
Encuentros y desencuentros entre la arquitectura y el paisaje

Carmen Serrano de Haro

Quizá para describir semejante relación baste con repetir el consejo de Glenn Murcutt: *touch this earth lightly*. Es muy sabio Murcutt. Cuando en 2002 se le otorga el Premio Pritzker, Thomas J. Pritzker, presidente de The Hyatt Foundation, alaba la reducida escala de los trabajos del arquitecto y los materiales comunes con los que los ejecuta. A su vez, Bill Lacy, director ejecutivo del galardón, afirma que:

Se trata de una arquitectura del lugar, una arquitectura que responde al paisaje y al clima. Sus casas están bien sintonizadas con la tierra. Utiliza una variedad de materiales, desde metal hasta madera, hasta vidrio, piedra y ladrillo, siempre seleccionados teniendo en cuenta la cantidad de energía necesaria para producirlos.

Ha recorrido Murcutt esas extensiones rojas de la ilimitada Australia Central por donde vagan los aborígenes sin preocupación extrema de cobijo. Y lanza un aviso. Pues, si a diferencia de

ellos, contemporáneos del siglo XXI, la supervivencia del ser industrial necesita postulados artificiales de salubridad, seguridad y accesibilidad, corresponde al arquitecto proporcionárselos de manera que la tierra no se enfade con la actuación. Porque el enfado de la tierra sucede a menudo y sus consecuencias suelen ser brutales. Ejemplos abundantes han devastado esas ramblas ancestralmente secas por donde de repente escapó un torrente cuya fuerza incontrolable sesgaba los cimientos de habitáculos levantados con duro hormigón; o en esos bordes poblados de cemento en las playas que resultaron engullidos de improviso por olas inmensas de mareas impredecibles.

En uno de los abundantes intentos de los arquitectos por complacer a la tierra con sus edificios, dos premios Pritzker –el reciente 2019, Arata Isozaki, y el galardonado en 2000, Rem Koolhaas– investigaron juntos en el Nexus World Housing de Fukuoka sobre las posibilidades e incidencias urbanas del *groundscraper*, término acuñado por Shadrach Woods, Georges Candilis y Alexis Josic en 1963.

La tipología, consagrada después como *mat-building* por Alison Smithson en 1974, configura tapices contruidos íntimamente vinculados al medio con objeto de que puedan crecer, disminuir, aumentar o desaparecer sin trauma derivado de tales movimientos de agresión. En definitiva, el *groundscraper* despliega asociaciones masivas de alojamientos o de oficinas donde prima un criterio de desarrollo que, sobre el plano, se posa y extiende sobre el territorio con muy escasa altura. A diferencia de lo que ocurre en el *skyscraper*, desde la óptica del urbanismo el *groundscraper* genera trama pública junto a ámbitos individuales, mientras que desde la óptica de la entidad construida desaparece la vinculación de una planta con otra y todas quedan en proximidad del suelo.

La versión literaria de las virtudes del *groundscraper* ensalzaría que ni araña la bóveda celeste ni irrumpe en el perfil homogéneo

de la ciudad consolidada, ni insulta con su prepotente envergadura erguida a la extrema horizontalidad natural de las eras, de los ríos y de los cultivos circundantes.

También Rafael Moneo y Manuel de Solá-Morales, cuando ganan en 1986 un concurso restringido, diseñan el complejo de «La Illa» en Barcelona como un libreto tumbado, a modo de esos obeliscos de basalto que en tiempos transportó el Nilo. Entienden que el solar no era un vacío donde empotrar volúmenes aislados en altura hasta agotar la cota permitida, sino un descosido dentro de un complejo argumento urbano cuya brecha debía reparar la nueva construcción. Humilde y loable actitud de los arquitectos autores en su intención de insertar otra simple pieza en la cuadrícula de Cerdá en vez de levantar una actuación autónoma de mayestático porte con el irreverente objetivo de impactar a los viandantes y de increpar a la antigua estática del tejido.

Touch, dice Murcutt, porque tampoco se debe sacralizar la tierra y negar al ser industrial el cobijo cómodo y gratificante que merece tras jornales de trabajo doblegado al servicio del patrón; un cobijo algo más sofisticado que el que ofrecen una fría oquedad en la roca o ásperas ramas trenzadas sobre la faz del desierto. Corresponde entonces al arquitecto incrustar la propuesta de abrigo en ese orden supremo donde la naturaleza actúa a su albedrío. Donde, ignorando cálculos científicos y proporciones geométricas, se somete tan sólo al ciclo eterno de sucesión entre antiquísimos fenómenos climatológicos que, puntuales, traen la oscuridad tras la luz, el agua tras la sequía. Sincrónicas con esos fenómenos, las piedras del arquitecto, cirujano en niveles freáticos y en placas tectónicas, durarán siglos ensambladas al suelo, inmutables, inertes con el medio. Y por eso pide Murcutt que el injerto de la arquitectura en la tierra sea leve, con materiales no agresivos y con escalas apropiadas.

Cualquiera de sus magníficos ensayos residenciales, desde la primera Laurie Sport House en 1972 hasta la Magney House,

la Simpson-Lee House o la Marika-Alderton House, conjugan la forma y piel de la construcción de manera que la iluminación y la ventilación interior se basen en el movimiento del sol, las temperaturas del entorno, las probabilidades de lluvia y la dirección predominante de los vientos, con un resultado final en el que lo construido, sin olvidar su primigenia función de cobijar al ser industrial, *touches this earth lightly*.

La idea singular del jardín

Una propuesta diferente pretende que la arquitectura contente a la naturaleza con la idea singular del jardín. En arrogante gesto posesivo, el edificio domestica un pedazo del entorno, lo cerca en su energía y en sus pretensiones vitales y, al pie de la masa tectónica, lo hace propio. Discurre así Félix de Azúa cuando considera que los jardines son:

un enunciado de dominio, una exhibición de autonomía en el que los humanos imaginan a las fuerzas naturales bajo su potestad, domeñadas según figuras de la razón (en el jardín geométrico), del interés (en el *hortus conclusus*), o del esparcimiento (en el *locus amoenus* y el jardín inglés).

La reflexión sobre el asunto del jardín se plantea reticente desde Vitrubio en la antigua Roma. Durante todo el Renacimiento aparece en las villas italianas. Palladio lleva a su culmen las teorías y aporta una idea muy novedosa de campo salvaje embutido al interior por los pórticos de perfecta simetría clásica en el magnífico palacio de la Villa Capra-Malnarana, conocida como «la Rotonda» por su extremada planta central, de 1566, a las afueras de Vicenza. El cuadrado inscrito en un círculo recoge por sus aberturas con plena armonía el abierto paisaje adyacente hacia los cuatro puntos

cardinales. Los variados intentos de naturaleza dominada quedarán tabulados cuando André Le Nôtre diseñe, en el marco de una Ilustración muy rápida al respecto, el modelo de jardín del siglo XVII con el del palacio de Versalles.

Más misterioso, en respuesta y no en réplica, a Versalles, un trazado subterráneo de conducciones en hierro fundido y plomo, con táctica similar a la de esos *groundscrapers* de Woods, Candilis y Josic, organiza por los jardines del palacio de La Granja de San Ildefonso, el caudal de cinco arroyos que se despeñan aturridos para un Borbón melancólico al que la historia entregó una orografía superior a la francesa. Y al liberar su presión en las fuentes, la cualidad pura del agua convierte por unos minutos los chorros limpios en bóvedas y columnatas de cristal húmedo que componen una precisa arquitectura mojada.

Un escenario efímero que disfraza en código barroco la presencia de un monarca cansado de su corona, deseoso de abandonar las pasiones reales en ese lugar eremítico de los monjes benedictinos para, como dice el marqués de Grimaldo en 1724, encontrar «su quietud y poder más libremente dedicarse a Dios». Curioso contraste de pretensiones que no pasa desapercibido a Heinrich Schliemann cuando, antes de comenzar a excavar la colina de Hissarlik, donde soñará descubrir la Troya mítica, visita los jardines de La Granja.

Entre los diarios manuscritos –cerca de 3.215 páginas, escritas en doce lenguas diferentes y que recopilan sus viajes desde 1846 a 1890– el número 4, redactado íntegramente en español, excepto unas líneas finales en árabe, y conservado en la Biblioteca Gennadios del Instituto Americano de Estudios Clásicos de Atenas, describe la experiencia:

«San Ildefonso, 10 Setiembre [*sic*]

Salimos ayer a las 11 por la noche de Madrid y llegamos aquí hoy por la mañana a las 7. Teníamos buenos asientos de berlina por

los cuales sin embargo debíamos pagar 8 reales cada uno. En vez de encontrar aquí –como esperaba– a un sitio real encontré a una miseria. La casa real asemeja antes a una casa ordinaria de dueño de aldea que a un palacio real de verano. En el suelo –cuarto bajo al menos– todo está sucia [sic] y parece en decadencia. Se dice que los cuartos superiores están arreglados con elegancia pero no alcancé verlos. No pudimos conseguir el permiso de ver los jardines estando ellos hoy cerrados por motivo del almuerzo que da la Reina para el que están convidados más de 300 personas. Fuimos pues por un ómnibus a razón de ½ real a Segobia [sic] que es una de las más antiguas ciudades de España».

El 11 de septiembre, antes de dirigirse a El Escorial, vuelve a intentarlo:

Ayer me acosté a las 6 de la noche porque estaba muy cansado y solamente me desperté esta mañana a las 6. Fuimos a las 7 ¼ a los jardines reales que son magníficos y en mucho exceden a los célebres jardines de Versalles. Alrededor de los jardines de flores, los cedros [sic] estaban cortados en forma quadrangular [sic] o redonda con un globo arriba. En medio de las flores estaba sentada sobre un peñasco la diosa de la independencia circundada de muchos alegres diosas y dioses que tenían ramas en las manos y en cuyas bocas había cañadas o fuentes por las cuales el agua corría. Había una cantidad inmensa de semejantes surtidores en todas partes en jardines con flores y en medio de las encrucijadas de las veredas y nada ha de ser más hermoso que este paseo entre tantas maravillas cuando todos los surtidores corren. Habiéndome alejado de mi compañero me aparté de mi camino y no sin pena alcancé el gran estanque donde había ayer el gran almuerzo que dio la reina. Todavía había allí tinajas y floreros o vasos con guirnaldas y macetas. Los jardineros que había allí me explicaron que había más de 600 convidados y así un número demasiado grande para sentarse a las mesas todos. Pero con excepción de la señora nadie se sentó y todos almorza-

ron en pié. El vino de Champaña colaba [*vic*] como agua. Por estar rodeado de frondosas montañas y lleno de encinas y fresnos, este sitio es el más fresco de todos los sitios reales y por eso es el justamente más preferido por la Corte.

La sobria ciudad de Segovia brinda otro ejemplo de perfecta arquitectura trazada con el libre juego de la naturaleza. No es con agua como ocurre en el palacio de La Granja, sino con estructuras vegetales, troncos, hojas, ramas y flores, con los que el arquitecto uruguayo Leandro Silva construye en 1973 arquitrabes, muros, cornisas y entablamentos en el Romeral de San Marcos. Mezcladas las diferentes espesuras y colores de especies botánicas oriundas y exóticas, protegidas por una masa de rocas de los vientos, hayas, tejos, tilos se enlazan entre bambúes, rosas y nardos y erigen prototipos construidos que mudan su formato arquitectónico con las estaciones. Junto a la naturaleza respetada por la construcción, a la amansada por el jardín y a la que juega a componer arquitectura, asoma en el horizonte de todas ellas la cuestión del paisaje.

Incontrolable en sus mutaciones, el paisaje representa un arte natural surgido sin intervención artificial de creador alguno y que recoge en sí todas las características de las artes mayores y menores. Conocido es que la antigua Grecia diferenciaba las categorías de las artes por la primacía moral de los sentidos actuantes en la percepción de las obras. Las llamadas artes menores requerían para su goce del contacto físico a través del olfato, del gusto o del tacto, mientras que las mayores exigían la mediación de la vista o del oído.

Hans Blumenberg apunta a la luz como factor esencial en la perfección suprema de la arquitectura griega, porque en el seno de la luz se levantaba el paisaje y se desarrollaba todo aquello que daba claridad y presencia incuestionable a la vida de los griegos.

Sin duda, el viento que guiaba en los mares a las naves homéricas constituía el otro elemento básico del paisaje y, sumado a la luz, vista y oído hacían de aquél un arte mayor. Cualquier peristilo de los templos clásicos, sea el del Partenón, el de los Propileos en Atenas o el de Poseidón en Sunion, demuestra que el telón azul entre los vanos del pórtico y las corrientes de aire azotando fustes y capiteles contribuyen a la belleza de las columnas dóricas tanto como la exactitud de sus atinadas proporciones.

Furtiva esperanza de eternidad

Pero el paisaje, más allá de su entidad como hecho compositivo entre las artes mayores, incluye una fuerte componente de estimación personal guiada por la memoria individual, que evoca recuerdos traídos del pasado por los sentidos menores. La consustancial inmutabilidad del paisaje, salvo grandes catástrofes naturales, y su innata capacidad de grabar intacta la permanencia de quien lo observa aportan, además, una furtiva esperanza de eternidad.

Coinciden un escritor y un músico en titular *Paisajes del placer y de la culpa* sendas obras magníficas. Ignacio Gómez de Liaño, poeta experimental y prolífico autor de textos filosóficos y sociológicos, de novelas y de diarios, denomina así un libro de 1990 en el que reflexiona sobre el «largo y precavido rodeo dado por el hombre, a lo largo de milenios, para retornar o descubrir el jardín que un día soñó». José María Sánchez-Verdú elige el mismo título para orquestar en 2003 un viaje a través de unos peculiares jardines en los que la naturaleza es artificial y geométrica.

Choca, en consecuencia, con la esencia misma del paisaje el concepto abstracto surgido en el siglo XVIII de «jardineros del paisaje», como los ingleses Capability Brown o Humphry Repton, especialistas en «crear paisajes» pintorescos.

El siglo XIX introducirá a su vez el término de «arquitectura del paisaje» y, retomando el modelo de Versalles de Le Nôtre, aparecerán en el centro de las ciudades los grandes parques públicos. El Central Park de Nueva York, diseñado por el arquitecto y botánico Frederick Law Olmsted en 1858, se convertirá rápidamente en prototipo de su categoría emulado en las grandes urbes. Vendrá después la profesión, nacida en los países anglosajones, de arquitectos del paisaje, los *landscape architects* a los que se unirán los *payasagistes* franceses y los suizos *architectes payasagistes*.

Quizá por esa indefinida paridad del paisaje entre hecho e interpretación personal, y por ello contenedor de la doble cualidad de arte mayor y menor, y también porque el ser descubre que la agresividad ya no proviene de la naturaleza salvaje, sino de la subsistencia en la polis, y que en su seno no cabe la percepción subjetiva del entorno, el paisaje se convierte en objeto de recreación pictórica durante el Romanticismo. Sin embargo, dos cuadros anteriores a esa etapa ilustran con notoriedad la relación entre arquitectura y paisaje. En el Museo de Bellas Artes de Bruselas, el viejo Brueghel elude la tragedia de las alas despegadas flotando en la calma de Kalimnos, incluso hasta la cera que aún mancha las crestas de las olas, y se recrea en la imperturbable tranquilidad del paisaje anterior a la caída de Ícaro; también en la que continuaría luego tras el doloroso instante cuya fatalidad reduce a apenas una pierna. El sol asesino glorifica el lienzo con otra dulce jornada del arado, de la pesca, del pastor, de las flores, de los pájaros entre las montañas, junto a la desgracia del desobediente que se ahoga. Se impone el paisaje sobre cualquier otro relato. Y, sin embargo, el mismo viejo Brueghel da prioridad a la arquitectura cuando en el Museo de Historia del Arte de Viena recrea su torre fallida, que se alza en imponente espiral sobre una multitud que no la entiende. Grúas y andamios se disputan con una nube la sutileza de la imagen, mientras los despojos de un mito moralizante que aspiraba a

encumbrarse se abandonan e imprimen su fracaso en el paisaje. En definitiva, una expresión de arquitectura en estado intermedio, entre el pasado y el futuro, la devastación y el apogeo, análoga a las románticas impresiones captadas en 1814 por el arquitecto Karl Friedrich Schinkel en su cuadro *Catedral sobre una ciudad*, donde el intervalo solar y la escala relativa entre la catedral y la ciudad se convierten en inquietante incógnita.

La ruina resulta un motivo muy conveniente al paisaje; mucho más que la pujanza. Alóis Reigl le atribuye un valor repleto de poesía. Simple vestigio de una existencia anterior a la del presente, esa arquitectura destruida por su decadencia material

es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural del nacimiento y de la muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general.

Impresión anímica similar a la que provoca la observación del paisaje. Ambas consisten en meras percepciones sensoriales vacías de conocimiento intelectual previo y cuyo valor recreativo radica en la metamorfosis derivada del paso del tiempo. Tanto a la ruina como al paisaje sólo se les demanda preservar el curso normal de supervivencia sin quebrantamientos arbitrarios del proceso, «mostrar eternamente el ciclo de creación y destrucción, de génesis y de extinción». La lírica contenida en esta tesis se desmonta cuando el Estado impone su normativa tutelar a la valoración del paisaje y decide ampararlo y congelarlo *ad aeternum* en un instante preciso. Uno que no queda instituido ni en el anterior ni en el venidero, sino en aquél en el que la generación actual, con soberbio capricho, determina su apreciación. Omnipotente tutor, en el ejercicio de un enfoque incompatible con una de las características con-

temporáneas del concepto de cultura en tanto continente de situaciones individuales y efímeras, se arroga la interpretación de experiencias colectivas del paisaje como suma de apreciaciones personales.

Y, oculto en su magistral anonimato, el Estado deslinda los entornos naturales y los recintos urbanos protegidos, confunde en sus políticas proteccionistas el espacio abierto con el público, la lógica con la ciencia, las áreas vírgenes con la piedra histórica, la degradación del medio con el impacto ambiental, el territorio con el individuo, la libertad con la conciencia y, a través de sordos reglamentos jurídicos, perturba de igual manera la autónoma gobernanza por la naturaleza de su propia evolución y los reclamos espontáneos de la sociedad a la creación arquitectónica. Emite, en definitiva, rígidas normas donde ni el paisaje ni la arquitectura encuentran su vocación ancestral.

Algunos arquitectos actúan más lúcidos que el Estado al evaluar los encuentros y desencuentros entre la arquitectura y el paisaje. La recuperación medioambiental del río Llobregat, la urbanización del frente fluvial del Ebro en el recinto de la Expo de 2008, la nueva terminal de cruceros del Puerto de Barcelona o el Centro de Tratamiento de Residuos del macizo montañoso de Coll Cardús, todos ellos resultado de una profunda reflexión realizada desde 1981 en el estudio multidisciplinar de Enric Batlle y Joan Roig, presentan al paisaje enhebrado con la ciudad en una magistral combinatoria urbanística donde la naturaleza resulta un incentivo y el individuo actor protagonista.

En el Centro Cultural de la Fundación Stavros Niarchos de Atenas, Renzo Piano restaura con dos cubiertas los nexos perdidos entre mar, cielo, Acrópolis, barrio y ciudad. Una, inmensa en perfil de ola, tapizada con olivos y acequias, ofrece su pendiente al horizonte y acoge bajo ella los fondos de la Biblioteca Nacional, con sus casi 5.000 manuscritos milenarios. Otra, plana, ligerísima,

sobre arias y coros de ópera, alberga los paneles fotovoltaicos que hacen autosuficiente al complejo.

A su vez, escritores tan sabios como Murcutt han encontrado en palabras las claves del diálogo entre arquitectura y paisaje. Con «cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone» describe Italo Calvino en uno de sus recorridos de 1972 por *Las ciudades invisibles*. La descripción de Despina muta según que el viajero llegue a ella en barco o en camello, porque la realidad de esta ciudad fronterá entre dos paisajes opuestos sólo se fundamenta en la individualidad del observador.

Antes, un joven Jorge Luis Borges, que vive en Palma de Mallorca en 1921, utiliza los recursos de la vanguardia para conciliar con el mar eterno que siempre se renueva la catedral de 1229, los ritos resguardados en sus naves y una doble arcada de arbotantes:

Las olas de rodillas
 los músculos del viento
 las torres verticales como goitos
 la catedral colgada de un lucero
 la catedral es una inmensa parva
 con espigas de rezos
 Lejos
 Lejos
 los mástiles hilvanaban horizontes
 y en las playas ingenuas
 las olas nuevas cantan los maitines
 La catedral es un avión de piedra
 que puja por romper las mil amarras
 que lo encarcelan
 la catedral sonora como un aplauso
 o como un beso.

BIBLIOGRAFÍA

- AZÚA, Félix de. *Volver la mirada*. Barcelona: Editorial Debate, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. *Catedral*. Palma de Mallorca: *Periódico Baleares*, núm. 131, 1921.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Editorial Siruela, Edición 31, 2018.
- DREW, Philip. *Touch This Earth Lightly: Glenn Murcutt in His Own Words*. Sydney: Duffy & Snellgrove, 2000.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid: Editorial Tecnos, 1990.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid: Editorial Visor, La Balsa de la Medusa núm. 7, 1987.

