DAU

DEBATS D'ARQUITECTURA I URBANISME

Publicació de la Demarcació de Lleida del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

12

TARDOR DEL 2000

les escales del paisatge

sumari

12 *presentació*

Anna Costa, Ramon M. Puig i Joan Vilagrasa

16 *ponències*

16 Models d'organització del territori i modificació del paisatge
Salvador Rueda

29 Paisatge, escala i percepció. La creació d'identitats territorials
Joan Nogué

36 El paisaje como construcción. El patrimonio territorial
José Ortega Valcárcel

47 De la imagen al mapa: nuevos recursos para leer el paisaje
José Sancho Comins

56 El territorio como Arquitectura De la Geografía a la Arquitectura territorio
Xabier Eizaguirre Garaitagoitia

66 Los jardines y el diseño urbano: el jardín formal renacentista y neoclásico
Horacio Capel

84 La escala en la obra pública
Jesús Jiménez Cañas

90 El projecte europeu de l'Anella Verda de la Diputació de Barcelona
Enric Batlle Durany

102 Tres espacios urbanos en Barcelona
Jordi Henrich y Olga Tarrasó

105 El proyecto de El Caminito del Rey en el desfiladero del Gaitanejo y el proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya
Lorenzo Fernández Ordoñez

113 El paisatgisme, ara i aquí
Jordi Bellmunt Chiva

117 Amb els peus a terra
A propòsit de Jacques Simon
¿ btbW Fredy Massad i Alicia Guerrero Yeste

El proyecto de El Caminito del Rey en el desfiladero del Gaitanejo y el proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya

Lorenzo Fernández Ordoñez
Arquitecto
Profesor de la Escuela de Arquitectura de Alicante

El Caminito del Rey tiene en sus dos desfiladeros, en el del Gaitanejo y en el de los Gaitanes, lugares de especial interés para una reflexión sobre la intervención humana en la Naturaleza, ya que mantienen, en un espacio donde se puede leer la huella de lo humano, el carácter indómito de una fuerza primigenia, que es su principal atractivo.

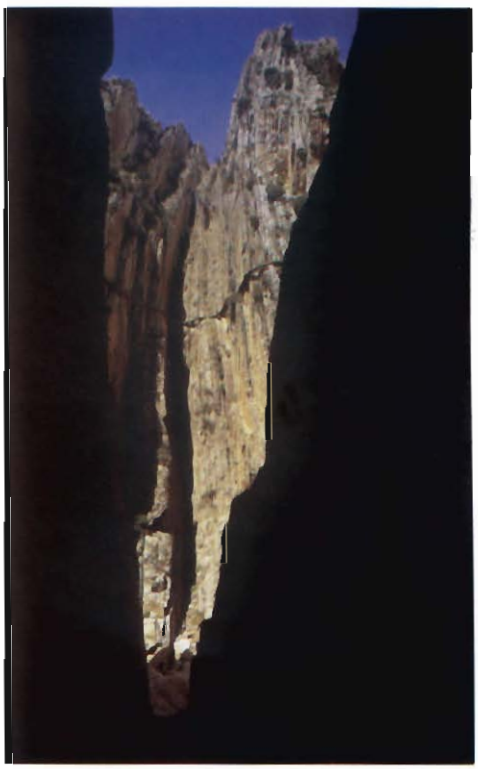
La cuestión conceptual de como se debe intervenir en un lugar de características tan extraordinarias, es el gran problema de este proyecto, más allá del mero problema constructivo.

Todos sabemos que la explosión de la técnica sobre la Naturaleza ha marcado, por exceso o por defecto, prácticamente todo nuestro planeta y tiene el rastro del hombre de una manera o de otra. Incluso al contenerse en no colonizar un territorio, el hombre también interviene en él, ya que a partir de ese momento se mantiene establemente con unas condiciones supuestamente naturales que, por su equilibrio y seguridad gracias a la falta de actividad normal de lo humano, se convierten en lugares donde la voluntad del hombre se manifiesta con una extraña ausencia

La relación del hombre, a lo largo del tiempo, con el territorio es más que un mero hecho estético. La Naturaleza tiene en este final de siglo una enorme capacidad como catalizadora de pensamiento, por lo que circunscribir las relaciones que se producen sólo a lo estético es quitarle su verdadero valor.

Hoy, que esta sierra y su entorno constituyen un paisaje que está completamente humanizado –cultivos, repoblaciones, lineas de transporte y energia dejan ver la mano del hombre y como el territorio ha sido domesticado, convirtiéndose en algo artificial, interior del mundo de los hombres–, el desfiladero del Gaitanejo es un lugar donde uno puede sentir lo verdaderamente salvaje y agresivo en la Naturaleza. En él se sufre la experiencia de una fuerza primigenia como frente a un volcán o a un mar embravecido.

El desfiladero no es un lugar interesante por lo poco tocado, como lo puedan estar otros parajes o parques naturales, sino por sus cualidades geomorfológicas. De hecho, tiene rastros de presencia humana desde épocas primitivas hasta prácticamente hoy en dia. Huellas del hacer del hombre que no son en muchos casos "blandas" sino que, como el ferrocarril, irrumpen en el desfiladero y, de no ser por su verdadera fuerza, desbaratarian sus posibilidades como espacio de singular belleza natural.



Esta caracteristica del desfiladero lo hace muy atractivo para el constructor actual, ya que de otra forma no podríamos ni plantearnos el intervenir con un nuevo camino en un lugar de tanta personalidad, corriendo el riesgo de destruir la belleza de su paisaje. Esta posibilidad nos permite preguntarnos por la relación entre la Naturaleza y nuestro camino, o como debe ser un camino que avanza hoy en día por el desfiladero con el único propósito de permitir a la gente el disfrute de ese espacio y el aprecio de las relaciones que en él se producen.

Las obras de Ingeniería del pasado revelan el respeto hacia una Naturaleza aún indómita. El límite de estas intervenciones era el equilibrio que marcaba el ingenio de los hombres que las construían y la fuerza de la Naturaleza que difícilmente se dejaba dominar. En ellas siempre hay respeto hacia la medida, pues marcan un límite real máximo de lo que se puede

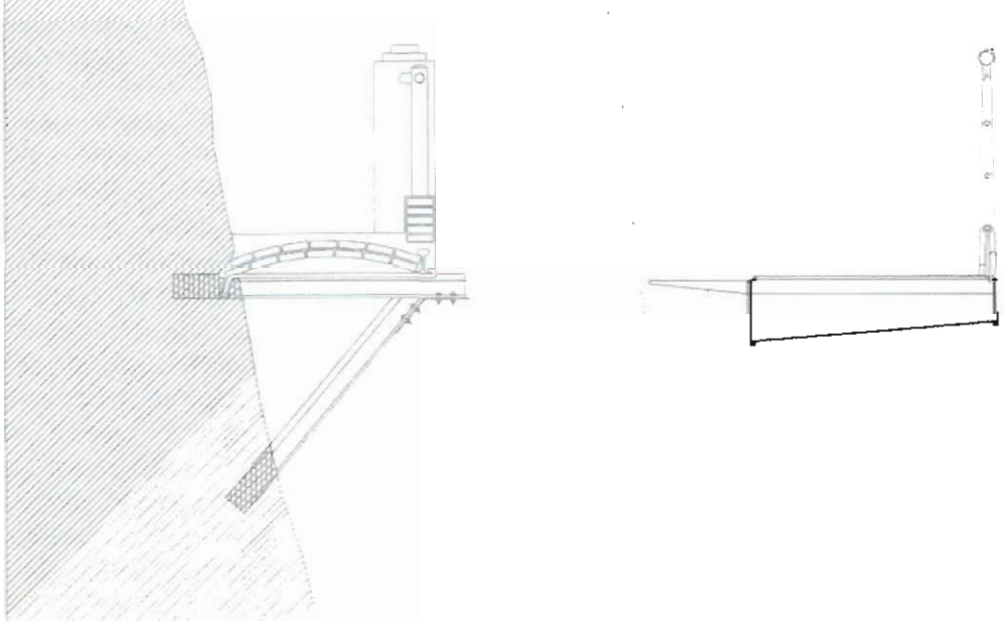
construir en un momento dado y, por su sobriedad y potencia, hablan del respeto que tienen a las fuerzas de la Naturaleza que pretenden controlar. Hay en ellas algo intrínsecamente bueno, que surge de la necesidad del hombre de buscar el orden y el conocimiento.

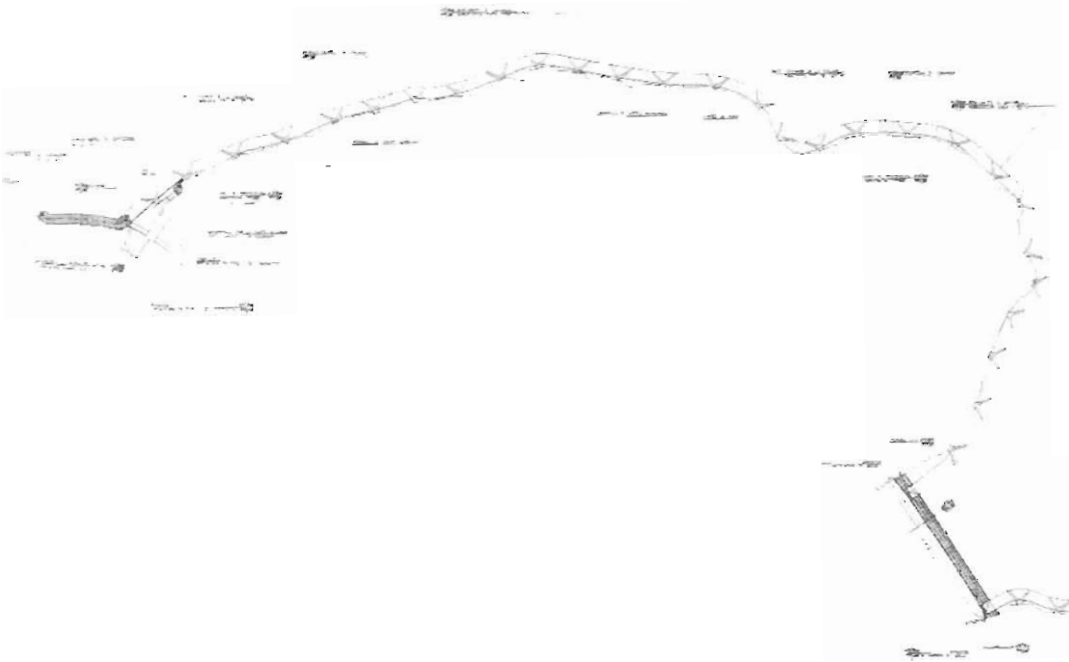
El "caminito" actual es un logro técnico que exigió de gran ingenio y habilidad para su construcción al no disponer ni de materiales adecuados (usaron carriles de ferrocarril como jabalcones) ni de medios constructivos suficientes. Por ello, sin duda resalta el carácter rectilíneo y dubitativo de su construcción. Pensar como a principios de nuestro siglo esos hombres pudieron construir, con sus escasos medios, un camino como el que hicieron, nos admira profundamente y nos habla de su entereza para enfrentarse con talento a problemas de tan difícil solución. Es, sin embargo, el carácter rectilíneo una imposición de la propia construcción, algo que entra hoy en día en conflicto al imponerse el ritmo de lo construido al de la montaña.

En un momento como el actual, en que la técnica permite hacer prácticamente cualquier ocurrencia, el ingenio del hombre no puede (como en el pasado) alcanzar un logro técnico máximo frente a un problema constructivo menor, que está resuelto prácticamente sin la necesidad de un gran esfuerzo. El exceso de capacidad tecnológica puede llevar a hacer creer que porque se pueden hacer todas las cosas, se deben hacer, convirtiéndose en un error de principio donde lo técnico sobrepasa a lo humano, sin establecer ni explicar el sentido de su ser.

Nuestro camino va por la traza que marcaron nuestros antepasados, pero de su ímpetu no queda nada más que la huella, ya que nosotros entramos en el desfiladero no para revisar el canal, o para acortar la distancia del camino entre la presa y el poblado donde vivían los trabajadores en El Chorro, como hacía el antiguo camino, sino para disfrutar de una relación con un espacio natural de especial significación y atractivo. Por tanto, el nuevo camino deberá responder a esta última demanda aunque conserve la cicatriz causada por el antiguo camino del Conde del Guadalhorce.

El antiguo camino está hecho con los materiales que tenían los constructores a su disposición, en aquel momento y en aquel lugar, y que tuvieron que emplear, debido a la falta de alternativas, para pasar por un lugar por el que no había pasado antes nadie, haciendo una obra de creación en el sentido puro o clásico; esto es, oponiendo al medio natural unos medios restringidos, forzando materiales y materia para oponerse a la Naturaleza. Sin embargo, el nuevo camino surgirá como un filtro de las propuestas de todos los caminos que pueden ser. En efecto, la potencia tecnológica es tan fuerte que plantearse la elección de unos materiales u otros no es un problema técnico, ya que nuestra sociedad parte de la base de la igualdad en cualquier punto del espacio en cuanto a capacidad o disponibilidad de materiales y medios. Esto quiere decir que, supuestamente, en cualquier punto del espacio podemos construir con los materiales del mercado. Por tanto, su elección será similar a la elección de un canal de televisión, es decir elegiremos una propuesta y con ella unos materiales, pero no trabajaremos obligados con unos materiales dados de antemano, como les ocurrió a quienes construyeron el camino con carriles y traviesas.



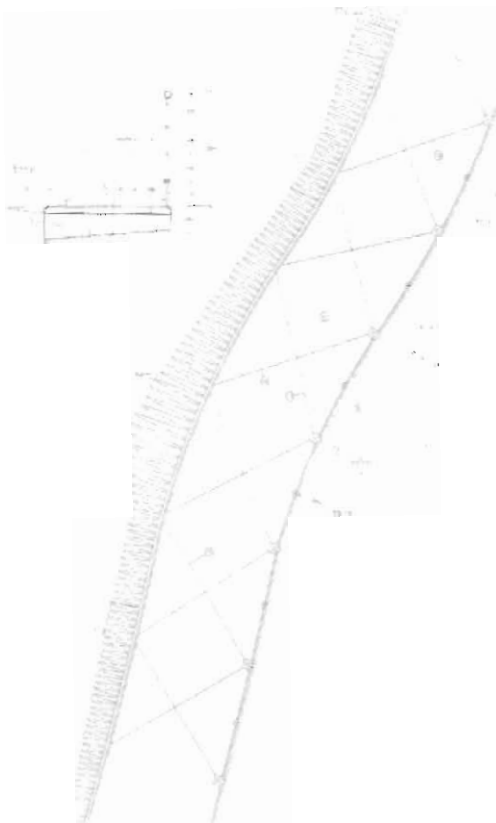


Al construir este nuevo camino queremos expresar como hoy dia debemos mirar desde la tecnica a la Naturaleza. Y como, en un espacio como el desfiladero, la tecnica debe colocarse en un segundo plano para dejar manifestarse a lo verdaderamente importante y llegar a dialogar con la obra del hombre. El 'caminito' que proponemos va más allá de ser un simple paseo. Queremos que se convierta en una manera de mirar. En este sentido, hacemos la eleccion de la propuesta y la eleccion de los materiales que deben utilizarse.

El camino discurre apoyandose en unas mensulas dobles que se empotran en la pared de roca. Estas mensulas deben aparecer como elementos estructurales sin una referencia arquitectónica clara, para que se vinculen con la dimension de la montaña. Las ménsulas buscan ser elementos de la escala de la montaña, mas que de la escala del hombre. Si fueran restos de utiles como los que usara un escalador gigante, no estarian lejos de nuestra intencion.

El nuevo camino en sus tramos en voladizo se separa de la pared de roca caliza y discurre apoyado en las mensulas dobles practicamente en paralelo a la montaña, como si fuera el eco de su movimiento. Sobre las mensulas, de acero fundido, se apoya el cajon de chapa de acero *Corten* que sustenta el pavimento continuo del camino. El cajon estructural es en casi todo su recorrido curvo y su traza se amolda suavemente al movimiento quebrado de la montaña.

El tablero del cajón nunca toca ni se apoya en la roca, sino que se mantiene a una distancia que varia entre los 20 cms y los 120 cms en casi todos los puntos del trazado. Entre el tablero y la roca queda, por tanto, un espacio vacio, en el que se ajusta una proteccion horizontal que, saliendo perpendicular al tablero, queda en voladizo sin llegar a rozar la pared de roca. Se trata de unas pequeñas mensulas que forman una rejilla o peine, que impide la caida al vacio y al mismo tiempo ayuda a producir una sensacion de levitacion en la pasarela.



El camino adquiere asi una personalidad propia, que le permite distanciarse como objeto, como instrumento de una medicion poetica de la montaña y de la Naturaleza tectonica, de forma que mas que algo que nos permite estar alli se convierte en algo que es alli.

El camino se acopla y mide una linea horizontal de la montaña en un intento de comprenderla, como si fuera un enorme instrumento que, sin llegar a tocar la montaña, reproduce todos sus movimientos. Queremos una medicion poetica, una apropiacion poetica, no real, de la Naturaleza, pues una medida demasiado real no seria verdadera. Lo importante es, por tanto, lo que medimos: la montaña. Pero no introducimos el numero de una manera rigida, sino que entendemos la tecnologia como algo que debe amoldarse a lo que hay alli. Su papel es el de devolver el sentido de las relaciones del hombre con la Naturaleza. Debe de permitir al hombre entrar en el desfiladero y también debe dejarle mirar lo inconmensurable del lugar desde la posicion de una tecnica que no compite, sino que se asombra y admira ante la Naturaleza.

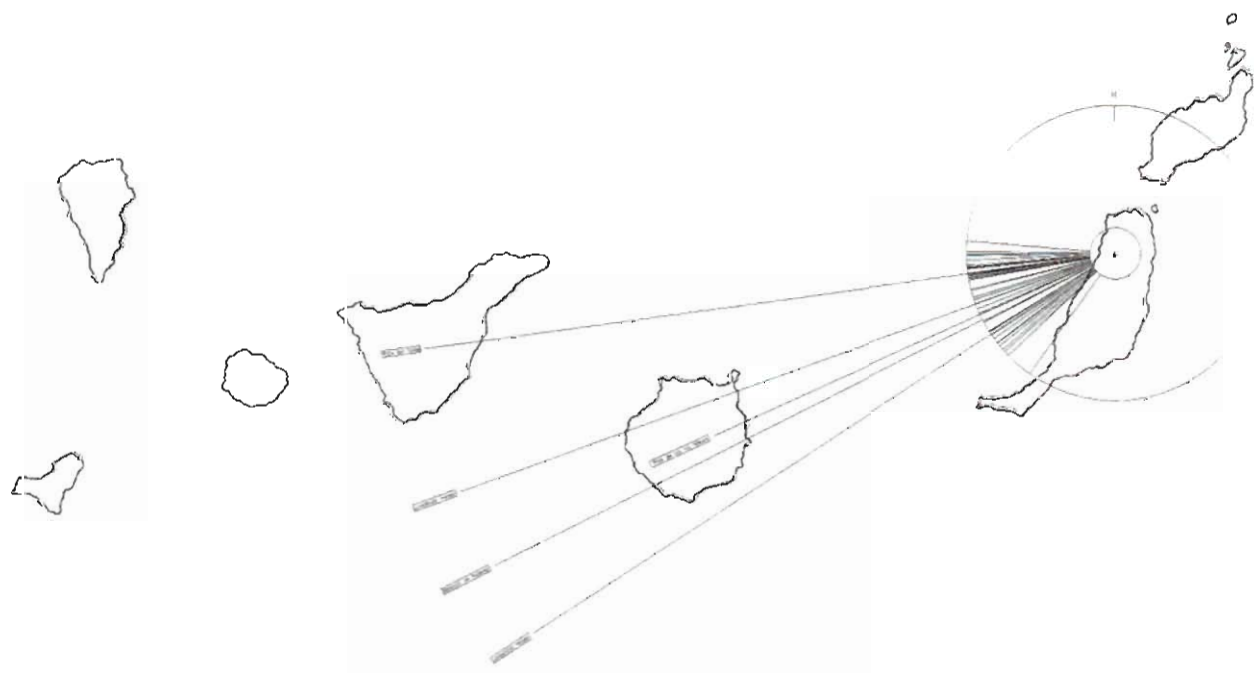
El camino en voladizo no toca la pared de roca, porque se asombra ante su fuerza y la respeta. Quiere mirarla con limpieza, como si no perteneciera a la montaña. Si el camino discurriera empotrado en la pared de roca, pertenecería sólo a uno de los lados de desfiladero, pero quiere distanciarse de ambos para percibir el espacio del despeñadero como una unidad a la que ni siquiera él llega a pertenecer, simplemente lo atraviesa, como el agua del canal. Para medir la montaña hay que separarse de ella.

El camino es horizontal, porque con él introducimos el orden en un lugar donde impera la fuerza caótica y terrible de la Naturaleza. Es un orden poético, porque la horizontal es una pregunta y una ofrenda. Seguimos la horizontal que marca el agua humanizada. Un agua ordenada que, luchando contra la gravedad, conserva su cota hasta que puede obtener energía de ella.

Esta agua que discurre por el canal es sin duda la que marca la pauta de como intervenir. Podemos ver en estas obras de Ingeniería del pasado como se usa la Naturaleza creando algo intrínsecamente bueno, porque en ellas también se puede apreciar el respeto que se siente ante la fuerza que se domina, casi como si esta relación fuera, ademas de con un material, con algo que se quiere comprender ordenándolo y sacándole provecho.

El antiguo camino surgió como una vía de acceso para poder construir el canal que, manteniendo la cota, atravesaba los desfiladeros y el valle de El Hoyo para llegar a la zona de El Chorro, donde estaba la antigua central hidroeléctrica. Al producirse un gran desnivel entre los dos extremos del desfiladero y mantenerse la cota del canal, se consigue la altura suficiente para producir la energía eléctrica. Razón última, junto a la de ampliar el área de regadío de la cuenca baja del Guadalhorce, por la que se decidió la construcción de la presa y del canal.

Cuando paseando por el nuevo camino podamos otra vez comparar las aguas del río y las del canal, y veamos el agua del río bajar perdiendo energía, y transformándola cada instante en la huella de su paso por el desfiladero, y así mismo el agua de los canales avanzar manteniendo su energía potencial constante, no podremos sino admirarnos de la facilidad y de la "naturalidad" de esta tecnología que usa su ingenio y que nos permite entender hasta que punto puede ser honrada una intervención tan racional.



El proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya

La escultura de Eduardo Chillida en la montaña de Tindaya no es una obra que se construya únicamente con una finalidad artística, en la que se desperdicie la piedra que se obtiene del interior de la montaña, sino que es una intervención que resuelve el problema de como se debe trabajar en una cantera y que nos da la pauta para actuar en la Naturaleza. La obra surge de la reflexión espacial de Chillida al ser consciente de que, al extraer la piedra de la cantera, los obreros introducen espacio en la montaña. Chillida ha unido ambas acciones poética y tecnológicamente: al extraer la piedra crea el espacio.

Este tema no es nuevo en la obra del artista, está presente en toda su actividad, tanto en la práctica del dibujo y del grabado como en sus piezas de piedra y acero. El inicio del trabajo se remonta a los primeros alabastros realizados en 1965, como consecuencia de un viaje que realiza en 1963 a Grecia, donde influyen en el artista la luz y la diafanidad del cielo como elementos esenciales del paisaje griego. El artista se interesa por los perfiles, las líneas que el ojo pierde, encuentra y vuelve a perder –no porque sean líneas vaporosas, sino porque son extremadamente finas–. Se interesa también por la exactitud de las lejanías, por el horizonte que determina y «cierra», en su traducción etimológica. Estos alabastros ponen el acento de la cuestión espacial en un nuevo punto de inflexión, el concepto de límite.

Es en el juego de límites, en su interrelación, donde se conforma el sentido del espacio en la obra de Chillida. Crear un lugar significa poner límites, delimitarlo, definirlo: introduciendo un espacio o vaciándolo. Sacar el espacio de la entraña de Tindaya significa para Chillida crear un lugar, entre el cielo y la tierra, desde donde contemplar el horizonte y entregarse a la luz y a la Arquitectura que la propia luz crea.

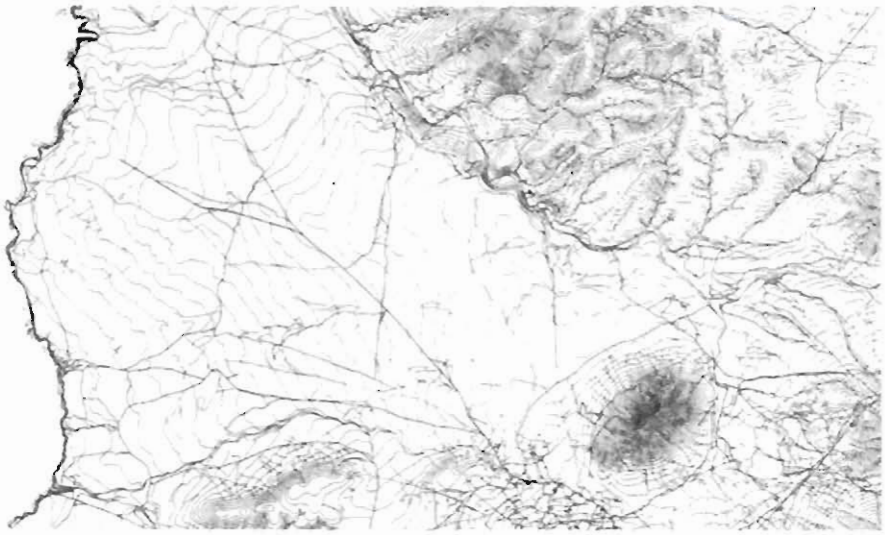
La referencia más evidente hacia el proyecto de Tindaya se da en otros dos alabastros, el titulado precisamente –Vacío de la Montaña–, *Mendi Hutz*, de 1.984, y el titulado "Elogio de la luz XX", de 1990. En ambas piezas pretende penetrar la piedra, creando un espacio en su interior al sacar la materia.

La idea para Tindaya se basa en el conocimiento de la estructura y del significado de la materia-tierra y de su relación con el cosmos. En esta etapa de nuestra cultura, del hombre en la definición de B. Franklin como un *tools making animal*, del ser tecnológico, Chillida se pregunta por el significado de nuestra existencia, sin renunciar a los milagros técnicos de nuestra civilización. Explotando las canteras por dentro, Chillida busca respetar los mismos fenómenos que reverenciaban nuestros antepasados: la vital relación entre lo profundo de la tierra y el sol, la mar y la luna.

Así como el artista está acostumbrado a preguntar a la materia sobre lo que quiere ser, a forzar a la materia hasta el equilibrio máximo al que puede llegar, se puede apreciar en esta obra de Chillida como el escultor pregunta a la técnica sobre lo qué quiere ser y hasta dónde puede y debe llegar. Pero en la pregunta a la técnica, sobre el límite constructivo que se pretende, se une la necesidad de que aquello que se logre utilice los medios estrictamente necesarios para el fin que se quiere alcanzar.

Esta idea plantea una serie de incertidumbres técnicas de difícil resolución. Es una obra que llega hasta el máximo constructivo de nuestros días, ya que supera el récord del mundo de luz en espacios subterráneos con techo plano, que por otra parte son casi siempre abovedados.

El espacio está ubicado dentro de la montaña de forma que no sea afectado por las grandes diaclasas y los diques conocidos actualmente. Dado que las dimensiones de la sala son grandes, hubo que buscar una zona de la montaña que no fuera afectada por los planos de fractura del material.



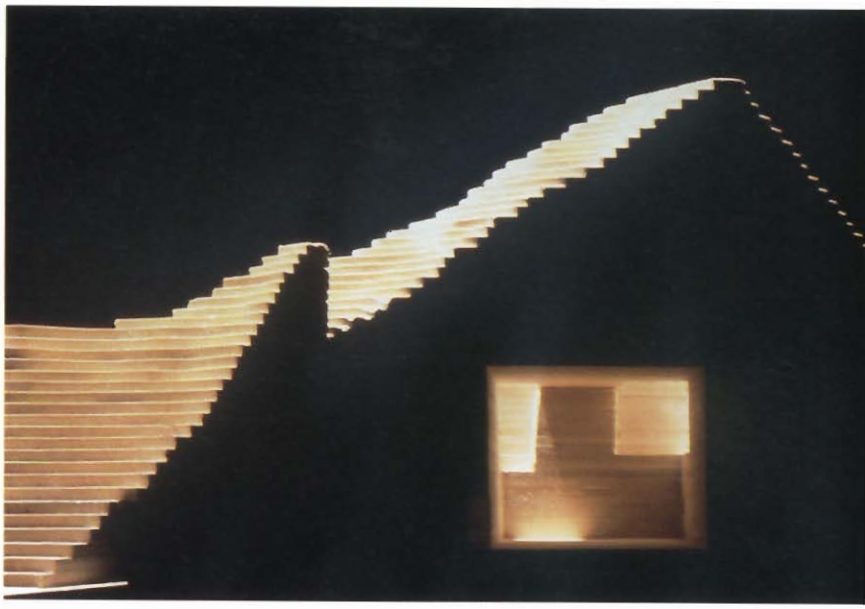
Se ha cuidado especialmente el acoplamiento de las embocaduras de la escultura en su salida a la superficie de la montaña, situándolas de tal manera que su impacto sea mínimo. Las verticales se han colocado amparándose en la cresta de la montaña que las separa. Con ello conseguimos que, desde el entorno de la montaña y desde su base, prácticamente no se perciban. Al estar ocultas por la montaña, una respecto de la otra, no se puede ver la salida de las dos a la vez. La embocadura del Sol se ha acoplado en el lado sur de la montaña y la de la Luna en el lado norte, buscando una luz más fría.

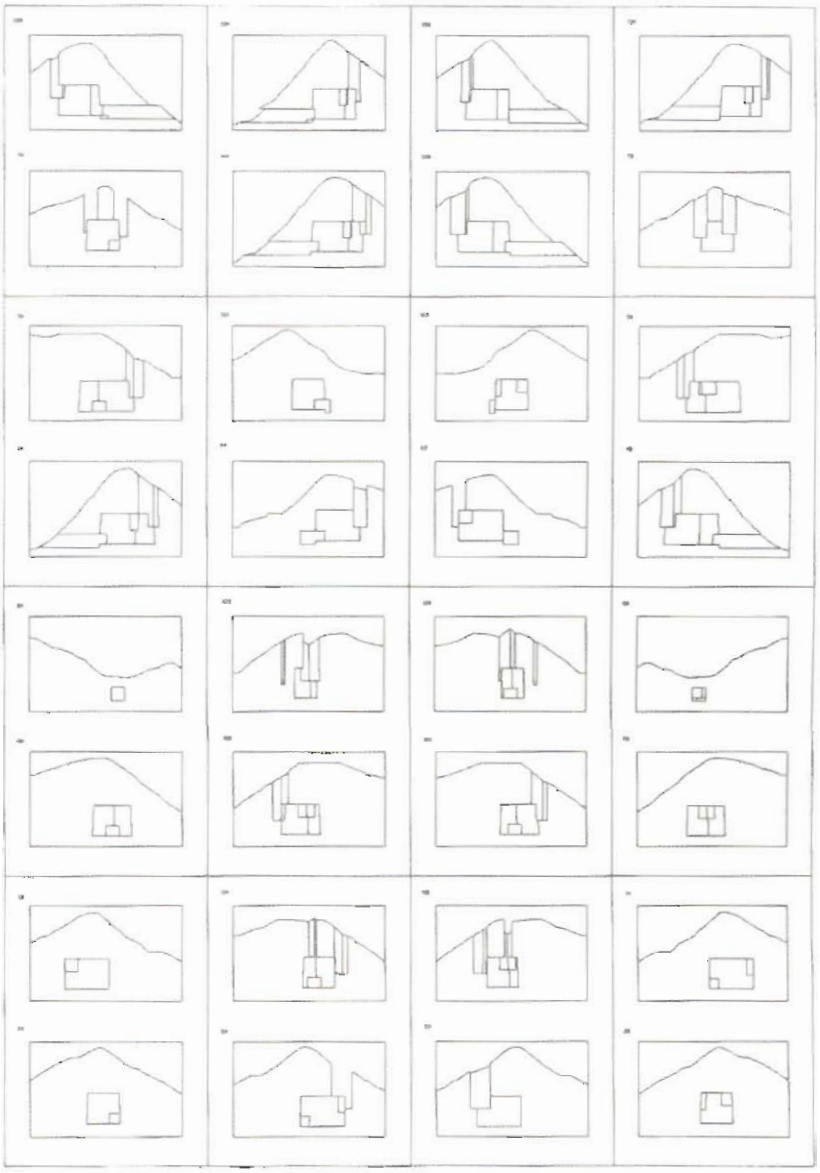
La embocadura que busca el horizonte, que mira la infinitud del mar, se ha situado escondida en el pliegue oeste de la montaña, aprovechando una cantera y un camino existente, que servirá de acceso.

La entrada a la gran sala se realiza por la embocadura que mira al horizonte y al mar. Para preservar la visión limpia del horizonte desde la sala se ha situado el túnel de entrada a una cota unos metros más baja que la cota de la sala. De este modo, los visitantes del monumento no aparecerán en la visión del horizonte del mar desde el espacio interior de Tindaya cuando entren y salgan, sino que siempre se disfrutará de un horizonte nítido.

Mientras que las otras dos embocaduras las entendemos como representaciones del Sol y de la Luna, pues en ellas lo importante es la luz, como en el Panteón de Roma, –aunque mirando a través de la embocadura de la Luna algunos días del año se pueda ver el satélite completamente vertical–, la embocadura de la entrada nos ofrece no la representación de un horizonte, sino el verdadero horizonte humano.

Chillida desea hacer de la montaña de Tindaya más que una percepción una experiencia. No trata de alterar la percepción de la montaña sino de ponernos en contacto con ella. Tindaya es un espacio que cambia con el Sol, con la Luna, con el movimiento de las nubes, con el ruido del viento y con el mar, con el día y con la noche.





Podomorfos

La montaña de Tindaya es uno de los principales yacimientos de manifestaciones rupestres de la isla de Fuerteventura. Los grabados, realizados en la piedra ya por percusión ya por simple incisión, constituyen uno de los elementos más interesantes y a la vez desconcertantes de la prehistoria de las islas Canarias. Sobre ellos, y a pesar de la importante bibliografía generada en los últimos años, no hay hasta el momento ninguna conclusión sólida ni sobre su origen y significado ni sobre su cronología.

Estos grabados son figuras geométricas en forma de siluetas esquemáticas de pie, realizadas ya con la técnica de picado y erosión sobre la propia piedra, ya con hendidura de presión. Son llamados grabados geométricos de tipo podomorfal o simplemente grabados podomorfos.

Estos grabados rupestres se encuentran agrupados en paneles en la parte superior de la montaña en un número superior a los 200 ejemplares.

Los habitantes de la isla han considerado siempre la montaña de Tindaya como un lugar sagrado y normalmente como escenario de los cuentos de brujas y de misterio.

Las interpretaciones científicas actuales se dividen, al menos, en cuatro grupos:

a) La montaña era para los nativos un lugar de carácter sagrado, en tanto en cuanto los dioses la usaban para sus disputas, o ella misma tenía una personalidad divina.

b) La montaña era un lugar donde se impartió justicia, en asuntos religiosos o en asuntos político-sociales, en relación, así mismo, a los ciclos lunares, es decir, sin abandonar la creencia mágico-religiosa.

c) La interpretación que da a los grabados una significación de carácter topográfico, es decir, la orientación, obedece a una mirada dirigida por los autores de los mismos al monte Teide visible en días claros.

d) La interpretación que da a los grabados una significación de carácter astronómico, es decir, la orientación, obedece a cifrar el ocaso solar en el solsticio de invierno. Estos paneles tendrían así un valor de mesas de estudio de los fenómenos celestes que rigen, por ejemplo, la necesaria y apreciada lluvia. El máximo de precipitaciones coincide con esta fecha y con las lunas nuevas concurrentes.

Si es evidente que estas manifestaciones rupestres majoreras aportan una huella cultural valiosísima del pasado insular –como un elemento cultural de especial importancia para el estudio de los orígenes de la cultura canaria– no menos evidente es que la manifestación escultórica de Eduardo Chillida desde dentro de Tindaya será una atalaya cultural para el futuro. La montaña sería así doblemente "sacralizada" como estación cultural: por una parte por la huella arqueológica, por otra, por la huella del arte del siglo XX.