

THE ARCADIAN MYTH OF LANDSCAPE

EL MITO ARCÁDICO DEL PAISAJE

EL JARDÍN EN LAS OBRAS DE / THE GARDEN IN THE WORK OF
ROBERTO BURLE MARX & CÉSAR MANRIQUE*

FRANCISCO GALANTE

El Arte del Jardín y del Paisaje cobra en la actualidad un vivo interés, coincidiendo, precisamente, con imperativos sociales y culturales de nuestro tiempo, a través de los cuales la civilización actual parece nuevamente decidida a establecer una dependencia inédita con la Naturaleza y a definir nuevos criterios de intervención en la arquitectura y en el urbanismo.

Los polifacéticos artistas Roberto Burle Marx (1904-1994) y César Manrique (1919-1992) han basado gran parte de sus actividades creativas en sus intervenciones en el medio natural. Entre ambos procesos se pueden establecer nuevas relaciones formales y conceptuales, capaces de definir a dos artistas con una especial sensibilidad y un gran poder de intuición en sus obras espaciales.

LA GÉNESIS DEL PAISAJE MODERNO: SU IMAGEN EN BRASIL Y EN CANARIAS

Los primeros síntomas de interés hacia el "Paisaje" en su concepción más contemporánea parecen desprenderse a partir de 1899 en la publicación periódica *Landscape Architecture*. Se trataba de trabajos en los que se analizaba el entorno natural desde una perspectiva eminentemente histórica con el objeto de asegurar su estudio y fomento, enraizándolo siempre con las tradiciones de cada contexto geográfico.

Este enfoque soportó distintas consideraciones, algunas de ellas ciertamente contradictorias. Así, por ejemplo, la Arquitectura –aunque en menor medida que la Pintura– siempre estuvo sujeta a los distintos cambios teóricos propios de las Primeras Vanguardias del siglo XX; sin embargo, el Paisaje en el que aquella

Garden and landscape art are currently giving rise to a great deal of interest. This exactly coincides with contemporary social and cultural imperatives, through which today's society once again appears determined to establish an unprecedented dependence on nature and define new working criteria for architecture and town planning.

Much of the creative activity of the versatile artists Roberto Burle Marx (1904-1994) and César Manrique (1919-1992) took place in natural environments, the processes involved in their work making it possible to establish new conceptual and formal relationships capable of describing these two artists whose spatial works reveal a special sensitivity and a powerful element of intuition.

THE GENESIS OF THE MODERN LANDSCAPE: ITS IMAGE IN BRAZIL AND THE CANARY ISLANDS.

The first signs of interest in "landscape" – in the contemporary sense of the word – can be traced back to articles published in the periodical *Landscape Architecture* in 1899, which analyzed nature from a mainly historical point of view, its aim – always within the traditions of each geographical context – being to encourage the study and promotion of nature.

This approach took various considerations – some clearly contradictory – into account. Thus architecture for example

Roberto Burle Marx. *Sítio di Santo Antonio da Bica.*
Guaratiba, iniciado en 1949 / begun in 1949.
Fotos cortesía Fundación César Manrique, Lanzarote.



se acomoda apenas se sintió estimulado por los cambios estructurales y estéticos propios del momento. Es decir, las diversas y enriquecedoras teorías de la "modernidad" apenas tuvieron su impacto y proyección lógicos en la creación de jardines o en la intervención del espacio, al menos hasta el primer decenio de la centuria actual.

Fue precisamente después de la Primera Guerra Mundial, cuando un grupo reducido de arquitectos y críticos vieneses comenzaron a reflexionar sobre el nuevo concepto del Arte del Jardín y del Paisaje, proponiendo en general una ruptura con la tradición y la puesta en práctica de las nuevas ideas estéticas relacionadas con el concepto del Jardín y del Paisaje. Entre ellos, el arquitecto Joseph Olbricht mostró nuevas sensibilidades e ideas renovadoras de gran trascendencia en los planteamientos adoptados. También el arquitecto Josef Hoffman, en la construcción del palacio Stocket de Bruselas de 1905, integró su arquitectura con un jardín de formas geométricas; este jardín influyó de manera decisiva en la obra del arquitecto belga Robert-Mallet-Stevens, especialmente en el Jardín de la Ville de Les Roses Rouges, trazado en 1914.

Los nuevos argumentos teóricos fueron expuestos, sobre todo, por el crítico Joseph August Lux, que desde las páginas de la

(though to a lesser extent than painting) was always subject to the different theories of the early avant-garde of the 20th century. However, the landscape (in which architecture is accommodated), received little stimulation from the structural and aesthetic changes typical of the times. In other words, the diverse enriching theories of "modernity" had very little impact or logical influence on the creation of gardens or organizing space – at least until the first decade of the century.

It was just after the end of World War I when a small group of Viennese architects and critics began to reflect on the new concept of the art of the garden and landscape, generally proposing a break with tradition and calling for the implementation of those new aesthetic ideas concerned with

Roberto Burle Marx. Jardines interiores del palacio Itamaraty. Brasilia, 1965. / The gardens inside the Palacio Itamaraty. Brasilia, 1965.

Roberto Burle Marx. Patio interior del edificio Xerox de Brasil S.A. Rio de Janeiro, 1979-1980. / The inner courtyard of the Xerox de Brasil S.A. building, Rio de Janeiro, 1979-1980.







publicación periódica *Der Architect* en 1909 manifestó: "... El Arte del Jardín es la más distinguida y afortunada negación de una naturaleza salvaje... la nueva concepción del Arte creará una antítesis estética a la Naturaleza en el Jardín, todo ello siguiendo los principios arquitectónicos los cuáles refuerza la expresión de la ilusión humana".

Aquellas experiencias y aportaciones teóricas fueron resumidas posteriormente por el diseñador de jardines André Vera, cuando en 1926 elaboró el cubista Jardín de Place des États-Unis, en París. Sin embargo, el Jardín más innovador que se ajusta al espíritu de la época, estableciendo una ruptura con la tradición y aportando al tiempo nuevas soluciones espaciales, fue el Jardín del Agua y la Luz, realizado por el diseñador armenio Gabriel Guèvrèkian para la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París en 1925. Sobre esta obra, el historiador Richard Wesley se expresó en los siguientes términos: "... fue el primer experimento para elevar la estética de un diseño de Jardín a un nivel de pintura moderna" [1].

Hacia finales del siglo pasado, las aportaciones al Arte del Jardín y del Paisaje en América del Sur fueron prácticamente similares, pues, como se sabe, los ideales estéticos asumidos en este lado del continente americano fueron, en general, el resultado de la herencia de su pasado colonial europeo. No obstante, el

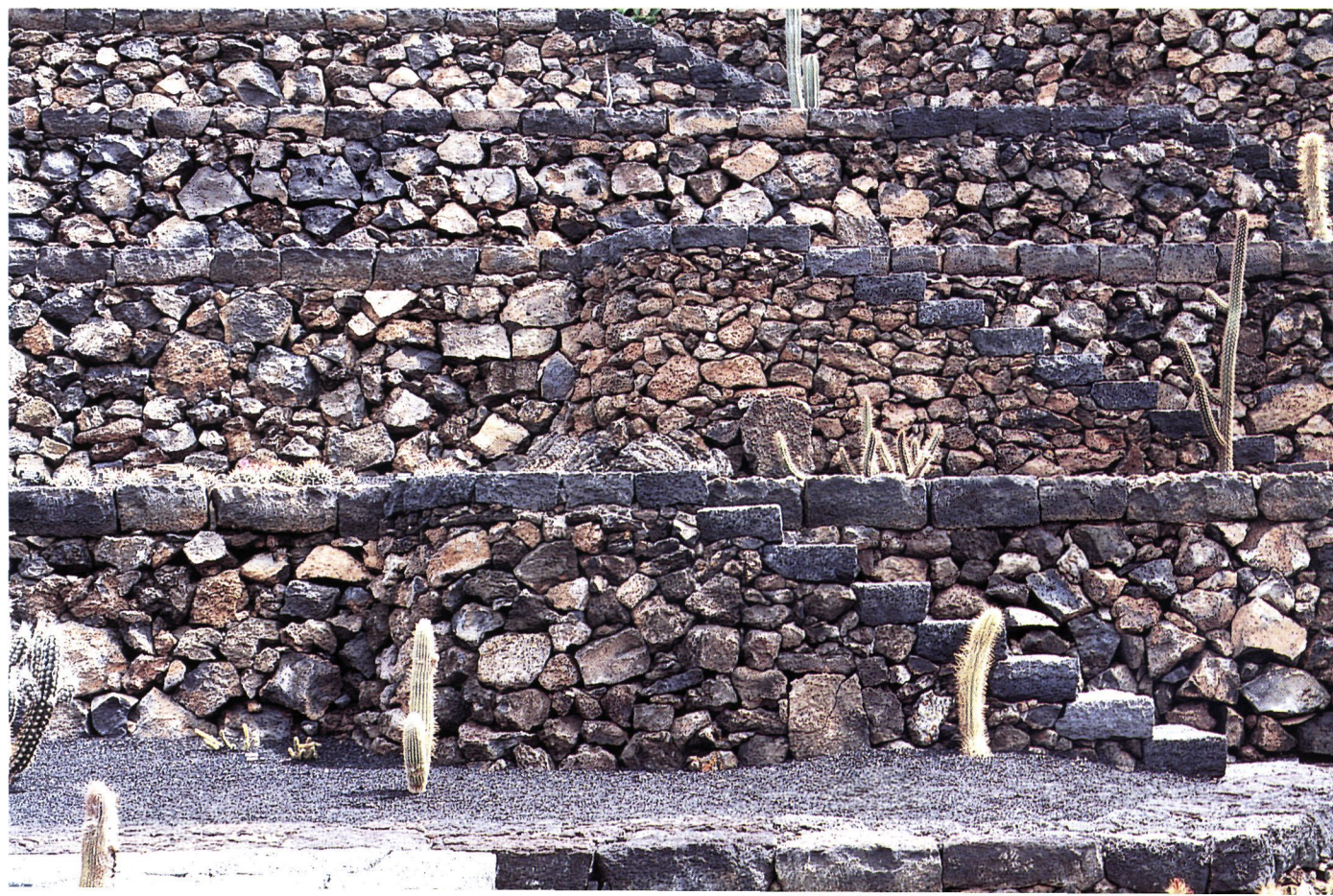
gardens and landscapes. One member, the architect Joseph Olbricht, contributed new sensitivities and ideas which proved to be of great importance to the group's standpoint. Furthermore, another member of the group, the architect Josef Hoffman, had set the Stock Palace in Brussels (1905) in a garden of geometrical forms and this in turn was to have a decisive effect on the work of the Belgian architect Robert Mallet-Stevens, particularly his Jardin de la Ville de Les Roses Rouges, designed in 1914.

The new theories were aired primarily by the critic Joseph August Lux, who wrote in the periodical *Der Architect* in 1909, "...The art of the garden is the most distinguished and fortunate denial of a wild form of nature... the new conception of art will lead to an aesthetic antithesis to nature in the garden, following architectural principles reinforced by the expression of human hope".

These theoretical experiments and contributions were later summed up by the garden designer André Vera with his Cubist Jardin de la Place des États-Unis (Paris, 1926). However, the most innovative garden, and one very much in the spirit of the age as it came as a break with tradition while providing a new approach to the use of space, was the Garden of Water and Light designed by the Armenian Gabriel Guèvrèkian for the 1925 Paris Exhibition of Decorative Arts. Regarding this work, the historian Richard Wesley wrote "...It was the first attempt to raise the aesthetics of garden design to the level of modern painting" [1].

The contributions made to the art of the garden and landscape in South America at the end of the 19th century were

César Manrique. Jardín de Cactus / Cactus garden, Lanzarote, 1990.



paisaje tropical de Brasil, la singular topografía del terreno y los distintivos culturales de este país constituían suficientes matices diferenciales en el vasto continente americano.

La modificación del paisaje brasileño comenzó con la llegada de los españoles hacia 1500 y continuó a través de los ciclos destructivos del azúcar y del café en los siguientes trescientos cincuenta años. Otra drástica alteración del paisaje se produjo en el primer decenio del siglo XIX, cuando en 1808 el monarca portugués João VI, emisario de la empresa napoleónica, llegó a Brasil con un nutrido grupo de ingenieros, científicos y artistas franceses, quienes introdujeron nuevas obras en el paisaje urbano con objeto de proyectar y difundir la nueva ideología imperial. Un año más tarde, el mismo monarca construyó un Jardín Botánico en Río, adaptando, en un territorio extraño, una ingente cantidad de palmeras reales provenientes de las islas Barbados. Además, la mayoría de los paisajes urbanos de las ciudades brasileñas del siglo XIX modificaron su imagen al introducirse una importante variedad de plantas y árboles procedentes de Europa; quizá se consideró que de esa manera se realizaba el "prestigio y civilización" de las ciudades, al tiempo que se satisfacía a la corte de emigrantes europeos residentes en Brasil.

En general, la imagen de los jardines y del paisaje urbano de las ciudades brasileñas que permaneció hasta los primeros decenios de la centuria actual constituía una vigorosa versión de la moda colonial estrechamente vinculada a los ideales estéticos del "pintoresquismo" inglés que llegó a Brasil con un acento francés ciertamente distintivo [2].

En Canarias apenas existen sustanciales diferencias en relación con las experiencias históricas del ejemplo anterior, pues su paisaje ha sido modelado siempre en razón de su propia condición histórica, social y cultural. A ello se agrega el hecho de ser un territorio excesivamente fragmentado, en el que cada isla reafirma su propia individualidad.

Con la llegada de los europeos, a lo largo del siglo XV, se inician los primeros síntomas de transformación del paisaje. La implantación de nuevos sistemas de cultivo, en especial de la caña de azúcar, produce una alteración sustancial del mismo, en relación con su imagen primigenia que había permanecido hasta la Conquista de las Islas. El siguiente ciclo roturador, el cultivo de la vid, que propició un notable comercio de vinos y malvasías durante el siglo XVII, también generó una drástica alteración del paisaje.

Mientras, el paisaje urbano experimentó su primera transformación durante el siglo XVIII con la introducción en los centros más representativos de los nuevos ideales estéticos propios del momento. Se adoptaron entonces nuevos criterios definidos a través de la distinta valoración del espacio y del aprovechamiento de los recursos ambientales. Eran ideas que, provenientes del racionalismo francés, tuvieron una eficaz fortuna en España; a los conceptos de orden y regularidad fueron consideradas las propuestas de Blondel, Patte y Bullet dirigidas a la valoración de la ciudad

César Manrique. Jardines interiores del Hotel Salinas.
Lanzarote, 1977. / The gardens inside the Hotel Salinas.

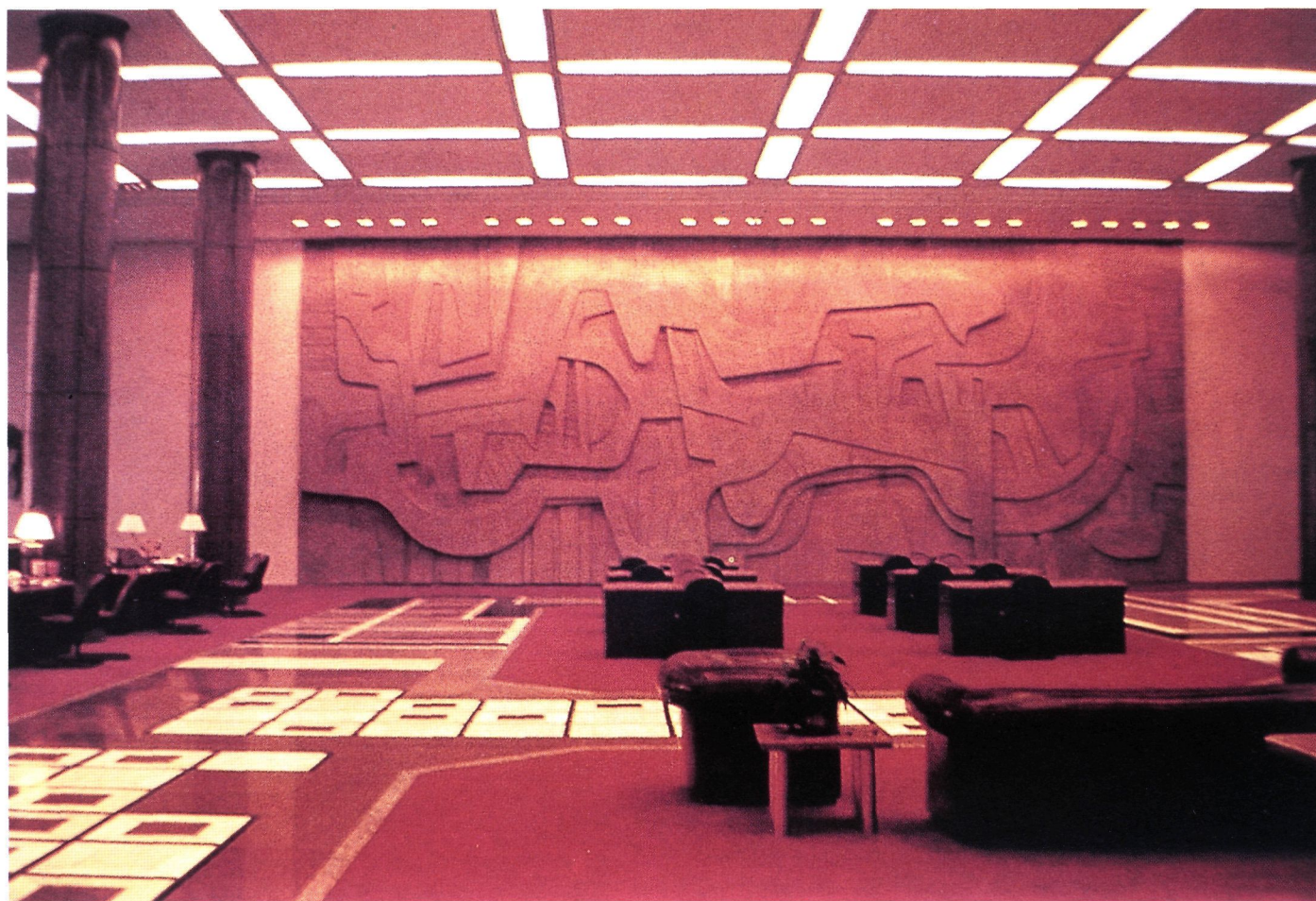
practically the same for, as is well known, the aesthetic ideals adopted on that part of the American continent were, generally speaking, the heritage of a European colonial past. However, Brazil's tropical landscape and its very special topography and cultural characteristics were factors which set it apart from the rest of the vast continent. The modification of the Brazilian landscape began with the arrival of the Spanish around 1500 and continued with the havoc wreaked by sugar and coffee plantations for the next three hundred and fifty years. Another drastic change to the landscape came in the first decade of the 19th century (1808), when Napoleon's emissary, the Portuguese king Joao VI, travelled to Brazil with a large group of French engineers, scientists and artists to develop Brazilian cities as part of a programme to promote the new imperial ideology. A year later, the king built a botanical garden in Rio, introducing a huge number of royal palms from the Barbados islands into an alien environment. Furthermore, most 19th-century Brazilian urban landscapes were changed when a wide variety of European plants and trees were introduced, perhaps in the belief that such action would augment the "prestige and civilization" of the cities while pleasing the court of European emigrants resident in Brazil.

Generally speaking, the image projected by the gardens and urban landscapes of Brazilian cities until the early decades of the 20th century was a vigorous version of the colonial fashion closely linked to the aesthetic ideals of English "picturesqueness" which reached Brazil with a distinctive French flavour [2].

As regards historical experience, there is virtually no difference between the case of the Canary Islands and that of Brazil, as the islands' landscape has always been modelled according to its own historical, social and cultural conditions. Furthermore the Canary Islands are excessively fragmented, with each island affirming its own individuality. With the arrival of Europeans throughout the 15th century, the first signs of landscape transformation appeared. Once again new systems of cultivation, especially of sugar cane, led to considerable changes which affected the primaeval image of the islands, an image hitherto immutable. The subsequent ploughing and development of vineyards (the latter leading to a vigorous wine trade during the 17th century) also brought drastic changes to the landscape.

The urban landscape underwent its first great transformation during the 18th century with the introduction of the new aesthetic ideals typical of the times into the most important towns. New criteria defined by a different evaluation of space and the utilization of environmental resources were then adopted. The result of French rationalism, such ideas were





hermoseada en la que la introducción de la naturaleza en la esfera urbana determinaba su imagen cambiante. De esta manera, el paisaje de la ciudad adquirió una distinta imagen por medio de la presencia de la Naturaleza en los nuevos paseos y alamedas. También en este momento, y en adecuada sintonía con el espíritu de la época, se debe situar la creación del Jardín Botánico de La Orotava, en Tenerife, que tuvo por objeto la aclimatación de diversas especies de plantas.

El proceso de laicización social imperante en el siglo XIX produjo un distinto uso de la ciudad, al tiempo que su estructura fue profundamente alterada. Los espacios abiertos, sobre todo las plazas públicas, consiguieron una nueva significación formal y social. La presencia de la Naturaleza en el paisaje urbano se constató entonces a través de radiantes palmeras y de exuberantes laureles de Indias (los primeros que llegaron a las Islas procedían de Cuba) en la plazas de la ciudad.

Estas conquistas urbanas, conseguidas durante los dos últimos siglos, se han mermado de manera considerable. La Naturaleza apenas tiene presencia en la ciudad y, más grave aún, la relación estrecha que se mantenía entre el mar y la ciudad —es decir, sus habitantes—, fue torpemente truncada con la construcción de barreras arquitectónicas en las fachadas marítimas de los grandes centros urbanos.

Roberto Burle Marx. Mural. Sede Principal del Banco Safra. São Paulo, 1983-1986

effectively implemented in Spain, and to the concepts of order and regularity, Blondel's, Patte's and Bullet's proposals for a beautified city with a changing image determined by the introduction of nature into the urban environment were applied. Thus city landscapes took on a different appearance thanks to the presence of nature in the new avenues and boulevards. It was also at this time (and again very much in keeping with the spirit of the age) that the La Orotava botanical garden was built in Tenerife to acclimatize diverse species of plants.

The process of social laicization in the 19th century gave rise to a different use of the city as well as profound changes in its structure. Open spaces, particularly public squares, took on a new formal and social meaning. Nature became evident in the urban landscape in the form of radiant palm trees and lush Indies laurels (the first to reach the islands came from Cuba) in the city squares.

These urban "conquests" of the last two centuries have diminished considerably, and during this time the presence of

La imagen rural no ha tenido mejor suerte, aunque se hayan realizado escasos ejemplos en los que la Arquitectura esté felizmente enlazada con el paisaje circundante. Además, la orientación de la economía de las Islas, centrada fundamentalmente en la obtención de beneficios de la explotación turística, ha producido un preocupante abandono del Paisaje rural, al tiempo que un extremado descuido por la definición del burdo paisaje propio de los núcleos turísticos de Canarias [3].

**ROBERTO BURLE MARX Y CÉSAR MANRIQUE,
DOS SOÑADORES EN UN JARDÍN**

Aunque las obras de Roberto Burle Marx [4] y de César Manrique [5] posean una vitalidad propia y difieran sustancialmente en su valoración global, parecen existir entre ambas ciertas relaciones que intentaré precisar.

La primera de ellas es que ambos se consideraron artistas, y sólo desde esta perspectiva podríamos comprender el influjo de su formación artística en sus intervenciones paisajísticas.

Burle Marx ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Río, en 1930, después de una breve estancia en Alemania. Estudió Pintura y Diseño de Paisaje, además de interesarse por la Arquitectura. Su interés por esta disciplina fue alimentada por la cercana relación que sostuvo con arquitectos jóvenes, algunos de ellos muy influyentes en su obra, como Lucio Costa y Óscar Niemeyer, con quien colaboró en varias ocasiones y, además, mostró una especial predilección por el "Movimiento Moderno", sobre todo por la obra de Le Corbusier, Walter Gropius y la reciente arquitectura brasileña integrada en el paisaje circundante.

Manrique se trasladó en 1945 a Madrid para realizar los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo el título de profesor de Pintura y Dibujo, y comenzó a colaborar poco después con reputados arquitectos españoles, realizando murales para varios edificios públicos, interesándose asimismo por la arquitectura de vanguardia que se estaba realizando en el país.

A ambos, el contacto directo con el estudio de las Bellas Artes les valió para agudizar su capacidad de observación, aunque en realidad fue la Pintura la manifestación plástica que más les interesó. Desde entonces, Roberto y César jamás dejaron de pintar. El conocimiento de sus trabajos pictóricos iluminó de modo esclarecedor sus realizaciones paisajísticas, de manera que podemos observar en los jardines de Burle Marx composiciones cubistas o abstraizantes esencialmente pictóricas, mientras que en la obra de Manrique parecen evidentes las relaciones metonímicas con el paisaje propio de su marco de actuación.

No obstante, las obras de Burle Marx y Manrique tienen para nosotros un especial interés por sus estrechas relaciones con la Naturaleza. Sus inspiraciones artísticas y creativas se originan a

nature in the city has become less and less evident. More seriously, in the large urban centres the close relationship formerly maintained between the sea and the city – i.e. the inhabitants – has been cut clumsily short by the construction of architectural barriers on the coastline.

The rural image has not fared much better, although there have been few examples of architecture merging harmoniously with the surrounding landscape. Furthermore, an economy aimed basically at profits from tourism has led to an alarming neglect of the rural landscape as well as extreme carelessness over the definition of the coarse landscape typical of the tourist resorts [3].

**ROBERTO BURLE MARX AND CÉSAR MANRIQUE, TWO
DREAMERS IN A GARDEN.**

Although the works of Roberto Burle Marx [4] and César Manrique [5] each possess a vitality of their own and, in an overall assessment, differ considerably, certain relationships do seem to exist between the two which I shall now attempt to specify, the first being that both regarded themselves as artists. It is only from this angle that we can understand the influence of their artistic training on their work with landscape.

After a short stay in Germany, Burle Marx entered Rio's national school of fine arts in 1930, studying painting and landscape design there and also taking an interest in architecture; an interest furthered by close friendships with a number of young architects, some of whom – including Lucio Costa and Oscar Niemeyer (with whom he collaborated on several occasions) – had a great deal of influence on his work. Furthermore, he was particularly interested in the "Modern Movement", above all in the work of Le Corbusier and Walter Gropius, and in the then current Brazilian style of architecture in which buildings were made to blend in with the surrounding landscape.

Manrique moved to Madrid in 1945 to study fine art at the Escuela Superior de San Fernando. He graduated as a teacher of painting and drawing and shortly after began working on murals for public buildings in collaboration with a number of well-known Spanish architects. He also took an interest in the avant-garde architecture then being produced in Spain.

Although painting was the art manifestation both artists were most interested in, they found that direct contact with the study of the fine arts increased their powers of observation. From then on Roberto and César never stopped painting and their pictures shed a great deal of light on their work with landscape – to the point that Burle Marx's gardens can be said to contain essentially Cubist or abstract pictorial compositions, while Manrique's work displays metonymic relationships with the landscape that are typical of his field of activity.



César Manrique. Fundación César Manrique. Lanzarote, 1968.

partir del entendimiento y comprensión del entorno natural. Responden a la Naturaleza interviniendo en ella por medio de sus propuestas. Así, son partícipes de la condición creativa del artista y de su capacidad para modificar el Paisaje y ofrecerlo al disfrute del Hombre; Roberto y César están junto a la Naturaleza y junto al Hombre para su placer y confortabilidad. Sus concepciones y visiones están guiadas por la sensibilidad de dos artistas cuyos trabajos rechazan los significados basados en la practicidad o en los referentes históricos del jardín, aun cuando sean conocedores de ellos.

Este fervor por la Naturaleza se fundamenta en el conocimiento y revalorización de las tradiciones autóctonas del paisaje y de la arquitectura, que constituyen los referentes culturales de sus obras.

En la obra paisajística de Burle Marx, la presencia de las plantas cobra viva presencia de manera que el conocimiento del extenso repertorio de la flora autóctona forma parte de su "genio". La obra de Louis Van Hotté *Flore des serres et des jardins de l'Europe*, publicada en 1850, así como la llegada al país de Fran-

However, the work of each is of special interest here due to their close links with nature. Their artistic and creative inspiration was the result of an understanding of the natural environment and they responded to nature through their works. Thus they shared the artist's creative condition and his capacity to modify the landscape for man's enjoyment; Roberto and César were close to nature and close to man, their goal being man's pleasure and comfort. Their conceptions and approaches were guided by a sensitivity which produced works rejecting meanings based on practicality or historical references to the garden, despite the fact that both were well-acquainted with such references.

This enthusiasm for nature was based on a knowledge and reassessment of the autochthonous traditions of landscape and architecture which form the cultural points of reference in their work. The plants in Burle Marx's landscapes are so alive that his knowledge of the wide range of autochthonous flora becomes part of his "genius". For Roberto, Louis Van Hotté's *Flore des serres et des jardins de l'Europe*, published in 1850, and, eight years later, the arrival in Brazil of François Marie Glaziou (who succeeded in classifying the extraordinary diversity of Brazil's 24,000 plant species) came as unexpected reference points for his landscape work. Furthermore, during his stay in Germany, he was fortunate

çois Marie Glaziou ocho años más tarde, que fue capaz de clasificar la extraordinaria diversidad de la flora brasileña en torno a las 24.000 especies, constituyeron para Roberto unas referencias insospechadas en su trabajo paisajístico. Además, durante la referida estancia en Alemania, tuvo la oportunidad de descubrir la flora tropical de su país aclimatada en el Jardín Botánico de Berlín-Dahlem durante la segunda mitad del siglo XIX, y más tarde colaboró con el botánico Henry Lehmeier de Mello Barreto, quien le transmitió otros misterios científicos del apasionante mundo de las plantas. A través del conocimiento de este excepcional legado, se puede explicar su amor y entendimiento hacia la Naturaleza que en ocasiones le llevó a tomar una posición radical en la defensa de la flora nativa de los bosques del Amazonas, a los que siempre consideró en peligro de devastación.

Por otro lado, otro documento valiosísimo para Burle Marx fue la obra *Os Sertoões*, del escritor Euclides de Cunha. En ella se recoge una extensa información sobre el clima, la flora y los aspectos más singulares de la región del Nordeste brasileño, al tiempo que revela, dentro de una perspectiva darwiniana, un modo de vida propio extraordinariamente integrado en los ritmos de la Naturaleza. El lenguaje y el pensamiento de Euclides de Cunha restituyen a la cultura brasileña el secreto y los tesoros ocultos de la vida sencilla, difícil e inhóspita para aquellos hombres que habitan en esta zona del país.

enough to discover the tropical flora of his country at the Berlin-Dahlem botanical garden (a study compiled in the second half of the 19th century) and he subsequently worked with the botanist Henry Lehmeier de Mello Barreto, who revealed to him further scientific mysteries from the fascinating world of plants. His knowledge of this exceptional legacy explains that love and understanding of nature which on occasions led him to adopt a radical position in the defence of the indigenous flora of the Amazon forests – which he always considered to be in danger of devastation.

Another extremely valuable document for Burle Marx was Euclides de Cunha's book *Os Sertoões* with its vast amount of information on the climate, the flora and the most remarkable aspects of Brazil's northeastern region, and which, from a Darwinian point of view, reveals a way of life extraordinarily well integrated with the rhythms of nature. De Cunha's language and way of thinking restored to Brazilian culture the secret and hidden treasures of the simple, difficult and inhospitable lifestyle of the men who inhabit that part of the country.

César Manrique. Jardines de la Fundación César Manrique. Lanzarote, 1968. / Fundación César Manrique gardens.





Estas correlaciones con la cultura autóctona también se perciben en la obra de Manrique. Así, por ejemplo, en sus intervenciones espaciales se mantienen vivas sus evocaciones a la arquitectura aborígen, como lo demuestra la presencia reiterada de los "taros"; las formas orgánicas y circulares de estas habitaciones subterráneas fueron adoptadas por César desde su primera intervención en la Naturaleza lávica de Lanzarote, la Casa del Artista (1968), en la actualidad sede de la Fundación [6] que el propio artista fomentó. Por otro lado, el interés que demostró por la arquitectura tradicional es incuestionable desde la publicación de su libro *Lanzarote. Arquitectura inédita* (1974), donde recopiló un

Such correlations with the autochthonous culture can also be seen in Manrique's production. Thus his spatial works, for example, evoke Canarian aboriginal architecture, as seen in the constant appearance of taros; César adopted the circular, organic forms of these underground chambers in La Casa del Artista (1968), his first work with Lanzarote's lava-formed nature and now the headquarters of the Foundation [6] he himself worked so hard to set up. His interest in traditional architecture, on the other hand, was evident after the publication of his book *Lanzarote. Arquitectura inédita* (1974) whose numerous pictures reveal the nature of that form of architecture defining the singular and the

gran número de imágenes reveladoras de esa arquitectura que define lo singular e isleño; varias de ellas "recuperadas" en sus intervenciones en el espacio natural. Además, y al igual que Roberto, incorporó a sus composiciones paisajísticas esculturas y cerámicas de artesanado popular que no sólo desempeñaban una función estética sino, sobre todo, ética. Por último, y desde otra perspectiva, el ensayo de Agustín Espinosa *Lancelot 28°-7°* (1928) y la visión arcádica de la Isla registrada por el poeta Pedro Perdomo Acedo en su libro *Oda a Lanzarote* (1966), en donde se elogia su fascinante paisaje, sus blancas y límpidas arquitecturas y el enraizamiento del hombre con la naturaleza, constituyen, en-

Roberto Burle Marx. Jardines y esculturas.
Ministerio del Ejército. Brasilia, 1970. /
Gardens and sculptures. Armed Forces Ministry. Brasilia, 1970.

insular; several such images were "retrieved" in his work in natural areas. Furthermore, like Roberto, César incorporated sculptures and ceramics from popular crafts into his landscape compositions which not only performed an aesthetic but above all an ethical function. Finally, and from another viewpoint, Agustín Espinosa's essay *Lancelot 28°-7°* (1928) and the poet Pedro

tre otras, enjundiosas referencias literarias en la obra de César Manrique, que consideró a "su" isla, Lanzarote, como la imagen metafórica del jardín edénico.

Sus intervenciones en la Naturaleza, regidas por el Arte y por la condición de artista –utilizaron la topografía natural como un campo de trabajo, a la manera de un pintor cuando utiliza un lienzo–, lograron a través de sus jardines una especial significación, y en muchas ocasiones un nivel de comprensión muy similar. Burle Marx y Manrique consideraron al Arte como un medio de transformar la Naturaleza, tratada como materia virgen, dándole otra serie de valores y significados basados en la proporción y la belleza, con el objeto de adecuarla a la contemplación y al disfrute del Hombre. Desde el momento en el que el artista interviene en el paisaje natural, las reglas de orden y composición deben ser satisfechas para prevenir un desorden sin esperanza.

Todo ello se logró por medio de un lenguaje basado en la simplificación y en la economía de la expresión. A través de un reducido vocabulario formal, van entrelazando elementos heterogéneos recuperados de la tradición (referencias culturales) y de la innovación (formas estéticas adoptadas por el espíritu de su época). Estos elementos actúan de manera sincopada, como si de una polifonía se tratase, dinamizándose, cobrando nueva vida, al tiempo que participan en una dramaturgia apta para sustentar el poder natural del ambiente.

Se logra de esta manera una serie de efectos estéticos basados en un sistema de correspondencias entre las formas y materias, y un sistema de oposiciones que reafirman constantemente la presencia de un arte y de un universo poético del Jardín [7].

En este sistema de correspondencias, gozan de un vivo interés las superficies acuáticas. La utilización estética de los espejos de agua nos remite a los jardines históricos. El agua se convierte en espejo de la Naturaleza cuya imagen recibimos invertida, capta la luz y la devuelve, nos permite explorar una infinita variedad visual, el agua es también vida. Burle Marx en la Residencia de Nininha Magalhaes Lins (1974), en Río de Janeiro, y Manrique en los Jardines interiores del Hotel Salinas (1977), en Costa Teguisse (Lanzarote), recurren a las superficies acuáticas por medio de un tratamiento cuyo propósito es marcar el desnivel mediante una secuencia de pequeñas cascadas, creando sucesivos espejos de agua en medio de una frondosa vegetación. En otras ocasiones aparecen en estos transparentes espejos estructuras verticales –en oposición a la superficie horizontal del jardín– dinamizando la composición: esculturas con remates piramidales en el Jardín del Ministerio de las Fuerzas Armadas (1970), en Brasilia, y monolitos basálticos en el Jardín de Cactus (1991), en Guatiza (Lanzarote). Estos volúmenes esculpidos surgen como puntos de cristalización del espacio del que son inseparables.

En la composición las formas se encadenan unas a otras, propiciando estructuras orgánicas en cada elemento constitutivo. En el trabajo de estos artistas ha existido siempre no sólo una fas-

Perdomo Acedo's arcadian view of the island in *Oda a Lanzarote* (1966) in praise of its fascinating landscape, its limpid, white architecture and human roots in nature, served as important literary references in the work of this artist who viewed "his" island of Lanzarote as a metaphorical image of the Garden of Eden.

Governed by art and the condition of both as artists – they used topography as a field of action like a painter uses a canvas – their organization of nature took on, through their gardens, a special meaning and on many occasions also a very similar level of interpretation. Burle Marx and Manrique regarded art as a means of transforming nature (when treated as an untouched material), endowing it with a different set of values and meanings based on proportion and beauty so that man might behold and take pleasure in it.

If disorder devoid of hope is to be avoided, the rules of order and composition must be obeyed from the very moment when the artist begins to work on the natural landscape.

This was achieved by means of an idiom based on simplification and economy of expression. With a small formal vocabulary, both wove heterogeneous elements retrieved from tradition (cultural references) and innovation (aesthetic forms adopted by the spirit of their age). These elements acted in a syncopated manner, as in polyphony, gaining dynamism and taking on new life, while at the same time participating in a dramatic composition suitable for sustaining the natural power of the environment.

In this way a series of aesthetic effects based on a system of connections between forms and materials was achieved, and also a system of oppositions constantly reaffirming the presence of an art and a poetical universe in the garden [7].

Particularly interesting in this system of connections are water surfaces. The aesthetic use of water mirrors reminds us of the great historical gardens. Water becomes the mirror of nature, whose image we see inverted, capturing light and returning it, allowing us to explore an infinite visual variety. And water is also life. Both Burle Marx, with the Nininha Magalhaes Lins residence (1974) in Rio de Janeiro, and Manrique, with the gardens inside the Hotel Salinas (1977) at Costa Teguisse (Lanzarote), used water surfaces in a process whose purpose was to stress differences in level through a series of cascades forming a succession of water mirrors set in the midst of lush vegetation. On other occasions these transparent mirrors contain vertical structures (as opposed to the garden's horizontal surface), so adding dynamism to the composition – as in the pyramid-topped sculptures in the Armed Forces Ministry garden (1970) in Brasilia, and the basalt monoliths in the Jardín de Cactus (1991) in Guatiza (Lanzarote). These sculpted volumes emerge as the points of crystallization of space from which they are inseparable.

One after the other, the composition of forms links up to create a chain, prompting organic structures in each of its



cinación por la línea precisa en controlar largas superficies, sino también una preocupación sensual por la yuxtaposición de texturas dispares, materiales y colores que han requerido la más intensa habilidad de ejecución. Esta "organicidad sensual" admite su correspondencia en los ritmos propios de la Naturaleza: combinaron los placeres sensoriales del espacio con los igualmente placeres sensoriales de la Naturaleza.

Por otro lado, el referido sistema de oposiciones se manifiesta, por ejemplo, a través del empleo de los siguientes recursos: a) uso de artefactos (esculturas, monolitos...) dentro de un campo destinado a la naturaleza; b) empleo de palmeras cofrontadas con formas análogas; c) relaciones entre vegetación –alta y baja–; d) contrastes de colores; e) uso de una masa concreta –muro– revestida de azulejos, que no sólo indica la conclusión del jardín, sino además la contraposición entre lo horizontal –jardín– y lo vertical –muro–; f) contrastes de materiales y texturas en los pavimentos. Todo ello, determina un orden y un equilibrio entre las impresiones o, mejor, improvisaciones que les sobrevienen. Esta preocupación, en apariencia como un control técnico, aunque propia de sus trabajos artísticos, permanecerá como un signo distintivo en todas sus vidas y en todas sus obras.

Para ambos, el espacio propone una experiencia bastante

Roberto Burle Marx. Jardines y esculturas.
Ministerio del Ejército. Brasilia, 1970. /
Gardens and sculptures. Armed Forces Ministry. Brasilia, 1970.

component parts. The work of the two artists also reflects not only a fascination for the precise line in the control of long surfaces but also a sensual preoccupation with the juxtaposition of different textures, materials and colours requiring the utmost skill of execution. This "sensual organicity" also corresponds with the rhythms of nature: the two artists combined the sensual pleasures of space with the equally sensual pleasures of nature.

Furthermore, the system of oppositions referred to above is also seen, for example, in the use of: a) artifacts (sculptures, monoliths...) within a field intended for nature; b) palm trees face to face with similar forms; c) relationships between plants – both high and low; d) colour contrasts; e) solid masses – walls – faced with tiles, not only indicating where the garden ends but the contrast between the horizontal – the garden – and the vertical – the wall; f) contrasts of materials and textures in the flooring. All these features determine an order and balance between impressions, or rather, improvisations which take place with

singular, relacionada con la libertad de sentir y moverse; experiencia que constituye uno de los encantos más característicos del jardín. Por ello, la estructura del jardín anticipa una experiencia secuencial que hará que el paseante esté sometido a su percepción desde diversos ángulos y encuadres. Su paseo será, pues, construido por una alternancia de percepciones estructuradas por puntos de vista escogidos, y mediante secuencias captadas a través de ángulos en continua modificación. Así sucede en algunos trabajos de estos artistas, como, por ejemplo, en el Gran Parque de Araxá (1943), en Minas Gerais –aquí Burle Marx contó con la valiosa colaboración del botánico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto–, o, a menor escala, en la Residencia de Roberto Burle Marx (1949), en San Antonio de Bica, Guaratiba, cuyos jardines mantienen estrechas relaciones con los que Manrique diseñó para los Jameos del Agua (1968). O bien, puede darse el caso de que el espectador tome conciencia de un plano general del jardín, ya que su topografía facilita una lectura sintética de su espacio, como sucede con las obras de Burle Marx, el Parque del Este Rómulo Betancourt (1958), en Caracas, y en los Jardines de la Praça Euclides da Cunha (1953), en Recife, Pernambuco, que guarda estrechísimas concomitancias con el Jardín de Cactus (1991) de Manrique.

El espacio adquiere una dimensión mucho más compleja cuando se percibe la estructura del jardín desde encuadres elevados. Así, el proyecto no realizado de Burle Marx para el Parque do Ibirapuera (1953) comprendía una pasarela suspendida, destinada para que el paseante tuviese una visión dislocada en relación con el propio asentamiento del jardín. También desde los estratificados y orgánicos banales del Jardín de Cactus, o desde las orgánicas escaleras de los Jameos del Agua, se percibe un doble registro estético, creando singulares concepciones visuales. La riqueza de esta experiencia estética a través de un espacio situado a un nivel superior, apropiado para el acto de contemplación, implica una "relación de distanciamiento" –como diría Bertolt Brecht– y una mejor visualización de la escenografía teatral del jardín.

La asociación entre los lenguajes y efectos estéticos, con sus variantes sistemáticas señaladas, así como la organización espacial de los jardines de Burle Marx y Manrique, nos remiten a una cualidad emocional propia de los jardines orientales. La calidad emocional (incluyendo la melancolía) que el visitante experimenta en la armonía de la composición, nos evoca a los jardines japoneses del siglo XVII; la técnica del *shakkei* (escenarios prestados), la emplearon para capturar los matices más fugitivos del paisaje.

Por todo ello, Roberto y César movilizaron, para las escenografías de sus espacios, los recursos que les ofrecieron las artes plásticas y la ciencia de la perspectiva, por el conocimiento que poseyeron del movimiento y de los puntos de vista sucesivos, por lo sensual y táctil. Así, sus jardines son lugares de deleite, donde los sentidos están alerta. Burle Marx y Manrique tuvieron

impressions. This preoccupation – to all appearances a form of technical control (although typical of both artists) – was to be a constant throughout their lives and in all their work.

For both, space proposed a singular experience connected with the freedom to feel and move; an experience which became one of the garden's most characteristic charms. Because of this, the garden's structure anticipates a sequential experience which submits the visitor to its perception from various angles and settings. A walk through the garden thus consists of alternating perceptions structured by pre-selected points of view and by sequences captured by constantly changing angles. This is the case of projects such as the Gran Parque de Araxá (1943) in Minas Gerais – in which Burle Marx worked with the invaluable collaboration of the botanist Henrique Lahmeyer de Mello Barreto – and, on a smaller scale, the Residencia de Roberto Burle Marx (1949) in San Antonio de Bica, Guaratiba, whose gardens are closely related to those designed by Manrique for Los Jameos del Agua (1968). Alternatively the spectator may also become aware of a general plan of the garden, as the topography facilitates a synthetic interpretation of its space, as in the case of Burle Marx's Parque del Este Rómulo Betancourt (1958) in Caracas and also in the Praça Euclides da Cunha gardens (1953) in Recife, Pernambuco – certain of whose aspects are very similar to Manrique's Jardín de Cactus (1991).

Space becomes much more complex when the garden's structure is viewed from above. Thus Burle Marx's unrealised project for the Parque do Ibirapuera (1953) included a suspended walkway for the visitor to obtain a view dislocated in relation to the garden's emplacement. Also from the terraced organic beds of the Jardín de Cactus or the organic steps of Los Jameos del Agua a double aesthetic register prompts unique visual conceptions. The richness of this aesthetic experience caused by a space situated at a higher level, a space suitable for the act of contemplation, involves an "alienation effect" (as Bertolt Brecht would say) and a better view of the garden's theatrical setting.

The association between idioms and aesthetic effects – with the systematic variations discussed above, and the spatial organization of Burle Marx's and Manrique's gardens – contains an emotional quality typical of the Oriental garden. The emotional quality (including melancholy) which the visitor experiences in the harmony of the composition evokes 17th-century Japanese gardens; the two artists applied the *shakkei* ("borrowed settings") technique in order to capture landscape's most fleeting nuances.

Consequently, for the settings of their spaces, Roberto and César can be said to have mobilized the resources offered by the fine arts, and the science of perspective with their knowledge of movement and successive viewpoints, with the sensual and the tactile. Thus, their gardens are places of delight, where the senses become alert. Burle Marx and Manrique felt a natural inclination

una natural inclinación para agradar y seducir porque gustaron de comunicar aquello a lo que amaron.

- [*] Este trabajo, aún inédito, fue objeto de la ponencia de clausura de la sección de Historia del Arte del XIII Coloquio de Historia Canario-Americana, celebrado en octubre de 1998 en Las Palmas de Gran Canaria.
- [1] Para el desarrollo de este tema, puede consultarse, entre otros: DAVID BOURDON: *Designing the Earth. The Human impulse to shape nature*, Harry N. Abrams, New York, 1995, especialmente el cap. VI, pp. 194-231; J.A. JELICOE: *Studies in Landscape Design*, Milano, 1966; ROSARIO ASUNTO: *Il paesaggio e l'estetica*, Firenze, 1973; GIORGIO MANGANI: *Architettura e passaggio*, Roma, 1987.
- [2] Véase, PEDRO CALMON: *História do Brasil*, 2ª edición, vol. I, Rio de Janeiro, 1963; MURILLO MARX: *Cidade Brasileira*, Sao Paulo, 1980; JOHN HEMMING: *Storia della Conquista del Brasile*, Milano, 1982; ALBERTO BARATELLI: *Città e architettura in Brasile*, Firenze, 1990; WILLIAM HOWARD ADAMS: *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, The Museum of Modern Art, New York, 1991.
- [3] FRANCISCO GALANTE GÓMEZ: *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1989; FRANCISCO J. GALANTE: "Tradicición y Modernidad. La arquitectura canaria del siglo XVIII y su espacio urbano", en *Revista El Museo Canario*, n.º. 1 (1995), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 277-294.
- [4] Entre la numerosa bibliografía existente sobre este artista propongo, para el análisis de su obra paisajística, la siguiente: PIETRO MARÍA BARDI: *The Tropical Gardens of Burle Marx*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1964; FLÁVIO MOTTA: *Roberto Burle Marx e a Nova Visao da Paisagem*, Sao Paulo, 1984; MARTA MONTERO: *Roberto Burle Marx, Brésilien paysagiste*, Versalhes, 1988; COELHO FROTA, L. y HOLLANDA, G. (eds.): *Roberto Burle Marx. Uma Poética da Modernidade*, Minas Gerais, 1989; SIMA ELIOVSON: *The Gardens of Roberto Burle Marx*, Portland, Oregon, Timber Press, 1990 (contiene prefacio de Burle Marx); GIULIO G. RIZZO: *Roberto Burle Marx. Il Giardino del Novecento*, Firenze, 1992; JACQUES LEENHARDT (org.): *Nos Jardins de Burle Marx*, Sao Paulo, 1996.
- [5] Para el estudio de su obra espacial, consultar: FRANCISCO J. GALANTE GÓMEZ: "César Manrique. El tratamiento de la arquitectura en el espacio natural", en *Hecho en el Fuego*, Gobierno de Canarias, Madrid, 1991, pp. 98-123; FRANCISCO GALANTE: "Arquitectura y Paisaje. El compromiso del artista", en *Manrique. Arte y Naturaleza*, Gobierno de Canarias, Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 109-137; FERNANDO GÓMEZ AGUILERA: "Arte y Naturaleza en la propuesta estética de César Manrique", en *Revista Atlántica*, n.º 8 (1994), Las Palmas de Gran Canaria. Para otros aspectos de su obra, véase: JESÚS HERNÁNDEZ PERERA: *Manrique*, Madrid, 1978; LÁZARO SANTANA: *Manrique*, Las Palmas de Gran Canaria, 1991; FERNANDO CASTRO: "El Juego es el Mensaje", en *Manrique. Arte y Naturaleza*, Gobierno de Canarias, Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 23-88; LÁZARO SANTANA: *César Manrique: un arte para la vida*, Barcelona, 1993; FERNANDO GÓMEZ Aguilera: *César Manrique en sus palabras*, Fundación César Manrique, 1995; FERNANDO RUIZ GORDILLO: *César Manrique*, Fundación César Manrique, 1995.
- [6] Para el estudio de este emblemático edificio, véase: FRANCISCO GALANTE: "La casa dell'Artista César Manrique", ponencia presentada al Convegno Internazionale sui Musei Monografici. Il Museo degli Artisti, Bologna, palazzo d'Accursio, 3-5 aprile 1995; SIMÓN MARCHÁN FIZ: *Fundación César Manrique*, Lanzarote, Edition Axel Menges, Stuttgart, 1996.
- [7] Sobre el tema, véase el excelente trabajo de CHARLES W. MOORE, WILLIAM J. MITCHEL y WILLIAM TURNBULL, Jr.: *The Poetics of Gardens*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.

to please and seduce, because they liked to convey this in what they loved most.

- [*] Still unpublished, this essay was originally the address at the closing ceremony of the Historia del Arte section of the XIII Coloquio de Historia Canario-Americana held in October 1998 in Las Palmas de Gran Canaria.
- [1] Sources of further information on this subject are: DAVID BOURDON: *Designing the Earth. The Human Impulse to Shape Nature*, Harry N. Abrams, New York, 1995, particularly chapter VI, pp. 194-231; J.A. JELICOE: *Studies in Landscape Design*, Milano, 1966; ROSARIO ASUNTO: *Il paesaggio e l'estetica*, Florence, 1973; GIORGIO MANGANI: *Architettura e passaggio*, Rome, 1987.
- [2] See: PEDRO CALMON: *História do Brasil*, 2nd ed., vol. I, Rio de Janeiro, 1963; MURILLO MARX: *Cidade Brasileira*, Sao Paulo, 1980; JOHN HEMMING: *Storia della Conquista del Brasile*, Milano, 1982; ALBERTO BARATELLI: *Città e architettura in Brasile*, Florence, 1990; WILLIAM HOWARD ADAMS: *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden*, The Museum of Modern Art, New York, 1991.
- [3] FRANCISCO GALANTE GÓMEZ: *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1989; FRANCISCO J. GALANTE: "Tradicición y Modernidad. La arquitectura canaria del siglo XVIII y su espacio urbano", in *El Museo Canario*, n.º L (1995), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 277-294.
- [4] For an analysis of his landscape work, I suggest from the extensive bibliography on the artist: PIETRO MARÍA BARDI: *The Tropical Gardens of Burle Marx*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1964; FLÁVIO MOTTA: *Roberto Burle Marx e a Nova Visao da Paisagem*, Sao Paulo, 1984; MARTA MONTERO: *Roberto Burle Marx, Brésilien paysagiste*, Versalhes, 1988; COELHO FROTA, L. and HOLLANDA, G. (eds.): *Roberto Burle Marx. Uma Poética da Modernidade*, Minas Gerais, 1989; SIMA ELIOVSON: *The Gardens of Roberto Burle Marx*, Portland, Oregon, Timber Press, 1990 (with a preface by Burle Marx); GIULIO G. RIZZO: *Roberto Burle Marx. Il Giardino del Novecento*, Florence, 1992; JACQUES LEENHARDT (org.): *Nos Jardins de Burle Marx*, Sao Paulo, 1996.
- [5] For a study of his spatial work see: FRANCISCO J. GALANTE GÓMEZ: "César Manrique. El tratamiento de la arquitectura en el espacio natural", in *Hecho en el Fuego*, Gobierno de Canarias, Madrid, 1991, pp. 98-123; FRANCISCO GALANTE: "Arquitectura y Paisaje. El compromiso del artista", in *Manrique. Arte y Naturaleza*, Gobierno de Canarias, Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 109-137; FERNANDO GÓMEZ AGUILERA: "Arte y Naturaleza en la propuesta estética de César Manrique", in *Atlántica*, n.º 8 (1994), Las Palmas de Gran Canaria. On other aspects of his work see: JESÚS HERNÁNDEZ PERERA: *Manrique*, Madrid, 1978; LÁZARO SANTANA: *Manrique*, Las Palmas de Gran Canaria, 1991; FERNANDO CASTRO: "El Juego es el Mensaje", in *Manrique. Arte y Naturaleza*, Gobierno de Canarias, Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 23-88; LÁZARO SANTANA: *César Manrique: un arte para la vida*, Barcelona, 1993; FERNANDO GÓMEZ AGUILERA: *César Manrique en sus palabras*, Fundación César Manrique, 1995; FERNANDO RUIZ GORDILLO: *César Manrique*, Fundación César Manrique, 1995.
- [6] For a study of this truly emblematic building see: FRANCISCO GALANTE: "La casa dell'Artista César Manrique", addressed to the Convegno Internazionale sui Musei Monografici. Il Museo degli Artisti, Bologna, Palazzo d'Accursio, 3-5 April, 1995; SIMÓN MARCHÁN FIZ: *Fundación César Manrique*, Lanzarote, Edition Axel Menges, Stuttgart, 1996.
- [7] On this subject, see the excellent book by CHARLES W. MOORE, WILLIAM J. MITCHEL and WILLIAM TURNBULL, Jr.: *The Poetics of Gardens*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.