

UNIVERSIDAD DE. LAS PALMAS DE GRÂN CANARIA



DEPARTAMENTO DE ARTE, CIUDAD Y TERRITORIO

ETS ARQUITECTURA DE LAS PALMAS

TESIS DOCTORAL

" Viaje a través del patio "

AUTORA FLORA PESCADOR MONAGAS

TUTOR

MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

Introducción teórica. Delimitación del ámbito de estudio	1
Capítulo Primero	
1 Primera escala: París	18
1.1 El Jardín Moderno	34
1.2 El Parque y la ciudad	51
2Segunda escala: Brasil	69
3Tercera escala:Buenos Aires	90
4Cuarta escala: Méjico	118
5Última escala: Sáhara-Maspalomas	145
6Final de viaje	190
Capítulo segundo	
2Pormenores de un viaje	201
2.1 Paisaje y Turismo en Gran Canaria	202
2.2 Nicolás María Rubió Tudurí-Gran Canaria	213
2.3 Maspalomas	216
2.4 Situación jurídica de la Intervención	219
2.5 Primer Anteproyecto de Nicolás Mª Rubió Tudurí	222
2.6 Decreto sobre Paradores de Estado	229
2.7 Primer Anteproyecto de Parador de Nicolás Mª Rubió Tudurí	232
2.8 Primeros Proyectos del Condado de la Vega Grande	236
2.9 Segundo Anteproyecto de Nicolás Mª Rubió Tudurí	
2.10 Conclusiones	245

Introducción teórica.

Delimitación del ámbito de estudio

"Las Utopias 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."

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 múltiple 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 Mª 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

¹ TURNER,Frederick J.: <u>"El significado de la frontera en la historia americana"</u> Apuntes Nº 36 de la Cátedra de Historia II de la E.T.S.A. de Barcelona.

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 esta tesis 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 agregada que desde el Mediterráneo hasta Jalisco quedaron unidas por la aventura del colono español a la inmensa geografia americana, y también los viajes europeos del paisajista brasileño Roberto Burle

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 Maria 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 "Eclosiona 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?".

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 Nicolas Forestier, Le Corbusier, Roberto Burle Marx, Luis Barragán o Nicolás Maria 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 esta tesis, 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 disociado del jardín aparece -en esta tesis- 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 qué 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 si 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 de la tesis como el ámbito del interior y el exterior que queda enmarcado en el territorio teórico de la arquitectura.³

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 de la "arquitectura del jardín". Del mismo modo se podrían entender los techosjardines 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

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.

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 su 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 Maria 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 esta tesis 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 en donde se hace el aporte documental y de investigación más extensa.

Esta tesis parte de un desconcierto relativo con respecto a la obra jardinera del arquitecto Nicolás Maria Rubió Tudurí realizada en la isla de Gran Canaria. Revisada, una por una, descubro 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 "Rubió" 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 y que se aportan como material documental al final de esta tesis. La lectura atenta del correo cruzado

entre el arquitecto tanto con el Ayuntamiento de Las Palmas de G,C. 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 la tesis sobre parte de la obra de Rubió en Gran Canaria, me sirvió para caer irremediablemente subyugada por los imnumerables 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 de esta tesis: Nicolás Maria 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 geográfico mediterráneo. Este conocimiento corre, en cierta medida, paralelo a su atracción viajera hacia el continente africano y el desierto,

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."

lugar en donde "se concreta el jardín de las regiones de clima desértico⁵. 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 de la tesis, 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 esto habría que precisar que no se está hablando exclusivamente de los años épicos de la conquista, las carabelas hace mucho que pasaron o "recalaron" 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

⁵ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás Maria en: <u>Del Paraíso al jardín latino</u> (1953) Tusquets ed., Barcelona, 1981.

nombrar sólo unas pocas se encuentran en ciertos rasgos 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 Maria 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 visita. 6 Con respecto a los exilios obligados,

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: DIAZ-SAAVEDRA DE MORALES, Nicolás en <u>Saint-Saëns en Gran Canaria</u> Real Sociedad Económica de amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

quizás sea la estancia de Miguel de Unamuno en la isla de Fuerteventura 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 *Insula 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 G.C. 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 G.C., encargo que se hará oficial en 1944 una vez levantada la sanción impuesta⁸.

En cierta manera se pueden considerar también como "desterrados" otros personajes que tras la guerra civil sufrieron consecuencias en el intento de

⁷ UNAMUNO, Miguel: <u>Paisajes del alma</u> C.E.G.A.L. Madrid, 1986. pág.55

⁸ Sobre este tema mirar: MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: <u>Zuazo y Las Palmas</u> <u>de G.C 1940-1968.</u> (en Prensa) Tesis doctoral, E.T.S.A. Las Palmas, 1989.

reintegrarse a sus anteriores forma de vida a su trabajo o a su ciudad. Este es el caso de nuevo del arquitecto Nicolás Maria Rubió Tudurí quien, tras un exilio 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 Cabildo Insular o el propio Ayuntamiento de la ciudad de Las Palmas de G.C., instituciones que están dispuestas a beneficiarse del privilegio que implica el trabajo con estos notables "exilados".

No sólo se ha querido viajar con la tesis, 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, esta 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", 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 por la visión vertical y desordenada antes que la horizontal y académica, el análisis de lo implícito antes que de lo explícito, el camino de la sugerencia, o de lo periférico; la reflexión de quien expone unos

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

datos (o relatos) esperando también la comprensión personal y enriquecedora de quien los lee, heterodoxia que puede, en última instancia, mostrarse también reveladora.

"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 ⁿ¹⁰

ARGULLOL, Rafael: Diario EL PAÍS, Babelia, "Travesía épica", 15 de Octubre, 1994.

Un último comentario en esta introducción tiene que ver con una cuestión que está implícita en la mayoría de los trabajos de investigación: se trata del aporte de documentación inédita sobre el objeto de estudio que amplía el campo documental sobre el tema, esta labor no hubiera sido posible sin la colaboración prestada por la familia de Miguel Martín Fernández de la Torre, o por el Arxiu Históric del Col·legi D'Arquitectes de Catalunya, y al Archivo del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria a todos ellos desde aquí, agradezco el haber hecho posible este trabajo.

Los documentos que aparecen con el carácter de inéditos están ordenados en función del propio discurso en el anexo de esta tesis y son los siguientes:

Primera y segunda Memoria de 1953 y 1960 respectivamente, de los anteproyectos para Maspalomas del arquitecto Nicolás Maria Rubió Tudurí y los planos que acompañan a ambos anteproyectos de organización general, hotel parador, y viviendas tipo.

Proyecto de hotel-Parador para Maspalomas de Miguel Martín Fernández de la Torre de 1956, acompañado de diversos apuntes previos realizados por el mismo arquitecto en dibujos axonométricos.

Proyecto de Jardines Municipales de Miguel Martín Fernández de la Torre de 1955 entre el monumento a Fernando León y Castillo y el Parque de Doramas, actuales Jardines Rubió. Memoria, Plantas, Alzados y Secciones, así como

diversos dibujos previos.

Proyecto de Reforma de Parque de Doramas, antiguos jardines del hotel Sta.

Catalina de Miguel Martín Fernández de la Torre de 1951, así como diversos dibujos sobre el jardín y su entorno.

Planos de proyecto de Parador y Merendero para el Cabildo Insular de G.C. realizados por el arquitecto Eduardo Laforet en el año 1952.

Diversos documentos del Archivo del Cabildo insular de G.C. relativos a la urbanización de Maspalomas, entre los años 1952 y 1960.

Correspondencia habida entre el Alcalde de la ciudad de Las Palmas de G.C. José Mesa y Lopéz y el arquitecto francés Jean Claude Nicholas Forestier en el año 1923

Planimetría de todos los proyectos para la isla de Gran Canaria de Nicolás Maria Rubió Tudurí, aunque la mayor parte de esta obra no se realizara o bien actualmente esté prácticamente desaparecida. No todos los planos de jardinería son inéditos, sin embargo a fin de obtener una visión completa de su obra canaria se incluyen en su totalidad. Las fechas de todos los proyectos se inscriben en un intervalo temporal entre 1953 hasta 1961 en que realiza el último en la isla de Gran Canaria, excepción hecha del proyecto que realizó en 1927 en la isla de Tenerife en la residencia de "El Robado" para los duques de Peñaranda.

Primera escala: París

Quizás una de las cuestiones más dificiles 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 moderna. 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

¹ VAN DE VEN, Cornelis: <u>El espacio en Arquitectura</u> ed. Cátedra, Madrid, 1981.

[&]quot;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

vistas sucesivos¹²

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 desarrollan la experiencia paisajística de Olmsted y la noción contemporánea del espacio abierto."

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

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

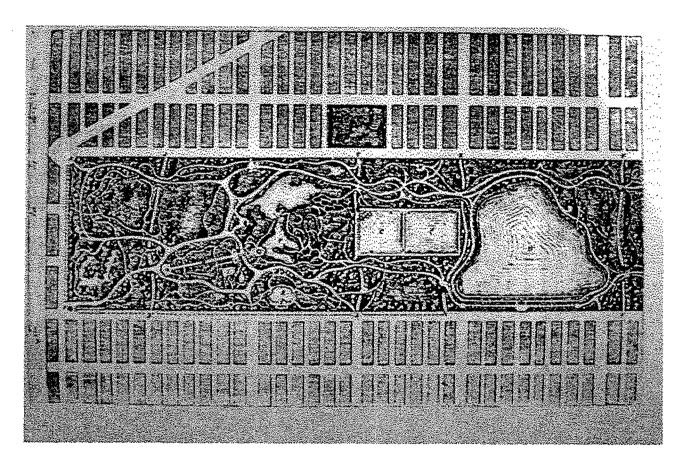
BENÉVOLO Leonardo: "La Captura del Infinito", Celeste Ediciones, Madrid, 1994. pág 84.

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 un espacio estrictamente rectangular cuyo ancho y largo se corresponden exactamente a 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 estructural parque-ciudad, va a ir aparejada 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 intimamente ligado a la forma en que éste debía ser usado". 5 Un claro ejemplo de esta forma de entendimiento integral ciudad-parque y forma 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.

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. pg. 8.

"But what the new park was to look like was, in Olmsted's mind, intimately conneted with how it was to be used"



Frederic Law Olmsted

Central Park, Nueva York. (1858)

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 o 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-discontinuidad, llenovacío, espacio público-espacio privado, espacio construido-espacio libre.

⁶ FRAMPTON, Kenneth: <u>In Search of the Modern Landscape</u> en: Denatured Visions, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1991. pp. 42 a 61. Traducido en Arquitectura, N° 285, Madrid, 1990. pp. 52 - 73.

[&]quot; The baroque interprenetation 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."

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 dificil 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

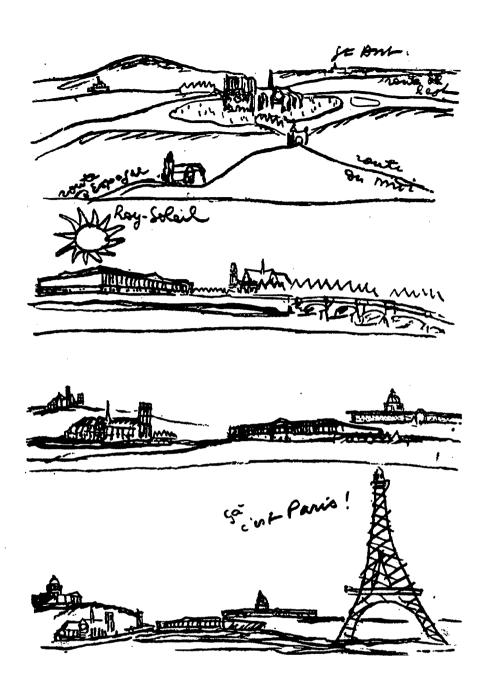
Giovanni Lista: "da un enfoque totalizador de la realidad urbana." En este sentido Eduardo Subirats nos recuerda el "nuevo punto de vista" reivindicado por Gropius el de la vista de pájaro frente al ojo humano común porque :" los nuevos medios técnicos, aceptados como forma suprema de la cultura, han superado aquel tipo de experiencia".

¿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 Corbusier 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

⁷ LISTA, Giovanni: "Visiones aeropictóricas, "A.A.V.V. <u>Visiones Urbanas</u> , Electa, Madrid, 1994. pág. 208.

⁸ SUBIRATS, Eduardo: <u>La flor y el cristal</u>, Anthropos, Barcelona, 1986. pág. 51.

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



Le Corbusier

Dibujos sobre París (1929)

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 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

GIEDION, Sigfrido: "Espacio Tiempo y Arquitectura", Ed. Dossat, Madrid, 1982. pág. 454.

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" 1

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

La representación de "la materialidad amatérica" de El Lissitzky¹³ contiene de otra

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

VAN DE VEN, Cornelis: Ibíd pág. 256.

¹³ EL LISSITZKY: " A y Pangeometría" Extraído de Apuntes Nº 2 de la Cátedra de Historia II de la E.T.S.A de Barcelona.

[&]quot;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."

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-

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

DE LAS RIVAS, Juan Luis: "El espacio como lugar", Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992, pág 55

tiempo en la física de principios de siglo, 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 final.¹⁷

¹⁶ COLLINS, Peter: op..cit. pág. 296.

¹⁷ FAROUKI, Nayla: <u>La Relatividad</u>, Editorial Debate, Madrid, 1994,

[&]quot;y que permite prever la existencia de agujeros negros, cuerpo extremadamente denso que seria, pues, capaz de curvar el espacio-tiempo alrededor de sí mismo hasta cerrarlo."

Ya los astrónomos en tiempos de Newton imaginaban la existencia de un cuerpo semejante, aunque su existencia planteaba dificultades desde la propia teoría.

La representación imaginaria de esta "singularidad" se hace a menudo recurriendo a la forma de espiral que adopta toda la materia, incluida la luz al quedar inevitablemente absorbidas por este cuerpo tan masivo.

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 sistema 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 espiral. 19 Ésta es la forma conocida de

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

La espiral está presente en otros trabajos de Le Corbusier, como figura que permite con facilidad el estándar en la construcción. Esta geometría la estudia en la concha del caracol, y la aplica en algún proyecto como "el museo de crecimiento ilimitado", o el Mundaneun. De manera análoga, dibuja el plano de la eclíptica solar, en su movimiento cíclico y ondulante como "mesure de nos enterprises 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

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

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 dimensiones.²⁰

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

progresivo, el movimiento constante en una línea de dimensión ilimitada.

²⁰ FAROUKI, Nayla op. pág 53.

[&]quot; 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 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 <u>La Captura del infinito.</u> Celeste Ediciones, Madrid, 1994. pág 86.

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 modulor 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 Modulor comentaría Albert Einstein a Le Corbusier: "Es un muevo lenguaje de proporciones el cual expresa lo bueno fácilmente y lo malo solo con complicación"²² La frase resulta esclarecedora, 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

²² VON MOOS, Stanislaus: <u>Le Corbusier</u>. 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 whith complications". La segunda extraída por Von Moos de Modulor 1. traducida al español como: "Es un lenguaje de proporciones que hace dificil 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."

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 armonía con el universo, con las leyes de la naturaleza en la que todo es

BARNETT, Lincoln: <u>El Universo y el Doctor Einstein</u>. (1957) prólogo de Albert Einstein, Fondo de la Cultura económica, México, 1967.

Un razonamiento semejante al que da Einstein sobre el modulor, lo da en el prólogo de este libro:

[&]quot;Cualquiera que haya tratado alguna vez de exponer un tema científico a un público no especializado sabe lo dificil que es hacerlo. O logra hacerse ininteligible 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: <u>Historia del tiempo.</u> Editorial Crítica, Barcelona, 1990. pág. 222 y 223.

[&]quot;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."

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.

1.1 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 tridimensional.²⁷ 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

²⁶ LE CORBUSIER <u>Cómo concebir el Urbanismo.</u>(1946) Ediciones Infinito, Buenos Aires,1967. pág. 25.

WESLEY, Richard: "Gabriel Guevrekian e il giardino cubista", Rassegna n°8, Octubre, 1981. Pág 17 a 24.

[&]quot;...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 profundo e rendere la luce omnidirezionale, questo sembra invece impossibile nello spazio e nel tempo reali, e con materiali di un giardino."

naturaleza y artificio. 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 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 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

El árbol estaba antes de ser construido el pabellón²⁹ 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 tamaño 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 objetual 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

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.

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 en "Entre Le Nôtre y Le Corbusier", A.A.V.V. <u>Jean Claude Nicholas</u> Forestier. 1861-1930 Ediciones Picard, París, 1994.

³⁰ VALÉRY, Paul: <u>Eupalinos o el arquitecto.</u> Galería-Librería Yerba, Murcia, 1982. pág 45.

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 probablemente la abertura circular del techo se cerraría, sin dejar ninguna huella.³²

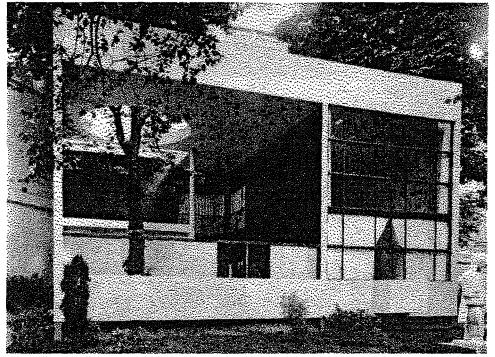
³¹ VON MOOS, Stanislaus: Le Corbusier. Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

[&]quot; La antítesis entre naturaleza y arquitectura llega al paroxismo en el Pabellón de L'Esprit Nouveau: un árbol se yergue en medio del pabellón."

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:

[&]quot; 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."

ROSENBLOUM, Robert: "The withering greenbelt". en: <u>Denatured Visions, Landscape and culture in the twentieth century</u>. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.





Arriba: Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925)

Le Corbusier

Debajo: Jardín Exposición de Artes Decorativas (1925)

Robert Mallet Stevens

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 construidos 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 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

WESLEY, Richard: "Gavriel Gevrekian e il giardino cubista," <u>Rassegna Nº8</u>, Octubre, Milán, 1981. En relación al jardín de Mallet Stevens señala:

[&]quot;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."

WESLEY, Richard, op. cit.

[&]quot; E mostraba anche un impiego decorativo della tecnica cubista della scomposizione sfacettata."

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 Gevrekian, 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" que, construido desde un plano inferior triangular, va creciendo a partir de sucesivos triángulos escalonados, formando un relieve, un "parterre" singular. 36

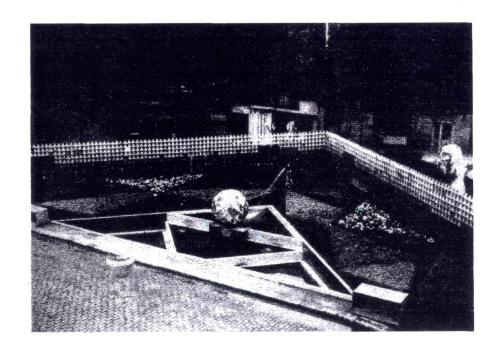
La situación de la esfera de espejos y vidrios de colores facetados, en el centro del

³⁵ WESLEY, Richard: op. cit.

[&]quot;La difilcoltà 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 sovraposti, fatti di tessuti diversi,con bordi ben marcati."

³⁶ BRIOLLE, Cecile y REPIQUET, Jacques: "Une pièce rare". en: Monuments Historiques, Jardins des Provinces. N° 143 editado por CNMHS. Paris, Marzo 1986.

[&]quot;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."





Gabriel Gevrekian

"Jardín de agua y de Luz" (1925)

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 objeto 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 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

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.

de irrealidad en que se convierten irremediablemente 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."

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 amplia 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

³⁸ BORGES, Jorge Luis <u>Ficciones, Tlön, Uqbar, Orbis, Tertis</u> ed. Planeta, Barcelona, 1978.pg. 11

LISTA, Giovanni: "Visiones Aeropictóricas". en: A.A.V.V. <u>Visiones Urbanas. Europa 1870-1993.</u> 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

[&]quot; ...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."

Gevrekian citado, y que, utilizada con habilidad, produce un efecto de disolución de la perspectiva; si el triángulo además es isósceles induce perceptivamente una fuga direccional hacia el vértice que aparentemente señala una dirección; como dice Jean Marie Dubois: "el ojo no puede reposar." 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

DUBOIS, Jean Marie: "Jean-Charles Moreux", <u>Monuments Historiques, Jardins Parisiens</u> N°142, editada por C.N.M.H.S.Paris, Diciembre-Enero 1986.pp. 30 a 35.

[&]quot;L'effet chromatique ainsi creé était renforcé par l'ordenance dynamique de ces éléments naturels. Tel un tableau cubiste, l'ensemble bougeait, l'oeil ne pouvait se reposer."

través de la estática de mil ventanas que lo atrapan, el dinamismo continuo⁴¹.

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 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 jardines que dan acceso a otros jardines, que se abren a sí mismos hacia jardines 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 cinético.⁴³

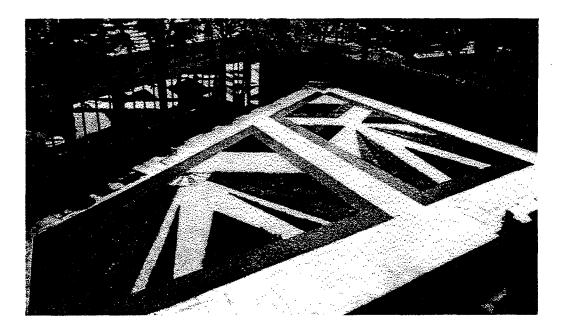
⁴¹ VON MOOS, Stanislaus, op. cit.

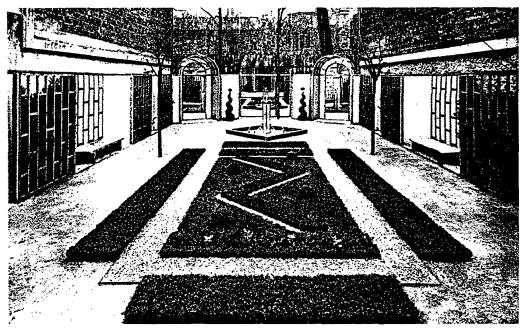
⁴² CLERGIRONNET, Guy: "Territoire du rêve" en: <u>Ville -Jardin</u> N° 147, Paris, 1987, pp 48 a 57.

[&]quot;Ces jardins donnent accès à d'autres jardins qui s'ouvriront eux-mêmes sur des jardins infinis."

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.





André y Paul Vera

Arriba: Hôtel Plaza Estados Unidos, París (1926)

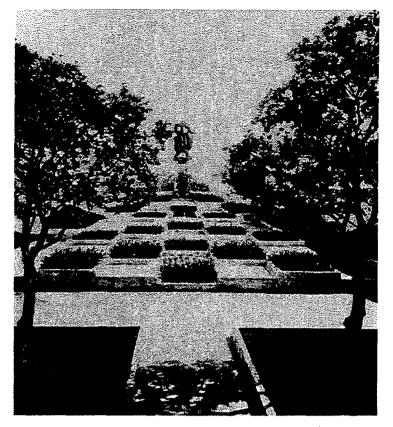
Debajo: Hôtel calle de Prony (1929)

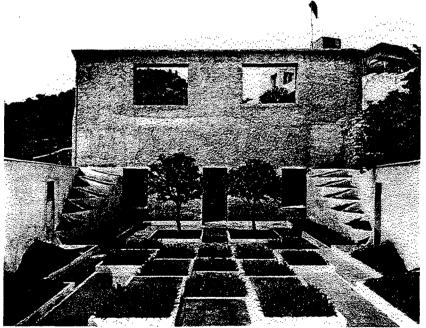
En 1925, el vizconde de Nouailles, impresionado por el jardín de Agua y Luz de Gavriel Gevrekian, le encarga un pequeño jardín en su villa de Hyères en colaboración con Rob Mallet Stevens, que se encarga de diseñar la vivienda. En este caso la planta del jardín inferior es también triangular, sin embargo 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" justo 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

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.

⁴⁵ BRIOLLE, Cecile y REPIQUET, Jacques: "Une pièce rare". en <u>Monuments Historiques, Jardins</u> des Provinces N° 143, Paris, Marzo 1986.

[&]quot;Ces deux effets confirment la composition axée: on ne parlera plus ici de simultanéité, la perspective est retrouvée, dirigée vers la statue."





Gavriel Gebrekian

Jardín en Hyéres (1926)

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 *giardinos segretos*, 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 rastrera casi horizontales, disposición necesaria para el control visual, y a veces también ensimismados en visiones especulares.

Es dificil 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 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 material, 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.

1.2 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 releido 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

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 ideologia, 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."

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 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 geografía.⁴⁹ En sus anotaciones de "cuaderno de bitácora"que en cierta forma son los carnets que va rellenando en sus múltiples

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

⁴⁸ LE CORBUSIER: Ibíd.

Sobre este tema se puede consultar el artículo de Jean -Pierre Giordani: "Visioni Geografiche" aparecido en la revista <u>Casabella</u> Nº 531-532 de Enero-Febrero de 1987, número monográfico sobre Le Corbusier.

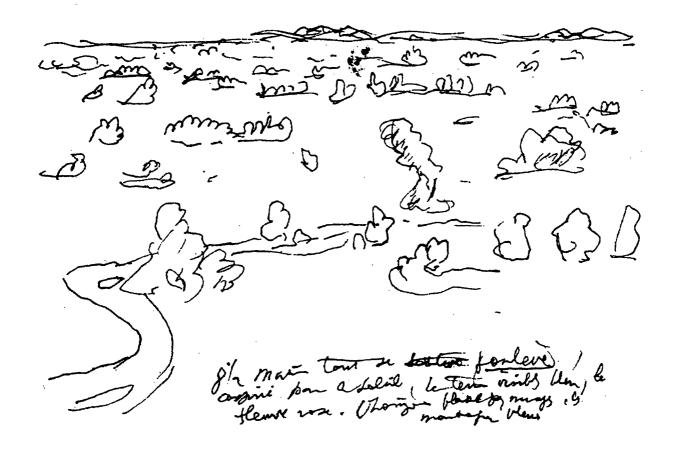
viajes, sobre todo a la India, aparecen algunos dibujos que pretenden congelar el instante casi etéreo de la geografia de un mar de nubes. En este excipiente podríamos "ver" un paisaje de la tierra, el reflejo formal de montañas, mares, ríos y desiertos convertidos momentáneamente en evaporaciones blancas y fugaces.

El trabajo de hacer un dibujo de este tipo revela no sólo el interés o la reflexión acerca de lo efimero 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 llegada 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

⁵⁰ CERUTI, Mauro: "El mito de la omnisciencia y el ojo del observador" en <u>El ojo del observador</u> ed. Gedisa, Barcelona, 1994,pág. 52.



Le Corbusier

"Mar de nubes"

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 continuo.⁵²

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. 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

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.

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. pp.300-309.

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 "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 ciudad. ⁵⁴

Le Corbusier en su "Ville Radieuse" proscribe 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,

⁵³ ARGULLOL, Rafael: Op.cit.

GUIHEUX, Alain: "El arquitecto del Universo" en <u>Visiones Urbanas 1870-1993.</u> Ed. Electa, Madrid, 1994, pp., 290 a 292.

[&]quot;Ese es el sentido del estilo trasatlántico, y tal vez el del crucero de la Carta de Atenas: construir casas como naves para que haciendose a la mar, olviden la ciudad del siglo XX."

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; dificilmente 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 edificios 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 artificio. 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 perspécticos, 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

 $^{^{55}}$ SECCHI, Bernardo "Un urbanistica di spazi aperti". en Casabella, Nº 597-598, Milán Enero-Febrero, 1993 pág
.5a 9.

[&]quot; Nessuna attenzione all'ubicazione ed alle sequenze tra i diversi spazi aperti, alla loro logica, alla narratività dello spazio urbano che potevano costruire"

André Corbotz,⁵⁶ 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 acorde 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.

⁵⁶ CORBOZ André: "Avette detto "spazio?" en <u>Casabella</u> N° 597-598 Enero-Febrero, 1993. op 20 a 26.

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 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, inadmisible.

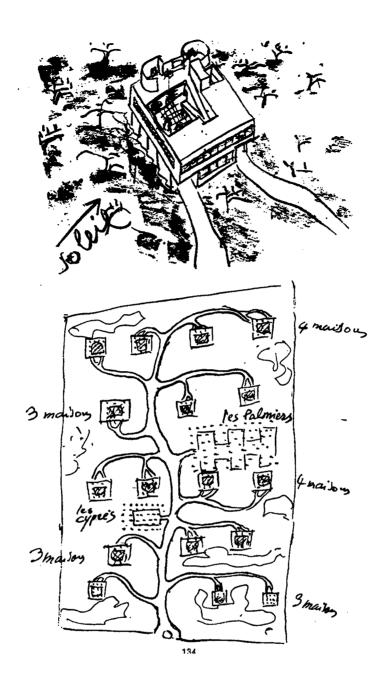
Esto nos lleva a otro tipo de consideraciones acerca de la forma de definir la cualidad de lo público y de lo privado; en el primero, se organiza en el espacio del orden y la

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

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 Corbusier. 58

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 plantea 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,

⁵⁸ SERENYI, Peter : <u>El cambio de actitud de Le Corbusier hacia la forma</u> en Apuntes Nº 18 de la Cátedra de Historia II ETSA de Barcelona.



Le Corbusier

La ville Saboye y adaptación sistemática

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, ocurre, -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

⁵⁹ TOURNIER, Michel: <u>Los meteoros</u>. 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.

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 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

LE CORBUSIER: "Carnet g 28 vol.2" extraído de" Il volo dell'etica" de Bruno Pedretti. en <u>Casabella</u>, N° 531-532 Enero-Febrero, 1987, monográfico sobre Le Corbusier. pg. 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."

⁶¹ BENEVOLO, Leonardo: op.cit.pág.44.

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 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

⁶² VALÉRY, PAUL, op. cit. pp, 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.

militar de quebrantamiento o de agitación subversiva (...) El logos de una civilización objetivada¹¹⁶³.

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.

SUBIRATS Eduardo: <u>La flor y el cristal, ensayos sobre arte y arquitectura modernos.</u> Anthropos, Barcelona, 1986.

VON MOOS, Stanislaus: "Un Museo Imaginario -Le Corbusier el Monumento y la Metrópolis-" en: <u>Arquitectura Viva</u> Nº 35, Marzo -Abril, 1994. pp. 24-30.

Segunda escala: Brasil

"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

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. <u>Denatured Visions</u>, M.O.M.A.,New York,1991.pp 62 a 78.

ciudades europeas, fundamentalmente París, como un ejemplo de conversión de la barbarie a la civilización.³

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". 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"

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

³ GUTIÉRREZ,Ramón: "La ciudad iberoamericana en el siglo XIX" en: A.A.V.V. <u>La ciudad hispanoamericana</u> El sueño de un Orden. CEHOPU exposición a cargo de Fernando Terán, Madrid, 1989.pg. 261.

[&]quot;..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)."

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 : <u>La utopía de la aventura americana.</u> en Anthropos, Barcelona. 1994.

[&]quot; América no sólo aparece como fisicamente utópica (fértil, rica, con un buen clima) según los canones estéticos de la época, sino que enseguida inspira ella misma las utopías, convirtiendose en el espacio donde habría de llevarse a cabo la realización del Mundo Mejor, por medio de la justicia y la libertad" pg. 92

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

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 rremediablemente pierde su magia y su 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 via 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 ambas⁷; esta sería la tendencia que fue desarrollada teóricamente por Frederic Law Olmsted, en la definición del modelo de "City

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, Arahuacos, 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. Datos extraídos de GEO, Nº 99 número dedicado a la Amazonia.

MARX,Leo op. cit.

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.

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 18.

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

⁸ ÁBALOS, Iñaki; HERREROS Juan: <u>Le Corbusier Rascacielos</u> Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1987. pg. 46.

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.

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

⁹ GREGOTTI, Vittorio: "Un Le Corbusier più vicino" en: <u>"Casabella.</u> Nº 531-532. Enero-Febrero, Milán 1987.

[&]quot;L'Architectura in quanto "réponse au site" risulta ormai chiaramante una constante preocupazione del grande maestro nei progetti di tutta la sua lunga carriera."

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

[&]quot; 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. pg. 16 y 17.

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, Nº 1, Mayo 1988.

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 controladas. 12

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

En Río de Janeiro, ciudad rodeada por montañas tan significativas como el *Pâo de Açucar* o el promontorio de Santa Teresa y El Corcovado, Le Corbusier considera

[&]quot;Soy un hombre de espacio, no sólo mental sino fisicamente; 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

^{13 &}quot; j'ai vu Les Alpes ce matin comme le bon dieu les a faites: toutes nues! L'exatitude 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° 531-532, Enero, Febrero, 1987. pág. 111

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 Pâo de acucar, vuestro Corcovado, vuestra Gâvea 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, une con un único gesto la construcción de la nueva ciudad a un territorio topograficamente "movido" mediante un edificio que cual Amazonas conduce la nueva vida de la ciudad de "Río" hasta el mar.

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.

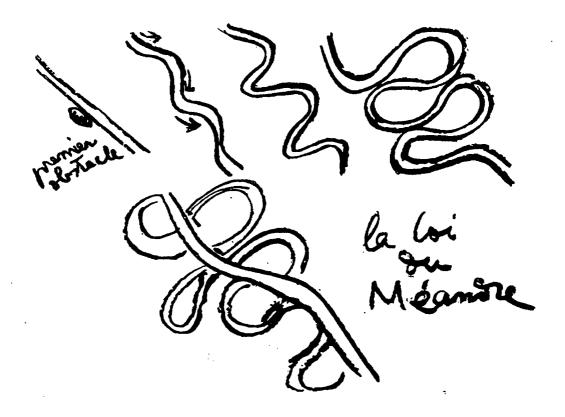
¹⁴ LE CORBUSIER: <u>Precisiones</u>,ed. Poseidon, Barcelona, 1978 pág. 270.

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



Le Corbusier

Proyecto para Río de Janeiro (1929)



Le Corbusier

"Ley del Meandro"

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..."

Las montañas de Brasil, y 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 Sakkei¹⁷, de "atrapar" el paisaje casi siempre montañoso del exterior y hacerlo participar en el interior de su diseño, es el diálogo de un fondo escenográfico y su

¹⁶ LE CORBUSIER: "Precisiones" ed. Poseidon, Barcelona, 1978. pág. 21

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.

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" 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 Guanabara. 19

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

HOWARD ADAMS, Willian: "Roberto Burle Marx, The Unnatural Art of the Garden" M.O.M.A., New York, 1991. pág. 48.

[&]quot;...recast in grand, baroque gestures, co-opting the mountains, forest, and sky"

[&]quot;Looking across the Guanabara Bay to the baroque forms of the mountains in the state of Río, I reproduced analogical forms on the ground".

Extraído de una entrevista en el libro de Sima Eliovson, op.cit. pág.52.

Roberto Burle Marx estudió Pintura, música y teatro en Alemania, durante los años 1928 y 1929, a su vuelta a Brasil estudió en las 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.

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

de este material vegetal y mineral 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 la mirada en dos dimensiones de un lienzo, con composiciones abstractas alusivas al paisaje brasileño, en la mímesis 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." 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" 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

planeta. También viven la décima parte de las aves del mundo y sobre las dos mil quinientas variedades de peces.

²² ELIOVSON Sima: op. cit.

[&]quot;I paints my gardens".

²³ CARELLI,Emilie: "Roberto Burle Marx, peintre du Paysage" <u>Architecture D'Aujourd'hui</u> N°120, 1988, pg.93.

[&]quot;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-ciel, de vues en vues."

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 aplastandose sobre el mar"²⁴

Durante este mismo año colabora en diseño del Ministerio de Educación y Sanidad con Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leâo 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.

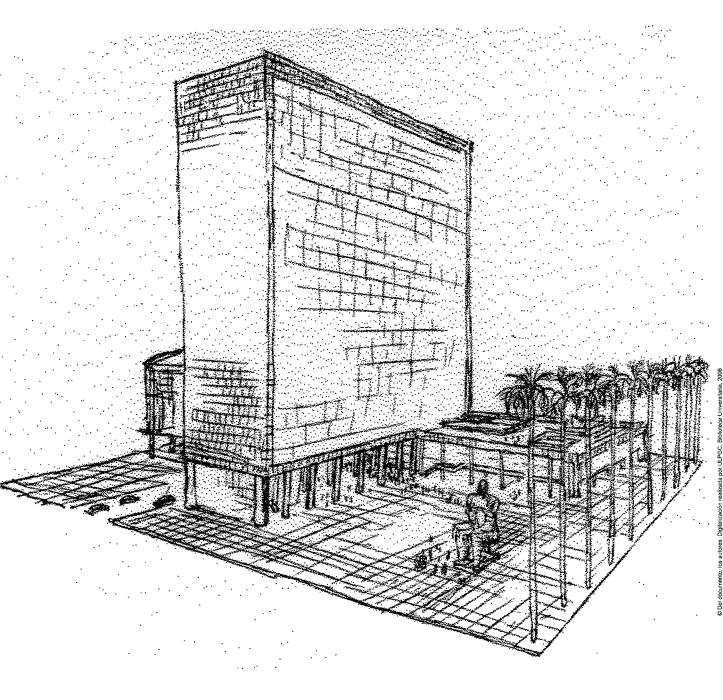
²⁴ LE CORBUSIER: "Precisiones" Ed. Poseidon, Barcelona, 1978. pág. 258.

[&]quot;Las altiplanicies podrían ser como una mano abierta aplastandose sobre el mar; las montañas que bajan son los dedos de esa mano; tocan el mar..."

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.

HOWARD ADAMS, William: "Roberto Burle Marx, The unnatural art of the Garden" opus cit. pág.27.

[&]quot;A tall, thin slab built on stilts and surrounded by open space in the heart of the city."



Le Corbusier

Ministerio de Educación y Sanidad. (1936)

Los techos-jardín de Le Corbusier son elementos atrapados por la arquitectura, no tanto porque fisicamente 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 relación 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 planta¹⁰²⁶.

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,

²⁶ CROSET,Pierre-Alain: "Il tetto-giardino: "ragione tecnica" e ideale estetico" en Rassegna Nº 8, Milán ,Octubre,1981, pp. 25 a 38.

[&]quot;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."

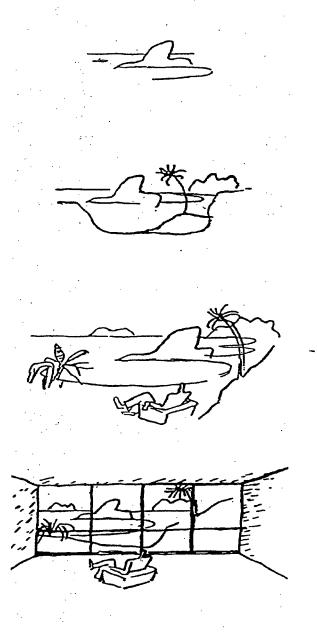
de lo más público a lo más privado. Es a través de su recorrido, como relata la forma en que gradualmente queda atrapado el jardín a la arquitectura como un todo indisociable. Y a través de los agujeros rectangulares, de los marcos sin ventana del jardín interior, penetra el espacio exterior, lo focaliza 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

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

VON MOOS, Stanislaus: <u>Le Corbusier</u>, Editorial Lumen, Barcelona, 1977

exterior, los partesoles, los brises soleil, la fragmentación de la ventana producen una tendencia hacia la introspección del espacio libre interior a la arquitectura. Hay una secuencia cinematográfica²⁹ 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 amplia 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 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

²⁹ SEGRE, Roberto: "Cotillón Urbano" en <u>El País</u>, Babelia, 14 de Diciembre 1994.



Le Corbusier

Secuencia en Río de Janeiro

escrupulosa imagen pautada por la división ortogonal de la ventana sin necesidad de abandonar el confortable sillón. El paisaje y la geografía se hacen una vez más "cartesisano" 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 abstracto mantenía una proporción con el Ministerio, de la misma manera que un río la mantiene con una montaña"³¹

³⁰ ELIOVSON, Sima: op.cit. pág.41.

[&]quot;His paintings echo the forms of the leaves and sinuous lianes of the forests and jungles, and of its winding rivers."

³¹ HOWARD ADAMS, William, op. cit. pp. 27-28.

[&]quot;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."





Roberto Burle Marx

Jardín en la cubierta del Ministerio de Educación y Sanidad (1936-38)

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

³² CALVINO, Italo: "Qué nuevo era el nuevo mundo" en: <u>Colección de Arena.</u> Alianza Editorial, Madrid, 1987. pág. 23.

Tercera escala: 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 tendrá. "1

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. Noel.²

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.

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. <u>Jean Claude Nicolás Forestier (1861-1930)</u> Ediciones Picard, Paris, 1994.

Tal y como comenta la autora del articulo 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.

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 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." 3

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 1573⁴: "se haga la planta del lugar repartiéndola por sus plaças

³ CHOAY,Françoise: "Prefacio" en A.A.V.V. <u>Jean Claude Nicolás Forestier (1861-1930).</u> Ediciones Picard, París. 1994. pág 14.

[&]quot;la relation paradigmatique déjà décrite par Patte et par Laugier qui, depuis Le Nôtre jusqu'a Joseph Paxton et Frederic Law Olmsted, associe l'art et le théorie des jardins à l'aménagement des villes et des territories..."

[&]quot;le continuateur de Haussmann dont il reprend la hiérarchie d'espaces verts, des arbres d'alignement au parc péri-urbain...Mais il va plus loin, dans la voie ouverte par F.L.Olmsted dont il a francisé l'expresion de park-system: le réseau des espaces verts solidarise la ville et sa périphérie, consacrant léclatement de la métropole du XIX au profit d'une urbanisation périphérique et diffuse."

⁴ 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

calles y solares a cordel y regla començando desde la plaça maior y desde alli

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 hauiendo disposiçion en el sitio y lugar que se

escogere para poblar se haga la planta en la forma siguiente.."5

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 espacio 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."6

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

resultó frustrada.

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

⁵ "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 fascimil, Madrid, 1973.

.

⁶ BERJMAN, Sonia, op. cit.pág. 207.

92

teoría de Forestier '''

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 ciudades.⁸

Dentro de este contexto de adaptar la imagen ciudadana a modelos de ciudades europeas, fundamentalmente con París tomada 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 Aires a partir de la gestión de Alvear comienza a construirse la "París de La Plata"

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

⁷ BERJMAN, Sonia, Ibíd.pág. 208.

⁸ GUTIÉRREZ,Ramón: "La ciudad Iberoamericana en el siglo XIX" en A.A.V.V. <u>El Sueño</u> de un Orden,op.cit.pp. 252 a 266.

[&]quot;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."

⁹ BERJMAN, Sonia: Op.Cit. pág. 208.

[&]quot;...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."

justicia y ministerios (...) La reposición edilicia de los antiguos símbolos del poder hispánico es casi total. "10 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.

La propuesta de Forestier para Buenos Aires la plantea desde la posición teórica de la "City Beautiful" continuando con la línea teórica abierta en Norteamérica

¹⁰ GUTIÉRREZ,Ramón.op.cit.pág.261.

¹¹ 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 Paisage". en A.A.V.V. <u>Jean Claude Nicolás</u> Forestier. (1861-1930). Ediciones Picard, París, 1994.

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

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 Costanera, 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 m 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..¹², 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, el paisaje y los espacios públicos tales como el malecón o el paseo."13

¹² Una explicación exhaustiva de los contenidos de la propuesta de Forestier, la da Sonia Berjman en su articulo ya comentado de: "En la ciudad de Buenos Aires", en <u>Jean Claude Nicolás Forestier 1861-1930.</u> op. cit.

¹³ LEJEUNE, Jean François: op. cit.pg. 181.

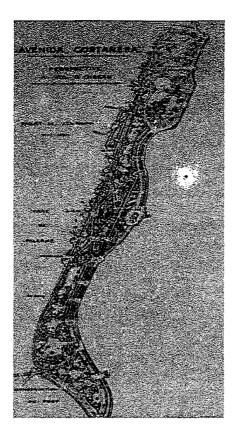
[&]quot;La latinité de la ville du Sud et de son espace urbain, une certaine manière de traiter nature et bord de mer qui est unique à la ville de la Méditerranée et qu'il redécouvre dans la tradition

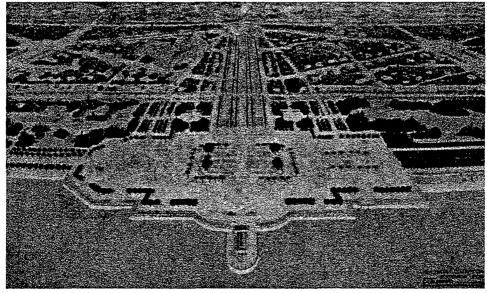
La estancia de Forestier en Buenos Aires será muy corta, desde el 12 de noviembre de 1923 al 12 de diciembre del mismo año, es decir un mes exacto; la razón que aduce para su marcha es que "debo estar en París lo antes posible para comenzar los preparativos de los jardines de la Gran Exposición que se realizará en aquella capital en 1925" 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. 15

urbaine des villes coloniales. En bordure de la mer du Rio de la Plata, il exploite les èléments familiers de la "latinité" réinventée : la lumière éclatante, la végétation ,le paysage et les espaces publics tels le malecon et le "paseo."

¹⁴ Extraído del articulo de Sonia Berjman. op. cit.pág. 210.

Las cartas que confirman estos contactos se incluyen al final de esta Tesis en su apartado documental.





Jean Claude Nicolas Forestier

La Costanera (1923)

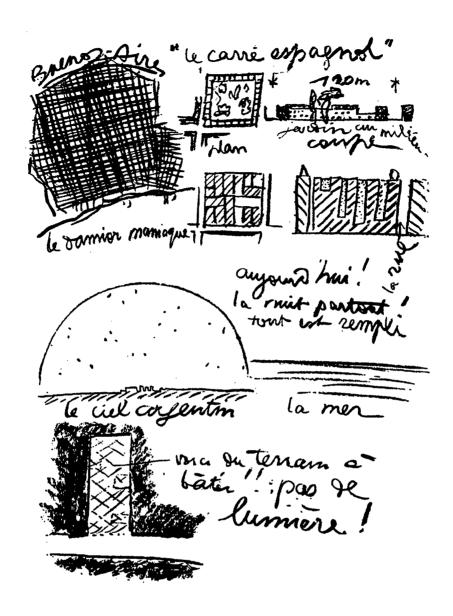
En 1929 Le Corbusier viaja en trasatlántico a Buenos Aires, donde iba a dar diez conferencias recogidas posteriormente en: *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. En el trayecto, despliega el plano de Buenos Aires y comprueba que toda la ciudad está trazada sobre: "el cuadrado español" de 120 metros de lado, medida antigua del tiempo de los desplazamientos 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: j oh! pero, ¿es posible? ¡ Vaya aventura!.¹6

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.

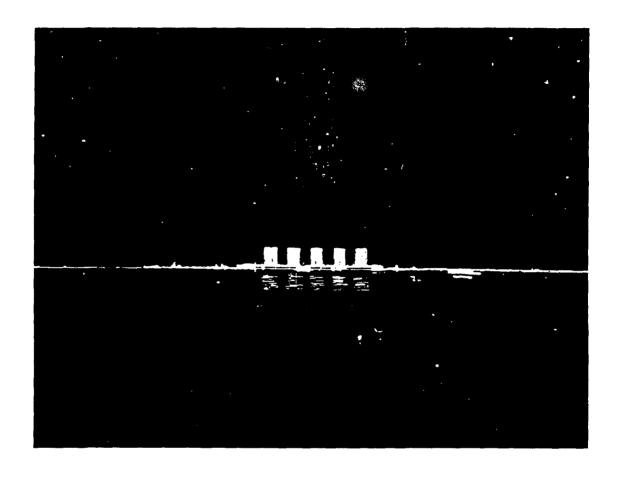
Otro dibujo de Le Corbusier marcará su proyecto, estará en la imagen sintética de la Pampa, en la enorme línea que forma la llanura que va desde el océano Pacífico hasta morir en las aguas del Río de la Plata en el Atlántico.

¹⁶ LE CORBUSIER: Precisiones. Editorial Poseidon, Barcelona, 1978, pág. 234.



Le Corbusier

Dibujos sobre Buenos Aires (1929)



Le Corbusier

Imagen de su primer proyecto desde el Río de la Plata (1929)

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." 17

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 lecorbuseriana, 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 albarrana¹⁸ de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de

¹⁷ FUENTES, Carlos: Geografía de la novela, Alfaguara, Madrid, 1993. pág. 50.

¹⁸ Torre que servía de atalaya.

glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines..." 19

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*.²⁰

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*²¹ 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 imparable del movimiento con el cambio

¹⁹ 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, convergian sobre el moderno Mahoma."

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

²⁰ 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:

[&]quot;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 seria 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:

[&]quot;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 senti 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.

²¹ Definición que da Le Corbusier a Buenos Aires.

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 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."²²

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."²³

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.

²² 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 Europeos de entreguerras. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989. pág. 70.

²³ LAHUERTA, Juan José. Ibíd.

En el trabajo de Cristina Grau sobre Borges²⁴, 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.*" ²⁵, esta idea paradójica servirá de base en muchas de sus construcciones en la ficción. ²⁶ 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*." ²⁷

Esta pensamiento aparece sugerido como una constante en la obra de Borges, transciende 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

²⁴ GRAU, Cristina: Borges y la arquitectura. en Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

²⁵ "L'univers c'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part."

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 Bojari muerto en su laberinto":Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibia la curvatura."

²⁷ CALVINO,Italo <u>Seis propuestas para el próximo milenio</u>.Ediciones Siruela,Madrid,1989, pág.131.

[&]quot;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.

de su ciudad con *el que representa a todas las ciudades; con* La Ciudad ²⁸, 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" que circularmente nos lleva de lo simple a lo múltiple, a lo relativo de cualquier posibilidad.

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." 10 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

²⁸ GRAU Cristina, Op. cit.

²⁹ FUENTES, Carlos: Geografía de la novela, Ed. Alfaguara, Madrid, 1993. pág. 65.

³⁰ ÁBALOS;Iñaki y HERREROS;JUAN <u>Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea.</u> Editorial Nerea,1992. pág. 199.

públicos a los privados, de las infraestructuras subterráneas a las viviendas en altura. "31 Posteriormente, según Ábalos y Herreros esta idea de la interacción de usos en un rascacielos, el edificio ciudad 32 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 de la ideología de la Bauhaus de Gropius o de algunas de las propuestas lecorbuserianas de esos años."33

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

³¹ ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, JUAN, Ibíd. pág. 200

³² ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan. Ibíd.

³³ LAHUERTA, Juan José: op. cit.pp. 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."

todas ellas y que son pequeños oasis con su cariño de árboles³⁴, que en su multiplicación indefinida componen un inmenso puzzle de jardines troceados, donde patio a patio se componen los agujeros de vaga astronomía³⁵ 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 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...

Esta definición es del propio Jorge Luis Borges en: "Fervor de Buenos Aires." en Obras completas de Jorge Luis Borges. Círculo de Lectores, Madrid, 1992.

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

[&]quot;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.

Vienen del patio donde el aljibe es una torre inversa entre dos cielos."³⁶
Curiosamente, el escritor argentino Julio Cortazar 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" ¿Cuales 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?

En este espacio neutro y simétrico, el damero maniaco compacto e indivisible,

³⁶ BORGES, Jorge Luis:" Luna de enfrente". <u>Obras completas</u>, opus 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:

[&]quot;Sótano circular de la base

que hacías vertiginoso el jardín,

daba miedo entrever por una hendija

tu calabozo de agua sutil."

³⁷ LE CORBUSIER, <u>Precisiones</u>. Op.cit.pág.236

Sobre la crítica a estas diagonales es curioso observar cómo al cabo de los años en su segundo proyecto para Buenos Aires introduce en su proyecto, también, un sistema de diagonales.

plantea su intervención, separada y alternativa a la ciudad existente³⁸, 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 muestro hasta lo inconcebible, y a las veces se acercan a él hasta

³⁸ 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 : <u>Le Corbusier, Rascacielos.</u> Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1987. pág. 42.

coincidir en parte con lo real."39

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"⁴⁰, 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 trasatlánticos⁴¹ 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 120m x 120m 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

VALÉRY, PAUL <u>Eupalinos o el arquitecto.</u> Colección de Arquitectura, 5 Murcia, 1982. pág.
 81.

⁴⁰ LE CORBUSIER: <u>"Precisiones"</u>, 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: <u>Barragán, Paraísos</u> ed. Kliczkowski, México, 1994.

[&]quot;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."

⁴¹ 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.

menhires, doce torres albarranas hacia el cielo. 42

"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"⁴³

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.

⁴² "Planto los rascacielos de la ciudad de los negocios en alineamientos majestuosos sobre la plataforma de cemento armado", <u>Precisiones</u>, 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.

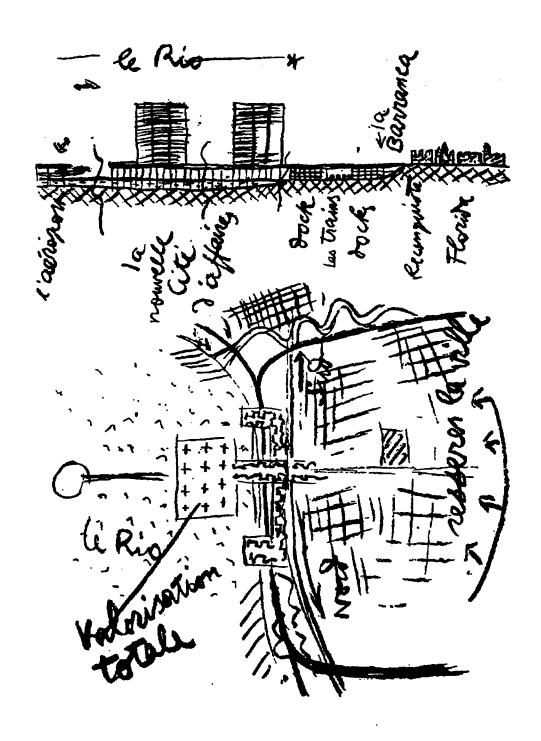
[¿]Son árboles a través de patios como en el Pabellón de E.N.?, o ¿son rascacielos en forma de árbol a semejanza del diseñado para Argel? ¿o es la imagen de un jardín de Palmeras o cipreses perfectamente alineados en su plataforma como los dibuja en su serie sobre la Villa Saboya, o en su proyecto para 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 geografia ha sustituido a los jardines"

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

⁴³ VALERY, Paul: op. cit. pp.33 y 34.

[&]quot;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"



Le Corbusier

Primer proyecto para Buenos Aires (1929)

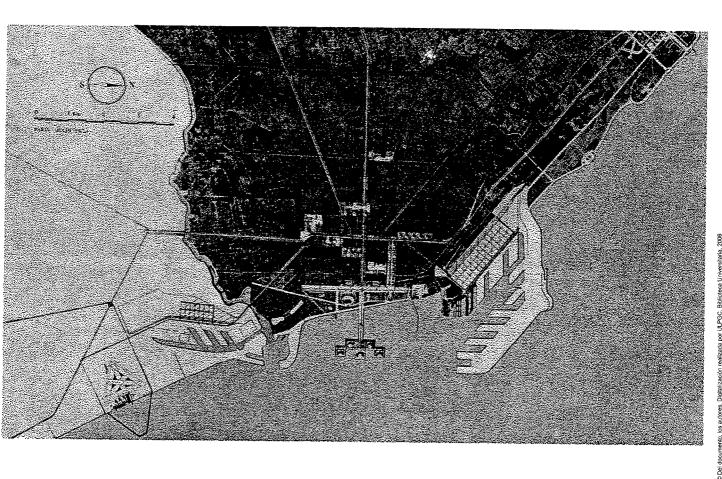
De esta manera, en el "descubrimiento" particular de Le Corbusier del Nuevo Mundo cumple una de las ordenanzas de Felipe II al hacer coincidir el lugar del comercio en la ciudad con el mar para que "...se pueda entrar fácilmente y salir comerçiar y gouernar socorrer y defender."

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 Costanera en donde aparece dibujado como un homenaje póstumo, el proyecto completo de la Avenida que años antes había planteado Forestier. 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 Mª 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,

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 facsímil, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1973.

⁴⁵ El proyecto de La Costanera 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.



Le Corbusier

Segundo proyecto para Buenos Aires (1938)

multiplicando y agrandando los elementos que lo componen¹¹⁴⁶.

Esta forma de proyectar La Costanera 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 Victor 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 que cuando en 1910 se le encarga a Forestier el acondicionamiento del parque para la Exposición Hispaño-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." 47

Este trazado ecléctico lo va a contextualizar en la tradición de la jardinería hispano-árabe en el sentido que apunta Sylvie Assassin⁴⁸, mediante soluciones

⁴⁶ IMBERT, Dorothée: "Tracé Architectonique et Poétique végétale". en A.A.V.V. <u>Jean Claude Forestier 1861-1930.</u> Editorial Picard, París, 1994. pg 74.

[&]quot;Il opère la transformation inverse, de l'hortus conclusus en parc,en multipliant et agrandissant les éléments qui le composent"

⁴⁷ PÉREZ ESCOLANO, Vector: "El Parque de María Luisa de Sevilla" en <u>Fragmentos.</u> N°15 y 16, Madrid, 1989, pp. 106 a 121.

⁴⁸ ASSASSIN, Sylvie: "L'Exposition Ibero-Américaine de Seville". en A.A.V.V. <u>Jean</u> <u>Claude Nicholas</u> Forestier. 1861-1930. op. cit.pp. 111-119.

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", 49 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"50

En la Costanera, 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 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." 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

⁴⁹ PÉREZ ESCOLANO, Vector, Op. cit. pág 23.

⁵⁰ WINTHUYSEN, Javier: <u>Jardines de España</u>. C.S.I.C. Madrid, 1986, pág. 19.

TARRAGÓ CID, Salvador "Entre Le Nôtre y Le Corbusier". en A.A.V.V. <u>Jean Claude Nicolás Forestier 1861-1930.</u> op. cit. pág. 260.

localización la preferencia por la línea del Río, con la intención de darle a la ciudad una nueva perspectiva abierta hacía el mar.

"¿ Y fue por este río de sueñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria? Irian 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 Diaz 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 embelecos fraguados en la Boca. Fue una manzana y en mi barrio:en Palermo.

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 ayeres, 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."⁵²

⁵² Borges, Jorge Luis: "Fundación Mítica de Buenos Aires" en <u>Nueva Antología personal.</u> Ed. Bruguera, Barcelona, 1980. pp. 14 y 15.

Cuarta escala: 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 Soria.²- 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 encantador³ evocador de realidades ocultas que

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

SORIA, Andrés en la Introducción de: IRVING, W.: Cuentos de la Alhambra, Miguel

Sánchez Ed., Granada, 1985.

³ SORIA, Andrés: Ibíd.pág. 17.

118

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 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 subrepticiamente 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 magnificas 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 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,

⁴ IRVING, Washington: <u>Cuentos de La Alhambra</u>, Ed. Miguel Sánchez, Granada, 198,pp. 145-146.

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, RicardoMagdalena,

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..." En este lugar permanecieron durante tres 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 Gunnard 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,

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.: <u>Manifiesto de la Alhambra</u>,(1953) Fundación Rodríguez Acosta, C.O. Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada,1993, pág. 53.

⁷ A.A.V.V Ibíd.

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 ensavo "Del Paraíso al jardín latino" la forma en que El Islam a partir 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." La síntesis del oasis del desierto, el aislamiento del patio ajardinado y fuente como una: semilla estricta, que espera adormecida la posibilidad de despertar¹¹.

Una semilla que contiene en potencia todas las capacidades de su desarrollo

⁸ A.A.V.V. Ibíd, pág. 55

⁹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: <u>Del Paraíso al Jardín Latino.</u> (1953) Tusquets, Barcelona, 1981,

¹⁰ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: Ibíd, pp. 117 a 120.

¹¹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: Ibíd. pág. 120.

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 que alguien lo descubriera algún día¹¹³ 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

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

¹³ FIGUEROA CASTREJÓN, Anibal: <u>Pláticas con Luis Barragán</u>, 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".

conjuro 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 Hispano-islámica de jardines.¹⁵ 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 Mediterráneo, es la aparición de algo nuevo nacido de la aventura del europeo de frontera, librado a su suerte en la desaforada 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

¹⁴ FRAMPTOPN, Kenneth: "In Search of the Modern Landscape" en: A.A.V.V.: <u>Denatured Visions</u> M.O.M.A., Nueva York,1991. pg. 50

[&]quot;...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.

¹⁶ MOLINA Y VEDIA, Juan, SCHERRE, Rolando en: <u>Luis Barragán, Paraisos</u>, Kliczkowski publisher, México, 1994. pág. 59.

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

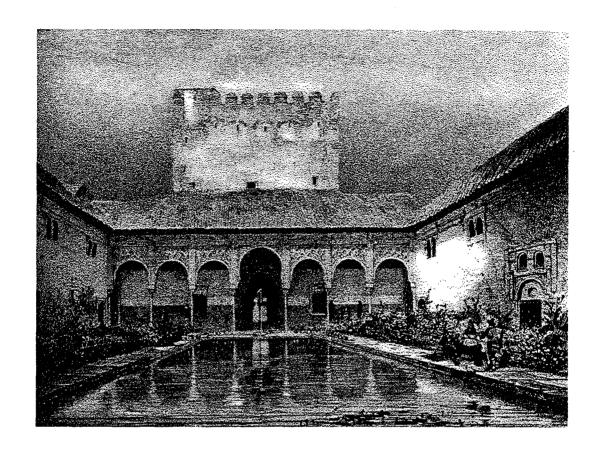
asombro.18

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 pastores 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

BARRAGÁN MORFÍN,Luis: "Discurso pronunciado al recibir el premio Pritzker", Washington, 1980, publicado en A.A.V.V. <u>Barragán obra completa</u>, 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 mí vida."

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



La Alhambra de Granada

Patio de Los Arrayanes

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 ampliotodos 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 íntimo 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

²⁰ FIGUEROA CASTEJÓN: Ibíd.

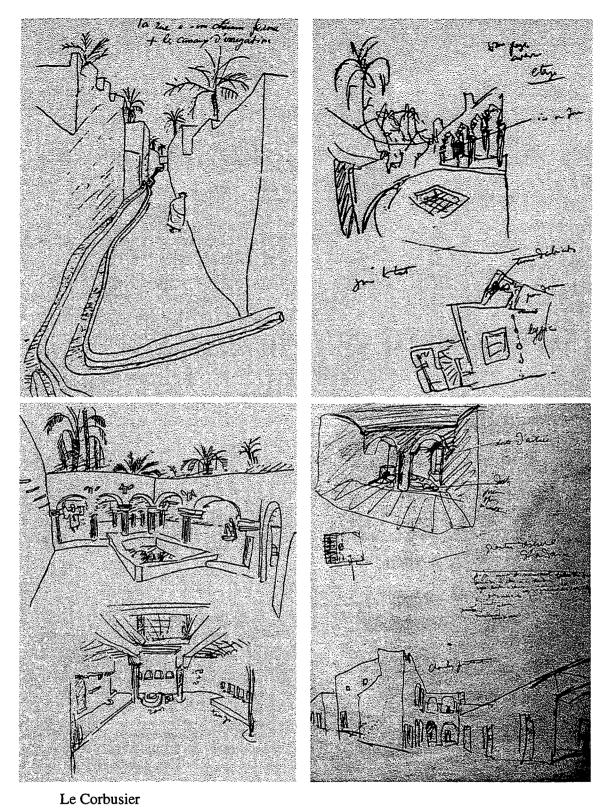
unidos a una mirada criolla de la vida"21

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. 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.

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

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



Dibujos de viviendas norteafricanas

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 magrebí 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, <u>Memorias de una niña del Harén</u>, Muchnik Ed., Barcelona, 1995.

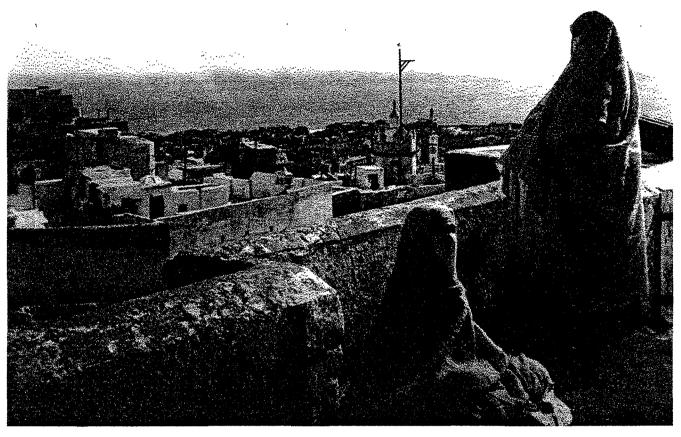


Imagen de una postal perteneciente a Le Corbusier

Mujeres árabes en una azotea

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 convierten 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

FOUCAULT, Michel: "Espacios otros: utopías y heterotopías" en: <u>Carrer de la Ciutat</u> Nº 1, Enero,1978,pág. 7.

[&]quot;...puede ser que el ejemplo más antiguo de estas heterotopías, en forma de emplazamientos contradictorios, sea posiblemente el jardín.

²⁶ FOUCAULT, Michel, Ibíd.

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, puesta 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

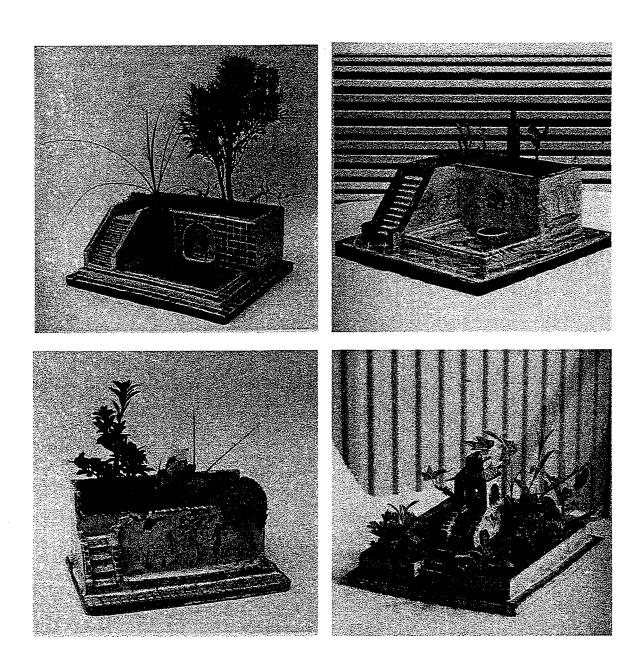
que las piedras en los jardines japoneses²⁷, en su pequeña dimensión, la heterotopía entre el todo y la parte, la esencia misma del jardín o del patio.

Esta comprensión de la maceta como jardín minúsculo la desarrolló el arquitecto Nicolás Mª 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.

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").

Porque un jardín Zen en su aparente inmovilidad, en la combinación controlada de una serie de piedras estáticas sobre una superficie homogénea de arenas o piedras de distinto tamaño, contiene, en su austeridad de elementos, un microcosmos donde todos los paisajes son posibles. 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.

RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: "Jardins de Saló" en A.A.V.V. <u>Nicolau M. Rubió Tudurí 1891-1981 El Jardí Obra D'Art</u> Fundaçió Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, pp 85-86



Nicolás María Rubió Tudurí, Raoul Dufy, LLorens Artigas "Jardines de salón" (1927)

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 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 transcendentes 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,

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

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."

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..."

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 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

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

WINTHUYSEN, Javier:: "El jardín Hispano -árabe visto por Javier de Winthuysen" en: A.A.V. V. <u>Javier de Winthuysen, jardinero</u>: "Consejeria de Obras Públicas y Transportes, Sevilla-Córdoba,1989-1990. pág. 83.

³² AMBASZ, Emilio: <u>The Architecture of Luis Barragán</u>, M.O.M.A., Nueva York, 1976.

³³ BARRAGÁN, Luis: "Arquitectura" en A.A.V.V.: <u>Obra construida, Luís Barragán 1902-1988</u>, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1989.

"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.

³⁴ BARRAGÁN, Luis: "Arquitectura", Ibíd.

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. <u>Khan, Publicaciones del colegio de</u> Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1989.

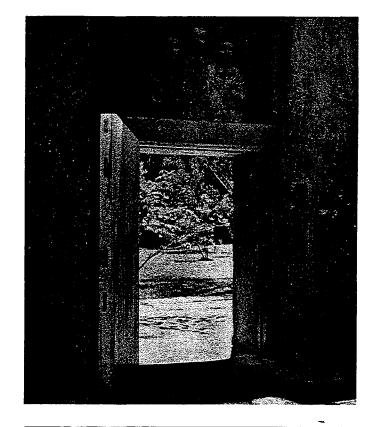
³⁶ KHAN, Louis: "Arquitectura, Silencio y Luz" en A.A.V.V. <u>Khan</u> op.cit. "Percibo un umbral: luz a silencio, silencio a luz, un ambiente de inspiración en el que deseo de existir, de expresar, se cruza con lo posible."

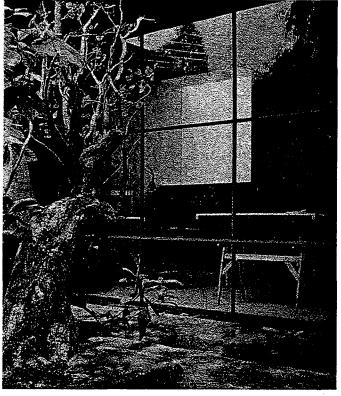
La historia para Khan es una corriente fluida de pensamientos, como una historia líquida que circula a través de las personas y el tiempo, como sucede en algunos muros de su arquitectura en donde las ventanas, redondas como agujeros, carecen de cristal mostrando la fragilidad de un pequeño y artificial 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 esquirla 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

³⁷ KHAN, Louis I.: Ibid.,pp 149-151.





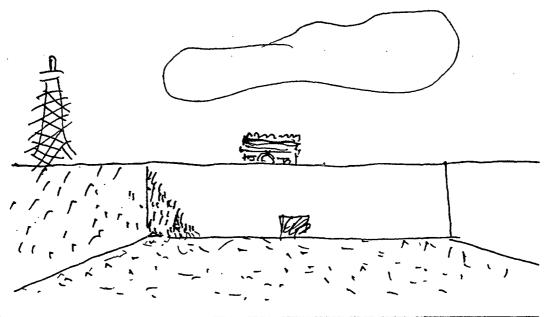
Como en la vivienda de Barragán, Le Corbusier levanta los muros del Ático Beistegui como telones opacos a la ciudad de París, y el pensamiento se concentra en aquello que deliberadamente se oculta, la mirada va de fragmento en fragmento -desde los últimos escalones de la torre Eiffel que tanto interesaron a Giedion, a lo más alto del Arco de Triunfo o el Sagrado Corazón- fragmentos que aparecen como *objetos surrealistas flotando en un vacio urbano*³⁸.

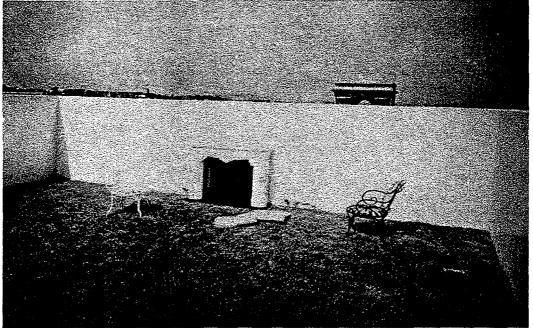
Se invierte el sentido tectónico de lo construido, los monumentos no se apoyan en el suelo de París porque parecen colgados del cielo y pertenecen, como las nubes o las estrellas, a la estética planetaria de los objetos en el espacio, como años antes en su viaje a Grecia se enredaban, en un excipiente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

³⁸ VON MOOS, Stanislaus: "Un museo imaginario" en: <u>Arquitectura Viva</u>, Nº 35, Marzo-Abril, Madrid, 1994.





Le Corbusier Ático Beistegui

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:

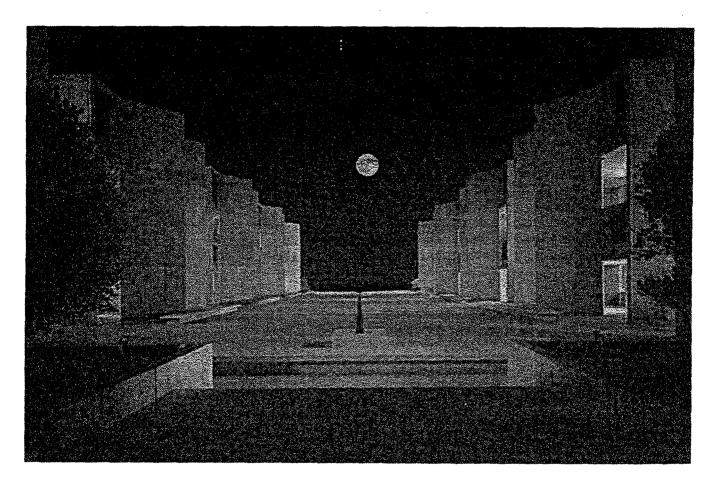
"Cuando Kahn tenía terminados los edificios del Instituto Salk en California, me invitó para que le diera mi opinión sobre el Patio central. Ya se habían incluso plantado algunos árboles. Yo sugeri que los quitaran y se dejara como remate del patio el mar. El mar sería nuestro muro."³⁹

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

³⁹ FIGUEROA CASTREJÓN, Anibal: Op.cit.

⁴⁰ FUENTES, Carlos: "Geografia de la novela" Ed. Alfaguara, Madrid, 1993.



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

Última escala: Sáhara-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."

El tres de Diciembre de 1952, llega a Gran Canaria el arquitecto Nicolás Mª Rubió Tudurí, para hacerse cargo de un proyecto de "instalaciones turísticas" para la zona del sur de la isla, 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

¹ SARTORIS, Alberto: <u>Magia de las Canarias</u>, Gobierno de Canarias, Sta. Cruz de Tenerife, 1987. pág. 61

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 Mª Rubió como una reformulación de otros paisajes semejantes.

Una de las cuestiones que quizás más a menudo se menciona cuando se escribe sobre el trabajo de Nicolás Mª 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, ó se va de viaje de aventuras.²

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

² BOHIGAS, Oriol: "Arquitecte de L'Eclecticisme i el Cosmopolitisme", en: A.A.V.V. <u>Nicolau M^a. Rubió i Tudurí (1891-1981) El Jardí obra D'Art.</u> Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.

[&]quot;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 polémica cultural, la crítica, etc.-dins d'una concepció del seu entorn social, en què era més important l'actitud que les realizacions, el gest que el contingut étic, el cosmopolitisme integrador que l'abrandament de l'avantguarda i la revolució."

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 diferentes medios, en este caso tantos, que se hace dificil el poder justificar un análisis parcial de su obra. Es dificil separar al diseñador, al escritor, o al aventurero, de lo diseñado, lo escrito, o de su espíritu de aventura.³

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 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 transfondo 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

³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: "El templo egipcio y la divinidad animal." <u>Cuadernos de Arquitectura</u>, C.O. Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1965, pág. 25.

[&]quot;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."

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 sahariana 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."

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

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

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

⁶ Esta idea la desarrolla el propio Nicolás Mª Rubió, en su libro <u>"Del Paraíso al jardín latino"</u> op. cit., y es similar a la desarrollada años antes por Jean Claude Nicolás Forestier.

proyecto desde la propia biografia, 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 contenido, es el espacio o lugar de lo menos definido donde caben todas las definiciones como lugar de la máxima comunicación. Es el desierto un lugar de sugerencias.

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.

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 pais".

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

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" 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 caracterís-

⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: "Sáhara-Nìger", ediciones La Campana, col·lecció Terres i gent 3, Barcelona, 1993. pág. 32

[&]quot;Quan jo menava el camió, de nit, 'm'adonava sempre d'un fenomen curios de reducció de l'espai infinitit a un ámbit 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, perqué el terreny pla i sense termes de comparanca desorganitza el vostre instint del nivell

Aquest pensaments geométrics i de psicologia de les sensacions us distreurent -i amb motiuldurant les hores nocturnes que passeu al voltant, bo i corrent el gran desert.

⁹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: <u>Del Paraíso al jardín latino.</u> op. cit.pág.32.

[&]quot;Entre las dunas, y sobre las inacabables llanuras de guijarros, aun viajando en autocamión, 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.

ticas 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 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 libertad¹².

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

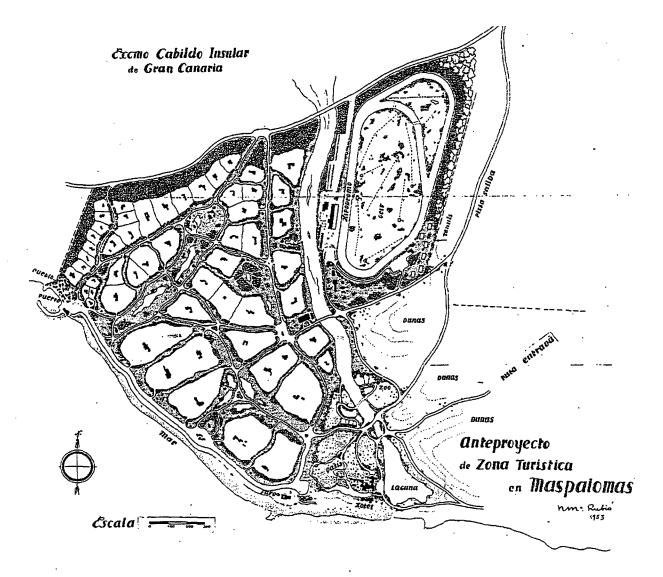
En otros proyectos para la ciudad de Las Palmas de G.C. propone la ubicación de zoológios, como en el Campo de golf del Cabildo, junto al Club de Natación Julio Navarro, y en el otro

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.

[&]quot; Es veuen en aquest país,intermedi del Tanezruft i del Níger, altres menes d'antilops,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. "

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolás Ma: Sáhara-Níger. op. cit.



Nicolás María Rubió Tudurí

Primer anteproyecto para Maspalomas (1953)

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 Leclerc¹³; 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 ciudades¹⁴.

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 Mª Rubió, y quizás la atracción africana de éste sea producto de los viajes iniciales de su maestro¹⁵.

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

¹³ LECLERC; Bénédicte: "Mission au Maroc" en A.A.V.V.: <u>Jean Claude Nicolás Forestier</u> <u>1861-1930.</u> Picard, París, 1994.

La creación de jardines botánicos, a semejanza del jardín del Eden, es una idea que, a través de los años va transformándose desde la primitiva concepción mítica, como lugar por descubrir en nuestro planeta, hacia otra más real de acercamiento a una naturaleza desmitificada a través del conocimiento.

La reunión de un conjunto extenso de plantas y animales, tiene este sentido tras el descubrimiento de América en que: "New forms of animals, new plants, and new fruits had surprised men's sight. Now that God had revealed the hitherto withheld part of the creation, men could go a long way towards Re-creating the Garden of Eden by gathering the scattered pieces of the jigsaw together in one place into an epitome or encyclopaedia of creation, just like the first Garden of Eden had been".

PREST, John: The Garden of Eden. Yale University Press Ltd, Londres, 1988, pg. 12.

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 María Rubió i Tudurí (1891-1981), Ajuntament de Barcelona, 1989, pp. 13-14.

[&]quot;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."

tomarla, como en tantas otras en él, como una influencia relativa, "...No en la línea radical de las propuestas para una nueva ciudad "16. 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 origen.¹⁷

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 dificilmente 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 Costa¹⁸, en su artículo titulado: "Es tierra perdida la que se destina a la edificación"..¹⁹

¹⁶ BOHIGAS,Oriol:op.cit.

[&]quot;...no pas en la línia radical de les propostes per una nuova ciutat".

¹⁷ Realmente Nicolás Mª 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 período de tiempo que tuvo que pasar en el exilio.

¹⁸ CASALS COSTA, Vicente,: "Es tierra perdida la que se destina a la edificación." en <u>Ciudad y Territorio</u> N. 94, 1992.

[&]quot; 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."

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°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."

En el proyecto para Maspalomas, ni por su dibujos planimétricos²⁰ 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" ²¹, 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 utilizada, 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

²⁰ Es sorprendente en Nicolás Mª 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.

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.

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''22.

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*

PÉREZ PARRILLA, Sergio "La Obra de Alberto Sartoris en Canarias" en Basa, Nº 2 Diciembre 1984.pág. 24.

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."

A propósito del nombre de este poblado de Bahr-el-Kobá, se podría hacer un comentario: en el ensayo de Nicolás Mª 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 hombre. "Desde la piel hacia adentro, se producen emanaciones vitales, de

²³ CASTELLANOS i VILA, Jordi: "L'obra narrativa de Nicolau M. Rubió i Tudurí", en A.A. V. V. <u>Nicolau María RUBIÓ I TUDURI (1891-1981)</u>, Regidora d'Edicions i Publicacions, Ajuntament de Barcelona, 1989.

[&]quot;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 minim, 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."

RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: "El templo egipcio y la divinidad animal"en: <u>Cuadernos de Arquitectura</u> C.O.de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1965. pp.40-41. El relato está descrito como sigue:

[&]quot;Un hombre negro del poblado de Sanó (Ouagadougou) trabó 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 lograse 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, 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 desnudadorn completamente, y, sacando de debajo de unas matas sendas pieles de antílopes, que allí tenían ocultas, se vistieron con ellas, y quedaron convertidas en grandes

"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"²⁵. En este caso la transformación alternativa de antílope en mujer, su naturaleza dual, se podría asociar con el nombre dual del poblado y desarrollado además a través del dificil 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 cobija²⁶. Esta tensión entre la Europa civilizada y el África salvaje²⁷, no sólo encuentra en

antílopes "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 fuése trotando bosque adentro."

²⁵ RUBIÓ TUDURÍ,Nicolás Mª: Ibíd.pág 3.
Quizás el título elegido para la novela Bahr el Kobá tenga una traducción "oculta", a partir de la palabra Bar-celona (africanizada con hache intercalada) y Kobá= antílope.

 $^{^{26}}$ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: "L'Inmaterial en L'Arquitectura" en
 <u>Arquitectura i</u> <u>Urbanisme</u> Nº 4, Febrero de 1936.

[&]quot;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 limits escarpats del desert de Lybia..."

²⁷ De manera similar califica en "Una nova africanització d'Espanya" Nova Iberia N°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 Palmas de G.C., desde donde se traslada al continente africano para dar comienzo a la sublevación.

Nicolás Mª 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." 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 aglomeraciones europeas por razones políticas, económicas, sanitarias, edificatorias y estéticas²⁹.

²⁸ BOSCH ESPELTA, Josep: <u>Nicolau María Rubió i Tudurí (1891-1981)</u> Ed. Doce calles, Madrid, 1993.

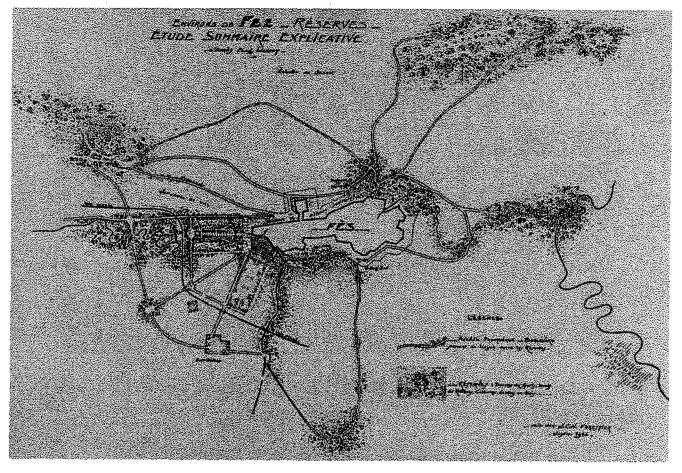
²⁹ LECLERC, Bénédicte: "La Mission au Maroc" en A.A.V.V. <u>Jean Claude Forestier</u> <u>1861-1930.</u> ed. Picard, París ,1994 En este artículo se explica el trabajo de J.C.N. Forestier en las reservas de terrenos para la creación en las ciudades de los Protectorados parques y jardines

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" 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 "obreros indígenas" garantes del savoir-faire, y de no aportar modificaciones más que aquellas que suponen mejorías 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 perplejidad". Una de estas fronteras, tienen que ver con su experiencia infantil en la ciudad de Fez,

públicos. Así como las ideas sobre urbanismo y política indígena del Mariscal Lyautey.

³⁰ LECLERC, Bénédicte Ibíd.



Jean Claude Nicolas Forestier

Fez, Reservas (1914)

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 simuosas (...) que cuando los extranjeros se aventuraban en ellas, luego no encontraban el camino de regreso³¹. Siendo para ella éste, el motivo o la verdadera razón de que los franceses se construyeran una ciudad paralela, porque les daba miedo vivir en la nuestra³².

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 hacía 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

³¹ MERNISSI, Fátima: Sueños en el umbral, Muchnik ed., Barcelona, 1995.

³² MERNISSI, Fátima: Ibíd.

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 Maria Rubió se muestra en el libro Sáhara-Níger, 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 buscar 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."³³

³³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: Sáhara-Níger op.cit.

[&]quot;No soc dels que fan viatges d'aventuras 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 temp,que la cosa és feta.Tan dificil era anar endarrera com seguir endavant.El gran mèrit ès la indiferència. Amb ella podem arribar molt lluny."

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 cielo³⁴, 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 dependían de estos animales, y todavía su uso por los beduinos sigue siendo alto³⁵.

"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

[&]quot;Afuera se extiende la tierra vacía hasta el horizonte, se abre el cielo donde corren las nubes. En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre ya está entregado a reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante...."

CALVINO, Italo: Las ciudades invisibles. Ediciones Minotauro, Madrid, 1974 pág. 23.

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"

aquí, remoloneando por allá, y cuando camina, haciéndolo con aquella indiferencia cósmica que es propia de la raza de los camellos."³⁶

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. 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 cazador³⁷, acostumbrado a rastrear y discriminar la pista falsa de la pista verdadera.

³⁶ RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolás M.: Sàhara-Níger op. cit.

[&]quot;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 allá, i quan camina, fent-ho amb aquella indiferència cosmica que és pròpia de la raça dels camells"

³⁷ Es conocida la afición de Nicolás Mª Rubió Tudurí a la caza;la practicó a lo largo de su vida, sobre todo en sus viajes a Africa, y dejó constancia de esta afición en numerosos escritos.

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 salida ³⁸.

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 sugiere³⁹. Se podría entender el camino como un viaje iniciático hacia la pureza, la alteración que prepara para la naturaleza paradisíaca. Nos propone la meditación a través del recorrido de lo natural, con la teatralidad de una única via 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,

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.

³⁹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: 1ª Memoria para Maspalomas, 1953.

[&]quot; 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"

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."42

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 muestra en el fondo del océano una ciudad en ruinas como restos de una supuesta Atlántida⁴³. 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

⁴² RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás Ma: Sáhara-Níger, op. cit.

[&]quot;Pero entenguem-nos, no el Julio Verne de les máquines ni dels invents anticipats, sinó aquell altre, el de les escenes d'aventures dins paisatges sentimentalment acordats amb l'acció".

⁴³ 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.

[&]quot;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

recorrido y pensado en automóvil o en avión⁴⁴ 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 sicología 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."

Le Corbusier hizo dos viajes al Mzab el primero como Nicolás Mª 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 Mzab es el país de la sed 45 y de la muerte. Los Mozabitas, proscritos del Islam.....construyeron las siete ciudades del Mzab y los

Nicolás Mª 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.

Esta expresión de "país de la sed" aparece curiosamente también en Nicolás Mª Rubió en su relato del Sáhara-Níger para referirse también a los comienzos del Tanezruft: "O sigui: <u>País de la set</u> Cents de quilòmetres sense aigua, pel terreny més mort i més desolat." (El subrayado es mío)

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. "46"

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, impasibilidad." 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 Tíbet, o en la Baja Arabia, que puedan vuestros ojos contemplar una ciudad impresionante como Ghardaïa. 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." 148

Tiempo después Le Corbusier volverá a visitar esta zona de Africa desde el aire

LE CORBUSIER : Traducción del manuscrito conservado en la Fundación Le Corbusier. extraído del Nº especial de <u>"Casabella"</u> Nº531-532 de Enero-Febrero de 1987,pág.28

[&]quot;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 primer pas sous les dattiers et les frondaisons des abricotiers, des grenadiers, des pêchers, on était saisi de bien-être et de fraîcher"

⁴⁷ LE CORBUSIER. Ibíd.

[&]quot;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."

⁴⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás Ma: Sàhara-Níger. Op.cit.

[&]quot;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 superficie 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."

volando en avión: "Con el amigo Durafour, dejé Argel un mediodía soleado de invierno y volamos por encima del Atlas, hacia las ciudades del Mzab, al sur, en el tercer desierto(...) De esta manera he podido descubrir el sentido de las ciudades del Mzab. El avión nos lo mostró todo, y nos dio una inmensa lección. Es esta: cada vivienda del Mzab, si, cada vivienda, y sin excepción, es un lugar de felicidad, de alegría, de vida serena constituida como una verdad instransgredible, 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."

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 Mzab: "En el centro de cada vivienda descubrimos el patio español. Muy frecuentemente protegido del sol por una palmera, este patio se

⁴⁹ LE CORBUSIER:op. cit.

[&]quot;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 découbrir 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."

convierte en algunas casas en un verdadero jardín cuya suntuosidad eclipsa nuestros más hermosos invernaderos 150

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 desierto⁵¹, donde 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,

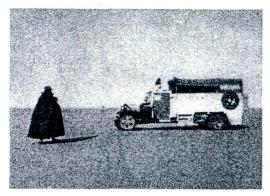
" El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada.

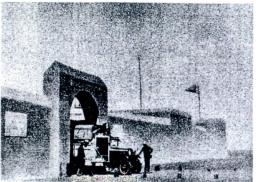
⁵⁰ SARTORIS, Alberto: op. cit., pág. 95.
Esta tipología le causará tal efecto, que será utilizada por Sartoris en algunos proyectos de viviendas realizados en las islas.

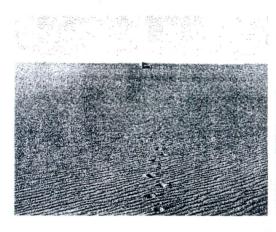
⁵¹ El tema de el desierto y el camión es recurrente en Rubió, lo dibuja, lo pinta o lo fotografía, siempre de forma similar: una amplia perspectiva del desierto, como un plano indiferente, abstracto, en donde sitúa a una escala media o pequeña, normalmente en un lateral, el camión; a veces acompañado 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.

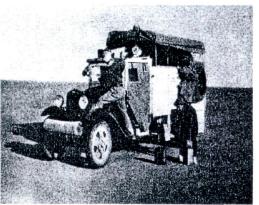
Es una imagen que retiene y resume todo el alcance de la aventura entre estas dos naturalezas en principio adversas, el territorio inhóspito, y el hombre, y en la que cada una enseña, sin disimulos, el poder de sus armas.

Estas fotografías, así como las acuarelas, y los dibujos, seguramente pertenecen a su tercer viaje a Africa 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.













Nicolás María Rubió

El desierto del Sáhara y el "Barcelona", fotografías y acuarelas.

Necesita recorrer amplios espacios -lo más amplios a ser posible- para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación."52

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, revela una estética concentrada en el diálogo naturaleza-objeto, espacio-objeto⁵³, 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

⁵² ARGULLOL, Rafael: <u>La atracción del abismo</u> Ediciones Destino, Madrid, 1994. En el Epílogo de: RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: <u>Actar</u>, Colección de Arquitectura (1984), Jesús Martínez Clará, en su artículo: "Arquitectura versus Actar, tradición y vanguardia en la obra de Nicolau Mª Rubió i Tudurí", hace en este sentido una anotación significativa:

[&]quot;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."

⁵³ En otro capítulo de la presente Tesis, se comentan los cambios que introduce el automóvil a principios de siglo en la relación perceptiva espacio-tiempo, fenómeno que tendrá una importancia cada vez mayor a partir de los años veinte y con el uso cada vez más popular de este medio de desplazamiento.

movimiento, y entre ambos la aventura, el viaje, "el tiempo en conserva....o quizá la nostalgia atávica por la tienda del nómada" ⁵⁴.

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

Esta imagen del desierto y el camión, es tan clara en su contraste, que se presta con facilidad ha 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 opicit. 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.

óptico, entre desierto y estructura⁵⁵, lugares donde queda abierta la posibilidad 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 opuestos ⁵⁶.

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 contemplen, no una vez ni dos, sino sin descanso ni tregua, ya esté colocada sobre una chimenea o conservada en una cartera." ⁵⁷

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.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles: Mil Mesetas, Pre-Textos, Madrid, 1988

⁵⁶ MARTÍNEZ CLARÁ, Josep M.: <u>Arquitectura versus Actar.</u> Quaderns D'Arquitectura I Urbanisme,N° 151 ,Marzo-Abril,1982. pp. 91 a 93.

[&]quot;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: ressorgeix la sana mesura proposada a Actar per Rubió i Tudurí,que ens prepara per a l'adveniment del punt equidistant i móbil."

⁵⁷ TOURNIER, Michel: El viento paráclito. Alfaguara, Madrid, 1994.

"En una narración, un objeto es siempre un objeto mágico"⁵⁸, los personajes, en el 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 reservados ⁵⁹.

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 "paquebotes" 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 Nemo⁶⁰.

Otra lectura sugerida tiene también que ver con el explorador que, atravesando caminos inéditos, quiere dejar constancia de su origen en el símbolo omnipre-

⁵⁸ CALVINO, Italo: <u>Seis propuestas para el próximo Milenio.</u> Ediciones Siruela, Madrid, 1989, pág: 47.

[&]quot;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."

De la misma manera que Calvino comenta que : "en una narración ,un objeto es siempre un objeto mágico" una pintura, una fotografia ,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.

⁶⁰ Esta referencia a las novelas de Julio Verne,es una sugerencia inducida por el propio Nicolás Mª 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.

sente 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 espejismo, por un amanecer catalán en el desierto en una de sus acuarelas. 61 "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. 162

También Nicolás Mª 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 volcán, 63 aquí la clave está en el tiempo de viaje a través de la sequedad

⁶¹ 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 Sáhara avec drapeau catalan".en:Sáhara-Níger. op.cit.

⁶² RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: Sàhara-Níger. op. cit.

[&]quot;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 ratlla 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."

Este tema está desarrollado por Juan José Lahuerta en "Una elección Teórica de De Chirico: La Metafisica de los Viajes Extraordinarios." en 1927 La Abstracción necesaria en el

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."64

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" 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" 66.

Arte y la Arquitectura Europeos de Entreguerras. Anthropos, Barcelona, 1989.

⁶⁴ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: "Del Paraíso al jardín Latino" op.cit.

BRETON, André "Le Château étoilé" en <u>L'Amour fou</u>, ed. Minotaure, París, 1936, texto traducido por Agustí Bartra. pp. 146-159.

⁶⁶ 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".

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 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 medios.⁶⁷

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 "ríos de lavas y plantas sísmicas" la semejanza pictórica y

⁶⁷ "El poeta de futuro superará la deprimente idea del divorcio entre acción y sueño. Tenderá el magnifico fruto del árbol de raíces enredadas y sabrá persuadir a los que lo prueben de que no es amargo"

BRETON, André: "Les Vases communicants", <u>El Surrealismo Puntos de vista y manifestaciones</u> ed Barral, Barcelona, 1972, pág. 150.

⁶⁸ DE MICHELLI, Mario: <u>Las vanguardias artísticas del siglo XX</u> 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.

literaria del Teide con un enorme drago invertido, con los "fustes oblicuos" que estallan bruscamente en 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" 70.

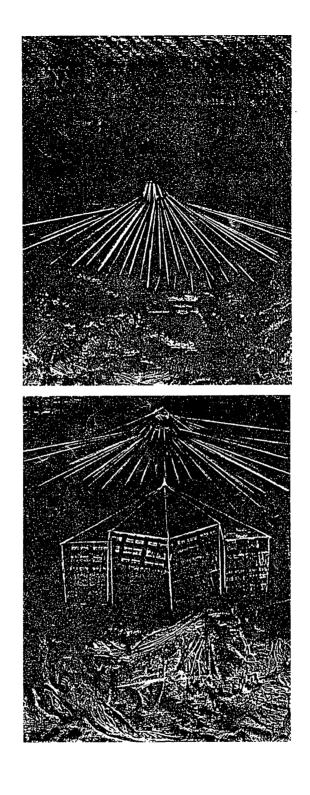
De esta manera, abajo queda la fronda del drago en la exhuberancia de los bosques de laurisilva o del propio jardín de aclimatación de La Orotava donde se logra la reunión estable de especies vegetales exóticas de todo el mundo como símil del ideal surrealista de la formas que pueblan el país de los 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

⁶⁹ BRETON, André, op.cit, pág. 148. Hablando del drago de Icod dice lo siguiente:

[&]quot;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 drago (Dracaena draco) habría que señalar que el pintor surrealista canario Oscar Domínguez era conocido en París como el dragón de las Canarias.

⁷⁰ BRETON, André: Ibíd pág. 158.



Max Ernst

El Teide y Tenerife (1936) en "L'amour fou" de André Breton

expansión armoniosa e internacionalización cultural de sus ideas.⁷¹

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 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 Mª 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 paradisíaca 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". 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

⁷¹ 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.

⁷² RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M^a: <u>Del Paraíso al Jardín Latino</u> (1953) Tusquets editores, Barcelona, 1981

mar". Tras la lectura de Sáhara-Níger queda claro que esa debe ser la secuencia lógica, desierto-oasis, "y sólo después el mar" 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.

Es la transformación o la "alteración" inducidos por el tiempo y el movimiento a través del espacio, y del sentimiento profundo del viaje. En este caso el viaje desde la Culpa original a la Redención en el Paraíso: "En la visión profética de Ezequiel, el Mesías será la Figura que, como un deux ex machina, cierre la dramática peripecia del Jardín, pues Él es quien, lavando la Culpa, traerá el Oasis, el Paraíso, la consumación de los tiempos. Tenga el valor que tenga la esperanza mesiánica, el advenimiento del nuevo Jardín es inconcebible si no se le hace preceder por las andanzas del hombre a través de los desiertos simbolizados por la culpa."

⁷³ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: 1ª Memoria para el proyecto de Maspalomas, 1953.

⁷⁴ RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolás Mª: Sàhara-Níger, opus cit.

[&]quot;..us enfonseu dins del Tanezruft o pais de la set, desert desertissim i immens, de mil quilòmetres d'amplada; i, finalment, arribeu al Níger, el riu que els negres anomenen la mar, on l'aigua abundosa reuneix els animals i els homes en una agitació de vida extraordinària."

[&]quot;...Os adentráis 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 <u>el mar</u> en donde el agua abundante reúne los animales y a los hombres en una agitación de vida extraordinaria." (el subrayado es mío).

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: <u>Paisajes del placer y de la culpa.</u> Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1990.

Curiosamente la lectura del paisaje que hace Susanne Klengel del viaje de André Breton al Teide refleja un sentimiento contrario y liberador al llegar al "punto sublime" de la cima de la montaña como "el amor único que nunca es destrucción sino creación, un paraiso que quita la máscara al mito represivo del pecado original"

KLENGEL, Susanne: "El vulcanismo entre Viejo y Nuevo Mundo" en A.A.V.V. <u>El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo</u> Cabildo Insular de G.C., Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de G.C. 1989, pág. 89.

Comentario final: La Isla en la Isla

"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 contoneándose, 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 confin entre dos desiertos."72

Acerca de la urbanización de Maspalomas, se hacía el comentario sobre la

constante preocupación de Nicolás M. Rubió Tudurí de 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.

⁷² CALVINO, Italo: <u>Las ciudades invisibles</u>. Ediciones Minotauro, Barcelona, 1974. pág. 25.

184

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 turístico.⁷³

Pero no sólo van a funcionar las cualidades del lugar como referente de un paisaje 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

⁷³ 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 anexión 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.

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 indisociable 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 biografía.⁷⁴

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 entender la jardinería entre el eclecticismo y la adaptación al medio: "una universalidad como suma de

⁷⁴ "¿Qué hace Rubió con su jardin?, ¿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 : <u>Nicolau María Rubió I Tudurí (1891-1981)</u> Jardinero y Urbanista op.cit. pág., 197.

localismos reinterpretados por el artista"¹⁷⁵; 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"¹⁷⁶ 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 Africa 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."

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.

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

⁷⁵ DOMÍNGUEZ PELAEZ, Cristina: "J.C.N. Forestier el maestro" en A.A.V.V. <u>Nicolau María</u> <u>Rubió i Tudurí (1891-1981) Jardinero y Urbanista</u>, Doce calles, Madrid, 1989.

⁷⁶ BOSCH ESPELTA, JOSEP: "Los jardines de Nicolau María Rubió i Tudurí". en <u>A.A.V.V.</u> <u>Nicolau María Rubió i Tudurí (1891-1981) Jardinero y Urbanista</u> op.cit.

^{. 77.} RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás Ma: Sàhara-Níger. opus cit.

[&]quot;Africa 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 Africa 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 Africa.

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 Mª 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".78

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."

⁷⁸ Frase dicha por Nicolás Mª 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 unica experiència que em restava per viure"

⁷⁹ CASTELLANOS I VILA, Jordi: l'obra narrativa de Nicolau M. Rubió i Tudurí. en : Nicolau María Rubió I Tudurí (1891-1981), op. cit.

[&]quot; Aquesta constant relació entre interior i exterior defineix Bahr-el-Kobà: 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 dual⁸⁰, 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. "81

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

"Las islas afortunadas de clima y de vegetación paradisíacas, las islas encantadas de la Odisea en el Mar de Occidente. Acaso Madera y Las Islas Canarias, serían restos de aquellos paraísos Hespéricos que el arte de Tartesos habría transplantado, desde Oriente, a las tierras prometidas del extremo Occidente."⁸²

⁸⁰ FLEURENT, Maurice: <u>Le Monde secret des Jardins</u>. Edicions Flammarion, París 1987. "L' Harmonie ne peut naître que de la pacifique juxtaposition de tendances en apparence opposées."

⁸¹ TOURNIER, Michel: El viento paráclito. Alfaguara, Madrid, 1994.

⁸² RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolás M.: <u>Del Paraíso al jardín latino</u> op.cit. Existe toda una mitología acerca de las islas Canarias y la desaparecida Atlántida, sobre su situación como jardín de Las Hespérides, o incluso como el lugar del Jardín del Eden.

[&]quot;Christian authorities had always been inclined (...) to locate the Garden of Eden in the extreme Orient, though the ancient Greeks had situated Elysium and the Fortunate Islands not where the sun rose, but where it set, in the West. "PREST, John: The Garden of Eden." opus cit.

Final de viaje

"... Pero lo que auténticamente enriquece nuestra vida es el peregrinaje que realizamos por el ilimitado territorio de las preguntas". Rafael Argullol¹

Esta tesis 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

¹ ARGULLOL, Rafael: "La tiranía de la actualidad" en El País, 9 de julio de 1995.

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^{1/2}. Este es el camino que me lleva a considerar 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

² CALABRESE Omar: "Neobarroco" en A.A.V.V. <u>Otra mirada sobre la Época,</u> Librería Yerba, Murcia, 1994, pg. 260.

³ RIBAS PIERA, Manuel: <u>Jardins de Catalunya</u>, ed. 62,Barcelona,1991, pg. 243.

"...creo que la última y algunas veces sublime comunicación es la comunicación estética"

ese espacio sutil, lugar frontera en el sentido usado por Eugenio Trías cuando habla en su "Lógica del límite" de aquellas "artes que se instalan en la frontera del mundo" 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" se sentido de pertenencia a éstas artes que conforman y dan sentido al mundo a su través como "artes ambientales que desbrozan el ambiente" se sentido de pertenencia a éstas artes que desbrozan el ambiente en la frontera del mundo a su través como "artes ambientales que desbrozan el ambiente".

También de manera similar se ha tenido en cuenta el concepto desarrollado por Michel Foucault entre el espacio de la utopía o de la heterotopía⁶; son lugares de la heteretopía: 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

⁴ TRIAS, Eugenio en Lógica del límite Destino, Barcelona, 1991, pág. 100.

^{...&}quot;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 TRÍAS, Eugenio: Ibíd, pág. 101.

⁶ FOUCAULT,Michel: "Espacios otros: Utopías y heterotopías" en: <u>El Carrer de la ciutat N</u>º 1, Barcelona, 1978.

El tercer principio desarrollado por Foucault dice:" La heterotopia 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 heterotopias, en forma de emplazamientos contradictorios sea posiblemente el jardín".

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 indisociablemente unidos al concepto de jardín, sin 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 planteamientos e ideas que se mantenían como prioritarias extraídas de los planteamientos higienistas para la ciudad, aún no se estaba en disposición de plantear nuevas interacciones entre el ciudadano y su parque. 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.

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

⁷ Actualmente esta tendencia sigue a una velocidad imparable pudiendose hablar claramente de parques y jardines como dos formas de entendimiento del espacio libre claramente disociadas 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.

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 suficientes 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

⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: Sahara -Níger ed. La Campana Barcelona, 1993, pág. 14.

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 distancimiento 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 nada¹⁹

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 objetos

⁹ LE CORBUSIER: <u>Precisiones</u> ed. Poseidon, Barcelona 1978. pág. 29

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 Mª 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 dificilmente 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 observador. 11

En estos viajes de arquitectos las ideas funcionan de manera semejante a la dispersión de las semillas, que ayudan con su propagación a la confusión de las

¹⁰ TRÍAS, Eugenio: op. cit.pág.154

[&]quot;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.."

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.

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 últimas 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 emigrante 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" la inevitable característica cada vez más generalizada, aún en el interior de la propia cultura, de vivir siempre en territorios fronterizos.

POWER, Kevin " Problemas de identidad" en A.A.V.V. :Otra mirada sobre la Época op. cit.pág. 278.

2. 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, fué determinante.

2.1 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 G.C.-, 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 Mª Rubió Tudurí, para la ciudad de Las Palmas de G.C., 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, como ya decía León Battista Alberti: "La representación de la realidad es al mismo tiempo creación y celebración"

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 hombre 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 percepción.¹

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,

¹ A.A.V.V. <u>COMPOSER LE PAYSAGE Constructions et crises de L'espace.</u>(1789-1992). Editions Champ Vallon. Paris, 1989.pg.123.

[&]quot;Etudier un paysage, c'est décrire des formes, une composition, c'est rappeler l'ocupation de l'espace par l'homme, analyser l'evolution 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."

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.

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

² NAVARRO SEGURA, Mª 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 G. C., 1989. pág. 54.

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 culturalmente localizados en el Mediterranismo, como referente geográfico, y un retorno hacia el mundo clásico, el espíritu latino, en sus aspectos más puristas y rigurosos.

Uno de su más fervientes defensores será Nicolás Mª 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

³ CASTRO MORALES, Federico: <u>La imagen de Canarias en la vanguardia Regional.</u> Ayuntamiento de La Laguna, 1993.

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 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:

[&]quot; Cuando Colón fue con sus carabelas al descubrimiento del Nuevo Mundo se

⁴ BOSCH ESPELTA, Josep: "Los jardines de Nicolau Mª Rubió i Tudurí" en A.A.V.V. <u>NICOLAU MARÍA RUBIÓ I TUDURÍ (1891-1981) JARDINERO Y URBANISTA.</u> Editorial Doce Calles, Madrid, 1993.

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 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

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 G.C., 7 de Julio 1910. Publicado en: CASTRO MORALES, Federico: op. cit.

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". 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 étoilè".

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, 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

⁶ SARTORIS, Alberto: "Magia de Canarias", Prólogo y traducción: Mª 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 Capitulo VI : "Campaña de Revalorización del tipismo: Apropiación y "embellecimiento" de la expresión popular campesina."

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 nuevas construcciones muchas de las que se derivan de las formas de construcción del mundo rural, o las indagaciones arqueológicas del mundo indígena.

⁸ ALEMÁN, Saro:Ibíd.

[&]quot;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.

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, en el mundo rural, 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 turismo, 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-paraíso, tales como: Islas Afortunadas, Campos Elíseos, 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 paradisíaco 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-jardín. 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 paradisíacas, que ensalzan las excelencias del territorio insular, utilizando la metáfora como estrategia del lenguaje en las descripciones paisajístas.

⁹ GÓMEZ DE LIAÑO,Ignacio : "Paisajes del Placer y de la Culpa", Editorial Tecnos,S.A., Madrid, 1.990,pág.42.

¹⁰ GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio:Ibid,pág.7

[&]quot;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".

2.2 Nicolás María Rubió Tudurí- 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.¹¹

"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"¹². 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

Comentarios de Eduardo Westerdahl en : "Una visita a la residencia de los duques de Peñaranda", Revista Hespérides nº 93 Tenerife, Octubre, 1927.

¹² WESTERDHAL, Eduardo, op. cit.

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 decidieron 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."¹³

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 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

RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás María: <u>Del Paraíso al Jardin Latino</u> ed. Tusquets, Barcelona, 1981, pág. 78.

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.

2.3 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. 14

¹⁴ NADAL PERDOMO Ignacio, GUITIAN A YNETO, Carlos: El Sur de Gran Canaria: entre el Turismo y la Marginación, C.I.E.S. Junio 1983.

[&]quot;Desde el año 1955 hasta el año 1967 el incremento en N^o de turistas pasó de 19.190 a

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, un pequeño puerto de traslado de mercancías, o una simple estructura agrícola. La única huella estaba en el altísimo faro de Maspalomas, construido a finales de siglo 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 está formada por un palmeral de palmera canaria hibridada con la datilífera; 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 Enero. 15

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

^{274.552.,} siendo el municipio de Las Palmas de Gran Canaria el que acoja el mayor nº de visitantes, hasta el año 1965.".

Datos extraídos a propósito de esos años,(1961), según la información facilitada en el Concurso de Maspalomas Costa Canaria, obtenidos en una estación metereológica situada a 20 Kilómetros en las cercanías del aeropuerto de Gando.

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 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 ó 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 Matías 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 insular. 16

2.4 Situación jurídica de la intervención

¹⁶ ALCARAZ ABELLÁN, José: <u>Matías Vega Guerra</u>. Editorial Benchomo, Sta. Cruz de Tenerife, Mayo 1994. pág. 22.

Evolución del Patrimonio del Cabildo Insular de G.C. en ptas. de 1960.

Período: (1941-1960).

AÑOS

 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 G.C. el patrimonio ha crecido hasta un 190%.

[&]quot;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."

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 1951¹⁷, 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 Marina¹⁸, 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 Excma. Corporación Insular en todo cuanto a las principales playas de la Isla afecta."¹⁹

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 Artº. 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 Artº.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

¹⁷ Archivo Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria (A.E.C.I.G.C.) Pleno del 1 de Agosto de 1951

[&]quot; 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 prejuicio para los intereses turísticos del país".

¹⁸ 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 G.C. el Secretario de la Junta Provincial de Turismo, Don Domingo Cárdenes Rodríguez.

¹⁹ CÁRDENES RODRÍGUEZ, Domingo F. en <u>Informe sobre posibilidades turísticas</u> de las playas de la isla A.E.C.I.G.C. Las Palmas de Gran Canaria 14 de Marzo de 1952.

derivada de "provincialización"), tal y como se empleaba en el apartado g). del Artº. 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 Artº. 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 pretende, 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 iniciativa en la ordenación, e

²⁰ CÁRDENES RODRÍGUEZ, Domingo: <u>Informe sobre las posibilidades turísticas</u> de las playas de la Isla, A.E.C.I.G.C., 14 de Marzo de 1.952.

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, Sardina del Norte, y Las Nieves.

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 ó propietarios.

2.5 Primer anteproyecto de Nicolás Mª Rubió Tudurí

En Diciembre del año 1952, y tras una visita a la zona de Maspalomas, se le encarga al arquitecto Nicolás Mª 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 Torre.²¹

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 pueblos de interés turístico, siguiendo las normas y reglamentación que regulan el funcionamiento de los que la Dirección General de Turismo tiene a su cargo.²²

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

²¹ Sobre el tema consultar: ALEMÁN HERNÁNDEZ, Saro: op.cit., pp.152 a 159 inclusive.

²² A.E.C.I.G.C., Matías Vega Guerra. 29 de Julio de 1949.

[&]quot;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"

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 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 situación.²³

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 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 aquello lugares que previamente habían sido designados por técnicos del Cabildo como idóneos,tal es el caso del de San Mateo o el de Firgas 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 Firgas construido en los primeros años setenta por el arquitecto Carmelo Suarez, se realizaron con proyectos y arquitectos diferentes en cada caso.

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 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 G.C. y es curioso observar de qué manera en los planos que prepara para el hotelparador 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 adquiría a partir de estos años la costa y el horizonte marítimo. Los tres edificios presentan una de sus fachadas principales paralelas a la costa²⁴, anunciando un modelo de construcción de la ciudad abierto al frente marítimo en oposición a

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.

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 G.C., 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 balconadas 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 período 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 construcción²⁵.

2.6 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.

²⁵ A.E.C.I.G.C. Julio, 1953.

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." 26

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 distancia 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 vigente,²⁷ la construcción de ningún otro establecimiento de carácter privado en la zona, fuera éste de hospedaje de viajeros

²⁶ 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."

²⁷ El Decreto de 22 de noviembre de 1962 deroga el artículo 3° 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.

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 ó temporal siempre a través de proyectos concretos, fueran estos solicitados por el Cabildo ó 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.

2.7 Primer anteproyecto de Parador de Nicolás Mª 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 particulares²⁸ 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, Alejandro del Castillo y del Castillo 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 "non

²⁸ NADAL PERDOMO, Ignacio, GUITIAN AYNETO, Carlos: op.cit.pp 93-94.

[&]quot;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)

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.²⁹

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 provecto de Parador.³⁰

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 siempre son las características arquitectónicas de estas casetas, ni el mero hecho de su

²⁹ A.E.C.I.G.C. 16 de Diciembre de 1956

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 Ma 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.

existencia, lo que especialmente legítima 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"³¹. 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,

³¹ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás Ma: Primera Memoria de anteproyecto de Maspalomas.

como en el proyecto de Miguel Martín³², 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 otra 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 concesión, sea temporal o definitiva de la zona marítimo-

³² 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.

terrestre de la isla.33

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.

2.8 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

³³ 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

¹º "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 competa."

²º "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."

³º "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."

de la futura demanda desde el punto de vista de la urbanización turística.³⁴ Ni tampoco se tenía clara la forma de capitalización necesaria para llevar a cabo la empresa.³⁵

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 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

³⁴ NADAL PERDOMO, Ignacio, GUITIAN ANEYTO, Carlos: op. cit.pág. 34.

[&]quot; 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."

³⁵ NADALPERDOMO, Ignacio. GUITIAN AYNETO, Carlos.: Ibid.

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 Cabildo³⁶ 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, hoy netamente agrícolas, estimo que el lugar que en definitiva haya de ocupar el primer hotel⁶⁷ 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".

2.9 Segundo Anteproyecto para Maspalomas de Nicolás Mª Rubió Tudurí.

³⁶ 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.

³⁷ 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.

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 făcil 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 bunbalows, 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", 38 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" 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 nueva referencia a ciertas arquitecturas indígenas africanas.

³⁸ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás M. en 2ª Memoria para Maspalomas, 1960.

Esta forma tan significativa de llamar a los apartamentos del Hotel-Parador como "cabañas" parte del propio Rubió.

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.

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 incluido.⁴⁰

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 ocupación 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,

⁴⁰ RUBIÓ TUDURÍ, Nicolás: Ordenación Turística de la zona de Maspalomas, Julio de 1.960. Archivo Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

[&]quot;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".

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 Barcelona.⁴¹

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 construido. 42

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

⁴¹ Matías Vega Guerra, fue Presidente del Cabildo, desde la toma de posesión el: 28 de Agosto de 1945 hasta su cese el 28 de Setiembre 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.

⁴² 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.

internacional. A partir de aquel momento comenzaría el definitivo proceso de construcción de la urbanización turística del sur de Gran Canaria. 43

2.10 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 G.C., 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 hotelparador, o incluso el traslado del centro de gravedad de la zona urbanizada.

⁴³ 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.

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 G. C. 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 filosofia 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. Esta 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 dificil 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 dificil 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 rural¹¹⁴

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 ambiciónes 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 Maspalomas 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

⁴⁴ CACERES MORALES, Eduardo en <u>Plan. planeamiento. planeamiento en Canarias.</u> Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas G.C., 1977, pág. 78.

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 Gaviria, 45 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 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

⁴⁵ GAVIRIA, Mario: España a go-go. Ediciones Turner S.A. Madrid, 1974.

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 Gaviria 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". 46 Por tanto, el enfoque que una persona como Nicolás Rubió, cuyo bagaje personal sobre "lo propio" pertenecía, como ya hemos comentado, más al mundo de 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

⁴⁶ GAVIRIA, Mario: op. cit.pág. 262.

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 via más heterodoxa, por donde contextualiza esta aventura "Atlántica y Africana".



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



DEPARTAMENTO DE ARTE, CIUDAD Y TERRITORIO

ETS ARQUITECTURA DE LAS PALMAS

TESIS DOCTORAL

" Viaje a través del patio "

AUTORA
FLORA PESCADOR MONAGAS

TUTOR

MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ



El Alcalde de Las Palmas (Gran Canaria)

21 de Septiembre de 1.923

Particular

Mr. Forestier.

He recibido una carta de don Luis Doreste, Secretario de la embajada de España en Paris, acompañada de la de V. fecha 22 de Agosto.

Yo creo que es conveniente que V. venga á Las Palmas y permanezca aquí unos dias á ver si llegamos á un acuerdo y á la vez para que V. sobre el terreno pueda formar exacto juicio de lo que hay que hacer y de lo que falta.

Una vez aquí podriamos hablar de todo y convenir el Ayuntamiento con V. tiempo, precio etc.



El Alcalde

de Las Palmas (Gran Canaria) 21 de Septiembre de 1.923

Particular

El viaje es corto y agradable.

Le ruego me diga si está V. dispuesto á hacerlo y la cifra gaobal por toda clase de gastos, incluso pasaje, y una permanencia de un par de semanas poco más ó menos.

Aprovecho la ocasión para ofrecerme á sus órdenes affmo.

5.2.3

о. е. в. m.

m,

0427270

Monejeur l'Alcalde

Pendant l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre ma lettre à Mr D. Luis Doreste et votre lettre que je viens de recevoir, le Gouvernement de la Rép.Argentine mva demandé de venir à Buenos Aires pour conseiller et assister la Municipalité de cotte ville dans l'étude de ses nouveaux aménagements, embellissements et principalement de ses Parcs et Jardins.

Je quitte Paris après demain pour les travaux du Paro de Montjuich à Barcelone où je resteral Mult jours (Hotel Ritz) et le 12 octobre je m'embarque sur le Giulio Cesare de la Na-vigazione Generale Italiana pour Buenos Aires.

Amon retour de Buenos Aires d'où je partiral dans les tout premiers jours de Décombre, je pourrals prendre un bateau qui feralt escale à Las Palmas, rester 7 cu & jours dans votre Ville, et reprendre une autre bateau pour rentrer en France. Mals pour couvrir mes divers frais, il me faudrait deux mille cinq cent Pas (2500).

Si cela pouvait vous convenir, veuillez avoir l'obligea.ce de m'écrire soit de me télégraphier à Barcelone, Hotel Ritz, ou à Dakar Philippe Delmas pour M. Forestier, Giulio Cesare, cabine C; soit à Buenos Aires, aux soins de Mr l'Intendant de Buenos Aires. Hon nom exact est J.C.N. Forestier. Yous aux ez l'obligeance de joindre une provision de MILLE Pas. pour mes premiers frais; je toucherais le reste à mon séjour à Las Palmas.

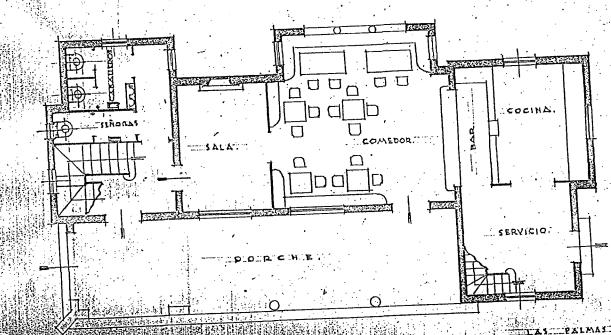
Je serais particulièrement heureux, Monsieur l'Alcalde, et de pouvoir admirer votre Ville fameuse par sa beauté et son climat délicieux dans le monde entier et de trouver l'occasion d'êtro, aussi modestement que ce soit, un de ves collaborateurs dans les efforts que vous faites pour ajouter encore de nouveaux embellissements à votre admirable pays.

Veuillez agréer, Monsieur l'Alcalde, l'assurance de ma haute considération et de mes sentiments dévoués.

J.C.N. Forestler

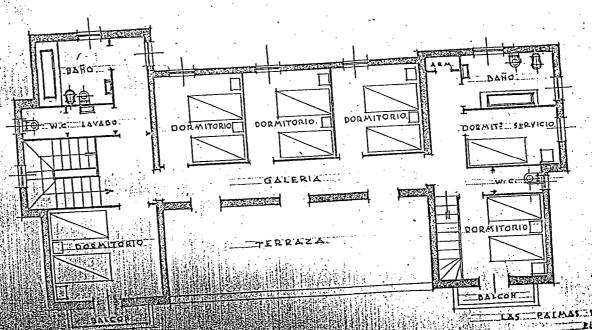
1952 EDUARDO LAFORET, PROYECTO DE PARADOR, Y BAR-MERENDERO PARA EL EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA.

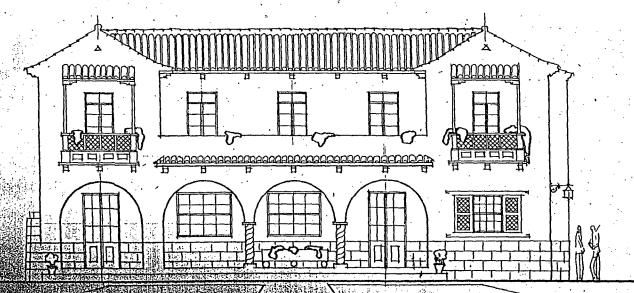
ALDE LATHATE



LAS PALMAS DE G. E. AGOSTO : DE 1.952

E. LA Foret





LAS PALMAS DE S. C. ABOSTO DE A

E. Laforet

TATE NAME (NEED)

LAS PALMAL DE G. C. AGOSTO DE 4952

En el adjunto Proyecto para la construcción de un Bar-Me rendero se ha tenido en cuenta el máximo aprovechamiento del terreno y el que estén debidamente atendidos los servicios. Consta de una planta baja de 94,30 m² de superficie cubierta y una parte alta, en forma de torre, de 14,44 m². La planta baja está compues ta de una sala comedor y un porche cubierto. Dichas dependencias son capaces, en caso necesario, para 40 personas sentadas. y sus-correspondientes mesas.

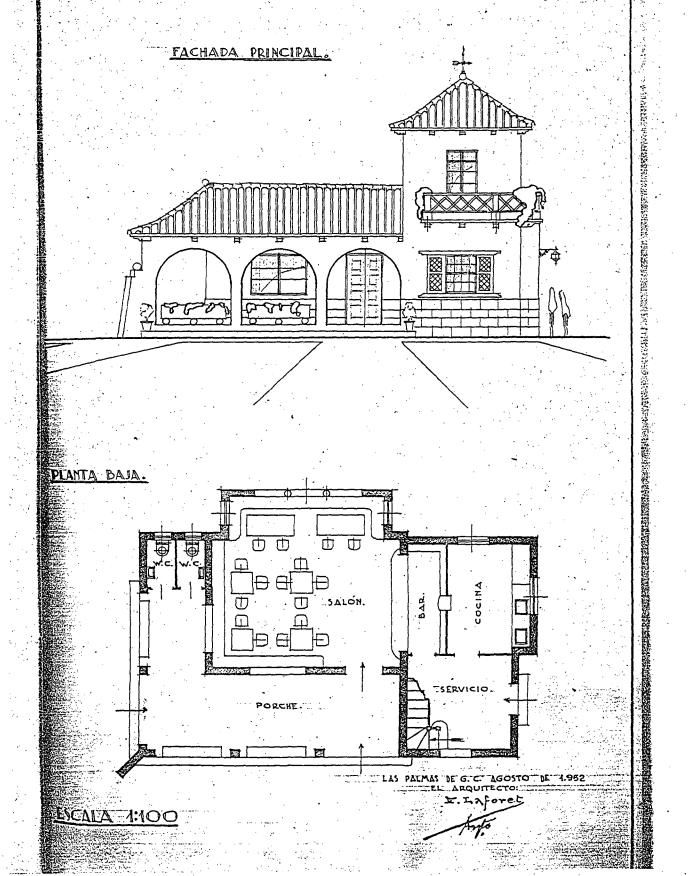
La parte destinada al servicio está compuesta de un Bar, con su mostrador y estanterías, una cocina y una ante-cocina o cuerto de servicio y dos retretes. También se ha dispuesto en la planta alta otro cuarto de servicio destinado a dormitorio del - encargado o guardian de dicho edificio.

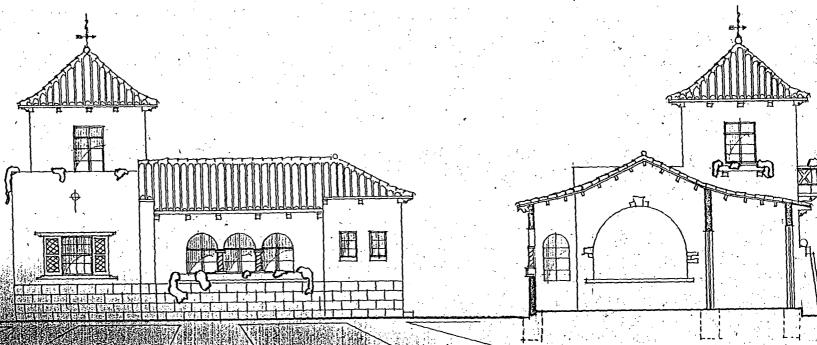
Las fachadas están proyectadas con un criterio de máxima sencillez y al mismo tiempo dándoles el caracter típico de — las construcciones rurales canarias, con paramentos lisos alternando con cantería del país, tejas y carpintería de madera de — tea en ventanas y balcón.

El Presupuesto aproximado de dichas obras, sin tener en cuenta el solar, asciende a la cantidad de unas:110:000,00 pe
setas, dependiendo su coste, en más o en menos, al emplazamiento
que se elija para/dicho merendero.

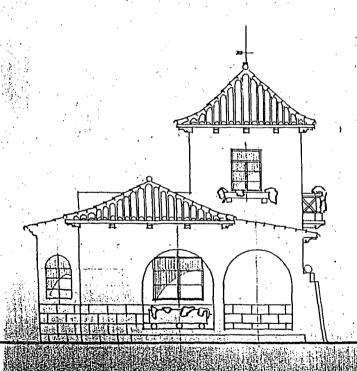
EL ARQUITECTO

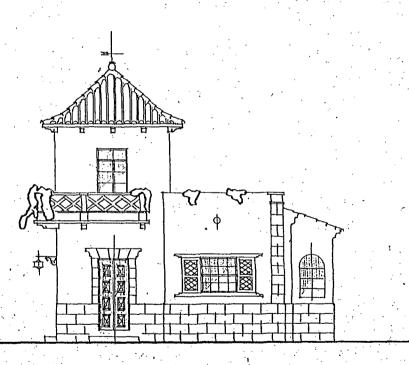
1 defect 3





LAS PALMAS DE G.C. AGOSTO DE 1952





LAS PALMAS DE G. C. AGOSTO DE 1.952

EL ARQUITECTO:

EXAFOREL

Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 20

1953 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PRIMEROS ESTUDIOS PARA LA URBANIZACIÓN TURÍSTICA DE MASPALOMAS PARA EL CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA, GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

memoria

Planja Marjalomes

PALABRAS PRELIMINARES

Al Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria debo, ante todo, expresar mi profundo reconocimiento, por haberme confiado el estudio que con estas palabras comienza. El examen, primero superficial, sucesivamente más preciso y detallado, de los méritos y de las posibilidades de Maspalomas, me ha revelado la importancia vital que, para Gran Canaria, tiene la acción, en aquel lugar, del Exmo. Cabildo. Se puede hacer allí mucho bien y también mucho mal. Mi decisión de esforzarme todo lo posible para lo primero, es tan grande como mi gratitud por la confianza que en mí se ha puesto.

ESPÍRITU DE NUESTRO TRABAJO

El deseo del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria de utilizar los grandes espacios disponibles en la zona

de Maspalomas, para formar allí un centro de atracción turística de excepcional importancia, ha nacido del hecho de ser, aquella zona, actualmente bella y atractiva por sí misma.

No se tratará, pues, en Maspalomas, de trabajar sobre un paisaje ingrato cuyas características hayan de ser cambiadas, o puestas artificialmente de relieve; será condición suficiente, aunque muy necesaria, el respetar con naturalidad la belleza y el carácter de lo existente.

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 norizonte por el Norte. Se reproduce algo de lo que existe en la vertiente sahariana del Atlas, con sus dunas, sus oasis, su vasto silencio, cierto misterio en el aire, la expectación de lo incógnito y de la aventura. Y el viajero espera en Maspalomas una existencia aparte, no contaminada por el espectáculo de lo cotidiano europeo que ha dejado a su espalda, en su país de origen.

Por lo tanto, nada se ha de hacer en Maspalomas que desentone con la obra pura e inmensa de la naturaleza; nada que diluya las fuertes esencias de aquel paisaje; nada, en fin, o lo menos posible que delate la intervención indiscreta del autor de un proyecto de urbanización.

Es necesario decir esto desde el principio, para que V.E. se persuada perfectamente de como me propongo seguir,

más que con fidelidad, con pasíón, este camino. La ob - servación superficial de los planos y dibujos adjuntos, inevitablemente sugerirá la idea de sistematización. No es posible hacer un plano inteligible sin ella. Pero erraría quien, tomando lo accesorio por lo principal, creyese que el autor de tales dibujos los considera como un fin en sí mismos. La "verdad" de nuestro anteproyecto no puede hallarse más que interpretándolo en función de lo dicho y marchando imaginativamente por el camino que he - mos indicado.

Camino tan difícil por un lado como obligado por el otro. Difícil, porque exige un esfuerzo constante de "co-laboración" con elementos esquivos y poco sujetables, como son la luz, el aire, las hierbas, la calma del paisaje; obligado, porque, de no seguirlo, iríamos a parar a lo adocenado, a la "ville d'eaux", a la muerte en suma del alma misma de Maspalomas.

DISTRIBUCIÓN EN ZONAS

El enteproyecto para Maspalomas, comprende cinco grandes sectores constitutivos, a saber:

- lº Paisaje de dunas.
- 2º Paisaje de Palmeral y lagunas, destinado a em plazamiento del hotel.

- 3º Campos de deporte.
- 4º Zona de habitación privada.
- 5º Puerto y pueblo de pescadores.

El acoplamiento de estos sectores, unos con otros, viene determinado por factores reales, existentes, y por ciertas necesidades funcionales.

El centro de figura del anteproyecto, coincide con el palmeral actual y sus lagunas. Allí estará el Hotel. Alrededor de dicha zona se agrupan, en contacto directo con ella, las dunas, la zona deportiva, la playa y el sector de habitación privada.

l - La zona de dunas ha de constituir la entrada para el hotel y las casas de habitación. Es necesario que así sea para acentuar el carácter impresionante de esta entrada a Maspalomas. Atravesando dunas verdaderamente saharianas se llega a descubrir el casis, y, después, el mar. Lo seco y desierto del arenal prepara el ánimo para el goce del verde y del azul que le espera. En cierto modo, nuestras dunas han de ejercer una función solamente pasiva. Están donde están; no nay que escoger su empla - zamiento ni hay que modificarlo.

2 - Tampoco cabe escoger o modificar el emplazamiento del oasis. Constituye un elemento fijo y realmente
perfecto del futuro Maspalomas. Su contacto con la zona
de entrada (dunas) es directo. Sólo habrá que cuidar de
la disposición de ese contacto, para que el viajero des -

cubra primero el oasis y, sólo después, el mar.

- 3 Se deberán en cambio escoger los emplazamientos de la zona de habitación y de la deportiva. Si ambas han de estar en estrecha relación con el oasis, será mejor que las fincas de habitación privadas se extiendan a Poniente del Palmeral; mientras que la zona deportiva tendrá su mejor emplazamiento hacia el Norte del mismo. Las razones de esas preferencias son obvias (mejor que lo sean en este género de asuntos): la zona deportiva con viene que esté en contacto con la carretera general, que viene de Las Palmas y Gando, para que los visitantes ocasionales, previsibles en gran número, no tengan que llegar ni salir, desvirtuándola, por la "pista del desierto"; y la zona de habiteción privada, que también conviene tenga entrada (aunque la llamemos "de servicio") por dicha carretera, ha de disfrutar forzosamente, por otro lado, del acceso directo a la playa y al mar.
- 4 Poco más hay que decir sobre la distribución general de emplazamientos. Sólo que, en el sector playa mar, propongo llevar a su extremo Oeste, en la playa de Meloneras, el pequeño puerto de refugio que se proyecta, así como el "pueblo de pescadores" adjunto al mismo, de que después hablaremos. Puede parecer que, tal emplazamiento excéntrico del puerto, sea censurable. Sin embargo, sin hablar de otras razones de conveniencia técnica, como la situación en la costa, creo que conviene dar, a

los habitantes del Hotel (casis), motivos de paseo. Un Hotel concentrado en sí mismo, por deliciosos que sean, él y su paisaje inmediato, llega a aburrir. El disponer de un objeto de paseo relativamente lejano, hasta el pueblo de pescadores y su puerto, constituirá más un elemento de agrado que de molestia.

Suponiendo aceptada nuestra distribución general de emplazamientos, pasemos a examinar lo que debe ser cada una de las zonas en sí misma y cómo entiendo que ha de considerarse y tratarse.

DUNAS

Se ha dicho cuál es su función. Es fácil definirla, lo es menos respetarla. No hemos de querer "civilizar" las dunas más de lo estrictamente indispensable. En la carretera o, mejor, pista de entrada, sólo la sensación de abandono y de despoblado debe imperar. No ha de te - merse dar a dicha pista un desarrollo mayor del requerido técnicamente. La cuestión es que se produzca, en quien llega, la fuerte impresión de desierto.

Opino que ayudaría al efecto psicológico buscado, el disponer de una carretera exclusivamente para entrada o llegada y otra para salida; ambas relativamente estrechas y con sentido único. Así el viajero, al llegar, sentiría

más intensamente la emoción del "ir puro" y experimenta - ría una mayor soledad a lo largo del camino.

Sin duda, habrá que considerar la necesidad de fijar parte de las dunas. Pero este trabajo, de índole técnica deberá hacerse con criterio paisajista. Los grupos de vegetales que se planten, sobre todo al salir de las dunas para enlazarlas con las plantaciones de palmeras del oasis, habrán de estar adaptadas a la idea naturalista que venimos desarrollando, sin producir efectos que puedan chocar al visitante.

Aparte de las carreteras para cocnes, propias del acceso, deberán trazarse otras para paseo, como por ejemplo a lo largo de la duna que da frente a la playa. También se abrirán pistas, más o menos consolidadas, para paso de caballos y de camellos, al servicio de los turis tas que quieran gozar, lentamente y "por dentro", del espectáculo y de la soledad del arenal.

OASIS Y HOTEL

La "convivencia" del Oasis y del Hotel es, sin duda, necesaria. No existe en Maspalomas mejor emplazamiento actual para el Hotel, que junto a las palmeras noy existentes. Pero también es una verdad indudable que esa "convivencia" plantea uno de los problemas más difíciles de nuestra empresa.

El ideal sería llegar a "confundir" el edificio del

Hotel con el palmeral, hasta el punto de no hacerse notar el primero en el seno del segundo, o poco menos. Con estas palabras se excluye la fórmula del Gran Hotel, blo que ingente de varios pisos y arquitectura funcional, o clásica, que redujese las palmeras al modesto papel de enanas de acompañamiento. Y se propone, en cambio, un tipo de Hotel nada ostentoso, de poca altura y subordinado, casi, o al menos hermanado, a la vida del palmeral.

No podrán, pues, en el Hotel, admitirse más de dos plantas, y todavía la segunda no completa. Con ello, en el supuesto de un hotel de considerable número de nabitaciones (ciento cincuenta, por ejemplo) resulta que se extienden horizontalmente los servicios, de tal manera, que acaso parecerá inconveniente para la explotación del negocio. Sin embargo, será preciso admitir este defecto técnico, en gracia a la preservación del encanto del oa sis. No se olvide que el origen principal del aprecio en que se tendrá al Hotel, -o sea de su valor comercial-, residirá en la permanencia intacta de aquel encanto.

En principio, propongo lo que llamaré un "hotel diseminado". No quiero sugerir que mi fórmula sea inédita.
Se trata de una variante del Hotel constituído por un
edificio central rodeado de "bungalows". Éstos representan habitaciones y pequeños departamentos. En el edifi cio central están los salones, comedores y servicios generales, además de parte de las habitaciones.

El conjunto del hotel deberá estar situado en el lí-

mite Este del palmeral, junto a la laguna, dando su entrada frente a las dunas y a la pista de llegada. Se evitarán, en la estructura del edificio central, las largas fachadas en un solo plano. Se procurará establecer una
planta dentada, con entrantes y salientes, formando pa tios abiertos por uno o dos costados. El proyecto deberá permitir la edificación gradual, por partes autónomas,
sin que se dé entre tanto la sensación de lo inacabado.
Podrá empezarse por cincuenta habitaciones, por ejemplo.

Al empezar la empresa de Maspalomas, el Hotel del casis deberá ser único. Pero, al desarrollarse el asunto, se llegará a requerir mayor capacidad de habitación turística. Deseo hacer constar, desde anora, que será un deber el resistirse a las demandas de los interesacos en dicho Hotel, para ampliarlo a expensas del palmeral. Esto no deberá hacerse. Habrá que instalar otro notel, u otros, en otros emplazamientos, como después se dirá.

Creo que, el clima de Maspalomas, exige dar amplias dimensiones a las piezas y buena elevación a sus tecnos, tanto en los salones como a las habitaciones del Hotel. Estas deberán disponer de terrazas y galerías, donde estar los clientes; con cuyos elementos se logrará disimular todavía más completamente la altura de las construcciones.

El estilo y la decoración del Hotel nan de huir sobre todo del empaque. La excelencia ha de residir en el confort y en el acabado de los detalles. Es preciso que el Hotel no "pese" sobre el ánimo del cliente. Al contrario, éste ha de sentirlo "ligero" a su alrededor, aireado. La arquitectura ha de separarle lo menos posible
del paísaje del oasis. El arquitecto tendrá que recordar, no ya sus recetas de Escuela, sino que el Hotel está
destinado a personas que han realizado un largo viaje para poder vivir plenamente en la naturaleza de Maspalomas.

Entiéndase que no sugiero una especie de "gîte d'étape" sahariano. Al contrario, pienso en un Hotel de alta clase, que pueda llevar un gran nombre atractivo (como
el del <u>Winter Palace</u> de Lucsor, por ejemplo). Pero un
Hotel en el cual habrá que desplazar el interés, del mundo de la riqueza decorativa, al de la sensibilidad numana.

El oasis, por su parte, ha de ser mentenido con su carácter actual. Evitemos la tentación de convertirlo en "parque". Incluso el régimen de inundaciones periódicas que -como dice muy bien el informe previo de los Servi - cios Técnicos del Cabildo- ha determinado el crecimiento del palmeral y nutre su vida, ha de ser en cierta manera respetado. El barranco ha de subsistir; no importa, sino todo lo contrario, que presente un aspecto desértico, aguas arriba del oasis. Se observará en el anteproyecto que su cauce se ha reducido a poca anchura. Ello exigirá reforzar y defender las nuevas márgenes. Naturalmente, no se pretende dar desde ahora la solución definitiva del problema. Los técnicos del Cabildo deberán estudiarlo, con su reconocida competencia. Sólo se dice aquí que,

cierta reducción del lecho y cierto encauzamiento, constituyen condiciones sine qua non, del presente antepro - yecto.

En el oasis, propongo excavar depresiones del terreno entre las palmeras, en forma de canales sinuosos y como naturales, donde pueda alojarse una parte del exceso
de agua que pueda llegar hasta allí. Por ellos, desde
las lagunas, podrá navegarse en piragua, entre las pal meras. Habrá que graduar, de todos modos, el nivel de
salida del agua por el boquete de la barra, para evitar
la "super-inundación" del oasis, por encima del nivel náximo previsto en los canales, las lagunas y plantas bajas
del Hotel. En cambio, y recíprocamente, opino que nabrá
que alimentar las lagunas y canales, cuando sea preciso,
con aguas captadas en el subsuelo del barranco, a distancia prudencial del mar, para que los niveles no descien dan de manera desagradable.

De acuerdo con el antes citado informe de los Servicios Técnicos del Cabildo, se ampliará la zona de oasis por la parte inundable y, en general, donde el terreno sea propicio para la vegetación de especies espontáneas, o subespontáneas, de Gran Canaria. Sin llegar a la fórmula del jardín botánico, comparto la idea de ser factible y conveniente en dicho lugar la plantación de un paisaje vegetalmente típico del país, que ofrezca en lo posible sus plantas a la visita fácil de los viajeros.

Además sugiero que, esta nueva parte del casis se

disponga para dar también cabida a instalaciones zoológicas de tipo paisajista. Me refiero a recintos (con cie - rres disimulados) donde vivan en relativa libertad algunos herbívoros de <u>nabitat</u> desértico, tales como gacelas, en - tre ellas la G. dama; el Oryx algazel, el Addax y otros antílopes africanos.

Es necesario añadir que, ni el Hotel, ni las instalaciones que existan en la zona del oasis, podrán en ningún caso evacuar sus aguas sucias residuales por la pla ya, al mar. Es absolutamente indispensable que, playa y
mar, se mantengan limpios e inmaculados. Si se decide
construir una red de alcantarillado, ésta deberá desembocar en una estación de depuración, tierra adentro. En
realidad, un sistema de fosas sépticas, con evacuación
subterránea en los macizos del oasis (lejos de las lagunas) podrá resolver el problema. Pero jamás se deberá
permitir la evacuación horrenda de aguas sucias al mar.

ZONA DE DEPORTES

Se na pensado, y así se me na indicado, en la conveniencia de construir un hipódromo y un campo de golf en Maspalomas, además de algunos terrenos de tenis. Ya he hablado del emplazamiento de la zona correspondiente.

Ahora debo añadir que, dadas las características de Maspalomas, cabe organizarlo, todo ello, conjuntamente, gracias a la superposición de unas y de otras de dichas ins-

talaciones.

En pocas palabras, propongo establecer el campo de golf en la que es, generalmente, la pelouse de los grandes hipódromos.

No creo, en efecto, que en Maspalomas se haya de prever una enorme concurrencia popular. El Hipódromo está demasiado lejos de Las Palmas. La zona de tribunas y pesage será más que suficiente para el público previsible. Podrán, si se quiere, reservarse otros emplazamientos para público, junto a la valla exterior, cerca de los terrenos de aparcamiento para coches y autocares; pero no lo creo imprescindible. Y menos, repito, reservar la pelouse a la entrada popular.

Voy guiado por el recuerdo del Gezîran Sporting Club de El Cairo, donde el campo de golf se proyectó ocupando el centro del circuito de pistas. Allí, el circuito es único, casi rectangular (salvo las curvas de acuerdo de los cuatro lados). La recta de tribunas no pasa de los 600 metros. La solución no es muy diferente en el Sporting de Alejandría.

Sin embargo, creo que en lo que se refiere a pistas, podemos mejorar el ejemplo; y, siguiendo en algo el de Auteuil, alojar en el trazado una curva transversal, que permita cambiar el recorrido. También se podrá obtener una recta que, (salvo sorpresas en el proyecto definitivo), llegará a 700 metros de longitud.

El recorrido mayor en nuestro anteproyecto es de

2.675 metros de longitud y el menor de 2.250 m. Su combinación puede ser varia.

Obsérvese que, la cuestión del hipódromo no podrá ser estudiada a fondo más que cuando se establezca un programa firme de necesidades. Ignora el suscrito hasta qué punto existirán, en Gran Canaria y otras islas, cuadras importantes de caballos; si se preferirán ciertos tipos de carreras, como son al trote (caso de Palma de Mallorca), o simples concursos hípicos entre aficionados. La solución propuesta en el anteproyecto es relativamente ambiciosa; no definitiva ni mucho menos.

No será necesario levanter verdaderas tribunas. El que esto escribe ha estado viendo carreras de pura san - gres normandos en Pont-L'Evêque, sobre un hipódromo ele - mental, casi privado de construcciones. De todos modos, en el nuestro, se prevé el emplazamiento de tribunas en el costado de Poniente, de espaldas al sol de la tarde. Allí cabrán, además, los diversos servicios, pesaje, bar, cuadras, alojamiento para jockeys y mozos, etc. Téngase en cuenta que también podrán instalarse en la vecindad las cuadras para caballos -y tal vez camellos- de paseo, para uso de los clientes del notel, así como los servicios ane-jos a estas cuadras.

En la entrada al hipódromo por la carretera general, se propone un parque para coches de 400 unidades de cabida. Por el lado del Hotel, un pequeño aparcamiento capaz para 60 coches.

En cuanto al cempo de golf, tampoco se ha llegado a una definición precisa de lo que se desea. Un estudio más atento nos permitirá determinar si vamos a la fórmula de los 9 agujeros, ampliamente esparcidos, o bien a los 18 agujeros más apretados. Desde luego, no caben 18 agujeros de largo trayecto sobre el terreno; pero bastan 9 y así se han indicado en el anteproyecto. Que estos 9 agujeros caben en el campo, se indica mediante las cifras del siguiente cuadro de longitudes de los nueve trayectos:

THE STATE OF THE PROPERTY OF T

```
1º = 240 m.

2º = 320 "

3º = 340 %

4º = 125 %

5º = 380 %

6º = 310 %

7º = 100 %

8º = 350 %

9º = 230 % Total = 2395 m.
```

Los courts de tenis no tienen dificultad en su em plazamiento, junto a la caseta general para el golf y el
tenis. Esta se ha situado a cosa de mil metros del Hotel
y en posible comunicación con las instalaciones del nipódromo. Para pasar de la caseta al campo de golf hay que
atravesar la pista (pero a pie, evitándose así que la atraviesen coches, como acontecería si la caseta se estable ciera en la pelouse). Ello no constituye ningún inconveniente, salvo raras excepciones en días de carreras; como
tampoco que haya que atravesar la pista transversal entre
los trayectos 5 y ô, y 7 y 8.

Delante de la caseta, una zona de aparcemiento para unos 50 coches.

ZONA DE HABITACIÓN PRIVADA

Huyendo siempre, en Maspalomas, del concepto de urbanización (pues no pienso que haya que convertir aquello
en "Urbe") vamos a intentar definir un "paisaje con casas",
como tipo de lo que intentaremos proyectar y realizar.

Los consabidos bordillos, paralelos a las líneas de fachada y a las filas de árboles; las aceras -aun las más anchas y ajardinadas en el mejor de los casos-, todo eso no va a contar para nosotros. Es más; no nabrá trazado vial propiamente dicho, del cual se originen unos solares más o menos standard. Vamos a probar de partir de los organismos "Casa-Jardín" de cada finca prevista, para enlazarlos unos con otros, "dejando" -es la palabra- entre ellos, espacios de paisaje, libres, por los cuales se estable cerá una circulación como natural e ingenua, si así puedo llamarla.

Dará cierta idea de lo que quiero expresar, la contemplación, desde el avión, de los aduares marroquíes en
país llano: cada habitación tiene su "zona de influencia"
mayor o menor, rodeada de masas vegetales (allí chumbe ras, pero no es obligatorio lo sean) y entre esas "zonas
de influencia", espacios abiertos de paisaje natural, verdes en invierno gracias a la hierba. Se trata, pues, de
transponer, aquel concepto del aduar, a un plano más conforme a nuestra manera de vivir.

En Maspalomas, si estas ideas prosperan, se tendrá

la impresión de circular por una expansión del oasis, parque natural que participará de la atmósfera general de Maspalomas, sin el agobio de las alineaciones y de las cer cas. Estas deberán, o no existir, o no ser visibles. Aquí el paseante se hallará en un palmeral; allí junto a un estanque cubierto de juncos, y acaso de Nymphaeas, como ocurre en los charcos naturales de países cálidos; más lejos encontrará un prado; después un rincón desértico con cactáceas, arenas y pedruscos. Las entradas de las fincas privadas serán poco o nada ostentosas: una senda en el bosque, bajo árboles de sombra, o entre palmeras. Los paseos para coches (substitutivos de las calzadas de las calles) serpentearán por el paísaje. Su anchura será lo mínimo pera dos venículos. Los aparcamientos o casionales se harán sobre el césped, o el terreno arenoso.

En cuanto a las fincas privadas (solares), entiendo deben ser en principio de gran extensión. Sobre todo los que dan al oasis o al frente marítimo. Para estas fincas propongo superficies entre tres y cinco hectáreas. Pero estas extensiones propuestas no constituyen un tipo general definitivo. Se parte aquí de la hipótesis de un éxito inicial entre personas de gran fortuna, que deseen vivir con independencia y amplitud. Sin embargo nuestra fórmula naturalista será válida aun en el caso de fincas desde una hectárea de superficie para abajo.

Cosa análoga se dirá de las anchuras de los espacios de paseo público. Algunos de los que propongo pasan de

los 150 metros. A los que objeten que así "se pierde terreno" se les dirá que, este terreno "perdido", concede
más valor a la superficie que se vende. Todo depende de
la existencia del buen comprador. Ahora bien, con anchuras menores se puede también lograr el efecto apetecible,
si llega el caso de tener que replegarnos a posiciones de
menos amplitud, por ser los posibles compradores más mo destos de lo que en principio supongo.

No dejo, de todos modos, de proyectar, ya desde anora, cierto número de fincas de menor dimensión, como se ve
en el plano. Una parte de las mismas constituyen un "en sanche" del Pueblo de Pescadores, de que se hablará des pués, y dependen en cierta manera de él.

Como se na dicho para el Hotel, será preciso limitar las alturas de las casas a dos plantas a lo sumo. No existe interés alguno en que se descubran demasiado los edificios desde el exterior de cada finca. Sin querer ser demasiado rígidos en la materia, debemos dejar el estilo de las casas sujeto a una norma general de simplicidad, que un comité especial deberá vigilar constantemente.

Para casas tan diseminadas como las que constituirán la zona de habitación de Maspalomas, no será posible instalar una red completa de alcantarillado. Sin embargo hay que repetir lo que hemos dicho al hablar del Hotel: no debemos llevar aguas sucias a la playa. También aquí una buena depuración mediante fosas sépticas particulares bastará.

Con el tiempo, alguna de estas fincas particulares podrá llegar a ser hotel para turistas. Me refiero al caso, ya indicado, de requerirse mayor capacidad de alojamiento de la que admita el Hotel del oasis. Si así fuese, sería siempre indispensable limitar la altura a dos plantas. Nada de grandes bloques, ni aun con el pretexto de economía. Lo mismo cabe decir en la eventualidad de edi ficarse un Casino en alguna de dichas piezas de terreno.

PUERTO Y PUEBLO DE PESCADORES

Después de lo indicado sobre su emplazamiento en la playa de Meloneras, añadiré que el Puerto y el Pueblo nan de constituir un solo conjunto armónico. Eemos de ver si logramos dar la impresión de "algo" incorporado al paisaje.

El puerto, así como se dibuja en el proyecto, no significa más que una indicación. Los ingenieros en la materia han de decidir sobre las posibilidades y características de este puerto de refugio. Se ha supuesto, provisio nalmente, que una escollera por el lado del Este protegería
de los vientos dominantes de Levante. Junto a esta esco llera amarrarían los yates, a poca distancia del Club. En
cambio, las embarcaciones de pesca, tendrían su amarre al
fondo del puerto.

El pueblo de pescadores de Meloneras se construirá

con pequeñas casas al uso tradicional de la isla. Rechazo desde anora la calificación de "pastiche" para este género de arquitectura. Pues lo que haremos será precisa mente llamar a viejos albañiles locales, para que hagan lo
que saben hacer, como es natural en ellos -y no la imita ción de lo que no saben hacer.

Interesa que se construyan, no sólo casas para los pescadores de la región (que así no tendrán necesidad de establecerse en otros lugares de la costa) sino también para pequeños comercios, útiles a los turistas y propie tarios de Maspalomas. No ha de faltar un "restaurant típico". Convendría además construir un pequeño hotel, para personas empleadas o de pocos medios.

En la plaza del pueblo se levantará una Capilla o Iglesia, con casa adjunta, así como un edificio-escuela, para los niños de los pescadores, empleados y todos los que lo necesiten.

Del conjunto de tales edificaciones da somera idea nuestro anteproyecto. Se quiere sugerir un trazado de calles pintoresco y algo tortuoso, a perfeccionar después de un estudio más detenido.

Interesa decir que, a mi modo de ver, es precisamente este "pueblo" el que se habrá de construir en primer término. En efecto, los trabajos de Maspalomas en gene ral, aunque en principio se emprendan con personal obrero de la región, atraerán una población obrera forastera que será indispensable alojar, si no se quiere que se aloje

malamente por sus propios medios, con la secuela inevitable de la degradación del paisaje.

La solución propuesta producirá como resultado sub - sidiario que, mientras así se "viva" el pueblo, envejecerá su aspecto y se irá obteniendo el carácter del mismo que deseamos.

OTROS EXTREMOS

En todo lo que se ha dicho, se ha supuesto previa mente logrado el suministro de agua potable, que será conducida en cantidad suficiente, según se me ha informado
por ese Exmo. Cabildo Insular. Las aguas para servicios
y algunos riegos, como ya se ha dicho, podrían ser capta das en el subsuelo del lecho del barranco.

Junto a éste, y tomando como base el actual grupo de casas del Charco, se agruparán algunas instalaciones y servicios centrales, que forzosamente habrá que colocar en alguna parte.

Por un lado, será preciso suministrar corriente eléctrica al Hotel, casas y servicios diversos. Hay que dis poner de emplazamiento para la Central y para depósitos de carburante. También habrá que instalar grupos motor-bomba para elevación del agua. En conexión con ellos, se levantará una torre con depósito superior regulador. Añádase la necesidad de un garage, con estación de servicios y ta-

ller mecánico. Creo que, todo ello junto, quedaría bien situado en las casas del Charco, pues éstas ocupan el centro o punto de unión de las tres grandes zonas del Hotel, del Hipódromo y del barrio principal de nabitación.

A lo largo del paseo marítimo, entre el Hotel y el pueblo de Meloneras, se indican pabellones para descanso y bar. La parte de playa contigua se supone reservada a los habitantes de la zona de casas. Se podrán colocar o autorizar casetas de baño particulares, y quizá alguna que otra instalación de ellas, a cargo de los explotado - res de dichos pabellones.

Se observará que el paseo marítimo no recorre la playa entre ésta y el Hotel. A partir del faro (cuyos alrededores será preciso hacer más agradables) el paseo tuerce hacia el casis, atravesando entre éste y su parte nueva, destinada a Jardín Zoológico. Entonces vuelve hacia
el Hotel, para prolongarse en forma de pista, entre las
dunas y la playa, hacia el Este. Las rezones que abonan
semejante interrupción del paseo marítimo son discutibles:
en resumen se sacrifica su unidad a la conveniencia de dar,
a los clientes del Hotel, un acceso sin obstáculos a la
playa particular del mismo. Pero puede naturalmente opinarse que ello sería mejor de otra manera, y así decidirlo
y ejecutarlo.

Las páginas que preceden tienen por objeto marcar la crientación general que ha informado la formulación del adjunto Anteproyecto. Todo, en aquéllas y en este último, es revisable y está necesitado de definitiva adaptación. Lo cual no será oportuno hasta que, habiendo ese Exmo. Cabildo Insular examinado y criticado las orientaciones que aquí se consignan, pueda establecerse un programa preciso de necesidades y de soluciones preferidas.

Aun entonces, será obligado someter la revisión del presente anteproyecto al contraste de un plano a gran escala, dotado de las nivelaciones indispensacles. Sólo después podrá tomar cuerpo y forma bastante definitiva un proyecto de conjunto para Maspalomas.

"Bastante" digo, porque faltará algo más: sobre el terreno habremos de trabajar constante y delicadamente para lograr acercarnos a esa perfección en la naturalidad a que aspiramos. Ningún plano, por detallado que se presente, podría suplir a la labor de ajuste y de fineza que ha de ser la nuestra. Repitamos, para acabar, lo que hemos afirmado al principio: que será preciso que colabore mos con el aire y con la luz de Maspalomas. Empresa com pleja; aventura, empero, que nay que acometer y a la

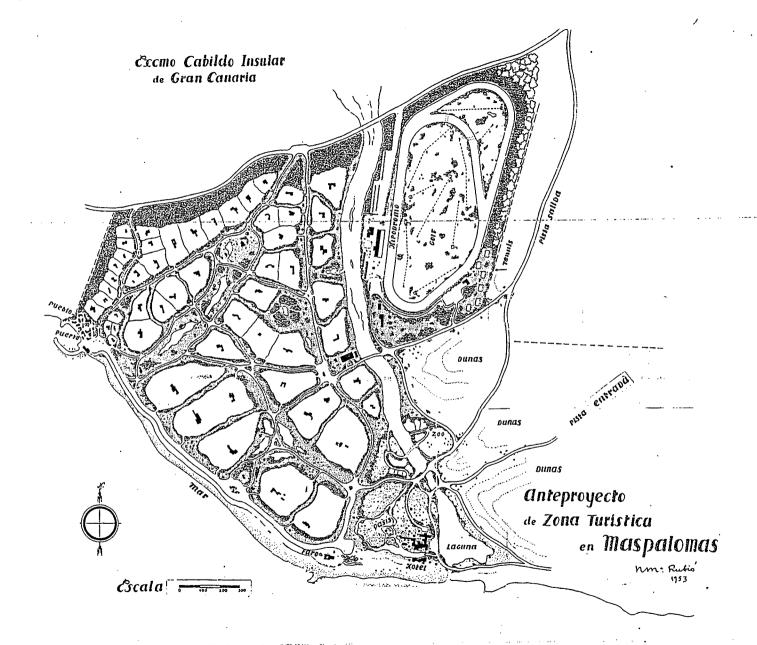
cual hay que dar cima.

KUNINKAN MININKAN KANDIN KANDIN KANDIN MANDIN KANDA KANDIN MANDIN MANDIN MANDIN MANDIN MANDIN MANDIN MANDIN MA

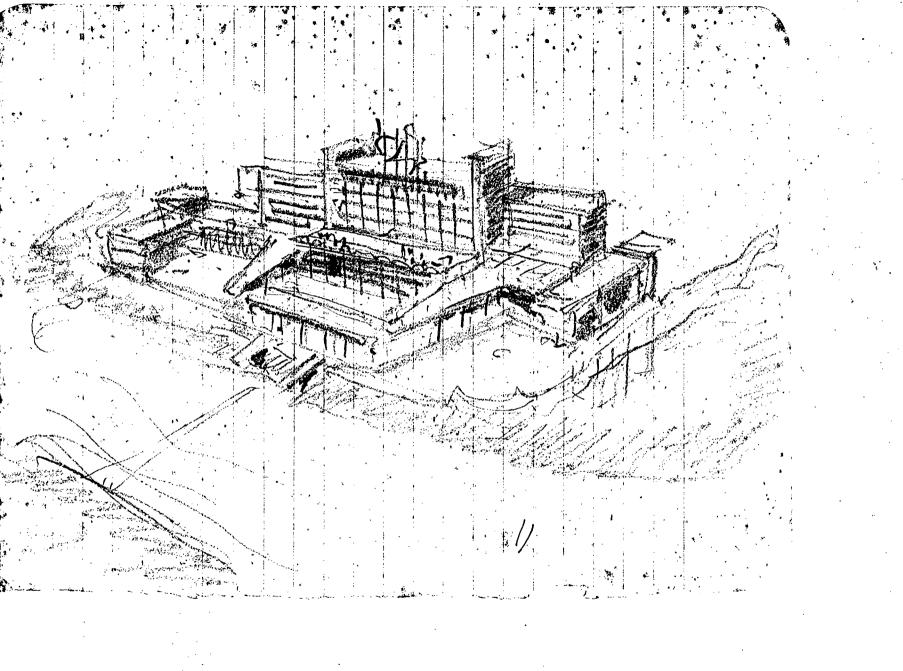
Barcelona, febrero de 1953.

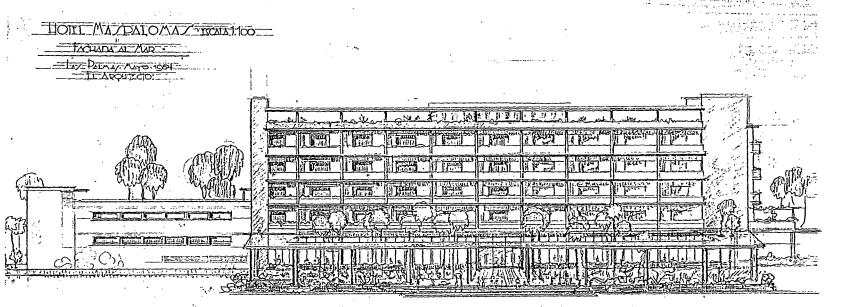
Luc. Rubi

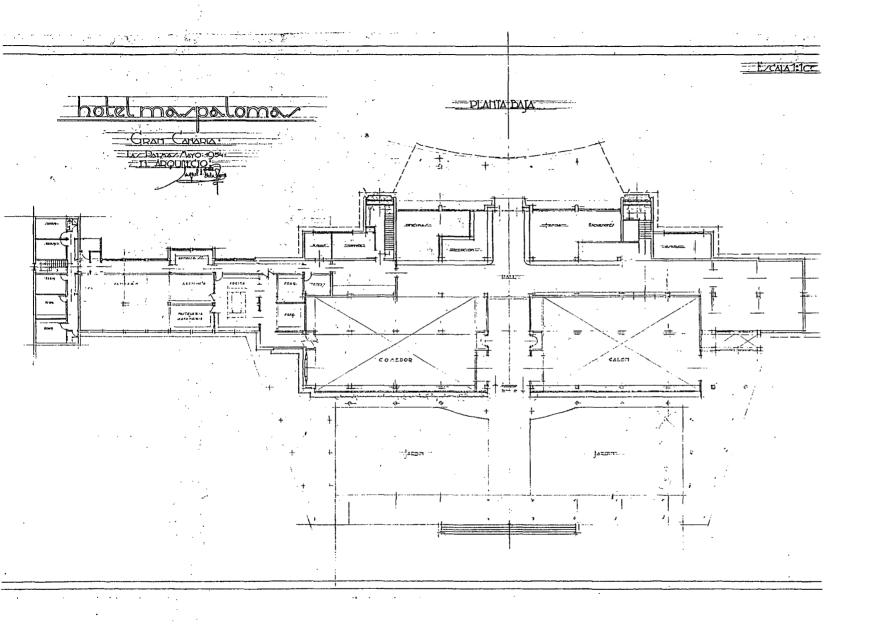
Exmo. Señor Presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria.

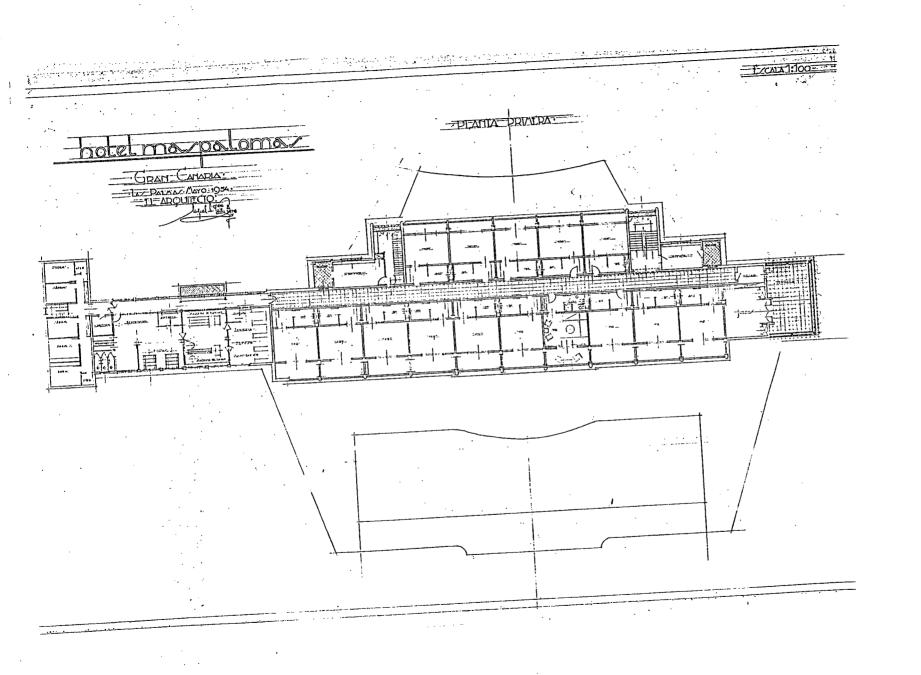


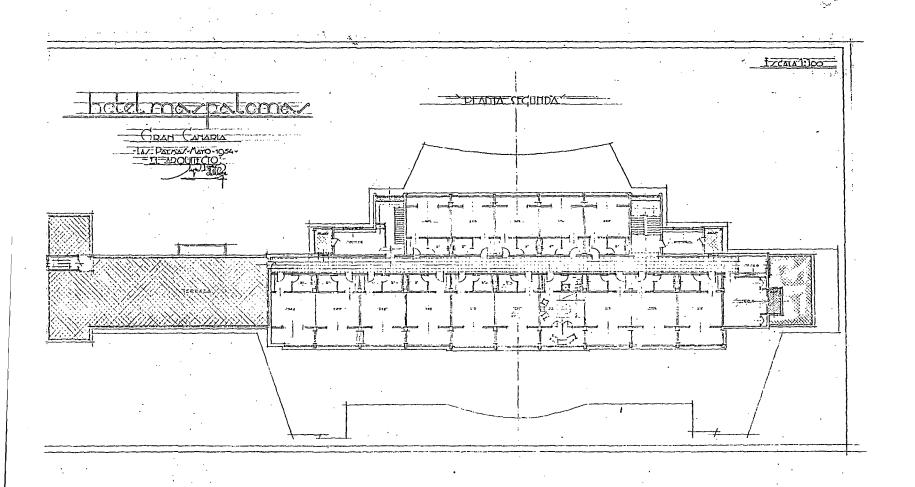
1954 MIGUEL MARTÍN FERNANDEZ DE LA TORRE, PROYECTO DE HOTEL-PARADOR EN MASPALOMAS PARA EL EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. (proyecto no ejecutado).

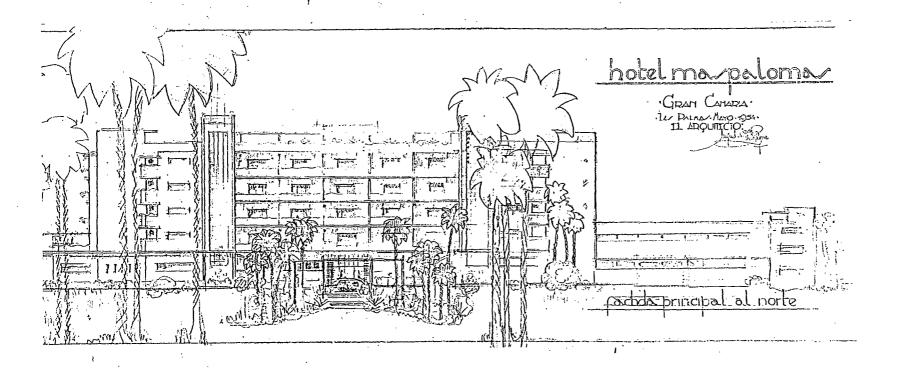


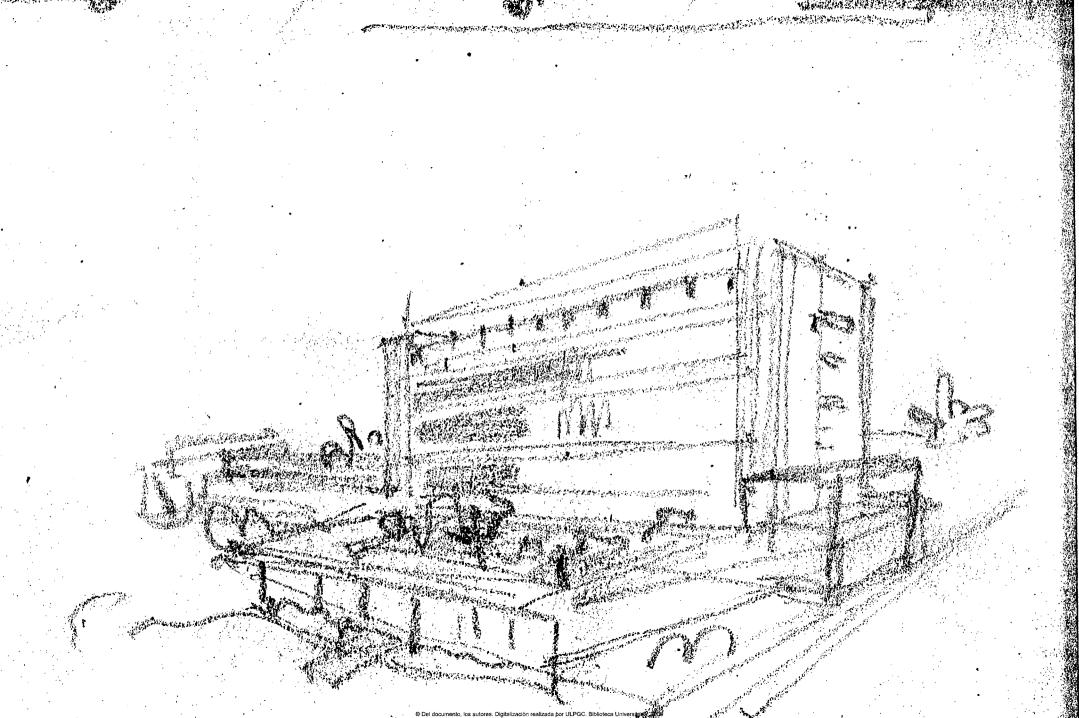




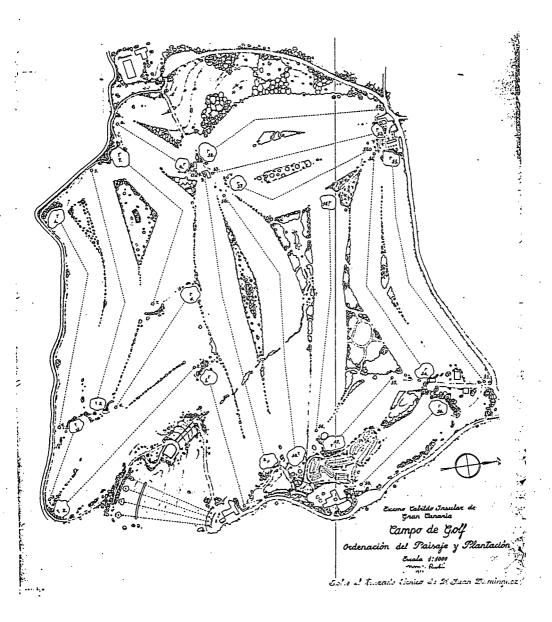








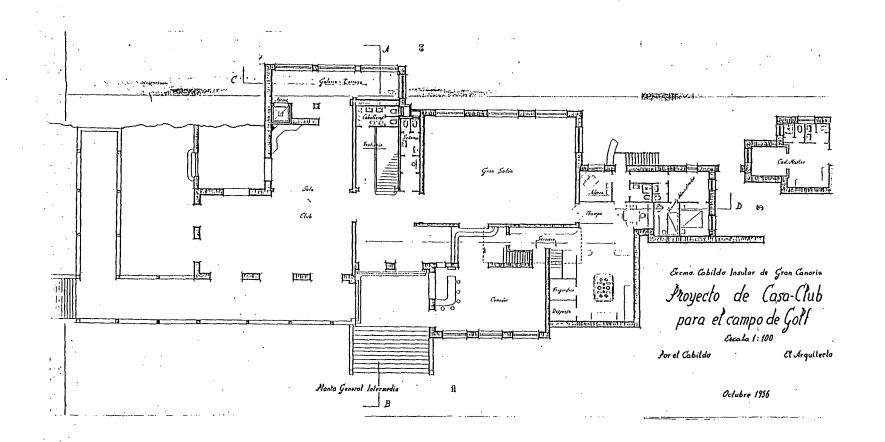
1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO PARA CAMPO DE GOLF DE BANDAMA SOBRE UN TRAZADO TÉCNICO DE JUAN DOMINGUEZ, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto realizado.

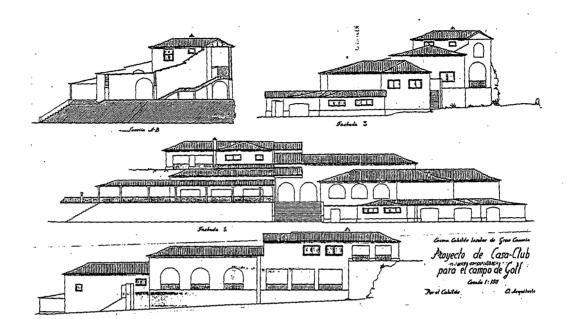


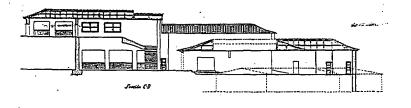
Secomo Cabildo Insular de Gran Canaria
Estudio General da Parque y Accesor
al Campio de 90 f

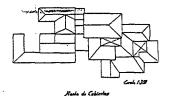
Escala ::1000

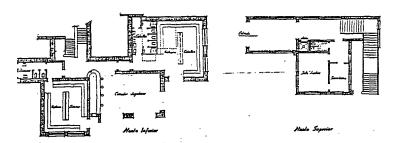
1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO PARA LA CASA CLUB DE GOLF DE BANDAMA, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto parcialmente ejecutado, actualmente transformado.











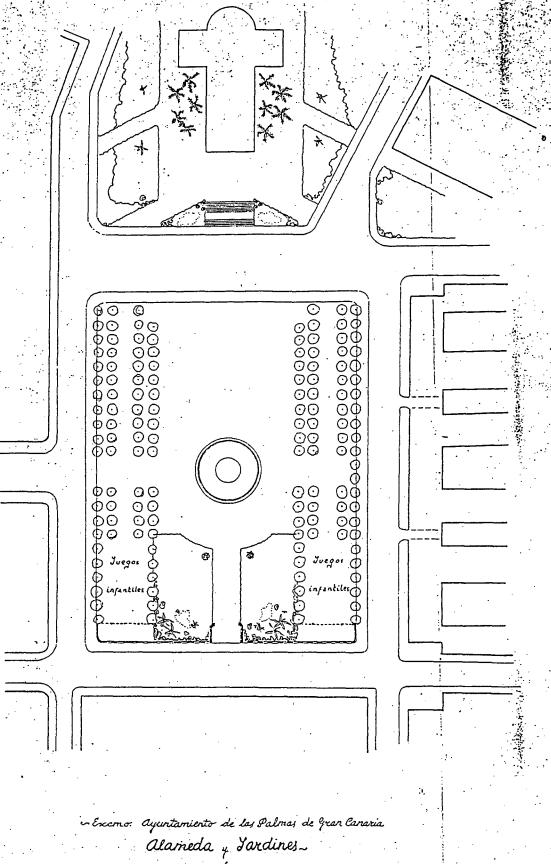


1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, JARDINES PARA EL ENTORNO DEL CASTILLO DE LA LUZ, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, JARDINES PARA EL ENTORNO DEL CASTILLO DE LA LUZ, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

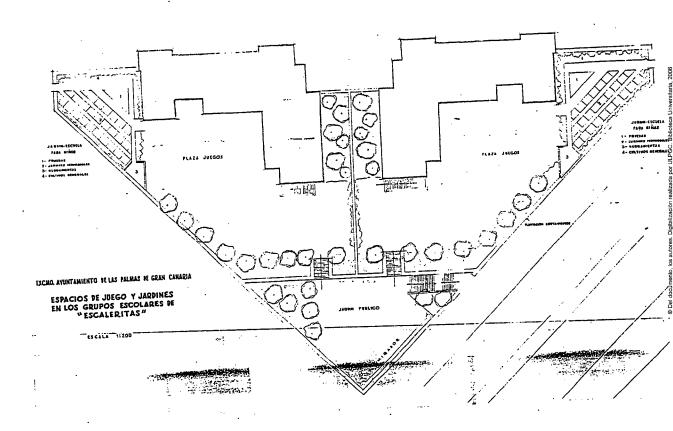
1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, ALAMEDA Y JARDINES EN LA PLAZA DE SCHAMANN, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



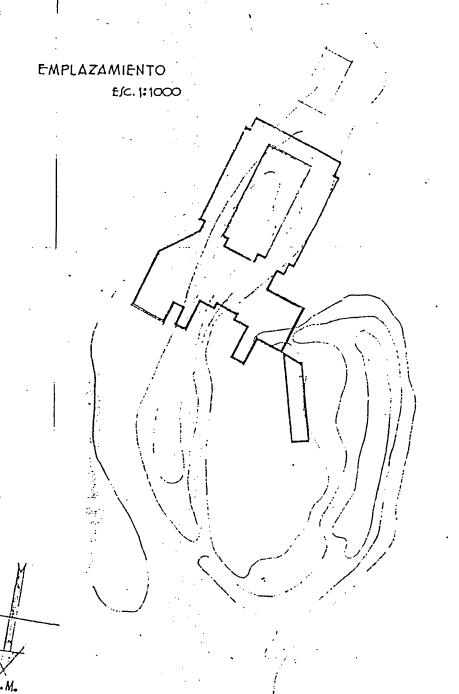


Alameda y Yardines... Schamann Plaza

1956 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, JARDINES Y ESPACIO DE JUEGOS PARA EL GRUPO ESCOLAR ESCALERITAS, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



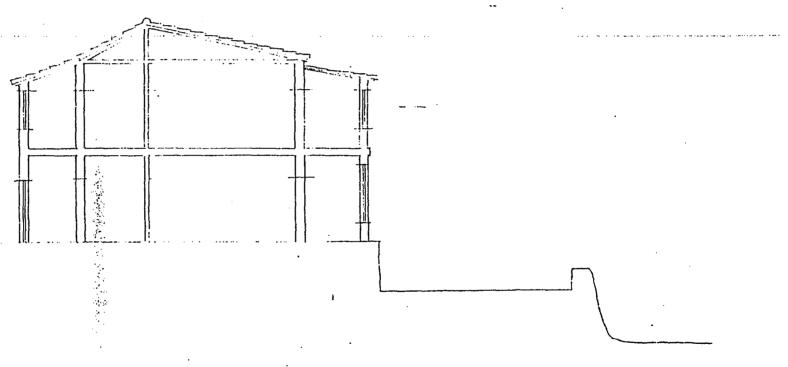
1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PRIMER ANTEPROYECTO PARA EL HOTEL-PARADOR DE MASPALOMAS, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



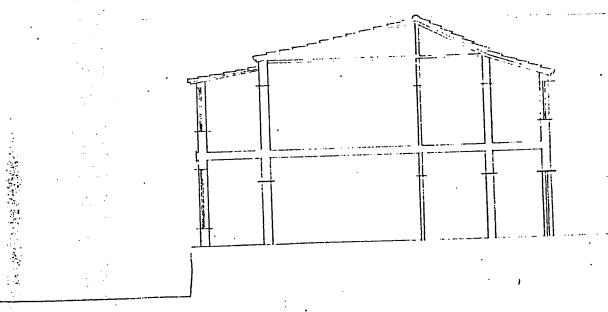
EXCMO. CABILDO INSULAR DE L GRAN CANARIA

HOTEL-PARADOR DE MASPALOMAS

OCTUBRE 1957

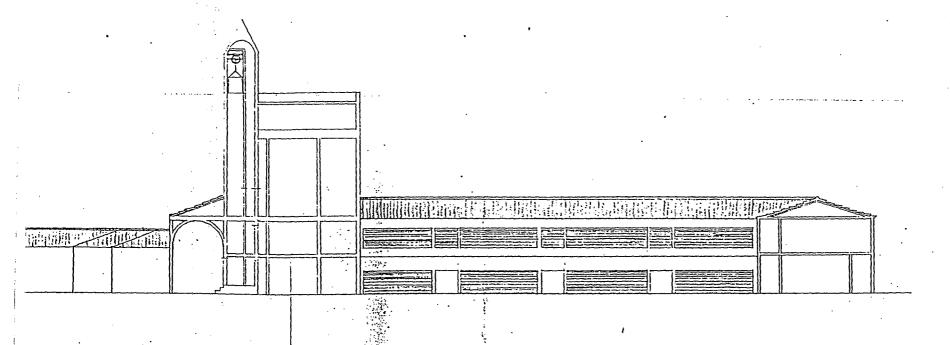


© Del documento, los autores. Digitalización realizada exe I II PGC. Biblistados I Induse Mario, anno



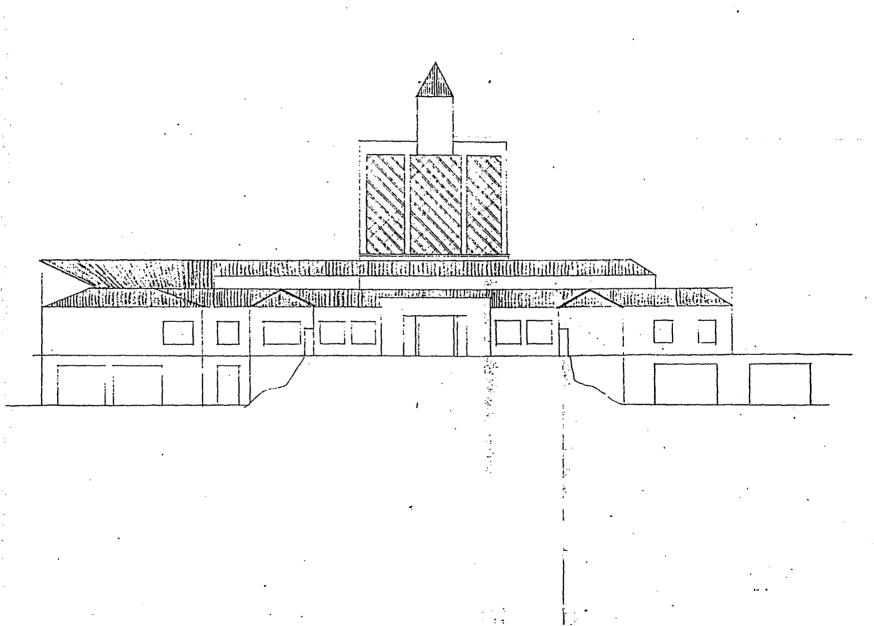
SECCION LONGITUDINAL

ESC. 1:200



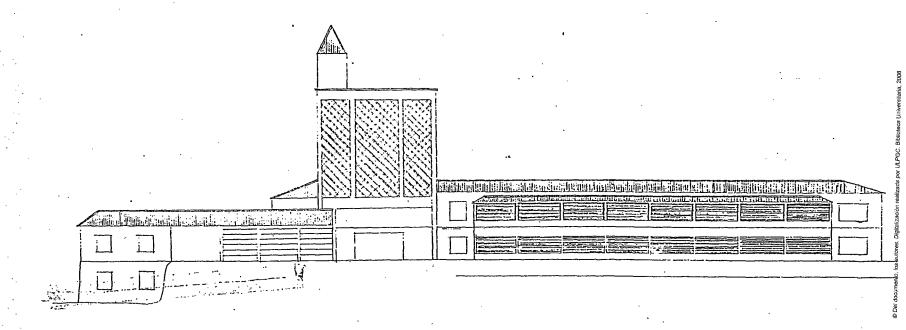
© Del documento, los autores. Digitalización realizada nor il II DCC para

FACHADA N. E/CALA 1:200

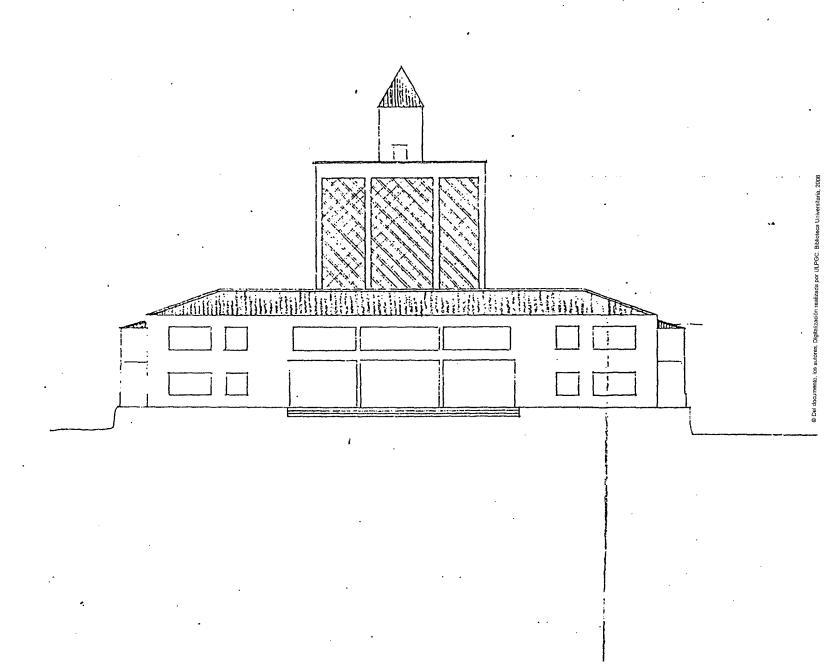


. menta, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitari

FACHADA O. -E/CALA 1:200



FACHADA S. Escala 1:200

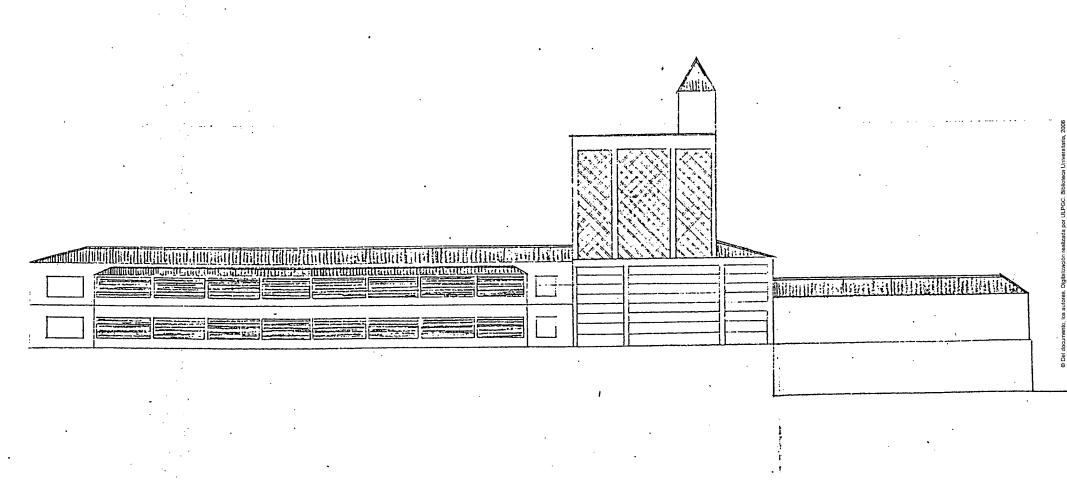


Section will be to

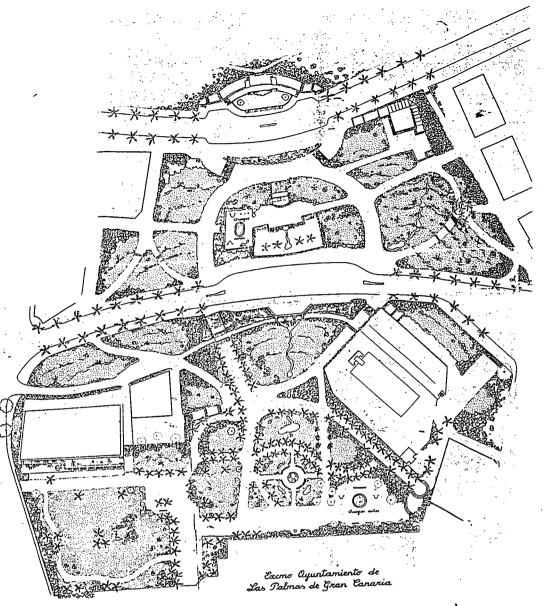
٠, ١

` - - .

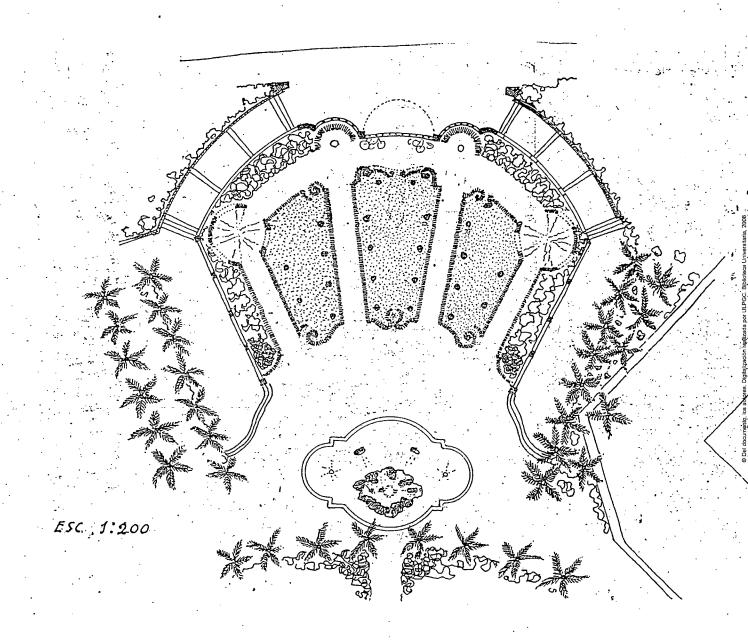
FACHADA E. #Scala 1:200



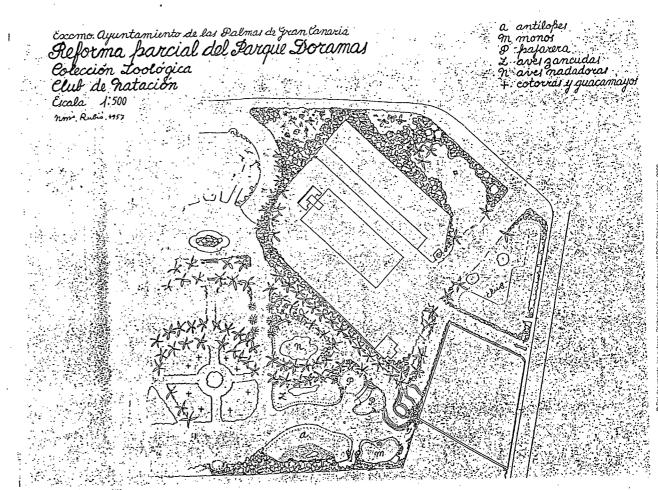
1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, AMPLIACIÓN Y REFORMA DEL PARQUE DE DORAMAS, ZONA TRASERA HOTEL STA. CATALINA Y JARDINES RUBIÓ, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto realizado, hoy parcialmente transformado.

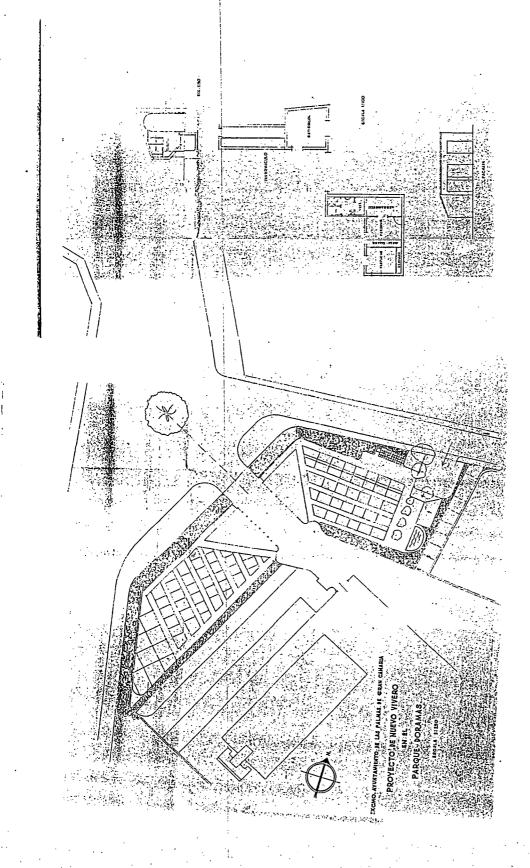


Ampliación y Reforma del Tarque Doramas



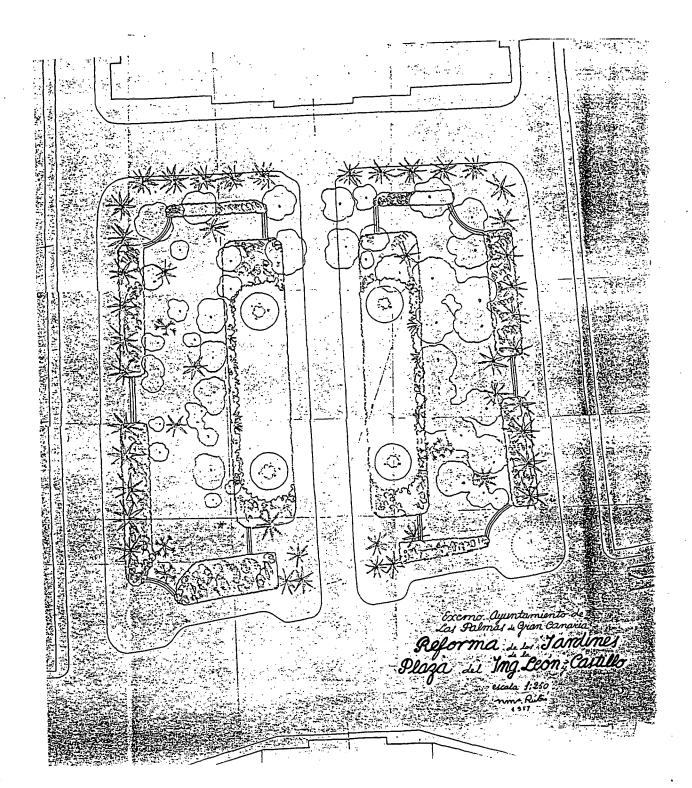
1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO PARA COLECCIÓN ZOOLÓGICA, CLUB DE NATACIÓN JULIO NAVARRO, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.





1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE JARDÍN ZOOLÓGICO EN EL PARQUE DE DORAMAS, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto realizado, hoy desaparecido y ocupado por las oficinas técnicas Municipales de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Las Palmas.

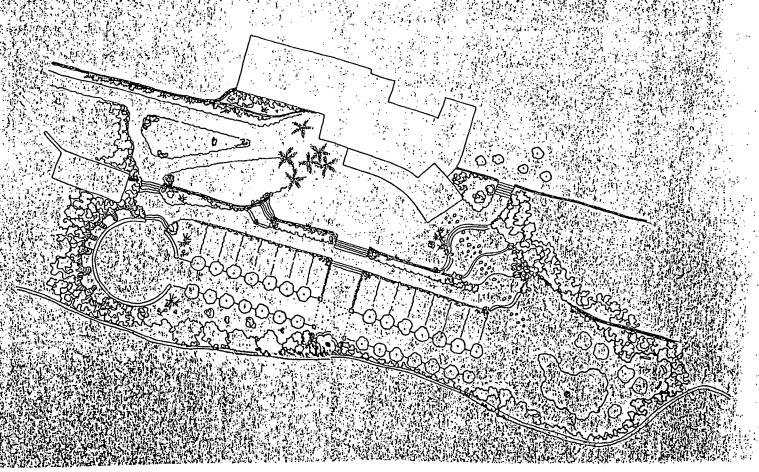
1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, REFORMA DE LOS JARDINES DE LA PLAZA DEL INGENIERO LEÓN Y CASTILLO, PLAZA DE LA FERIA, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

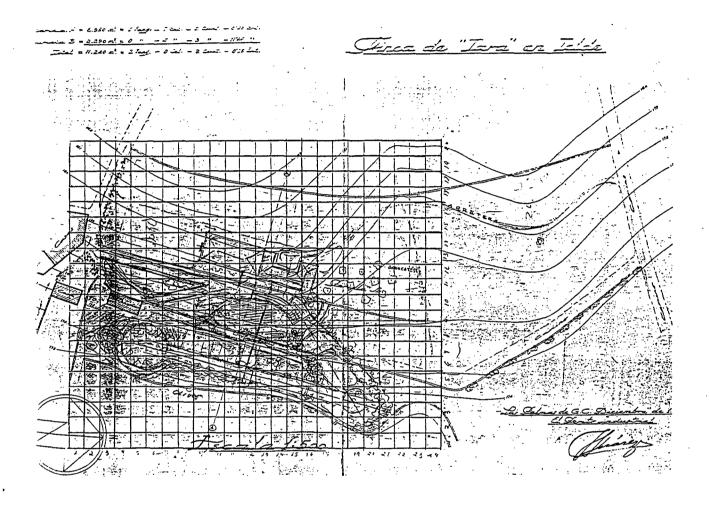


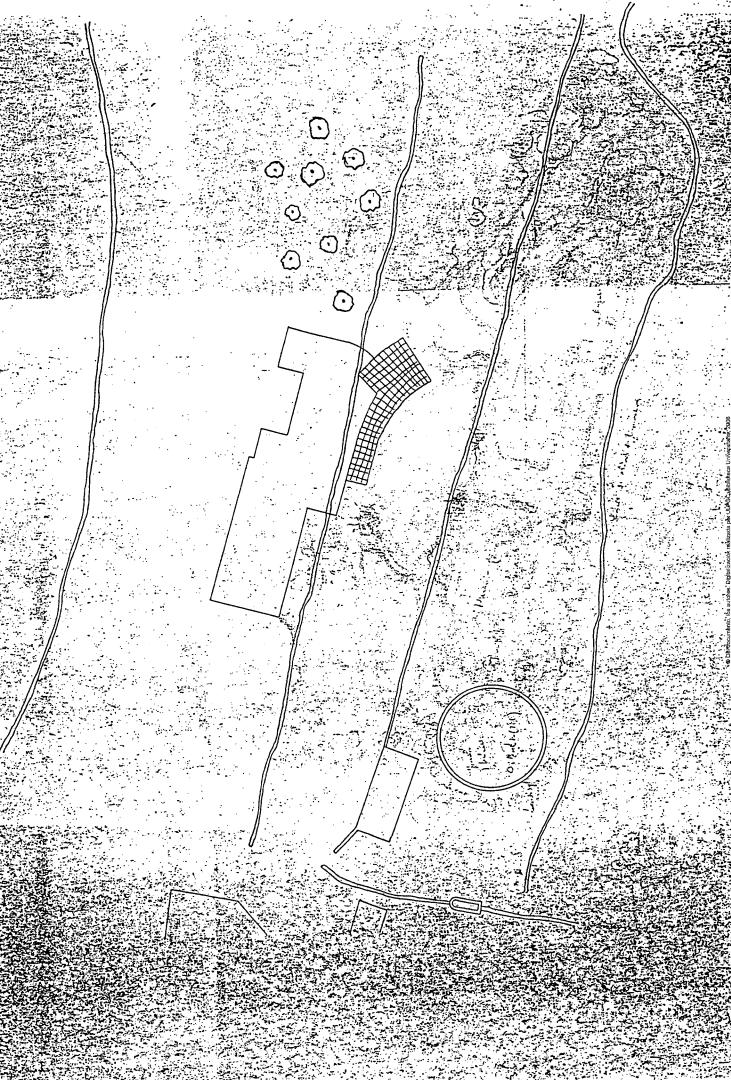
1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO PARA EL JARDÍN DE "TARA" PARA MATIAS VEGA GUERRA, TELDE, GRAN CANARIA. Proyecto realizado

Local S. 250 Matias Vega Guerra

Escala S. 250







1957 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO PARA AJARDINAMIENTO DE LAS LADERAS DE ALTAVISTA, DESDE EL MONUMENTO DE LEÓN Y CASTILLO HASTA LA CORNISA, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto realizado, parcialmente transformado

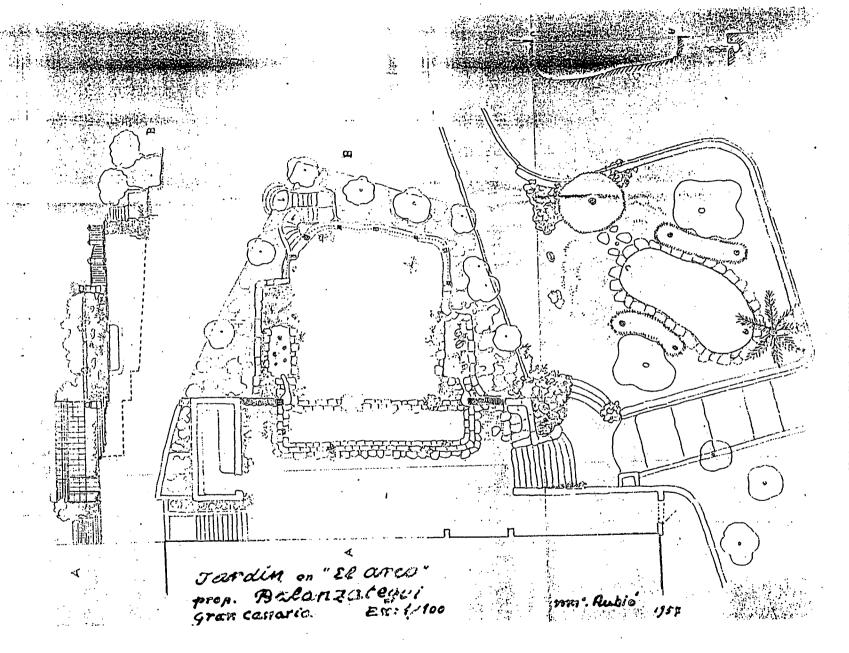
Execuso ayuntamiento de La Palma Maria Alanderas.

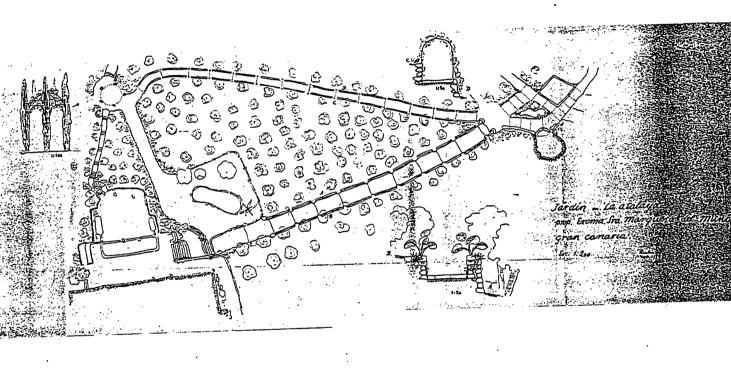
Plampas en las Laderas.

Lituados entre el Monumento a León y Cartillo y el paseo de Cornisa.

Escala 1:250 n.m. Rubio 1977.

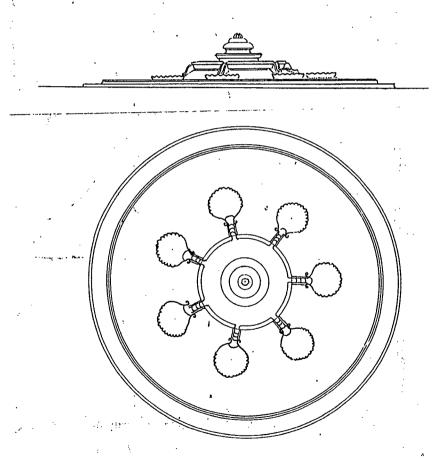
1958 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, REFORMA DE JARDÍN PARA LOS MARQUESES DEL MUNI, EL ARCO,LA ATALAYA, GRAN CANARIA. Asesoría de ajardinamiento.



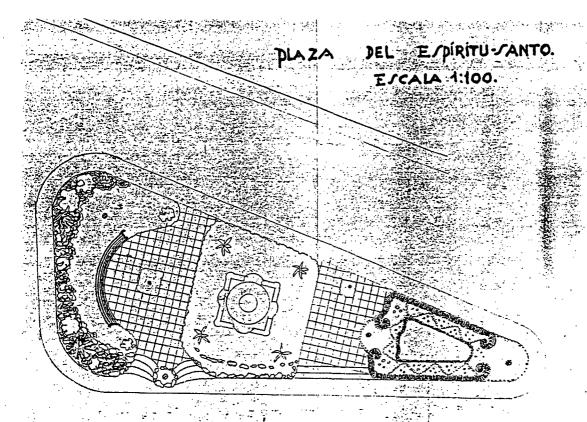


1958 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE FUENTE PARA LA PLAZA DE EMILIO LEY, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto realizado, hoy en estado semi-ruinoso.

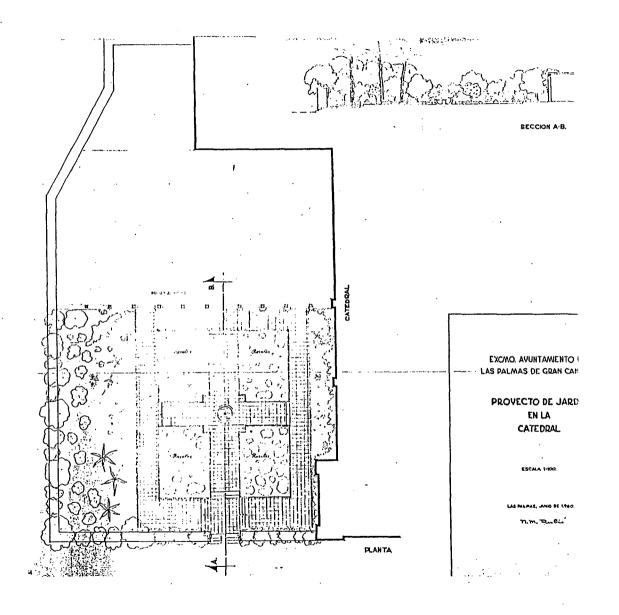
fuence para les Ses Ley escala 5:50 nm. Rubió 1958



1958 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE REFORMA DE LA PLAZOLETA DEL ESPÍRITU SANTO, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



1960 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, JARDÍN PARA LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



1960 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, SEGUNDO ANTEPROYECTO PARA LA ORDENACIÓN TURÍSTICA DE MASPALOMAS, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

ORDENACION TURISTICA DE LA ZONA DE MASPALOMAS

MEMORIA

I

ANTECEDENTES INMEDIATOS

Ios estudios que, por encargo del Excmo. Cabildo Insular de la Gran Canaria, ha estado llevando a cabo el suscrito en la zona de Maspalomas, tuvieron su inicio en el anteproyecto que fué entregado al -Excmo. Señor Presidente D. Matias Vega Guerra en fecha de febrero de 1953.

Aquel anterroyecto resultó ser de mucha utilidad, no obstante no haber podido ser aplicado literalmente. Sirvió, en efecto, de base para conversaciones, críticas y nuevas sugestiones. Estas se fun damentaron, en gran parte, en la evolución que la zo na de Maspalomas ha ido sufriendo, tanto en lo que se refiere a la extensión de los cultivos sobre la misma, como en lo que se relaciona con la afluencia creciente de público, deseoso de gozar de sus playas.

Este último factor, aconsejó, hace ya tres años, que el que suscribe reconsiderase el concepto general de la solución mantenida en el Anteproyecto de 1953. A este efecto, propuso que el Parador u hotel con bungalows, que primeramente habia proyectado — junto al oasis de palmeras anejo a la charca de Mas palomas, fuese trasladado a la primera duna, más — allá de alcha charca. Con ello, se pretendia aislar el Parador de la multitud dominguera que ha sentado sus reales en la playa inmediata al Oasis.

Al cambiar las circunstancias de ambientación, le pareció al suscrito que convenia abandonar la - fórmula del "Hotel con bungalows", y escoger la más compacta de hotel a base de patios. Proyectó pués, este nuevo hotel, para cuarenta habitaciones, en - pleno arenal de las dunas.

El nuevo proyecto de hotel formó parte de un - estudio más general, en el que el suscrito proponia una nueva ordenación de las zonas turísticas de Mas palomas; segun la cual, al desplazar, desde el oa-sis hacia el Este, el centro de gravedad de dichas zonas, se sugerian soluciones a lo largo de la gran playa de las dunas, en la cresta de estas últimas y en la región de San Agustin.

Entre tanto el Excmo. Señor Conde de la Vega - Grande, propietario de la finca, examinó por su par te algunas propuestas de origen privado para la urbanización y construcción de hoteles en las zonas - últimamente citadas. La más importante de dichas - propuestas iba avalada por la prestigiosa Sociedad Constructora "AGROMAN". Otra lo fué por Don Trino -

Tanto a las soluciones presentadas por el sus—
crito, como a las que se propusieron por otros conductos, se pudieron, como es natural, oponer obje—
ciones de más o menos peso; objeciones nacidas, en
parte, de la incoercible evolución de las cosas en
la zona afectada, a que antes me he referido.

Ahora bien, el examen de todos los aspectos — del problema, tanto por los Señores del Cabildo, co mo por sus técnicos y por el que suscribe, se infiere la posibilidad, y aún la probabilidad muy efectiva, de una nueva solución que recoja aquellas objeciones, así como las enseñanzas que el largo periodo de tanteos nos han proporcionado; solución que, naturalmente, habrá de tener en cuenta las enseñanzas recogidas también por la Propiedad, en los tanteos por su parte realizados; puesto que, al fin y al cabo, es al Exemo. Señor Conde de la Vega Grande a quien el Exemo. Cabildo Insular ha de ofrecer el presente estudio, para su eventual aplicación a las zonas afectadas.

De esta nueva solución, van a tratar las páginas que siguen.

II

EL PAISAJE Y EL MODO DE TRATARIO

Para empezar conviene decir que, no obstante - la evolución de Maspelomas, sus esencias turísticas perduran hoy en dia. El suscrito puede repetir lo - que afirmaba en su primer estudio; es decir que el

deseo del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria de utilizar los grandes espacios disponibles en la zo-na de Maspalomas, para formar allí un centro de atracción turística de excepcional importancia, ha nacido del hecho de ser, aquella zona, actualmente bella y atractiva por sí misma.

No se tratara, pues, en Maspalomas, de traba—
jar sobre un paisaje ingrato cuyas características
hayan de ser cambiadas, o puestas artificialmente —
de relieve. Será condición suficiente, aunque muy —
necesaria, el respetar con naturalidad la belleza y
el carácter de lo existente.

Hoy como ayer, quien liega a Maspalomas por la carretera de Las Palmas y Gando, se adentra por un paisaje grandioso, en el cual se juntan estupenda—mente 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 ver—tiente sahariana del Atlas, con sus dunas, sus ossis, su vasto silencio, cierto misterio en el aire, la expectación de lo incógnito y de la aventura. Y el viajero espera en Maspalomas una existencia aparte, no contaminada por el espectáculo de lo cotidiano europeo, que ha dejado a su espalda en su país de —origen.

Por lo tanto, mada se ha de hacer en Maspalomas que desentone con la obra pura e inmensa de la naturaleza; mada que diluya las fuertes esencias de aquel paisaje; mada en fin, o lo menos posible que delate la intervención indiscreta del autor de un proyecto de urbanización.

Es necesario repetir estas verhades para hacer comprender que el suscrito se propone continuar siguiendo, más que con fidelidad, con pasión, el mismo camino que emprendió en 1953. La observación superficial de los planos y dibujos adjuntos, inevita blemente sugerirá la idea de sistematización. No es posible hacer un plano inteligible sin ella. Pero erraría quien, tomando lo accesorio por lo principa, creyese que el autor de tales dibujos los considera como un fin en sí mismos. La "verdad" de nuestro an teproyecto no puede hallarse más que interpretándo- lo en función de lo dicho y marchando imaginativa—mente por el cimino que hemos indicado.

Camino tan difícil por un lado como obligado por el otro. Defícil, porque exige un esfuerzo cons
tante de "colaboración" con elementos esquivos y po
co sujetables, como son la luz, el aite, las hierbas, la calma del paisaje; obligado, porque, de no
seguirlo, iriamos a parar a lo adocenado, a la "ville d'eaux", a la muerte en suma del alma misma de
Maspalomas.

III

DE LA ZONA AGRICOLA

THE PARTY OF THE P

como se ha dicho, hay que tener en cuenta la expansión presente y futura de los cultivos, - economicamente muy interesante, - sobre gran parte de lo que se habia considerado anteriormente como tierra no-a gricola. Si esta tierra puede rendir productos agricolas de alto precio, su conversión en terrenos urbanizables o de utilización turística, no parece - aconsejable.

Vamos, pues, a dejar delimitada en nuestros planos, una "zona agricola" completamente libre de interferencias turísticas. Peró interesa sentar cla ramente que, al designar dicha zona como agricola, el autor no entiende que ello signifique que más tarde y al azar, se pueda ir permitiendo la edifica ción desordenada de chalets, al socaire de la falta de ordenanzas de edificación de viviendas en una zo na que, por definición, no ha de tener otras orde-nanzas que las correspondientes a la construcción agrícola. El Exemo. Cabildo Insular, al menos como lo entiende el suscrito, no se propone sugerir inne cesarias servidumbres de non-gedificandi en la finca propiedad del Excmo. Señor Conde de la Vega Gran de; pero si debe este autor dejar bien sentado que el respeto del carácter agricola de dicha zona será condición muy importante de la permanencia del encen to de Maspalomas. Nuestras realizaciones turísticas, las que después describiré, perderían gran parte de su valor, si quedasen rodeadas por una especie de suburbio semi-agricola, en el cual imperasen la improvisación y el desorden.

IV

DE LAS DUNAS

Segregada la "zona agricola" de los espacios - que proponemos destinar a actividades turísticas, - nos damos cuenta de que, en realidad, la mayor masa de dichos espacios estará formada por las dunas. Si go creyendo que ellas constituyan algo extraordina-rio, y que ha de ser por ellas por donde se efectue la entrada a Maspalomas. Repito, como en mi primer estudio, que atravesando dunas verdaderamente saha-

rianas se ha de llegar a descubrir el oasis, y, despæs, el mar. Lo seco y desierto del arenal prepare el áni mo para el goce del verde y del azul que le espera.

En cierto modo, nuestras dunas han de ejercer - una función solamente pasiva. Están donde están; no hay que escoger su emplazamiento ni hay que modificarlo.

Se ha dicho cuál es su función. Es fácil definir la, lo es menos respetarla. No hemos de querer "civilizar" las dunas más de lo estrictamente indispensable. En la carretera o, mejor, pista de entrada, sólo la sensación de abandono y de despoblado debe imperar. No ha de temerse dar a dicha pista un desarro llo mayor del requerido técnicamente. La cuestión es que se produzca, en quien llega, la fuerte impresión de desierto.

Opino que ayudaría al efecto psicológico buscado, el disponer de una carretera exclusivamente para
entrada o llegada y otra para salida; ambas relativa
mente estrechas y con sentido único. Así el viajero,
al llegar, sentiría más intensamente la emoción del
"ir puro" y experimentaría una mayor soledad a lo lar
go del camino.

Sin duda, habrá que considerar la necesidad de fijar parte de las dunas. Pero este trabajo, de índo le técnica, deberá hacerse con criterio paisajista. Los grupos de vegetales que se planten, sobre todo - al salir de las dunas para enlazarlas con las planta ciones de palmeras del casis, habrán de estar adaptadas a la idea naturalista que venimos desarrollando, sin producir efectos que puedan chocar al visitante.

c).- Sección Central de residencias zisladas de alta clase, situadas en la cresta de la me seta, constituyendo transito entre la zona agrícola y el arenal que baja hasta la pla ya. La via que dé acceso a estas residen—cias servirá de unión y articulación entre las zonas Este y Oeste antes descritas.

Vamos a detallar las características de las soluciones propuestas para a) b) y c).

VI

A- PARADOR, OASIS Y FARO

El suscrito ya ha dicho que habia propuesto al Exemo. Cabildo Insular la conveniencia o la necesidad de aceptar la evolución de las cosas en esta zona y, a tal objeto, llevar el Parador a la duna, En la solución que ahora se propone va a realizarse un esfuerzo más para clarificar la situación. Cree en efecto el suscrito que, lo que más gravemente puede perjudicar a Maspalomas, es el desorden reinante. Se ha hablado mucho, y con disgusto, de la existencia de las casetas en aquel bello paraje. Pero hay que subrayar que no siempre són 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 perticular mejor o peor entendido. Cada ocupante ha pensado en sí mis mo, nunca en los demás ni en el paisaje. De ello ha derivado que la "fachada" del Oasis al mar no ha sido respetada, que la suciedad y desidia se ha apoderado de las zonas o intérvalos entre casetas etc. etc. Nos proponemos pués ante todo clarificar esta situación, delimitando la zona residencial de casetas, la de su carrio comercial, la de su zona de casis y charca.

Hay que llevar el núcleo de las casetas a las proximidades del faro y para ello suprimir las cinco o seis de ellas que se extienden entre el palmeral y la playa. Al decir "suprimir" dichas casetas, ha de entenderse que se sustituirán por otras edificaciones o bungalows, que podrán cederse en alquiler a los ac tuales ocupantes de las casetas que se suprimen. El grupo de bungalows junto al faro constituirá una pequeña barriada-jardin, convenientemente trazada y ur banizada, disponiendo de todos sus servicios, aparca mientos, pequeños comercios, incluso bar, etc. etc.. Se fijara un limite infranqueable al crecimiento de esta pequeña aglomeración hacia el palmeral, sin que que a excusa ni pretexto alguno para violar dicho li mite. El examen de los planos adjuntos acabará de ex plicar nuestro pensamiento.

En cuanto al palmeral también me parece conveniem te reproducir aquellas palabras de mi primera Memoria que no han permido actualidad. El Ossis ha de ser mantenido con su carácter presente. Evitemos la tentación de convertirlo en "parque". Incluso el régimen de inundaciones periódicas que - como decia - muy bien el informe previo de los Servicios Técnicos del Cabildo ha determinado el crecimiento del palmeral y nutre su vida, ha de ser en cierta manera respetado. Su explotación ha de ser regulada. El barranco - ha de subsistir, no importa, sino todo lo contrario,

que presente un aspecto desértico, eguas arriba del oasis. Naturalmente, no se pretende dar desde ahora
la solución definitiva del problema. Los técnicos del
Cabildo deberán estudiarlo, con su reconocida competencia.

En lo que se refiere al Parador el ideal sería llegar a "confundir" su edificio con el paisaje, has ta el punto de no hacerse notar el primero en el seno del segundo, o poco menos. Con estas palabras se excluye la fórmula del Gran Hotel, bloque ingente de varios pisos y arquitectura funcional o clásica. Y se propone, en cambio, un tipo de Hotel nada ostento so, de escasa altura y subordinado, o poco menos, al aspecto natural de la duna.

No podrán, pués, en el Hotel, admitirse más de dos plantas, y todavia la segunda no completa. Con - ello, en el supuesto de un hotel de considerable número de habitaciones resultaría que se extenderían - horizontalmente los servicios, de tal manera, que - acaso pareceria inconveniente para la explotación - del negocio. Sin embargo, será preciso admitir este defecto técnico, en gracia a la preservación del encanto del paisaje, No se olvide que el origen principal del aprecio en que se tendrá al Hotel, - o sea - de su valor comercial - residirá en la permanencia - intacta de aquel encanto.

THE THE PROPERTY OF THE PROPER

De hecho propongo algo todavia más extendido ho rizontalmente: lo que llamaré un "hotel deseminado".

Vuelvo pues, a la primera fórmula, pero trasladada - del Palmeral a la Duna. Se trata de una aplicación - local del Hotel constituído por un edificio central rodeado de "bungalows". Estos representan habitacio-

nes y pequeños departamentos. En el edifico central están los salones, comedores y servicios generales.

El conjunto del hotel, como se ha dicho estará situado en el límite Oeste del Arenal, junto a la la guna, dando su entrada frente a las dunas y a la pis ta de llegada. Se evitarán, en la estructura del edificio central, las largas fachadas en un solo plano. Se procurará establecer una planta dentada, con entrantes y salientes, formando patios abiertos por uno o dos costados, en los que se plantarán palmeras, constituyendo así un nuevo oasís en la duna.

El proyecto deberá permitir la edificación gradual, por partes autónomas, sin que se dé entre tanto la sensación de lo inacabado.

Al empezar la empresa de Maspalomas, el Farador deberá ser único. Fero, al desarrollarse el asunto, se llegará a requerir mayor capacidad de habitación turística. Deseo hacer constar, desde ahora, que será un deber el 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.

creo que, el clima de Maspalomas, exige dar amplias dimensiones a las piezas y buena elevación a sus techos, tanto en los salones como en las habitaciones de los bungalows. Estas deberán disponer de terrazas y galerías, donde estar los clientes; con cuyos elementos se logrará disimular todavía más completamente la altura de las construcciones.

Es estilo y la decoración del Hotel y de sus -

celencia ha de residir en el confort y en el acabado de los detalles. Es preciso que el Hotel no "pese" - sobre el ánimo del cliente. Al contrario, éste ha de sentirlo "ligero" a su alrededor, aireado. La arquitectura ha de separarle lo menos posible del paisaje. El Arquitecto tendrá que recordar, no ya sus recetas de Escuela, sino que el Parador está destinado a per sonas que han realizado un largo viaje para poder vi vir plenamente en la naturaleza de Maspalomas.

estile pamen

A CONTROL OF THE SECOND OF THE

Entiéndase que no sugiero una especie de "gite d'étape" samariano. Al contrario, me refiero a un Hotel de alta clase, que pueda llevar un gran nombre - atractivo (como el del Winter Falace de Lucqsor, - por ejemplo). Fero un Hotel en el cual habrá que des plazar el interés, del murdo de la riqueza decorativa, al de la sensibilidad humana.

Por lo demas, me rencito a los planos del Parador que se acompañan, en los cuales constan los tipos de bungalows, el cuerpo central, los enlaces por galerias entre unas y otro, y, en fin, los patios y terrazas-jardin que sifven de acompañamiento al Parador.

Es necesario añadir que, ni el Hotel, ni las de más instalaciones que existan en la zona de Maspalomas, como después se dirá, podrán en ningún caso evacuar sus aguas sucias residuales por la playa, al mar. Es absolutamente indispensable que, playa y mar, se mantengan limpios e inmaculados. Si se decide construir una red de alcantarillado, ésta deberá desembocar en una estación de depuración, tierra adentro. En realidad, un sistema de fosas sépticas. con exacuación

subterranea en lugares apropiados (lejos de las lagunas) podra resolver el problema. Pero jamás repito se deberá permitir la evacuación horrenda de aguas sucias al mar.

VII

B- SECCION TURISTICA DE LEVANTE

TO A THE TOTAL OF THE STATE OF

En esta parte de nuestro proyecto intentamos dar satisfacción a los turistas que, al mismo tiempo que aprecian la vecindad del mar y de la playa, y las be llezas del paisaje de Maspalomas, deseen gozar de un ambiente relativamente urbano. Aqui ya no se tratara de buscar una cierta sumisión del turista al ambiente de las dunas y del Casis sino que, partiendo de los datos que nos dá el terreno y respetantolos, procuraremos crear un ambiente agradable para el tipo de turista que acaoamos de mencionar. Para ello, parece que la base ha de ser (en un futuro más o menos próxi mo) la edificación de un gran hotel de lujo; hotel de tipo compacto, cómodo, moderno, muy confortable, ro-deado de jardines, con piscina, y sección de deportes; en fin con todas las características de un hotel de lujo de nuestros días. Se parte de la idea de un hotel para ciento cincuenta habitaciones, edificable por partes y, a juicio del suscrito, tambien explotable por partes, en el sentido de poder quedar una de ellas abierta durante todo el año, mientras que las otras se abrirían en los meses de más númeroso turismo.

Alrededor de este hotel, como se detalla en los planos que acompañan, se extiende una zona de barria-da-jardin, de carácter semi-intensivo (parcela mini-

ma = 400 m/2) con chalets de cabida e importancia - sensiblemente superiores a los bungalows a que nos he mos referido al hablar de la sección de Poniente.

Se comprenderán en el sector urbanizado, servicios de deporte, jardines de reposo y también emplazamientos destinados a restaurantes, bares, etc.

Del mismo modo se grafían emplazamientos y soluciones para una pequeña zona comercial, que comprende rá, no solamente tiendas de comestibles de diversos — generos, sino también comercios de lujo, tento para — vestir, como perfumeria, objetos para regalo etc.. De de luego se establecerá una farmacia—enfermeria. En — cuanto a la iglesia o bien capilla, se piensa en la — conveniencia de llevarla a las cercanias de la carrete ra, donde de levanta actualmente el núcleo de habita— ción junto a la quinta del Exemo. Sr. Conde de la Vega Grande. Allí se podrán concentrar los servicios re ligiosos de toda la zona de Maspalomas, quedando de — este modo respetuosamente alejados de las playas y — otros lugares de vida profana.

VIII

AND THE PROPERTY OF THE PROPER

C- RESIDENCIAS AISLADAS

Llegamos al tercer apartado o sección central de nuestro proyecto. La destinamos a quienes, happy few, quieran y puedan darse el gusto de participar, por un lado, en el deseo de vivir en comunión con la quietud y el paisaje de Maspalomas y, por otro lado, gusten - de poseer viviendas amplias y cómodas y de participar de vez en cuando en la vida de lujo propia del gran - Hotel de Levante y de su zona anexa.

ta aquí de satisfacer los gustos de una clientela —
privilegiada de tipo intermacional y de gran fortuna.
Parece indispensable que la Gran Canaria puede ofrecer a esas personas, que son les que dan verdadera—
mente el gran renombre turístico, unas villas que —
puedan satisfacerlas; satisfacción que sin duda puede lograrse en estos emplazamientos excepcionales, —
situados sobre la cresta de las dunas, teniendo por
delante el gran declive que lleva a la playa y al —
mar, y respaldados, por detrás, por la zona agrícola
inedificable; eso si, separados de ella por una faja
de paisaje de tipo más o menos natural, pero cuidado,
a lo largo de la via destinada a servir de acceso a
todas y a cada una de las villas proyectadas.

Es de suma importancia que estas villas disten entre si lo bastante como para que queden bien aisla das, sin ocasionarse molestias reciprocas y dejando intacto a cada habitante el goce de la soledad y quie tud de Maspalomas. A este fin el suscrito ha conside rado los diversos tipos de parcelas mínimas que po-drian convenir. El tipo de "parque urbanizado" admite una parcela minima de 2.000 m./2. Otro tipo cuyo nombre de "bosque urbanizado" sin duda choca en las dunas de Maspalomas, admite como parcela mínima la de 4.000 m./2. Otro tipo a considerar, es el "rural" como minimo de parcela de 20.000 m./2. El que suscri be se permite opinar que en la sección de Maspalomas de que estamos hablando, ni hay que llegar a esos -20.000 m./2 de parcela, ni hay que bajar a los 4.000 m./2 del "bosque urbanizado" y menos a los 2.000 m./2 del "parque urbanizado". Cree poder aconsejar una su perficie que, segun los emplazamientos, ocupe media hectárea para llegar en otros a una hectárea o algo '-

más. Sé muy bien que esta última superficie parece muy excesiva cuando se consideran las posibilidades de una persona o familia corriente, incluso corriente en un mundo economicamente elevado. Pero debo insistir en que existe un tipo de clientes excepcional, que no puede ser menosprecialo ab initio; porque más. tarde podríamos ser acusados de descuido y de haber bajado demasiado nuestra punteria. Este tipo de climtes, viviendo en anchas fincas, dará vida a su vez a la ciudad-jardin y al hotel de Levante y muchas ve-ces al Parador y bungalows de Foniente. Y se la dará tanto por su presencia personal, como por la atracción de amistades que ejercerá en todo el ámbito internacional; amistades cuyos miembros se hospedarán en el hotel o en el Parador o bien se alojarán en bungalows o chalets de los proyectados respectivamen te a Foniente y a Levante.

Desde luego puede ocurrir que la demanda de tales villas no corresponda a las ilusiones del suscri
to. Entonces poco se habra perdido en intentar una solución amplia; por que con solo dividir las parcelas se logrará con facilidad adaptarlas a la realidad del mercado.

Hay que hacer notar que los propósitos del proyecto en esta sección quedarian, más que desatendidos,
traicionados, si dichas villas tomasen proporciones
ofensivas para el paisaje, con alturas y aditamien—
tos que se viesen demasiado desde las villas vecinas,
desde la playa, o desde las dunas. Se proponen, pues,
edificaciones bajas, de una sola planta, incluso en
cierto modo encajadas en el terreno. Así se verá gra
fiado en los anteproyectos que se acompañan como ejem

esidente

ona de

Rubió an deIX

IDEAS PARA LA APLICACION DEL PROYECTO

El Excmo. Sr. Fresidente del Cabildo Insular, al encargar al suscrito la redacción del presente proyecto, lo hizo exponiéndole la situación real de
la propiedad del Excmo. Sr. Conde de la Vega Grande,
los deseos del Excmo. Cabildo de salvaguardar el pai
saje de Maspalomas en el curso de adaptación del mis
mo al turismo, asi como la intención de la autoridad
Insular de colaborar a esta adaptación sin menoscabo
de la Propiedad. El que suscribe ha procurado interpretar dichas instrucciones, aunque cabe algun desvib
en la interpretación. He apí, en todo caso, el punto
de vista en que se ha colocado:

El presente proyecto e ofrecido por el Excmo. Cabildo Insular al Excmo. Sr. Conde de la Vega Grande, como norma para la ordenación de la zona turisti
ca de Maspalomas. Todos los gastos y trabajos de pro
yecto y replanteo y de sucesivas modificaciones que
exija dicho proyecto y el replanteo consiguiente, se
rán de cargo del Excmo. Cabildo Insular. Asi mismo éste tomará a su cargo la edificación del Parador de
Poniente asi como de su explotación que encargará a
entidad hotelera competente. Se consideran como formando parte de dicha edificación, la carretera de en
trada y los bungalows correspondientes. Asi mismo el

resid

ona

Rub an d

Jei documento, los autores. Digitalización realizada por un por en ...

Exemo. Cabildo Insular podrá colaborar en la sustitu
ción de las casetas que se supriman delante del Casis.
También, y a petición de la Fropiedad, podrá colaborar en la protección y en su caso la salvación del Casis, sin menos cabo de la utilización del mismo por la Propiedad. Ista, por su parte, cederá al Exemo.
Cabildo Insular la percela de duna en que se proyecta
el rarador y sus anexos, quedando entendido que si,
en el futuro, el Exemo. Cabildo Insular quisiera des
nacerse de dicho farador, no podrá vender su propiedad a terceros sin antes ofrecería a su actual propietario en condiciones a determinar.

cución del resto del proyecto más que en el sentido de vigilanci. técnica, consejo artístico y policia - de las playas. Sin embargo, cabe que el Excmo. Cabil do inste de la Propiedad un acuerdo para la edificación, a cuenta del primero, de una de las villas de la sección central y ello atendiendo al máximo interés turístico que puede ofrecer el proporcionar un esemplo-tipo de dichas villas a la clientela internacional.

El Exemo. Cabildo Insular tiene en principio de cidido que el caudal de agua potable embalsado en la presa de Ayagaures, con cabida de 1.688.540 m./3, — alimentado a su vez por el embalse de Chira, con capacidad de 4.030.000 m./3, quede afectado al Servicio de Aguas, incluso para ciertos riegos, de toda la zona turística de Maspalomas. Ello, en las condiciones de precio, de gratuitidad entra ciertos casos o de — compensación de prestaciones, que se convengan oportunamente.

Se propone que conjuntamente por el Exemo. Cabildo Insular y el Exemo. Conde de la Vega Grande se proceda a solicitar las necesarias concesiones administrativas en la zona terrestre-marítima y en la playa correspondiente, para que en lo sucesivo, y sin ningún género de duda o excepción, quede protegida la integridad de dichas playas y zonas per acciones particulares que destruyan el porvenir de Maspalomas.

Las Palmas de Gran Canaria

EL ARQUITECTO

ļ

ent

đе

ì٥

MASPALOMAS

Ocupacion de la Zona maritima a favor del Cabildo.

Reservar el Oasis y las Dunas como paisaje protegido

Limpiar de casetas el frente del Oasis, llevándolas a la region :1 Faro y mas al Oeste hasta la playa de Meloneras, a lo largo de un paseo maritimo"que lleva embarcadero y "Pueblo tipico"

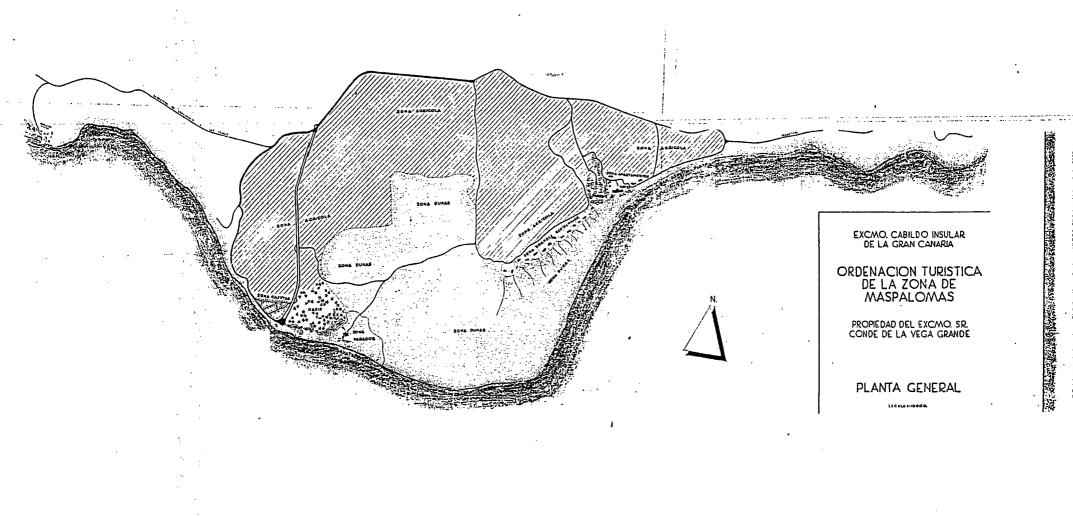
Dragar la salida del charco al mar.

Reservar para el "Bungalow-Hotel" una zona de dunas de 25 hectá-

Destinar la cresta del declive sobre la gran playa a residencia .mportante (30 edificaciones aproximadamente)

Impedir toda construccion sobre la playa residencial.

El resto de la Zona de Maspalomas queda libre para el cultivo.



GOMISION DE TURISMO Reunion 15 Septiembre 1.960

Aprobado por el Iltmo. Sr. Presidente con fecha.5 de Octubre 1.960

Informe de Don Micolás Rubió sobre "Ordenacion de la zona de

Maspalomas"

La Comision conoce el informe remitido por Don Nicolás Rubió sobre la ordenación turistica de la zona de Maspalomas, y acuerdan dejarlo pendiente para la próxima reunion para su mejor estudio.

EL SECRETARIO DE LA COMISION

38

dc rc

M. RUBIÓ

RDINERÍA

DA UNIVERSIDAD, 7, 6. ELEFONO 22 42 98 ARCELONA

12-6-59

Excmo. Senor Don Matias Vega Guerra Presidente uel Cabileo Insular LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Mi querido Presidente y amigo:

De acuerdo con lo que Vd. indicó, estuve en Madrid para ver al Sr. Aguirre, gerente de AGROMAN. Antes llamé al número de Vd., como me dijo, pero no tuve la suerte de que estuviese Vd. en Madrid.

El proyecto de AGROMAN que muy amablemente me hizo ver el Sr. Aguirre, ocupa un millón de metros cuadrados de la finca del Conde de la Vega Grande, en la parte al N.E. de la duna, es decir antes de llegar a MASPALOMAS, viniendo de Gando. Por consiguiente, lo que ellos proyectan está separado de lo nuestro por toda la extensión de da duna. Proyectan una vendadera ciudad de turismo, capaz para unas doce mil almas. Las casas unifamiliares disponen de mil metros cuadrados de solar. Tambien se proyectan bloques de viviendas y, en lo más alejado de la playa, algunos "rascacielos". Hotel, campos de deporte, incluso g golf, embarcadero, barrio comercial, completan el proyecto, que me pareció haber sido estudiado(personalmente por el Sr. Aguirre, hijo) con tanto cuidado como competencia. Se adapta al terreno, con vias curvas y zonas verdes, y contiene soluciones ingeniosas, seguramente de resultados agradables. Supongo que le remitirán a Vd. copia, cuando el proyecto tome su forma definitiva, pues todavia falta concretarlo del todo.

Se trata de algo de gran envergadura, verdaderamente /de una nueva ciudad. La zona del Oasis, Faro y Parador del Cabildo, es decir, nuestro proyecto, quedaria como una especie de parque, al lado, y como he dicho, separado. Tal vez la Ciudad Turística atraeria a la masa popular (aunque los inspiredores del proyecto no lo imaginen así) y quedaria nuestro Casis menos congestionado de público. Pero tambien podria ocurrir que el conjunto fueses summergido por una concurrencia extraordinaria, que poco dejaria de las gracias tradicionales de Maspalomas. Claro que esto seria en el futuro. La impresión, despues de la entrevista con AGROMAN, es que el proyecto requiere una inversión de base de unos cien millones de pesetas, hotel incluido.

A mi entender, el proyecto en cuestión puede seguir sus tramites, sin que el nuestro tenga que sufrir por ello. La impresión que sacamos de las palabras del Sr. Elola, cuando la reuwión en el Cabildo, de que los dos proyectos no se contraponen ni mucho menos, queda confirmada despues de mi visita a AGROMAN. Me gustaria que Vd. examinase el asunto, y, con su experiencia y su autoridad, me dijese lo que de él piensa. El último croquis, que presenté a la reunión en el Cabildo, puede seguir sirviendo de base para nuestra labor. Santana debe de tenerlo archivado.

En espera de sus gratas noticias, le saluda con mucho afecto su s.s. y buen amigo,

Las Palmas, 22 de Marzo de 1.960.-

Sr.D. Matias Vega Guerra Presidente del Cabildo Insular de GRAN CANARIA.-

Mi estimado amigo:

Gracias por su carta del 17 de Marzo a la que acompaña fotocopia de una comunicación del Ministerio de Información y Turismo.

SILDO IMSULAR
DE
CANARIA
TETARÍA
DE ENTRADA
8 Nº3 \$3

1960 PAN

Desde hace ya bastante tiempo estoy madurando un proyecto de urbanización en Maspalomas y tanteando diversas soluciones para dar a aquella zona el caracter de centro turistico que parece reclaman las circunstancias. Mi propósito no se limita al establecimiento de unas pocas edificaciones que acojan a una parte de la corriente turistica que esta afluyendo a muestra isla, sino a crear las bases urbanisticas necesarias para que al correr del tiempo se levante alli una verdadera ciudad residencial. Y si el futuro ha de ser este, tengo que considerar que todo cuanto alli se haga ha de estar, desde ahora, ligado al plan general en evitación de que, de otro modo, dañe a este en forma que hayamos de lamentar mas adelante.

Actualmente estoy en negociaciones con varias personas y grupos que parecen interesados en construir un hotel de primera importancia en la caheza de los llanos que estan sobre la playa llamada del Ingles, y como es precisamente en estos llanos donde los tecnicos consultados estiman debe iniciarse la transformación de aquellos pagos, hoy netamente agricolas, estimo que el lugar que en definitiva haya de ocupar el primer hotel 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.

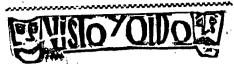
Conocidos ya por Vd. mis proyectos y puntos de vista, dejo a su buen criterio el considerar si el proyecto que parece ser tiene la Entidad belga que se ha dirigido a la Dirección General de Turismo debe ser alentado por la Delegación Provincial de Turismo y las Corporaciones de esta isla ó si, por el contrario, su eje cución puede perturbar la del desarrollo del plan genera?

Por mi parte estoy en la mejor dispos ción para todo proyecto que pueda resultar de interes fran Canaria.

Su afmo.,amigo,

RON AÑEJO

Exquisito en garrafas de uno y tres litros magnificamente presentadas Pídalo a COCAL



SEGUNDO CONCIERTO DE LUCY CABRERA CON LA FILARMONICA

CON LA FILARMONICA

En nuestro estrentario critico al primero de los dos conciertos que, con la Filarmonica. Lucy Cabrera ha ofrectdo en esos dissipos parece que podemos considerar sufficientemente expuesta nuestro opinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion nue esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder nuestro aspinion sobre esta estupendo artista canaria y exténder en un artificioso acompainmento orqueste fundado al final por un compositor vasco, tuvo que ser repetida ante el efecto gue causo con un interpretación esta primera parte. La collection de obritas que la forma ban se justifica como parto importante de un concierto de cartico, interpretación en cuanto a inspirada y recreada ya que apenas alto procación de su un sufficial versión del "intermedio" de Goyescas. Cranados, el sutil romántico, dio casión a Lucy Cabrera para mostramos su capacidad de dramatismo, la bondura de su "vis patélica" y su compleja personalidad artista. Aunque las obras, en general, eran verdaderas joyas alsiadas de desa considerado de considerado de

ban se justifica como parto imperatorio de conciento de un concierto de caporiante de la excepcional interproductación en cuanto a inspirada y recreada ya que apenas dió ecasión al jucimiento ultimostata y recreada ya que apenas dió ecasión al jucimiento de la obras de su especial para verdaderas joyas alsiadarente to faleba solidez y cohesión de conjunto. Interesó mucho el hicho de que todes los autores fueran españoles. Nos gustaron en especial las des obras de S. Moreno y el "Arrorró" de N. Haimo en el oue se trabajan interesantes posibilidades de gran idende dentro de una sencillez suma. Luev Cabrera consiguió sanar mucho rondimiento a las obras y fue acompañada al planos sin dificultad por Luis Précio. La secunda parte, con un hábila acompañamiento orques-

SOCIEDAD DE ORSTETPICIA Y GINECOLOGIA DE CANARIAS

Moñona jueves, dia 10 de noviembre, esta Saciendad, celchará Scsión Científica con serrer o al siguiente orden:

1.—Inversión uterina puerte perol (caso clínico), por el Dr.

Moñona jueves, dia 10 de Salvador Cabrera A. de Zumanoriembre.

2.—Comentarios al Congresoro Naciona de Ginecología, por Dr. José Juen Mecías.

Quedan invitados todos los médicos y comadronas.

RECOGIDA DE OBRAS

But desconecrse su ectual to desconecrse su ectual de Arte.

Tor desconecrse su ectual to de Arte.

Tordoniello, se intereva la presentación en la Delegación Provincial del Frente de Juventudes, a la mayor brevedad en dicha Julio Vera Beitrán y José Martin Rodrieuez Rodrieuez, ambos participantes en el III Certamen Provincial Juvenil de Arte.

Inualmente se comunica a apicilos expesitores del III Certamentos del Comunica de la Comunica de Comunic



Nacional de Ciegos

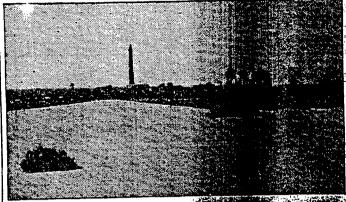
En, el sorteo celebrado en de Noviembre de 1909, ha rado premisido con 250 por curson el número 143, 25 por curson el número 143, 25 por curson el número 143, anticolor en cursos terminados en 43.



100 años a la vanguardia de la precisión!

LA ISLA Y LA CIUDAD Ún concurso de ideas a través de la company Unión Internacional de Arquitectus señalará el futuro de Maspalomas

Está en marcha un plan llamado Maspalo-mas, costa canaria", que abarca una linea costera desde San Agustin a Argur-aguin



Asistimos en la tarde de ayer, en la casa del señor Conde de la Vega Grande, a una reunión que nos produjo la más grata sorpresa y que la sipulficado una vibración de inquietud de grandisma importancia. Porque don Alejandro del Castillo y Bravo de Lacuna, en unión de sus hijos don Acisandro del Castillo y Bravo de Lacuna, en unión de sus hijos don Acisandro don Pedro, como del arquitecto don Masuci de la Pedia y de don. Enblo Elnia, rounió aver a la Prensa y Radio para hablar de Maspalamas y de un proyecto ambictosa para esas hermosas playas del San Agustín hasta Arguinegala. Crecuso que en estos momen-

Sur de la isla que van desite. San Agasin hasta Arguinegula. Creemos que en estos momentos, cuando el incremento de tráfico aéreo se hace cada vez mayor, cuando directores de acencias de viales y do companias como entro privileciado para el turismo mundial, como luzar fuera de lo comá en las ruisas turisticas, el naso one ha dado el sobro Conde relativo a que Macandomas se convierta en un competo huistro de primer a como la como del como la como la como la como del como de

rècte eléctronic apparent l'acht tradit que agradicer la l'la al teñar Comés por haber tenhin la visión suficiente mara compender que en Massulomas no podía reinar por más tiempo la carquia constructora de casuchas y chabolat y el descontrol sue llevara a provectos deçabellados y en los que se cometieran los mismos graves errores que hoy pagamos en otros sectores de la isia eminentemente jurifices. que hov tores de turisticas.

que hov pagamos en otros sectores de la ista eminentemente turifictos.

Muy pocos han sido los turistas y personalidades del turismo que no hayan dado su opinión sobre las playas de Maspalomas. Y la coincidencia ha sido total: lugar dotade extra-ordinariamente por la naturaleza para hacer un complejo turistico de primer orden. En las ampilas planiches de Maspalomas se puede hacer de todo, desde los deportes de mar a los de tierra, pasando por hipódromo, golí, etc... Pero hay que hacerio bien. Y por eso el señor Conde convocará un concurso internacional de ideas acitt: "... arquitectos mundiales del que debe salir el proyecto que determine el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto que determine el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto pensando también en el futuro de Maspalomas. Un proyecto que de futura de la futura de la

como ya lo es, tal y como esta de panorama turistico esta del se panorama turistico iniundada de partico de partico de partico de panorama de la iniciativa privada insilazione de partico de la iniciativa privada insilazione de partico de la iniciativa de la iniciativa ma ayuda de todos, porquel de la iniciativa privada de la iniciativa de la iniciativa

a ser lo más trande que ser la macional.

El señor Conde dió una mota a ser emmentemente interinacional.

El señor Conde dió una mota a la las informadores en la que a la las informadores en la que a la calibración de la públicación de la pública

rias de iodos los lugares hecha los que el turismo se vierie y que para ello no basia solo con edificar un hotel sino que hace falta mucho más. De ahi que al pensar en Maspalomas se haya hecho pensando en el mastrecha zona de playa sino a toda la linca costera: que va desde San Agustin a Arguinegun el necisio a tos terrenos que forman su espaldo.

A tenor de estas ideas ya se han hecho los contactos necesarios en Madrid para llevar adelante este proyecto y, los nigos de prior Conde, don Alejandro y don Petro en tunion del arquitecto don Manuel de la Peña y don Pablo Elola, vintaron allí a varias personalidaças para exponer esta ambiciosa proyecto que se llamará "Maspalomas, Costa Canaria". Entre oficia del señor Donde de Lunta, Director General de Turismo y a su secretario don Enfeue Silvicia; a don Miguel Angel García Lonas. Directo General de Arquitectura; a don Petro General de Arquitectura; a don Petro General de Edeneti. de Arquitectura; a don Pearo

Flor de india 55 25 años al servicio del publico BRRATILLO

vale más

Los lumizosos Apagados

combinaciones" de lui que serviat afimirablementa a le misión decorativa que el Mu-nicipio se halta propuesto. Bastantes establecimientos colocaron sus luminosos y

tamiesto consideration de la constitución de que les sentiements de l'internation de l'internation de la constitución de la construcciones de la construcción de pensen. Y si no constitución de la constit

eid j Milliminmunumment La_si'uación as am statamente no con an

Venezuit a
Begin nos comunications de la Réponsa de la Rép Venezuela en Las Palmare las José Schwarzenberg, en Palacita con informaciones aparacion con informaciones dipareción en la Prensa de esta capital po en la Prensa de esta caputa de la bre los acontecimientos politicas fesarrollados recientamientos de la la lacidad del la atuación del pale se recipio de la lacidad del la atuación del pale se recipio de la lacidad del la atuación del pale se recipio de la lacidad del l

ريا وداد للافر

BERVICIO

Don Mario Pielle

Obispo. Codina 2: don

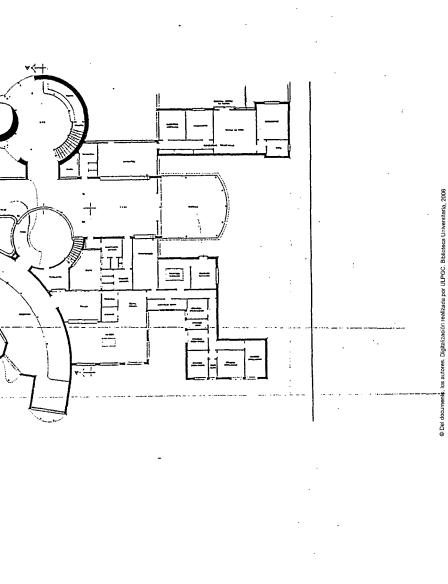
bo González Roca Via-

Almacenaje de marcanclas en general

Se admiten mercancias en regimen de depósito an amp almacenes situados en la callo General Sanjurjo, 41 l.Gua t:me). Informes: DON MANUEL MUJICA

Informes: DON MANUEL MUJICA Juan Rejon, 93 Telefono: 8890

1960 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, SEGUNDO ANTEPROYECTO PARA UN HOTEL-PARADOR EN MASPALOMAS Y PROYECTO DE VIVIENDAS TIPO Y BUNGALOW, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.



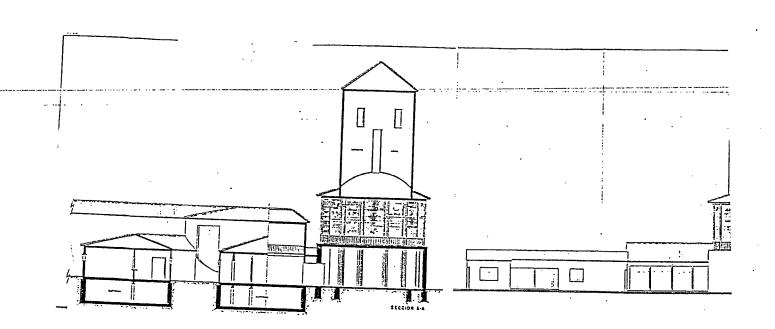
ORDENACION TURISTICA DE LA ZONA DE MASPALOMAS

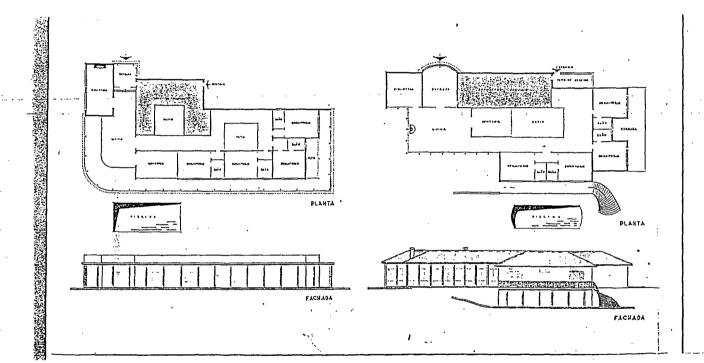
PROPEDE DE LA VECA CRANDE CCADE DE LA VECA CRANDE

PARADOR RAMAS 1.1

ALAS ATMAR

Ŷ



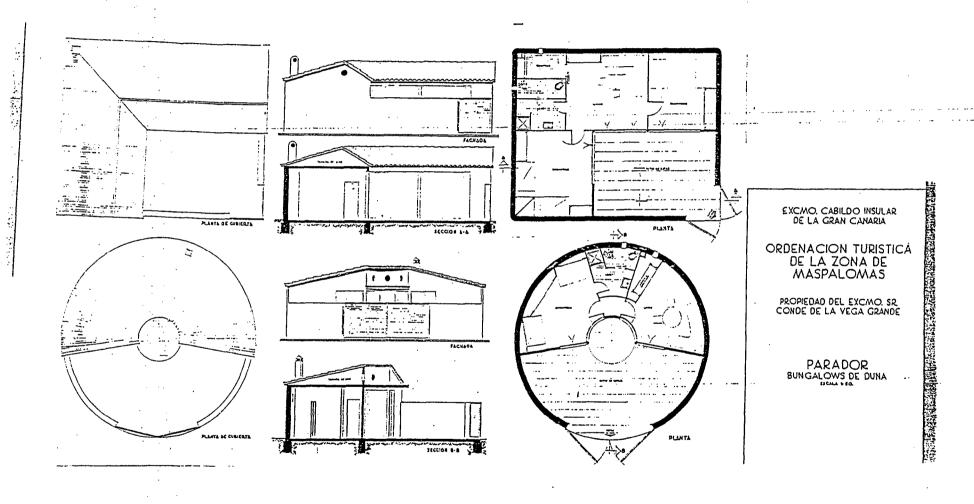


EXCMO. CABILDO INSUL DE LA GRAN CANARIA

ORDENACION TURIS
DE LA ZONA DI
MASPALOMAS

PROPIEDAD DEL EXCMO. CONDE DE LA VEGA GRA

TIPOS DE RESIDENC PLANTAS Y FACHADAS



1960 NICOLÁS MARIA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE COLONIA SATÉLITE "LAS MESAS DEL LASSO", CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA.Proyecto no realizado.

DE LA GRAN CANARIA

PROYECTO DE
COLONIA - SATELITE
"LAS MESAS DEL LASSO"

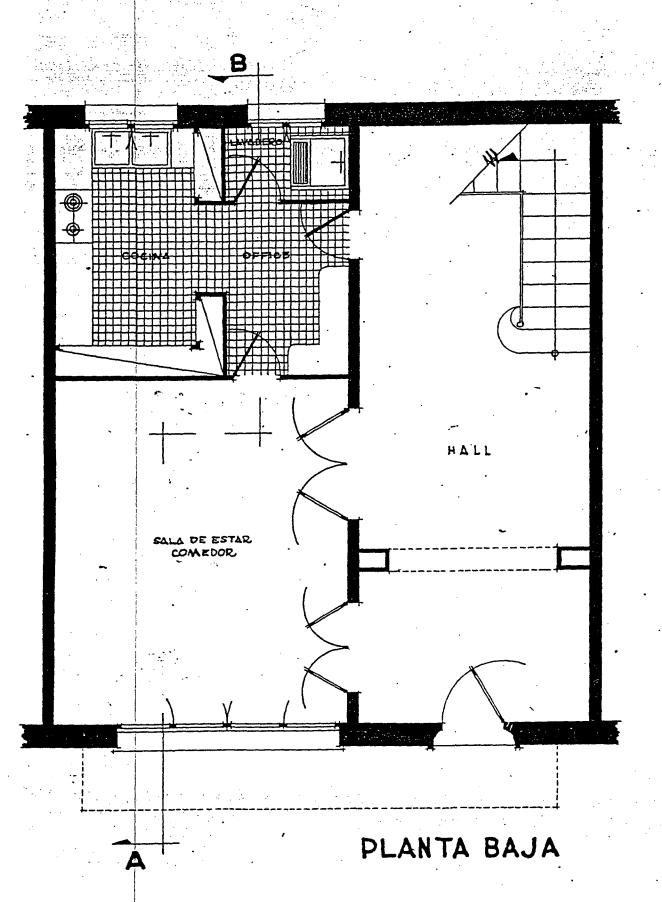
PROPIEDAD DE DA CANDELARIA DEL CASTILLO

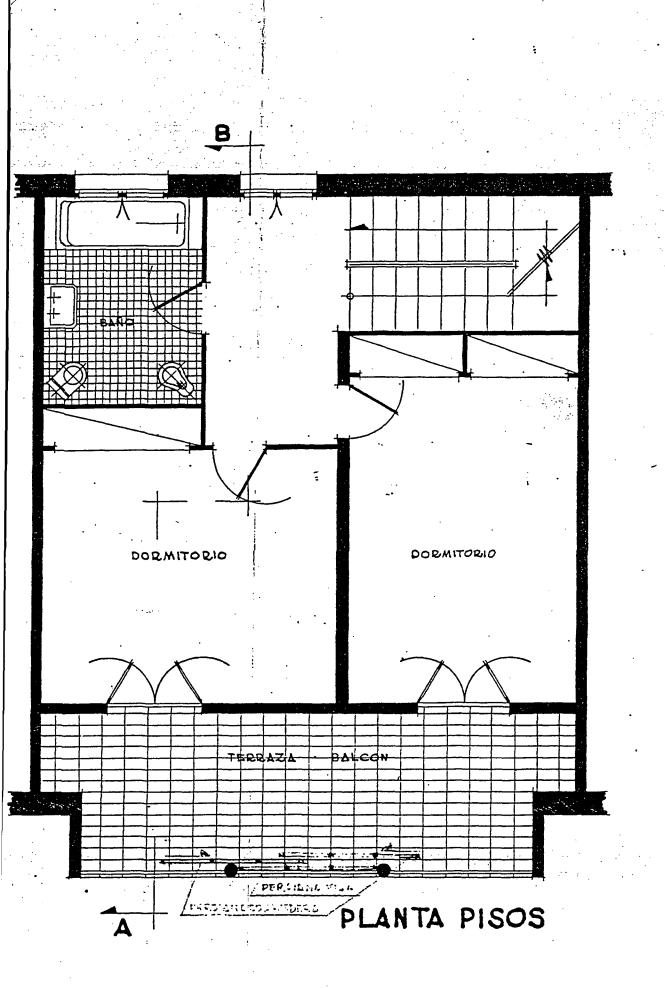
TIPO DE VIVIENDA EN BLOQUES

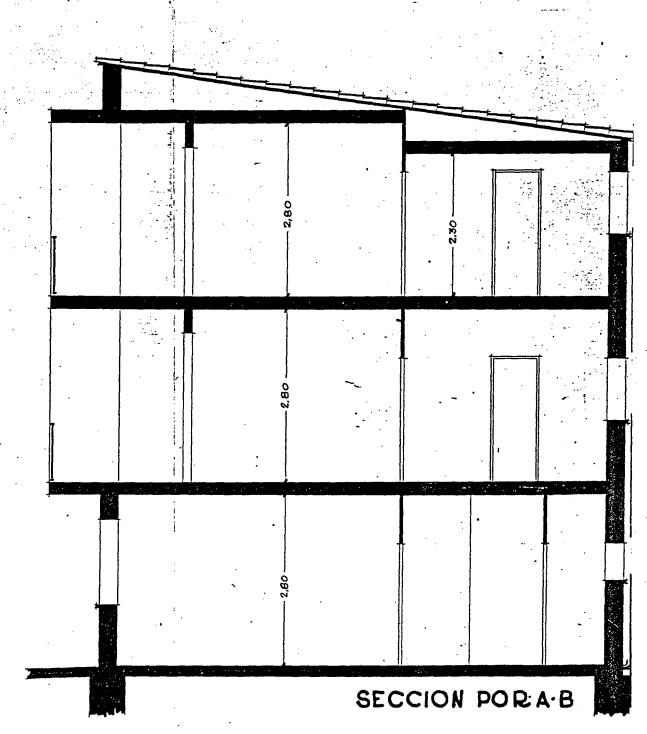
ESCALA 1:50.



FACHADA

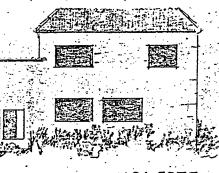






1960 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE RESTAURANTE-VIVIENDA PARA LA CUMBRE DEL LASSO, URBANIZACIÓN EL LASSO, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

FACHADA OESTE



FACHADA ESTE

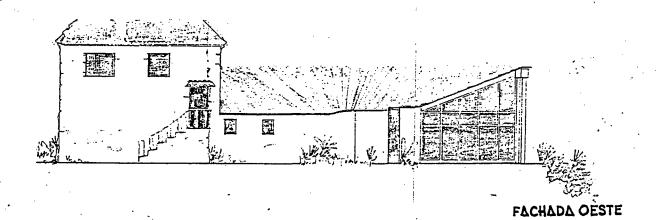
EXCMO CABILDO INSULAR.

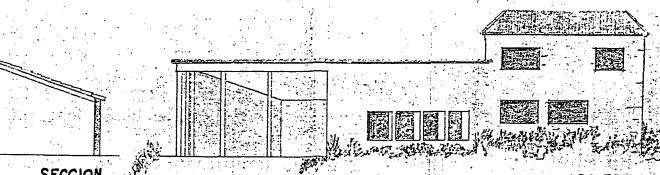
DE GRAN CANARIA

URBANIZACION EN LA CUMBRE DE "EL LAZO"

- ESCALA 1:100.

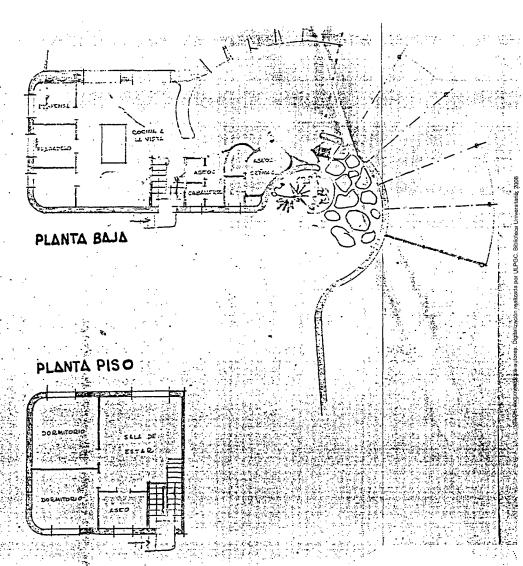
LIMITE DE LOS TEDDENOS DE DA CANDELARIA DEL CASTILLO

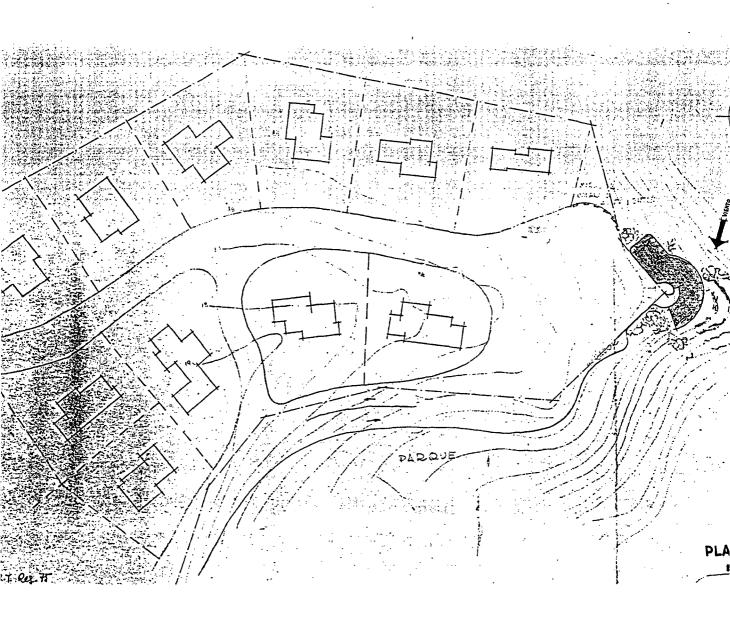


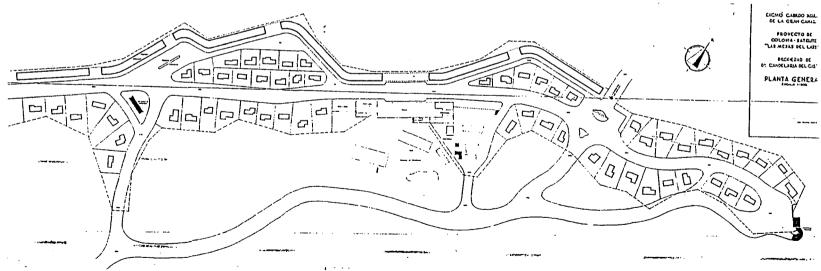


FACHADA ESTE

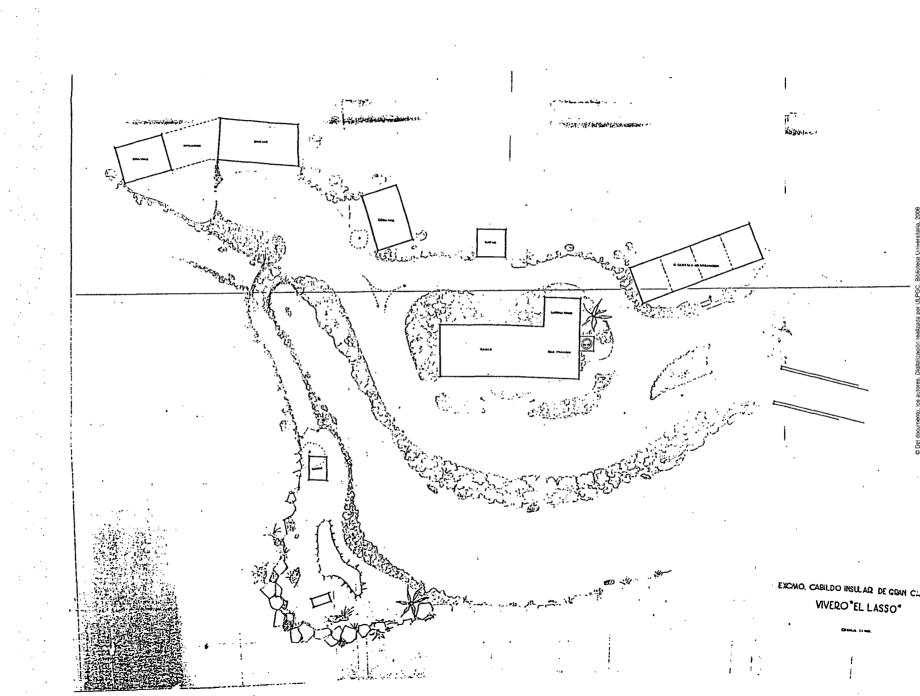








PLANTA GENERA

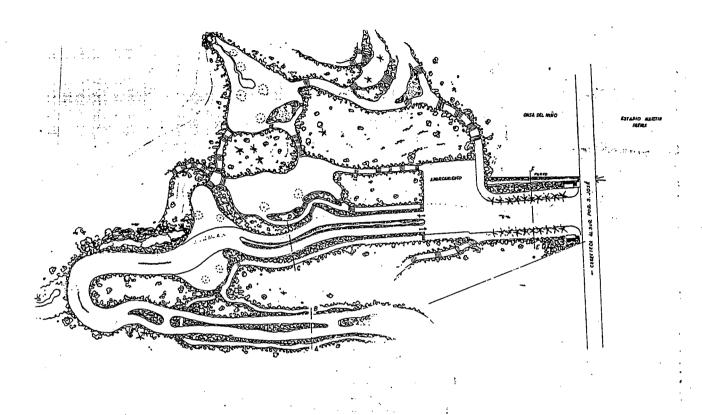


1960 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TÚDURÍ, PROYECTO DE AJARDINAMIENTO DE ENTRADA PARA URBANIZACIÓN DEL LASSO, CABILDO DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.

EXCMO, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

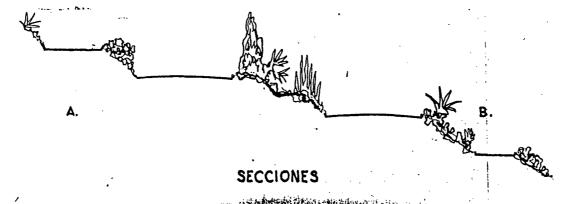
ENTRADA AL PARQUE DE "EL LASO" BARRANQUILLO DE CASAS BLANCAS

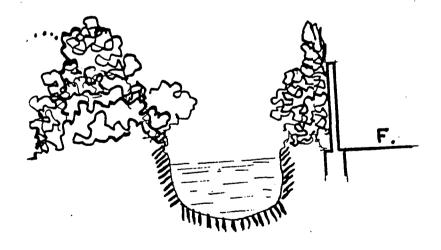
ESCALAS PLANTA GENERAL, 1:1000.
SECCIONES, 1:100.



~. ,





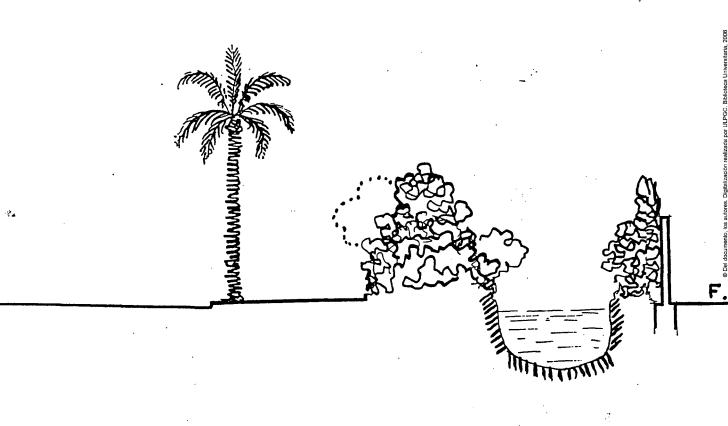


:·

.

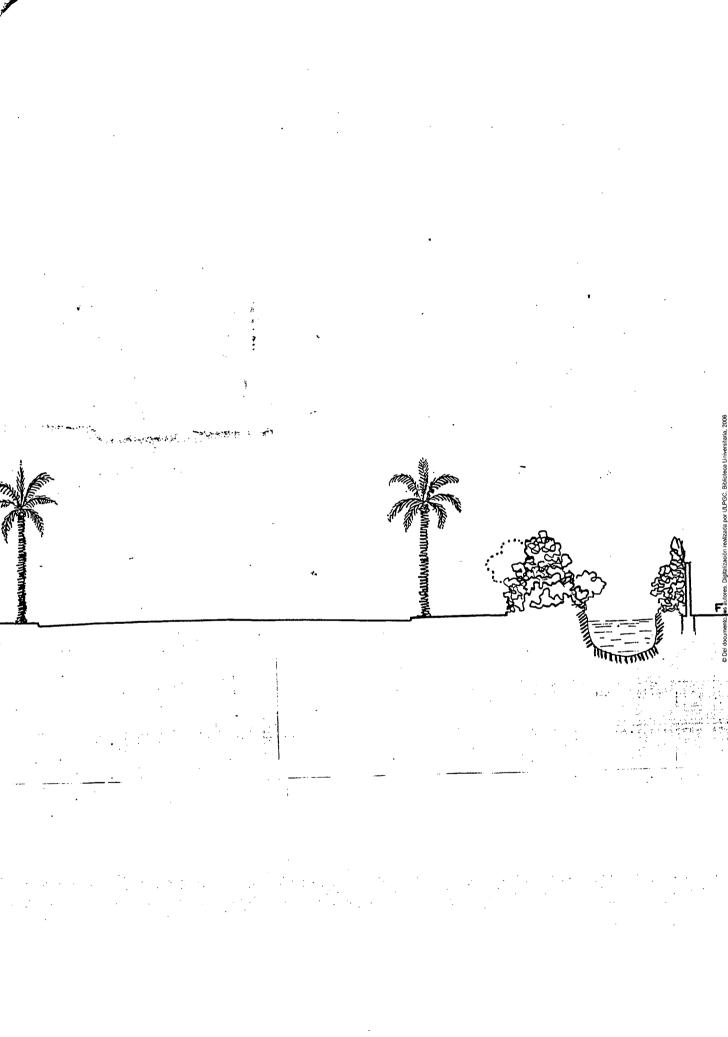
.

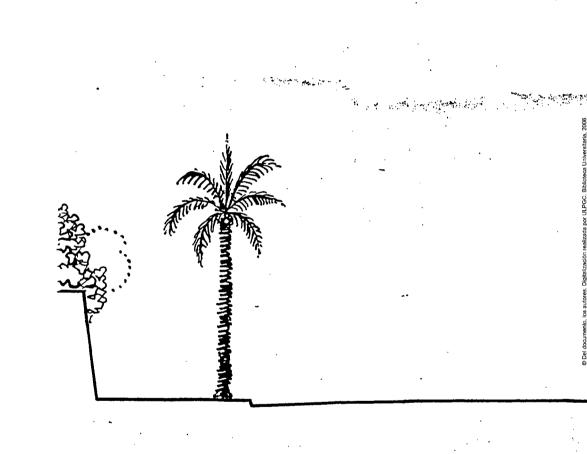
· 7



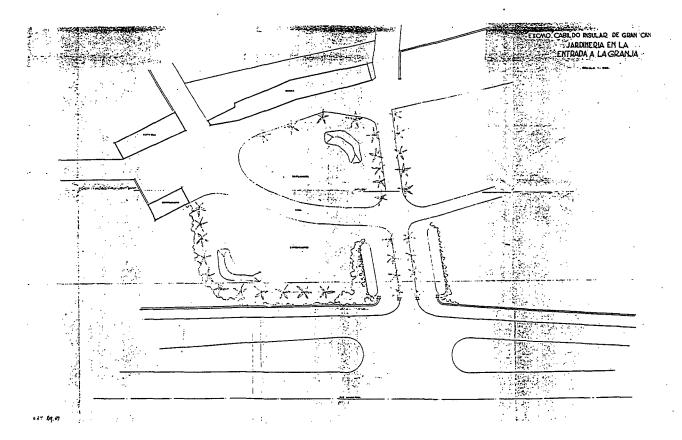
,

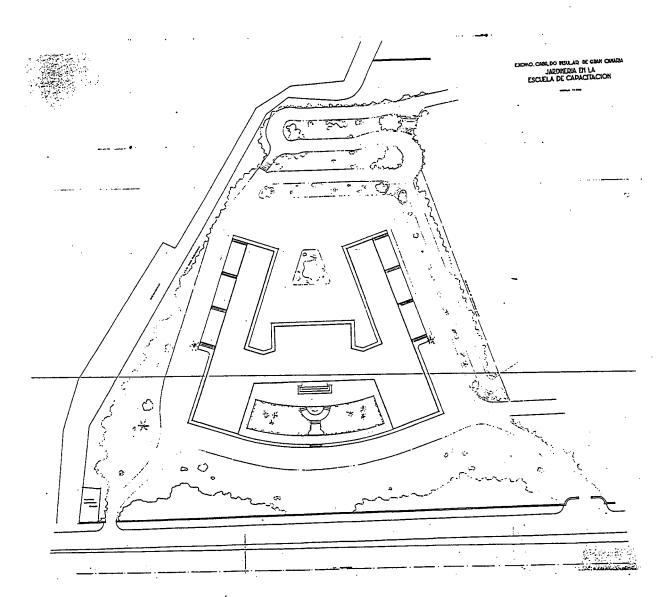
. у





1960 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE JARDINERIA DE ESCUELA DE CAPACITACIÓN AGRÍCOLA "LA GRANJA" Y ENTRADA, CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA. Proyecto parcialmente ejecutado, actualmente transformado.





1960 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE VIVIENDA TROGLODITA EN ARTENARA, GRAN CANARIA. Se desconoce por falta de datos de propiedad y situación exacta.

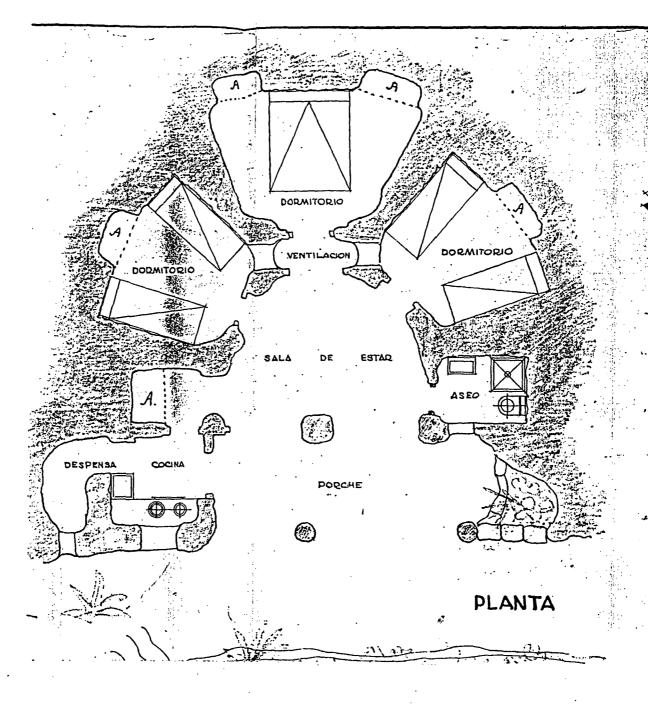
EXCMO. CABILDO INSULAR DE LA GRAN CANARIA

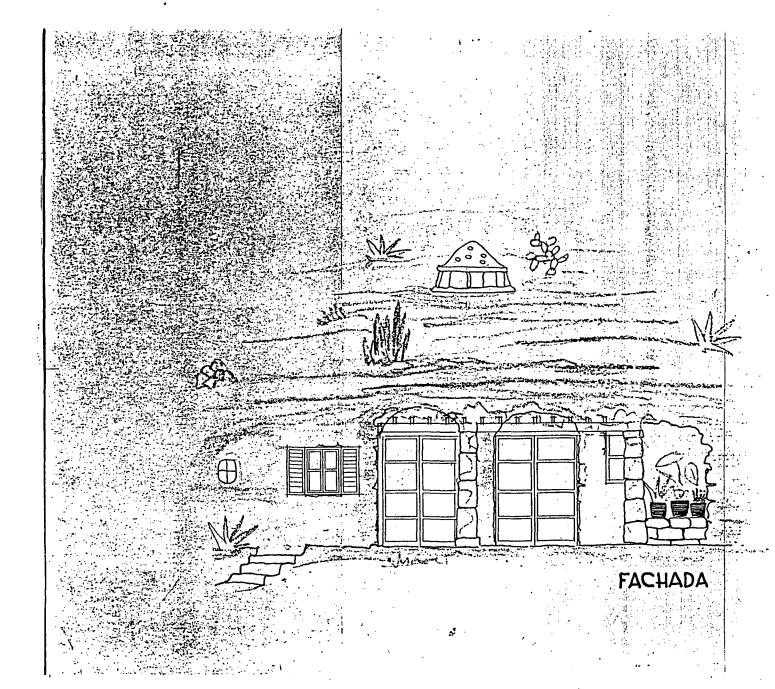
PROVECTO DE TIPO DE VIVIENDA SEMI-SUBTERRANEA EN ARTENARA

ESCALA 1:50.

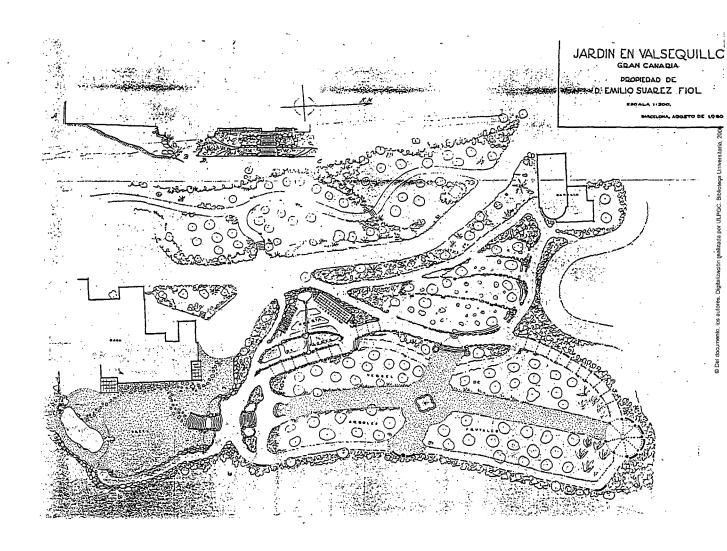
EL ARQUITECTO

BARCELONA, AGOSTO DE 1.960.

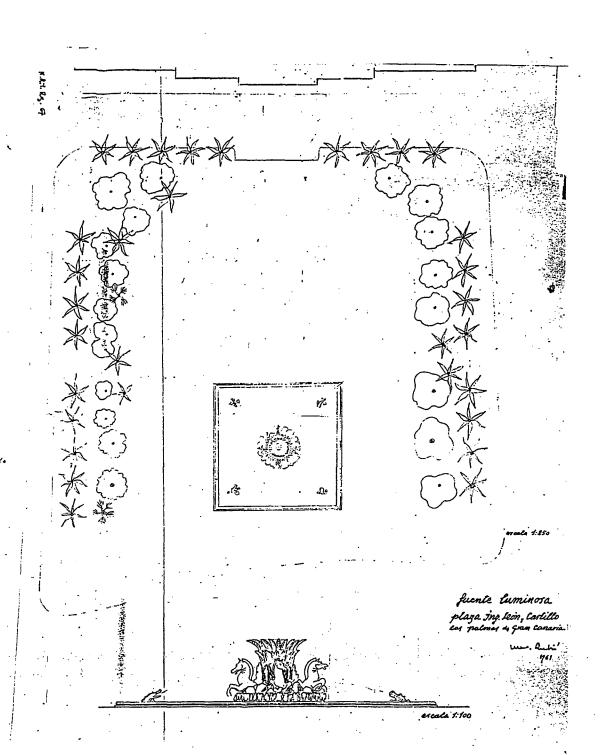




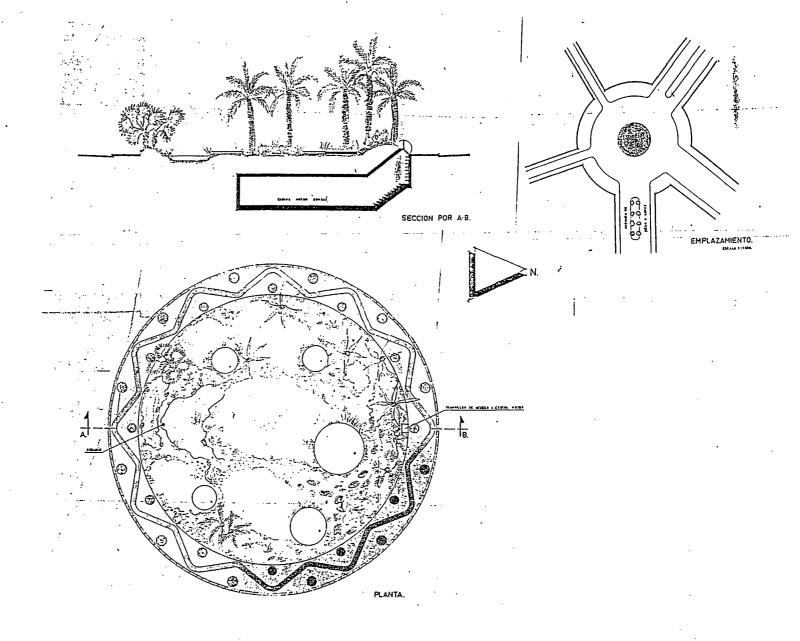
1960 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, JARDÍN PARA EMILIO SUAREZ FIOL, VALSEQUILLO, GRAN CANARIA. Proyecto realizado, hoy desaparecido.



1961 NICOLÁS MARÍA RUBÍO TUDURÍ, PROYECTO DE FUENTE LUMINOSA PARA LA PLAZA DEL INGENIERO LEON Y CASTILLO, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA Proyecto no realizado.



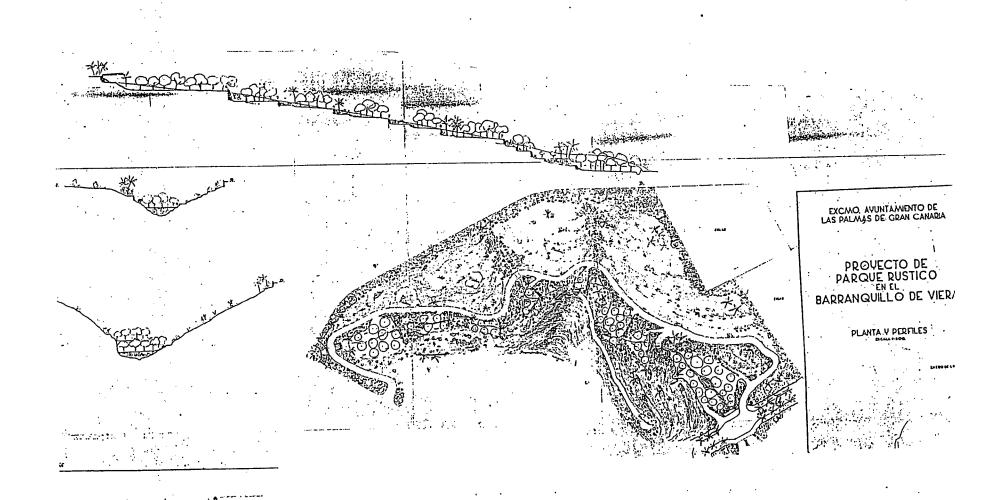
1961 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE JARDINES EN LA ROTONDA DE LA PLAZA DE LA VICTORIA, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto parcialmente ejecutado, actualmente transformado.

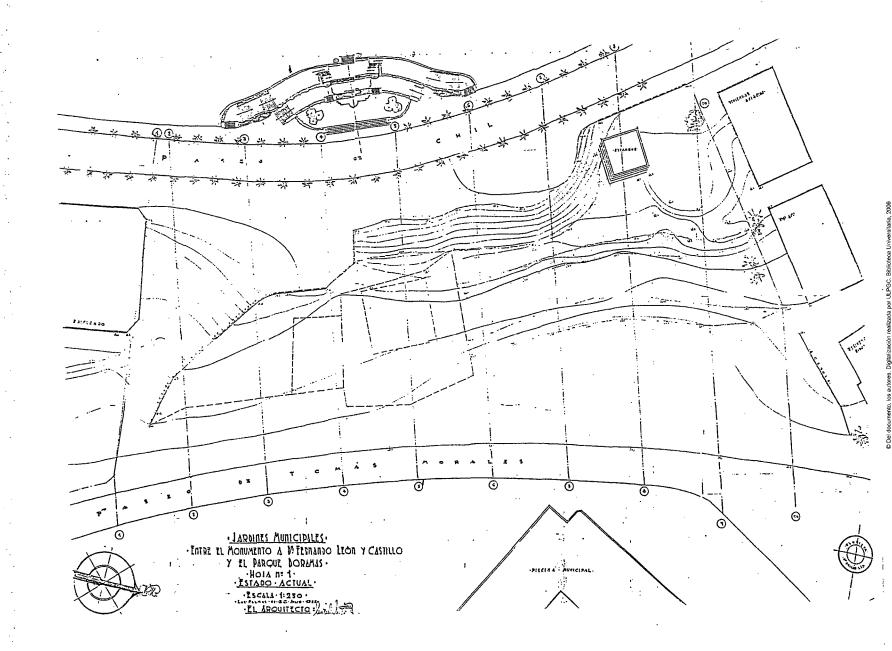


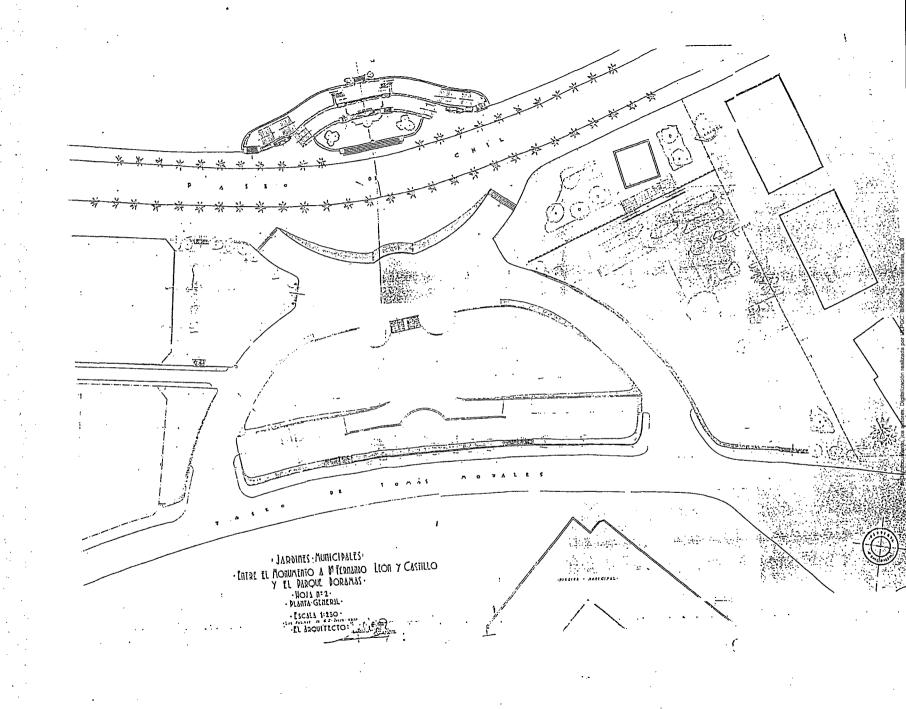
٨,

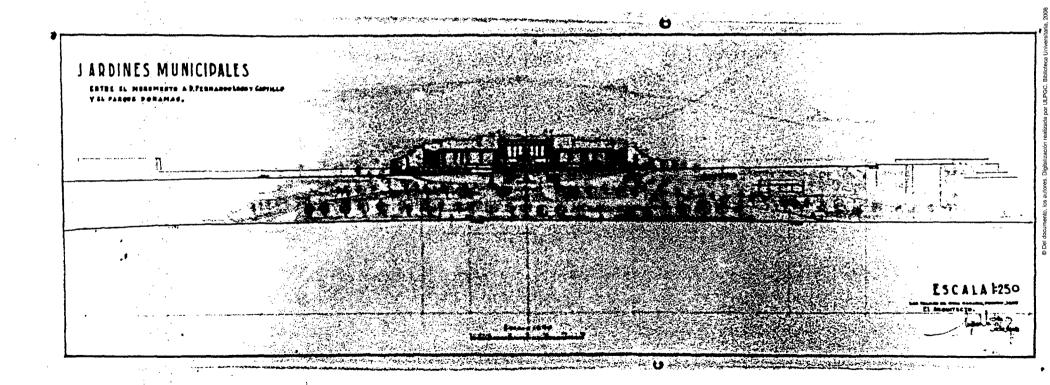
© Del docume

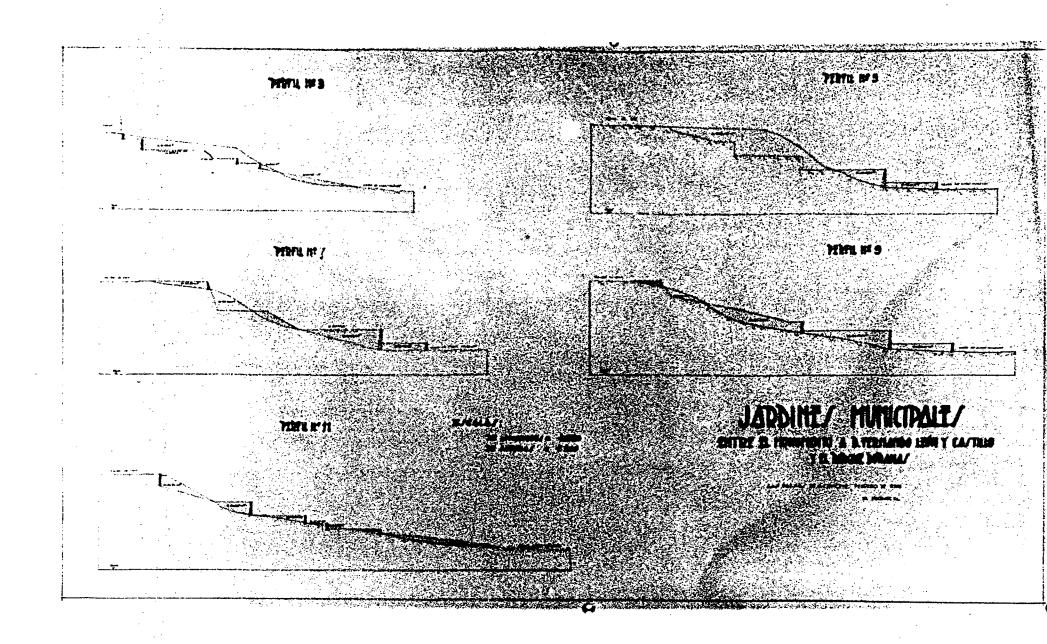
1961 NICOLÁS MARÍA RUBIÓ TUDURÍ, PROYECTO DE PARQUE RÚSTICO EN EL BARRANQUILLO DE VIERA, AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Proyecto no realizado.











MIGUEL MARTÍN FERNANDEZ DE LA TORRE, DIBUJOS SOBRE LA ZONA DE LOS JARDINES "RUBIÓ" Y EL MONUMENTO A LEÓN Y CASTILLO. (Sin fechar).

