ARGULLOL, Rafael: *Sabiduría de la ilusión*. Ed. Taurus, Madrid, 1994.
- ASHE, Geoffrey: *La Atlántida*. Ed. Debate, Madrid, 1993.
- ASSASIN, Sylvie: «L'Exposition Ibero-américaine de Seville», en: AA.VV. *J. C. N. Forestier 1861-1930 Picard*, Paris, 1994.
- ASSUNTO, Rosario: *Ontología y Teleología del jardín*. Ed. Tecnos S.A., Madrid, 1991.
- BALJON, Lodewijk: *Designing Parks Architectura and Natura Press*. Amsterdam, 1992.
- BARNETT, Lincoln: *El Universo y el doctor Einstein (1957)*. Fondo de Cultura económica, México, 1967.
- BARRAGÁN MORFÍN, Luis: «Arquitectura», en: AA.VV. *Obra construida, Luis Barragán 1902-1988*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1989.
- BARRAGÁN MORFÍN, Luis: «Discurso en el Premio Pritzker», en: AA.VV. *Barragán obra completa*. Ed. Tanais, Madrid, 1995.
- BAZIN, Germain: *Paradiseos*. Plaza y Janés, Barcelona, 1988.
- BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de arquitectura moderna*. G. Gili, Barcelona, 1975.
- BENÉVOLO, Leonardo: *La Captura del Infinito*. Ed. Celeste, Madrid, 1994.
- BENÉVOLO, Leonardo: *La proyectación de la ciudad moderna*. G. Gili, Barcelona, 1978.
- BENÍTEZ, Simón: *Gran Canaria y sus obras hidráulicas*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1959.
- BERJMAN, Sonia: «En la ciudad de Buenos Aires», en: AA.VV. *Jean Claude de Nicholas Forestier (1861-1930)*. Picard, Paris, 1994.
- BESCOS, Alfredo y BOTE, Manuel: «La ciudad del Turismo», en: AA.VV. *Arquitectura y urbanismo en Canarias 1968-1988*. E.T.S.A. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

- BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H: *Le Corbusier 1910-65*. G. Gili, Barcelona, 1971.
- BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la segunda república*. Tusquets, Barcelona, 1970.
- BOHIGAS, Oriol: «Arquitecte de L'Eclecticisme i el cosmopolitisme», en: AA.VV. *El Jardí Obra D'Art Fundació Caixa de Pensions*. Barcelona, 1985.
- BORGES, Jorge Luis: *Ficciones, Tlön, Uqbar, Orbis, Tertis*. Ed. Planeta, Barcelona, 1978.
- BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- BORGES, Jorge Luis: *Obra completa*. En Círculo de Lectores, Madrid, 1992.
- BORGES, Jorge Luis: *Nueva Antología personal*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1980.
- BOSCH ESPELTA, Josep: «Más allá del espejismo», en: AA.VV. *Nicolau Maria Rubió Tuduri (1891-1981)*. Doce Calles, Madrid, 1993.
- BOSCH ESPELTA, Josep: «Los jardines de Nicolau Maria Rubió i Tuduri», en: AA.VV. *Nicolau Maria Rubió Tuduri (1891-1981)*. Ed. Doce Calles, Madrid, 1993.
- BRETON, André: «Le Chateau étoilé», en *L'Amour Fou Minotaure*, Paris, 1936.
- BRETON, André: *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral, Barcelona, 1972.
- BRIOLLE, Cecile y REPIQUET, Jacques: «Une pièce rare», en: *Monuments Historiques. Jardins des Provinces*. CNMHS, Paris, 1986.
- BURTON, Joseph: «Castillos de eternidad», en: AA.VV. *Khan*. Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1989.
- CÁCERES MORALES, Eduardo: *Plan Planeamiento, Planeamiento en Canarias*. C.O.A. de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- CÁCERES MORALES, Eduardo: «Una panorámica del planeamiento Urbanístico en las islas Orientales», en: AA.VV. *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988*. E.T.S.A. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

- CALABRESE, Omar: *La era Neobarroca*. Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
- CALABRESE, Omar: «Neobarroco», en: *Otra mirada sobre la época*, Librería Yerba, Murcia, 1994.
- CALVINO, Italo: *Colección de Arena*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- CALVINO, Italo: *Ermitaño en París*. Siruela, Madrid, 1990.
- CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*. Ed., Minotauro, Madrid, 1977.
- CALVINO, Italo: *La gran Bonanza de Las antillas*. Tusquets, Barcelona, 1993.
- CALVINO, Italo: *Seis Propuestas para el próximo milenio*. Ed. Siruela, Madrid, 1989.
- CARELLI, Emile: «Roberto Burle Marx, peintre du Paysage», en: *Architecture D'Aujourd'hui*, n.º 120, 1988.
- CASA VALDÉS: *Jardines de España*. Ed. Aguilar, Madrid, 1973.
- CASSALS COSTA, Vicente: «Es tierra perdida la que se destina a la edificación», en: *Ciudad y territorio*, n.º 94, 1992.
- CASTELLANOS I VILA, Jordi: «L'Obra narrativa de Nicolau M. Rubió Tudurí», en: *AA.VV. Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*. Ajuntament de Barcelona, 1989.
- CASTELLS, Manuel: *Imperialismo y Urbanización en América Latina*. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- CASTRO MORALES, Federico: *La Imagen de Canarias en la vanguardia regional*. Ayto. de La Laguna, 1993.
- CERASI, Maurice: *El espacio colectivo de la ciudad Oikos-Tau*, Barcelona, 1990.
- CERUTI, Mauro: «El mito de la omnisciencia y el ojo del observador», en: *AA.VV. El ojo del observador*. Gedisa, Barcelona, 1994.
- CHOAY, Françoise: *El Urbanismo utopías y realidades*. Lumen, 1970.
- CHOAY, Françoise: «Prefacio», en: *AA.VV. J. C. N. Forestier 1861-1930*. Picard, París, 1994.
- CIORAN, E. M.: *La caída en el tiempo*. Tusquets Editores, Barcelona, 1993.

- CLERGIRONNET, Guy: «Territoire du rêve», en: *Ville Jardin*, n.º 147, Paris, 1987.
- COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución*. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
- CORBOZ, André: «Avette detto «spazio?»», en: *Casabella*, n.º 597-598, Milán, Enero-Febrero, 1993.
- CORTAZAR, Julio: *Rayuela*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- CROSSET, Pierre Alain: «Il tetto-giardino: ragione tecnica e ideale estetico», en: *Rassegna*, n.º 8, Milán, 1981.
- DAL CO, Francesco: *Dilucidaciones modernidad y Arquitectura*. Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- DEBIÉ, Franck: *Jardins de Capitales*. Centre National de la recherche scientifique, París, 1992.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Everest, León, 1971.
- DE LAS CASAS, Bartolomé: «Brevisima relación de la destrucción de las Indias». *Información y revistas, Cambio 16*, Madrid, 1992.
- DE LAS RIVAS, Juan Luis: *El espacio como lugar*. Universidad de Valladolid, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Mil Mesetas*. Pre-textos, Madrid, 1988.
- DE MICHELLI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, 1989.
- DE PRANGEY, Girault: *Recuerdos de Granada y de La Alhambra*. Ed. Escudo de oro, Barcelona, 1985.
- DE SOLÁ MORALES, Ignasi: «Nicolau M.^a Rubió i Tudurí: Ciudad y Arquitectura», traducción de U.D. Urbanística. 1989.
- DE TERÁN, Fernando: *El sueño de un orden*. CEHOPU, MOPU, Madrid, 1989.
- DE VENTÓS, Rubert: *El Laberinto de la hispanidad*. Ed. Planeta, Barcelona, 1987.
- DÍAZ SAAVEDRA DE MORALES, Nicolás: *Saint Saëns en Gran Canaria*. Real Sociedad Económica de amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

- DOMÍNGUEZ PELÁEZ, Cristina: «J. C. N. Forestier el maestro», en: *AA.VV. Nicolau Maria Rubió Tudurí*. Doce calles, Madrid, 1989.
- DORFLES, Gillo: *Naturaleza y Artificio*. Ed. Lumen, Barcelona, 1971.
- DUBOIS, Jean Marie: «Jean-Charles Moreux», en: *Monuments Historiques, Jardins Parisiens*, n.º 142, CNMHS, París, 1986.
- ECHEVARRÍA, J.: *Telépolis*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1994.
- EL LISSITZKY: *A y Pangeometría*. Apuntes, n.º 2, Cátedra de Historia, E.T.S.A. Barcelona.
- ELIOVSON, Sima: *The Garden of Roberto Burle Marx*. Thames and Hudson, Londres, 1991.
- FAROUKI, Nayla: *La Relatividad*. Ed. Debate, Madrid, 1994.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: «Post Scriptum: arboleda y muro», en: *AA.VV. Barragán obra completa*, Tanais, Madrid, 1995.
- FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz: *La utopía de la aventura americana*. Anthopos, Barcelona, 1994.
- FIGUEROA CASTREJÓN, Aníbal: *Pláticas con Luis Barragán*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989.
- FLEURENT, Maurice: *Le monde secret des Jardins*. Ed. Flammarion, París, 1987.
- FORESTIER, J. C. N.: *Jardines*. Ed. Stylos, Barcelona, 1985.
- FOUCAULT, Michel: «Espacios otros: Utopías y heterotopías», en: *El carrer de la ciutat*, n.º 1, Barcelona, 1978.
- FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.
- FOUCAULT, Michel: *Tecnologías del yo*. Paidós Ibérica, U.A. de Barcelona, 1991.
- FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- FRAMPTON, Kenneth: «In Search of the Modern Landscape», en: *AA.VV. Denatured Visions*, M.O.M.A., Nueva York, 1991.
- FUENTES, Carlos: *El naranjo*. Alfaguara, Madrid, 1993.
- FUENTES, Carlos: *Geografía de la novela*. Alfaguara, Madrid, 1993.

- GAVIRIA, Mario: *España a go-go*. Ed. Turner, Madrid, 1974.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *Ensayos del nuevo mundo*. Ed. del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- GIURGOLA, Romaldo: *Louis I. Khan*. G. Gili, Barcelona, 1980.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Paisajes del Placer y de la Culpa*. Ed. Tecnos, S.A., Madrid, 1990.
- GIEDION, Sigfrido: *Espacio Tiempo y Arquitectura*. Ed. Dossat, Madrid, 1982.
- GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- GREGOTTI, Vittorio: *El territorio de la Arquitectura*. G. Gili, Barcelona, 1972.
- GREGOTTI, Vittorio: «Un Le Corbusier più vicino», en: *Casabella*, n.º 531-532, Milán, Enero-Febrero, 1987.
- GRIMAL, Pierre: *L'Arte dei giardini*. Rispostes, Roma, 1993.
- GUIHEUX, Alain: «El arquitecto del Universo», en: *AA.VV. Visiones urbanas 1870-1993*, Electa, Madrid, 1994.
- GUTIÉRREZ, Ramón: «La ciudad iberoamericana en el siglo XIX», en: *AA.VV. La ciudad Hispanoamericana, el sueño de un orden*, CEHOPU, Madrid, 1989.
- HAWKING, Stephen W.: *Historia del Tiempo*. Ed. Crítica, Barcelona, 1990.
- HILBELSEIMER, L.: *La Arquitectura de la gran ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- HOWARD ADAMS, Willian: *Roberto Burle Marx, The Unnatural Art of the Garden*. M.O.M.A. Nueva York, 1991.
- IMBERT, Dorothée: «Tracé architectonique et poétique végétal», en: *AA.VV. J. C. N. Forestier 1861-1930*, Picard, Paris, 1994.
- IMBERT, Dorothée: *The Modernist Garden in France Yale*. Connecticut, 1993.
- IRVING, Washington: *Cuentos de La Alhambra*. Ed. Miguel Sánchez, Granada, 1985.

- JELICOE, Geoffrey and Susan: *The Landscape of man Thames and Hudson*. Londres, 1975.
- KERN, Stephen: *The culture the time and space*. Mass. Cambridge, 1983.
- KHAN, Louis I.: «Arquitectura, Silencio y Luz», en: AA.VV. *Khan*, Publicaciones del colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1989.
- KLENGEL, Susanne: «El vulcanismo entre el viejo y el nuevo mundo», en: AA.VV. *El Surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, C.A.A.M. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- KRAFFT, Maurice: *I Vulcani il fuoco della terra Electa*. Trieste, 1993.
- KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Vol. II, Alianza, Madrid, 1990.
- KUBLER, George: *La configuración del tiempo*. Alberto Corazón, Madrid, 1975.
- LAFONT, Josep: «El ángulo recto en Le Corbusier», en: *Revista Técnica Invierno*, 1989.
- LA HUERTA, Juan José: *1927 La abstracción Necesaria en el Arte y la Arquitectura Europeos de entreguerras*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- LA HUERTA, Juan José: «Rubió i Tudurí, jardinero de otra Naturaleza», en: *Carrer de la ciutat*, n.º II, Barcelona, Abril, 1980.
- LECLERC, Bénédicte: «Mission au Maroc», en: AA.VV. *Jean Claude Nicólás Forestier 1861-1930*, Picard, París, 1994.
- LEJEUNE, Jean-François: «La ville et le paysage», en: AA.VV. *J. C. N. Forestier 1861-1930*, Picard, París, 1994.
- LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1980.
- LE CORBUSIER: *Cómo concebir el Urbanismo (1946)*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1967.
- LE CORBUSIER: *Cuando las catedrales eran blancas*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978.
- LE CORBUSIER: *El Nuevo Espíritu en arquitectura*, (1924) Librería Yerba, Murcia, 1983.
- LE CORBUSIER: *El viaje a Oriente*. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1984.

- LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1964.
- LE CORBUSIER: *Poema del ángulo recto*. Verves, París, 1955.
- LE CORBUSIER: *Precisiones*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978.
- LISTA, Giovanni: «Visiones aeropictóricas», en: *AA.VV. Visiones urbanas*, Electa, Madrid, 1994.
- LYNCH, Kevin: *La planificación del sitio*. G. Gili, Barcelona, 1980.
- MARSTON, James: *Central Park: A Paradigm for Socially Useful Landscapes* Mit Press. Massachusetts, 1987.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel: «La calle Perojo en Las Palmas de Gran Canaria. Un modelo en la construcción de la ciudad», en: *AA.VV. La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la Cultura Modernista*, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- MARTÍNEZ CLARÁ, Josep M.: «Arquitectura versus Actar», en: *Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme*, n.º 151, Marzo-Abril, Barcelona, 1982.
- MARTÍNEZ OTERO, Luis Miguel: *El Laberinto*. Ed. Obelisco, Barcelona, 1991.
- MARX, Leo: «The american Ideology of space», en: *AA.VV. Denatured visions*, MOMA, Nueva York, 1991.
- MEURIS, Jacques: *René Magritte*, Taschen, Berlín, 1991.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig: *Escritos, diálogos y discursos*. Librería Yerba, Murcia, 1981.
- MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: *Zuazo y Las Palmas de Gran Canaria* (en prensa). Tesis Doctoral, E.T.S.A. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- MERNISSI, Fátima: *Sueños en el umbral*. Ed. Muchnik, Barcelona, 1995.
- MOLINA Y VEDIA, Juan y SCHERRE, Rolando: *Barragán*. Ed. Paraísos, Kliczkowski, México, 1994.
- MOORE, CH. y ALLEN, G.: *Dimensiones de la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El Robinson Urbano*. Seix Barral, Barcelona, 1993.
- NADAL PERDOMO, Ignacio y GUITIÁN AYNETO, Carlos: *El sur de Gran Canaria entre el turismo y la marginación*. C.I.E.S. Junio, 1983.

- NARANJO BARRERA, Oscar: «Al hilo de Espinosa y Breton», en: *Basa*, n.º 16, 1994.
- NAVARRO SEGURA, María Isabel: «La opción regional como expresión de lo típico», en: *AA.VV. Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988*, E.T.S.A. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- NAVARRO SEGURA, M.ª Isabel: *Arquitectura del Mando Económico en Canarias*. Ed. Cabildo Insular de Tenerife, 1982.
- NORBERG-SCHULZ, CH.: *Louis I. Khan, idea e imagen*. Xarait, Madrid, 1981.
- OHASHI, Haruzo: *Japanese Courtyard gardens*. Graphic-sha, Tokio, 1988.
- PÁEZ DE LA CADENA, Francisco: *Historia de los Estilos en jardinería*. Ed. Istmo, Madrid, 1982.
- PEDRETTI, Bruno: «Il volo dell'etica», en: *Casabella*, n.º 531-532, Milán, Enero-Febrero, 1987.
- PÉREZ CORRALES, Miguel: *50 años de un castillo estrellado*. Sintaxis, 1985.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor: «El parque de María Luisa en Sevilla», en: *Fragmentos*, n.º 15-16, Madrid, 1989.
- PÉREZ PARRILLA, Sergio: «La obra de Alberto Sartoris en Canarias», en: *Basa*, n.º 2, diciembre de 1984.
- PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1972.
- PLA, Maurici: «Nota del Traductor», en: *Actar*, Librería Yerba, Murcia, 1984.
- POE, Edgar Allan: «El jardín como paisaje», en: *Follies*, Rizzoli, Nueva York, 1983.
- POWER, Kevin: «Problemas de Identidad», en: *Otra mirada sobre la época*, Librería Yerba, Murcia, 1994.
- PREST, John: *The Garden of Eden Yale*. University Press Ltd., Londres, 1988.
- PRIETO MORENO, Francisco: *Los jardines de La Alhambra*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1983.
- QUETGLAS, José: «Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies», en: *El Carrer de la ciutat*, n.º II, Barcelona, Abril, 1980.

- RAMÍREZ, Carlos y ROCHA, Orlando: *Carácter, determinación y composición de paisajes*. E.T.S.A. Universidad de Navarra, 1983.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *La Arquitectura en el cine*. Blume, Madrid, 1986.
- RIBAS PIERA, Manuel: *Ciudad y paisaje*. E.T.S.A. Barcelona, 1970.
- RIBAS PIERA, Manuel: «La arquitectura del paisaje», en: *El País*, marzo de 1988.
- RIBAS PIERA, Manuel: *Jardins de Catalunya*. Ed. 62, Barcelona, 1991.
- RIVERA, Ricardo: «Le Corbusier, de este lado del muro», en: *Revista Técnica*, n.º 1, mayo 1988.
- ROSENBLOUM, Robert: «The withering greenbelt», en: *AA.VV. Denatured visions*, M.O.M.A., Nueva York, 1991.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Actar Colección de Arquitectura*. Librería Yerba, Murcia, 1984.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Algunas notas», en: *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 43, Barcelona, 1959.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Arquitectura D'Estil Naval», en: *Arquitectura i Urbanisme*, n.º 3, enero 1933.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «De Brunelleschi», en: *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 43, 1961.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Del Paraíso al jardín Latino*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1981.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Diàlegs sobre l'arquitectura*. Barcelona, 1927.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «El congrés D'Edificació i Urbanisme», en: *Civitas*, n.º 2, Londres, Juny 1920.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *El jardín meridional*. Ed. Salvat, Barcelona, 1934.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *El Pla de Distribució en zones del territori Catalá*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1932.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Els Jardins i les Urbanitzacions», en: *Bulletí Oficial del Foment Nacional de L'Horticultura*, n.º 10, Barcelona, 1925.

- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «El Templo egipcio y la divinidad animal», en: *Cuadernos de Arquitectura C.O.A. de Cataluña y Baleares*, Barcelona, 1965.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Enfront Le Corbusier», en: *La Nova Revista*, vol. V, n.º 18, Junio, 1928.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Espacios verdes: futuro incierto», en: *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 99, 1973.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Espais per jocs», en: *Civitas*, n.º 4, 1923.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Jardins d'ara i d'abans», en: *Jardineria, horticultura*, n.º 3, 1933.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Jardins de saló», en: *AA.VV. Nicolau Maria Rubió i Tuduri 1891-1981*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «La ciutat ideal», en: *Civitas*, octubre 1923.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «La Qüestió fonamental de L'urbanisme: el país-ciutat», en: *Revista de Catalunya*, n.º 20, 1926.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «L'Aclimatació de l'arquitectura moderna a Barcelona», en: *Mirador*, Barcelona, 1930.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Le Pavillon de L'Allemagne a L'Exposition de Barcelone», en: *Cahiers D'Art*, n.º VIII-IX, 1929.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «L'Inmaterial en L'Arquitectura», en *Arquitectura i Urbanisme*, n.º 4, Febrero, Abril, Junio, Agosto, 1936.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Preservació dels barris agradables», en: *Civitas*, n.º 12, 1923.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Primera Memoria para la urbanización turística de Maspalomas*. A. H. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1953.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Ordenación turística de la zona de Maspalomas*. A.E.C.I.G.C. Las Palmas de Gran Canaria, 1960.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Sáhara-Niger*. Ed. La Campana, col.lecció Terres i gent 3, Barcelona, 1993.

- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Salutació als arquitectes que s'han anat a Moscú*. Mirador, Barcelona, 1932.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: «Una nova africanització d'Espanya», en: *Nova Iberia*, n.º 1, Barcelona, 1937.
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: *Una Tentativa Paisajista*. Instituto de estudios de Jardinería y Arte Paisajista, Barcelona, 1953.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Ensayos del desorden*. Kairós, Barcelona, 1986.
- SARTORIS, Alberto: *Magia de las Canarias*. Gobierno de Canarias, Sta. Cruz de Tenerife, 1987.
- SARTORIS, Alberto: «Pasado, presente y futuro de la arquitectura canaria», en: *AA.VV. Arquitectura y urbanismo en Canarias 1968-1988*, E.T.S.A. de Las Palmas, 1989.
- SECCHI, Bernardo: «Un urbanista di spazi aperti», en: *Casabella*, n.º 597-598, Milán, 1993.
- SEGRE, Roberto: «Cotillón Urbano», en: *El País, Babelia*, 14 de diciembre de 1994.
- SLAWSON, David A.: *Secret Teachings in the Art of Japanese Garden*. Kodansha, Tokio, 1987.
- SORIA, Andrés: «Introducción», en: *Cuentos de La Alhambra*, Ed. Miguel Sánchez, Granada, 1985.
- STEVENSON, Robert Louis: *La isla del tesoro*. Euroliber, Barcelona, 1991.
- SUBIRATS, Eduardo: *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo: *La flor y el cristal ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Anthropos, Barcelona, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo: *Metamorfosis de la cultura moderna*. Anthropos, Barcelona, 1991.
- TAFURI, Manfredo: *La esfera y el laberinto*. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- TAFURI, Manfredo: *Teoría e historia de la arquitectura*. Laia, Barcelona, 1973.
- TARRAGÓ CID, Salvador: «Entre Le Nôtre y Le Corbusier», en: *AA.VV. Jean Claude Nicholas Forestier 1861-1930*, Ed. Picard, París, 1994.

- TENTORI, Francesco: *Vita e Opere di Le Corbusier*. Laterza, Roma, 1979.
- TURNER, Frederic J.: «El significado de la frontera en la historia americana», en: *Apuntes*, n.º 36 de la Cátedra de Historia II de la E.T.S.A., Barcelona.
- TOURNIER, Michel: *El viento paráclito*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- TOURNIER, Michel: *La gota de oro*. Alfaguara, Madrid, 1985.
- TOURNIER, Michel: *Los Meteoros*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1986.
- TOURNIER, Michel: *Viernes o los limbos del Pacífico*. Círculo de lectores, 1980.
- TRÍAS, Eugenio: *Lógica del Límite*. Destino, Barcelona, 1991.
- UNAMUNO, Miguel: «Discurso sobre la Patria», en: *La Defensa*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de julio de 1910.
- UNAMUNO, Miguel: *Paisajes del alma*. C.E.G.A.L. Madrid, 1986.
- VALERY, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*. Galería Yerba, Murcia, 1982.
- VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en Arquitectura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.
- VENTURI FERRIOLO, Massimo: *Giardino e filosofia*. Guerini e associati, Milán, 1992.
- VERNE, Jules: *La vuelta al mundo en 80 días*. Ed. Anaya, Madrid, 1990.
- VERNE, Jules: *Viaje al centro de la tierra*. Ed. Anaya, Madrid, 1988.
- VILLA-REAL, Ricardo: *La Alhambra y el Generalife*. Ed. Miguel Sánchez, Granada, 1985.
- VILLORO, Joan: *Guía dels espais verds de Barcelona*. C.O. Catalunya, Barcelona, 1984.
- VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*. Ed. Lumen, Barcelona, 1977.
- VON MOOS, Stanislaus: «Un Museo imaginario», en: *Arquitectura Viva*, n.º 35, Marzo-Abril, Madrid, 1994.
- WALLERSTEIN, Manuel: «Las ambiguas ventajas de descubrir un nuevo mundo», en: *Centro Periferia: Repercusiones en Europa después del descubrimiento de América*, E.T.S.A. de Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

- WESLEY, Richard: «Gabriel Gevrekian e il giardino cubista», en: *Rassegna*, n.º 8, octubre, 1981.
- WESTERDHAL, Eduardo: «Una visita a la residencia de los duques de Peñaranda», en: *Revista Hespérides*, n.º 93, Tenerife, 1927.
- WINGLER, Hans M.: *La Bauhaus*. G. Gili, Barcelona, 1975.
- WINTHUYSEN, Javier: *Jardines de España*. C.S.I.C. Madrid, 1986.

Revistas

- Architecture D'Aujourd'hui*, n.º 120, 1988.
- Arquitectura C.O.A.M.*, n.º 285, Madrid, 1990.
- Arquitectura Viva*, n.º 35, marzo-abril, 1994.
- Basa*, n.º 2, diciembre, 1984.
- Basa*, n.º 16, 1994.
- Carrer de la Ciutat*, n.º 1, Barcelona, enero, 1978.
- Carrer de la ciutat*, n.º II, Barcelona, abril, 1980.
- Cartas Urbanas*, n.º 1, 2, 3, E.T.S.A. Las Palmas, 1979-1980.
- Casabella*, n.º 531-532, Milán, enero-febrero, 1987.
- Casabella*, n.º 597-598, Milán, enero-febrero, 1993.
- Ciudad y territorio*, n.º 69, julio-septiembre, 1986.
- Ciudad y territorio*, n.º 70, octubre-diciembre, 1986.
- Cuadernos de notas*, n.º 2, E.T.S.A. Madrid, mayo, 1994.
- Cuadernos Summa-nueva visión*, n.º 48, Paisaje, Buenos Aires, abril, 1970.
- Fragmentos*, n.º 15 y 16, Madrid, 1989.
- Geo*, n.º 99, Madrid, abril, 1995.
- Hespérides*, n.º 93, Tenerife, octubre, 1927.
- Lotus*, n.º 52, abril, 1986.
- Monuments Historiques, Jardins des Provinces*, n.º 143, Ed. CNMHS, París, 1986.

Monuments Historiques, Jardins Parisiens, n.º 142, Ed. CNMHS, París, diciembre-enero, 1986.

Periferia, n.º 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, Sevilla, 1984-1993.

Process, n.º 88, «The Mediterranean Resorts», marzo, 1990.

Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme, n.º 151, Barcelona, marzo-abril, 1982.

Rassegna, n.º 8, Milán, octubre, 1981.

Revista Técnica, n.º 1, mayo, 1988.

Revista Técnica Primavera, 1989, Barcelona.

Revista Técnica Invierno, 1989, Barcelona.

Ville-Jardin, n.º 147, París, 1987.

Separatas, apuntes e informes

CARDENES RODRÍGUEZ, Domínguez: *Informe sobre posibilidades turísticas de las playas de la isla*. A.E.C.I.G.C. Las Palmas de Gran Canaria, 1952.

El Parc de La Ciutadella. Ajuntament de Barcelona, 1991.

Jardins del Palau de Pedralbes. Ajuntament de Barcelona, 1989.

Paysages. Centro Georges Pompidou, París, 1981.

El Museo de Nestor. Consejería de Cultura y Deportes Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

FISCHLER, R.: «El primer contacto de Le Corbusier con el número de oro», *Apuntes*, n.º 3, Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona.

Habitat, «Arquitectura de Jardines», Ed. Blume, Barcelona, 1977.

OZENFANT, A. y JEANNERET, CH. E.: «El Purismo», *Apuntes*, n.º 9, Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona (Publicado en *L'Esprit nouveau*, n.º 3, 1920).

OZENFANT, A. y JEANNERET, CH. E.: «Ideas personales», *Apuntes*, n.º 11. Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona (Publicado en *L'Esprit Nouveau*, n.º 17, 1924).

- OZENFANT, A. y JEANNERET, CH. E.: «El ángulo recto», *Apuntes*, n.º 12. Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona (Publicado en *L'Esprit Nouveau*, n.º 18, 1924).
- OZENFANT, A. y JEANNERET, CH. E.: «Formación de la óptica moderna», «Hacia el cristal», *Apuntes*, n.º 14. Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona (Publicado en *L'Esprit Nouveau*, n.º 25, 1924).
- OZENFANT, A. y JEANNERET, CH. E.: «Naturaleza y creación», *Apuntes*, n.º 29. Cátedra de Historia II, E.T.S.A. Barcelona (Publicado en *L'Esprit nouveau*, n.º 19, 1923).
- SERENYI, Peter: «El Cambio de actitud de Le Corbusier hacia la forma», *Apuntes*, n.º 18, Cátedra de Historia, Barcelona.
- SERENYI, Peter: «Le Corbusier, Fourier y el Monasterio de Ema», en *Apuntes*, n.º 27, Cátedra de Historia, Barcelona.
- Ordenanzas de descubrimiento nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II el 13 de Julio de 1573, en el bosque de Segovia, Ed. Fascimil, Madrid, 1973.

Fuentes documentales

- Archivos: Ayto. de Las Palmas de Gran Canaria: Archivo de Fomento.
 Archivo de Patrimonio.
 Archivo de Sta. Ana.
 Arxiu Històric del Col·legi D'Arquitectes de Catalunya.
 Archivo del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
 Archivo de la Fundación Miguel Martín Fernández de la Torre.
 Archivo de la Diócesis de Canarias.
 Archivo de J. C. N. Forestier.
 Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria.
 Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de Barcelona.
 Biblioteca Municipal de Las Palmas de Gran Canaria.
 Biblioteca del C.O.A. de Cataluña.
 Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia.

Las Ilustraciones que aparecen en el texto han sido extraídas de las siguientes publicaciones:

Libros

AA.VV.: Nicolau María Rubió i Tudurí Regidora D'Edicions i Publicacions, Ayuntamiento de Barcelona, 1989.

AA.VV.: Nicolau María Rubió i Tudurí 1891-1981 Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.

AA.VV.: Nicolau María Rubió i Tudurí 1891-1981, Doce Calles, Madrid, 1993.

AA.VV.: Barragán obra completa, Tanais, Madrid, 1995.

AA.VV.: Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930, Picard, París, 1994.

HOWARD ADAMS, Williams: Roberto Burle Marx, The Unnnatural Art of the Garden MOMA, New York, 1991.

LE CORBUSIER: Precisiones Ed. Poseidon, Barcelona, 1978.

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau: Sáhara Niger Ed. La Campana, Barcelona, 1993.

VON MOOS, Stanislaus: Le Corbusier, Ed. Lumen, Barcelona, 1977.

Revistas

Casabella, n.º 531-532, Enero-Febrero, 1987, número monográfico sobre Le Corbusier.

Monuments Historiques, jardins des Provinces, n.º 143, CNMHS. París, marzo, 1986.

Rassegna, n.º 28, octubre, Milán, 1981.

Archivos

Archivo del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria (AECIGC).

Arxiu Històric del Col·legi D'Arquitectes de Catalunya.

Archivo de la Fundación Miguel Martín Fernández de la Torre.



Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

