

Q U A D E R N S

D'ARQUITECTURA I URBANISME

151

*Traducción al castellano*  
*English translation*

PUBLICACIÓ DEL COL·LEGI OFICIAL D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

# Traducción al castellano

## NICOLAU MARIA RUBIÓ I TUDURÍ EL HOMBRE Y EL ESCRITOR

Pág. 10

### ORÍGENES FAMILIARES Y FORMACIÓN INTELECTUAL

Su padre, Marian Rubió i Bellvé, de stirpe de Reus y de El Vendrell, era capitán del cuerpo de Ingenieros cuando fue destinado al castillo de la Mola, en Maó. Allí casó con Maria Tudurí i Monjo, de una familia de comerciantes menorquinos. Nicolau Maria nació, pues, en Maó, y allí aprendió las primeras letras, en un colegio de monjas. Pero en 1896 sus padres se trasladaron a Barcelona, en donde él se formó definitivamente.

Marian Rubió se distinguió como tratadista militar y como buen escritor periodístico. En 1904 publicó en un periódico barcelonés —firmado únicamente R— unas buenas crónicas sobre la guerra ruso-japonesa. De entre sus libros científicos cabe destacar el *Diccionario de ciencias militares* (1895-1903), en tres volúmenes. A recordar también la obra, de más de cuatrocientas páginas *Filosofía de la guerra*, sin fecha pero publicada por la editorial Minerva de Barcelona hacia 1918. Con el subtítulo de “juicios, observaciones y comentarios relativos a la lucha de las naciones”, reunió en ella los artículos de “La Vanguardia” (1915-1916) que le había pedido Miquel dels Sants Oliver, quien le prologó muy acertadamente la obra. Marian Rubió, “coronel de ingenieros”, indica la portada bajo los apellidos. Después fue ingeniero jefe de la sociedad “El Tibidabo”, asesor técnico de la Exposición Universal de 1929 y presidente de la “Sociedad de Atracción de Forasteros”, dedicada al fomento del turismo. Murió en Niza en 1938, siendo general del ejército.

Joan Rubió i Bellvé, hermano de su padre, nacido en Reus, estaba tan orgulloso de este último que en una ocasión dijo a un amigo: “Cállese, cállese, que usted no tiene la suerte de ser de Reus.” La anécdota la había vivido mi abuelo Domènec Segimon, también entusiasta reusense. Joan Rubió era

un apasionado catalanista que trabajó con Gaudí en Ciutadella, Sóller, la catedral de Mallorca, etc. Según Nicolau Maria,<sup>1</sup> llevaba de paseo a sus sobrinos y les recitaba “Els segadors”. Fue el arquitecto de una extraordinaria pieza de nuestro Modernismo: una quinta en la avenida del Doctor Andreu, camino del Tibidabo, habitada aún hoy y que es conocida como “El frare blanc” (“El fraile blanco”).

Nicolau Maria Rubió conoció a Prat de la Riba i a Puig i Cadafalch y acabó de formarse dentro del clima de la Mancomunitat. Fue uno de los profesores expulsados de la Universitat Nova, o Industrial, por la Dictadura de 1924. No me corresponde a mí, porque otros lo harán, hablar de sus títulos de arquitecto ni del valor de sus obras de piedra ni de lo que ha representado como arquetipo de urbanista y de diseñador de jardines. Todo ello, sin embargo, es inseparable de su obra literaria, de su formación, tan *noucentista*, humanista, abierta a Europa y ligada a una profunda catalanidad.

Nicolau Maria era el primogénito de cinco hermanos. Después venía Santiago, ingeniero constructor del metro de Barcelona y del ferrocarril-cremallera de Montserrat, escritor, apasionado y por la etimología y por las lenguas primitivas como el vasco. El tercero fue Marian, escritor y diputado de Esquerra Republicana en el Parlament catalán. El cuarto fue su hermana Isabel y el quinto, único que vive todavía, es Ferran, farmacéutico y compañero de viajes de Nicolau Maria.

### LOS LIBROS SOBRE CINEGÉTICA

Según cuenta Rubió a Damià Ferrà Ponç, el espíritu aventurero y el gusto por la caza le vienen de su tío Joan. A finales de 1922, con su hermano Ferran, Josep Botey y Raimon Duran i Reynals iniciaron un largo viaje por el Alto Gambia. Rubió relató las experiencias de caza mayor de este viaje en la revista “D’ací i d’allà”, y Josep y Joan Botey i Riera,<sup>2</sup> compañeros en diversas expediciones africanas, le instaron a que escribiera un libro sobre ellas. Y así nació “*Caceres a l’Àfrica tropical*” (“Cacerías en el África tropical”) (1926), relato de más de doscientas cincuenta páginas,<sup>3</sup> muy ilustrado, que claramente muestra vivacidad de narrador y elegancia de estilo, y que yo, cuando era una adolescente, devoraba, soñando en imitar a su autor, a quien entonces no conocía. Entonces estábamos muy lejos de la época de los safaris y de la sociedad

de consumo. Rubió y su equipo hubieron de pasar momentos de peligro, olvidarse de incomodidades y prescindir frecuentemente de la higiene. Lo soportaron todo porque únicamente los guiaba el amor por la naturaleza, pura en aquellos tiempos, sin mitificaciones. En aquel tiempo la caza mayor era muy abundante en África, pero para arriesgarse a entrar en plena selva había que llevar un equipo apropiado y superar una verdadera carrera de obstáculos. El libro no narraba únicamente las aventuras de los catalanes, pioneros en el tema en nuestro siglo, sino que servía de lección a los cazadores neófitos, que sin una técnica, una preparación y una estrategia adecuadas podían fracasar. La obra es como un vademécum, escrito con el aplomo del experto y con la gracia y la curiosidad tan consubstanciales en Nicolau M. Rubió. Las lluvias, los incendios, los campamentos, las costumbres de los animales y de los negros, la persecución o la captura de especies como el elefante, el búfalo, los antílopes, el hipopótamo, el cocodriolo, etc., la presencia siniestra de hienas y buitres, las caravanas, el paludismo y los trofeos de caza, la puntería, son secuencias de una maravillosa película con inesperados episodios.

Nadie ha superado a Rubió en este género de los viajes y las cacerías, pero su guía ha tenido bien pocos seguidores. Sus libros son ya clásicos y merecerían ser reeditados en las mejores colecciones. Su obra significó una novedad deslumbrante en el mercado del libro catalán y mereció artículos encomiásticos de Josep Maria de Sagarra y de Carlos Soldevila. El mismo Rubió me había contado que un artículo de Gaziél en la primera página de La Vanguardia significó la venta de cuatrocientos ejemplares en una semana.

En 1932, Rubió salió de Argel y atravesó el Atlas y el desierto hasta el Níger. Buscaban el país de los leones. El largo viaje alcanzó, entre ida y vuelta, unos ocho mil kilómetros. La crónica está en el libro *Sahara-Níger* (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932), ilustrado, dedicado a su tío Joan. El autor comienza diciendo que “el África deja, a quienes la han probado, una nostalgia incurable”. Pero la obra no es un tratado de cómo hay que hacer una cacería de veras en el corazón de la selva (hay pocas escenas de caza), sino la crónica de un viaje por el “desierto supremo” en un camión bautizado con el nombre de “Barcelona” —con la bandera catalana izada— y en el que iban Nicolau M.

Rubió, Joan Botey, Jordi Puig, Arístides Vallès y Joan Cufí. Seguramente fueron los primeros catalanes que atravesaron el Sahara. Y al coronar la aventura y llegar a Gao, exultantes, se apresuraron a enviar un telegrama al presidente Macià: “*Traversé Sahara avec drapeau catalan*”. El exotismo, el misterio, la sorpresa, los bandidos del desierto, el riesgo de una avería grave, se hacen familiares en el relato, preciso y apasionado, con puntos de ironía, como granitos de arena, que revelan de nuevo que Rubió es un escritor nato. La obra, es, por consiguiente, un pequeño tratado sobre el desierto, pero escrita no por un árido científico sino por un arquitecto con espíritu de novelista. No falta en él la referencia al padre Foucault, cristiano absoluto, del cual los expedicionarios encontraron, en un poblado perdido, la tumba. El libro describe a la vez costumbres, personajes, el ambiente de los oasis y la psicología de los nómadas.

La tercera obra de género sería *Viatges i caceres a l’Àfrica negra* (Editorial Joventut, Barcelona, 1960) (“Viajes y cacerías en el África negra”), edición muy limitada. Por primera vez Rubió iba acompañado por su mujer, Montserrat Pla,<sup>4</sup> y en 1955 hacía su quinto viaje a África. La primera novedad era el avión: ya no había que perder un semana en el viaje por mar. Llegaron a Dakar, ciudad costera y europeizada, en donde el autor nos hace aseguir una visión directa y rápida de razas y de clases sociales y de la arquitectura, captando a la vez la ambientación pintoresca o el detalle fugaz. Después se adentraron setecientos kilómetros hacia Gambia y el Níger. Una buena parte del libro describe sobre todo la experiencia de un turista que, aunque experto en cacerías y en africanismo, prefiere filmar la fauna salvaje más que, como en otras expediciones, cazarla. El autor volvió a encontrar lugares recónditos que había conocido años atrás y en ellos halló de nuevo a jefes de tribu y reyezuelos, o a sus hijos. Reconoce que la civilización había mejorado algunas cosas y que las pistas en medio de la *brousse* evitaban el aislamiento. Con todo, en los últimos capítulos de la obra reencontramos la emoción de las cacerías, diurnas o nocturnas, a veces frustradas pero con la misma tensión que treinta años atrás. La narración es elegante y precisa, y un episodio, una descripción de un paisaje o una escena de caza tienen el *tempo* justo, sin prolijidades.<sup>5</sup>

En 1949, en edición de lujo de cien ejem-

plares, Rubió publicó *África negra* (Edicions de la Rosa Vera, Barcelona), en catalán. Se trata de glosas breves de temas africanos, con espléndidas ilustraciones de Francesc Domingo.

Rubió todavía volvió al África en 1973, con su hermano Ferran, quien publicó, prácticamente en edición privada, *50 anys de cacera a l'Àfrica negra* ("Cincuenta años de caza en el África negra") (1976), que comprende la reedición del primer libro de Nicolau Maria y constituye un homenaje del hermano pequeño, Ferran, a su hermano mayor, por quien sentía gran admiración y afecto. Un delicioso epílogo de Nicolau Maria, lleno de agudas consideraciones sobre el tema africano y la caza mayor, cierra este volumen que conmemora las bodas de oro de sus aventuras en el África.

### EL NARRADOR

Rubió fue, más que un novelista, un narrador claro, expresivo y vivaz. *Cacera en el no-res* ("Cacería en la nada") (Grases, editor, Barcelona, 1954), escrita primero en francés y traducida por él mismo, tiene la extensión de una *novelle* pero es sobre todo un ensayo de novela. Un cazador —el mismo Rubió— y un matemático, Armand Vigné, son, aparentemente, sus protagonistas. El ocupante del segundo piso cuando baja las escaleras resulta que vive en el tercero. Uno de los inquilinos es negro y hace de adivino y de hechicero. El matemático se encuentra inmerso en un mundo excéntrico, nada lógico, con contradicciones inexplicables, y cree vivir en un clima de magia. Pero el cazador y otros personajes se marchan el África y soportan escenas auténticamente tartarinesca entre las personas que de pronto se encuentran con sus dobles que se les desdoblán. Comedia de errores, algunos ven visiones y la narración se mueve dentro de un clima desconcertante y onírico. Su humor excéntrico, parcialmente semejante al estilo de Bontempelli o de Pere Calders, hace que la obra se acabe con un final voluntariamente rosa e irónico.

*No ho sap ningú* ("Nadie lo sabe") (Club dels novel·listes, Barcelona, 1961) sí que es una novela, y fue defendida por Joan Fuster, como jurado, en el primer "Premi Sant Jordi". Se trata de una de las pocas novelas catalanas íntegramente de tema exótico, africano concretamente. Situada en el poblado sahariano de Bahr-el-Kobá, el argumento se circunscribe a aquel islote de vida lánguida dentro

del desierto infinito y desolado. Y es una vía muerta para la docena mal contada de blancos, la psicología, costumbre, tics, alegrías y tragedias de los cuales el autor analiza a fondo y hasta la caricatura. No falta Pere Martí, el catalán que huye de la historia, exiliado en el 1939, dueño del *Comptoir Catalan*, casado con una medio catalana, realista y escéptico, aunque escucha ritualmente "El cant de la senyera" (El canto a la bandera) y come *seques*, el típico plato catalán de alubias.

La novela se desarrolla durante la efervescencia de los años sesenta: sacudidas políticas o sociales, revoluciones sangrientas, todo ello como consecuencia de la descolonización. Con todo, a Bahr-el Kobá no llegan ni la salpicaduras, salvo noticias sueltas que irritan a *monsieur* Ferrier, chovinista que cree en la esclavitud de los negros y en la Francia eterna y todopoderosa. En cambio, Dialó, el maestro negro, representa al despertar de la *negritude*. Y así se crean sucesivas psicosis, a veces de opereta, entre algunos blancos que temen que serán aniquilados por aquellos pacíficos negros del poblado, separados del blanco y que son ex-esclavos y procedentes de diversas tribus. En aquel rincón sin vida, verdadero fondo de un saco, cualquier novedad escalofría: un helicóptero que pasa por el cielo, la venida de Kitty, una negra europeizada y frívola, las idas y venidas del misionero blanco, la visita de alguna patrulla del ejército. Un gran acontecimiento al que el autor dedica páginas antológicas es la llegada, una vez al año, de los pastores nómadas del Sahel con los miles de camellos, bueyes, cabras, corderos y famélicos perros y, tras ellos, unos pocos leprosos y ciegos mendigos. La veracidad plástica de este retablo en movimiento estremece. La vida que agita al poblado, los odores, la polvareda extraordinaria, los gritos del ganado, los tipos abigarrados o enigmáticos que lo acompañan, el caos multitudinario, los abrevaderos colectivos siguiendo como un rito milenar... Los pastores venden las pieles o el ganado, y los blancos los revenden, con una buena ganancia, a los comerciantes que pronto llegarán del sur. "Los nómadas eran como criaturas ávidas —escribe el autor—, querían el dinero cuanto antes mejor, para comprarse chucherías y para beber refrescos en el "Comptoir". Los visitas de reyezuelos típicos son otra nota de colorido y de diversión. Uno de ellos se sacudía los insectos con un pulverizador de flit y, según Rubió, "el DDT le servía de incienso". Pero el estudio del carácter de

los blancos perdura a todo lo largo de la obra y está realizado con ingenio, humor y detallismo, hasta el punto de que en ella hallaremos escenas rusiñolescas, acaso que nos recuerden cosas de *El català de la Mancha*. El peso, el ahogo, el ardor del desierto es otra constante, tan significativa como un personaje, mientras que el maná de la lluvia, tan sólo una vez al año es como un milagro que reaviva la esperanza y agita la rutina. Finalmente, las convulsiones de la descolonización no llegaron a Bahr-el-Kabá y los blancos se quedaron en él para siempre.

*Un crim abstracte o el jardiner assassinat* (Un crímer abstracto o el jardinero asesinado) (Editorial Barna, Barcelona, 1965), reúne ocho cuentos muy heterogéneos, tanto en tema como en estilo. Como las dos novelas, también algunos de ellos están inspirados en las experiencias africanas del autor. El hilo policíaco de la primera narración, la que es más larga y da título a la obra, se sostiene sobre todo por la figura del comisario, mucho más Sherlock Holmes que Maigret. El crimen puede parecer un pretexto para que el autor pueda lucir su habilidad, frecuentemente irónica, para hacer retratos físicos o psicológicos. Tampoco es una casualidad que la víctima, en el cuento policíaco, sea un jardinero: ello permite a Rubió alabar las excelencias del jardín —casi hasta hacer de él otro personaje— y el trabajo de los que lo cuidan. La superstición, la magia, son el substrato del cuento "Gzwrrawtzicxm". "Nota de servei" (Nota de servicio) cuenta un caso de sonambulismo y de desdoblamiento de personalidad en un crimen. "Matinada de pessebre" (Amanecer de belén) tiene el tierno humor de un sueño: el autor se vuelve figurita de belén (un cazador) y como profesional que es de la caza lleva a la Cueva de Belén su ofrenda, una torcaz acabada de cazar y a la que había confundido con un ángel. "Mankarani" es una nueva historia africana, medio irónico medio dramática, en la que encontramos a Jalpi, otro catalán perdido, en la que uno de los protagonistas es un antílope. "El toro i el conill" (El toro y el conejo) es un episodio de humor negro: el diálogo, en una carnicería, entre ambas bestias, que meditan y comentan sobre cómo serán comidos por los clientes. El autor aprovecha la ocasión para satirizar las corridas. "Un xicot pàl·lid" (Un chico pálido), también catalán del barrio de los Josepets, prueba fortuna en África como cazador y acaba trágicamente. Es un cuento estrictamente realista, sin fantasía. "Una gran sotraga-

da" (Una gran conmoción) imagina una especie de catástrofe mundial (1997) entre los dos grandes bloques, con signos de apocalipsis como el regreso del Hijo del Hombre y la presencia de extraterrestres. Estamos en una inquietante, pero no imposible, ciencia ficción.

Símbolos, apólogos, alegorías, exotismo, realismo y gran imaginación son la riqueza —aparte de la del idioma— de este libro de cuentos.

### EL ENSAYISTA, EL PENSADOR, EL AUTOR TEATRAL, EL TRADUCTOR

Rubió participó en la arrancada de Acció Catalana (1922) y hasta sería interventor en las elecciones que, debido a un fraude, perdió Rovira i Virgili. Después dejó esta militancia, por más que su personalidad es la arquetípica que este partido representaba. Pero no le interesaban los líos políticos, pese a que, bajo mano, no dejaba de participar en ellos. Según Miquel Ferrer y J.M. de Casacuberta, Rubió durante la Dictadura se movió sutilmente como discretísimo servidor de grupos catalanistas radicales: La Societat d'Estudis Militars (SEM) y el juego de Josep Maria Batista i Roca, tan próximo a ella. Rubió me contó que, en aquella época, Batista, movido por su anhelo de un ejército catalán, le mostró un mapa, trazó en él una raya vertical y añadió: "Mire, éste es nuestro frente". Cuando yo preguntaba a Rubió cómo se había cocido Acció Catalana, él me recordaba que no toda la historia estaba escrita en los periódicos o en los documentos de los partidos, que era necesario leer los epistolarios o versos satíricos, que frecuentemente explican el clima político. Y me recitó unos versos sobre Lluís Duran i Ventosa y el tiempo de de la caída de la hoja, muy expresivos. Recordó, en un contexto semejante, una cuarteta de "El be negre" que lapidariamente narra la liquidación del Partit Nacionalista Republicà, último nombre de Acció Catalana:

*Un dia Nicolau, mientras dormía  
sobre un pesado libro medieval,  
vio que el partido se le deshacía  
después de la derrota electoral.*

Rubió era partidario de salir del agujero y de plantear en el extranjero el problema de Catalunya. Proclamaba, como el mismo Estelrich, el europeísmo, defendía, como Gay de Montellà, el mediterraneanismo —vease su olvidado libro *El litoral català en un conflicte mediterrani* (El litoral catalá

en un conflicto mediterráneo) (Editorial Barcino, Barcelona, 1933), publicado en versión francesa, en el exilio, en 1939— y no era ajeno al panoccitanismo, más o menos intelectual, de J. V. Foix y Josep Carbonell i Ferrer.

Su ansia por una política de gran alcance nacional, más allá de la limitada acción de los partidos (ideal primitivo de Acción Catalana), explica el porqué de los ensayos que publicó en colaboración con su hermano Marian y que él firmaba N. Mart— las iniciales de Nicolau Maria Rubio y Tudurí— que no citan sus biógrafos<sup>6</sup> ni las notas autobiográficas por él autorizadas. El primer libro, acabado hacia marzo de 1930, apenas enterraba la Dictadura, se titula *Estat Espanyol, Societat Anònima* y lleva el subtítulo de “Reportaje sobre la posición actual del catalanismo”. Los autores parten de un apriorismo dialéctico: el catalanismo se encuentra en un callejón sin salida porque el sentimiento nacional desemboca en el separatismo y, en cambio, los intereses económicos de Catalunya se oponen a la separación. Después de repasar didácticamente nuestra historia, hallan una fórmula: el Estado ha de convertirse en una sociedad anónima de la cual todos los accionistas han de obtener el máximo rendimiento.<sup>7</sup> Es preciso apoderarse del Estado e intentar el retorno a la forma federativa de la Corona de Aragón. Los autores tienen esperanza en la Sociedad de las Naciones, defienden una política mediterránea y definen el castellano como “el esperanto del Estado Español”.

El segundo libro, firmado por ambos hermanos (Marian y N. Mart), define una tesis clásica en Nicolau Maria: *Catalunya amb Europa. Més enllà del separatisme*. (Catalunya con Europa. Más allá del separatismo) (Les Edicions de l'Arc de Berà, Barcelona, 1932). En él se pugna por internacionalizar el problema de Catalunya y el libro no es cauto y táctico como lo era el anterior, sino que está escrito con la euforia del triunfo de Macià y del restablecimiento de las libertades catalanas. Por eso habla ya de autodeterminación. Ataca a los estados en crisis, y a Unamuno y Ortega que los defienden, porque representan el imperialismo español. Los autores tienen como modelo a los Estados Unidos de Europa, es decir, a la federación de pueblos (no de estados) europeos, de los cuales incluso establecen el marco y las condiciones, con el sueño-hipótesis de que la capital podría ser Barcelona, “volviendo así a la hegemonía en el Mediterráneo”.

Durante la República, Rubió mantuvo estrechas relaciones con el Presidente Macià, que quería que uno de los cuatro hermanos Rubió fuese diputado en el Parlamento de Catalunya. Aceptó Marian. También Nicolau Maria se relacionó con Companys, de quien admiraba las virtudes y el fervor que tanto le habían hecho subir. El carácter de Rubió no le permitía ocultar, en privado, una visión crítica de ambos presidentes.

Al llegar la guerra civil, Nicolau Maria Rubió, catalanista y republicano, no dudó sobre en dónde debía alinearse. Pero en 1937, Jaume Miravittles, jefe del Comissariat de Propaganda de la Generalitat, lo envió a París a representar-lo.<sup>8</sup> El mismo cometido estaba, en Londres, en manos de Batista i Roca. Ambos era, por lo tanto, embajadores camuflados de Catalunya y hacían política únicamente. Hombre cauto y de múltiples facetas, Rubió pasaba mucho más desapercibido que el apasionado y a veces ingenuo Batista i Roca. Según Miravittles, que tiene a medio hacer un libro sobre el tema, Rubió inició una aproximación con Italia a fin de conseguir una paz separada para Catalunya y convertirla en zona neutral. Más adelante, el proyecto era convertirla en una *no man's land* para acoger en ella a los refugiados. Un teléfono, no controlado, comunicaba diariamente a Miravittles con Rubió. Pero Negrín se enteró de las maniobras y acometió a los que estaban “jugando a la política internacional catalana”. Todo este juego enlazaba, más o menos, con el comité por la “Paix Civil” de Maritain, Roca i Caball, Mendizabal y Sugranyes de Franch.

Con la pérdida de la guerra, la ocupación alejana y la falta de recursos, Rubió tuvo que ganarse la vida dibujando para el modista Balenciaga, diseñando joyas para el orfebre parisino Van Cleft o dibujando cerámica para una tienda de lujo. Como era un gran creador de arte, no hubo de sufrir las estrecheces de otros emigrados catalanes. En 1942 se casó con Montserrat Pla, refinada barcelonesa del barrio antiguo y de Sant Gervasi, a quien había tratado en el exilio. El matrimonio fue siempre un ejemplo de *delicatsesse*, de compartir el buen gusto y la amistad. En París tenían frecuentemente en casa a Nicolau d'Olwer, Joan Rebull y Rafael Tasis. Rubió escribió poco para la prensa del exilio, pero es necesario recordar el ensayo “*De L'Atlàntida i Canigó a l'enyorança verdagueriana*” (De “L'Atlàntida” y “Canigó” a la añoranza verdagueriana), den-

tro de la *Miscel·lània Verdaguer* (Miscelánea Verdaguer) (E. Ragasol, París, 1940).

El mismo año de su regreso a Catalunya, Rubió publicó *La Patrie latine* (1945), que en cierto modo podría considerarse un resumen, para uso de extranjeros, de una visión de Catalunya universalista y no particularista, al mismo tiempo que se presentaba como una “supervivencia del espíritu latino”. Un occitanista le dijo —según informa Damià Ferra Ponç—: “ese será el breviario del Midi”. Y, aparte de lo que pudiera influir en la obra de Roger Barthe *L'idée latine*, el mismo Rubió nos cuenta que, en 1955, al llegar a Dakar, un alto funcionario francés fue especialmente obsequioso con él al reconocerlo como el autor de *La Patrie latine*. Recordemos que la obra fue escrita directamente en francés, al igual que *Réveil de l'Afrique* (Marsella, 1936), que no he podido leer.

Aunque Xavier Fàbregas ni siquiera lo cita en su *Història del teatre català* (Historia del teatro catalán) (Editorial Millà, Barcelona, 1978), Rubió escribió cuatro obras de teatro conocidas, y tiene algunas inéditas en un acto. En 1932, en presencia del Conseller de Cultura Ventura Gassol, le fue estrenada *Judas Iscariot*, obra que no sabemos se haya publicado. *Midas, rei de Frigia* (El Nostre Teatre, Barcelona, 1935) fue finalista del “Premi Ignasi Iglesias 1934” y no creo que se estrenara. En una nota el autor escribe que “la perfección en el equilibrio inestable es el tema de nuestra interpretación escénica del mito de Midas”. Le da actualidad y, con justas dosis de ironía, desmitifica el poder omnimodo del legendario rey y, de paso, todos los poderes, a través de un drama de cinco actos. *Un sospir de llibertat* (Un suspiro de libertad) (El Nostre Teatre, Barcelona, 1936) fue “Premi Ignasi Iglesias” de 1935. La comedia, en cinco escenas, se ambienta en una de nuestras guerras carlistas y, según J.M. Bonet i Jornet hace en ella una hábil —y también divertida— crítica del conservadurismo. Estrenada por el “Junior F.C.” en el teatro Barcelona, Domènec Guansé hizo de ella un sutil análisis en “La Publicidad”: “Por sus anécdotas, por sus personajes por sus mismas más visibles intenciones, se diría que es una comedia popular. En cambio, por su ingravidez, su fineza y su agilidad, el estilo tiene mucho de aristocrático, de exquisito, de objeto de vitrina”. Con *Ulisses a l'Argòlida* (Ulises en la Argòlida) (Quaderns de Teatre ADB, Joaquim Horta, Barcelona, 1962), el autor volvió a utilizar un tiem-

po pasado para proyectar en él temas eternos, de ahora también. Dentro de una cierta línea unamuniana, trastoca el mito de la Orestíada, y la acción de Ulises rompe el determinismo de la tragedia.

Sobresalió como traductor de una parte de los *Assaigs* (Ensayos) (Llibreria Catalònia, Barcelona, 1930) de Montaigne. Por su formación humanística, por su conocimiento del francés y del catalán y por su estilo, Rubió era uno de los contados escritores que en esta tarea podía tener éxito. El 1947 publicó *Floretes del desert* (Florecillas del desierto) en edición privada. Son deliciosas estampas, escogidas y traducidas por él, de la patrística griega y latina, con dibujos de Francesc Domingo y dentro del espíritu básico de San Francisco de Asís.

Hombre refinado, agudo, cosmopolita, catalanista esencial y activo, no gustaba, sin embargo, de las entrevistas políticas ni le agradaba exhibirse. Hablaba con un ligero acento del Camp de Tarragona y, cuando convenía, marcaba con claridad la letra “v”. Y se aplicaba a sí mismo la ironía que rezuma en casi toda su obra. Unos tres años antes de su muerte le vi y me comentó, alegre, que se había rehecho de una enfermedad, con todo y llevar bastón. Para confirmarlo me preguntó: “¿Quiere que le haga un paso de danza?”.

La revista de los arquitectos le rinde homenaje. Me complace colaborar en él. Pero es preciso no olvidar su obra inédita y la recopilación de sus artículos dispersos y significativos, de todas las épocas.

Albert MANENT.

#### NOTAS

(1) Véase Damià Ferrà Ponç, *Conversa amb Nicolau M. Rubió i Tudurí*, “Lluc”, Palma de Mallorca, marzo 1972, páginas 17 a 20, llena de información. (2) Joan Botey, también vive aún, publicó unas cartas, editadas por sus hijos: “*El pare se'n va de cacera*” (“Papá se va de cacería”) (1969). En ellas son relatadas con gran sencillez cacerías por África y América entre 1965 y 1969. (3) Fue publicado en versión castellana, *Cacerías en la selva africana* (Barcelona, Editorial Juventud, 1947), y en francés, traducido por el mismo rubió, *Chasses et camping dans la brousse africaine* (1944). (4) A quien agradezco las informaciones orales y el acceso a los materiales de su marido, repasados con premura para escribir este ensayo. (5) El libro se publicó en castellano, *Viajes y cacerías en el África negra* (Editorial Juventud, Barcelona, 1960). (6) No habla de ellos ni el excelente artículo de Josep Maria Bonet i Jornet en el *Diccionario de Literatura Catalana* (Ediciones 62, Barcelona, 1979). (7) “No ha de darse más el caso del catalán que, en una capital extranjera, renuncia a aprovechar los servicios de la embajada de España, a los cua-

les tiene derecho y los cuales ayuda a pagar. Ha de acabarse la repugnancia del joven estudiante catalanista a pedir una subvención de estudios al Estado Español”, página 145. (8) El discreto e incluso enigmático Nicolau M. Rubió cambiaba de conversación cuando se le hablaba de escribir sus memorias, incluidas las del exilio. La mujer de su hermano Santiago, Josefa Armangué, ha publicado, en cambio, el excelente testimonio *Una familia en exili* (Una familia exiliada) (1981).

## FORESTIER

Pág. 17

Desde los años 1915 y 16 hasta la Guerra Civil, el nombre de Forestier fue popular en Barcelona. Luego, por ley natural, su recuerdo se ha ido amortiguando, aunque se conserva vivo entre los especialistas de nuestra jardinería. Trabajé con Forestier desde el día de su llegada a nuestra ciudad. Permitidme que reverdezca en estas páginas algunos de los recuerdos que de el conservo.

Abril de 1915. El primitivo proyecto de Exposición de Industrias Eléctricas, que había preconizado D. Juan Pich i Ppon, se había convertido en intento de Exposición Universal, gracias a la intervención de D. Francisco Cambé y de sus amigos de la Lliga Regionalista. A pesar de estar entonces en curso, y con terrible intensidad, la Guerra Europea, los Comisarios de la Exposición quisieron hacer las cosas en grande: extendieron sus ambiciones por dilatados espacios de la montaña de Montjuïc y, claro está, se dieron cuenta de la importancia que iba a tener para la futura Exposición, el tratamiento de su jardinería.

De los dos Comisarios, señores Pich y Cambó, este último era, sin duda, el más “idealista”. Advertido del estado de letargo en que había quedado la jardinería barcelonesa. Pasados ya los días gloriosos, del gran Oliva, seguíamos con los últimos residuos del jardín decimonónico, del estilo mixto, mezcla de geométrico y de paisajista, que había producido, en manos de Fontseré y del mismo Oliva, el Parque de la Ciudadela, que fue maravilla en su tiempo, pero que la Exposición de 1889 deterioró gravemente, y que fue todavía más definitivamente dañado por los descuidos de la post-exposición.

Era preciso dar nueva vida a nuestra jardinería. Cambó, gran amigo del famoso pintor José María Sert, que habitaba en París, recibió de él el consejo de llamar, para la tarea en cuestión, al Director de los Parques de París—*Conservateur* era su título— M. J. C. N. Forestier; Jean Claude Nicolás en todas sus letras. Forestier era ya muy conocido: no sólo había remodelado, con clamoroso éxito, el Parte de Bagatelle en la capital de Francia, sino que había trabajado en Buenos Aires, en La Habana, en Rabat, para el general Liautey y, en España, para la futura Exposición de Sevilla, en los Jardines de María Luisa.

En fin, Forestier se vino a Barcelona. Mi padre, Mariano Rubió i Bellver, ingeniero militar, había sido nombrado Asesor Técnico por la Junta de la Exposición y tenía, por lo tanto, una decisiva responsabilidad ejecutiva en los trabajos a realizar. Previó que Forestier necesitaría un ayudante en Barcelona. Yo acababa, por aquel entonces, la carrera de arquitecto. No había consignación, ni, por lo tanto, sueldo posible para el tal ayudante de Forestier: la solución, que el “agraciado”, gratis, fuera yo.

Mi padre me presentó a Forestier en Miramar. En aquel Miramar de entonces, con su viejo restaurante y su paisaje fatigado de suburbio no muy bien frecuentado. Primera sorpresa para mí: el personaje francés, imponente desde lejos, era la jovialidad en persona. Nos hicimos amigos al instante, entre anécdotas de la Guerra Europea (mi padre escribía en La Vanguardia, crónicas militares, y era francófilo), nombres de plantas en latín que yo no había oído en mi vida y retorcidas frases en un castellano pintoresco, que Forestier pronunciaba con cómico desparramo.

Nos pusimos a trabajar sin tardanza, en aquel clima de buen humor, entrecortado, eso sí, por explosiones terribles de disgusto y de desaprobación, cuando alguna cosa iba mal.

Las aportaciones de Forestier a nuestra jardinería fueron muchas. En lo formal, desterró los anticuados parterres sobreelevados—las *coques*, como decían algunos—; reintrodujo la geometría sencilla de nuestros viejos vergeles, así como las terrazas, unidas por escaleras. En cuanto a plantas, introdujo una infinidad de ellas, enriqueciendo considerablemente, maravillosamente, nuestra flora hortícola.

No creo sea éste el lugar apropiado para dar

una exhaustiva relación de las especies y variedades que forestier introdujo o reintrodujo en Barcelona. Llenaríamos páginas enteras con esa relación. Así, de memoria rápida, citaré la *Tipuana*, el *Fraxinus Berlandieriana*, el *Echium fastuosum*, ... a docenas. El *Stenotaphrus americanus*, que trajo de Sevilla con el nombre de *gramón*, en realidad ya se había cultivado en nuestros jardines en tiempos de Oliva: al restaurar la plantación del “Gurgú”, o Montaña de Montserrat, en el Parque de la Ciudadela, en 1926, descubrimos en un rincón unos ejemplares de esta grama, que tanto extendióse a raíz de su reintroducción por Forestier.

En el campo de las plantas viváceas, la aportación debida a Forestier fue extraordinaria. Puede decirse que en la jardinería de Barcelona eran por aquel entonces casi desconocidas. Imperaban aquí las plantas de mosaicultura: el Vivero Municipal en la calle de Wad-Ras, se dedicaba, salvo raras excepciones, a multiplicar esas menudas plantas de mosaico. En rosales también fue Forestier conspicuo introductor. Había creado el Concurso de Rosas de Bagatelle, e indujo a nuestro gran rosalista Pere Dot a presentarse a él, lo cual hizo un magnífico éxito.

La obra principal de Forestier, entre nosotros, se asentó en el Parque de Montjuïc. No es que pueda decirse que en su totalidad el parque fuese su obra personal: Amargós había trazado el Paseo principal hasta Miramar, Puig i Cadafalch se ocupaba de la gran perspectiva de entrada, desde la Plaza de España. Lo más genuinamente Forestier se halla en la terraza de Miramar, en la remodelación de los jardines Laribal, en el conjunto de la Font del Gat, Rosaleda y Teatro griego (proyectado por Forestier y ejecutado por Ramón Reventós).

Fuera de Montjuïc, la Plaza de Armas del Parque de la Ciudadela es, sin duda, lo más importante que Forestier haya dejado en nuestra ciudad. El Parque del Guinardó fue objeto de uno de sus proyectos menores.

También trabajó en jardines privados: para el Marqués de Alella, para J.J. Ferrer Vidal Güell.

Víctima, una más, de nuestras discordias civiles, Forestier, traído por Cambó, fue despedido por el primer ayuntamiento producido por el régimen de Primo de Rivera. Así pues su labor en Barcelona fue realizada entre 1915 y 1923. Procuré continuar su obra. El gran Alcalde, Barón de Viver,

que sucedió al primer ayuntamiento de la Dictadura, me apoyó en todo lo posible. Personalmente, realicé frecuentes viajes a París para consultar a Forestier. En 1929, cuando la Exposición estaba próxima a inaugurarse, mi padre logró del Alcalde y del Marqués de Foronda, Comisario de la Exposición, que invitasen a Forestier a regresar a Barcelona, para recoger la gran parte de los laureles que le correspondían por el éxito del certámen. Forestier falleció en París el año siguiente. El arquitecto Reventós y yo asistimos al entierro.

Este gran amigo de Barcelona había nacido, setenta años antes, en Aix-les-Bains, en la Saboya francesa. Entre sus antepasados, Forestier citada con orgullo, el “general Barón Forestier”, del ejército de Napoleón Bonaparte. Según Forestier, el Barón con su brigada, había estado de guarnición en Cuenca, e insistió una vez para que mi hermano Fernando le llevase a aquella ciudad. Cuando estuvo en ella se alegró mucho al comprobar—dijo—que bastantes muchachas de la población tenían los ojos azules y eran rubias declaradas. “Herencia—pretendió—de los regimientos normandos que componían la brigada del General Barón Forestier”.

Era nuestro amigo hombre más bien bajo de estatura, dotado de cierto vientre. Llevaba barba, entre rubia y blanca, no muy poblada. Sus ojos eran vivos y su boca maliciosa. Gustaba mucho de la alta sociedad tanto de la de París como de la de Barcelona. Se hospedó hasta 1919 en el entonces noble hotel “De las Cuatro Naciones”. Después de aquel año, fecha en la que el Ritz fue inaugurado, pasó a hospedarse en este último.

Mientras se hospedó en el Cuatro Naciones, sito en las Ramblas, casi frente al Teatro Principal, hizo un discreto uso de las comodidades que el barrio ofrecía. Me llevó un par de tardes a verle jugar, creo que al *baccará*, al entonces famoso Edén Concert. Muchos atardeceres me invitaba al té en el restaurant Royal, en la Rambla de los Estudios. Allí se reunían algunos grupitos elegantes, al calor, por decirlo así, de cierto número de señoritas, de aire distinguido, que la guerra había traído de París al clima, más propicio para sus habilidades, que entonces reinaba en Barcelona. Cuando se mudó al Ritz, dejamos el Royal casi por completo.

Fue Forestier hombre pulcro en el vestir y a menudo se surtía en la sastrería Morell de la Plaza del Teatro. Era allí muy popular, por su buen humor y su castellano regocijante. Se hizo gran amigo

del *senyor Pere*, verdadera institución de la casa.

Para acabar, diré que, en política francesa, era un conservador acérrimo, pero volteriano militante. No le vi nunca ir a misa. Por otra parte, como muchos franceses de su clase, no comprendía nada del problema regionalista o autonomista. Recuerdo que, con ocasión de alguna manifestación catalanista en la Plaza de San Jaime, se dedicó a descubrir los rincones de la plaza que quedaban vacíos, para presentármelos como prueba del poco arraigo del ideal nacionalista entre los ciudadanos de Barcelona. Lo cual no le impedía ser, en la práctica, un ferviente amigo de nuestra ciudad.

En sus contactos con el mundo artístico catalán, fue amable y también agradablemente recibido. Su mejor amigo, entre nuestros artistas, creo que fue Miguel Utrillo, el de Sitges. Otro amigo: Olegario Junyent. Oí, por aquel entonces, pocas críticas contrarias a la obra de Forestier. Tal vez una sola: la de un escultor muy afecto al clásico, que, en una visita a las obras de Montjuïc, se lamentó de que no se hubiese realizado allí un Versalles con grandes perspectivas en terreno llano. Pero ésta fue una crítica a la madre Naturaleza.

Nicolau M. RUBIÓ.

*"Quaderns" agradece al Servicio Municipal de Parques y Jardines su colaboración con este artículo inédito que escribió N. M. Rubió i Tudurí para la revista "Parques y Jardines" dirigida por Joaquim M. Casamori y que en su momento no se publicó.*

## FORESTIER EN BARCELONA

Pág. 27

### 1. BARCELONA EN LA DISOLUCIÓN DEL MODERNISME

*Les ciutats necessiten un jardí, o sigui, un tros de naturalesa urbanitzada, refinada, sotmesa a la intel·ligència.*

N. M. RUBIÓ I TUDURÍ.

*Els jardins de Montjuïc, en "Mirador".*

### EL PLAN DE ENLACES COMO ALTERNATIVA

En mayo de 1905 el Ayuntamiento de Barcelona hacía público el fallo del concurso de Anteproyectos que había convocado, dos años atrás, para solucionar el Plan de Enlaces del antiguo casco urbano con los pueblos agregados en 1897, en favor del que había sido presentado por el arquitecto francés –tolosano– Léon Jaussely. Para el análisis y valoración de los trabajos concursantes, el jurado había designado una Ponencia que, al destacar la superioridad del anteproyecto de Jaussely, lo enjuiciaba considerando que "de realizarse daría un carácter noble y monumental a la Ciudad, haciendo desaparecer la monotonía del plano Cerdà", y entendiéndola que con su puesta en práctica "Barcelona resultaría ser la más bella de las ciudades del Mediterráneo".

De los tres concejales que componían la Ponencia, dos hombres aparecerán, años más tarde, directamente vinculados a las intervenciones en la Montaña de Montjuïc y a la Exposición Internacional de 1929, y con ello a la configuración de la Barcelona del Noucentisme: Josep Puig i Cadafalch y Francesc Cambó. El primero, arquitecto, historiador y presidente de la Mancomunitat de Catalunya desde la muerte de Prat de la Riba (1917) hasta su disolución en 1925 por Primo de Rivera. El segundo, Diputado en las Cortes, dirigente máximo de la Lliga Regionalista (sustituyendo, asimismo, a Prat de la Riba), ministro de Fomento en el gobierno Maura y fundador de la Compañía Hispano-Americana de Electricidad, ligada al capital internacional. Al analizar el Plan de Jaussely suele haber coincidencia en señalar dos fallos principales: Por una parte, el hecho de "figurarse (que era posible) implantar en la Plaça de les Glòries Catalanes el centro de la Barcelona futura, transformando barrios esencialmente obreros en vías de ostentación artística y de construcciones suntuosas", según expresa Carreras Candi en el tomo de *La Ciutat de Barcelona* (1916) de su *Geografía General de Catalunya*. Por otra –y de manera fundamental–, su desvinculación con respecto a la realidad de la estructura económica que habría de hacerlo posible en su integridad y a corto plazo: Considérese que su desarrollo implicaba la creación de una vasta infraestructura viaria, de un complejo trazado de enlaces ferroviarios, servicios, zonas de cualificación di-

versa, etc., y que solamente el sistema de parques, jardines y avenidas-jardín totalizaban 1.500 ha., en una ciudad que en 1908 dispondría solamente de 33 ha. de terrenos libres.

Jaussely hacía la crítica del Pla Cerdà, al que se oponía a pesar de todas sus ventajas, porque en él "no se ha hecho aplicación de la más elemental regla artística, de proporciones, cuestión de visualidad, composición de plazas y agrupación de edificios públicos, disposición interesante de jardines, etc." y por entender que representaba "la uniformidad con todo su aburrimiento, el mismo género de vida para todos, los mismos cuidados, las mismas funciones, moldes idénticos; por consiguiente la individualidad desaparecida para siempre". Bajo su apariencia ilustrada, el Pla Jaussely planteaba la evolución de la ciudad hacia un modelo alternativo al de la Barcelona modernista del Ensanche y que si bien podía interesar a la burguesía industrial radicada en la ciudad resultaba inviable a corto plazo; por lo que fue archivado.

### A MONTJUÏC DESDE LA PLAÇA DE LES GLÒRIES

Las gestiones efectivamente iniciadas en 1907 para realizar en 1914 una segunda Exposición Universal en Barcelona llevarían a replantear una vez más el tema de la gravitación de la ciudad en torno al centro que pudiera constituir la plaza de les Glòries Catalanes. La conciencia del papel catalizador desempeñado por la anterior Exposición de 1888 estaba bien presente: ésta no sólo había producido una afirmación de la industria catalana sino que, gracias a la urbanización jardinera de los terrenos de la antigua Ciutadella y de su entorno, había actuado como motor para una dinamización en el desarrollo del Ensanche, haciendo de incentivo económico que cuajaría en una imagen urbana culturalmente homogénea: L'Eixample modernista.

La inviabilidad a corto plazo del Pla Jaussely –desde la entonces existente estructura económica y de financiación– obligaba al capitalismo industrial barcelonés a dar un giro posibilista al desarrollo de la ciudad. En este sentido, la montaña de Montjuïc podía representar la puesta en circulación de una importante superficie de nuevo suelo urbano que, resuelta a su vez como signo representativo a escala urbana, contrabuyese a desplazar el desarrollo del ensanche hacia la zona del sudoeste. El

antiguo proyecto de Urbanización Rural de Montjuïc, promovida desde 1894 por la Asociación de propietarios de la Montaña, y en situación constantemente conflictiva a causa del emplazamiento del Castillo y de las restricciones de tipo militar que éste representaba, podía, en consecuencia, ser reconvertido en una operación que, por sus dimensiones, adquiriría significados nuevos.

La idea de celebrar una nueva Exposición de alcance internacional iría languideciendo y siendo, alternativamente, relanzada; demorándose en el tiempo, pero manteniéndose como una necesidad constante: De la primera fecha prevista para su realización, 1914, se pasaría sucesivamente a 1917 y a 1919. La inicial indeterminación del certamen –¿Exposición Universal o Internacional? ¿Bajo qué tema?– se concretaría, en 1913, como Exposición de las Industrias Eléctricas, para redefinirse en 1914 como una doble Exposición (Internacional de Industrias Eléctricas y sus Aplicaciones, y General Española). Finalmente se inauguraría en 1929 bajo el triple motivo de las Industrias, el Arte en España y los Deportes.

La Exposición Internacional era el pretexto para contraponer al nodo urbano de la Plaça de les Glòries el nuevo núcleo de Montjuïc gravitando sobre la Plaça d'Espanya. Así, ya desde el primer momento, el Ayuntamiento de Barcelona había comenzado a adquirir terrenos en la montaña, en concreto la finca Laribal (1908), y en 1914 el arquitecto Amargós –el propio autor del Anteproyecto de Paseos y Urbanización Rural– fijaba el perímetro de los terrenos que habría de ocupar la Exposición. Definiendo, también, una vía vertebral, el paseo central K que, arrancando de la proximidad de la calle Méjico, ascendía por la montaña potenciando diferentes áreas, para ir a buscar la vertiente abierta al mar en la zona de Miramar, bajo el Castillo.

En 1915, un año después de que el Ayuntamiento barcelonés aprobase la delimitación del parque y los estatutos de la Exposición, y que el Gobierno central la declarase oficial, Puig i Cadafalch presentaba un anteproyecto para la "Exposición Barcelona 1917", Forestier era llamado a Barcelona y en el mes de septiembre se inician las obras de construcción del paseo K.

### 2. JEAN-CLAUDE-NICOLAS FORESTIER

*Si un dia s'escriu la història del renaixement*

del jardí català, el parc de Montjuïc hi tindrà un paper decisiu. A Montjuïc no són únicament les formes arquitectòniques les que renoven la vella tradició. Es tracta de l'aplicació de les formes tradicionals que foren arrecollides durant la trentena d'anys d'acaballs i primeries de segle.

M.F.

### SOUS LE CLIMAT DE L'ORANGER

Forestier (Aix-les Bains, 1861/París, 1930), ingeniero *des Eaux et Forêts* y especialista en el arte de los jardines, "fue llamado, por iniciativa de F. Cambó, en 1915, para proyectar y dirigir los jardines de la futura Exposición Internacional de Barcelona, que se celebró en 1929" escribe Rubió i Tudurí en la *Gran Enciclopèdia Catalana*. y según M.F. (en el artículo del que se ha extraído la cita del encabezamiento, y en el que su autor demuestra poseer una sólida información, posiblemente inspirada por Rubió i Tudurí), Forestier—"autoritat suprema", "l'internacional dels jardins"—actuó como funcionario, "trabajando con una actividad apasionada que contagiaba a quienes le rodeaban".

*Conservateur* de las aguas y bosques de París e ingeniero jefe de los paseos parisientes, Forestier llega a Barcelona investido por el aura que le proporciona su cargo, sus intervenciones en el Campo de Marte y otros jardines de París (Parque de la Cité Universitaire, Parque de la Bagatelle, jardín del Casino de Deauville, etc.) y la realización del parque sevillano de María Luisa. A partir de este último encargo, Forestier inicia una importante actividad en España, con numerosas realizaciones tanto de tipo público (Montjuïc, la Ciutadella, Guinardó), cómo privado: la "Casa del Rey Moro" en Ronda (1912), Palacio de Liria (1916), Valdenoja (1917), La Magdalena en Santander (1917), Ferrer-Vidal y Hotel del Lleó en Barcelona (1919), etc.

En su libro "*Jardins/Carnet de plans et de desins*"<sup>2</sup> son éstos, principalmente, los jardines que da a conocer. En él, en el ámbito internacional solamente publica, aparte de unas pequeñas intervenciones particulares en París y Beziers, el jardín del Sultán de Marruecos (1916) y el anteproyecto para el Parque de La Punta, en La Habana (1918). La publicación es ambigua: Una somera historia del jardín da paso a un enfoque manualístico que Forestier ilustra con su propia obra, y con una especie

de catálogo práctico de soluciones de jardines de diversos tamaños y superficies (16 jardines genéricos en terrenos que van desde los 28 x65 m. hasta los 5.000 m<sup>2</sup>). Pero hay una idea nueva, una preocupación concreta: "le climat de l'oranger". El redescubrimiento del jardín mediterráneo, que más adelante será propuesto por su discípulo Rubió i Tudurí como modelo alternativo a los jardines tradicionales europeos.

### EL IDEARIO JARDINERO DE FORESTIER

El "comercio íntimo con la natura dentro de un cuadro humano" constituye, para Forestier, el componente *pittoresque* de los jardines; el primer sentimiento de la satisfacción que proporcionan. Pero, a lo largo de la historia, el tipo de *jardines pittorescos* se ha ido alternando con el de los *jardines regulares*, en los que se satisface la necesidad humana de que "el esfuerzo de nuestro cerebro y de nuestras manos" se haga manifiesto, de tal manera que es en los periodos de paz y prosperidad cuando aparecen las obras netamente regulares y simétricas.

Hasta aquí, coincidencia con Alphand cuando a los "*jardins irreguliers ou agrestes, dits jardins anglais*" contraponen "*les jardins formes d'allées droites, recouvertes de tonnelles en treillage; des charmilles taillées en berceau; des cabinets de verdure; des labyrinthes;..*" en una palabra, "*le jardin regulier, dit jardin français*". "*Le style regulier et le style agreste*" como dos únicas posibilidades de organización de un jardín, "*qui seront toujours opposés*".<sup>4</sup>

Pero Forestier matiza el concepto de jardín regular, pues el apogeo del jardín francés no se produce hasta que La Nôtre rompe la monotonía de una compartimentación repetida exhaustivamente, consecuencia de unos planteamientos dominados por el dibujo, excesivamente arquitectónicos, "accesoriamente embellecidos por la naturaleza" más que tendentes a valorizar los elementos vegetales. Y para superar la rigidez y el esquematismo que se da en los jardines regulares de los siglos XVII y XVIII introduce variaciones de nivel, escaleras, aterrazamientos efectos de agua y variantes ornamentales y detalles con los que "*il multipliait les belles surprises, les aspects nouveaux, les lieux de repos agréables, et s'efforçait ainsi de rendre dans le jardin la promenade attachante*".<sup>5</sup>

De La Nôtre extrae Forestier el espíritu de su postura personal que ha de ser "más sensible a las necesidades cotidianas" buscando una conciliación de los dos extremos. Actitud mediante la cual buscará poner en valor *todas las plantas y todas las flores* en un trazado de jardín claro, lógico y preciso; evitando toda teatralidad pero organizando reflexiva y ponderadamente la belleza de los trazados, "desplegando todas las fantasías, esplendores y curiosidades vegetales".<sup>5</sup>

Frente a la concepción representativa del jardín—los *jardines para ser visitados*—, opone el jardín como lugar íntimo, que favorezca el deseo de gozar de todas "*les délicatesses de l'agriculture*", de la belleza de las flores, de sus formas y colores, de la luz y la sombra: el *jardín para comunicarse con la naturaleza*. Por esta razón cree también que los árboles frutales se deben incorporar a la jardinería; "utilidad y belleza son compatibles cuando se trata de hacer agradable la vida". En esta ideología apoyará su interpretación del jardín mediterráneo, buscando el apoyo directo de la jardinería árabe andaluza, pues este último concepto de jardín es el que corresponde a las civilizaciones más antiguas: entre las que sitúa la arábigo-española de la que extraerá también—al igual que La Nôtre—, su gusto por el uso del agua controlada en estanques, surtidores, fuentes y canalillos.

El parque de María Luisa en Sevilla (1911-1914) y el jardín para la "Casa del Rey Moro" en Ronda (1912) constituirán sus campos iniciales de experimentación en este sentido. Para desarrollarse, de un modo más pleno y libre, en la jardinería del Palacio del Sultán de Marruecos en Casablanca<sup>2</sup>, donde la disposición de controladas avenidas, pequeñas áreas florales, terrazas, estanques y emparrados sirven para ordenar un vasto jardín-hortícola en el cual los macizos de naranjos juegan con los rosales, se dispone una zona de huerta para legumbres y domina una gran organización regular de albaricoqueros y otros frutales. Debiéndose citar también la transcripción casi literal que hace del Patio del Ciprés de la Sultana, de los jardines del Generalife, en el "jardín morisco" que realiza en la finca Pubill de Montjuïc, en la parte inferior del Jardín Laribal.

### POR UN RENACIMIENTO DEL JARDIN CATALAN

"*Quan s'iniciaren els treballs de l'Exposició, un grupo de persones de gust i d'influència política donà una orientació per tal de començar a refer la nostra tradició de jardineria. Mr. J.C.N. Forestier va ésser cridat a Barcelona, i el parc de Montjuïc mostrà, des del primer moment, que l'orientació donada obtenia un èxit en la pràctica*", escribiría Rubió i Tudurí en 1929<sup>6</sup>.

Donde la idea de "*refer la nostra tradició en jardineria*" adquiere un sentido altamente significativo por corresponderse con las formulaciones ideológicas de la burguesía nacionalista, precisamente en el año siguiente a la constitución de la Mancomunitat de Catalunya (6,IV/1914). De la misma manera que muy significativos son los tres primeros encargos concretos que se le realizarían a Forestier a raíz de su presencia en Barcelona.

En primer lugar, la ordenación jardinera de las fincas que el Ayuntamiento poseía en Montjuïc, ligada a una política de actuaciones prestigiosas tangibles a corto plazo, obviamente en relación con la potenciación y puesta en marcha de la Exposición Internacional en ese ámbito. En segundo lugar, el proyecto de los jardines para la Central Térmica de Sant Adrià, propiedad de la Energía Eléctrica de Catalunya, compañía fundada en 1911 con capital francés, el mismo año que en Toronto se constituía "La Canadiense". Y, por último, la urbanización y ajardinamiento de la antigua plaza de armas de la Ciudadella, en la cual todavía existía el edificio del arsenal recientemente convertido en museo (1915)—y donde, posteriormente, en 1932, se instalaría el Parlament de Catalunya—, signo incipiente del prestigio con el que se quería connotar la puesta en marcha del programa ideológico de la Mancomunitat, ya desde sus inicios, como interpretación del "*vinguin biblioteques, vinguin museus*" de Eugeni d'Ors.

De la misma manera que es importante, en este sentido, constatar que no es precisamente Forestier quien pone el énfasis en el renacimiento de una tradición jardinera catalana, sino su eficiente discípulo Rubió i Tudurí. Forestier hace el elogio particular de Catalunya, y en concreto de la región barcelonesa, detacándola entre todas las provincias meridionales europeas por su clima y sus condiciones paisajísticas, definiendo el *jardí catalan* con va-

guedades e imprecisiones hasta cierto punto cursis: “El jardín debe nacer aquí, naturalmente; los artistas jardineros aportarán la impronta de una mano a la vez acariciadora y autoritaria, pero nunca tiránica. Disciplinarán las gracias de la tierra, mantendrán las formas de la primavera bajo las leyes de las líneas clásicas; sabrán conjuntar estrictamente los follajes, las numerosas flores, las piedras y las aguas para componer lugares de reposo, territorios de poesía”.<sup>5</sup>

Es Rubió, por el contrario, quien añade una dimensión programática a las intenciones de Forestier. Primero en cuanto al “*restabliment del nostre jardí tradicional*”, del “*vell jardí català mediterrani* (que no es si no) *continuació d'un paisatge domesticat*”<sup>6</sup>. Más adelante, extrayendo de una experiencia de la “restauración del Jardín de la Latinidad, (que) desde hace años y desde Barcelona sobre todo” se está produciendo, una categoría jardinística permanente, unitaria, históricamente justificada, expresión del *espíritu latino* que imprime su sello al mundo contemporáneo: “La labor de jardinería que algunos desarrollamos en el levante hispánico y en las Baleares tiene precisamente por objetivo servir al arte del jardín latino. No se trata de alcanzar objetivos localistas, sino de cultivar fórmulas amplias, aplicables a toda una zona de clima y espíritu parecidos al nuestro”.<sup>3</sup>

#### EXITOS E INFORTUNIO DE FORESTIER EN BARCELONA

Los primeros proyectos de Forestier para Montjuïc tienen por objeto la configuración del parque Laribal, que iría desarrollándose desde sus cotas más altas hacia las inferiores, realizando una Rosaleda en los terrenos donde se reunía “La Colla de l'Arròs”, así como la ordenación de la Font del Gat. Pero su intervención se hizo extensiva a la realización de toda la jardinería de la Exposición Internacional. No sólo diseñando ámbitos diversos como la Plaça del Polvorí Vell, la Plaça de la Mecànica (en la proximidad de los accesos al recinto) y más tarde los jardines de Miramar, sino también proponiendo soluciones como la conversión de una antigua cantera en teatro al aire libre, idea de la que derivaría la construcción del Teatre Grec que realizaron Reventós y Rubió. O disponiendo desde el principio las plantaciones del paseo K y organizando planteles al efecto, de acuerdo con su principio

de que los jardines son *escuelas de paciencia*, ya que el factor tiempo juega un papel definitivo en su configuración: Es preciso, sobre todo, que envejezcan y, en consecuencia, “*plantons sans plus tarder, plantons le plus possible*”.<sup>5</sup>

Para la realización práctica de los trabajos de Montjuïc, Forestier encontraría en Nicolau M. Rubió i Tudurí el más eficaz colaborador. Ya desde poco antes de titularse e 1916, su padre, el general Marià Rubió i Bellver—que intervino durante el largo proceso de preparación de la Exposición como ingeniero asesor del comité directivo y asumiendo la ejecución de la obra civil de aquella, bajo cuya dirección, “en ciertos momentos trabajaban (...) 1.500 hombres construyendo jardines, plantando árboles y abriendo caminos”—le apoyó para que entrase a trabajar en las obras de jardinería que se estaban realizando en la montaña, colaborando con aquél. Poco más tarde, en 1917, sería nombrado arquitecto-director de los Parques Públicos de Barcelona cargo desde el cual apoyaría en todo momento a Forestier, a quien siempre reconocería como su maestro.

La figura de Forestier se fue afirmando en Barcelona, influyendo en la municipalidad para impulsar una política de espacios libres; hasta el extremo de que en el Plà d'Enllaços de 1917 aparecían, diseminadas por la ciudad, numerosas reservas de suelo con esta finalidad. Y él mismo diseñó, conjuntamente con Rubió, los jardines del Guinardó, en una finca de tres hectáreas y media que el Ayuntamiento había adquirido en 1910. De igual manera, algunos particulares y entidades privadas le encargaron la realización de sus jardines: El Marqués de Alella y el banquero Ferrer-Vidal i Güell (presidente asimismo de la Sociedad Cívica de La Ciutat Jardí), entre los primeros; los del Tiro de Pichón en Montjuïc y los del Hotel del León para la Sociedad Anónima de San Pedro Mártir—aparte de los ya citados de la Energía Eléctrica—entre los segundos.

Poco tiempo después vendría la crisis. En 1919, Forestier presentó un proyecto para la ordenación de Miramar, sustituyendo el proyecto que August Font y Enric Sagnier habían realizado, por encargo de la junta de la Exposición, para resolver su fachada marítima y con ello la de la montaña. La ambición de este proyecto, mediante el cual se proponía la construcción de una monumental fachada arquitectónica, la marginalidad que en el conjunto de la Exposición tenía la Sección de Miramar y el

desinterés para enfatizar la conexión de la montaña con la zona litoral, porque se estaba potenciando hacia la zona más llana de la plaza de España, son las causas que puede explicarnos que se produjera su cambio por un proyecto más sencillo, haciendo jugar—otra vez—a la jardinería, un papel de instrumento simbolizador de más bajo costo.

No obstante, entre la presentació del proyecto de Forestier para Miramar y su ejecución transcurrirían cuatro años. M.F.<sup>1</sup> explica que “*per una pila de causes de mal esbrinar—i l'enumeració de les quals no fora massa amable—Forestier, d'ençà de la sortida del senyor Cambó, deixà de treballar al Parc de Montjuïc amb aquella primitiva activitat. Fou e l'interregne del senyor Cambó i l'adveniment del Directori que hom no pecà de gentil amb el gran arquitecte-jardiner*”. Forestier presentó su estudio en mayo de 1919 y en octubre Puig i Cadafalch proyectaba un jardín, el des Tarongers, situado en la articulación del Laribal con el recinto de la Exposición. ¿Debemos entender este episodio como la evidencia de una voluntad de apropiación, cada vez mayor, de la realización total de las distintas áreas de la Exposición por parte de los arquitectos que las estaban proyectando y, en consecuencia, de un desplazamiento de la figura del jardinero de Cambó? El hecho es que alguna incidencia que nos es desconocida comporta el desplazamiento de Forestier, que no reaparece en Barcelona hasta cuatro años más tarde, momento en que se realiza Miramar, para volver a desaparecer acto seguido, de una manera casi definitiva, del panorama de realizaciones de la Exposición: La simple constatación cronológica de estos episodios con los hechos políticos del país (El Directorio civil de Primo de Rivera no se produce hasta setiembre de 1923), pone en crisis la interpretación que de la caída de Forestier hizo Rubió i Tudurí en una conferencia pronunciada en otoño de 1979 en el Colegio de Arquitectos, atribuyéndolo exclusivamente a la francofobia desencadenada como consecuencia de los acontecimientos políticos españoles. Más aún si tenemos en cuenta que Forestier reaparece, aunque sea episódicamente, en 1928, para resolver el acabado, “*els petits brolladors i els tubs lluminosos*”,<sup>1</sup> de la avenida de María Cristina.

“*Val a dir que després hom ha reparat tan bé com ha pogut el greuge*”<sup>1</sup> en gran medida gracias a las gestiones de Rubió, que durante todo este tiempo había actuado frecuentemente de enlace en-

tre Forestier y las obras del parque en curso de ejecución. Que lo nombró, miembro permanente del jurado de un concurso internacional de rosas<sup>8</sup> que desde 1929 organizó el Ayuntamiento de Barcelona en los jardines del Palau de Pedralbes, a través de la Dirección de Parques Públicos, a semejanza del que el propio Forestier había instituido en La Bagatelle. Y que consiguió del Marqués de Foronda que concediese al jardinero de Montjuïc la medalla conmemorativa de la Exposición Internacional de Barcelona.

3. *Art et technique—mieux vaut dire simplement art ou technique—ne consistent pas, comme vous l'aveé sans doute entendu dire souvent, à donner une expression à nos conditions de vie, mais plutôt à exprimer ces nouvelles contitions de notre vie.*  
J.C.N. Forestier.

Amargós había dado a Cambó la idea de los jardines de Montjuïc. “*Sert—el pintor—li sabia l'home: l'havia vist a Sevilla ressucitant—hi prodigiosament els vells jardins que s'hi perdien*”<sup>1</sup>: Forestier, *l'internacional dels jardins*, hombre de oficio, con gran experiencia y habilidad para rodearse de colaboradores eficaces—lo que le permitió aceptar encargos de una envergadura cada vez mayor—fue introducido en Barcelona como el especialista capaz de interpretar el programa ideológico de una burguesía ambiciosa y contradictoria que aspiraba a incidir en el poder central del Estado y, simultáneamente, a su afirmación nacionalista.

Capaz de analizar los problemas en todas sus dimensiones, uno de los mayores alicientes de su obra barcelonesa reside en la sensible interpretación que supo hacer del clasicismo en el planteamiento general de los problemas—mediante el filtro del mediterraneismo—. Si bien dotado de una amplia gama de conocimientos y recursos, se acusa en él, por el contrario, una cierta debilidad al proponer soluciones concretas de diseño para los elementos frecuentes, que muchas veces se resuelven mediante un hábil recurso a soluciones reiteradamente aplicadas.

Es así cómo Forestier, a partir de un profesionalismo que se pretende a-ideológico, pudo asumir y resolver en Barcelona la valoración de unos ambientes urbanos entendidos como intervenciones-símbolo. De la misma manera que, más adelante, podría asimismo suministrar a las oligarquías la-



tino-americanas una imaginaria urbana basada en la interpretación de París como modelo de ciudad burguesa —Gran Avenida del Tajo en Lisboa; jardines a orillas del Río de la Plata en Buenos Aires; Plan de La Habana (que había empezado siendo un simple proyecto de jardín urbano)—. Operaciones concretas de prestigio resultas esencialmente en el plano formal.

J. Emili HERNÁNDEZ-CROS

## LOS JARDINES DEL ARQUITECTO RUBIÓ

Pág. 40

Publicar los jardines de Nicolau M. Rubió i Tudurí ha presentado dificultades de dos órdenes. Ha sido necesario fotografiarlos, por necesidades de programación, en momentos no siempre idóneos para su lucimiento, lo cual es de lamentar particularmente en los rosales y otras especies florales. Por otra parte, el jardín es consustancialmente mutable: muchos de los estudiantes han sido modificados por sus propietarios o por el simple paso del tiempo. No siempre, sin embargo —y ello es propio del encanto de los jardines— la sucesión de las estaciones ha resultado negativa.

Hemos dejado de lado las obras ya inexistentes o inaccesibles hoy en día, y también las que nos han parecido de menor importancia. Hemos agrupado las restantes destacando de entre ellas las mejor conservadas o más representativas. La presentación de la obra arquitectónica de Rubió no es propósito específico de este número, salvo algún caso notable o las casas que construyó junto con sus jardines. El criterio de ordenación ha sido el cronológico. Si bien el propio Rubió presentó frecuentemente su obra como una continuidad centrada en la búsqueda del jardín “meridional” o “latino”, para nosotros aparecen dos épocas claramente diferenciadas entre sí. La primera es anterior a la Guerra Civil y la segunda transcurre desde su regreso del exilio, el año 1946, hasta la década de los sesenta.

Rubió empezó su propio trabajo cuando aun colaboraba con Forestier. Desde sus primeras

obras en solitario ya se hace patente un menor pannel, en la configuración del jardín, de los elementos arquitectónicos y el carácter menos barroco de éste cuando evidentemente existen, aproximándose a un clasicismo austero desde el cual se filtran tradiciones autóctonas. También las formas de las masas vegetales son tratadas con más sencillez, reduciendo los elementos “topiaros” y, en general, simplificando los perfiles geométricos.

Su *El jardín meridional* (Salvat, Barcelona, 1934) nos resumirá lo que nos muestran en el libro las realizaciones contemporáneas. El jardín meridional que Rubió pretende quiere enraizarse en el hispano-árabe, del cual el Generalife de Granada, el Alcázar de Sevilla y el palacio del Marqués de Viana en Córdoba son considerados las realizaciones máximas. Una gran admiración por Le Nôtre (que es colocado por delante del jardín italiano del barroco, preferido este, a su vez, a las corrientes paisajísticas que comienzan en Kent) no es obstáculo para que Rubió defienda una tradición autóctona que podría resumirse, de acuerdo con sus criterios, en:

Una muy importante masa arbustiva y arbórea como organizadora de las grandes masas y de los recorridos por el jardín.

Una grama de especies más bien reducida, dispuesta en todo caso de manera uniforme.

El uso discreto de las flores y su agrupación por unidades de color. Los tiestos han de posibilitar el uso del color para subrayar determinadas secuencias con más libertad que la austera disposición de las masas florales.

La colocación de plantas aromáticas, en la tradición hispano-árabe, para realzar determinados ámbitos.

La preferencia por las especies autóctonas no excluye la incorporación de especies foráneas e incluso exóticas. Rubió, que no apreció el jardín mixto (geométrico y paisajístico a la vez), que, por consiguiente, no es ecléctico en sus trazados, acaso lo es en lo que se refiere a su disponibilidad ante la utilización de plantas de diverso origen. Detrás de una curiosidad y de un gusto por la variedad del mundo vegetal y de una concepción del jardín, enraizada en el XIX, como lugar de conocimiento,<sup>1</sup> se encuentra la preferencia por la inclusión por delante de la exclusión. Rubió atribuirá al carácter latino la capacidad de transformar en algo propio las influencias que recibe de los cuatro vientos, aprendi-

da cuando el Mediterráneo era el centro del mundo. Así Rubió iniciara, como Director del Servei de Parcs i Jardins del ayuntamiento de Barcelona una tarea —sin comparación en el resto del Estado— de aclimatación, investigación y aplicación a sus proyectos de especies importadas, que sus sucesores en el cargo continuarán. No siempre, sin embargo, el espíritu latino, quizá maltratado por la historia, parece haber tenido últimamente la capacidad de síntesis que de él esperábamos.

Con la ayuda técnica de Miquel Aldrufeu se introducirán y se harán más populares que, prácticamente, cualquier otra especie importada posteriormente, el *Popocarpus nerifolius* del archipiélago Malayo; de tierras suramericanas: la *Jaccaranda mifeafoli*, la *Tippuana Speciosa*, la *Parkinsonia aculeata* (Pal Verd), la *Phytolacca dioica* (Ombú) i la *Grame-americana*, es decir, la hierba especialmente resistente que ayudará a Rubió a realizar el jardín paisajista de nuestro clima.

La balsa, la alberca, el lavadero catalán, habrán de regar el jardín por gravedad —no se acepta la manguera como instrumento principal de riego— y constituirse, al mismo tiempo, como objeto principal. Contemplando su propia tierra sugerirá pilares y galerías para subrayar la presencia del agua. Estas construcciones, y las escaleras y muros para salvar los desniveles, serán las arquitecturas preferidas para el jardín, ante el despliegue de la imaginaria estatuaría italiana.

Claro está que de aquí se desprende un elemento clave en la concepción de Rubió: la pendiente. Su ausencia (Eduardo Marquina, Pedralbes, años más tarde Barón de Viver o El Plantío) aproximará a Rubió a fórmulas francesas, fijadas en el contexto por los estanques y por la domesticidad de trazados y especies. Los ejes y las perspectivas formalizadas con árboles crearán una pauta geométrica allá donde la propia topografía no le ofrece. En el llano, sin embargo —ciudadano en este caso— Rubió hará su primera tentativa estrictamente paisajística. El año 1928 proyectará la Plaça dels Germans Badia (hoy, de Francesc Macià, antes, de Calvo Sotelo), disponiendo sobre un tapiz verde agrupaciones de árboles y masas arbustivas y florales, justificado, quizá, por los infinitos puntos de vista que el contorno circular ofrece y que podrían convertir en problemáticos los trazados más geométricos que Rubió estaba empleando, simultáneamente, incluso en situaciones igualmente urbanas, como las pla-

zas de Adriano o de Letamendi.

Topografías más accidentadas, más comunes en el litoral, darán ocasión a la aplicación directa de los principios antes apuntados. Nacen así Santa Clotilde, Torre Ametller, Duquesa de Gramont, Conde de Godó.

Diversas son las muestras del trabajo de Rubió desde la postguerra hasta hoy que podemos ofrecer. Aparte algún encargo oficial, desde su regreso, el año 1946, del exilio, su labor se centró en los jardines privados. Si algunas de las obras de los cincuenta responde aún a las características anteriores (A. Rosa, P. Vergés, P. Semsat) o continúan sensibles al gusto francés por el jardín llano (Barón de Viver, El Plantío), otras suavizan los trazados (E. Bebié, C. Grases, R. Rovira, B. Carbó, hotel en La Fosca) y habrá que convenir en que otras (M. Cahner, V. de los Ángeles, Hotel de Mar, Cabestany o Vilavecchia, etc.) se resuelven desde criterios decantadamente paisajísticos. (No recogemos aquí la Plaça de la Sagrada Família, de la que Rubió realizó un croquis de la disposición general).

De este modo, un uso intensivo del césped creará una base sobre la que se disponen pictóricamente las especies vegetales, substituyendo el papel de arbustos y de árboles como principales ordenadores del jardín. Las variedades florales se multiplicarán y se mezclarán frecuentemente sus tonos, la uniformidad en la disposición de las especies es reemplazada por el contraste de sus agrupaciones en pequeña escala, la balsa o el estanque —y también sus arquitecturas anexas— desaparecen prácticamente, el riego por procedimientos mecánicos se convierte en el único utilizado. La incorporación de nuevas especies parece estar más próxima el efecto de lo exótico que a aquella culturizada voluntad de ampliación del repertorio a la que antes nos hemos referido, aunque los jardines Cavestany y Vilavecchia se resuelvan más lejos del exotismo y de la pequeña escala. Paisajismo muy latino, dirá Rubió, sin por ello hacer una explicación articulada como la de su “Jardín meridional”.

Rubió —como ha sido normal estos años— ha utilizado el paisajismo para enfrentarse con los pequeños y caprichosos límites en los que frecuentemente hubo de trabajar después de la guerra. El camuflaje de los márgenes cuando son demasiado próximos puede hacer que el jardín se parezca a aquel claro en el bosque que Rubió identifica como

paisaje nórdico, origen del paisajismo. Cuando logró recuperar dimensiones apreciables volvió a formas más geometrizadas. No siempre, sin embargo: en el Hotel del Mar, Cavestany o Vilavecchia, por ejemplo, el paisajismo habrá quizá de ser explicado por las arquitecturas, actitudes con las que Rubió hubo de establecer relaciones, sea por razones de proximidad física o por el hecho de tener que trabajar dentro del *pathos* de la modernidad: "Ocurrió que los tiempos cambiaron después de la guerra mundial y, vaya usted a saber por qué, fue pareciendo que la geometría resultaba fatigosa en el jardín. Precisamente en la época de la arquitectura funcionalista... Pasé, con armas y bagajes, al paisajismo; a un paisaje muy latinizado, todo hay que decirlo..."<sup>3</sup>

Si la actitud de Rubió, traductor de Montaigne, no era de preferencia apriorística por un modelo determinado de jardín —"nos explicamos fácilmente que haya quien considere más de su gusto este o aquel tipo de jardines... He de decir que yo no soy una de esas personas, y que sobre una tal materia no he llegado a la certeza... vivo en una duda amable, por aquello de *che non men che saper, dubbiar m'agrada*, como dijo Dante en su tiempo"<sup>4</sup>—, de su práctica y de sus formulaciones se desprende que, para él, profundizando en las sugerencias de Forestier, el valor principal del jardín reside en su contextualidad, en su adecuación a unos lugar, clima e historia concretos. Mateniendo este propósito pasó desde los jardines organizados sobre una base compositiva que hallaba eco en las construcciones del jardín (los ejes y perspectivas enmarcarán los accesos a las casas, las pérgolas, miradores y patios materializarán la transición entre jardín y edificaciones, desniveles y escaleras culminarán en las propias terrazas de las viviendas) a enfrentarse con arquitecturas pensadas para propósitos tales como depositarse sobre el paisaje sin alterarlo, o ser "interpretadas", reclamando con ello un frente de encuadres infinitos, lejos de cualquier jerarquización entre sus partes —es la imagen del jardín desde los interiores de las casas Vilavecchia o Cabestany— pero que, en cualquiera de los casos, poco nos dicen de cómo ha de ser ese paisaje o de cómo puede tratarse esa naturaleza idealizada.<sup>5</sup>

El paisajismo —precariamente latinizado por algunas especies, tiestos y surtidores y abandonado cuando, como en la casa E. Rosa, Rubió puede proyectar casa y jardín— fue la acaso inevitable

respuesta de Rubió.

La reducción de los actuales jardines en comparación con la extensión de los pretéritos, las nuevas expectativas de uso de los actuales jardines públicos, una previsible menor dedicación a su conservación y, quizá en primer término, el carácter de las arquitecturas con las que el jardín actual entra en contacto son, creemos, los problemas que, como los que hoy nos encontramos trabajando en temas parecidos, Rubió se encontró, por separado o simultáneamente, sobre la mesa.

Se alzan voces que reclaman la invención del jardín de hoy: *Il Grattacielo del sogno non poteva que ergersi in un Parco Panoramico Inglese... il prato in dolce declivo fu formulato nella stessa epoca alla quale apparteneva la nobildonna cel capello a larghe tese attenta a curare el giardino... Ma non esiste al momento nessun altre sogno, nessun altre modello con il quale sostituirlo...*<sup>6</sup> La peripezia de Rubió nos muestra que si pensar en el jardín nos preocupa (Más allá de la dicotomía geometría-pintoresquismo) es en la arquitectura donde reside el problema.

Eduard BRU.

#### NOTAS

(1) Véase "En el II Centenario del Príncipe de Ligne" (En el Centenario del Príncipe de Ligne), "Arquitectura i Urbanisme" de diciembre de 1935, una deliciosa defensa de este tipo de utilidad del jardín. (2) Explicación en la que posiblemente hallaría un lugar su experiencia en Canarias, a caballo entre los cincuenta y los sesenta. (3) Una vez más, será menester fijarse en el racionalismo más atento al vernáculo, como el Coderch de las casas Ugalde o Rozes, para encontrar una dimensión contextualizada en obras que no se pueden desligar de una manipulación del entorno ligada a la obra. (4) *Arquitectura de jardines* (Editorial Blume, Barcelona, 1978). (5) *Dels nostres jardins* (De nuestros jardines), "D'ací i d'allà", febrero de 1927. (6) Joseph Rykwert, *Il giardino del futuro fra estetica e tecnologia*, "Rassegna" número 8, Milán, octubre de 1981.

## LA CASA DEL ALGODON

Pág. 73

"Inmobiliaria Textil Algodonera, S.A." quiso que su edificio social reflejase que la moderna

industria textil algodonera de Cataluña fue una creación del siglo XIX. El proyecto no tenía que olvidar este dato fundamental. INTASA había adquirido el edificio de la Avda. de José Antonio. 670, proyectado y construido, hace casi un siglo, por nuestro gran arquitecto Rogent (1821-1897), en el estilo neoclásico de la época. El edificio de Rogent y su estilo neoclásico barcelonés, representativo de la tradición ochocentista de nuestra industria, tenían, pues, que perpetuarse en el nuevo inmueble.

Pero esta misma industria textil algodonera se proyecta hoy, desde la base que constituye su tradición, hacia un futuro de lucha en el mundo moderno. En el nuevo edificio social tenía que manifestarse por consiguiente análoga proyección hacia el mañana. Las oficinas y los laboratorios que el edificio alberga pedían imperiosamente soluciones arquitectónicas no-tradicionales.

El arquitecto se encontraba en el caso de proyectar en función del paso del tiempo —según su concepto personal del "brunelesquismo" que el propio arquitecto ha explicado en estas páginas.

En el edificio no sólo se ha respetado la bella obra de Rogent sino que se le ha reconocido el papel de basamento de la obra. La antigua fachada es de piedra labrada: también lo ha sido la nueva, constituida por un orden de pilastras corintias, no estriadas, en piedra gris de Gerona, con capiteles y bases de mármol blanco; según el ejemplo fundamental de la fachada del Palacio de la Generalidad.

Con el mismo respeto se han conservado los salones de la planta noble del edificio de Robert.

En cuanto a la parte moderna del edificio ha huido de la ciega servidumbre a modas pasajeras, evitando también sacrificar la comodidad presente al prurito de inventar soluciones para el siglo XXI.

Llamaremos la atención sobre la fachada posterior proyectada según la técnica contemporánea y sin embargo hija de la fachada posterior tradicional de nuestro Ensanche.

También la escalera general puede ser mencionada. Por la necesidad de no dar cargas ni empujes sobre los conductos de aire acondicionado inmediatos, ha tenido que ser construida con materiales "secos" —hierro, madera, aluminio, vidrio y goma—. No se apoya en el suelo inferior, sino que está suspendida, mediante delgados tirantes trabajando a la extensión, de un entramado metálico en

el piso más alto del edificio. De ahí el aspecto ligero y como aéreo de la escalera.

Por fin citaremos el laboratorio del ático, proyectado bajo una cubierta en dientes de sierra.

En algunos detalles, el autor del proyecto ha tenido que reinventar soluciones de tipo ochocentista, como son, el vestíbulo de entrada, el jardín de invierno de la planta principal, y las fuentes de la terraza en la parte posterior de esta misma planta.

## PUBLICAR A RUBIÓ

Pág. 84

*Esta publicación no habría sido posible sin la ayuda de doña Montserrat Pla, Viuda de Rubió, que ha puesto amablemente su archivo a la disposición de nuestro Colegio. La colaboración de nuestro compañero Josep Bosch i Espelta —a partir de su tesis en curso sobre Rubió— ha sido imprescindible para la localización de los jardines que aquí se reproducen y para su acceso a ellos, así como para obtener inestimable datos cronológicos. En estas mismas páginas queda constancia de sus opiniones.*

*Igualmente agradecemos la amable ayuda de don Josep Batlle, la cual nos ha permitido identificar las especies vegetales y también los aspectos más específicamente botánicos de los jardines.*

## RUBIÓ VERSUS EL PAISAJISMO LATINO

Pág. 85

La obra de N.M. Rubió i Tudurí en su ámbito específicamente jardinero está ligada en sus inicios y en su posterior evolución a un personaje al que Rubió siempre definió y admitió como su gran maestro, el "conservateur" de los jardines de París

J.C.N. Forestier. Peritámonos pues iniciar este relato con una breve semblanza del hombre que inició a Rubió en su dilatado devenir jardinero.

Será en 1915, cuando gracias a los buenos oficios del pintor Sert, llega a Barcelona, llamado por don Francisco Cambó, el ya famoso jardinero francés. Su paso por España no era nuevo y había realizado ya algunas obras. Así nos encontramos con el jardín para el Marqués de Viana en su finca "La Moratalla", cuya visión nos transporta en un mágico vuelo a los châteaux, franceses, y el proyecto para la Duquesa de Parcent en la conocida "Casa del Rey Moro" de Ronda, en el que Forestier está ya impregnado de la admiración y encanto que en él produjo la visión y descubrimiento de los jardines granadinos de la Alhambra y Generalife. Aquel jardín, a pesar del estado de semiabandono en que se encuentra en la actualidad, es una buena maestra aún del quehacer jardinero de Forestier en su etapa española.

La obra de J.C.N. Forestier, es prácticamente universal. Existen proyectos suyos en Buenos Aires, La Habana, Portugal, Marruecos, Italia y, por supuesto, en Francia. Sin embargo, y a pesar de esta universalidad, Forestier siempre defendió en sus proyectos el precepto de que un jardín debía ser el fruto directo del suelo y del clima en el cual se ha de ejecutar, pero no entendiendo esta frase solamente en su sentido botánico y geológico, sino también en su más amplia acepción cultural, social y funcional.

Forestier, que sentía una profunda admiración por el arte jardinerío hispano-árabe, al que veía como uno de los ejemplos más ajustados de relación entre jardín-suelo-clima, realiza en su obra española la "adaptación" de los principios académicos de su época con la rica tradición del jardín andaluz. No hay que entender esta posición de Forestier como un mero recurso localista ni como un intento de redentorismo nacional. A pesar de su eclecticismo académico, Forestier, consciente de la sabiduría del arte jardinero hispano-árabe, olvidado con excesiva prisa en pos de influencias italianas y francesas por lo general mal entendidas, realiza en sus proyectos andaluces la puesta al día de los criterios y recursos jardineros que los árabes trajeron a España y que nos dejaron como herencia esta maravilla de la arquitectura universal que es el conjunto de edificios y jardines que forman la Alhambra y el Generalife.

España que a la llegada de Forestier no cuenta con una auténtica tradición jardinera propia, debe sin duda este hecho a un largo e histórico alejamiento de las corrientes culturales y estilísticas en las que se desarrolló el devenir del arte jardinero universal. Así la conquista de Granada por los cristianos españoles, incapaces de asimilar la superioridad cultural de sus conquistados no supuso ni el desarrollo ni la asimilación del arte jardinero árabe. La contumaz adquisición, que amordazó cualquier intento de desarrollo cultural y creó una moral austera y absoluta, era un terreno bien poco fecundo para el desarrollo de cualquier ideal jardinero. Los grandes soberanos españoles, que se sirvieron por lo general de jardineros flamencos franceses e italianos para la realización de sus jardines, inauguraron, si es válida la acepción, una larga tradición de jardineros extranjeros proyectando y realizando jardines españoles, de la que Forestier no es más que un ejemplo.

Sin embargo hay una diferencia en Forestier y es que de su peso por nuestro país nos legó un magnífico jardinero: N.M. Rubió i Tudurí.

Forestier, que empezó su proyecto del parque Laribal de Montjuïc casi a la par que el de María Luisa de Sevilla, ya distingue en su inicio las diferencias que singularizan a Catalunya de Andalucía. Así, en su proyecto barcelonés el mediterraneanismo latino aparece ya con fuerza en contraste con la asimilación hispano-árabe de su jardín sevillano. Sin embargo, el sentido de domesticidad y proporcionalidad con la escala humana, propios de la jardinería andaluza y que tanto notaba a faltar Forestier en los jardines de Le Nôtre<sup>1</sup> el factor común de unión de su obra jardinera en España y por ende factor común también de sus dos grandes parques: María Luisa y Montjuïc. De este modo, la capacidad para crear un lugar agradable, íntimo e higiénico donde poder disfrutar y sentir toda la vigorosa belleza de las flores, las plantas y los árboles, gozar de su sombra y de la luz y poder apreciar todo el desarrollo vegetal es donde reside el principal atractivo y motivo de sugestión del jardín de Forestier, un Jardín que espera ser gozado más que ser visto.<sup>1</sup>

La actividad de Forestier desde su llegada a Barcelona fue incesante. Fundó la primera escuela de jardinería, en donde él mismo dio clases de botánica, entró en contacto con el mundo cultural catalán entablando una estrecha amistad con Miguel Utrillo y recorrió toda Barcelona con gran afición,

llegando a ser un muy buen conocedor de todos sus rincones. Su última estancia en nuestra ciudad fue en 1929, con motivo de la inauguración de la Exposición Universal. Un año más tarde, a los 69 años de edad, moriría en París.

La influencia de J.C.N. Forestier sobre la jardinería española contemporánea y sobre N.M. Rubió en particular hay que entenderla no como una aportación de soluciones formales o de un "corpus" coherente, sino en el planteamiento de la problemática del jardín contemporáneo a resolver dentro de un contexto determinado y con una tradición igualmente determinada. El jardín ya no es algo destinado a ser observado sin ninguna preexistencia de funcionalidad, sino que su motivo primario es, ya a finales del siglo XIX, el cumplimiento a unas necesidades que son fundamentalmente higiénicas y sociológicas.

Forestier al cual debe Rubió gran parte de sus conocimientos en botánica y de su buen "oficio" de jardinero, le debe sobre todo la actitud de búsqueda e inquietud ante la obra jardinera, actitud ésta que le llevará a la conceptualización de su jardín, un jardín latino y mediterráneo que definirá el devenir jardinero de N.M. Rubió i Tudurí.

## RUBÍO (1917-1937)

### SUS PRIMEROS PROYECTOS (1917-1937)

La actividad de Rubió durante el lapso de tiempo comprendido entre 1917, año en que se hace cargo de la Jefatura de Jardines y Parques Públicos de Barcelona, y 1937, año de su exilio voluntario, hay que entenderla por una parte por la progresiva maduración y búsqueda de su ideal jardinero, ideal que durante esta época se mueve entre las tendencias hispanoarabizantes tradicionales, el paisajismo foráneo y una incipiente pero cada vez más consistente afirmación de latinidad, latinidad ésta que en ocasiones se formalizará en reconocidos modelos italianizantes, que serán la base firme de conocimiento desde la cual Rubió encontrará a lo largo de su personal inquietud su ideal de jardín latino. Por otra, y desde su cargo como responsable del servicio de Jardines y Parques Públicos del Ayuntamiento, Rubió planeó y consiguió llevar en gran parte a la práctica toda una política de adquisición y sistematización del espacio libre, en la que además de llevar adelante una agresiva política de

compra de terrenos libres<sup>2</sup>, establece toda una gradación del espacio libre en función de su tamaño, nivel de utilidad, alejamiento del centro urbano, la cual disponiéndose en diversos anillos concéntricos va estableciendo toda una sistematización de su utilización. Así nacen las primeras "reservas de paisaje" del Tibidabo y Vallvidrera, para llegar, también a través de toda esta gradación hasta los jardines de barrio o "playgrounds" barceloneses, como son, por ejemplo, la plaza Ferrer y Cajal o la plaza de Letamendi, proyectos todos ellos que a pesar de llegar a nosotros con fuertes cambios y mutaciones, conservan todo el interés de su planteamiento funcional y urbano.

Volviendo al primer punto, es de notar que el tradicional apego a fórmulas ya conocidas retrasa en Catalunya la aceptación de los ideales jardineros ya corrientes en otros países, y será durante el siglo XIX cuando el jardín paisajista se irá introduciendo, aunque lentamente, en una manera de hacer y concebir el jardín muy ensimada en su propia tradición y que desde las descripciones de Anselm Turmeda y Rafael Amat apenas se había modificado. Sin embargo, es notorio que el siglo XIX marcó un período de gran eclecticismo en jardinería no sólo en Catalunya sino en toda Europa. El abandono de los principios tradicionales, así como el considerable aumento del material foral disponible, condujo a una enorme elaboración no sólo de modelos sino también de técnicas de cultivo. Contra esta situación, que llegaba en ocasiones a rozar la payasada, se levantaron dos voces que fueron proféticas para el nuevo estilo de jardinería: William Robinson y Gertrudis Jekyll. Ambos rechazaron el uso gratuito de las plantas exóticas y llamaron al orden en la aceptación de la vuelta, tanto de planteamiento como de flora, hacia criterios que estuviesen más de acuerdo y en concordancia con el lugar de su plantación. Así, de la mano de Forestier, estos principios llegan a Barcelona y son recogidos con avidez y generosidad por su discípulo Rubió.

Los proyectos de Rubió durante esta época pueden clasificarse en dos grandes grupos: los paisajistas, como son el palacio de Pedralbes, los jardines de Eduardo Marquina y la plaza de los hermanos Badia, hoy Francesc Macià, aunque de hecho los dos primeros obedecen más bien a un tipo mixto, y aquellos que intentan evocar una determinada tradición jardinera, como son el jardín para el Duque de Peñaranda, la embajada de España en Lon-

dres, el jardín de la Torre Amatller, el de la Duquesa de Gramont, o el de Santa Clotilde.

Estos dos grupos, si bien muestran claras diferencias de orden formalno sucede lo mismo en sus planteamientos primeros. Es en la búsqueda del moderno jardín latino en donde se encuentra el factor común de toda esta etapa. ¿De dónde etará más cerca el jardín que busca Rubió, del claro en el bosque, o, acaso, del oasis del desierto?

Sin embargo, para entender mejor esta etapa en la obra jardinera de N. B. Rubió debemos tener presente las claras motivaciones funcionales que incurrieron en el acto proyectual de estos jardines, sobre todo en aquellos que desde el Servicio Municipal de Jardines y Parques Públicos se proyectaban para los ciudadanos de Barcelona. Suficientemente reveladores de estos planteamientos pueden ser los Jardines del Turó y los del Palacio de Pedralbes.

Provenientes de una antigua finca convertida en Parque de Atracciones, los Jardines del Turó se proyectan dentro de un ámbito totalmente urbano, como un espacio verde incrustado en la masa de la zona edificada. Así la concepción de este jardín se ve muy condicionada por la distribución del soleamiento, apareciendo así en la parte Este las plantaciones florales, mientras que a Poniente se extienden plantaciones e instalaciones menos menesterosas de la luz solar directa. Partiendo de este principio, el jardín se organiza a partir de una entrada poseedora de una plástica bastante rica gracias a la acumulación ordenada de Cupressus recortados en forma troncocónica, a partir de la cual y a su derecha se organiza un eje ajardinado jalonado de dos pequeños estanques y rematado en su final por una escultura ecuestre debida a Borrell y Nicolau. A la derecha de dicho eje se sitúa un espacio de juegos para niños rodeado de una tela metálica a fin de que, como el mismo Rubió indicaría, los pequeños clientes del jardín pudieran lanzar pelotas libremente sin dañar la plantación. Más tarde dicho sector sería reforzado con la presencia de un pequeño anfiteatro para espectáculos infantiles, solución ésta con la que ha llegado hasta nuestros días. Completa este conjunto un extenso prado, cuyo objeto es reservar una zona de silencio relativo en la que podamos encontrarnos al lector solitario o al amable conversador.

De esta breve descripción se deduce que no fue un planteamiento de ornato y rigidez geométri-

ca el que prevaleció en estos jardines, sino la búsqueda de la efinición formal del "square" barcelonés, a la vez que se definía un parque suburbano, en un intento de lanzar sobre el tapete urbano de Barcelona la imagen y a la vez el "modus operandi" de los nuevos jardines urbanos que el ensanche Cerdà había perdido.

Esta noción de espacio público ajardinado ya la había ensayado Rubió en un lugar menos urbano pero de dimensiones parecidas, los jardines del Palacio de Pedralbes.

Concebidos urbanísticamente como un anexo del sistema ajardinado de la Diagonal, encontramos en su planteamiento básico los mismos ideales que impulsaron a Forestier en la realización del Parque de la Bagatelle de París: la realización de unos jardines públicos tratados según los métodos propios del jardín privado. Con este planteamiento se posibilitaba la doble función de Jardín Real y espacio público barcelonés. ¿Cuál sería el público de este jardín? El mismo Rubió nos lo define con exquisita precisión: "Aquellos que suspiran por un rincón tranquilo, donde su sensibilidad sea respetada. La lectora de un libro, las tres ancianas amigas, el hombre solitario que pasea meditando, la pareja sentimental y sin malicia". Partiendo de este planteamiento, una vez traspuesta la verja, el jardín se nos abre en forma de plaza rodeada de altas masas de Cupressus Macrocarpa. Salvándose el desnivel hasta el eje central o Avenida de los Tilos por dos rampas curvas que encierran un estanque alimentado por una cascada fuente, de dicha plaza arrancan lateralmente dos ramas del paseo circular, cuyo fin es el posibilitar la exclusiva circulación de los coches reales.

En lo alto de las rampas mencionadas y a ambos lados de la Avenida de los Tilos se abre un doble parterre destinado al boato y ceremonias reales, dos abundantes surtidores marcan a una y a otra parte el eje transversal de la composición. El resto del jardín ya se organiza de manera más natural, respetando los hermosos cedros y pinos ya existentes en la antigua finca.

Rubió plantea pues la formalización de este jardín entre la concordancia entre la jardinería paisajista y la de trazado regular y geométrico con un resultado grado y sorprendente a la vez, que el mismo Rubió explicaría como: "Creo poder decir — pues con ello no me envanezco de nada mío— que los encantos principales de los Jardines del Palacio de

Pedralbes provienen de un "no se qué" de su atmósfera, de su aire y de su luz, que la obra de jardinería ha sido hartamente afortunada de poder conservar."<sup>3</sup>

## SU ACTIVIDAD MUNICIPAL

La llegada del joven Rubió, 26 años, a la Jefatura de Jardines y Parques Urbanos de Barcelona, a pesar de coincidir con los trabajos preparatorios de la Exposición Universal, encuentra ante sí una larga tradición urbana que entiende el espacio libre, el espacio público, más como un despilfarro que como una necesidad higiénica y sociológica. Así Rubió deberá luchar con fuerza en una doble vertiente. Por una, el tratar de conservar las escasas Has. de espacios libres y por otra el poner en marcha un plan de sistematización que defina las coordenadas a seguir para la consecución y ordenación de futuras zonas verdes.

Rubió, que en 1920 sustituye a Cebrià de Montoliu en la secretaría de la Societat Cívica "*la ciutat jardí*", es un admirador convencido de las visiones proféticas de John Ruskin y Ebenezer Howard respecto a la ciudad ideal, y así en su proyecto de sistematización del espacio libre barcelonés encontramos similitudes patentes entre sus planteamientos y los de Ruskin.

Será durante el mandato del alcalde Barón de Viver cuando Rubió realice con más fuerza su programa de compras y adquisiciones. Ya por esta época completará su primer cinturón de parques suburbanos, compuesto por el arco que comprende los parques de El Turó, Font del Recó, Vallcarca, Güell y Guinardó, y así mismo, la creación de "reservas de paisaje", concepto que el mismo define con gran exactitud: "Extensiones considerables de campo o de bosque que las grandes ciudades adquieren en lugares pintorescos, a veces en términos municipales vecinos, con objeto de preveer el desarrollo futuro de la población y de garantizar a los ciudadanos el goce del paisaje que rodea a la ciudad". Quedará materializado con la importante adquisición de terrenos en el Tibidabo y Vallvidrera.

Para completar este proyecto de sistematización del espacio libre, que Rubió desarrolló teóricamente en un folleto editado con motivo del XI Contoso Nacional de Arquitectos en 1926, era preciso trabajar también en el interior de la ciudad. Así, a partir de las áreas de reserva del paisaje, Ru-

bió nos va introduciendo paulatinamente en la ciudad a través de los anillos de parques exteriores, suburbanos e interiores, para llegar al final de toda esta gradación al encontrarnos con los "jardines de barrio". Esta época son la plaza Adriano, los jardines de la Reina Victoria, la reforma de la plaza Real, la plaza Sanlehi y tantos otros que han llegado hasta nosotros conservando a pesar de sus alteraciones toda la frescura de su inteligente planteamiento.

## LA FORMALIZACIÓN DE SU IDEAL: EL JARDÍN LATINO (1946-1981)

### LA RECONCILIACIÓN Y EL GOCE

Los jardines que realiza Rubió a su vuelta del exilio parisino ofrecen ya una imagen más coherente y unitaria que los de su primera época. Podrían definirse incluso como paisajistas, pero es preciso matizar para poder entender el paisajismo latino de Rubió, un paisajismo muy distinto del paisajismo clásico de Kent o de "Capability Brown". El jardín de Rubió obedece en su más profundo origen a un interés, tanto sensitivo como intelectual de reconciliación con la naturaleza, una naturaleza en donde el hombre, a través del jardín, intenta reparar los siglos en que la ha explotado. Existe pues un cambio de concepto entre el significado de agricultura y el de jardinería, que nos llega ya formalizado a través de Rubió en el cambio de explotación por el de reconciliación. En el cambio, en definitiva, del hombre agricultor al hombre jardinero. "El arte del jardín, por ser un pariente lejano de la agricultura, participa en la culpa ancestral de la gran depredación de la Naturaleza primigenia. Es más: la actividad jardinera arranca del hecho de la formación de la Ciudad. O sea, de la suma devastación del mundo vegetal. La jardinería es un arte de arrepentimiento. No hay pecado en ello, ni mucho menos. Es noble arrepentirse, y al poner remedio al daño, en este caso, remedio al alejamiento excesivo de la Naturaleza vegetal. Pero sin confundirnos, a nosotros los jardinófilos, con los ecologistas."<sup>4</sup>

Las necesidades funcionales del jardín que Rubió debe proyectar ya no son las mismas del siglo XIX ni, por supuesto, las del XVIII. El jardín ya no es esta gran extensión en la que poder desplazar la vista sin límites y sin fronteras, ni siquiera es ya objeto de ostentación morbosa. No es ya el sím-

bolo del poder político ni de la perfección filosófica, ya no es el lugar ideal donde poder realizar alegres partidas de caza. El jardín que nos ofrece Rubió es un jardín preñado de funcionalismo y arrepentimiento, el cual se formalizará en una naturaleza que ya no es el paisaje pictórico del siglo XVIII, sino el deseo de un lugar dócil y amable, recuerdo de un paisaje natural y que se constituye todo él más en una impresión natural que en la realidad misma de la naturaleza. El jardín, bajo esta óptica vuelve sus ideales hacia sus más remotos orígenes grecolatinos, intentando ser más reposo del espíritu que excitación de los sentidos.

Es pues evidente que se había producido y fraguado ya un cambio de contexto. La crisis de las pautas románticas de interpretación de la realidad son ya existentes, e incluso esta crisis actúa como elemento definidor de esta nueva realidad en la que lo grandilocuente, lo exótico y lo horrible no son ya los elementos de unión entre el individuo y el mundo.

Ante la crisis de los valores románticos, el concepto grecolatino del arte y de la vida vuelve a resurgir con fuerza en el marco que le es consustancial y natural, el Mediterráneo. El cansancio de las formas románticas en el entorno latino lleva a muchos intelectuales a la profundización en los textos clásicos. El mismo Rubió, asiduo lector de los textos de Cicerón, Virgilio, Platón, Tácito, es un buen ejemplo de ello. Sin embargo, el hombre que con mayor precisión definió los ideales de la renaciente latinidad fué sin duda Eugenio D'Ors, el cual a través de su "Glossari" y de sus "mitos" como el de "La ben plantada" nos va definiendo, a veces por adición y en otras por contraposición, su ideal de latinidad.

"He aquí a los idealistas, lívidos estetas, prerrafaelistas o místicos maeterliquianos, que regresan de la razón a la cobarde locura y retroceden del lenguaje al balbuceo. He aquí una gran ola de música rodando a través de todo esto anegándolo, y esta ola es el canto de Tristán e Yseo, que arrastran mentes y conciencias hacia el abismo del amor y la muerte, sin dejarles otro vigor, antes de que desaparezca para siempre, que el de suspirar una palabra, que es como un testamento de la época: "Nihil". De la lectura de este texto se desprende, más que una sensación de repulsa, la intención de convocar a unos valores por contraposición a los descritos. Nos esté llamando a través de este escrito

hacia un naturalismo, definiéndolo fundamentalmente por contraposición hacia el mundo enfermizo del romanticismo. Pero este naturalismo hay que formalizarlo, y será a través del ideal del mundo griego, latino y mediterráneo como Rubió lo concretará, ofreciéndonos una naturaleza, aparentemente poco manejada, en una perfecta armonía de equilibrio, orden, escala humana, sensibilidad y límite.

Es preciso puntualizar que esta latinidad immanente de los jardines de Rubió no es un mero añadido decorativista superpuesto a un planteamiento funcional, sino que es realmente lo determinante en el significado de su obra. Así Rubió contrapone su latinidad al mundo medievalizante de Antoni Gaudí y en general de todo el modernismo, al que los *noucentistes* consideraban como la última manifestación enfermiza del romanticismo. Había que desterrar todo ruralismo y sustituirlo por civilidad, había que volver a la belleza y olvidarse de la expresión. Es necesario encontrar la severa autoridad del clasicismo y olvidarse de la espontánea anarquía del romanticismo. En definitiva, instaurar otra vez el ambiente mediterráneo de la Grecia clásica y olvidar las policromas alegrías del modernismo: "*El jardiner té per missió el formar l'ésser del jardí fent-lo existir, que l'ha de fer habitar per les Muses; que Apol·lo ha de passejar-s'hi sota els arbres, que els arcàngels-aus d'un nou Paradís han de cantar-hi pels brancatges una "música" insonora pero divina, ha d'omplir el jardí, les paraules de la més pura poesia han d'ésser escrites pel seus aires, la naturalesa ha d'ésser esculpida segons formes vegetals, l'Arquitectura ha d'esdevenir-hi substància viva, primaverals i en flor, i, finalment, el jardí ha de realitzar l'exemple mestre, inigualable, perfumat, remorejant i palpitant, de la més alta pintura del paisatge.*"

#### LO PÚBLICO Y LO PRIVADO, EL LÍMITE Y LA EXCLUSIÓN

Esta latinidad con la que Rubió proyecta todos sus jardines conlleva también el ideal de la no exclusión, en la formalización de sus obras, del mundo exterior circundante. Este criterio, que es quizás el más contrapuesto y diferenciador entre la concepción latina y la árabe en lo referente al arte de la jardinería, será uno de los tres puntos básicos en los que se define su modelo de jardín latino. El

goce, como planteamiento funcional asimilado desde una óptica totalmente mediterránea, no como excitación del espíritu sino como lugar de descanso casi terapéutico es el segundo punto, en el que nos define el marco en el cual se reaiza dicha función. Un marco que, como ya hemos definido anteriormente, nos presenta un paisaje natural, amable y latino, un paisaje en el que encontramos la severa autoridad del equilibrio, el orden, la sensibilidad y la escala humana. Es en este tercer pilar, en este tercer punto, por donde se cierra el círculo de su ideal jardinero.

No debemos extrañarnos de las aparentes similitudes conceptuales que aparecen en una primera aproximación entre el ideal árabe y el latino. No debemos olvidar que fue precisamente gracias a los árabes como los textos griegos se recuperaron, y que traducidos a su idioma llegaron hasta nosotros. Los siglos no ya de ocupación sino de nacionalidad árabe supusieron para nuestro país una herencia cultural que aún perdura en zonas de nuestra geografía. Fue Catalunya el puente cultural entre la Europa rural y rústica y la España musulmana, urbana y culta del siglo X.

Es así como este tercer punto adquiere un relevante interés, ya que se presenta como donde se produce la inflexión más acusada entre la concepción árabe y la latina en lo referente no sólo al arte jardinero sino a la propia conceptualización de la vida. La concepción árabe, a base de espacios fuertemente con el ideal latino, público por excelencia y partidario sí del límite, de la perfección, pero en absoluto de la exclusión.

Es interesante el observar cómo solamente este criterio vital es capaz de formalizar y definir partes de un planteamiento arquitectónico y urbanístico. Así en esta maravilla de la arquitectura que es el conjunto de la Alhambra, la sencillez y humedad extrema de los materiales que definen el exterior no sólo delimitan la vista hacia el interior sino que ni siquiera nos sugieren la riqueza casi lujuriantes de su interior. Por contraposición, el ideal latino de Rubió camuflará, disimulará y eliminará hábilmente todo aquello que pueda parecer como delimitación del espacio, las verjas y los límites de solar serán cuidadosamente camuflados y tapados por arbustos y masas arbóreas. Los muros de contención se evitarán lo más posible y cuando su construcción sea estrictamente necesaria serán recubiertos por plantas trepadoras o algún otro truco de

"oficio" que Rubió tanto dominaba. De este modo las visuales de desplazarán desde el interior del jardín al exterior sin solución de continuidad en una aparente conexión mágica entre el exterior y el interior. Está claro, pues, que en el fondo de todas estas soluciones Rubió tiene la intención de hacernos sentir partícipes de la naturaleza, con la cual nos está reconciliando a través de su jardín, un jardín que aparentemente se nos presenta como continuación ideal de la naturaleza que nos rodea.

#### EL PAISAJE LATINO

No es de extrañar pues que dentro de este esquema latino, mediterráneo y meridional que es la base del naturalismo paisajista de Rubió, existan escasos puntos de contacto con el paisajismo clásico, en el cual Rubió echaba de menos un gran ideal. No será pues la búsqueda de una sensación pictórica lo que Rubió proyecta en sus jardines, sino algo más profundo y más consustancial con el alma latina, algo que a la vez que nos reconcilie con la naturaleza cree además una malla continua que elimine el viejo dilema entre ciudad y campo, creando así la naturaleza civilizada, prototipo de la belleza latina.

El jardín paisajista, que desde los días del pintoresquismo se autoexcluyó de las controversias estéticas de más de cien años de arquitectura, se encuentra a principios del siglo XX con un evidente desfase respecto al movimiento moderno, tanto en su aspecto arquitectónico como urbanístico. Si bien el movimiento moderno en arquitectura es ya hoy en día una evidentiísima realidad y es sin duda el estilo característico de nuestra época, no sucede lo mismo con la jardinería, y escasos son los edificios representativos de este movimiento que han tenido la asistencia acorde de la arquitectura paisajista. De este modo nos encontramos con una arquitectura en la que la conexión entre el espacio interior y el exterior, y la interdependencia de ambos es una de sus mejores cualidades, se ve faltada de la asistencia de un gran idea que defina y dé forma al espacio exterior. Bajo esta reflexión, la obra de Rubió supera esta contradicción y adquiere toda la potencialidad y el orgullo de una obra no solamente bien resuelta sino además completada.

Hasta su reciente muerte, ocurrida el 5 de mayo de 1981, Rubió ya no se apartará de su ideal latino, y todas sus obras irán constituyendo dife-

## ARQUITECTURA VERSUS ACTAR

Pág. 91

### TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA OBRA DE NICOLAU M. RUBIÓ I TUDURÍ

*"Ainsi, traîner des doctrines de l'architecture avec une "humilité philosophique" pourra être tenu pour une "innovation" suprenante". (Nicolau M. Rubió i Tudurí, ACTAR, 1931).*

La dramática paradoja de conocer y transformar la realidad se encuentra ya en el aforismo aristotélico, según el cual es necesario progresar para llegar inevitablemente a lo mismo. Esta terrible contradicción desafía a la sensibilidad de los espíritus modernos, los cuales, acaso con justificada "impertinencia", desean romper el maleficio y progresar para llegar inevitablemente a lo otro. También quieren afirmar su original discurso, convencidos del hecho de que éste los llevará a aquello diferente, a parjes desconocidos y bien diferentes de aquella realidad inicial de la que partían y que abundantemente contemplaban.

Es bien conocido el anhelo de viajar que llenó la sensibilidad romántica de los hombres de finales del siglo XVIII, movidos por el deseo de "ponerse a andar hacia cualquier lugar, con tal de que esté fuera de este mundo" (Baudelaire, "Ptits poèmes en prose").

Los románticos fijan la pauta "de lo movable" por excelencia. No nos ha de extrañar, por consiguiente, que a partir de ellos podamos hablar de modernidad nide que nos 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 me conforma con mirar lo más inmediatamente circundante, pese a que exista la posibilidad de que su aventura, en el fondo, sea una senda regresiva y de que, al final, no haya otro "the end" que el que encuentra en sí misma.

Los más atrevidos, y Lord Byron era uno de ellos, no sólo manifiestan su anhelo de cambio, sino que confirman su voluntad de no regresar jamás al punto de partida: "Pero nosotros vagamos,

estériles, para morir muy lejos. Nunca descansarán nuestras cenizas donde están las cenizas de nuestros padres. A nuestro templo no le queda ya ni una sola piedra y en el reino de Salem se ha instaurado la burla". (Lord Byron, *"The Wild Gazelle"*, en "Poesía inglesa: románticos y victorinos", trad. Marià Manent, Ed. Lauro, 1945).

Tan importante es para la comprensión de la modernidad el deseo de lo movable como la constante afirmación del yo. La confirmación de la propia individualidad hace del moderno no singular creador que, guiado por pautas de trabajo excéntricas, se mueve hacia aquellas formas y resultados que lo definan como individuo genial. Este afán de protagonizar la historia es frecuente en la mitología romántica, y un ejemplo de ello es la narración "Antonio canta", del escritor romántico alemán E. T. A. Hoffmann. En este cuento se relata la excéntrica historia del consejero Krespel, quien, lamentando no tener "una casa a su gusto", quiso que le construyesen una según su voluntad: "Desde aquel momento Krespel no descansó, intervino en la carga de los materiales de construcción y él en persona, día tras día, cubierto con una extravagante indumentaria de confección propia, deshacía la cal, tamizaba la arena, ponía los ladrillos en fila".

Nunca se le ocurrió avisar a un arquitecto, ni parece que se preocupara de tener un plano. Cuando el maestro de obras que le ayudaba llegó con sus hombres al sitio indicado, vio abierto un surco en forma de cuadrado regular y Krespel le dijo: "Aquí se han de poner los cimientos de mi casa, y después levantaéis las cuatro paredes del recinto. Levantaréis hasta que yo diga basta".

El consejero Krespel dinamitó con su orgulloso protagonismo los principios tradicionales de la arquitectura. Con su singular acto, la medida ponderada se transformaba en inspiración inmediata y geal, hasta el punto de que incluso atrevió a construir sin puertas ni ventanas, ni tabiques, hasta que al llegar el momento del "basta" ya mencionado comenó a mandar de forma arbitraria en dónde se había de perforar para hacer una puerta o una ventana: puede imaginarse el resultado.

Como vemos, la modernidad lucha tenazmente para afirmar la propia personalidad contra un antiguo "vicio" del hombre consistente en pedir un "bis" en la actuación del artista. Lo moderno lucha la repetición de lo bello o, al menos, contra su continuidad, y es en esta oposición donde aparece

el "sentido" de lo que permanece, del "continuum" de la tradición, como un valor en pugna constante con lo que cambia o, mejor aun, como la otra cara de una misma moneda.

La arquitectura moderna ha reflejado en su propia pel, y demanera descarnada, un sin fin de airadas polémicas y de exaltaciones conceptuales de toda índole. Y siempre que alguien ha intentado comprender u ordenar ideas ya dadas, buscando en su obra similitudes o analogías con estilos anteriores, ha sido calificado de "continuador" o, a veces, con despectiva magnanimidad, de ecléctico.

"Estos intentos de reflexión sobre lo que ya existe caen la mayoría de las veces ante el poder entrópico de la vanguardia, la cual, haciendo suyos algunos de los presupuestos ya mencionados, propios de un romanticismo decimonónico, reclama su derecho a protagonizar la historia, a crear historia, más que a dejarse arrastrar por ella.

Es cierto que aquellos períodos de la historia que se han basado en el renacimiento de culturas anteriores o desaparecidas, como sucede, por ejemplo, con el neoclasicismo, atenúan el carácter entrópico del arte. El isomorfismo suaviza su impertinencia, ya que con el cedazo de la repetición de formas ya conocidas se favorece la distensión en la relación obra-espectador. La similitud morfológica es un factor que, en principio, aligera el carácter subversivo de toda obra. Cuanto menos, aparece una nueva inquietud, acaso más profunda y esencial que la anterior y que, más allá de la fugaz aparición del gesto vanguardista, nos habla de un asunto reiterativo y rítmico: del alegre acontecimiento del eterno retorno.

Cuando, el año 1931, época de manifiestos, Nicolau M. Rubió i Tudurí arremete, en su libro-proclama ACTAR, contra el mecanicismo moderno, utiliza argumentos que conviene recordar, porque son la metáfora *d'une ancienne querelle* entre una arquitectura clasicista de formas "en quietud" y el mecanismo moderno de Le Corbusier, basado en la idea de "movimiento".

La obra, escrita en catalán y publicada en francés, parece contener un destino dialéctico, y entre la permanencia y el cambio parece aglutinar, no solamente por su estilo ensayístico, hecho de paralelismos y de paradojas, sino también por su contenido, una cierta tensión reservada, destinada a producir reacciones claras y opuestas que, pese a todo, están en algún sitio. Acaso en algún sitio im-

rentes aspectos de maduración definitiva de su obra jardinera.

Así podemos observar como en 1950, al realizar el jardín para D. Edmundo Bebié, los esquemas tradicionales y geometrizarantes empiezan ya a desaparecer, en beneficio de un paisaje más natural, que se verá ya confirmado en 1953 con su jardín para D. Ramón Rovira, en donde aparece por primera vez el tratamiento no geométrico, natural, del agua. A partir de aquí y salvo contadísimas excepciones —impuestas por lo general por plantaciones anteriores que Rubió, como buen jardinero, se negará a cortar y que resolverá a base de buenas dosis de depurado "oficio", el jardín de Rubió se irá madurando a través de sus proyectos. Ejemplos como los jardines para Pere Sensat, Casaquemada, Moxó de Olano, Parador Nacional de Xàvea, Max Cahner, Cap Sa Sal, Hotel Fénix, Hotel del Mar, Ventosa, etc., que seguirán una línea de madurez y coherencia hasta su última obra: la Plaça Gaudí, obra que no llegó a ver finalizada. La lectura de un recorte de lo que fué su última memoria nos servirá para que Rubió nos explique en su propio lenguaje todo el espíritu que animó a la conceptualización y formalización de su jardín latino. *"Un estany, un petit llac, requereix un cert acompanyament si hom pretén que no resti a la categoria de bvassa. Un acompanyament que, al nostre projecte, pren la forma de paisatge i, és clar, com no podia fallar, de "paisatge nostra". La seva característica consisteix a prendre l'aspecte d'una bosquíria, com de l'acabament d'una riera que s'eixampla en arribar a la planura."*

El presente artículo es un extracto de la tesis doctoral que sobre la obra jardinera de Nicolau Maria Rubió i Tudurí está realizando el autor.

Josep BOSCH ESPELTA.

#### NOTAS

(1) *Mais si un tel jardin par ses lignes raidies, produit une impression aristocratique, la froideur qui résulte de la perfection même de ses formes, de son incapacité d'émotion, de son dédain hautain des plantes et des fleurs, tend d'autre part à lui faire perdre bientôt son agrément et à le rendre monotone et triste pour qui doit y vivre.* Forestier. (2) En 1910 Barcelona contaba con 71 Has. de espacios libres y ya en 1926 esta cifra había pasado a 447 Has. (3) Jardines Públicos de Barcelona 1950. (4) RUBIÓ 1978, Parques y Jardines, núm. 23. (5) RUBIÓ, "El jardí obra d'art" 1953.

posible, como imposible es la mesa de disección del Conde de Lautréamont, sobre la que se reunían el paraguas y la máquina de coser.

Esta tensión se encuentra en el propio hecho estético y no siempre se corresponde, en igualdad de condiciones, con la respuesta del espectador, quien asimila con terrible comodidad la tensión de la que partía el hecho artístico. Esta asimilación, a pesar de que en algunos casos haya en ella una cierta tensión particular, supone una aceptación rutinaria e indiferente, que desvirtúa el carácter herético de todo gesto de vanguardia, con la consiguiente pérdida de capacidad crítica. La vanguardia se convierte de esta manera en un triste convencionalismo.

¿Cómo mantener vivo el carácter entrópico, destructivo, móvil de la vanguardia artística y, al mismo tiempo, contemplar el isomorfismo, la asimilación, la quietud?

El marco de esta contradicción nos lo puede dar, por ejemplo, Maurice Blanchot, que en su libro *L'entretien infini* comenta el verso de Gertrude Stein "A rose is a rose is a rose is a rose..." y dice: "¿Por qué nos perturba? Porque es el lugar de una contradicción perversa. Por una parte, dice de la osa que de ella no puede decirse nada sino ella misma, y que es así como se declara bella. Pero, por otro lado, a través del énfasis de la repetición, le quita incluso la dignidad de nombre único, que pretendía mantenerla en su belleza de rosa esencial".

Ante esta "contradicción perversa", los devotos de la continuidad proclaman, con gozo plebiscitario de humildad, su deseo de no haber de comenzar. Se niegan a "ser", como el Ángel ineficaz y estéril de Ciorán, y frecuentemente manifiestan este deseo.

También negándose a ser el origen de nada, J.L. Borges incluso pide disculpas al lector por haberle tomado sus propias palabras. Otros no se atreven, y éste es el caso de Rubió i Tudurí, y ello a pesar de un terrible impulso a ordenar ideas sobre la arquitectura, sin plantearse la necesidad de descubrir otras nuevas. Lejos de cualquier orgullo de creadores, sin ningún tipo de pretensión de verdad, se dejan arrastrar por la corriente vertiginosa de un río que ellos no han creado y que, pese a todo, reverencian:

"Aucune vanité ne serait de mise ici. En effet, la critique de a été généralement fait, dans le

*monde moderne, avec une telle suffisance, un tel orgueil, avec un désir si ardent de posséder la vérité et de l'exhiber, que son dogmatisme a surpassé en intransigeance et en esprit d'autorité les religions même les plus dogmatiques. Ainsi, traiter des doctrines de l'Architecture avec une "humilité philosophique" pourra être tenu pour une innovation surprenante"* (Nicolau M. Rubió i Tudurí, *ACTAR*, prefacio, página 9).

Se deduce que la "humildad filosófica" es una categoría del conocimiento que intenta movernos hacia la reflexión. Ciertamente, no es una ocultación de méritos personales en espera del reconocimiento general sino más bien una condición indispensable para que aparezca la auténtica y sorprendente innovación. Esta inquietante humildad, este noble silencio, es para Rubió el resultado de un esfuerzo intelectual superior.

El hombre relativiza su conocimiento cuando se hace consciente de sus propios límites, cosa que para Rubió es fruto de un hallazgo del espíritu contemporáneo: "*Une acquisition de l'esprit contemporain, qui, par exemple, explorant le monde astronomique a ramené l'humanité à la conscience de sa place véritable dans le monde...*"

En la conciencia de estas limitaciones aparece la ironía, sonrisa inquietante que encontramos tanto en el mundo ateniense como es la sonrisa denominada leonardiana y que no supone, en modo alguno, incapacidad ante una situación, sino, muy al contrario, un conocimiento hermético, absoluto y perfecto. Rubió, como hombre básicamente sonriente, dice: "*Ainsi, comme pour les Athéniens, l'ironie n'est pas pour nous incapacité à conclure mais agilité de l'intelligence; pour nous l'humilité philosophique n'est pas diminution mais délivrance et connaissance de la situation-objectivité ou sachlichkeit*".

Cuando la tradición permanece quieta, ausente, cuando ni siquiera da respuestas a aquellos que la interpelan, se rompe la dialéctica de "Lo Mismo" y de "Lo Otro", y cuando desaparece este antagonismo vacío entre tradición y ruptura, cuando ya no hay enemigo con quien luchar, nos encontramos más allá de todo inicio, en un lugar sin posible definición.

Es así como toma sentido el texto de M. Foucault en un doble inicio: inicio de un curso el año 1970 e inicio de un discurso, el suyo. "Más que tomar la palabra, me habría gustado verme encuel-

to por ella y transportado más allá de todo posible inicio. Me habría gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar me precedía ya una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo. En tal caso, me habría bastado encadenar, proseguir la frase... No habría habido inicio y, en vez de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición".

Nadie más opuesto al deseo de verse envuelto por la acción sin origen ni protagonismo que el orgulloso ACTAR, que "*orgueilleux de son esprit pratique et de son activité présente, il demandera tout se qu'il y a de plus nouveau et jamais la peur de troubler son repos ne l'arrêtera dans la recherche de la nouveauté*" (op. cit. pág. 59).

Ya hemos visto que la oposición mencionada no ha de conducirnos a un camino sin retorno, antes, al contrario, nos ha de llevar a la aceptación de un momento plenamente dialéctico y enriquecedor. Nada se rechaza, nada se destruye, ya que si lo hiciésemos, al estar los términos entrelazados, de suprimir algo lo suprimiríamos todo. Conscientes de esta oposición necesaria, el orgullo de la modernidad buscando la diferencia nos hace sonreír, y, nuevamente, también sonríe Rubió: "*L'orgueil de la logique et des phrases définitives fait sourire et chaque jour s'accroît le nombre de ceux qui, se contentant d'une saine mesure, ne veulent rien en excès, pas même la raison*" (op. cit. pág. 11).

La medida no coarta la creatividad ni conduce al quietismo ausente y contemplativo, sino que supone sencillamente "crear" en el momento dialéctico aludido por Hegel y tantas veces recogido por exégetas y comentaristas. Este momento supone salir en busca o ponerse al acecho del tercer elemento de toda oposición, momento estrictamente dialéctico en el que se pone de manifiesto la afirmación de Hegel según la cual el ser vivo muere por la sencilla razón de que, como ser vivo, lleva en sí mismo la semilla de la muerte.

Rubió i Tudurí, al hacer la apología de la Mesura en detrimento del exceso, incluso del exceso de razón, nos confirma el principio de contrariedad con el que iniciábamos nuestro comentario. La paradoja de ir a la vez hacia adelante y hacia atrás, lejos de desaparecer, se confirma. Como se confirma también en la obra poética de T.S. Eliot, que parecía conocer bien este momento dialéctico del que étamos hablando. Toda su obra está llena de alusio-

nes a este instante excéntrico e inquietante en el que, esperando sin pensar en ello, aparecerá la acción:

"So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing" (Así la obscuridad será la luz y la quietud la danza), "East Coker" en *Four Quarters*.

Tradicición y ruptura, antiguos y modernos, formas en quietud y formas en movimiento: ¿Se trata acaso de escoger? No. Escoger es equivocarse, y en el dolor de la equivocación la sonrisa enigmática e irónica nunca iluminará nuestros labios dejándonos llevar por el ilimitado goce del presente, más allá de oposiciones absurdas. Resurge la "sana medida" propuesta en ACTAR por Rubió i Tudurí, que nos prepara para el advenimiento del punto equidistante y móvil.

Febrero de 1982. – 1981.

En recuerdo de las conversaciones vividas con Nicolau M. Rubió i Tudurí, llenas de silencios y de sonrisas, ante la bahía de Alcúdia.

J.M. MARTÍNEZ-CLARÀ.

## CLASICISMOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA

Pág. 94

En las recientes revisiones de la arquitectura actual parece casi un tópico buscar los aspectos de contaminación que la arquitectura denominada del Movimiento Moderno pueda presentar con relación a la arquitectura del neoclasicismo. El rastreo de procesos híbridos parece formar parte de una de las mayores satisfacciones de la crítica actual. Seguramente porque con ello se desea demostrar que existe una clara discrepancia entre los objetivos formulados por la vanguardia—que, entre otros, suponían el rechazo de la tradición académica entendida como clasicismo—y la real panorámica de la arquitectura europea y americana, mucho menos alejada, de hecho, de esta tradición de lo que aquellos manifiestos y programas habrían hecho creer. Lógicamente, esta intención está también ligada a una crítica de la historiografía que se ha con-

vertido en oficial y que está unida a las ilusiones de la vanguardia. Para esta actitud crítica, la historia de la arquitectura, desde los años veinte, es una historia selectiva, realizada desde la unilateralidad de las posiciones vanguardistas y premeditadamente destinada a justificar y a divulgar dichas posiciones.

Pero si bien este saludable rompimiento del monolitismo interpretativo ha llevado a una comprensión de los hechos más libre y aparentemente carente de prejuicios, parece, por otra parte, que en ningún momento se ha producido un intento a fondo de superar las categorías desde las cuales se hacía tal historiografía. De manera que en la digamos oficial narración que va desde los "pioneros" a los "maestros" y de éstos a la "segunda" y "tercera" generación, estableciendo una especie de continuidad lineal en la transmisión de la sagrada antorcha de los principios del Movimiento Moderno, únicamente se consigue contraponer entre sí una serie de puntuales episodios que sirven para demostrar que la linealidad de dicha historia no lo es tanto y que hay elementos discordantes, callejones sin salida y falsas pistas que exigen una lectura de esta historia no ya linealmente evolutiva sino más bien laberíntica.

Aunque resulte un poco atrevida, la intención de este trabajo es la de entrar en este laberinto, no para contribuir a la ceremonia de la confusión sino con la intención de proponer una cierta cartografía, que, si bien solucionar de raíz las complicaciones que la historia de la arquitectura presenta, sí pretente contribuir a dar algún criterio de ordenación, quizá diferente, de este número incontrolable de "piezas que no coinciden", de obras y figuras que ni pueden ignorarse ni pueden remitirse sencillamente al enorme cajón de sastre de la heterodoxia. En otras palabras: querría proponer la caracterización de tres situaciones diferentes de arquitecturas que pueden etiquetarse como contaminadas de clasicismo, por entender que se trata realmente de tres maneras bien diferentes de interpretar este término. Ello significará, entre otras cosas, que no existe una dualidad estable y transhistórica entre el clasicismo y la arquitectura moderna sino más bien múltiples situaciones diferentes. Así, lo que frecuentemente ha sido agrupado bajo el término de "clasicismo" no puede ser entendido como una clasificación monolítica sino como actitudes diferentes para las que las referencias que puedan establecerse con un hipotético y unitario clasicismo no son otra cosa que el resultado de las interpretaciones de

este término y que, por lo demás, no tienen demasiado que ver las unas con las otras.

### 1. LA SEGURIDAD DEL ORDEN: CONTINUIDAD DE LA ARQUITECTURA ACADÉMICA

*El trabajo artesanal, la construcción de carreteras, de puentes, de casas, de muebles, etc., es siempre una cosa aproximada. Es por ello por lo que necesitamos referirnos a un sistema de orden.*

H. TESSENOW. *Observaciones elementales sobre la edificación. Berlín, 1916.*

Con el nombre de arquitectura académica hemos de referirnos a un sistema bien definido de procedimientos para elaborar cualquier tipo de edificio que se desarrolla en Francia a lo largo del siglo XIX, con un método pedagógico preciso y con una enorme influencia por todas partes en Europa y América. La continuidad de esta experiencia prosigue muy claramente en el siglo XX, tanto en lo que se refiere a la orientación de la gran mayoría de las escuelas de arquitectura como por lo que significa en cuanto a la manera de trabajar de un número muy elevado de arquitectos hasta mediados de nuestro siglo. También se acostumbra a designar este método con el nombre de *Beaux Arts*, precisamente por su relación con la *École des Beaux Arts* parisina que constituye el núcleo generador de su teoría y de su práctica a lo largo de este dilatado período.

¿En qué sentido puede decirse que es clásica esta arquitectura? Aquí hallamos las primeras dificultades lingüísticas. El término "clásico" parece referirse simultáneamente a la arquitectura grecoromana por un lado y a la arquitectura renacentista-barroca por otro. Ciertamente, estudiando ambos períodos las diferencias se hacen obvias. Pero ha sido precisamente gracias a la generalidad y a la abstracción del método *Beaux Arts* como ha sido posible obtener reglas compositivas capaces de englobar materiales y soluciones procedentes de estas diferentes tradiciones, involucrándolas todas en la nueva lógica académica.

La arquitectura clasicizante en la tradición *Beaux Arts* no es más que una variante, una de las posibilidades del planteamiento ecléctico de su método. Una precisa y estricta gramática compositiva, con los *a priori* de los elementos clásicos y las

condiciones para la construcción de la forma enunciadas en los tratados de composición, serán suficiente reglamento para explicar estas arquitecturas.

Se trata, es preciso no olvidarlo, de una auténtica arquitectura internacional. Independiente en buena parte del lugar y del contexto, flexible a la hora de asumir nuevos programas sociales, abstractiva a la hora de reconducir los problemas de construcción y de distribución a un repertorio controlado de elementos y códigos gramaticales normalmente suficientes para la resolución de cualquier problema edificatorio y de cualquier tipo de ordenación urbana.

Es necesario insistir en esta doble característica para que sea posible explicarse el juego que ha llegado a dar esta primera versión de lo que se denomina arquitectura clásica: por un lado, la flexibilidad para adaptarse a nuevos programas y para reconsiderarlos figurativamente. De Durand a Hegemann esta capacidad para adoptar nuevos tipos queda clara y explícita. Por otra parte, la condición abstracta de los instrumentos, es decir, la comprensión indiferente de cualquier problema desde unas características generales establecidas de manera permanente, desde unos elementos, reglas y tipos siempre en la misma disposición para resolver todo lo nuevo que pueda presentarse.

Innovación y permanencia, nueva figuración y abstracción son características contrapuestas pero compatibles en esta tradición que tiene de clásica tanto la formulación operativa de los elementos como el uso de ciertos principios compositivos procedentes originariamente de las tradiciones clásicas históricas.

Evidentemente, esta primera versión del clasicismo presenta múltiples variantes, según los acentos puestos por los arquitectos en unos u otros problemas y, todo hay que decirlo, según la capacidad propia que cada arquitecto ha tenido que emplear al introducir, pese a la universalidad y a la abstracción de su método, destellos subjetivos procedentes de su propia sensibilidad. En cualquiera de los casos, se trata siempre de una arquitectura básicamente no problemática respecto de las condiciones exteriores a sí misma. Los problemas que esta arquitectura resuelve son internos a su ámbito de actuación y, por consiguiente, como hoy gusta decir, plenamente técnicos. No se ponen en cuestión los límites ni las fronteras del método, ni tampoco su sentido último y global. Tampoco se pone en

duda la convención sobre la que este método *Beaux Arts* se asienta. Por el contrario, su eficacia está en el trabajo posible ofrecido por el sistema de reglas que es suficientemente abierto y flexible para admitir un cierto grado de innovaciones y una aplicación extensiva de sus posibilidades a situaciones muy diversificadas.

Fijémonos, por ejemplo, en lo que sucede en los Estados Unidos hasta la segunda guerra mundial. Las grandes escuelas de arquitectura son explícitamente hijas de la *École de Paris*, del mismo modo que lo son los mejores arquitectos. Princeton, Harvard, Columbia, Pennsylvania, por citar sólo algunas de las mejores escuelas americanas, son una voluntaria y fiel prolongación de la escuela de *Beaux Arts* parisina. También una buena parte de la arquitectura lo es. Si tomamos el ejemplo de la obra de McKim, Mead and White, podemos comprobar la exactitud de una continuidad metodológica entre los principios y su obra extensa, variada y que no rechaza la dificultad de los nuevos programas sociales ni de su figuración. La *Pennsylvania Station* de Nueva York, la *Public Library* de Boston o el *Bellevue Hospital* de Nueva York constituyen ejemplos claros de la capacidad del método para afrontar grandes programas de una complejidad totalmente nueva y de una sofisticación tecnológica no aparecida en situaciones anteriores. Estaciones, bibliotecas y hospitales pueden ser interpretados desde los criterios de la axialidad y de la simetría, de la ponderación y del orden geométrico de los componentes, permitiendo llegar incluso a una definición de las partes y de los métodos perfectamente fiel a la mejor tradición académica. Ciertamente todos estos tipos de posibilidades del planteamiento y cuáles serían realmente los límites—acaso técnicos, distributivos y de costo— cuando ciertas soluciones se mantienen para edificios de esta magnitud y complejidad.

Otro caso, el de Raymond Hood, ejemplifica bien el hecho de que incluso algunos presupuestos de la ortodoxia del planteamiento *Beaux Arts* pueden ser parcialmente transgredidos, momentáneamente puestos entre paréntesis, en favor del momento innovador e inventivo. Mejor que ninguna otra, la obra de Raymond Hood es, en los Estados Unidos, una obra profundamente clasicista—léase fiel al orden académico— desde sus primeros proyectos de estudiante o la torre del *Chicago Tribune* hasta el *Rockefeller Center*. En este caso,



lo que es más fácil de subrayar es que las estructuras fundamentales de la composición—la centralidad, la jerarquía, la distinción entre los efectos parciales y los totales—se conservan con toda claridad, independientemente de las velocidades “modernas” que el autor tenga en más de una ocasión. El método es siempre académico y la reducción de las sugerencias figurativas extraídas incluso de sus contemporáneos “modernos” siguen siempre el camino de la abstracción operativa capaz de hacer disponible cualquier forma a partir del momento en que ésta queda entendida en el contexto ordenado y jerárquico del repertorio académico.

Pero la existencia de un clasicismo de raíz y de metodología fundamentalmente académicas no es en modo alguno exclusiva de la arquitectura americana del siglo XX, con todo y que allí se hayan dado condiciones de producción y de experimentación especialmente favorables. También en Europa, no sólo la arquitectura anónimamente de consumo sino ciertas arquitecturas vagamente etiquetadas como clasicizantes han de ser remitidas a su verdadero y principal origen, que no es otro que la tradición *Beaux Arts*. Este es el caso, por ejemplo, de buena parte de las arquitecturas de Gunnar Asplund y de Heinrich Tessenow.

Cierta crítica y cierta sensibilidad recientes han tendido a presentar a Asplund como un caso aparte, como una isla de clasicismo en un marco errático de modernidad. Pero la realidad es muy otra. Primeramente, porque la biografía de Asplund es bien explícita. El maestro que Asplund busca, ya desencantado de la enseñanza de la Escuela Politécnica, es precisamente Ragnar Ostberg, un arquitecto lleno de sensibilidad y de influencia en el medio escandinavo que representa la continuidad al *romantisk Klasizismus* del XIX. Una atención primordial por el orden de la planta y una poética reelaboración de los elementos propios de la tradición clasicista son las aportaciones más claras que Asplund aprenderá del denominado clasicismo romántico, del cual Ostberg, junto con Estman y Lallesterd, eran figuras capitales.

Para el Asplund de la capilla en el bosque, de los monumentos funerarios del Príncipe Bernadotte y de la familia Retting y, sobre todo, de la Biblioteca de Estocolmo, los puntos de partida no son otros que los de la metodología y los repertorios del academicismo.

Con la libertad de comportarse como un

eclectico a la hora de escoger los elementos emblemáticos que han de reunirse en el montaje de la composición y provisto de una fina capacidad para el rediseño de los repertorios ornamentales, su arquitectura es el fruto delicado de una ordenación que no obedece otras leyes que las de la doctrina académica. Podría decirse, en todo caso, que se trata de una interpretación en la que, sin embargo, han sido privilegiadas dos características. Por un lado, el valor simbólico de las partes, tanto por su contundente geometría como muy especialmente, por la carga referencial que prismas y cilindros, columnas y molduras toman en el momento de su colocación dentro del conjunto. Y, por otro, un esfuerzo de mimetización, de economía de medios, a la hora de organizar la planta, de componer los alzados y de definir el conjunto del edificio. Se podría decir que una sensibilidad cada vez más abstracta y objetiva aleja la literalidad de los elementos y de los repertorios para quedarse únicamente con la estructura básica de la forma, con el soporte gestáltico de su significación.

De este mismo proceso de simplificación y esquematización participa Tessenow, que en tantos aspectos es próximo en su arquitectura a Asplund, dejando aparte el moralismo reaccionario de este último. Es el proceso de abstracción lo que permite a Tessenow disponer de una nueva relación economizada del consolidado lenguaje clasicizante de la tradición académica. Ciertamente, tanto el uno como el otro beben en los orígenes de esta tradición en la primera formulación neoclásica, que es donde la carcasa geométrica del edificio aparece con más evidencia y claridad, todavía libre de adherencias episódicas sacadas de las connotaciones historicistas.

La posibilidad de desarrollar una arquitectura privada, residencial, con frecuencia unifamiliar, significa ciertamente una situación límite en la cual la economía de medios compositivos esté claramente relacionada con el anonimato y la repetibilidad de los modelos propuestos. Se diría que para Tessenow el esfuerzo mayor consiste en romper la dicotomía entre público y privado y con ello desarrollar las posibilidades que la lógica del sistema *Beaux Arts* prevé en sus reglas sintácticas, con independencia de los significantes incorporados como referencias adicionales al significado global del edificio. El contenido de la arquitectura doméstica de Tessenow reside en el intento de explorar la lógica

compositiva académica, al revés de los arquitectos americanos, en temas triviales, de alguna manera resueltos, conocidos y estabilizados en su forma. No olvidemos que el esfuerzo de la Academia es siempre un esfuerzo compilador: aumentar el diccionario de referencias a fin de disponer de una cultura visual codificada según un orden establecido y abierto a solicitudes tan variadas como sea menester.

Lo que la arquitectura de Tessenow hace, sin salirse de esta lógica, e codificar las experiencias elementales, llevarlas al orden general y demostrar así que incluso el simple trazado de una ventana, de una escalera o de un zócalo son cuestiones que no pueden entenderse libremente, desligadas del orden total, independientes del conjunto de reglas que establecen el orden de la arquitectura a manera de seguro cobijo, a fin de que diseñar no sea un acto individual ni solitario, sino siempre algo referido a un orden universal.

La proximidad de la arquitectura de Tessenow a la de Speer y, en general, de toda la arquitectura más comprometida con el Tercer Reich, viene tan sólo a confirmar cómo su experiencia no es nunca un caso aislado sino, por el contrario, la obra de un personaje perfectamente integrado en un sistema. Y, también, al sistema de la arquitectura clasicista, es decir, a la comodidad y a la seguridad del orden de la academia, únicamente en el interior del cual son posibles e innovadoras las investigaciones tessenovianas.

*Extra Ecclesiae nulla salus*. Fuera de esta comunidad refrendada por la historia y por una teoría estética de tipo metafísico, todos estos arquitectos no ven posibilidad de supervivencia. Ni siquiera lo intentan. Sus innovaciones, que las hay, y sus aportaciones son siempre exploraciones, desde dentro, de los límites, de las posibilidades de ensanchar las fronteras, de incluir nuevos instrumentos y técnicas, de profundizar en lo que sea esencial. En cualquier caso, el orden, el sistema de academicismo decimonónico, es repensado, pulimentado, engrandecido o sintetizado, pero jamás puesto globalmente en crisis, nunca mirado críticamente desde algún punto exterior a su red de principios y de relaciones lógicas.

El orden es dado como un dato previo, como una prenda que avala y que asegura que las cosas tendrán su lugar y palabras su contenido.

## 2. LA IMPOSIBILIDAD DEL ORDEN: SURREALISMO Y ARQUITECTURA MODERNA

...*Amas la arquitectura que construye en lo ausente...*

Federico GARCÍA LORCA, *Oda a Salvador Dalí*, 1927.

Característica de la cultura moderna es la pérdida del orden, la ausencia de una visión del mundo suficientemente cohesionada y orgánica como para referir a ella cualquier otra actividad. La pérdida del centro denunciada apocalípticamente por Sedlmayr no es otra cosa que la versión formal de un problema cultural que afecta por igual a todos los campos de la conciencia moderna.

Fragmentación, dispersión, amnesia, son características de una situación que en el campo de la arquitectura se ha de manifestar en un doble sentido. Como expresión de esta ruptura, como participación de la violenta descomposición de un orden que ya no lo es realmente y que se presenta como imposición banal o como pura ficción, pero, también, como nostalgia, como añoranza de una situación pacificada en la que el mundo era un *cosmos*, es decir, un sistema y una forma bella y completa. La revuelta contra el falso orden y la nostalgia del paraíso perdido son dos caras de una misma situación y significaban una relación respecto a la arquitectura clásica totalmente diferente a la que hemos examinado en el apartado anterior.

Efectivamente, en este derrumbamiento, el orden antiguo que se veía de contenido o que se recuerda como la imposible armonía es, en muchos arquitectos, un clasicismo mítico al cual las arquitecturas se refieren. La referencia no es siempre igual ni tiene una definición precisa. Es básicamente el símbolo que recuerda las dos nociones: la del orden que ya no representa la situación presente y la del recuerdo de una situación que, en algún momento, es evocado como lenitivo de las dificultades actuales.

Un primer ejemplo de esta relación con el clasicismo lo encontramos en las arquitecturas de la crisis, en la Viena finisecular. La evocación del clasicismo en Loos, en sus obras monumentales, es sobre todo nostálgica, es una angustiada evocación de una universalidad que es preciso afirmar aunque sólo sea posible hacerlo de una manera convencio-

nal. Si ya no es posible, con Wittgenstein, establecer el orden del lenguaje de otro modo que artificialmente, formalmente desde la lógica, lo cierto es que ya no es posible mantener la parafernalia clasicista como una creencia natural, como un orden que no presenta dudas ni falsedades. Por lo tanto, tan sólo en el esfuerzo cultural de la convencionalidad será posible todavía utilizarla tópicamente, en el sentido más literal del término, como un lugar común que de mutuo acuerdo aceptamos a fin de disponer de algún tipo de lenguaje social.

Es en este sentido en el que creo que la pérdida de credibilidad del lenguaje clásico, y su mantenimiento como convención, afecta no sólo a Loos sino al conjunto de los arquitectos vieneses de la época. La crítica reciente se ha ocupado *in extenso* de Loos y ha aceptado, quizá demasiado rápidamente, la distancia que él mismo se fijó con respecto a sus colegas contemporáneos. Es verdad que entre el grupo de Loos y el de *Secession* hay diferencias, pero acaso no sean tan importantes como el propio Loos quiso hacernos creer. Respecto al problema que aquí se analiza, Loos y Hoffmann parecen, vistos desde hoy, dos facetas de la misma cuestión. En el caso de Loos, el clasicismo aparece sólo como una referencia convencional. Ha aceptado, de buen o mal grado, la orfandad del hombre moderno y ha intentado valerosamente montar una arquitectura sin padrinos, sin academia, sin estética normativa establecida previamente. En el caso, de Hoffmann, en cambio, el *material* clásico continúa apareciendo y es manipulado, estilizado, manierísticamente deformado, con una tal falta de respeto que parece demostrar, por otro camino, lo mismo: que el sistema ya no puede ser tenido en cuenta seriamente, que ni presenta la precisión ni la verosimilitud que serían deseables. Al contrario, es una materia tan plástica y tan maleable, tan arbitraria, que sólo la nostalgia que su evocación produce hace atractivo, si aún es posible, el mantenimiento de una aparente dignidad en los objetos. El uso del lenguaje clásico en Hoffmann es un uso *más allá del bien y del mal*, sin convicción ni militancia, justificado únicamente por su valor convencional y por su púdica virtud de cubrir la impotencia de la arquitectura del momento. Si en Loos, existía la rebeldía contra la ornamentación, en Hoffmann se da la aceptación consciente del delito.

Este desplazamiento entre la obra y los elementos significativos utilizados es una característi-

ca básica para entender algunos aspectos fundamentales del arte de nuestro tiempo. La categoría del *extrañamiento* puesta en circulación por los formalistas rusos nos da la clave de un mecanismo estético que nos ayuda a la hora de entender una relación *extraña*, es decir, distante y dificultosa, entre el lenguaje y la obra concreta: no lo pueden utilizar sin sentir dudas y sospechas.

La pintura surrealista ha representado muy claramente esta situación de separación entre composiciones que buscan la manifestación del desorden y las referencias a una iconografía clasicista que, sin embargo, aparece siempre como un contexto irreal, ansioso, nostálgico evocado.

Las referencias clásicas en la obra de De Chirico, Magritte o Dalí, por citar las más obvias, no pueden ser interpretadas como un simple *rappel à l'ordre*. Si es verdad que en las diferentes artes hay una búsqueda de un nuevo orden (¿un *ordine nuovo*?), no puede confundirse esta actitud con la que aquí analizamos y que tan bien caracterizan los surrealistas. En este caso se trata sobre todo de la crítica al falso orden, a la autoridad del padre que es necesario destruir, representada por la arquitectura y el arte académicos. Pero junto con esta vertiente crítica, con la destrucción de la academia como programa, existe la nostalgia de un orden clásico, maternal y receptivo, que es evocado únicamente como ilusión y memoria. El espacio vacío, dilatado y gélido de ciertas composiciones surrealistas, recreando arquitecturas protorenacentistas en un medio cristalizado, mineral e inmóvil, es una forma de referirse a lo *clásico* que no tiene nada que ver con las seguridades y convicciones de los académicos.

De esta manera, cuando Terragni, a lo largo de su obra, juegue constantemente con elementos clásicos o con trazados y órdenes, estaremos en realidad en una situación de características similares. Primeramente, porque en la arquitectura de Terragni el *material* clásico ya no es recogido con convicción de neófito sino, justamente, como material de derribo, como los desechos producidos por un terremoto. Lo que aparece en su obra son, literalmente, fragmentos, episodios, referencias incompletas e inacabadas que nunca podrán tener el sentido de totalidad que el proyecto clásico llevaba en su seno. Por otra parte, existen también las dudas y las inseguridades frente a la cultura moderna. Terragni no acepta sin sospechas la modernidad, y

su formación puritana lo coloca en una difícil alternativa. Dos infidelidades simultáneas son el signo de su obra. Por un lado participa de la crítica surrealista contra el mundo moderno, contra su pobreza y su incomunicabilidad, es decir, comparte con los surrealistas la voluntad desmitificadora del *mensaje* salvífico de la arquitectura del movimiento moderno. Pero no por ello se entrega a un clasicismo que no puede sino recordar, citar, mantener en la memoria a manera de contramito, como evocación de la unidad también perdida.

El orden de la arquitectura en Terragni no es, evidentemente, el orden clásico. Lo que sucede es que, en último término, no es un orden de ningún tipo. La lógica geométrica que Eisenman ha puesto de manifiesto en la *Casa del Fascio* de Como o que, de manera similar, podría analizarse en *Eur 42* o en el *Danteum* no es un orden universal, leyes naturales reflejadas en la obra arquitectónica, sino artificios coyunturales inventados para cada concreto artefacto, producto de la necesidad de establecer una lógica puramente interna en el mensaje del proyecto. Quedan fuera las resonancias cosmológicas que el orden clásico y el de la academia tenían. Por el contrario, en su convencionalidad y en su dependencia de un problema concreto expresan mejor que ninguna otra cosa la imposibilidad de ir más ajá del orden fabricado desde el proyecto. El clasicismo, por lo demás, que aparece como referencia fragmentaria ya no es un lugar en el que es posible colocarse, situarse dentro, sino algo que tan sólo es posible recordar trágicamente, desde la distancia.

### 3. HACIA UN NUEVO ORDEN: LE CORBUSIER Y EL CLASICISMO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

*La plus haute délectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre, et la plus grande satisfaction humaine et la sensation de collaborer ou de participer à cet ordre.*

Jennaret OZENFAT, "L'Esprit Nouveau", número 1, 1921.

La figura de Le Corbusier nos ejemplifica mejor que ninguna otra, una tercera situación en el problema que estamos analizando. La idea de clasicismo aparece en su caso como la voluntad de establecer un orden diferente y nuevo para el arte, la ar-

quitectura, que sea fruto, no de una simple convención ni de la nostalgia del pasado, sino inferido de la realidad misma de las cosas actuales. De una realidad, sin embargo, que es diferente y que, en su novedad, enseña y hace entender las características de este orden nuevo.

El proyecto de Le Corbusier es el de un clasicismo nuevo, ligando explícitamente estos dos términos. Como en el caso de Goethe, el clasicismo no es algo que ya existe, que puede ser tomado e instrumentalizado porque está codificado y a punto, sino, más bien, todo lo contrario. El clasicismo es un resultado final, la realización de un esfuerzo, la victoria sobre un desorden inicial sobre el que el espíritu humano es capaz de establecer su propio dominio. El clasicismo histórico era mimético, es decir, basaba su orden en la imitación de un orden previamente existente ya y que se daba en la naturaleza. Las leyes del clasicismo greco-romano tenían un fundamento pitagórico basado en la unidad del mundo. Las leyes del clasicismo renacentista-académico tenían su fundamento en la bondad y en la racionalidad de la naturaleza. La diferente idea de clasicismo que despliega la modernidad—en Goethe y Nietzsche o, por ejemplo, en Charles Riba—es la del establecimiento de un orden no mimético sino fáustico, no obtenido por la simple adecuación o imitación de un orden natural previamente existente, sino como resultado de un trabajo, poder y razón, que configura la realidad según un determinado tipo de unidad.

En este sentido, la interpretación planteada por Colin Rowe en su conocido artículo "*Las matemáticas de la casa ideal*" es, desde este punto de vista, profundamente confusionista. Por un lado, parece mostrarnos, en su análisis comparativo de la Villa Stein de Le Corbusier y de la Villa Malcontenta de Palladio, que se trata de un mismo orden y, por tanto, de la reproducción, *tout court*, de los esquemas compositivos clásicos en la obra del maestro de Chaux-les-Fonds. Pero al final de su polémico artículo da la vuelta al argumento del paralelismo entre ambos arquitectos, diciéndonos que mientras Palladio es un *clasicista convencido* que utiliza unos elementos para él *cargados de sentido, tanto por lo que son como por lo que significan*, Le Corbusier, en cambio, representa al *más católico e ingenioso de los eclécticos*, que selecciona motivos de todo tipo con la finalidad de obtener *referencias pasajeramente provocativas*. Colin Rowe continúa

tomando el término “eclectico” con el significado despectivo que precisamente le atribuyó el arte de vanguardia, pero lo que no explica con suficiente claridad es cómo la cultura del movimiento moderno arranca de aquel proceso de abstracción que el eclecticismo representa y que dentro de unos límites controlados ya se daba en la teoría académica de los *Beaux Arts*. Pero la diferencia entre la abstracta disponibilidad de los métodos compositivos en el eclecticismo y en el movimiento moderno está en la referencia final que uno y otro tienen. Mientras la cultura académica actúa desde dentro de la seguridad de un orden finalmente avalado con una teoría metafísica de los valores estéticos, el movimiento moderno vuelve a tener esta problemática, con la diferencia de actuar sin andadores, sin un centro al que referir sus actos, sin una clave de bóveda con la que cerrar el sistema. Las formulaciones de Le Corbusier tienen mucho que ver con las elaboraciones que la cultura positivista ha ido produciendo a lo largo del siglo XIX, pero representa la aceptación sin trabas de todos estos datos y el llevar al límite todas sus hipótesis funcionales, técnicas y formales. De modo que el tema que Le Corbusier intentará definir a lo largo de toda su obra no será una simple cabriola ni un contrapunto manierístico, sino el intento de establecer puntos de referencia en una situación del conocimiento abierta y sin fundamentos inmovibles.

En un texto de “*Esprit Nouveau*”, en la editorial del número 18, Ozenfat y Le Corbusier plantean una especie de autocritica en relación con todo lo que han ido publicando en la revista y confiesan haber sido quizá demasiado *eclecticos* en la elección de los ejemplos y de los temas publicados. Pero a continuación se reafirman en su propósito: “continuaremos publicando los ejemplos más típicos, aquellos que mejor formulen las directrices del nuevo espíritu, sus razones y su futuro”. Ello quiere decir que la relación de la obra lecorbusieriana con la historia no es una relación orgánica. No hay en ella sentido alguno de la tradición, es decir, de participar orgánicamente en una larga cadena que ni se puede romper ni hay que pensar que pueda romperse. Muy al contrario, el pasado puede ser reexaminado, pero con la lucidez de quien sabe que las cosas ahora no son como antes y que, por tanto, toda analogía o imitación tiene únicamente el valor de un ejemplo, de un caso particular en un proceso de validación empírica.

En otras palabras: lo que diferencia definitivamente a Le Corbusier del historicismo decimonónico es el triunfo de la concepción positivista y empírica de la realidad por encima del organicismo romántico. Y con ello queda rota toda concepción de la historia que no sea distante y, en algún sentido, operativa. La referencia a la lección de Roma, de Constantinopla, de la arquitectura primitiva, etc., son datos que *a posteriori* pueden ayudar a verificar algunas de las hipótesis planteadas desde el conocimiento empírico de la sociedad tecnológica y el orden, los órdenes, que de ella se desprenden.

Lo que Colin Rowe pone entre paréntesis en su aparentemente formal análisis son las bases que la arquitectura lecorbusieriana busca en la ciencia y en la técnica de su tiempo. Con métodos frecuentemente demasiado analógicos, con aproximaciones demasiado esquemáticas, los planteamientos de Le Corbusier intentan montar un orden que pretende arrancar simultáneamente de la técnica, de la biología y de la figuración matemática.

Se ha repetido muchas veces, pero aún es necesario volverlo a decir: las posiciones que defiende Le Corbusier no pueden tildarse de “maquinistas” si por ello se entiende sólo una metáfora. Es verdad que a través de sus escritos y de su obra se desarrolla toda una retórica y toda una ideología maquinista que no tendría sentido alguno si en el origen no fuese emparejada con la voluntad-faustica, como hemos dicho anteriormente, de asumir desde la arquitectura una realidad que es vista, en el mundo contemporáneo, como central y determinante. El maquinismo, por lo tanto, no puede verse en Le Corbusier como una simple metáfora de modernidad sino como una parte del proyecto que trata de asumir en un nuevo orden una realidad primordial de la civilización moderna.

Por otro lado, otro capítulo de su atención se aproxima a las realidades biológicas básicas a fin de hallar unas razones que certifiquen un orden coherente en el comportamiento de los cuerpos, con sus exigencias básicas, con las dimensiones que todo ello determina y con la producción de resultados tipificables que los *objets à réaction conforme* permiten establecer.

Finalmente, separado, según sus propias articulaciones, el conocimiento formal contemporáneo, que es matemático y geométrico, constituye el tercer campo de atención al que el proyecto lecorbusieriano abre su interés.

Existe una elaboración, a medio camino entre la *gestalttheorie* y el puro neopitagoricismo, según la cual únicamente la claridad geométrica de las formas asegura no sólo la racionalidad sino la más plena satisfacción de las aspiraciones estéticas humanas.

De modo que, en el terreno estético, las formulaciones lecorbusierianas aceptan medirse con un fundamento geométrico del orden, a alcanzar juntamente con el soporte formal más sólido que pueda aportarse a una teoría de la forma que no puede garantizarse ni en la naturaleza tomada ingenuamente ni en los datos de la ciencia tomados de una forma inmediata.

En cualquiera de los casos, lo que parece innovador respecto a anteriores posiciones es la voluntad de orden, pero sin predeterminar cual ha de ser este orden. Se han multiplicado las acusaciones contra Le Corbusier en el sentido de ver en las posiciones por él mantenidas toda clase de “ismos”, es decir, de fundamentación en la totalidad a partir de algún aspecto sectorial. “Cientifismo”, “geometrismo”, “tecnicismo”, etc., serían algunas de estas acusaciones.

Parece, no obstante, que su propuesta constituye, sencillamente, el más voluntarioso optimismo ante la realidad del mundo moderno, y la pretensión de que es posible establecer razones que permitan intervenir en él.

El clasicismo lecorbusieriano no es, pues, un sistema de reglas previamente establecidas que hagan válida una arquitectura, ni la nostalgia de un mundo ordenado y en paz con sus dioses, que ya jamás será posible. Se trata, al contrario, de un esfuerzo voluntarioso para encontrar otro orden y diferente, según los nuevos datos de la sociedad industrial avanzada.

Es posible que se pueda pensar, desde otras posiciones ideológicas, que en el fondo nada ha cambiado sustancialmente y que la arquitectura, como posiblemente otras muchas cosas, es siempre una y la misma, permanente y olímpicamente inmutable en lo que le es esencial. Es posible, por el contrario, pensar que todo ha cambiado tan profundamente que nada de lo pasado es utilizable ahora y que nos encontremos en un callejón sin salida en el que sólo son posibles el cinismo o el sarcasmo. Pero el caso de Le Corbusier ejemplifica una tercera posibilidad: la de pensar que la razón no es un instrumento inútil y que el hombre y la socie-

dad pueden hallar una satisfacción en esta esforzada búsqueda.

“*Il n’y a pas d’oeuvre d’art sans système*”.

“*L’Esprit Nouveau*” número 1, 1920.

Ignasi de SOLÀ-MORALES.

## ACTUALIDAD

Pág. 104

### CINCO LECCIONES SOBRE LA OBRA DE SCHINKEL

Recientemente se ha conmemorado en Berlín, coincidiendo con la IBA, el bicentenario del nacimiento de K.F. Schinkel. Una serie de exposiciones de gran calidad y de actos diversos, en el Este y en el Oeste de la ciudad, han hecho que todo Berlín respire aire schinkeliano.

Con este artículo de O.M. Ungers—traducido al catalán por Feliu Formosa—“*Quaderns*” quiere sumarse a este homenaje al gran arquitecto alemán.

“Muchos son educados para la opinión, pocos para la acción. Por eso es menester respetar al maestro”. (Karl Friederich Schinkel).

De seguro que también habrá muchos que, a posteriori, opinarán sobre Schinkel. ¿Sabrán, sin embargo, reconocer también su magisterio y extraer enseñanzas de su “acción”?

Objetivamente, desde la perspectiva de la historia de la arquitectura, la posición de Schinkel como “arquitecto alemán” es suficientemente segura desde hace mucho, y más de una vez ha sido debidamente documentada. Lo que queda todavía por decir no es otra cosa, en la mayoría de las ocasiones, que descripciones veleidosas y refinados ejercicios sobre la vida y la obra del gran arquitecto. Porque hace ya mucho tiempo que se habla de él: Schinkel está “in”, y no tan sólo entre nosotros sino también en otros países. Incluso en el Japón intentan situarse dentro del mundo humanista de la antigüedad neoclásica y meditan sobre una arquitectura a la manera de Schinkel. De improviso, se ha puesto de moda. Después de la larga y dura etapa de

continencia formal, su vocabulario arquitectónico ha sido institucionalizado. Es tema de conversación en las *parties*, de Nueva York a Tokio, y llena la cabeza y los *dossiers* de los arquitectos jóvenes. Su obra es materia inagotable de lecciones universitarias y mágica fórmula académica. Quien cita a Schinkel se siente justificado y pisando terreno firme. La “nueva tendencia” finalmente ha hallado su santo patrón y protector: Karl Friederich Schinkel.

Su estilo funciona. Es posible describirlo brillantemente, imitarlo, modificarlo, citarlo y continuarlo. El espectro del maestro es tan complejo que todo el mundo puede servirse de él con libertad, tanto el clásico como el romántico, lo mismo el tecnólogo que el arquitecto de viejo estilo consciente del oficio, igual el funcionalista incorregible que el que deja señales más profundas. Todos caben bajo el amplio manto del *man for all seasons*. Todos hallan lugar a su lado. Se adapta a todos los estilos, técnicas y métodos y domina a la vez todos los principios.

Este es, sin embargo, el punto en el que la ironía ya se ultrapasa a sí misma. Si lo miramos subjetivamente, Schinkel no es un santo patrón ni un monumento. No es cierto que tenga un sitio asegurado ni que esté institucionalizado ya. Muy al contrario, hoy es algo tan controvertible y tan vivo como nunca, con tal de que no nos dejemos desorientar por la tentadora utilización de sus diversas formas estilísticas de que estemos dispuestos a obtener enseñanzas generales a partir de su idea y de la concepción cultural que las sustenta.

Las ideas de Schinkel son, pues, independientes de todo ambiente concreto y de cualquier condicionante histórico. Responden a principios fundamentales de la arquitectura. ¿A quién, aparte algún crítico con ganas de polémica, puede aún interesarle discutir el genio de Schinkel o debatir cuestiones de arquitectura a partir de la alternativa entre antigüedad y arte gótico, entre clasicismo y romanticismo, entre la expresión orgánica y la racional, entre forma y función, entre construcción democrática y arquitectura monumental, entre los edificios progresivos y los históricos? Como si todavía fuera posible explicar algo sobre la complejidad de la arquitectura, y especialmente sobre el fenómeno Schinkel, si nos ponemos a agotarnos entre antagonismos. Si de la obra de Schinkel hemos de extraer una enseñanza, ésta será precisamente la de la unidad en la diversidad. Es la lección de la

*coincidentia oppositorum*, de la “coincidencia de contrarios”, tal como la acuñó Nicolás de Cusa como antítesis de la doctrina dogmática de la Edad Media, en el umbral del racionalismo y en el comienzo de una renovación cultural. Este concepto, que abraza la unidad de contrarios en un todo, es el auténtico fondo intelectual ante el que se alza la obra de Schinkel. No es la armonía del estilo de la antigüedad clásica en contraste con la espiritualización de la expresión gótica, no es el rigor simétrico en contraste con el orden relativizado, sino la interdependencia de clasicismo y romanticismo, de orden y de azar, de rigor absoluto y de libertad absoluta. La “coincidencia de contrarios” y no su aislamiento, nos da la forma viva, perfecta. Lo que crea la unidad del conjunto no es el carácter ideológico dado a los conceptos, sino su dependencia y relatividad intelectual. El principio dialéctico es el auténtico principio creador de la obra de Schinkel, y ésta es la primera lección que de ella podemos obtener. La de la unidad espiritual de las cosas en su diferenciación formal.

Esta unidad presupone muchas cosas: por una parte, la continuidad de la historia y, por otra, la continuidad de las ideas. Para Schinkel, la arquitectura no era una sucesión histórica de estilos, desde la antigüedad hasta el gótico y de éste a la edad moderna, y luego los postmodernistas, y los post-postmodernistas, y así sucesivamente. Para Schinkel y sus contemporáneos, la historia era la historia de las ideas y de su progresivo desarrollo en tesis y antítesis hasta el grado supremo de la perfección. Por eso la obra de Schinkel no encaja tampoco en una categoría estilística cerrada sino que lleva, de estación en estación, por las sucesivas etapas de la evolución y del perfeccionamiento de las ideas en el campo de la arquitectura. El estilo no significa nada. No es otra cosa que ornamento, introducido y añadido a posteriori. Es intercambiable, temporal y efímero. La idea lo es todo. Es permanente. Y ésta es la segunda lección de la herencia espiritual de Schinkel. La de la penetración dentro de las cosas, la del reconocimiento del principio básico que sustenta la creación formal. Sin este principio básico, sin la idea, sin el tema y una concepción cultural, la arquitectura permanece en la superficie, estancada en la forma ornamental. Y se queda entonces en aplicación, *απειρη*, citación histórica o, en el peor de los casos, en chiste.

La idea, en cambio, es aquello que, por en-

cima de las corrientes históricas y de las modas, mantiene viva una construcción arquitectónica. No puede envejecer, pasar de moda, sino que se conserva nueva y fresca como en el momento en que nació. Sobrevive, en su claridad, a los abusos políticos y no se deja corromper ni por un individuo ni por los sistemas.

Desde el punto de vista cultural, toda construcción que no se tenga a sí misma como tema es una trivialidad. Sin duda, puede cubrir unos objetivos y unas necesidades y satisfacer además unas exigencias técnicas justificadas, pero si, al margen del mero cumplimiento de estos objetivos, no se resuelve en una idea, será siempre una banalidad si la contemplamos desde la exigencia de una arquitectura como expresión de la universalidad histórica. De cualquier modo, Schinkel, en su arquitectura, no se interesaba únicamente por cubrir unas necesidades sino por la universalidad de las ideas.

Una arquitectura que renuncie a esta reivindicación y que se mueva tan sólo en un nivel de adocenamiento caerá forzosamente aplastada bajo las coacciones técnicas y, finalmente, en el caos. Un concepto intelectual es, en cambio, susceptible de transformación. Es flexible y se adapta a las condiciones de lugar y de tiempo. Y ésta es la tercera que nos transmiten los trabajos de Schinkel. Es la lección de la transformación de las cosas, de que hay alguna cosa pasada en alguna cosa que se acerca, del algo ya existente en algo que nace, del pasado dentro del futuro. La transformación que modificó lo que ya existe, a través del mecanismo de la transformación morfológica.

Con la arquitectura sucede como no la naturaleza. Ambas tienen la facultad de transformarse de una forma en otra. Las formas nunca están acabadas, siempre contienen también a su contrario. Nos referimos al proceso de formación y transformación de ideas, exigencias, objetos y condiciones y, en realidad, al de pensar en valores cualitativos en lugar de hacerlo en datos cuantitativos. Un proceso, por consiguiente, que se basa más en la síntesis que en el análisis. Con todo, esto no ha de entenderse en el sentido de que el pensamiento analítico sea superfluo, sino más bien en el de que el análisis y la síntesis deben alternarse de una manera tan natural, por decirlo con palabras de Goethe, como la inspiración y la espiración dentro de la función respiratoria.

Así como el significado de una frase com-

pleta se distingue del significado de una suma de palabras aisladas, así también la idea creativa es la unidad característica para captar una serie de hechos y no sólo para analizarlos simplemente como algo compuesto por partes individualizables. La conciencia de que la realidad pueda ser captada por la imaginación es el verdadero proceso creador, porque crea un grado de orden superior al simple método del test, el examen y el control. Todos los fenómenos físicos son formas en metamorfosis de un estado en otro. Este acto de pensar en transformaciones morfológicas es la transición del pensamiento desde el espacio métrico al espacio visionario de los sistemas coherentes, desde conceptos de estructura idéntica a conceptos formales diferenciados.

Este principio de la transformación morfológica es el auténtico principio conformador de la obra de Schinkel. A su través son creados conceptos que, más allá de su significación histórica, se mantienen vivos como principio creador. Por este motivo Schinkel nunca pensó en substituir lo “viejo” por lo “nuevo”. Vio su misión en la tarea de continuar y completar lo ya existente. Quería completar lo que ya estaba comenzado, y descubrir la fisonomía, la poesía del lugar. Era la búsqueda de la idea de Berlín lo que indujo a Schinkel a no substituir el viejo Berlín por uno nuevo, como tantas veces han intentado las generaciones posteriores, hasta la propuesta de la ciudad nueva de Hilberseimer, y acaso, en época reciente, otras tentativas semejantes; bien que con diferentes recursos formales. Schinkel buscaba la identidad de la ciudad y no, en absoluto, su principio formal. Quería transformar el rostro, que acaso existiría sólo en sus rasgos básicos, en otro, descubrir en el camino las huellas existentes y seguirlas. Su aspiración era continuar el lenguaje del lugar, mantener hasta cierto punto el diálogo con el hecho dado y reconocer el *genius loci*.

Empero, esto supone también la aceptación del pasado y, más aun, la presencia de la historia: no es la negación de la importancia de los hechos históricos ni su rechazo en nombre de un mal entendido progresismo. Y ésta es la cuarta lección que la acción de Schinkel nos proporciona. La lección de la historia entendida como tradición viva.

Sin una conciencia histórica no es posible imaginar una arquitectura para el sitio en que ha de estar: vive del lugar en el que ha habido algo. Una arquitectura que renuncie a la referencias históricas

resultará abstracta y teórica, jamás tendrá vida ni sentido. En la tradición histórica encontramos las raíces de una nueva configuración, y es esta conciencia humanística la que proporciona el impulso creador del que surge una arquitectura del lugar, vinculada a este lugar únicamente, tal como lo ha formulado Schinkel en sus escritos. Tan sólo el sentido de la historia y la conciencia de la historia permiten seguir una nueva evolución. Lógicamente, la condición previa será que la historia no haya degenerado en una reserva de fórmulas y estilos a utilizar arbitrariamente y por capricho. En el mejor de los casos, sería una ridiculización paródica de la historia la reunión de sus productos en un catálogo de clichés y ejemplos estereotipados. Si queremos obtener enseñanzas de la historia no podemos hacer otra cosa que, tras de las formas externas, reconocer los valores metafísicos y los principios básicos. La historia no es un libro de recetas culinarias sino un diccionario enciclopédico de la evolución del espíritu humano. Este diccionario contiene el vocabulario de la confrontación creadora con la realidad. Pero contiene también la llave para la provocación a la que las tareas del presente obligan. Una arquitectura dispuesta a renunciar a esta base cultural no puede convertirse en depositaria de valores culturales. Toda arquitectura creadora se encuentra inmersa en una continuidad histórica, de la que obtiene la propia definición. En la conciencia de esta continuidad histórica radica el descubrimiento esencial del humanismo. Únicamente esta conciencia humanística nos ha puesto en condiciones de ver las cosas dentro de su contexto cultural y no en su individualización dogmática. Por ello toda arquitectura dogmática es también antihistórica, ya que existe a partir de una exigencia de exclusividad para sus dogmas. Tanto da que se trate de la denominada "arquitectura moderna", de la arquitectura del absolutismo o de la arquitectura popular dogmatizada. Todas ellas son semejantes en cuanto a su exclusivismo como doctrinas fuera de las cuales no hay salvación. Por el contrario, toda arquitectura históricamente orientada es abierta y flexible, por que admite la relatividad como principio.

Del principio de la exclusividad se deduce también que una arquitectura basada en un dogma es purista, unidimensional y contraria a la vida. En cambio, la arquitectura histórica es rica, contradictoria, cercana a la vida. Es compleja y amplia. Es integradora allá donde el dogma separa. Crea relacio-

nes entre realidades allá donde el dogma aísla. Busca la unidad de las partes en una composición allá donde el dogma se ocupa de la parte en sí misma y de su sistematización. La arquitectura histórica busca la forma. La dogmática, la función.

Y ésta es, finalmente, la quinta lección de Schinkel. La lección de la unidad en la diversidad. Afecta a la unidad de naturaleza y cultura, de la que crece orgánicamente y de la que es edificado, de ambiente y arquitectura.

Los proyectos y los edificios de Schinkel no son únicamente partes del mundo cultural de las ideas, sino que se amagaran también con el mundo orgánico de la naturaleza. No son concebidos en contradicción con su ambiente natural. No pretenden imponerse al paisaje en el que están contruidos ni luchan contra él. En vez de desprenderse de la naturaleza, se unen a ella en un todo morfológico hasta convertirse en parte de ella, así como, a la inversa, la naturaleza se convierte en parte de la edificación. En esta armonía se expresa una vez más, en una pujanza indescriptible, el concepto de la fusión de contrarios. Se manifiesta en un enriquecimiento en el cual se alcanza un desarrollo máximo del pensamiento armónico. En él se hacen perceptibles los mmentos álgidos del arte.

Del mismo modo que, en un proceso progresivo de libertad, la cueva se transforma en monumento megalítico y se llega a la perfección constructiva del Partenón, la arquitectura de Schnikel refleja los estadios de ésta evolución. Desarrolla todo el espectro que va desde el arcaísmo a la perfección. Es naturaleza y cultura, cueva y filigrana, piedra y andamio, pared y reja, tierra y aire, muro y abertua, materia y espíritu a la vez. Une los extremos en el concepto de la morfología, donde todos los niveles, los más altos y los más bajos, están integrados, tanto el sueño como la realidad, la forma como la intuición. Acaso éste sea el más profundo secreto de Schinkel, y al mismo tiempo su herencia más bella y valiosa.

O.M. UNGERS.

*(Traducción al castellano a partir de la tradición catalana de Feliu Formosa).*

#### BERLÍN ZWISCHEN DEN LINDEN

En Berlín, la I.B.A., como nos comunica nuestro corresponsal G.R. Blomeyer, continúa su actividad. Últimamente se ha fallado el concurso

para la remodelación de una buena parte del centro de la ciudad. La reforma general propuesta comprende la ampliación del Museo de Arte Europeo, la de la Galería Nacional de Mies van der Rohe y la edificación de cincuenta viviendas en un intento de reanimación del sector, bajo el lema de "La residencia en el centro" (Die Innenstadt als Wohnort). El jurado, presidido por el arquitecto Hans Hollein, después de largas deliberaciones y consideraciones urbanísticas e históricas sobre el entorno, decidió declarar desierto el primer premio y otorgar los segundo y tercero a Kurt Aclerman y a Peter von Siedlein respectivamente, haciendo constar como aclaración que, pese a los esfuerzos de los concursantes, la dificultad del tema hacía casi imposible la total solución de este comprometido proyecto.

La visión de las maquetas de estos dos proyectos deja bien patente la actualidad de la discusión arquitectónica en Berlín. Ninguno de los dos plantea ninguna alteración en la Galería Nacional y ambos continúan dejándola a una cierta distancia. Y esta decisión de no modificarla en absoluto y de que continúe en su soledad no puede ser más tranquilizadora.

Paralelamente, se han celebrado concursos igualmente restringidos para las áreas 9, 19 y 20, situadas entre la Stressemarstrasse y la Wilhelmstrasse, al sur de la Anhalstrasse (véase "Quaderns, números 144 y 145), en donde se solicitaba una ampliación del uso residencial. El Grup 2C, participante para el área 9, resultó ganador y de este modo obtuvo un siempre difícil reconocimiento internacional.

#### LOS PREMIOS NACIONALES DE URBANISMO

Los Premios Nacionales de Urbanismo, instituidos por el Ministerio de Obras Públicas hace ahora tres años, habían tenido una historia indecisa que los hacía poco conocidos y poco respetados. Estaban subdivididos en multitud de grupos y subgrupos, según tipos de planes (generales, parciales, especiales, etc.), según tipos de autores (profesionales, equipos, instituciones), según nivel de incidencia (investigación, divulgación, participación) que los hacía acia confusos y redundantes. Aunque bien dotados, su deficiente imagen hacía que la concurrencia a ellos fuera escasa y poco representativa. La falta de criterios y de respetabilidad de los

jurados, de formación totalmente burocrática, se traducían frecuentemente en la atribución final de los premios a trabajos absurdos o irrelevantes, en el deseo únicamente de contentar a todo el mundo, y más que a nadie a la propia administración, apropiándose de temas y de esfuerzos de los que en otras ocasiones se hacía caso omiso.

Este año, la convocatoria ha significado un único premio para Planificación y otro para investigación. Un jurado con inyecciones de profesionalidad, competencia e independencia ha dejado desierto el de Investigación. El premio de Planificación ha sido concedido a Joan Busquets por el Plan Especial de reestructuración del barrio marginal de Sant Josep, en Sant Vicens dels Horts.

El jurado (en el cual no había ningún miembro catalán) ha reconocido el interés excepcional de este Plan, que afronta la difícil reforma de un barrio autoconstruido, sin servicios, licencias ni siquiera muchas escrituras de propiedad. Un trabajo que es la demostración aplicada de un trabajo analítico a partir del cual Joan Busquets, durante muchos años, había producido importantes trabajos de estudio, desde la tesis doctoral hasta numerosos informes, conocidos y seguidos en muchas ciudades españolas y extranjeras (Tenerife, Lisboa, Roma).

La propuesta de este Plan de Sant Josep, redactado con la colaboración del ingeniero Gómez-Ordóñez, es un ejemplo pionero de lo que podría denominarse rehabilitación urbanística: un proyecto detallado de construcción (y de financiación) de la infraestructura mínima para la urbanización progresiva, el establecimiento de los equipamientos y de algunas zonas libres y de la reordenación parcelaria imprescindible para el orden general del barrio. Con la gran limitación de instrumentos de actuación que es del caso, es una muestra modélica del urbanismo urbanizador, constructivo, tan ambicioso como realista, que, a la vez y aunque pueda parecer lo contrario, es el que más necesidad tiene de teoría y de experimentación. Enhorabuena pues al premio, y que sea para una más efectiva aplicación práctica del plan. Ya lo decía el famoso economista inglés: "No hay nada más práctico que una buena teoría".

Manuel de SOLÀ-MORALES.

CENTRO DE E.G.B. de 16 UNIDADES  
EN SANT FELIU DE GUÍXOLS  
1979-1981

El punto de partida del proyecto es la reutilización de la antigua estación del ferrocarril de vía estrecha de Sant Feliu de Guíxols a Girona para centro escolar de enseñanza básica, conservando los edificios y elementos de la urbanización que hemos considerado más interesantes. También nos ha parecido importante conservar la imagen urbana original de la estación y por ello han sido mantenidas la plazoleta y la escalera de acceso, los muros de contención y otros elementos de cierre.

La nueva edificación, concentrada en un solo edificio, ha sido dispuesta de manera que con las construcciones viejas defina un espacio de juegos dispuesto como una plaza elevada y abierta a la calle. El esquema lineal de esta nueva edificación responde, más que a una referencia tipológica, al deseo de respetar la estructuración del solar, adaptándose a la vez al sistema de vías y andenes abiertos en abanico determinado por su originaria construcción.

Las pistas deportivas se sitúan en una faja más elevada del solar, siguiendo la estructuración en abanico y definiendo un espacio convergente que es el acceso normal a la escuela. El antiguo edificio de la estación se utiliza como espacio para usos múltiples y tiene un acceso independiente que posibilita su utilización pública. El andén cubierto situado en la prolongación de este edificio, y que tiene una interesante estructura de madera, se emplea como porche.

Los espacios propiamente docentes están en la construcción de nueva planta. Este edificio se subdivide en tres conjuntos. En el primero se encuentran, en la planta baja, el vestíbulo general de la escuela —tratado como espacio representativo—, la administración y la biblioteca, y, en el piso, el laboratorio y el aula de pretecnología. Los otros dos conjuntos, iguales entre sí, tienen ocho aulas cada uno agrupados de cuatro en cuatro, y hay un espacio común de trabajo conseguido ampliando ligeramente la superficie correspondiente al paso. Las medidas exteriores en planta de este edificio son 11,80 m de anchura por 100,40 de longitud, las interiores del aula 8 x 7,60 y las de la retícula estructural 4,10 x 6,90. En el exterior se ha utilizado fábrica de baldosa vista de 7,50 cm y en los paramentos in-

teriores, fábrica o revetimiento de bloque de hormigón visto de 20 x 40 cms. Los forjados, en retícula de hormigón recuperable, han sido dejados a la vista. Los pilares exentos de la fachada de las aulas y del vestíbulo también han sido dejados en hormigón visto. El pavimento del espacio para juegos definido entre los edificios nuevo y viejo es de hormigón, enmarcado por tiras de adoquines formando una cuadrícula de 3 x 3 m.

Subdividiendo este espacio exterior hay un porche —pilares de hormigón visto, losa de hormigón y celosía de madera— que comunica ambos edificios y, más al fondo, la escalera de caracol de acceso a las aulas de la planta piso. Paralelamente a la fachada lateral de la antigua estación corre una hilera de plátanos y a lo largo de la franja de las pistas de deportes una de chopos.

La dotación económica para la construcción de este centro escolar ha tenido que ajustarse al módulo por aula fijado por el M.E.C. Ello nos ha obligado a limitar la intervención en los edificios preexistentes, que conservamos con el mínimo imprescindible, dejando sin restaurar el taller de máquinas situado al fondo del solar.

*(Traducción de Santos Hernández)*

# English translation

## NICOLAU MARIA RUBIÓ I TUDURÍ THE MAN AND THE WRITER

Page 10

### FAMILY ORIGINS AND INTELLECTUAL BACKGROUND

His father, Marian Rubió i Bellvé, originatin from Reus and Vendrell, was captain of engineers when he was appointed to the Mola castle, at Maó. He was married to Maria Tudurí i Monjo, from a merchants family of Menorca. Nicolau Maria was born at Maó where he learned to read in a school of monks. But in 1896 his parents went to Barcelona where they lived and where he finally took his university degree.

Marian Rubió distinguished as author of military treatises and as a writer of good journalistic soruce. In 1904 he published in a Barcelona newspaper –with the letter R.– very good reports on the russian-japanese war. From his scientific books it should be mentioned the *Dictionary of military sciences* (1895-1903), in three volums. One should bear in mind his book of more than four hundred pages *Philosophy of the war*, undated but published by Minerva published house of Barcelona about 1918. With the subtitle of “judgements, remarks and commentaries on the nations fight”, he collected his articles of the “La Vanguardia” (1915-1916) which were asked to him by Miquel dels Sants Oliver who also made a proper introduction to the book. Marian Rubió puts on the cover, under his name, “colonel of engineers”. Afterwards he was chief engineer of “El Tibidabo” company, technical adviser of the Universal exhibition in 1929 and president of the “Sociedad Atracción de Forasteros” dedicated to promote tourism. He was an army general when he died at Nice in 1938.

Joan Rubió i Bellvé his father’s brother, born in Reus, was so proud that he said to one of his friends: “Be quiet, be quiet, for you are not lucky enough to be born in Reus.” This funny story was witnessed by my grandfather, Domènec

Segimon, who was also an enthusiastic from Reus. Joan Rubió was a moderate catalanist and worked with Gaudí at Ciutatdella, at Mallorca’s Cathedral, at Soller, etc. According to Nicolau Maria, he used to take a walk with his nephews and recite them “Els Segadors”. He was architect of an extraordinary work of our Modernism: a country house at Doctor Andreu’s avenue, on Tibidabo road, which is still inhabited today and is named “El Frare Blanch”.

Nicolau Maria Rubió was acquainted with Prat de la Riba and Puig i Cadafalch and his personality was finally formed during the Mancomunitat. He was one of the professors expelled from the Universitat Nova or Industrial by the Dictatorship in 1924. It is not up to me to talk, as other people shall do it, about his titles as architect neither about the value of his stone works or of what he represented as town-planner and garden designer. So, it is impossible to separate his literary work from his noucentism formation, open to Europe, humanistic and linked to a profound catalanity.

Nicolau Maria was the oldest of five brothers. After him came Santiago, building engineer of the Barcelona underground and the Montserrat funicular, wh was also a writr devoted to etimology and primitive languages as the basic language. The third one was Marian, writer and M.P. of Esquerra Republicana de Catalunya in the Catalan Parlament; the fourth one is their sister Isabel and the fifth and only living brother is Ferrán who is chemist and fellow-traveller of Nicolau Maria.

### BOOKS ABOUT HUNTING

As Rubió told Damià Ferrá Pong, the spirit of adventure and taste for hunting came to him through his uncle Joan. In the last quarter of 1922, he started, together with his brother Ferran, Josep and Joan Botey i Riera, felloc-travellers in several african expeditions, urged him to write a book. Consequently, *Caceres a l’Africa tropical*, an illustated report of more than two-hundred and fifty pages, appeared in (1926), revealing the liveliness of the narrator and his elegant style, which I used to read in muy youth dreaming to be like the author whom I did not know. We are far from the safaris and consuming society. Rubió and

his team had to live in danger, forgetting discomferts and very often without hygienic conditions. They endured everything as they were craving for adventure, simply, without mystification. In those years hunting was abounding in Africa, but it was necessary to overcome some difficulties with proper equipment in order to risk one’s life into the open jungle. Besides explaining every adventure of the catalans, who were pioneers in this field throughout the century, it served as a guiding book the beginners in hunting who could fail without preparation and a proper knowledge of strategy. This book is like un *vademecum*, written with expert knowledge and the consolidating grace and curiosity of Nicolau M. Rubió. The rainfall, fires, campings, animals habits and also practies of the black people, the capture of species as the elephant, the buffalo, the antelopes, the hippopotamus, the crocodile, etc., the sinister presence of hyenas and vultures, the caravans, the marsh-fever and hunting trophies, the sooting accuracy, are sequences of a wonderful film with unexpected episodes.

No body could surpass Rubió in this kind of travels and huntings, but his teachings had very few followers. His books are already classics and worthy of being reprinted in the best collections. The book was an interesting piece of news in the catalan book market and about it some encomiastic articles were written by Josep Maria de Sagarra and Carles Soldevila. Rubió himself told me that an article by Gaziel in the first page of “La Vanguardia” represented selling four hundred copies in a week’s time.

In 1932 Rubió left Algiers to Niger, crossing the Atlas and the desert. They searched the lion’s country. It was a long journey of about eight thousand kilometres of joung and coming back. The report is a book called *Sahara-Niger* (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932), illustrated and dedicated to his uncle Joan. The author begins saying that “Africa leaves an incurable nostalgia in those who have been there”. The book is not a treaty on the actual fact of hunting in the heart of the jungle (there are few hunting prints), but a report of a journey through “supreme desert” in a truck named “Barcelona” with the hoisted Catalan flag. The truck carried Nicola M. Rubió, Joan Botey, Jordy Puig, Aristides Vallés and Joan Cufí, being surely the first Catalans to cross the Sahara.

And to honour the adventure when arriving to Gao, very happy, they sent a cable to preident Francesc Macià: “*Traversé Sahara avec drapeau catalan.*” The exoticism, the mistery, the surprise, the desert bandits, the danger that the engine could stall... are familiar in the accurate and passionate, full o iroy report, which reveals again that Rubió is a born writer. Therefore, the book is a small treaty on the desert, written not by an arid scientist but by an architect with the novelist spirit. It contains also a reference to father Foucault, an absolute christian, whose grave the expeditionaries found in a lost village. At the same time, the book describes practices, personages, the environment of the oasis and the nomad psicology.

The third book of the kind was *Travels and hunting in black Africa* (Editorial Joventut, Barcelona, 1960), with a very small edition. For the first time Rubió was accompanied by his wife, Montserrat Pla,<sup>4</sup> in 1955, being his fifth trip to Africa. The airplane was the first thing in the news: it was not necessary to spend a week in a voyage by sea. They arrived in Dakar, an europeanized city along the coast, of which the author gives us a straightforward and quick vision of races and various strata of society, architecture and picturesque environment with faded details. Afterwards, they made seven hundred kilometres towards Gambia and Niger. Mostly, the book describes the experiences of a tourist who, although an expert in hunting and African matters, prefers to shoot a film of the wild fauna instead of hunting like in other expeditions. The author returned to hidden places which he had known years ago, where he found again heads of the tribe, native rulers or their sons. He admits that civilization improved some things and that paths in the *brousse* avoided isolation. Nevertheless, in the last chapters of the book we can find the hunting emotion, during the day or night, frustrated or not but interesting as it happened thirty years ago. The description is graceful and precise and an occurrence, a landscape description or hunting scene have the right *tempo*, without much extension.

In 1949, Rubió published, in Catalan, a special edition of one hundred copies of *Africa Negra* (Edicions de la Rosa Vera, Barcelona). It deals with brief commentaries about African themes with beautiful illustrations by Francesc Domingo.

Still in 1973 Rubió returned to Africa with his brother Ferran who practically published a private edition of *50 anys de cacera a l'Àfrica Negra* (1976) which includes the re-print of the first book of Nicolau Maria and it constitutes a homage with admiration and affection of the younger brother Ferran to his brother Nicolau. A charming epilogue of M., full of fine remarks on the african theme and big hunting ends this volume which commemorates the golden wedding of his adventures in Africa.

### THE NARRATOR

More than a novelist, Rubió was a precise, expressive and vivacious narrator. *Cacera en el no-res* (Hunting in no man's land) (Grasses, editor, Barcelona 1954), written first in French and translated by him later, has the extension of a *nouvelle* but is most of all an essay of a nove. A hunter – Rubió himself – and a mathematician, Armand Vigné, are apparently the main protagonists. The tenant of the second floor, when going downstairs finds that he is living in the third floor. One of the tenants is negro and acts as a fortune-teller. The mathematician finds himself immersed in a whimsical and illogical world, with strange contradictions and thinks he is living in a magical environment. But the hunter and other personages decided to go to Africa where they have to bear really tarantinesque experiences among persons who find at once their doubles. Silly game, some people had visions and the narration is set within a strange dream world. The ironical happy ending of the book is partly achieved through the style of Bontempelly or Pere Calders.

*No ho sap ningú* (Nobody knows it), (Club dels novel·listes, Barcelona 1961) is a book that Joan Fuster defended, considering it as a novel, when he took part in the literary jury of the first Sant Jordi Prize. It is one of the few catalan novels on the whole dealing with exotic and more precisely African theme. Placed in the Bahr-el-Kobá village of the Saharà, the plot is restricted to that small island with a dull life in an endless and desolate desert. It is a dead end for a dozen, more or less, of white people, the psychology, the habits and practices, the jewels and the tragedies, analysed by the author up to the caricature. There is also Pere Martí, the catalan who runs away from

History, exiled in 1939, owner of the *Comptoir Catalan*, married to a half bred Catalan wife, realistic and sceptical, who also likes to hear the Catalan national anthem.

The novel develops itself during the great confusion of the 60's: political and social agitation, bloody revolutions, everything as a consequence of descolonization. At Bahr-el-Kobá the news were very scarce but, even so, irritated *monsieur Ferrier*, a chauvinist, who believed in negro slavery and in the eternal and powerful France. On the other hand, Dialó, the negro teacher, represents the awakening of the *black man*. Thus, a permanent psychosis is created, as in light opera, among some white people fearing to be annihilated by those peaceful negroes of the village, who are ex-slaves, coming from several tribes. In a so faraway place, any novelty could be fearful: an helicopter going in the sky, the arrival of Ketty, an europeanized and frivolous negro woman, the comings and goings of the white missionary, the calling on of an army patrol. A great event, to which the author dedicated anthological pages, is the arrival every year of the nomad shepherds of Sahel together with thousands of camels, oxen, she-goats, belongings and hungry dogs and, as their rear, a few leprous men and blind beggars. The plastic veracity of that panel in motion can be amazing. The village life, the animal smell and shrieks, the extraordinary dust, the enigmatic men of different colours, the multitudinous chaos, the public watering-places, the millenary ritual... The shepherds sell the skins or the cattle and the white middlemen sell them again with good profit to tradesmen coming from the south. "The nomads are like eager children as they wanted the money quickly, –writes the author–, to buy trivialities and drink "granadina" in the Comptoir bar." The calling on of the typical native rulers is another colouring and amusing note. One of them got rid of insects with DDT and, according to Rubió, "It served him as incense". But the study of the white men's character persists throughout the book and is clever and humorous up to the point where scenes from the Rossinyol's book *El català de la Mancha* can be found. The weight and the desert's stifling heat is very often mentioned so significantly like a personage, while the rain, as a gift once a year, can also be like a miracle which revives hope and removes routine. Finally, the upheavals of colonization did not reach Bahr-el-

Kobá and the white people remained there forever.

*An abstract crime or the murdered gardener* (Editorial Barna, Barcelona 1965) gathers eight very heterogeneous short stories, regarding theme and style. As the two novels, some of them are inspired in the author's African experiences. The police tread of the first short story, the longest, which gives the book its title, is sustained most of all by the chief constable's personality rather like Sherlock Holmes than Maigret. The crime may seem a pretext for the author to show his ironical talent to make physical or psychological portraits. Not by chance, also, the detective short story's making it another protagonist –and the task of those taking care of it. Superstition, magic are the substratum of the "Gzwrrawtzicxm" story; "Note of instructions" explains a case of sleep-walking and double personality in a crime; "Morning of crib" has got the gentle humour of a dream: the author becomes a crib's little figure (hunter) and as an hunting professional brings to the Bethlehem Cave his offer: a pigeon shot down which was mistaken for an angel; "Makkarani" is a new african story, half ironical half dramatic, where Jalpi, another lost Catalan, and one of the protagonists is an antelope; "The bull and the rabbit" is an anecdote of black humour: the dialogue of both animals in a butcher's shop, meditating and commenting on how they would be eaten by the customers. The author takes the opportunity to satirize the "bull-fight". "A pale boy", also very Catalan, tries his luck as a hunter in Africa and ends tragically his life. It is a strictly realist story, without fancy. "A big shake off" is a sort of worldwide calamity (1997) between two big blocks, with apocalyptic signs as the coming back of the Man's Son and the presence of extraterrestrial people. We are in a worrying, but not impossible, sciencefiction story.

Symbols, apologues, allegories, exoticism, realism and great imagination are in profusion – besides the language – in this book of short stories.

### THE WRITER OF ESSAYS, THE THINKER, THE PLAYRIGHT, THE TRANSLATOR

Rubió participated in the beginning of the Acció Catalana (1922) and even did participate in the elections Rovira i Virgili lost because of fraud.

Afterwards he withdrew from militancy, though his personality was of the intellectual prototype who represented that party. He collaborated but was not interested in political affairs. According to Miquel Ferrer and J.M. de Casacuberta, during the Dictatorship, Rubió served, cunningly, the Catalanist radical groups: the Society of Military Studies (SEM) and the game of Josep Maria Batista i Roca. Rubió explained to me that Batista in his obsession with the idea of a Catalan army, showed him a map and drew a vertical line on it, saying: "See, that's our front". When I asked Rubió about the way how Acció Catalana was cooked, he reminded me that the whole history was not written in the newspapers or party documents, that it was necessary to read letters or satirical poetry explaining very often the political climate. And he recited some very expressive verses about Lluís Duran i Ventosa and the autumn. In a similar context, I remember a four-line stanza of "The Black Calf" explaining decisively the extinction of the Republican Nationalist party that, later on, was known as Acció Catalana:

*One day, while Nicolau was sleeping  
over a thick medieval book  
saw how the party was vanishing  
after the electoral defeat.*

Rubió wanted to go out and put the problem of Catalonia before the people abroad. He proclaimed himself, like Estelrich, in favour of Europeanization, defended, as Gay de Montellà, the Mediterranean culture it should be mentioned his forgotten book *El litoral català en un conflicte mediterrani* (The catalan coastal region in a Mediterranean struggle) (Editorial Barcino, Barcelona 1933), published in 1939 –and he knew well the more or less intellectual Pan-Occitanism of J.V. Foix and Josep Carbonell.

The craving for a national policy of great range, beyond party enclosure (first ideal of the Acció Catalana), explains the essays published together with his brother Marian and Signed as N. Mart: the initials of Nicolau Maria Rubió i Tudurí, books which are not quoted neither by his biographers<sup>6</sup> nor the autobiographical notes authorized by him. His first book, finished in March 1930, after the Dictatorship, is called *Estat Espanyol, Societat Anònima* (*Spanish State, Anonymous Society*) (1930) with the sub-title "report on the present position of Catalanism". The starting



position of the authors is a dialectical apriorism: Catalanism is placed in a dead end since the national feeling's outlet is separatism and, on the other hand, the economical interests of Catalonia are against separation. After didactically revising our history, a formula is found: the State should be converted into an Anonymous Society and the shareholders should take the maximum profit'. After being in possession of the State it should be tried again the federal form of the Aragon's Kingdom. The authors are hoping for a Nations Society, defending a Mediterranean policy and defining the Catalan language as the "Esperanto of the Spanish State".

The second book, signed by both brothers (Marian and N. Mart) defines Nicolau Maria's classical thesis: *Catalonia with Europe. Beyond separatism* (Les Edicions de l'Arc de Barà, Barcelona 1932). Though it is evident their struggle to internationalize the problem of Catalonia and the book is not, like the previous one, cautious and tactical, but written with the euphoria of Macià's triumph and the recovery of Catalan liberties. Therefore it already speaks of selfdetermination. The states in crisis are attacked as also Unamuno and Ortega for representing Spanish imperialism. The authors have as their model the United States of Europe, that is a federation of European peoples (not states), up to the point of establishing their limits and conditions and assuming that Barcelona should be the capital, "returning the hegemony to the Mediterranean".

During the Republic Rubió had strengthened his relationship with president Macià, who wanted one of the four Rubió brothers to become Catalan M.P. and this position was accepted by Marian. Nicolau Maria was also in good relationship with Companys whom he admired for his integrity and talent. By his personal disposition, Rubió could not conceal, in private, a critical vision of both presidents.

During the civil war, Nicolau Maria Rubió, a Catalanist and Republican, did not doubt about his position. But in 1937, Jaume Miravittles, Head of the Propaganda Ministry of Generaitat, sent him to Paris as his representative.<sup>8</sup> In London the same mission was entrusted to Batista i Roca. Of course, both were disguised ambassadors of Catalonia and dedicated themselves to politics. Being a cautious man, Rubió was unnoticed and

sometimes Batista i Roca was seemingly naive. According to Miravittles, who has got a book that is about to appear on this subject, an approach to Italy was started by Rubió for reaching a separate peace treaty with Catalonia which should be converted into a neutral zone; the idea was to create a *no man's land* for the refugees. Miravittles communicated daily with Rubió by a telephone that was not supervised. But Negrín took notice of these manoeuvres and attacked those who were "playing at the international Catalan politics". This game was linked up, more or less, with the "Paix Civil" committee of Maritain, of Roca i Caball, of Mendizábal and Sugranyes de Franch.

When the war was over and the German occupation, and also for lack of resources, Rubió earned his living by making drawings for dress-maker Balenciaga, or drawings of jewels for the Parisian Van Clef's shop; he used also to draw pottery for a luxury shop. Being a strongly creative artist, he did not suffer the poverty of other Catalan emigrants. In 1942 he married to Montserrat Pla, who was a stylish woman from the Barcelona Sant Gervasi old district; he know her in exile. The couple was always an example of *delicatesse*, of sharing good taste and friendship. In Paris they were often visited by Nicolau d'Olwer, Joan Rebull and Rafael Tasis. Rubió did not write much for the exile press, but it should be mentioned his essay titled "De l'Atlàntida i Canigó a l'anyorança verdagueriana" (From Atlàntida and Canigó to Verdaguer's nostalgia) in *Miscel·lània Verdaguer* (E. Ragasol, Paris 1942).

The same year of his return to Catalonia, Rubió published *La Patrie Latine* (1945), that could also be considered a summary for the information of foreign people about Catalonia's universal rather than particular vision, although it was presented as a "survival of the Latin spirit". An Occitanist declared -according to Damià Ferrà Ponç-: "This would be the breviari of Midi". And besides exercising influence of the work of Roger Barthe *L'Idée Latine*, Rubió himself said that, in 1955, when he arrived in Dakar, a French high official was kind enough to recognise him as the author of *La Patrie Latine*. *It should be mentioned that the work has been written directly in French, in the same way as the Reveil de l'Afrique* (Marseille 1936), that I could not read.

Although Xavier Fàbregas does not make

any reference in his *Història del teatre català* (Editorial Millà, Barcelona 1978), (History of the Catalan theatre), Rubió is the author of four one act dramatic plays besides his other unpublished works. In 1932, in the presence of the Minister of Culture, Ventura Gassol, his *Judas Iscariot* was staged but this work to our knowledge has not been published. *Midas, rei de Frigia* (Midas, king of Phrygia) (El Nostre Teatre, Barcelona 1935) won a good position for the "Ignasi Iglésias Prize" in 1934 and it was quite natural. The author in a note that "perfection in unstable equilibrium is the subject of our stage interpretation of the Midas myth". He makes it real and, with utmost irony through the five acts drama, he challenges the legendary king's myth and his omnimode power like every power. *Un sospir de llibertat* (a sigh for freedom) (El Nostre Teatre, Barcelona 1936) won "Ignasi Iglésias Prize" in 1935. The five acts comedy is placed in one of our Carlist wars and, according to J. M. Benet i Jornet, it make a clever -and also funny-criticism of conservantism. When it was staged by "Junior F.C." at the Barcelona theatre, Domènec Guansé smartly analysed it in "La Publicitat": "for the funny stories, the personages and the more obvious intentions, you could say that it is a popular comedy. But, for its smartness and agility, the style is exquisite, aristocratic as a shop-window object. "With *Ullisses a l'Argòlida* (Quaderns de Teatre ADB, Joaquim Horta, Barcelona 1962), the author make use of a time past to project eternal problems as they are today. With a certain Unamunian style he transforms the Oresteia myth and through Ullisses. action breaks the tragedy's determinism.

He was excellent as translator, in part of the *Assaigs* (Essays) by Montaigne (Llibreria Catalònia, Barcelona 1930). Considering his humanist background, his knowledge of French and Catalan and also his style, Rubió was one of the few authors who could be successful. In 1947 he published *Floretes del desert* (Desert's Little Flowers), in a private edition. He translated these delightful pictures with drawings by Francesc Domingo, from the Greek and Roman patristic science within the spirit of St. Francisc d'Assisi's main book.

Being a cultured, smart, cosmopolitan man and also an essential and active Catalanist, even so he did not like showing off and did not show interest in political interviews. He spoke with a

slight Tarragona accent. And he applied to himself the irony that is present in his work. Three years before his death, I went to see him and he told me that he had recovered from an illness and carried a walking-stick. To make sure he asked me: "Would you like me to make a dancing step?"

The architect's journal pays homage to him. I am pleaded to give my contribution. But it is only fair to remember his unpublished work and his scattered and meaningful articles from all his periods.

Albert MANENT.

#### NOTES

(1) See Damià Ferrà Ponç, conversa amb Nicolau M. Rubió i Tudurí, "Lluch", Palma de Mallorca, March 1972, pp. 17-20, with many data. (2) Joan Botey, also living, published some letters, edited by his sons: *El pare se'n va de cacera* (1969), where he explains in a passionate way hunts through Africa and America, between 1956 and 1969. (3) It was published in Castilian translation, *Cacerías en la selva africana* (Barcelona, Editorial Juventud, 1947) and in French, translated by Rubió himself, *Chasses et camping dans la brousse africaine* (1944). (4) I want to thank Mrs. Pla all informations and the access to her husband's archive, browsed in a hurry in order to write this article. (5) This book was published in Castilian *Viages y cacerías en el Africa Negra* (Editorial Juventud, Barcelona, 1960). (6) He is not referred either in the otherwise excellent article by Josep Maria Benet i Jornet in *Diccionari de Literatura Catalana Edicions 62*, Barcelona, 1979). (7) "It must be put a stop to the case of a Catalan who, in a foreign capital, refuses to use the services of the Spanish Embassy, to which he has a right, and which he holds to pay. It must be put a stop to the younger Catalanist student's unwillingness to ask a grant from the Spanish State", p. 115. (8) The discreet and even perplexing Nicolau M. Rubió avoided conversation when people talked about his writing his memoirs, when the memoirs from exile. His brother's Santiago wife, Josefa Armangué, on the other hand, has published an excellent witness account, *Una familia en exili* (1981).

## FORESTIER

Page 17

From 1915-1916 to the Civil War, the name of Forestier was very popular in Barcelona. Afterwards, following the natural laws, his me-

mory little by little disappeared, though it remains still alive among our experts in gardening.

April 1915. The primitive project of an Exhibition of Electrical Industries, first thought by Joan Pich i Pon, had become an attempt of an Universal Exhibition thanks to the mediation of Francesc Cambó and his friends in the Lliga Regionalista. In spite of the European war, which still went on fiercely, the delegates for the Exhibition wanted to do things in a big scale: they spread their ambitions through the large spaces of Montjuïc mountain and, of course, became aware of the great importance gardening would have for the future exhibition.

Of the two delegates, Mr. Pich and Mr. Cambó, the last was, doubtless, the more "idealistic". Aware of the lethargical state of Barcelona gardening—gone by already the glorious days of the great Oliva—we remained as yet with the last remainders of the XIXth century garden, in a mixed style, a mixture of geometric and landscape gardening, which had produced, at the hands of Fontserè and the same Oliva, the Ciutadella Park, a marvel on its time, but totally wrecked by the 1889 exhibition and even more by the lack of care after the exhibition.

It was necessary to give a new life to our gardening. Cambó, a great friend of the famous painter Josep Maria Sert, who was in Paris, was advised to call on, for that task, the director of Parks of Paris, was advised to call on, for that task, the director of Parks of Paris—*conservateur* was his position title—, Mr. J.C.N. Forestier, Jean Claude Nicolas in full. Forestier was already very well known. He had not only re-fashioned, with a noisy success, the Bagatelle Park, in the French capital, but he had worked in Buenos Aires, in La Habana, in Rabat for general Liautey and, in Spain, for the future Sevilla exhibition, in Maria Luisa gardens.

So, Forestier came to Barcelona. My father, Marià Rubió i Bellver, a military engineer, had been appointed technical adviser to the Exhibition Board and so had a decisive responsibility executive in the work to be carried out. He thought that Forestier would need an assistant in Barcelona. I'd just then finished my architectural studies. It was not an official position, so there was not a salary for this assistant of Forestier: the solution was that I should be appointed, gratis.

My father introduced me to Forestier at

Miramar, that Miramar of the time, with the old restaurant and the tired suburban landscape not much frequented. My first surprise: the French personage, impressive from afar, was the joviality personified. We became friends right away, among stories from the European War (my father published military chronicles in "La Vanguardia" and was Francophile), names of plants in Latin that I had never heard in my life and twisted phrases in a picturesque Castilian, which Forestier uttered with funny assurance.

We started to work right off in that climate of good humour, interrupted, yes, by terrible periods of disgust and disapproval when anything went wrong.

The contributions of Forestier to our gardening were many. In the formal aspect he banished the old raised beds, re-introduced the simple geometry of our old vegetable-gardens as well as the terraces united by staircases. As to plants, he introduced an infinity, considerably enriching our horticultural flora.

I do not think this is the right place to give an exhaustive list of the species and varieties Forestier introduced or reintroduced in Barcelona. We would fill many pages with this list. Then, in a quick glance, I'll quote *Tipuana*, *Fraxinus Berlandieriana*, *Echium Fastuosum*... dozens of them. The *Stenotaphrus americanus*, which he brought from Seville with the name of "gramón", had in fact already been cultivated in Oliva's times; When restoring the planting of "Gurugú" or Montserrat Mountain, in Ciutadella Park, in 1926, in a corner were found some specimens of this gramma, which did spread so much after its reintroduction by Forestier.

In the field of perennial plants, Forestier's contribution was extraordinary. One can say that in Barcelona then they were almost unknown. The plants ruling here were the cultivation of mosaic; the Municipaly Nursery, in Wad-Ras street, was dedicated, with some very few exceptions, to multiply this small mosaic plants. In rose-plants Forestier was also a notable introducer. He had created the Roses Competition in Bagatelle and convinced our great rose-grower Pere Dot to join, which had a great exit.

The main work of Forestier in Barcelona was in Montjuïc Park. Not that we can say that in the whole the park was his personal work:

Amargós had drawn the main walk up to Miramar; Puig i Cadafalch took care of the great entry perspective since Spain square. What is more Forestier can be found in Miramar terrace, in the transformation of Laribal gardens, in the whole of Font del Gat and the Greek Theatre (projected by Forestier and executed by Ramon Reventós).

Outside Montjuïc, the armed place of Ciutadella Park is, doubtless, Forestier's most important work in our city. Guinardó Park was one of his lesser projects.

He worked also on some private gardens: of marquis of Alella and of J.J. Ferrer-Vidal Güell.

One more victim of our civil disagreements, Forestier, recruited by Cambó was sacked by the first Council produced by Primo de Rivera's regime. In this way, so, his task in Barcelona was carried out between 1915 and 1923. I tried to pursue his work. The great Lord Mayor, baron de Viver, who succeeded the first Council of the Dictatorship, helped me in whatever was possible. Personally I made frequent trips to Paris to ask Forestier's advice. In 1928, when the Exhibition was near its opening, my father was able to get from the Lord Mayor and the marquis de Foronda, delegate to the Exhibition, that Forestier should be invited to Barcelona so that he could receive the great part of the laurels corresponding to him for the exit of the organization. Forestier died in Paris the following year. Architect Reventós and I went to his funerals.

This great friend of Barcelona was born, seventy years before, in Aix-les-Bains, at the French Savoie. Among his forefathers Forestier referred proudly to "general baron Forestier" from Napoleón Bonaparte's army. According to Forestier, the baron, with his brigade, had been in Cuenca and once insisted that my brother Ferran accompanied him to that city. When he was there, he was very glad seeing that—he said—lots of girls had blue eyes and were fair. "A legacy—he declared—of the Norman regiments which formed the brigade of general baron Forestier."

Our friend was rather a small man, with a small belly. He had a beard half fair half wide, not very much thick. His eyes were very much alive and his mouth malicious. He liked very much high society in Paris and in Barcelona. Up to 1919 he lived in the then noble hotel de les Quatre Nacions. After that year, when the Ritz was inaugurated, he

changed to it.

While he lived in the Quatre Nacions, at the Rambla, almost in front of the Principal theatre, he made a discreet use of the facilities offered by that district. He took me a couple of times to see him gambling, I think the *baccara*, in the famous Eden Concert. Many afternoons he invited me for tea at the Royal restaurant, in Rambla dels Estudis. There could be seen some small groups of smart men accompanied by some girls with a distinguished air, that the war had brought from Paris to the environment, more propitious to their capacities, which then existed in Barcelona. When he moved to the Ritz, we left the Royal almost altogether.

Forestier was a pulchritudinous man in dressing and was often a client of Morell tailors, in Teatre square. He was very popular there for his good humour and his exhilarant Castilian. He was a good friend of Mr. Pere, a ture house institution.

To be over I'll say that in French politics he was a stubborn conservative, but also a lilitant Voltairian. I never saw him going to a Mass. Otherwise, like many Frenchmen of his calls, he did not understand the regionalist or autonomist problem... I remember that, at the time of some Catalanist demonstration in Sant Jaume square, he devoted himself to show me the corners of the square which were unoccupied, to have them on me as a proof of the small rooting of the nationalist ideal among the citizens of Barcelona. Which did not prevented him of being, actually, a zealous friend of our city.

All his contacts with the Catalan artistic world was amiable and he was also kindly accepted. His best friend among our artist I think was Miquel Utrillo, the one of Sitges. Another friend: Oleguer Junyent. I have not heard many bad criticisms to Forestier's work, perhaps only one: from a sculptor very much linked to Classicism, who, in a visit to Montjuïc, complained they should have made a Versailles, with great perspectives in plain ground. But this was a criticism to mother Nature.

Nicolau M. RUBIÓ i TUDURÍ.

"*Quaderns*" wants to thank the *Servei Municipal de Parcs i Jardins* for its collaboration with this article written by N.M. Rubió i Tudurí for the magazine "*Parques y Jardines*", edited by Joaquim M. Casamor, which though remained unpublished.

## LA HABANA OF J.C.N. FORESTIER: THE EPIGONES OF THE HAUSSMANEAN MODEL IN LATIN AMERICA

Page 19

### DICTATORSHIP AND ACADEMIES: EXPRESSIVE IDENTIFY OF THE POLITICAL AND CULTURAL LATIN-AMERICAN CONTEXT

In the first half of the XXth century, the main cities of the Latin-American countries acquired their signs of modernity, assumed from the hegemonical centres. The strengthened national bourgeoisies –financial or commercial–, or the persistent latifundia oligarchies, decide to change the provincial and obsolete image of the colonial city according to new cultural models and the complex functions– administrative, commercial, entertaining, residential, etc.– required by the ways of life of the ruling class, the population growth and the political, social and economical pre-eminence of the capitals inside each country.

The figure of the "Dictator" assumes a paradigmatic character in the political history of Latin America, expressed in literature by Alejo Carpentier of Augusto Roa Bastos. The strong and repressive central power is the idoneous instrument of oligarchies and bourgeoisies, in accordance with the mandates of the imperialisme, to maintain the functionality of the system and the exploitation of the workers and peasants. Porfirio Díaz in México, Juan Vicente Gmez in Venezuela, Augusto B. Leguía in Peru, Carlos Ibáñez in Chile, Leónidas Trujillo in Dominican Republic or Gerardo Machado in Cuba are some links in a chain extending to our days.

The "Dictator" disposes of resources and performing capacity which he applies in his scenographic and monumentalist aspirations. The city, the space frame for the power structures, grows under the essential impulses: the government planning attempt and the spontaneous conformation generated by the speculative mechanisms. Both are complemented in the strict definition of their

mutual fields of action: the first comprehends the formal regularization of the central areas; the second extends indefinitely the suburban structures of the habitat. To the political steps correspond the town planning steps: experts in *Beaux-Arts* town planning, emulators of baron Haussman, are called to Latin America to reproduce fragments of the Parisian model: Maillard draws the axes of Montevideo, Brunner acts in the centre of Santiago de Chile, Rotival in Caracas, Agache in Rio de Janeiro and Forestier in Buenos Aires and La Habana. The diffusion of the Modern Movement does not incide of the power structures in Latin America, still holding fast to the eclectic architectonic and urban codes. In the Same way Le Corbusier was defeated in 1927, in the competition for the Palais des Nations in Geneve, Because of the persistence of the Academy, his stays in Brasil, Uruguay and Argentina in 1929 will influence only the young avant-garde of the architectonic culture, without urbanistic consequences immediately concrete. In the same moment when the model of contemporary metropolis is formulated –*La Ville Radieuse* by Le Corbusier–, Forestier extends to the dictator Gerardo Machado, eighty years later, the agonizing brilliancies of the Napoleonic Paris.

How can Forestier be inscribed in the economic, social and political process of Cuba in the twenties? In this period, American capital concludes the process of taking over and controlling Cuban economy: the investment, from 50 million dollars in 1895 step up to 1.500 millions in 1927. The sugar industry, public services, banking, transports, public debt, etc., are in the hands of trans-national companies and their functioning and administration depend on the antinational Cuban-Yanky-Spanish oligarchic block, formed by the latifundist bourgeoisie and the great industrial-commercial-importing great bourgeoisie linked to the financial North-american oligarchy. The incredible profits obtained from investments in Cuba do alternate with two periods of crises in that decade: the first, internal, in 1922; the second, by reason the World Crisis of 1929. These crises sharpen the deterioration of the precarious life conditions of the exploited classes –workers and peasants– and reduce the buying power of the middle sectors which start a growing opposition to the hegemony of the alien interests. The oligarchic block is opposed by a Creole nationalist

bourgeoisie, heir to the revolutionary traditions forget during the war against Spanish colonialism which, besides opposing corruption in government, generates a cultural avant-garde dynamics, antithetic with the persistence of the historicist academism. In this decade, while artistic demonstrations –literature, painting, music, etc.– reach in Cuba an Expressive level of a search for a national identity, resembling the other nations of that Continent, town planning and architecture, dominated by the interests of the bourgeois-latifundist block, will maintain the ortodox codes of the *Beaux-Arts*, imported from Europe or the United States. In this context appears the town planning work of J.C.N. Forestier.

In 1925, general Gerardo Machado reaches the presidency of the Republic. His course as an administrator on the service of the interests of the North-American companie, his repressive past and his public demonstrations of a populist character, make of him an appropriate figure to control the social and economic stability of the country and to faithfully follow the orders from Washington.

His government programme gave a great importance to public works and his propaganda slogan "water, roadas, schools", which did win for him the election, is put in concrete form by the Public Works Law of 1925. Among the main goals he proposed to open the Central Highroad, main communication way along the island; to improve the precarious La Habana aqueduct and to equip the functional infrastructures of the State to hypothetical social needs: "We must create public buildings and school houses, but with economical criteria and not making great and useless projects". This was contradicted by his initiatives in order to build symbols representing his passage through power. The works had also a social purpose: to alleviate the pression caused by lack of occupation of workers and peasants during the so called "dead time", that is, in most of the year when there was not the sugar harvest.

Notwithstanding, Machado does not have a place in the history of Cuban architecture by his works with a social contents but by three complexes representative of the system of values of the local oligarchi: the La Habana Director Plan, scenographic frame for the State functions; the National Capitol, hypocritical representation of the bourgeois democratic system –in a moment

when Cuba lives one of the most bloody dictatorship of its history–, a projection of the architectonic model installed in Washington, and the Model Penintentiary in Isla de Pinos for 5 thousand presoners, the greatest and most modern penitentiary establishment of its time in Latin Ame-rica. Obviously, the investments necessary to these monumental works came from the North-Ameri-can banking system: the Chase National Bank made a loan of 100 million dollars to the govern-ment while the National Highroad was assigned to the Warren Brothers Company, of New York, a company where Machado and his minister of Public Works, Carlos Miguel de Céspedes, were share-holders.

### LA HABANA DIRECTOR PLAN: ANTECEDENTS AND SOCIAL ECONOMICAL FOUNDATIONS

The typical phenomenon of the progressive overlapping of functions inside the limits of the same space ambit, a characteristic of Latin-American capitals, did not happen in La Habana. Although the main administrative buildings of the Spanish colonial power were used at the start of the century by a glaring mediatized republic, the old historic district was not the "place" privileged for the Criole bourgeoisie, which already in the XIXth century installed itself in the called "out-of-walls" zone and occupied the grounds freed by the demolition of the city walls. The "ring" of La Habana appeared in this way, formed by several public, administrative, comercial and cultural buildings, like the Railway Station, the commercial centre "Manzana de Gómez", some hotels, the headquarters of the Spanish communities, the Capitol, the headquarters of the Spanish communities, the Capitol, the Presidencial Palace, etc... These works of a great symbolic value lacked cohesive urbanistic components and did not adapt to the bourgeoisie habitat, staying limited and strangled by the poor districts grown in the central areas during the second half of the XIXth century. The luxury residences, first situated in the zone of suburban properties of Cerro, were built at the begining of the XXth century in the first "modern" district of the city –El Venado–, far from the centre, in which there was a blend of the colonial

cross-line with the innovations introduced by the "City-Garden".

During the first decades of this century, La Habana doubled its population, which jumped from a quarter million to half a million inhabitants. The physical growth of the residential "divisions", identified by their architectonic and urban typologies representative of the different social groups—high, middle bourgeoisie and labouring classes—, was a spontaneous process determined by speculators and landowners. The city, lacking a totalizing design guide by State plans, shaped itself by adding a diversified weft, with some monumental pre-eminences, to the primitive colonial weft. This irregular layout was not in accordance with the incipient turistic movement—250 thousand annual visitors—which started to play a meaningful economic role, neither did it allow a valid solution to the scarce existing bond between the new areas of expansion of the bourgeois habitat and the political-administrative-cultural functions.

Were the officials of Machado government aware of these problems? What did cause the contract offered to Forestier to carry out the Director Plan? In the political platform of the dictator this concrete proposal does not appear, but from his personality one can deduce the wish of adequating the urban frame to his grandiloquent aspirations in the symbolical State works, promoted and materialized by his Minister of Public Works—the baron Haussman of La Habana—, Carlos Miguel de Céspedes, who, according to Pedro Martínez Inclán, wanted to build a "Tropical Paris" or the "Nice of America". To this must be added that in this decade did mature the pressure of certain economical interests definers of urban development.

In the Twenties, La Habana densely occupied from the centre extended itself in two well defined directions: the South-East axis, with the fragmentary divisions of the small bourgeoisie—since El Cerro to La Víbora, Lawton, Luyanó,—and the West axis of the high bourgeoisie—Vedado, Miramar, Country—. Between both axes existed a gigantic free space penetrating to the compact XIXth century weft, that is, to the limit of Carlos III avenue, defined by Quinta de los Molinos (ancient summer residence of the Capitanes Generales) and Príncipe castle. Since beginnings of this century, some Cuban architects and engineers did understand the barriers existing to the growth of

the symbolic State structure in the central areas, and proposed the creation of a new city centre, which was unanimously placed inside the free space of that apearhead, in a hill called "Loma de los Catalanes".

Why so is it necessary to hire Forestier, if there was already proposals by Cuban experts on the development of the urban structure? In the first place, we must not forget that according to the values of the subordinate bourgeoisie, local elaborations were relegated in front of the modernity and efficiency of the advancement reached in the hegemonical centres: so, technology and building teams were imported from the United States; architectonic and town planning models from France and sculptures and paintings from Italy. In this period, Forestier was considered "the main expert in modern urban gardening" (A. Laprade), with important works realized in Paris, Seville, Lisbon, Marocco, Buenos Aires, etc... The scenographic vision of the urban ambient, the domain of furniture and green areas and his capacity of carrying out his projects, made him an expert adequated to Machado's and Céspedes' aspirations of renovating La Habana's "decoration".

#### J.C.N. FORESTIER' WORK: NEAR ORDER AND FAR ORDER

Invited by the Minister of Public Works, Carlos Miguel de Céspedes, Forestier travelled to La Habana three times: the first, from December 1925 to February 1926; then from October to December 1928; and the last time from January to March 1930. The organizes a permanent working team formed by French architects—Eugène E. Beaudouin (G.P. Rome), Jean Labatut, Louis Heitzler, Theo Levau and Miss Sorugue—, and Cuban architects among whom we may quote Raúl Otero, Emilio Vasconcelos, Raúl Hermida, J.I. del Alamo and the artists Manuel Vega and Diego Guevara. His work is divided in two complementary levels: the far order, formed by the Director Plan, and the near order, conformed by the partial concrete realizations: alleys, green areas and elements of urban furniture.

The Director Plan of La Habana establishes a first totalizing conception of the city in the XXth century. Notwithstanding, it has the limitation of being an essentially moral proposal,

restricted to the aesthetical qualification of the municipal area of La Habana, not understanding the concrete design of the near-by municipalities integrated in the Great Habana, which it nevertheless unites as form the first road circumvallation system: Mariano, Regla, Guanabacoa, etc. It's impossible, then, to establish a comparison—beyond the compositive system of axes, diagonals and road points—with the Paris Plan, carried out on the base of profound economic, administrative, infrastructural, functional and typologic changes. In La Habana the financial bourgeoisie did not dare to invest great amounts building new districts; the State concentrated its resources in symbol-buildings—the Capitol, the University, the Model Penitentiary, among others—, and it was not created a municipal office capable of carrying out the necessary technical structures required by the functioning of a modern city. The foundations of the Director Plan are summed-up into the following questions: a) regulation of the road system; b) valuation of the landscape frame and creation of green areas; c) creation of the monumental frame for the State symbols; d) design of the functional frame required by tourism.

Forestier understands immediately the particularity of La Habana configuration with its positive and negative aspects and proposes himself to overcome the irregular, fragmentary, spontaneous layout and conferring her the attributes of a modern capital, identified with the eclectic architectural and urban plans already rudimentarily applied in Vedado and Miramar. He assumes "Loma de los Catalanes" as the ruling city centre and from the great square projected there radiates a system of avenues, diagonals and radials inter-relating the different districts of the city. If the changes introduced in the areas occupied by the high bourgeoisie are minimal, he changes drastically the road system in the districts of the small bourgeoisie—Víbora, Luyanó, Lawton—, in order to unify and integrate the urban compositive system of the peripheral areas and avoid the arbitrary expansion of the spontaneous divisions. The proletarian areas stay out of the spontaneous divisions. The proletarian areas stay out of the bourgeois "decoration", both in the dense "downtown Habana" and in the colonial historic district, kept out of town planning innovations.

The creation of the green system in La Ha-

vana is one of the main contributions of Forestier, contradicted later on by the voracious speculation with urban soil and the venal character of the succeeding rulers up to the Revolution, allowing the persistent reduction of spaces reserved for public parks. In the analysis of the city, Forestier values immediately the three landscape elements giving it its particular character: the deep gulf, the seaside, defined later by the building of the Malecón and the green strip along Almendares river. The project presents in detail the set of functional, formal and symbolic elements, qualifying the three quoted components. The drawing of the Gran Paseo del Almendares and the Gran Parque Nacional, established a green lung indispensable in account of its lack in the areas of dense growth in the city. In the layout the natural picturesque of the topographical configuration alternated with the tropical vegetation with the schemes inherited from the *Beaux-Arts* style, linking the natural frame to the architectural environment.

The dominant layout of the Director Plan gives an answer to the importance ascribed to the growing turistic development of the city. Two road axes perpendicular unite the focus polarizing the access to the city. The maritime station annex to the railway station; the civic centre, equidistant from the Parque Nacional and the big centre of American tourist: the Hotel Nacional, open not long ago—projected by McKim, Mead & White—, in front of the Malecón.

If the quoted elements are the attributes of a far away order, in a more near way there is the creation of the monumental frame for the State symbols. Machado felt the need to show abroad the alignment of Cuba with the United States and the country's efficient organization and functioning, which did guarantee capital investments.

On his first trip to La Habana, Forestier's team starts to draw the ambient frame of the central areas, formed by Avenida del Puerto, Avenida de las Misiones and the Quay in front of the Presidential Palace, Paseo del Prado, Parque Central, Parque de la Fraternidad and Capitol Gardens. The entrance to the city by sea lacked a visual perspective in accordance with the academical aesthetic values: the irregularity of the buildings in the colonial district added to the broken border of the channel leaving to the bay, too near the seaside buildings. Avenida del Puerto is carried out on

ground conquered to the bay, with an ample zone for walking and conceived also as an area with a recreation and cultural purpose: there appears the popular Anfiteatro del Puerto. Its layout unites to the perpendicular Avenida de las Misiones and the Desembarcadero, a monumental axis allowing to receive foreign mandataries and their access walking to the Palacio Presidencial. The multiple alignment of palm trees in Avenida de las Misiones and Avenida del Puerto establishes a natural monumental system defining La Habana anteroom, a first perspective of the city from its maritime access. That space has got architectural limits on both sides of the avenue, conformed by public buildings and villas framing the Palace and at the same time conforming a screen which hides the colonial architecture of the historic district. The direct application of the formal and compositive codes does not allow a dialogue between the old and the new. Tradition is concealed and dominated by the commands from the imported models.

This whole is completed with a new draft of Paseo de Martí (Paseo del Prado), the main axis of La Habana society and the last seat of luxurious palaces, before the high bourgeoisie moved definitely to Vedado, the extension of which comprehended from Avenida del Puerto to Parque Central. The use of Cuban trees to get a natural roofing, indispensable to create the coolness required by the areas free of social life, is complemented with the classical attributes of the urban furniture, separating them from the functional areas for vehicle and walking circulation. Although the iron lamps and bronze sculptures do keep the canonical figurative system, the creation of the big stone volumes separating both kinds of traffic, built with local mother-of-pearl rubble, recovers typical forms and surfaces of the city ambient of La Habana. The textured volumetric sequence, containing the walking space, marks "escaping plans" in the culmination of the visual effect on the extremities of the axis: Morro castle and the Capitol. Even today, Prado keeps its own character and an aesthetic quality which makes him to go on as the walking privileged place of the city. The formal plasticity of this walk does not survive in Parque Central and Parque de la Fraternidad (there, in the end of the VI Pan-American Conference, a tree is planted symbolizing Latin American fraternity) where their rigid geometry echoes the monumental dimension

of the National Capitol, imprisoned by the anonymous surrounding buildings. The transition from architectonic bulk to open space is obtained through the rhythmic prolongation of the classical column system, identified with the column-lamps surrounding the Capitol. Nevertheless, the lack of perspective of the building is seen by Forestier and on his third trip he proposes the creation of a break in colonial La Habana. The avenue open in the axis of Teniente Rey street should allow to see the Capitol from the customs quays.

The qualification of the city ambient is not restricted to the central areas but extends up to the suburbs. The symbolic and spacial treatment of the Malecón, with its alternation of squares, monuments and thw wayfare, tried to change the city sea-line into an area of social and recreation use to the city population in search of the necessary sea breeze during the months of sultry tropical heat. Inclusively, it extended the communitarian use of the coast upto the west, in the axis Miramar-Country, where the luxuous villas of the bourgeoisie could be found. If this idea was carried out, the city would have today, along its extension, a landscape ambit recuperated for social culture, which, in account of the speculation and the individual appropriation of the border sites, in contradiction to the constitutional laws of the country, has been denied the population. The creation of parks in every district of the city, the conversion of Colón cemetery into a city park and the restoration of fortresses Príncipe and Atarés for their use as museums and recreational areas, are proposals which, even half a century late, are still valid and actual.

#### EPILOGUE: THEORY AND REALITY OF FORESTIER'S PLAN

The application of the Plan did not go beyond the drawing of city fragments—squares, parks, walks and furniture components—according to the immediate needs of the "decoration" required by Machado's government. The World Crisis of 1929 falls also upon Cuban economy: the stoppage of orders, lack of resources and unemployment block State works. The fall of Machado dictatorship by the popular movement of 1933 discusses the initiatives generated during his government, particularly those produced by his building megalomania. The clear class contents of the Direc-

tor Plan entered in contradiction not only with the proletariat, alien to the environmental codes imposed by the bourgeoisie and a direct victim of the waste of State resources in sumptuary works—in the Plan did not appear any proposal for working class districts or sanitary improvement in the overcrowded areas of working people—, but also with the small bourgeoisie, whose properties would have been directly affected by the expropriations necessary to the proposed road axes. That is, the plan showed at town planning scale the deep link between the high bourgeoisie and the State structures and denied on the other hand all participation to the other social strata. The economic stopping up to the end of World War II incided in the scarce town planning initiatives which sporadically advance, more under concrete needs—extension of the road layout and the technical infrastructures—than according to a global plan or goals projected or dawn. In the 50's a new stage will open, in coincidence with the reactivation of North American investments, which will also impose another fierce dictatorship—with Fulgencio Batista—and will demand a renewing and modernization of La Habana. In 1956, Lester Wiener, José Luis Sert and Paul Schulé, town planning spokesmen of the Modern Movement in Latin American, will make a Director Plan according to the new functions ascribed to the city by part of the trans-national companies and the subordinate bourgeoisie.

In the history of the capitalist city the distance between a theoretical proposal and its practical concretion is bottomless when the formulations do not correspond to the real social and economical interests defining the evolutive dynamics of the urban structures. The aspiration of reaching an unitary image of La Habana would have been possible if the State and the great landowners and financiers would have made expensive investments in order to create new districts and impose territorially the *Beaux-Arts* codes over the other social groups. On account of the quoted reasons. Conill, Machado and Carlos Miguel de Céspedes did not give more support that the needed to render concrete fragmentarily some proposals by Forestier.

The perspective which separates us today from the Director Plan allow us to see two limitations on the conception of the transport system. The proposed layout gives the maximum importance to the link maritime station-railway station. Nevert-

theless, contemporary to the plan, Machado's government did built Rancho Boyeros airport and Central Highroad, which would shift the railway transport by the massive introduction in Cuba of the motorized system, imported from the United States. The analysis of the original draft does not show that Forestier did take into account the road link with the airport—we must remember that already in 1922, Le Corbusier placed in the centre of the "city with three million inhabitants", the airplane as the means of transportation for the "captains of industry"—, which late on became one of the basic poles of La Habana growth, nor did he touch the cross-way with Central Highroad, an essential nucleus of industrial growth as from the 40's on. Though they are external factors, they fell upon the change of the rigid road layout around the capital: not being constructed the new railway and maritime station, the connexions with Guanabacoa and Luyanó changed completely, while the interests on the soil around the road to Rancho Boyeros killed all possibility of a Gran Parque Nacional.

It would be unjust to end this analysis of Forestier's Plan without summing up his contributions to La Habana. In the first place, the layout, even in its fragmentary application represented its "coming of age" as a city. The spacial and formal qualification of the urban ambit, only reached in some colonial squares and in the road ambit, only reached in some colonial squares and in the road axes drawn by Tacón in the XIXth century, was extended to the bourgeois districts along the axis Vedado-Miramar. The urban furniture was another basic element in the aesthetic valuation of the city. The design of benches, lamps, decorations, sculptures, etc., carried out with the *Beaux-Arts* code, were executed with a technical and material quality, which has allowed them, after half a century, to maintain its physical integrity in spite of the intense social use. Being and expert in city gardening and a continuer of the novelties introduced in Paris by the Bois de Boulogne and Vincennes, Forestier fought for the landscape use of the nature wealth of La Habana: its smooth slopes, luxuriant tropical vegetation and the glowing and colourful scenery created by the ocat of the Caribe. Though in some of his projects—Parque central, Parque de la Fraternidad, Capitol Gardens, etc.—he had to submit to the rigid geometry imposed by the archi-

## FORESTIER IN BARCELONA

Page 27

### 1. BARCELONA IN THE BREAKING UP OF MODERNISM

*All cities need a garden, that is, a piece of  
urbanized nature, refined, subjected to the mind.*

N.M. RUBIÓ I TUDURÍ.

*The Gardens of Montjuïc, "Mirador".*

### THE INTERLACING PLAN AS ALTERNATIVE

In May 1905 the Barcelona Town Hall made public the results of the draft competition called on two years before to solve the old Interlacing Plan of the ancient city with the villages joined in 1897: the winner was a draft presented by the French architect –from Toulouse– Léon Jaussely. To study and value the entries, the jury had declared that, in distinguishing Jaussely's draft, they considered that "if it was to be carried out, it would give the City a noble and monumental character, making disappear the monotony of Cerdà's Plan" and thought that, putting it into practice, "Barcelona would become the prettiest city in the Mediterranean".

Of the three councillors making up the jury, two names did appear, many years later, directly linked to the interventions at Montjuïc mountain and the International Exhibition of 1929, and, with that, the configuration of Barcelona of the Noucentisme: Josep Puig i Cadafalch i Francesc Cambó. The first, was an architect, an historian and the president of Mancomunitat de Catalunya since the death of Prat de la Riba (1917) to its dissolution in 1925 by Primo de Rivera. The second was an W.P., the highest leader of Lliga Regionalista (replacing, anyway, Prat de la Riba), Development Ministre in Maura Government and founder of the Compañía Hispano-Americana de Electricidad, linked to international capital.

Analysing Jaussely's plan, there is usually agreement in pointing out two main deficiencies. On one hand, "to think (that it was possible) to dis-

place to Glòries Catalanes square the centre of the future Barcelona, changing some essentially working class districts into ways of artistic display and sumptuous buildings", according to Carreras Candi in *La ciutat de Barcelona* (Barcelona city) (1916), part of the work *Geografia General de Catalunya* (General Geography of Catalonia). On the other side –and in an essential way–, it disengaged from the reality of the economic structure which should make it possible at short term. You should think that its should make it possible at short term. You should think that its development did imply the creation of a wide road infrastructure, of a complex layout of railway interlacing, services of diversified qualification, and so on, and that only the park, garden and avenue-gardens system made up 1,500 hectares, in a city disposing in 1908 only of 35 hectares of free ground.

Jaussely criticized Cerdà's Plan, opposing to it, *in spite of all its advantages*, because "it had not applied the most elementary artistic rule, the proportions, a question of visibility, square composition and grouping of public buildings, an interesting arrangement of gardens, etc." and for understanding that it represented "uniformity with all its boredom, the same kind of life to everybody, the same care, the same functions, similar patterns; so individuality forever gone". Under its culture look, the Jaussely Plan presented the city evolution to a model alternative to the modernist Barcelona of the Eixample, which, although having possibilities of interesting the industrial bourgeoisie of the city, was unfeasible at short term, and so it was cancelled.

### TO MONTJUÏC FORM GLÒRIES CATALANES SQUARE

The attempts –really-initiated in 1907, to organize in 1914 a second Universal Exhibition in Barcelona, would put again the theme of the city gravitation around the centre made up by Glòries Catalanes square. The awareness of the catalizing role of the former 1888 exhibition was there. With it there was not only an assertion of the Catalan industry but thanks to the gardening town planning of the old Citadel grounds and its surroundings, it had acted as an engine to a dynamization in the Eixample development, acting as an economic stimulator which would give a final culturally homo-

geneous city image –the modernist Eixample.

The unfeasibility at short term of the Jaussely Plan –with the actual economic structure and financing– forced the industrial capitalism of Barcelona to lean on a more possible development of the city. In this way, Montjuïc mountain might mean to put on service an important new soil surface which, solved as a representative sign at a town planning scale, could contribute to displace the Eixample development to South-West. The old project of Montjuïc Rural Urbanization, promoted since 1894 by the Association of the Mountain Owners and in a constantly contentious situation on account of the castle position and the restrictions of a military kind it did represent, could, in accordance, be re-converted into an operation which, by its dimensions, would get new meanings.

The idea of organizing a new International Exhibition would die and being alternatively started again, delaying itself in the time but going on as a lasting need. From the first date foreseen for its realization, 1914, it would successively adjourned to 1917 and 1919. The starting irresolution of the exhibition –Universal or International Exhibition?, with which lemma?– would materialize, in 1913, with the Exhibition of Electrical Industries to be re-defined in 1914 with a double International Exhibition (Electrical Industries and their Appliances, and Spanish General). Finally it would be inaugurated in 1929 under the triple motive of the Industries, the Art in Spain and the Sports.

The International Exhibition was a pretext to oppose to the urban node of Glòries Catalanes square the new Montjuïc nucleus gravitating over Spain square. So, since the very first moment, the Barcelona Town Hall had started to buy land in the mountain, particularly Laribal farm (1908) and in 1914 architect Amargós –the author himself of the Draft for Walks and Rural Urbanization– fixed the perimeter of the land which would be occupied by the exhibition and defined also a vertebral way, the K central walk, which, starting near Mèxic Street, climbed up the mountain, creating different areas for development and ending in the slope open to the sea at Miramar, under the castle.

In 1915 –one year after the Barcelona Town Hall approved the park delimitation and the Exhibition statutes and the Government declared it official– Puig i Cadafalch presented a draft project

tectonic frame around, he knew how to use the chromatic and formal diversity of tropical nature –the linearity of the palm, the volumetry of trees like "ceiba" or "jagüey", the voluptuousness of plants like "helecho" or "malanga"– in the very many parks and gardens foreseen along Almendares river and in the several city districts. The study of the gardens in the tableland of Castillo del Príncipe, prepared for walks and trips by car along successive terraces, shows how he valued the city landscape, as seen from the several privileged points which allowed the several visions created by this whole. The definition of the civic center establishes the most transcendent functional urban component of the whole Director Plan. The project of a great public space with a centre devoted to the memory of José Martí, was materialized in the Fifties, with a change in the original monumental design. The construction of government buildings was made slowly, and the civic nucleus did not acquire the character of urban centre foreseen by Forestier. The fierce class segregation in the city context made impossible the massive use of the social spaces. On the contrary, it'll happen after the Revolution's triumph, when the people takes over the city, its streets, its spaces and changes the Civic Square into the privileged "place" to reach revolutionary decisions at communitary participation level, as much referring the city or the Nation as a whole. The heart of La Habana, foreseen by Forestier, is the symbolic frame –made up not only by the architecture but by the presence of the people– in which the transcendental moments of the Cuban Revolution and Latin America are lived. The first centre of the Director Plan assumes now a new validity in the revolutionary reappropriation of its urban space.

Roberto SEGRE\*

\*Professor of History of Architecture, Faculty of Architecture. Instituto Superior Politécnico "José Antonio Echeverría", La Habana.

for the "Barcelona Exhibition 1917", Forestier was invited to Barcelona and in September the works to build K walk started.

## 2. JEAN-CLAUDE-NICOLAS FORESTIER

*If one day the history of the renewal of the Catalan garden is written. Montjuïc park will have a decisive role. In Montjuïc it is not only the architectonic shapes which renew the old tradition. It is also the application of the traditional shapes which were despised during thirty years, the last of past century and beginnings of this one.*

M.F.

### SOUS LE CLIMAT DE L'ORANGER

Forestier (Aix-les Bains, 1861 - Paris 1930), engineer *des Eaux et Forêts* and an expert in gardening, "was called at Cambó's initiative, in 1915, to project and direct the gardens of the future International Exhibition of Barcelona, which took place in 1929", writes Rubió i Tudurí at the *Gran Enciclopèdia Catalana*. And, according to MF (in the article from which the above quotation was taken, where he shows to have a solid information, probably inspired by Rubió i Tudurí), Forestier –supreme authority", "the gardening international" – worked as a functionary, "working with a passionate activity which did communicate itself to everybody around him".

*Conservateur* of waters and woods of Paris and chief-engineer of Parisian walks, Forestier did arrive in Barcelona with the renown given him by his post, his interventions in Camp de Mart and other Paris gardens (the park in the Cité Universitaire, the Bagatelle park, the garden of Casino de Deauville, a.s.o.) and the execution of María Luisa park in Seville. From this last order, Forestier starts an important activity in Spain, with numerous achievements, both of a public kind –Montjuïc, Ciutadella, Guinardó– and private ones –the "Casa del Rey Moro" in Ronda (1912), Liria palace (1916), Valdenoja (1917), La Magdalena in Santander (1917), Ferrer-Vidal and Hotel del Lleó in Barcelona (1919), etcetera.

In his book *Jardins. Carnet de plans et de dessins*<sup>2</sup> these are mainly the gardens he shows. At international level he only presents there, besides some small interventions in Paris and Besiers, the

garden of the Morocco sultan (1916) and the draft to La Punt park in La Habana (1918). This publication is ambiguous: a stupid history of gardening gives way to a handbook that Forestier illustrates with his own work and with a kind of practical catalogue of solutions for gardens with several measures surfaces (16 generic gardens in grounds from 28 x 65 m. to 5.000 m<sup>2</sup>). But there is a new idea, a concrete worry: *le climat de l'oranger*. The re-discovering of the Mediterranean garden, which later on will be proposed by his disciple Rubió i Tudurí as an alternative model to the traditional European models.

### THE GARDENING IDEAS OF FORESTIER

The "intimate contact within an human frame" is to Forestier the *pittoresque* component of the gardens; the first feeling of happiness to afford. But, along history, the kind of *pittoresque gardens* has been alternating with the *regular gardens*, through which was satisfied the human need that "the effort of our brain and our hands" becomes manifest in such a way that it is during the periods of peace and prosperity that clearly regular and symmetrical works do appear.

Up to here there is a coincidence with Alphonse when to the "*jardins irréguliers ou agrestes, dits jardins anglais*" he opposes "*les jardins formés d'allées droites, recouvertes de tonnelles en treillage; des charmilles taillées en berceau; des cabinets de verdure; des labyrinthes...*" in a word, "*le jardin régulier, dit français*". "*Le style régulier et le style agreste*", as the two only possibilities of organizing a garden, "*qui seront toujours opposés*".<sup>4</sup>

But Forestier grades the concept of regular garden as the highest point of the French garden was not reached before Le Nôtre breaks up the monotony of a division in compartments repeated in excess, as consequence of a position dominated by drawing, excessively architectonic, "accessorily embellished by nature" rather than with a tendency to value the vegetal elements. And in order to overcome the rigidity of the schematism of the regular gardens of the XVIIth and XVIIIth centuries, he brings in level variations, stairs, terraces, water effects and ornamental variants and details with which "*il multipliait les belles surprises, les aspects nouveaux, les lieux de repos agréables, et s'efforçait ainsi de rendre dans le jardin la promenade atta-*

*chante*".<sup>5</sup>

From Le Nôtre, Forestier takes his personal position which shall be "more sensible to the daily needs", searching a conciliation of the two extremes. A position through which he will try to give value to all plants and all flowers in a layout of a *clear, logical and accurate* garden; avoiding all theatricalisms but reflexively and ponderously organizing the beauty of the layouts, "unfolding all vegetal fantasy, splendours and curiosities".<sup>5</sup>

To the representative conception of gardening –*gardens to be visited*– he opposes the garden as an intimate block fostering all "*les délicatesses de l'agriculture*" from the beauty of the flowers, from their shapes and colours, from light and shade: the *garden to communicate with nature*. For this reason he thinks also that fruit-trees must be incorporated into gardening; "utility and beauty are compatible when what matters is to make life agreeable". This ideology will support his interpretation of Mediterranean garden, with direct help from Andalusian Arab gardening, as this concept of garden is the one corresponding to the older civilizations, among which he places the Spanish-Arabic, from which he takes also –the same way as Le Nôtre– his taste for the use of controlled water in cisterns, fountains, springs and conduits.

María Luisa park in Seville (1911-1914) and the garden to "Casa del Rey Moro" in Ronda (1912) were his experimenting fields into this direction, which will develop, in a fuller and freer way, at the gardens of the Sultan of Morocco Palace in Casablanca,<sup>2</sup> where the disposition of controlled avenues, small floral areas, terraces, cisterns and pergolas are used to away a vast horticultural garden where the groups of orange trees play with the rose-bushes, there is an area with a vegetable plot and a great regular organization of apricot-trees and other fruit-trees dominate. It must be also quoted the transcription almost literal he makes of the Cypress of Sultan's wife Yard in the Generalife gardens to the Moorish garden he creates in Pubill de Monjuïc, just under Laribal garden.

### FOR A RENEWAL OF THE CATALAN GARDEN

"When the Exhibition works began, a group of people of good taste and political influence, gave a guidance so that our tradition in

gardening should start to be renewed. Mr. J.C.N. Forestier was called to Barcelona and Montjuïc Park showed, since the very beginning, that the given guidance was successful in the practice", wrote Rubió i Tudurí in 1929.<sup>6</sup>

Where the idea of "our tradition in garden should start to be renewed" acquires a very meaningful sense because it is in accordance with the ideological formulations of the nationalist bourgeoisie, precisely the year after the formation of Mancomunitat de Catalunya (6-IV-1914). In the same way as the three first orders placed to Forestier when he was in Barcelona are very meaningful.

In the first place, the gardening arrangement of the land the Town Hall owned in Montjuïc, linked to a policy of prestigious attainments tangible at short term, obviously related to the future International Exhibition. In second place, the project of gardens to the Sant Adrià de Besòs Power Station owned by Energia Elèctrica de Catalunya, a company founded in 1911 with French capital, the same year that in Toronto was founded "la Canadiense". And, at last, the urbanization and gardening of the old armed place of Ciutadella, where there was still the arsenal building, not long ago changed into a museum (1915) –and, later on, in 1932, there would be installed the Parliament of Catalonia–, an incipient sign of the prestige with which people wanted to link from the very beginning the Mancomunitat ideological programme to the interpretation of Eugni d'Ors' phrase "let libraries, let museums come".

In the same way it is important, in this sense, to verify, that is not exactly Forestier who emphasizes the renewal of a Catalan gardening tradition but his efficient disciple Rubió i Tudurí. Forestier praises particularly Catalonia and in particular the Barcelona region, distinguishing it among all meridional provinces of Europe by its climate and its landscape conditions, defining the *Catalan garden* with vagaries and inaccuracies to a certain point conceded: "The garden must grow here naturally; the artist gardener shall contribute with the mark of a hand at the same time caressing and authoritarian, but never tyrannical. He will discipline the graces of the earth, will keep the shapes spring under the laws of classical lines; will know to gather strictly leafages, the numerous flowers, the stones and the waters in order to organize resting places, poetry territories."<sup>5</sup>

It is Rubió, on the contrary, who adds a programmatic dimension to Forestier's intentions. First as for the "reestablishment of our traditional garden" from the "old Catalan Mediterranean garden (which is but) a continuation of a tamed landscape".<sup>1</sup> Later on, drinking from the experience of the "restoration of the Latinity Garden, (which) since years ago and chiefly from Barcelona", a permanent, unitary, historically justified gardening category is being produced, as an expression of the *Latin soul*, marking the contemporary world: "the gardening task that some people develop in the Spanish Levant and the Balearic Islands, has as its purpose to serve the art of Latin gardening. The matter is not only to reach local goals, but to cultivate ample formulae, applicable to a whole zone of climate and spirit similar to ours."<sup>3</sup>

#### EXITS AND MISFORTUNES OF FORESTIER IN BARCELONA

The first projects by Forestier for Montjuïc have as their purpose Laribal park, which developed from the higher to the lower levels, making a mmmmm in the lands where the "Colla de l'Arròs" met, as well as the arrangement of Font del Gat. But his intervention extended to executing all gardening work of the International Exhibition. Not only designing different ambits like Polvorí Vell square, Mecànica square (near the accesses to the precinct) and later on Miramar gardens, but also proposing solutions like the conversion of an old quarry into an open air theatre, and idea from which derived the construction of the Greek Theatre by Reventós and Rubió. Or organizing, since the beginning, the plantations in K walk and organizing nurseries with that end, according to his principle that gardens are *schools of patience* as time plays a decisive role in them. They need, above all, to grow old and, so, "*plantons sans plus tarder, plantons le plus possible*".<sup>5</sup>

For the practical execution of the Montjuïc works, Forestier had in Nicolau M. Rubió i Tudurí his most efficient collaborator. Already since a little before finishing Collage, in 1916, his father, general Marià Rubió i Bellver—who intervened during the long process of preparing the Exhibition as an adviser engineer to the managing committee and assumed the direction of the civil work, under whose direction "in some moments worked (...)

1.500 men building gardens, planting trees and opening ways"—has given support to him so that he started to work in the gardens being executed in the mountain, collaborating there. A little after, in 1917, he was nominated architect-director of Public Parks of Barcelona, a post from which he always helped Forestier, whom he always recognized as his teacher.

The personality of Forestier asserted itself in Barcelona in such a way that he influenced the Town Hall into carrying of a policy of free spaces; to the extreme that at the Interlacing Plan, in 1917, did appear, disseminated throughout the city, numerous soil reserves with this purpose. And he himself drew, together with Rubió, the Guinardó gardens, in a 3.5 hectares site, that the Town Hall had bought in 1910. In the same way, some individuals and private entities ordered him the execution of their gardens: the marquis d'Alella and the banker Ferrer-Vidal i Güell (also president of The City Garden Civic Society), among the first ones; the Pidgeon Shooting gardens in Montjuïc and in Hotel del Lleó, for the Anonimous Society Sant Pere Màrtir, besides the already quoted gardens for Energia Elèctrica, —among the later ones.

A little after, the crisis would come. In 1919, Forestier presented a project to Miramar, replacing a project by August Font and Enric Sagnier made by order from the Exhibition Board in order to solve the maritime façade—and so the mountain façade—. The ambition of this project, where it was proposed to build a monumental architectonic façade, the small importance that Miramar had in the Exhibition whole and the lack of interest in emphasizing the connexion of the mountain with the coast, because in that moment they were favouring the plainer area of Spain square, are the reasons which may explain the change for a simpler project, gardening playing—once again—the role of symbolizing instrument at a lower cost.

Anyway, from the presentation of Forestier's project to its execution, four years have passed. M.F.<sup>1</sup> explains that "on account of many things difficult to explain—the enumeration of which would not be very kind—Forestier, since Mr. Cambó left and the Directory people were not very kind to the great architect-gardener". Forestier presented his study in May 1919 and in October Puig i Cadafalch projected a garden, the orange trees one, placed at the link of Laribal with the Ex-

hibition precinct. Must we understand this episode as the evidence of a will to approve, each time greater, the total execution of the different areas of the Exhibition by the architects who were projecting it and so a displacement of Cambó's gardener?<sup>7</sup> As a matter of fact some case unknown by us led to Forestier's displacement, who will only appear in Barcelona four years later, when he executes Miramar to disappear immediately in a almost definitive away form the panorama of the Exhibition; the simple chronological comparison of these episodes with the political life of this country (Primo de Rivera's Civil Directory will come only in September 1923), contradicts the interpretation that Rubió i Tudurí gave about Forestier's fall in a conference in the autumn 1979 in the Architects' Union, imputing it exclusively to the Francophobia produced by the Spanish political events. Even more if we take in account that Forestier reappears, though for a short time, in 1928, to solve the finishing, "the small springs and the shining tubes",<sup>1</sup> in María Cristina avenue.

"It's worth saying that afterwords the wrong was redressed as much as possible",<sup>1</sup> in great part thanks to Rubió's initiative, as, during all that time, he had acted often as a link between Forestier and the works in execution in the park and nominated him member of the jury in an international competition of roses<sup>8</sup> which the Town Hall organized from 1929 on in the gardens of Pedralbes Palace—through the Head-Office for Public Parks—, similar to the one Forestier himself had founded in La Batagelle, and also succeeded that the marquis de Foronda bestowed to the gardener of Montjuïc the commemorative medal of the Barcelona International Exhibition.

3. *Art et technique – mieux vaut dire simplement art ou technique – ne consiste pas, comme vous l'avez sans doute entendu dire souvent, a donner une expression à nos conditions de vie, mais plutôt à exprimer ces nouvelles conditions de notre vie.*  
J.C.N. FORESTIER.

Amargós had given Cambó the idea of the gardens in Montjuïc. "Sert—the painter—knew the man; he had seen him in Seville resurrector prodigiously the old gardens which were lost."<sup>1</sup> Forestier, the international of gardner, a man of a trade, with great experience and with the ability to sur-

round himself with efficient collaborators—a thing which allowed him to accept orders of an always growing breath—was introduced in Barcelona as an expert able to interpretate the ideological programme of an ambitious and contradictory bourgeoisie aspiring to influence the State central power and, at the same time, its own nationalist assertion.

Able to analyze the problems in all their dimensions, one of the greatest seductions of his work in Barcelona was the sensible interpretation he made of classicism in the general execution of the problems—through the filter of Mediterraneanism. Though endowed with an ample range of experiences and resources, he has on the other hand a certain weakness to propose concrete design solutions to the frequent elements, which are often solved by means of a clever resort to solutions repeatedly applied.

It is like this that Forestier, from a professionalism which wants to be non-ideological, can assume and solve in Barcelona the valuation of some urban ambients understood a symbolical interventions. The same way that, later on, he could give the Latin American oligarchies an urban imagery based on the interpretation of Paris as a model of bourgeois city—Great Tajo Avenue in Lisbon; gardens in the banks of Río de la Plata in Buenos Aires; plan of La Habana (which had began as a simple project of city garden)—. Concrete operations of prestige solved essentially at formal level.

## THE GARDENS OF RUBÍO ARQUITECT

Page 40

To publish Nicolau M. Rubió i Tudurí's gardens we had to overcome many difficulties of two kinds. We had to photograph them for programming in moments not always favorable, what is felt particularly in the rose-gardens and other flower gardens. On the other hand, a garden is consubstantially inconstant: many of them have been altered by their owners and by time itself. Not always, though, —and this is peculiar to the charm



of the gardens— the succession of seasons has been negative.

We have left out the works already disappeared or inaccessible, and also those we thought to be less important. We've grouped the other ones, underlining the best maintained and more representative ones. The presentation of Rubió's architectonic work is not the specific purpose of this issue, except some remarkable cases or the houses he has built together with his gardens.

The sequence is chronological. Although Rubió himself did present often his work as a continuity centered around the search for the "meridional" or "Latin" garden, to us there are two well differentiated phases. The first one is previous to the Civil War and the second goes from his return from exile, in 1946, to the Sixties.

His *El Jardín Meridional* (The Meridional Garden) (Salvat, Barcelona, 1934), sums up to us what the contemporary achievements show. The meridional garden that Rubió wants, has its roots in the Spanish Arabian garden, of which the "Generalife" in Granada, and the Alcázar, in Seville, and the Marquis de Viana palace, in Cordoba, are considered the greatest examples. His great admiration for Le Nôtre (who places himself in front of the Italian Baroque garden, preferred to the landscape currents beginning by Kent) goes not prevent Rubió of defending an autochthonous tradition, which could be summed up, according to his criteria, in:

A very important shrubby and arboreal base organizing the great masses and routes in the garden.

A rather reduced range of species, anyway disposed with uniformity.

The discreet use of flowers and their grouping by unities of colour. The flower-pots must make possible the use of colour to underline certain sequences with more freedom than the strict disposition of flower masses.

The placing of aromatic plants, in the Spanish Arabic tradition, to give support to certain ambits.

The preference for autochthonous species does not excluded the incorporation of foreign and even exotic species. Rubió, who did not like the mixed garden (at the same time geometric and landscape), which is not, so, eclectic in his layouts, it is so perhaps referring to their availability as to the use

of plants of varied origin. Behind his curiosity and his love for variety in the vegetable world, behind a conception rooted in the XIXth century garden as a place of knowledge<sup>1</sup>, one finds there the preference for inclusion rather than exclusion. Rubió will ascribe to the Latin way of doing the capacity for changing in something of its own the influences received from everywhere, learned when the Mediterranean was the centre of the world.

Then Rubió begins as director of the Service of Parks and Gardens of the Barcelona Town Hall, a task —without comparison in the State of adaptation, research and application of his projects, of species imported, which his followers in the same post will continue. Not always, though, the Latin spirit, perhaps ill-treated by history, he seemed to have lately the capacity of synthesis we expected from him.

The water cister, mmmm or the Catalan tank, must irrigate the garden by gravity —the hose is not accepted as the main irrigation instrument—, and be at the same time its main object. Looking at his own country, he will suggest pillars and galleries to underline the presence of water. These buildings and the stairs and walls to save the differences in level, will be the architecture preferred by the garden, in front of the so spread Italian statuary imagery.

Of course, from here one deducts a key element in Rubió's conception: the slope. Its absence (Eduard Marquina, Pedralbes, some years later Barón Viver or El Plantío) will approach Rubió to the French formulae, in the context of cisterns and tamed layouts and species. The axes and formalize perspectives with trees will created a geometrical guine-line where topography itself does not provide it. In the plan, though, —in this case in the city— Rubió will make his first attempt strictly in the landscape. In 1928 he will project Germans Badia square (today Francesc Macià square; before Calvo Sotelo square), disposing over a green carpet groups of trees and masses of bushes and flowers, justified, perhaps, by the infinite points of view that the circular contour offers, which could question the more geometrical layouts Rubió was at the same time using even in equally urban situations, as Adrià or Letamendi squares.

More uneven topographies, more common in the coastal region, will afford the opportunity to apply directly the above mentioned principles. Like

this Santa Clotilde, Torre Ametller, duquesa de Gramont, Comte de Godó are born.

We can present several pieces of Rubió's work after the war. Withdrawn from any public orders since his return from exile, in 1946, his work centered on private gardens. While some works from the Fifties still fit to the former characteristics (A. Rosa, P. Vergés, P. Sensat) or they still follow the French taste for the plane garden (Baró de Viver, El Plantío), others have their layouts smoother (E. Bebié, C. Grases, R. Rovira, B. Carbó, an Hotel in Fosca), we must accept that at M. Cahner, V. de los Angeles, Mar and Cap Sa Sal hotels, Vilavecchia, etc., they are solved as from clearly landscape criteria. (We don't refer here Sagrada Família square, which Rubió has drawn in its general disposition).

So, an intensive use of lawn creates a base on which the vegetable species are pictorially disposed, replacing the role of the shrubs and trees as main ordainers of the garden. The flower varieties will multiply and often mix their shades; the uniformity in the species disposition is replaced by contrast of their groupings at a small scale; the cistern or tank —also their annex architectures— practically disappear; irrigation by mechanical means becomes the only type. The incorporation of new species seems to be searching the effectiveness of the exotic than that culturalized will of increasing the mentioned above repertory, although Cabestany and Vilavecchia gardens are solved more remotely of exoticism and the small scale. A very Latin landscape, will say Rubió, not giving anyway a very sensible explanation as about his "Meridional Garden".<sup>2</sup>

Rubió —as it has been common these years— has used the landscape garden to face the small and capricious limits of his work after the war. The disguising of the limits when these are too near can make a garden look like that opening in the wood which Rubió classified as Northern landscape, the origin of landscape in gardening. When he could recover sensible dimensions, he went back to more geometrized shapes. Not always, though, as in Cap Sa Sal, Cavestany or Vilavecchia. It must be perhaps explained by the architecture —modern— with which Rubió had to relate, both by reasons of proximity or because he worked in the "pathos" of modernity: "it happens that time changed since World War I and, nobody knows why, it looked as

if geometry was a bit tiresome in the garden. Exactly in the epoch of functionalist architecture... I went over to landscape gardening; to a very Latin landscape, one must say..."<sup>3</sup>

Whilst Rubió's position (being a translator of Montaigne) was not of a aprioristic preference for a certain model of garden "we do easily understand why some people prefer this or that kind of garden... I must say I am not one of those and that, about this matter, I didn't reach any certainty... I live in a kind doubt, as *che non men que saper, dubbiar m'agrada*, as Dante said in his time"<sup>4</sup>, from his practice and his formulations we can see that for him, deeping Forestier's suggestions, the main value of the garden lies in its contextuality, in its adequation to a concrete place, climate and history. Keeping this goal he passed from gardens organized on a compositive base which found an echo in the garden buildings (the axes and perspectives will frame the accesses to the houses; the pergolas, belvederes or exits will materialize the transition form garden to edifications; differences in level and stairs will reach the highest point in the terraces of the houses themselves), to face architectures thought as to be deposited on the landscape without changing it or in order to be "interpenetrated", so requiring a front of infinite framings, far from any hierarchy among their parts —it is the image of the garden in the interior of Vilavecchia or Cavestany— but which, anyway, do not tell exactly how this landscape must be or how this idealized nature can be treated.<sup>5</sup>

The landscape —precariously latinized by some species, pots and fountains and abandoned when, as in E. Rosa house, Rubió could project house and garden— was the perhaps inevitable answer by Rubió.

The small number of today's private gardens compared with their extension in the past, the new perspectives for using the present public gardens, a previsible less care to their keeping and, perhaps first of all, the character of architecture itself with which present garden enters in touch, are, we think, the problems which, as the ones we find working in similar themes, Rubió found separately and simultaneouly on his work table.

Voices are raising demanding the invention of today's garden: "Il Grattacielo del sogno europeo on poteva que ergersi in un Parco Panoramico Inglese... il prati in dolce declivio fu formulato nella

stessa época alla quale apparteva la nobildona col capello a largue tese intenta a curare il giardino... Ma non esiste al momento nessun altro sogno, nessun altro modello con il quale sostituirlo..."<sup>6</sup> Rubió's life shows us that if to think the garden worries us (beyond the dicotomy geometry-pictorial) the problem lies in architecture.

Eduard BRU.

#### NOTES

(1). See "En el II Centenario del príncip de Ligne", "Arquitectura i Urbanisme", December, 1935, a delicious defence of this kind of garden usefulness. (2) Explanation which perhaps would have a place in his experience in Canary islands between the Fifties and the Sixties. (3) Once more one must have in mind the racionalism more heedful to the vernacular as Coderch's in Ugalde's or Rozes', to find a contextualized dimension in works which cannot be separated from an environmental manipulation linked to the work. (4) *Arquitectura de jardines*, Barcelona, Blume, 1978. (5) *Dels nostres jardins*, "D'Ací i d'Allà", febrer 1927. (6) Joseph Rykwert, "Il giardino del futuro fra estetica e tecnologia", "Rassegna", n° 8, Milan, October, 1981.

## COTTON HOUSE

Page 73

"Inmobiliaria Textil Algodonera, S.A." wanted that its head-office should show clearly that the modern cotton industry in Catalonia was a creation of the XIXth century. The project should not forget this fundamental clue. I.N.T.A.S.a. had bought the building in 670 Gran Via, drawn and built almost a century before, by our great architect Rogent (1821-1897), in the neo-classic style of his time. Rogent's building and his neo-classical Barcelona style, representative of the XVIIIth century tradition of our industry, would have to be perpetuated in the new building.

But this same textile cotton industry is projected today, from a base formed by its tradition, towards a fighting future in the modern world. So then the new head-office building should show a similar projection towards the future. The offices and laboratories in the building imperiously required non-traditional architectonic solutions.

The architect was in a position to draw according to the passage of time—accordign to his personal idea of "Brunellescism" that the architect himself did explain here.

The building not only has respected the beautiful work by Rogent but has recognized him the basic role of the work. The old façade is in freestone; as it is the new one, formed by an order of Corinthian pilasters, not grooved, made up with Girona grey stone, with chapiters and bases of white marble; according to the fundamental example of the façade of Palau de la Generalitat.

With the same respect the large halls in the main floor of Rogent's building have been kept.

As for the modern part of the building it has refused the blind servitude to passing fashions, avoiding also to sacrifice present confort in order to invent solutions for the XXist century.

Attention should be given to the back façade projected according to contemporary technique and though descending from the traditional façade of our Eixample.

Also the general scale must be mentioned. In order not to load on the air conditioning conduits, it was necessary to build it with "dry" materials—iron, wood, aluminium, glass and rubber—. It does not rest on the lower soil, but stays suspended by means of narrow trussed beams working in length, of a metallic weft in the higher floor of the building. From here comes the light and aerial look of the stairs.

Finally we must refer the laboratory in the attic, projected under the teeth of a saw roof.

In some details, the author of the drawing wanted to reinvent solutions of the XVIIIth century, as: entrance hall, the main floor winter garden, and the terrace fountains in the rear part of the same floor.

## TO PUBLISH RUBIÓ

Page 84

This publication would not have been possible without the help of Mrs. Montserrat Pla, Ru-

bió's widow, who has placed her archive at the disposal of the Corporation. Josep Bosch i Espelta's contribution—with the thesis on Rubió he is preparing—has been indispensable to the identification and the access to the gardens reproduced here, as well as in obtaining many important chronological data. His opinions are often quoted.

Our thanks also to Mr. Josep Batlle for his help, allowing us to identify the vegetal species and the more specifically botanical aspects of the referred gardens.

## NICOLAU MARIA RUBIÓ VERSUS THE LATIN LANDSCAPE

Page 85

N.M. Rubió i Tuduri's work in the specific field of gardening is linked from its beginnings and in its later development to a personality who Rubió always defined and admitted as his master, the *conservateur* of Paris gardens, J.C.N. Forestier. Please do allow us, so, to start with a short notice on the man who initiated Rubió into his great gardening future.

It was in 1915 when, owing to the good offices of Sert, the painter, the famous French gardener arrived in Barcelona called by Francesc Cambó. It was not the first time he came to Spain, as he had already made here some works, like the garden to marquis de Viana in his farm "La Moratalla", the vision of which takes us in a magic flight to the French "chateaux", and the project to duchess de Parcent in the well known "Casa del Rey Moro" in Ronda, where Forestier is already full of the admiration and enchantment which will produce on him the vision and discovery of the Granada Gardens of La Alhambra and the Generalife. That garden, in spite of its half abandonment in present days, is a good proof of Forestier's work as a gardener during his Spanish stage.

J.C.N. Forestier's work is practically universal. There are projects of him in Buenos Aires,

La Habana, Portugal, Morocco, Italy and, of course, in France. Nevertheless, and in spite of this universality, Forestier always defende the idea that the garden should be the direct consequence of the soil and the climate of the place where it is to be established, but understanding this not only in its botanical and geological sense but also in its larger cultural, social and functional aception.

Forestier, who felt a profound admiration for the Spanish Arabic gardening art, which he saw as one of the best adjusted examples of garden-soil-climate relation, in his Spanish work makes the "adaptation" of the academic principles of his time with the rich tradition of the Andalusian garden. One must not understand this position by Forestier as a mere localist ressource neither as an attempt to national redemptoism. In spite of his academic eclecticism, concient of the wisdom of Spanish Arabic gardening art, forgetting too quincly the Italian and French influences, in general badly understood, in his Andalusian projects Forestier puts up to date the gardening resources the Arabs brought into Spain and left us as an heritage: this wonder of universal architecture which is the buildings and gardens forming Alhambra and Generalife.

Spain, which does not have, at Forestier's arrival, a ture proper gardening tradition, is in this situation on account of a large and historical breaking from the cultural and sylistic currents in which the future of universal gardening art is going to develop. So, the conquest of Granada by Spanish christians, incapable of assimilating the cultural superiority of their conquered, did not suppose the development or assimilation of Arab gardening art. The obstinate inquisition, which muzzled any attempt of cultural development and created an austere and absolute moral, was a scarcely fertile ground to the development of a gardening ideal. The great Spanish sovereigns, who used in general Flemish, French and Italian gardeners to make their gardens, did inaugurate, if so, a large tradition of foreign gardeners projecting and realizing Spanish gardens, in which Forestier is but one example.

Nevertheless there is a difference in Forestier and it is that his stay in our country left us a splendid gardener: N.M. Rubió i Tuduri.

Forestier, who began his project of Laribal park in Montjuic almost simultaneously with the

María Luisa one in Seville, from the very behing already distinguishes the differences between Catalonia and Andalusia. so, in his Barcelona project, Latin Mediterraneanism already appears strongly, in contrast with the Spanish Arabic assimilation of his Seville garden. Notwithstanding that, the sense of domesticity and proporcionality at an human scale, proper of Andalusian gardening, which Forestier so much lacked in Le Nôtre gardens<sup>1</sup>, will be the common union factor of his gardening work in Spain and, furthermore, a common factor also of his great parks: María Luisa and Montjuic. So in this way, it is in the capacity to create an agreeable, intimate and higienic place to enjoy and feel all the vigorous beauty of the flowers, the plants and the trees, to enjoy their shade and the light, and appreciate all the vegetal development, where the main attraction and suggestion of Forestier's garden lies, a garden more to be enjoyed than seen.

Forestier's activity, from his arrival in Barcelona, was incessant: he founded the first gardening school where he himself gave classe of botany, got in touch with the Catalan cultural world, made a good friendship with Miquel Utrillo and scoured all Barceleona with great affection, turning up to be well acquainted with all its corners. His last stay in our city was in 1929 at the time of the opening of the International Exhibition; one year later, with 69 years of age, he died in Paris.

J.C.N. Forestier's influence on Spanish contemporary gardening and on N.M. Rubió in particular must be seen not as a contribution of formal solutions or of a coherent corpus but as the presentation of problems of contemporary gardening to be solved in a certain context and with a tradition equally determined; the garden is not any more a thing to be seen without any function but its main reason, at the end of the XIXth century, is already the fulfilment of some needs which are mainly higienic and sociological.

Forestier, whom Rubió owes a great part of his botanical knowledge and his "expertise" as a gardener, and, above all, his attitude of research and restlessness in front of the gardening work, an attitude which will bring him to the conceptualization of his garden, a Latin and Mediterranean garden defining the gardening future of N.M. Rubió i Tudurí.

## RUBIÓ (1917-1937)

### HIS FIRST PROJECTS

Rubió's activity during the time between 1917, the year he takes charge of the direction of Public Parks and Gardens in Barcelona, and 1937, the year of his voluntary exile, must be understood, on the one hand, in the slowly maturation and research of his gardening ideal, and ideal which in that epoch moves between the traditional Spanish arabizing tendencies, the foreign landscape and an incipient but always more consistant affirmation of Latinity, a Latinity which, sometimes, will be formalized in recognizable italianizing models and will be the firm basis of knowledge from which Rubió will find, along his personal restlessness, his ideal of a Latin garden. On the other hand, and from his post as the responsible person for the service of Gardens and Public Parks in the Town Hall, Rubió succeeded to put in practice in great part a whole policy of buying and systematizing free space, on which, besides carrying out an agressive policy of buying free ground<sup>2</sup>, he establishes a whole gradation of the free space in function of size, use level, nearness to the urban centre, which, arranging itself in several concentric rings, establishes a whole systematization of its use. In this way the first "landscape reserves" are born in Tibidabo and Vallvidrera and also, through all this gradation, it arrives to the district gardens or "playgrounds" of Barcelona, as Ferrer i Cajigal square or Letamendi square, projects which, in spite of arriving to us with great changes and alterations, do keep though all the interest of its functional and urban position.

Coming back to the first point, it should be remarked that the traditional tendency to already known formulae delays in Catalonia the acceptance of gardening ideals already common in other countries; it will be during the XIXth century that the landscape garden will start to be introduced, though little by little, in the way of making and thinking the garden very inside its own tradition, which, from Anselm Turmeda and Rafael Amat, scarcely had changed. Notwithstanding that, it is known that the XIXth century did mark a period of great eclecticism in gardening not only in Catalonia but in all Europe; the forsaking of the traditional principles as well as the great increase in disposable

flower material, led to an enormous elaboration not only of models but also of culture techniques. Against this situation, which sometimes arrived near buffoonery, two voices were raised which were prophetic for the new gardening style: William Robinson and Gertrudis Jekyll. Both rejected the baseless use of exotic plants and called to order the coming back acceptance both of the position and the flora, to criteria more in accordance with the plantation place; and so, through Forestier, these principles arrive in Barcelona and are received with avidity and generosity by his disciple Rubió.

Rubió's projects during this epoch can be classified in two groups: landscape ones, as Palau de Pedralbes, Eduard Marquina gardens and Germans Badia square, today Francesc Macià square, though in fact the two first ones are rather of a mixed type, and others trying to evoke a certain gardening tradition as duc de Peñaranda gardens, Spanish Embassy in London, the Torre Amatller garden, the gardens of duchess of Gramont and Santa Clotilde.

These two groups, although containing clear formal differences, are not so different from the first ones; it is in the search of the modern Latin garden that the common factor of all this stage is found. The garden Rubió searches for is more near the opening in a wood or the oasis in the desert?

Anyway, in order to better understand this stage in N.M. Rubió's gardening work we must take in account the clear functional motivations which contributed to the projecting action of these gardens, chiefly those which the Municipal Service of Gardens and Public Parks projected for the citizens of Barcelona; well revealing this position can be the Turó and the Palau de Pedralbes gardens.

Proceeding from an old farm converted in attractions park, Turó gardens are projected inside a totally urban ambit, as a green space enchased in the block of built zone. So, the conception of this garden is conditioned by the sun. In the East are the flowers while in the West are the plantations and installations less lacking direct solar light. Starting from this principle, the garden organizes itself from an entrance possessing a very rich beauty thanks to the arranged accumulation of *Cupressus* cut in conical form, from which and on the right, a gardening axis is organized, at the end of which there is an equestrian statue, work of Borrell i Nicolau; on the right of that axis there is a space for

playground surrounded by a metallic screen so that, as Rubió himself told, the small clients of the garden could toss their balls freely without destroying the plantation—later this area was reinforced with a small amphitheatre for children's shows, and with this solution it arrived to us. A large meadow crowns this whole, the purpose of which is to keep an area of comparative silence where we can find the solitary reader of the kind chatter.

From this short description one can see that its position was not one of adornment and geometrical rigidity but of research for a formal definition of the Barcelona "square", as well as it defines a suburban park in an attempt to throw to the urban carpet of Barcelona the image and at the same time the "modus operandi" of the new urban gardens that Cerdà's Eixample had lost.

This notion of public gardening space had been tried already by Rubió in a less urban space but with similar dimensions: the gardens of palau de Pedralbes.

Urbanistically conceived as annex to the gardening system of Diagonal, in its basic position we find the same ideals that stimulated Forestier in the execution of Bagatelle park in Paris; the execution of public gardens treated according to methods peculiar to the private garden. With this position it was possible the double function of the royal garden and the Barcelona public space. Who could be the public of this garden? Rubió himself says with refined exactitude: "...those wanting a calm corner, where their sensibility should be respected. Reading a book, the three old friends, the solitary man who walks alone, the romantic couple without malice." Starting from this position, once entered the railing, the garden opens as a square surrounded by other masses of *Cupressus Macrocarpa*, the unevenness up to the central axis or linden avenue is saved with two curved slopes closing a tank fed by a fountain cascade; from that square start two branches of the circular walk, with the purpose of enabling the passage of the royal cars.

At the top of the mentioned slopes and at both sides of the linden avenue there is a double flower-bed reserved to pomp and royal ceremonies, two abundant fountains mark on both sides the transversal axis of the composition; the rest of the garden is already organized in a more natural way, respecting the beautiful cypresses and pines already existng in the old farm.

Rubió presents then the formulization of this garden between harmony of landscape gardening and regular and geometric layout gardening with a gratifying and surprising result at the same time, which Rubió himself explains like this: "I think I can say –as I'm not eulogizing my own work– that the main charm of Palau de Pedralbes gardens proceed from a "I don't know what" of their atmosphere, of their air and of their light, that the gardening work has been lucky to keep."<sup>3</sup>

### HIS MUNICIPAL ACTIVITY

The arrival of young Rubió, at 26, to the head-office of Gardens and Public Parks in Barcelona, in spite of coinciding with the preparatory works to the Universal Exhibition, finds a large urban tradition understanding free space, public space, more as a waste than as an hygienic and sociological need. So Rubió has to fight strongly in a double front. On the one hand he has to keep the few free spaces the Council has got, and on the other hand he sets in action a systematic plan defining the coordinates to be followed in order to achieve and ordain future green areas.

Rubió, who in 1920 replaces Cebrià de Montoliu as chairman of Societat Cívica La Ciutat Jardí, is a convinced admirer of the prophetic visions of John Ruskin and Ebenezer Howard about the ideal city, and so in his systematization project of free space to Barcelona we find the influence of Ruskin.

It'll be when Baron de Viver is Lord Mayor that Rubió will carry on stronger his programme of purchases and acquisitions. Already then he will complete the first belt of suburban parks formed by the arch comprehending Turó, Font del Racó, Vallcarca, Güell and Guinardó parks and also the creation of "landscape reserves", a concept he himself will define with great preciseness: "considerable extensions of meadow or wood, which the great cities acquire in picturesque places, sometimes in neighbouring municipalities in order to foresee the future development of the landscape around the city". It will be materialized with the important acquisition of land in Tibidabo and Valldrera.

In order to complete this project of systematization of the free space, which Rubió developed theoretically in a leaflet published for the occasion of the XI National Congress of Architects in

1926, it was necessary to work inside the city too. So, starting from the areas of landscape reserve, Rubió is introducing us little by little in the city through the rings of outside parks, suburban and interior, to end, at the conclusion of all this gradation, finding the "district gardens". From this time we find: Adrià square, Reina Victòria gardens, reform of Plaça Reial, Sanllehí square and so many other gardens which arrived to us still keeping, in spite of their alterations, all freshness of their intelligent idea.

### FORMALIZATION OF HIS IDEAL: THE LATIN GARDEN (1946-1981)

#### RECONCILIATION AND ENJOYMENT

The gardens Rubió makes after his return from his Paris exile offer already a more coherent and unitary image than in his first stage. They could be defined even as landscape gardens but we need to keep the shades in order to understand Rubió's Latin landscape gardening, very different from the classic landscape gardening of Kent of "Capability Brown". Rubió's garden obeys, in its deepest origin, to an interest, as much sensible as intellectual, for reconciliation with nature; a nature where man, through the garden, tries to amend centuries of exploitation. There is, so, a change of conception between the meaning of agriculture and gardening which arrives to us already formalized through Rubió in the change of exploitation for reconciliation, in the change, finally, of farmer for gardener: "The art of gardening, being a distant relative of farming, participates in the ancestral guilt of the great depredation of primitive Nature. And it's more: gardening activity begins from the city formation. That is, from the total depredation of the vegetable world; Gardening is an art of repentance. There is no sin, not at all. It's noble to repent and amend the damage, in this case, the damage caused by an excessive withdrawal of vegetal Nature. But not to confound us, gardeners, with the ecologists."<sup>4</sup>

The functional needs of the garden Rubió will project are already not the same than in the XIXth century nor, of course, those of the XVIIIth century. The garden is not anymore this great extension in which man can more his eyes without limits or frontiers, nor even it is already the object

of morbid ostentation, it is not anymore the symbol of political power or philosophical perfection, it is not anymore the ideal place where to organize merry huntings. The garden Rubió offers us is a garden full of functionalism and repentance, which will be formalized in a Nature which is not already the XVIIIth century picturesque landscape but the wish for a docile and amiable place, reminiscence of a natural landscape, constructed more in a natural impression than in nature reality itself. The garden, under this point of view, directs its ideals to its more remote Greco-Latin origins, trying to be more relaxation to the soul than excitation to the senses.

So it is obvious that a change of context had been already produced. The crisis of romantic interpretation rules of reality are already evident and this crisis acts even as a defining element of this new reality in which grandiloquent, exotic and horrible things are already the elements of union between the individual and the world.

Face to face with the crisis of romantic values, the Greco-Latin concept of Art and life reappears again strongly in the frame which is consubstantial and natural to it: the Mediterranean. The fatigue about the romantic forms of the Latin environment leads many intellectuals to deepen in the classical texts. Rubió himself, assiduous reader of Cicero, Vergil, Plato, Tacitus, is a good example of this; but the man who best defined the ideals of reborned Latinity was, doubtlessly, Eugeni d'Ors, who through his "Glossari" (Glossary) and his *myths* –as the "ben plantada" (wonderful lady) one– defines, sometimes by addition, other times by oposition, his ideal of Latinity.

"Here they are the idealistic, pale aesthetes, Pre-Raphaelite or mystical Maeterlinckians, who came from reason to coward folly and recede from language to stutering. Here it is the great music wave circling through all this and suffocating it, and this wave is Tristan and Yseult's song, who drive minds and consciences to the abyss of love and death not leaving them another vigour, before disappearing forever, than breathing a word, which is as a will of an epoch: 'Nihil'." From reading this text one can see that a repulse sensation, the intention to call on certain values to oppose the ones described, is calling on us through this text to a naturalism, refining it fundamentally by contaposition to a sickly world or Romanticism. But this

Naturalism must formalize itself and it will be through the ideal of the Greek, Latin and Mediterranean world that Rubió will concrete it, offering us a nature seemingly not much manipulated, in a perfect harmony of balance, order, human scale, sensibility and limit.

It is necessary to put clear that this immanent Latinity of Rubió's gardens is not a mere decoration overlapping a functional position, but that it is relay what is determinant in the meaning of his work. So Rubió opposes his Latinity to the medievalizing world of Antoni Gaudí and, in general, of all Modernism, which the Noucentisme considered the last unhealthy manifestation of Romanticism. It was necessary to exile all ruralism and replace it for civility, it was necessary to return to beauty and forget expression. It is necessary to find the severe authority of classicism and forget the spontaneous anarchy of Romanticism. Certainly, to restore again the Mediterranean ambient of Classical Greece and forget the polychromic joys of Modernism: "The gardener's mission is to form the being of the garden causing it to exist, inhabiting it by the Muses; that Apolly has to walk there under the trees, that the archangels –birds of a new Paradise– shall sing there, in the branches, an insouorous but divine 'music' which will fill the garden, the words of the purest poetry will be written by their winds, nature will be there sculptured according to vegetable shapes, Architecture will become live substance, vernal and flowering and finally the garden will achieve the master, unequalled, perfumed, rumoured and thrilling example of the highest landscape painting."<sup>5</sup>

### WHAT IS PUBLIC AND WHAT IS PRIVATE. LIMIT AND EXCLUSION

This Latinity with which Rubió projects all his gardens brings also the ideal of non exclusion, in the formalization of his works, from the outside world around it. This criterium, which is perhaps the most opposed and differentiating between Latin and Arab conceptions as to gardening art, will be one of the three basic points to define his model of Latin garden. The enjoyment as a functional attitude, assimilated from a totally Mediterranean point of view, not as excitation to the spirit but as a place to relax almost therapeutically, is the second point, in which it defines to us the frame in

which that function is achieved. A frame which, as we've already defined before, presents us a natural, amiable and Latin landscape, a landscape where we find the severe authority of balance, order, sensibility and the human scale. It's on this third pillar, on this third point, where the circle of his ideal gardener is closed.

We must not surprise ourselves with the apparent conceptual similarities which do appear in a first approximation between Arab and Latin ideals, we must not forget that it was precisely thanks to the Arabs that the Greek text were recuperated and, translated to their languages, arrived to us. The centuries not already of Arabic occupation but of Arabic nationality supposed to our country a cultural heritage which still goes on in our geography. Catalonia was the cultural bridge between rural and rude Europe and the Moslem, urban, cultured Spain of the Xth century.

It's like this that this third point acquires a great interest as it presents itself as the point where the most confessed inflexion between Arab and Latin conceptions in what refers not only the Gardener's art but life conceptualization itself. Arab conception, based on strongly delimited spaces, excluding the outside surrounding space, contrasts strongly with the Latin ideal, public and in favor of the perfection limit but never of exclusion.

It is interesting to remark how only this vital criterium is capable of formalizing and defining parts of an architectonic and town planning attitude. So, in this architectonic wonder as it is La Alhambra, the simplicity and extreme humility of materials defining the exterior not only demarcate light to outside but they don't even suggest the almost luxurious richness of the interior. On the contrary, Rubió's Latin ideal will camouflage, hide and eliminate with ability everything looking as a space demarcation, the railings and the site limits will be strictly disguised and covered with shrubs and tree masses. Will be avoided enclosing walls as much as possible and when they are absolutely necessary they are covered by climbing plants or any other "professional trick" where Rubió was a master. In this way the sights are displaced from the interior of the garden to its exterior without continuity solution, in an apparent magic between exterior and interior. It is clear, so, that on the base of all solutions, Rubió has the intention of making us participate of nature with which he's reconciling us

through his garden, a garden apparently presented as an ideal continuation of the nature surrounding us.

### THE LATIN LANDSCAPE

It's not strange, so, that within this Latin, Mediterranean and meridional scheme which is the base of *Rubió's landscape naturalism, there are scarce points of contact with classical landscape*, Where Rubió missed a great ideal. It's, so, not the search for a pictorial sensation what Rubió projects on his gardens but something deeper and more consubstantial with the Latin Soul, something which at the same time reconciles us with nature, creates moreover a continuous network which eliminates the old dilemma between city and country, creating the civilized nature, prototype of the Latin beauty.

Landscape garden, which, from the days of the picturesque, had been self-excluding from aesthetic controversies in more than one hundred years of architecture, at the start of the xxth century founds itself displaced regarding the modern movement both in its architectonic and town planning aspects. Although the modern movement in architecture is already today a clear reality and doubtless the characteristic style of our time, the same does not occur with gardening and there are few buildings representative of this movement with the collaboration of landscape architecture. Like this we find ourselves with an architecture in which the connexion between interior and exterior spaces and their interdependence is one of its best qualities, but lacks the assistance of a great ideal defining and shaping the exterior space. On this point of view, Rubió's work overcomes this contradiction and acquires all potentiality and pride of a work not only well solved but the most complete.

Up to his recent death, the 5th May 1981, Rubió never diverted from his Latin ideal and all his works will be different aspects of the definitive maturation of his gardening work.

Then we can see as already in 1950, making the garden to Mr. Edmundo Bebié, the traditional and geometric patterns start already disappearing, favouring a more natural landscape, which will be confirmed in 1953 in a garden to Mr. Ramon Rovira, in which appear for the first time, the non geometric, natural treatment of the water; form then

on, and except very few exceptions—imposed in general by former plantations which Rubió, as a good gardener, will refuse to cut down and will solve with good professionalism—Rubió's garden will mature through his projects. Examples like the gardens to Pere Sensat, Casaquemada, Moxó de Ollano, Parador Nacional de Xàbia, Max Cahner, Cap Sa Sal, Hotel Fènix, Hotel del Mar, Ventosa, etc., will follow a line of maturity and coherence up to his last work: Gaudí square, a work he did not see completed. There is a small passage of his last report which will explain, in Rubió's own words, the spirit which incited him in the conceptualization and formalization of a Latin garden: "A pond, a small lake require a certain accompanying if one wants to avoid it to remain in the puddle category. An accompanying that in our project take the shape of a landscape; and, of course, as it could not be otherwise, a landscape of ours." His characteristic is to take the look of a wood as the finishing of a brook enlarging itself when arriving to the plane."

*Note: This paper is an excerpt of the doctorate thesis which the author is preparing on Nicolau Maria Rubió i Tuduri's gardening work.*

Josep BOSCH ESPELTA.

### NOTES

(1) *Mais si un tel jardin par ses lignes raidies, produit une impression aristocratique, la froideur qui résulte de la perfection même de ses formes, de son incapacité d'émotions, de son dédain hautain des plantes et des fleurs, tend d'autre part à lui faire perdre bientôt son agrément et à le rendre monotone et triste pur qui doit y vivre.* Forestier. (2) In 1910 Barcelona had 71 hectares of free green spaces and in 1926 this estimate was already 447 hectares. (3) "Jardines Públicos de Barcelona", 1950 (?). (4) Rubió 1978 Parque y Jardines nº 13. (5) Rubió, *El jardí obra d'art*, 1953. (The garden as a work of art).

## ARCHITECTURE VERSUS ACTAR

Page 91

TRADITION AND AVANTGARDE  
IN NICOLAU M. RUBIÓ I TUDURI'S WORK

*"Ainsi, traiter des doctrines de l'Architectu-*

*re avec une 'humilité philosophique' pourra être tenu pour une 'innovation' surprenante."*

(Nicolau M. Rubió i Tuduri, *Actar*, Paris, 1931.)

The dramatic paradox of knowing and changing reality is found already in the aristotelian aphorism, according to which it is necessary to advance to arrive inevitably to the same. This terrible contradiction defies the sensibility of the modern spirits, who, perhaps with justified "insolence", wants to break the spell and advance in order to arrive inevitably to something else. They want also to assert his original discourse, convinced that it will bring them to the different, to unknown places, well diverse from the initial reality from which they departed and which they so wearily contemplated.

It's well known the desire to travel that filled Romantic sensibility in the end of XVIIIth century, moved by their wish to "start walking to anywhere provided it was out of this world" (Baudelaire, *Petits poèmes en prose*).

The romantics establish the mood of "moving" above all. It should not look strange to us therefore that as from them we can talk of modernity and that it is also easy to relate modernity and movement. The modern outlook goes beyond what it sees, does not conform to what it sees immediately around though there is the possibility that its adventure, in the end, is a regressive path and, in the end, there is no other *the end* that the one it finds inside itself.

The most daring ones, and Lord Byron was one of them, not only display their desire of change, but they confirm their wish of not returning anymore to the point of depart: "But we wander, dry, to die very far: where the parents' ashes are our ashes will never rest; in our temple there is not already a single stone and in Salem's kingdom mockery is installed." (Lord Byron, "The Wild gazelle", from a Spanish translation: *Poesia inglesa: Románticos y victorianos*. Trad. Marià Manent, Ed. Lauro, 1945).

The desire for movement is as much important to understand modernity as the frequent assertion of the Ego; the confirmation of the individual makes modern man a singular creator, who, guided by excentric work rules, moves towards forms and results which define him as an individual of genius.

This wish to be protagonist of history is frequent in the romantic mythology and an example of this can be found in the short-story "Antonia sings", by the German romantic writer E.T.A. Hoffmann. In this short story it is explained the odd story of counsellor Krespell had no rest, intervened in loading his building materials and he personally, dressing and odd apparel, day after day diluted the lime, sieved the sand and placed the bricks."

He never thought to call an architect, or thought to have a drawing... when the foreman who helped him arrived to the place with his men, he saw a square furrow and Krespell told him: "Here the foundations for my house, must be built and after you'll raise the four walls up to where I'll tell you and that's it."

Counsellor Krespell, with his proud protagonism, did blow up the traditional principles of architecture. With his singular action, the balanced Measure changed into genius and immediate inspiration, to the point that he even dared to build without doors, windows and even partition walls, and when the "stop" moment arrived, he did start arbitrarily to give instructions where the wall should be perforated to open a door or a window: ones can imagine the results.

As we see, modernity fights tenaciously to assert its singularity against the old "depravity" of man in asking repetition to the artist's performance. The modern fights against repetition of what is beautiful or at least against its continuity, and it is in this opposition that the "meaning" of what remains, of the "continuum" of tradition appears, with a value in constant fight with the changing value, better said, with the other face of the same coin.

Modern architecture reflects on its skin and in a bare way a great quantity of enraged polemic and conceptual excitations of all kinds. And whenever someone has tried to understand and ordain old ideas, searching in his work similitudes and analogies with former styles, has been qualified as a "follower" and sometimes, with a despective magnanimity, eclectic.

These intents of reflexion about what already exists fall very often in front of the avant-garde entropy power. What, assimilating some of the already quoted presuppositions, peculiar to a decimonomic romanticism, claims its right to protagonize history, to create history, rather than to let it-

self be drawn by it.

It is true that those periods of history based on renewal of former or vanished cultures, as it happens, for instance, with neoclassicism, do attenuate the entropic character of art. Isomorphism smoothes its insolence, as with the sieve of repeating shapes already known it has enhanced a distension in the work-spectator relation. The morphological similitude is a factor which, in principle, eases the subversive character of all works. At least a new uneasiness, perhaps deeper and more essential than the former one, which beyond the fugacious appearance of the avant-garde gesture talks to us of a reiterating and rhythmic affair. Of the joyful event of an eternal return.

When, in 1931, a time for manifestoes, Nicolau M. Rubió i Tudurí charges, in his proclamation-book *Actar*, against modern mechanism, he uses some arguments which it is convenient to remember as they are the metaphor "d'une ancienne querelle" between a classical architecture of shapes "in quietude" and modern mechanism of Le Corbusier, based in the idea of "movement".

The work, written in Catalan and published in French, seems to have a dialectical fate, and that in the very middle of permanency and change makes us to think that it can agglutinate, not only by its essayistic style, made up of parallels and paradoxes, but also by its contents, a certain reserved tension, intended to produce clear and opposed reactions, which, in spite of all, are found somewhere. Perhaps an impossible place, as it is impossible the dissection table of count Lautremont, on which were found the umbrella and the sewing machine.

This tension is found in the very aesthetic fact and not always corresponds, in equality of conditions, with the answer of the spectator, who, with this terrible comfort, assimilates the tension from which the artistic fact started. This assimilation, though in some cases a certain particular tension remains there, presupposes a rutinary and indifferent acceptance, misconstruing in this way the heretical character of all avant-garde gesture, with the consequent lost of capacity for criticism. The avant-garde changes, like this, into a sad convention.

But how is to be maintained the entropy, destructive, mobile character of the artistic avant-garde and, at the same time, to contemplate iso-

morphism, assimilation, quietude?

The frame of this contradiction can be given, for instance, by Maurice Blanchot, who, in his book *L'entretien infini*, comments this verse of Gertrude Stein: "A rose is a rose is a rose is a rose..." and says: "Why does it disturb us? Because it is the place of a perverse contradiction. On one hand, it says about the rose that one cannot say anything but the rose itself, and that it is so that it's declared beautiful. But, on the other hand, by emphasizing repetition, it takes out of it the dignity of the sole name, which it wanted to keep it in its essential beauty."

Face to face with this "perverse contradiction", the faithful of continuity claim, with a joy full of humility, their wish of not having to start again. They refuse to "be", as the inefficient and sterile Cioran angel, and often express this wish.

Also refusing to be the origin of anything, J.L. Borges even asks the reader excuses for having taken his words from him. Others, as it is Rubió i Tudurí's case, do not dare, in spite of his terrible defiance in ordaining ideas about architecture, without putting the need of discovering new ones. Far from any pride of creators, without any kind of pretensions to the truth, they let themselves drag by the vertiginous current of a river which they have not created and that, in spite of everything, they reverse:

"Aucune vanité ne serait de mise ici. En effet, la critique de l'architecture a été généralement faite, dans le monde moderne, avec une telle suffisance, un tel orgueil, avec un désir si ardent de posséder la vérité et de l'exhiber, que son dogmatisme a surpassé en intransigeance et en esprit d'autorité, les religions même les plus dogmatiques. Ainsi traiter des doctrines de l'Architecture avec une "humilité philosophique" pourra être tenu pour une innovation surprenante" (N.M. R. i T., *Actar*, prefaci, p. O).

One deducts that the "philosophical humility" is a category of knowledge attemptin to move towards reflection. Of course it is not to be hiding merits while awaiting a general recognition, but rather an indispensable condition so that the true and surprising innovation may appear. This disturbing humility, this noble silence, is to Rubió the outcome of a superior intellectual effort.

Man makes his knowledge relative when he becomes aware of his own limits, what for Rubió is

the outcome of a discovery of the contemporary spirit: "*Une acquisition de l'esprit contemporain, qui, par exemple, explorant le monde astronomique a ramené l'humanité à la conscience de sa place véritable dans le monde...*"

In the awareness of these limitations sarcans does appear, the disturbing smile we find both in the Athenian world and in the so called Leonardean smile, and it does not mean, anyway, an incapacity in face of a situation, but rather the opposite, an hermetic, absolute, perfect knowledge. Rubió, as a man essentially smiling, says: "*Ainsi, comme par les Athéniens, l'ironie n'est pas pour nous incapable à conclure mais agilité de l'intelligence; pour nous l'humilité philosophique n'est pas diminution mais délivrance et connaissance de la situation-objetivité ou sachlichkeit.*"

When a tradition remains quiet, absent, when it does not even give answers to those who interpellate it, the dialectics of "The Same" and "The Other" breaks; when this void antagonism between tradition and breaking disappears, when there is no more an enemy to fight against, when all that happens, in that moment we find ourselves beyond all beginning, in a place with no possible definition.

It's like this that gets a meaning a text of M. Foucault in a double beginning: the beginning of a course in 1970 and the beginning of a speech: "More than to begin to speak, I would like to see myself wrapped in words and carried away beyond any possible beginning. I would like to become aware that the moment I start to talk a nameless voice already had anticipated me since long: I would have enough then to chain, to continue the phrase... there would not be a beginning; and, instead of being the one from whom the speech comes, I would rather be a small gap in the hazard of its development, the point of its possible fading away."

Nobody is more opposed to the wish of being surrounded by action with no origin nor protagonism than the proud Author, who: "*Orgueilleux de son sprit pratique et de son activité présente, il demandera tout ce qu'il y a de plus nouveau et jamais la peur de troubler son repos ne l'arrêtera dans la recherche de la nouveauté.*" (Op. cit., p. 59.)

We've already seen that the quoted opposition will not lead us to a corridor with no return, rather otherwise, it must lead to accept a fully dia-

## CLASSICISMS IN MODERN ARCHITECTURE

Page 94

lectual and enriching moment. Nothing is refused, nothing is destroyed, as if we should do so, as both are linked, when suppressing something we would suppress everything. Aware of this necessary opposition, the pride of modernity searching the difference, makes us to smile, and again Rubió also smiles: "*L'orgueil de la logique et des phrases définitives fait sourire et chaque jour s'accroît le nombre de ceux qui, se contentant d'une saine mesure, ne veulent rien en excès, pas même la raison.*" (Op. cit., p. 11.)

Measure does not restrain creativity, nor leads to the absent and contemplative quietism, rather presupposes simply "to believe" the dialectical moment quoted by Hegel and so often picked up by exetists and commentators. This moment presupposes to search for or to be on the look out for the third element of all opposition, a strictly dialectical moment, in which it's showed Hegel's statement, according to which: the living being dies for the simple reason that, as living, he has in itself the seed of death.

Making the apology of Measure, in detriment of excess, even of excess of reasoning, Rubió i Tudurí confirms the contrariety principle with which we did begin our commentary. The paradox of going onwards and backwards at the same time, far from disappearing, is confirmed. As it is also confirmed in the poetical work of T.S. Eliot, who seems to know well this dialectical moment. All his work is full of allusions to this excentric and disturbing moment, in which, waiting without thinking, action will come about: "So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing." "East Coker" in *Four Quartets*.

Tradition and breaking, ancient and modern, shapes in quietude and shapes in movement: one should perhaps choose? No, to choose is to go wrong, and in the pain of going wrong, the enigmatic and ironic smile will never illuminate our lips, the endless joy of the present dragging us, beyond absurde opposition the "sain measure" proposed by Rubió i Tudurí in *Actar* appears and prepares us to the arrival of the equidistant and mobile point.

February, 1982

*Remembering the talks with Nicolau M. Rubió i Tudurí in front of Alcúdia bya, full of silences and smiles.*

J.M. MARTÍNEZ-CLARÀ.

In the recent revisions of present day architecture it looks almost a common place to look for the contamination aspects the architecture so said of the Modern Movement can present with Classicism architecture. The hybrid processes seem to form part of one of the greatest satisfactions of present day criticism. Probably as it wants to prove with it that there is a clear discrepancy between the objectives formulated by the avant-garde—which, among others, meant the refusal of academic tradition understood as a classicism—and a real panorama of European and American architecture, much less far away, in fact, from this tradition than those manifestoes and proclamations could make us to think. Logically this intention is also linked to a criticism to the historiography which became official and is linked to the avant-garde illusions. To this critical attitude, architecture history of the Twenties is a selective history, made from the unilaterality of the avant-garde positions and deliberately designed to justify and divulge those positions.

But although this healthy break up of the interpretative monolithism has led to a freer understanding an apparently without prejudices of the facts, on the other hand it seems that, at any time, a deep attempt to overcome the categories from which that historiography was done never had been done. So, to the, let's say, official narration starting in the "pioneers" up to the "masters" and from these to the "second" and "third" generations, establishing a kind of linear continuity in the transmission of the sacred torch of the Modern Movement principles, it is only possible to oppose a set of episodes used to demonstrate that the linearity of that history is not so much linear and that there are dissenting elements, dead ends and false tracks asking for a not linear but labyrinthine reading of that history.

Though it is a bit daring, the intention of this work is to enter this labyrinth not in order to contribute to the confusion ceremony but rather in order to propose a certain cartography that though unable to solve again the complications that the history of modern architecture presents wants to

contribute to some ordaining criterium, perhaps different, of this uncontrollable number of "pieces which do not fit", of works and people impossible to ignore, and impossible to the enormous dustbin of heterodoxy. In two words: I would like to propose the characterization of three different architecture situations which may be called contaminated by classicisme in order to understand that

they are in fact three different ways of interpreting this word. This means, among other things, that a stable and trans-historic duality between classicism and modern architecture does not exist but rather multiple different situations. So what often has been grouped under the expression "classicism" cannot be understood as a monolithic situation but rather as different attitudes for which the references which may be established with a hypothetical and unitary classicism are only the result of the interpretations of this word "classicism", which, on the other hand, have not much to do to one another.

### 1. THE SECURITY OF ORDER: CONTINUITY OF ACADEMIC ARCHITECTURE

*Handicrafts, road, bridge, house, furniture etcetera building is always something approximate. It is so that we feel the need to refer to a system of order.*

H. TESSENOW. *Observacions elementals sobre l'edificatió (Elementary observations on building) Berlin, 1916.*

With the name of academic architecture we must refer to a well defined system of procedures to elaborate any kind of building and which is developed in France during the XIXth century, with an accurate pedagogical method and an enormous influence everywhere in Europe and America. The continuity of this experience goes on clearly in the XXth century both concerning the guidance of the great majority of architecture schools and concerning the working method of a very great number of architects up to the middle of our century. This method is also often referred with the name of *Beaux Arts*, precisely for his relation with the Paris *École des Beaux Arts*, which was the first generator nucleus of theory and practice during this large period.

In which sense it can be said this architecture is classical? Here we find the first linguistic difficulties. The expression classical seems to refer at the same time on the one hand to Greco-Roman architecture and on the other to Renaissance-Baroque architecture. Certainly studying these periods the differences become obvious. But it was precisely thanks to the generality and abstraction of the *Beaux Arts* method that it was possible to make up compositive rules capable of embracing materials and solutions proceeding from these different traditions, wrapping them all in the new academy logic.

Classicizing architecture in the *Beaux Arts* tradition is only a variant, one of the possibilities of the eclectic position of his method. An accurate and strict compositive grammar, with the *a priori* of the classical elements and the conditions for the construction of the shape announced in the treaties of composition are the regulation enough to explain these architectures.

It is, it must not be forgotten, a true international architecture. In great part independent of place and context; flexible in the moment of assuming new social programmes; abstracting in the moment of reconducting the problems of construction and distribution to a controlled repertoire of elements and grammar codes normally enough to solve any building programme and any kind of urban ordenation.

One must insist on this double characteristic in order to explain the play that arrived to supply this first version of what is called classical architecture: on the one hand flexibility to adapt itself to new programmes and to reconsider them figuratively. From Durand to Hegemann this capacity to achieve a new type is clear and explicit. On the other hand the abstract condition of the tools, that is, the indiferent understanding of any problem from some general permanently established categories; from some elements, rules and types always equally disposed to solve anything new that might appear.

Innovation and permanency, new figurative and abstraction, are contrapposed characteristics, but compatibles in this tradition, which is as much classic by the operative re-formulation of its elements as by the use of certain compositive principles proceeding originally from historical classical traditions.

Of course this first version of classicism presents multiple variants according to the accents laid by the architects in one or another problem and, it's worth to say it, by the capacity each architect had to introduce, in spite of the universality and abstraction of his method, subjective sparks proceeding from his own sensibility. In any case it is always an architecture basically non problematic concerning conditions external to it. The problems this architecture solves are internal problems, of its own ambit of actuation and so, as it is said today, fully scholarly. They do not question the limits or frontiers of the method, or the last and global meaning of it. The same way there are no doubts about the convention on which this *Beaux Arts* method bases itself. On the contrary, its efficiency lies on the possible work offered by the system of rules which is open and flexible enough as do accept a certain degree of innovations and an extensive application of their possibilities to very diversified situations.

Let's see, for instance, what happens in the United States up to World war II. The great schools of architects are explicitly a produce of the Paris *École* as well as the best architects. Princeton, Harvard, Columbia, Pennsylvania, to quote only some of the most important American schools, are a willing and faithful extension of the Paris *Beaux Arts* school. So it is a good deal of the architecture made. If we take the example of Mokim, Mead and White's work we can confirm the exactitude of a methodological continuity among the principles and their extensive and varied work, not refusing the difficulty of the new social programmes or their conformation. New York Pennsylvania Station or Boston Public Library or New York Bellevue Hospital are clear examples of the method's capacity to face big problems of a totally new complexity and of a technological sophistication not existing in former situations. Stations, libraries and hospitals can be interpreted along the axis and simetry criteria, as well as ponderation and the geometric order of the constituent elements, making possible to arrive even to a definition of the parts and the elements completely faithful to the best academic tradition. Of course this type of possibilities was implicit, *foreseen* in the method itself, for instance in its indefiniton of stairs, but it is anyway impressive when the passage to the great dimentions, real and built, is reached, to see up to where arrive the

possibilities of this position and which would be anyway its limits –maybe technical, distributive and of price–when certain solutions are maintained in buildings of this magnitude and complexity.

Another case, of Raymond Hood, will show well as even some orthodoxy presuppositions of the *Beaux Arts* position can be partially infringed, momentarily put between parentheses, in favour of an inventive and innovating moment. Better than anyone else's, Hood's work is, in the United States, a profoundly classicist work –please read faithful to the academic order– since his first projects as a student to the “Chicago Tribune” tower and Rockefeller Center. In this case what is more useful to underline is that the essential structures of the composition –centrality, hierarchy, distinction between partial and total effects–, are kept very clearly, besides the “modern” whims the author had in more than one occasion. The method is always academic and the reduction of the figurative insinuations, taken even from his “modern” contemporaries, always follow the way of the working abstraction capable of using any shape provided this shape is understood in the context ordained and hierarchic of the academic repertoire.

But the existence of a classicism with roots and a basically academic methodology is not a monopoly of American architecture of the XXth century even if it was given to it specially favourable conditions for production and experimentation. Also in Europe, not only the anonymous architecture consumption but some architecture vaguely classified as classicizing, must be sent to their true and main origin, which is *Beaux Arts* tradition. These are the cases, for instance, of a good deal of Gunnar Asplund and Heinric Tessenow architecture.

A certain criticism and a certain recent sensibility have tended to present Asplund as a different case, as an island of classicism in an irregular frame of modernity. But reality is very much different. First because Asplund's biography is very clear about it. The master Asplund searches, disenchantad about teaching at the Polytechnic School, is precisely Ragnar Ostberg, an architect full of sensibility and influence in the Scandinavian milieu representing the continuity of the XIXth century *romantik Klassizismus*. A great stress to the drawing order and a poetical reelaboration of the elements characteristic of classicism tradition are the

clearer contributions that Asplund will learn from the so called romantic classicism, from which Ostberg, together with Eastman and Lallestered were important figures.

To Asplund of the chapel in the wood, of the funerary monuments to Prince Bernardotte and Retting family and, above all, the Stockholm Library, the departing points are different from those of the academicist methodology and repertoire.

With the freedom to behave as an eclectic when choosing the emblematic elements which may assemble in the composition fitting up, and with a fine capacity to remake the decorative repertoires, his architecture is the delicate result of an ordination obeying to no other rules than the academic doctrine. It could be said, anyway, that it is an interpretation where, though, two characteristics have been privileged. On the one hand the symbolic value of the parts, both for their strong geometry and, above all, for the reference charge that prisms and cylinders, columns and frames, do assume when taking their place in the whole. On the other hand a minimizing effort, of means economy, when organizing the drawing, of composing the elevations and defining the whole of the building. One could say that a sensibility always more abstract and matter-of-fact removes the literality of the elements and repertoires to keep only the basic structure of the form, with the Gestalt of their meaning.

Tessenow shares this same process of simplification and schematism. And Tessenow, in many aspects, is, in his architecture, near Asplund, besides the reactionary morality of the last. It is the abstraction process that enables Tessenow to have a new economy relation through the consolidated classicizing language of academic tradition. Of course, both drink in the origins of this tradition, in the first neo-classical formulation, which is where the geometric carcass of the building appears with greater evidence and clarity, still free of episodic adherences taken from the historicist connections.

The possibility of developing a private, residential, often one-family architecture, means certainly a situation limit in which the economy of compositive means is clearly related with the anonymity and repeating possibility of the proposed models. It could be said that for Tessenow the grea-

test effort is to break the dichotomy between public and private and with it to develop the possibilities the logic of the *Beaux Arts* system foresees in its syntactic rules besides the meanings incorporated as additional references to the global meaning of the building. The contents of the domestic architecture of Tessenow is in his attempt to exploit the academic compositive logic, the reverse of the American architects, in trivial themes, in some ways already solved, known and stabilized in their shape. One must not forget that the Academy effort is always a compiler effort: to increase the reference dictionary in order to have a visual culture codified according to an established order open to appeals as much varied as they may be.

What Tessenow's architecture does, not leaving this logic, is to codify the elementary experiences, bring them to the general order and demonstrate, consequently, that even a simple window, a stair or a plinth are questions that cannot be understood freely, out of the total order, independently of the whole of rules establishing the architectonic order as a firm shed so that to draw might not be an individual or solitary thing, but always referred to an universal order.

The nearness of Tessenow's architecture to Speer's architecture, and in general the architecture more compromised with the realizations of the Third Reich, only confirms that his experience is not an isolated case but, on the contrary, the work of a personage perfectly integrated in the system. We mean, also, in classicist architecture, which is in the comfort and security of the Academy order only inside which all Tessenowean research are possible and innovating.

*Extra ecclesiae nulla salus*. Out of this community approved by history and by an aesthetical theory of a metaphysical kind, all these architects do not see possible salvation. Nor they do try it either. Their innovations, which are there, and their contributions, are always explorations, form inside, to the limits, as to the possibilities of enlarging the frontiers, of including new tools and techniques, of deepning in whatever is essential. Anyway the order, the system of the decimomonic academicism is re-thought, polished, enlarged or synthesized but never placed totally in crisis, never regarded critically from any point out of its network of principles and logical relations.

The order is given as a previous element, as



a security guarantee in that things have their place and words their contents.

## 2. THE IMPOSSIBILITY OF ORDER: SURREALISM AND MODERN ARCHITECTURE

...You love the architecture building in the absence...

Federico GARCÍA LORCA, *Oda a Salvador Dalí*, 1927.

The loss of order is the characteristic of modern culture, the absence of a world vision coherent and organic enough so as to comprehend all other activity. The loss of centre apocalyptically denounced by Sedlmayr is nothing else but the formal version of a cultural problem affecting equally all fields of modern conscience.

Fragmentation, dispersion, amnesia, are characteristics of a situation that in the architecture field must manifest themselves in a double sense: as an expression of this break, as a participation in the violet decomposition of an order which is not already really an order and which presents itself as a banal imposition or as a pure fiction; but also as nostalgia, as longing for a pacified situation in which the world was a cosmos, that is a system and a beautiful and complete shape. Rebellion against the false order and nostalgia for the lost paradise, are two faces of the same situation and mean a relation concerning classical architecture totally different to the one we've examined before.

In fact, in this collapse the old order which voids itself of contents or which is remembered as the impossible harmony is, in many architects, a mythic classicism referred by them. The reference not always is the same and does not have an accurate definition. It is basically the symbol reminding two notions: that of the order not representing already the present situation and the one of the remembrance of a situation which, in some moments, is evoked as a soothing to present difficulties.

A first example of this relation with classicism is found in the architectures in crisis, like in Vienna in the end of the century. The evocation of classicism in Loos, in his monumental works, is above all nostalgic, is a distressing evocation of some universal themes which it is necessary, volun-

tarily, to assert even if only in a conventional way. If it is not possible any more, with Wittgenstein, to establish the order of the language but artificially, formally as from the logic, the fact is that it is no longer possible to maintain the classicist paraphernalia as a natural creed, as an order not offering doubts or fallacies. So, only in the cultural effort of conventionality will be still possible to use it topically, in the more literal sense of the expression, as a common place we accept by mutual agreement in order to have some kind of social language.

It is in this sense that I believe that the loss of credibility of the classical language, but also its maintenance as a convention, affects not only Loos but all Viennese architects of the time. Present day criticism has dealt, *in extenso*, with Loos and has accepted perhaps too quickly the distance he himself has marked in respect of his contemporary colleagues. Certainly there are differences between Loos and the *Succession* group, but perhaps they are not so important as Loos himself wanted us to believe. About the problem we analyze here, Loos and Hoffman seem, seen as from today, two facets of the same question. In one case, in Loos, classicism is only like a conventional reference. He had accepted, willingly or not, the orphanage of modern man and, bravely, tried to build an architecture without patronizers, without academics, without a standard aesthetics previously established. In the case of Hoffman, on the other hand, the classical material always appears, is manipulated, stylized, deformed in a mannerist way, with such a lack of respect that it seems to be showing, by another way, the same: that this system cannot already be believed seriously, nor does it show the precision and likelihood we would like. On the contrary: it is a so plastic and so amenable matter, so arbitrary, that the nostalgia produced by its evocation makes it attractive to maintain, if it is still possible, an apparent dignity in the objects. The use of the classical language in Hoffmann is an usage *beyond good and evil*, without conviction or militancy. Justified only by its conventional value and by its bashful virtue of covering the impotence of present architecture. If in Loos there was the rebellion against decoration, in Hoffmann there is the conscient acceptance of the offence.

This displacement between the work and the meaningful elements used is a basic characteristic to understand some essential aspects of the art

of our time. The category of *strangeness* put in circulation by the Russian formalists gives the key of an aesthetical mechanism that helps us in the moment of understanding a *strange* relation, that is distant and difficult, between the language and the concrete work; in this case between the classical language and the works that cannot use it any more without doubts or suspicions.

Surrealist painting has represented in a very clear way this situation of division between compositions searching a manifestation of disorder and the references to a classicist iconography appearing always, so, as an unreal context, anxious, nostalgically evoked.

The classical references in the work of De Chirico, Magritte and Dalí, to quote the more obvious, cannot be seen as a simple *rappel à l'ordre*. If it is certain that in the different arts there is a search for a new order (un *ordine nuovo?*), this attitude cannot be confounded with the one we analyze here and which is so well characterized by the surrealists. In this case it is above all the criticism to the false order, to tather's authority, represented by academic architecture and art, one must destroy. But together with this critical tendency, with the destruction of the academy as a programme, there is a nostalgia of a classical, maternal and receptive order, evoked only with the illusion and the memory. The void, expanded and frozen space of certain surrealist compositions, re-creating proto-renaissance architectures in a crystallized, mineral and immobile milieu, is a form of referring to the *classic* with the academic securities and convictions.

So, when Terragni, throughout his work, constantly plays with classical elements or with layouts and orders, we will be really in a situation of similar characteristics. First because in Terragni's architecture the classical *material* is not already collected with the conviction of a neophyte, but justly as ruined material, like the wrecks of a great earth-quake. What appears in his work are, literally fragments, episodes, incomplete and unfinished references which never will have the sense of totality that the classical project had. On the other hand, there are also the doubts and uncertainties in face of modern culture. Terragni does not accept modernity without suspicious and his puritan formation places him in a difficult alternative. Two infidelities at the same time are the sign of his work. On the one hand the participates of the surrealist

criticism to modern world, against its poverty and its incomunicability, that is, he shares with the surrealists the un-mythicizing wish of the saving *message* of the modern movement architecture. But not for that he delivers himself to a classicism he can only remember, quote, keep in his memory as a counter-myth, as an evocation of the also lost unity.

Terragni's architecture order is, evidently, the classical order, but in the last resource it is not an order of any kind. The geometric logic Eisenman has revealed in *Casa del Fascio* in Como or that could be analyzed the same way in the *Eur 42* palace or in *Danteum* are not universal orders, natural laws reflected in the architectonic work, but conjuncture artifices invented by any concrete craft and product of the need to establish a logic merely internal in the setting of the project. The cosmological resonances the classical order and also the academy had are left out. On the contrary, in its conventionalism and in its dependence of a concrete problem they express better that anything else the impossibility of going beyond the fabricated order from the project. Classicism, on the other hand, which appears as a fragmentary reference, is not any more a place where it is possible to be, inside, but is only possible to remember, tragically, from afar.

## 3. TOWARDS A NEW ORDER: LE CORBUSIER AND MODERN ARCHITECTURE CLASSICISM

*La plus haute delectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre, et la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer à cet ordre.*

JEANNERET-OZENFANT, "L'Esprit Nouveau", n° 4, 1921.

The figure of Le Corbusier is a better example than any other of a third situation in the problem we are examining. The idea of classicism appears in the case of Le Corbusier as the wish to establish a different and new order for art and architecture, not the result of a simple convention nor the nostalgia for the past but inferred from reality itself of actual things. From a reality, though, which is different and that in its novelty teaches and makes us understand the characteristics

of this new order.

The project of Le Corbusier is of a new classicism, linking explicitly these two expressions. As in Goethe's case, classicism is not anything already existing, which can be taken and used because it is codified and ready-made, but it is rather the opposite. Classicism is a final result, the accomplishment of an effort, the victory over an initial disorder to which human spirit is capable to establish its own subjection. Historic classicism was mimetic, that is, founded its order in the imitation of an already existing order given in nature. The laws of Greco-Roman classicism had a pythagorean foundation based in the world unity. The laws of Renaissance-Academic classicism were founded in the goodness and rationality of nature. The different idea about classicism of modernity—in Goethe and Nietzsche, or in Carles Riba for instance—is the establishment of a non mimetic but Faustic order, not obtained by the simple adequation or imitation of a previously existent natural order but as the outcome of work, power and reason which shapes reality according to a certain kind of unity.

In this sense the interpretation by Colin Rowe in his well known article *The mathematics of the ideal house* is, from this point of view, profoundly confounding. On the one hand it looks as if showing us that, in his comparative analysis of Le Corbusier's Villa Stein and Palladio's Villa Malcontenta, it is the same order and so the reproduction, *tout court*, of the composite classical schemes of the work of the master of Chaux-les-Fonds. But in the end of his polemical article he changes the argument of parallelism between both architects saying that while Palladio is a *convinced classicist* using elements for him *full of meaning, by themselves and by what they mean*, Le Corbusier represents *the most catholic and ingenious eclectic* who collects motives of all kinds with the aim of getting *momentarily provocative references*. Colin Rowe goes on using the expression eclectic with the despective meaning exactly the avant-garde art gave it, but what he does not explain clearly enough is how the modern movement culture sets from that abstraction process represented by eclecticism, which, with controlled limits, already happened in the academic theory of *Beaux Arts*. But the difference between the abstract disponibility of composite methods in eclecticism and in the modern movement lies in the final reference of one

and another. While academic culture acts from inside the security of an order finally validated with a metaphysical theory of aesthetical values, the modern movement re-takes this question with the difference of acting without references, without a center to which refer their acts, without a key to close the system. Le Corbusier's formulations have much to do with the elaborations the positivist culture has produce throughout the XXth century, but they represent the acceptation, without frenum, of all these data and putting into limit all their technical, functional and formal hypotheses. So the system Le Corbusier will try to define in all his work will not be a simple gambol or a mannerist counterpoint, but an attempt to establish points of reference in a situation of knowledge open and without permanent foundations.

In a text of "Esprit Nouveau", in the editorial of nº 18, Oxenfant and Le Corbusier present a kind of self-criticism concerning all they had published in the journal and they recognize that they have been perhaps too much *eclectical* in the choice of the examples and themes published. But afterwards they re-assert their aim: "We shall go on publishing the most typical examples, those best formulating the directives of the new spirit, their reasons and their future." This means that the relation of Le Corbusier's work with history is not an organic relation. There is no sense at all of tradition, that is of participating in a long chain which one cannot and should not think to discontinue. On the contrary, the past can be re-examined but with the lucidity of one who knows things are not now as before and so all analogy or imitation has got only the value of an example, of one case in the whole of a process of empirical validation.

In other words, what differentiates definitely Le Corbusier from the decimonomic historicism is the triumph of the positivist and empiric conception of reality above the romantic organicism. And with that all conception of history is broken but if it is distant and in any way operative. The references to the teachings of Rome, Constantinople, primitive architecture, etc., are data which, *a posteriori*, can help to verify some of the hypotheses put from the empirical knowledge of the technological society and the order, the orders, derived from it.

What Coli Rowe puts in parentheses in his apparently formal analysis are the foundations Le

Corbusier's architecture searches in science and technique of his time. With methods often too analogical, with too schematic approximations, Le Corbusier's position tries to build an order which claims to come at the same time from technique, biology and mathematics figuration.

It has been often repeated, but it should be done again: the positions Le Corbusier defends cannot be called "machinist" if by that we understand only a metaphor. It's certain that through his writings and his work a whole rhetoric and whole machinist ideology are developed which the wish—Faustic, as we have said before—of assuming in Architecture a reality seen as central and determining in the contemporary world. Machinism, so, in Le Corbusier cannot be seen as a simple metaphor of modernity but rather as a part of the project which tries to assume in a new order a primordial reality of modern civilization.

On the other hand, a different chapter of his attention gets near the basic biological realities in order to find reasons that might certify an order coherent with the behaviour of the bodies, with their basic demands, with the dimensions that fact determines and with the production of typifiable meanings that the *objects reacting accordingly* permit to establish.

Finally, separated, according to his own articulations, the contemporary formal knowledge, which is mathematical and geometric, is a third field of attention to which Le Corbusier's project opens his interest.

There is a whole elaboration in the way from *gestalttheorie* and the pure neo-pythagorism, where only the geometrical clarity of the shapes assures not only its rationality but the fullest satisfaction of the human aesthetic aspirations.

So, in the aesthetics field, Le Corbusier's formulations accept to measure themselves with a geometric foundation of the order to be reached precisely with the most solid support which might be given to a theory of the shape impossible to be guaranteed both in the naively taken nature and in the data from science taken in an immediate way.

Anyway, what seems innovating about the former positions is the will for order but without pre-establishing which this order must be. There have been lots of accusations against Le Corbusier seeing in his position all kinds of "isms", that is, the whole founded on a sectorial aspect. "Scientism",

"geometrism", "technism" etc. are some of these accusations.

It looks, though, that Le Corbusier's proposal is simply the most self-willed optimism in front of the reality of the modern world and the pretence that it is possible to establish reasons allowing to intervene there.

Le Corbusier's classicism is not, so, a previously established system of rules making valid an architecture, nor the nostalgia of an ordained and pacified world with its gods, which is not already any more possible. It is, on the contrary, a self-willed effort to find another and different world, according to the new data of the advanced industrial society.

It's possible that one could think as from other ideological positions that intrinsically nothing has changed essentially and architecture, as possibly many other things, is always one and the same, permanent and olimpically immutable in whatever is essential to it. It is possible, on the contrary, to think that everything has changed so profoundly that anything from the past was usable now and that we find ourselves in a deadlock where only is possible cynicism or sarcasm. But Le Corbusier's case exemplifies a third possibility: to think that reason is not a useless tool and man and society can find some happiness in this dauntless research.

*Il n'y a pas d'oeuvre d'art sans système.*  
L'Esprit Nouveau, nº 1, 1920.

Ignasi de SOLÀ-MORALES.

## ACTUALITY

Page 104

### FIVE LESSONS IN SCHINKEL'S WORK

*Recently, co-inciding with the I.B.M., the bicentenary of K.F. Schinkel's birth has been commemorated in Berlin. Exhibitions of great quality and different initiatives in the East and the West gave the city a Schinkelean atmosphere.*

*With this article by O.M. Ungers, "Qua-*

ders" wants to participate in this homage to the great German architect.

"Many are educated for opinion, few for action; so one must respect mastery." (Karl Friedrich Schinkel).

Certainly there are also many people who, *a posteriori*, have an opinion about Schinkel. But I wonder if they know to recognize also his mastery and learn from his "action".

Objectively, from the perspective of architecture history, Schinkel's position as a "German architect" is sure enough since long, and more than once has been documented correctly. What, in most cases, is still to be said, it is often but whimsical descriptions and refined exercises on the life and work of the great architect. Because it is said since long: Schinkel is "in", and not only at home, also in other countries. Even in Japan they intend to enter the humanist world of neo-classical Antiquity and think on a Schinkel-wise architecture. Suddenly, Schinkel became fashionable. After the long and hard stage of formal contention, his architectural vocabulary is institutionalized. It is a piece of conversation in the New York and Tokyo parties, and fills the heads and the dossiers of the young architects. His work is an inexhaustible matter for university lectures and an academic magical formula. Whoever quotes Schinkel feels justified and walks on a firm ground. The "new tendency" has found finally its saint and protector: Karl Friedrich Schinkel.

Style functions. It is possible to describe it brilliantly, to imitate it, to modify it, to quote it and to continue it. The shadow of the master is so complex that everybody can help himself freely, both the classic and the romantic, both the technologist and the old style architect, conscient of his trade, both the inveterate functionalist and the architect who leaves the deepest marks. Everybody has a place under the mantle of the "man for all seasons". Everybody has a place by him. He adapts to all styles, techniques and methods and dominates at the same time all principles.

But this is the point where irony already exceeds itself. If we look at him subjectively, Schinkel is not a patron saint nor a monument, has not a guaranteed place nor is institutionalized. On the contrary, he is controvertible and alive as never was. Provided we don't let us mislead by the temp-

ting use of his different stylistic shapes but rather are disposed to lean in general from his ideas and the cultural conception upholding them.

Schinkel's ideas are, so, independent of all concrete ambient and of historic conditionings. They answer to fundamental architecture principles. Whom, except to some critics wanting to polemize, may interest as yet to discuss Schinkel's genius or, still more, architecture questions from the alternative between Antiquity and Gothic art, between classicism and romanticism, between organic and rational expression, between shape and function, between democratic construction and monumental architecture, between progressive and historical buildings? As if it were still possible to explain anything about the complexity of architecture and above all about Schinkel phenomenon, if people wears out in antagonisms.

If one must take a lesson from Schinkel's work, it will justly be the lesson of unity in diversity. It is the lesson of "*coincidentia oppositorum*", of "coincidence of the opposites", as said by Nicolau de Cusa as antithesis of the dogmatic doctrine of the Middle Ages, at the atrium of rationalism and the beginning of a cultural renovation. This concept, embracing in a whole the unity of the opposites, is the real intellectual background in front of which the work of Schinkel emerges. It is not the style harmony of Classical Antiquity in contrast to the spiritualization of Gothic expression; it is not the symmetric rigour in contrast with the relative order, but the interdependence of classicism and romanticism, of order and hazard, of absolute rigour and total freedom. The "coincidence of the opposites" and not their isolation gives us the perfect, alive form. What creates the unity of the whole is not the ideologic character given to the concepts, but their dependence and intellectual relativity. The dialectical principle is the true creative principle in Schinkel's work, and this is the first lesson we can take. It is the spiritual unity of things in their formal differentiation.

This unity presupposes two things: on the one hand, continuity of history; on the other, continuity of ideas. For Schinkel, architecture eas not an historical succession of styles, since Antiquity to Gothic and Modern Age, the post-modernismes and the post-post-modernismes, and so on in succession. For Schinkel and his contemporaries, history was the history of ideas and their progres-

sive development in thesis and antithesis up to the supreme gade of perfection. On account of that Schinkel's work does not fit either in a stylistic closed category, but follows, from season to season, from a position to the following in the evolution and improvement of ideas in architecture. Style means nothing. It is but decoration introduced and added a posteriori. It is interchangeable, temporary and ephemeral. The idea is everything. It is permanent. And this is the second lesson of the spiritual heritage from Schinkel. It's penetration in the things and recognition of the basic principle maintaining formal creation. Without this basic principle, without the idea, without the theme and a cultural concept concept, architecture remains on the surface, stagnated in a formal decoration. It remains then application, "aperçu", historical quotation and, in the worst of the cases, a joke.

The idea, on the other hand, is what, above historical currents and fashions, keeps alive an architectonic construction. It cannot grow old, get old-fashioned, but rather keeps young and fresh as in the moment it was born. In its clarity, it survives political abuses and don't lets itself corrupt by individuals or systems.

From the cultural point of view, all construction which has not itself as its theme is a triviality. It can solve certainly some targets and needs and satisfy some justifiable technical demands, but if besides the simple accomplishments of this targets, it does not solve itself in an idea, it will always be a banality, if we look at it from the requirement of an architecture as an expression of the historical need. Anyway, Schinkel, in his architecture, does not become interested only in covering some needs, but above all in the universality of ideas.

An architecture which renounces this claim and moves only at a vulgar level, stays necessarily captive by some technical constraints and finally by chaos. An intellectual concept is, in the other hand, capable of transformation. It is flexible and adapts to place and time conditions. And this is the third lesson Schinkel's works tell us. It's the lesson of changing, from anything past into anything getting near, from what does exist into what is new, from past into future. It is the change which modifies what does exist with the means of morphological change.

With architecture is the same as with nature. Both have the faculty of changing from one

shape into another. The shapes are never finished, they always contain also their opposite. We mean the process of formation and change of ideas, exigencies, objectives and conditions, from a state into another. In fact, it means the process of thinking in qualitative values, instead of doing it in qualitative data. A process, so, based more in synthesis than in analysis. Notwithstanding, there is no need of understand it in the sense that the analytical thought must be superfluous, but rather in the sense that analysis and synthesis do alternate in a so natural way as breathing out and breathing in, to quote some words from Goethe.

The same way the meaning of a whole phrase is different from the meaning of a group of isolated words, also the creative idea is the characteristic unity to understand a series of facts and not only to analyze them as something composed of individual parts. The conscience that reality can be understood by imagination is the real creative process, because it creates a greater degree of order than the simple testing method, examination and control. All physical phenomena are shapes in their metamorphosis from a state to another. This thinking in morphological changes is the coherent systems, from concepts of identical structure to differential forma concepts.

This principle of morphological change is the real principle conforming Schinkel's work. Through it are created concepts which, beyond the historical meaning, are maintained alive as a creative principle. It is so that Schinkel didn't think in replacing the "old" by the "new". He saw his mission in continuing and complementing what already existed. He wanted to complete what was already started and discover the semblance, the poetry of the place. What induced Schinkel not to replace old Berlin by a new one, as so many times former generations had tried to do, up to Hilberseimer's proposal of a total city, and perhaps other similar attempts in more recent times, as well as another formal resources, was the research of Berlin idea. Schinkel hunted up the identity of the city and not the formal principle. He wanted to change the face, which perhaps existed only in its basic traits, into another face, to uncover the existing tracks and to follow them. His aspiration was to carry on the language of the place, to maintain up to a certain point the dialogue with the given fact and recognize the "*genius loci*".

That, though, supposes also acceptance of the past and, even more, presence of history. It is not the negation of the importance of historical feats and their refusal of a misunderstood progressivism. And this is the fourth lesson Schinkel's action gives us. It is the lesson of history as a living tradition.

Without and historical conscience it is not possible to imagine an architecture to the place where it is aimed at; it lives from the place where something happened. An architecture renouncing historical references becomes abstract and theoretical, and will never have life nor meaning. In historical tradition is what gives the creative impulse from where emerges local architecture, only linked to this place, as Schinkel has said.

Only history sense and conscience allow to go on with a new evolution. Evidently, the previous condition is that history had not degenerated into a reserve of formulae and styles which anybody can use arbitrarily and out of mere caprice. In the best, it would be a parody of history to collect its products in a catalogue of common places and stereotyped examples. If we want to draw lessons from history, we cannot do otherwise but to recognize the metaphysical values and the fundamental principles behind the external shapes. History is not a book of culinary receipts but rather an encyclopedic dictionary of the evolution of human spirit. This dictionary contains the vocabulary of the creative confrontation with reality. But it contains also the key to the challenge existing in today's tasks. An architecture disposed to renounce this cultural base cannot become trustee of cultural values. All creative architecture is immersed in an historical continuity, form which it takes its definition. In the conscience of this historical continuity lies the essential discovery of humanism. Only this humanistic conscience has put us in state to see things in their cultural context and not in their dogmatic individualization. So all dogmatic architecture is also anti-historical, as it exists as from an exigence of exclusivity of its own dogmas. It does not matter if it is the so called "modern architecture", the architecture of absolutism or the popular architecture dogmatized. All are exclusive as doctrines out of which there is no salvation. On the contrary, any architecture historically orientated is open and flexible, because it accepts relativity as a principle.

From the exclusivity principle one deducts also that an architecture based in a dogma is purist, unidimensional and contrary to life. On the other hand historical architecture is rich, contradictory and near the life. It is complex and ample. It is integrating while dogma divides. It creates relations between realities where the dogma isolates. It searches the unity of the parts in a composition while dogma divides. It creates relations between realities where the dogma isolates. It searches the unity of the parts in a composition while dogma deals of a part in itself and its systematization. Historical architecture searches shape, dogmatism function.

And this is, finally, the fifth Schinkel's lesson. It is a lesson of unity in adversity. It affects unity of nature and culture, of what grows organically and what is built, of ambient and architecture.

The projects and buildings by Schinkel are not only part of the cultural world of ideas, but they mix too with nature organic world. They are not conceived in contradiction with their natural ambient. They do not pretend to impose on the landscape where they are built nor they fight against it. Instead of separating from nature, they are united there in a morphological whole, till they become part of nature, the same way as, inversely, nature becomes part of the edification. In this harmony it's expressed again, in an unquestionable exuberance, the concept of fusion of the opposites. It is manifested in an enrichment where a maximum accomplishment of the harmonic thought is reached. The aligid moments of art are sensed there.

The same way as, in a process of slow delirance, the cave changes into megalithic monument and one arrives to the constructive perfection of the Parthenon, Schinkel's architecture reflects the levels of this evolution. It unfolds the whole spectrum going from archaism to perfection. It is nature and culture, cave and filigrane, stone and building, wall and railing, earth and air, enclosure and opening, matter and spirit at the same time. It unites the extremes in the concept of morphology, where all levels, the higher and the lower are integrated, dream and reality, shape and intuition. Perhaps this is the most profound secret of Schinkel and at the same time his most beautiful and valuable legacy.

O.M. UNGERS.

## BERLIN ZWISCHEN DEN LINDEN

In Berlin, the IBA, as our correspondent G.R. Blomeyer informs, goes on its activity. There has been recently a competition for reshuffling a good deal of the city centre. The general reform proposed includes the enlargement of the Museum of Modern Art, the Mies van der Rohe National Gallery and the construction of 50 lodgings in an attempt of reanimating that area, with the lemma "The residence in the centre" (*Die Innestadt als Wohnort*). The jury, presided by architect Hans Hollein, after long deliberations and considerations about the urbanistic and historical surroundings, has decided not to attribute the second and the third to Kurt Ackerman and Peter C. von Seidlein respectively, the difficulty of the theme made almost impossible the total solution of this compromised project.

The models of these two projects shows clearly the opportunity of the architectural discussion in Berlin. Although both propose not to alter the National Gallery and stay at a distance, the decision of not changing it at all and letting it be in its solitude cannot be more tranquillizing.

At the same time there have been competitions equally restricted to areas 9, 19 and 20, situated between Stressemannstrasse and Wilhelmstrasse, south of Anhaltstrasse (see "Quaderns" n° 144 and 145), where an enlargement for residential use was required. Group 2C, participating in area 9, was one of the winners and did get this way the always difficult international recognition.

## TOWN-PLANNING NATIONAL PRIZES

The "Town-planning National Prizes", created three years ago by the Ministry of Public Works, had an wavering history which made them little known and little respectable. The prizes were subdivided in many groups and sub-groups, according to the type of plans (general, partial, special, etc.), according to kinds of authors (professional, teams, institutions), according to the range level (research, divulgation, participation), which made them confuse and redundant. The small image of the prizes, though they had a good money provision, made the participants scarce and not much representative. The lack of criteria and respectability of the

juries, with a totally bureaucratic formation, produced a final attribution of the prizes to works often absurd or irrelevant, only trying to make everybody happy and above all the Administration itself, taking possession of themes and efforts which so often it does not care about.

This year, the prizes are an only prize for Planning and another for Research. A jury, with lots of professionalism, competence and independence, has not attributed the Research Prize. The Planning prize has been ascribed to Joan Busquets for his Special Plan of restructuring the slum of Sant Josep, in Sant Vicenç dels Horts.

The jury (in which there was not a single Catalan member) has recognized the exceptional interest of this Plan, facing the difficult situation of a self-built district without services, permits nor even property deeds. A work which is the applied demonstration of an analytical knowledge in which Joan Busquets, for many years, made some important studies, since his doctorate thesis to numerous reports, known and followed in many Spanish and foreign cities (Tenerife, Valencia, Lisbon, Rome).

The proposal of this Sant Josep Plan, designed with the collaboration of the engineer Gómez-Ordoñez, is a pioneer example of what could be called town-planning rehabilitation: a detailed project of building (and financing) of a minimal infrastructure to the growing urbanization, the establishment of equipments and some free areas, and the parcelled re-ordenation indispensable to the general order of the district. With the great limitation of means of actuation, as it is the case, it is a model show of urbanizing town-planning, constructive, as much ambitious as realist, as it is at the same time, and even if it seems the opposite, in great need of a theory and an experimentation. Well done, so, the Prize, and that it may enhance the practical application of the Plan. A famous English economist already had it said: "There is nothing more practical than a good theory."

Manuel de SOLA-MORALES.

## A CENTER OF E.G.B. WITH 16 UNITIES IN SANT FELIU DE GUÍXOLS. 1979-1981.

The starting point for this project is the re-utilization of the old Carrilet station of Sant Feliu de Guíxols to Girona, as a school center of basic education, keeping the buildings and the urbaniza-

tion elements we thought are more interesting. We thought interesting too to preserve the original urban image of the station and so the small square and the access stairs, the boundary walls and other enclosure elements were kept.

The new edification, concreted in one only building, is disposed in a way defining, together with the old buildings, a space for playing qualified as a raised square opening to the street. The lineal layout of this new edification answers the wish to respect the structure of the site, adapting itself to the road system and open sidewalks in shape of a fan, determining its formation more than a typological preference.

The sports tracks are on an elevated part of the site, following the fan structuration and defining a convergent space which is the normal access to the school.

The old station building is used as a space for multiple uses and has an independent access allowing its public use. The covered platform situated in the continuation of this building, having a wood structure, is used as a porch.

In the new building there are the properly decent spaces. This building is sub-divided in three parts; an "head" with the general school entrance hall, treated as a representative space, the administration and the library in the ground floor and the laboratory and pre-technology class in the first floor. The other two parts, both equal, have 8 classrooms each, grouping themselves in fours and there is a common working space attained by enlarging a bit the corresponding passage surface.

The external measures of this building in the drawing are 11.80 m wide by 100.40 m long, the classroom interiors 8 x 7.60 and the structural reticule 4.10 x 6.90. Outside it was used glazed tile 7 1/2 cm and in the inside tile or concrete blocks 20 x 40 cm. The fabric, in concrete reticule of recuperable handicraft, were left on sight. The free pillars of the classroom façade and the entrance hall have also been left in uncovered concrete.

The pavement of the playground, defined between the new and the old building, is in concrete, surrounded by files of paving-stones forming a 3 x 3 square.

Dividing this external space there is a porch—pillars in concrete uncovered blocks, concrete floor and wooden jalousie—connecting both buildings and, in the back, the spiral staircase giving ac-

cess to the classrooms in the first floor. In parallel with the side façade of the old station there is a row of platanus and, following the sports tracks, there is a row of poplars.

The economic base for this construction had to adjust to classroom module fixed by the Ministry for Education and Culture. That has forced us to limitate the intervention in the existing buildings, which we keep at the indispensable minimum, without restoring the machine workshop at the bottom of the site.

*(Translation by Manuel de Seabra)*