

Dos jardines, dos mitologías

Eduardo Rojo Fraile

Sumario

Análisis de dos jardines, uno barroco y otro de comienzos del Movimiento Moderno, ambos muy representativos de su tiempo, que paradójicamente tienen mucho en común. Se pretende dar a conocer dos obras, exponentes de dos momentos fundamentales en la historia de la jardinería y el paisaje.

Trataremos de establecer un análisis entre dos jardines levantados en diferentes tiempos y en diferentes países. El primero de ellos es el localizado en Hyères, en el sur de Francia. Se trata del proyecto encargado por Charles de Noailles a Guevrekian, un arquitecto armenio, hacia 1925. El segundo es muy anterior, localizado en las colinas que rodean Florencia: la villa Capponi en Arcetri, construida en 1575.

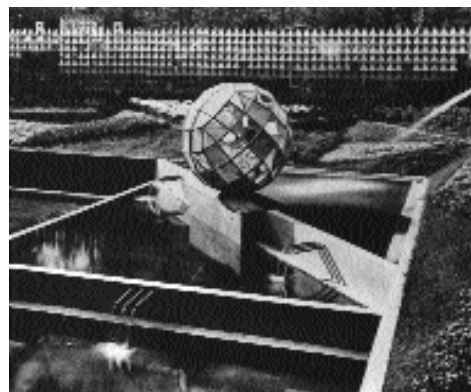
Empezaremos por el citado en primer lugar. La localización corresponde a una villa en una zona de veraneo, con un paisaje sumamente atractivo. La villa, situada al borde de una colina, se alterna con campos y grupos de construcciones blancas. La ciudad, al borde del mar y las islas Hyères, en el horizonte, completan el panorama que se divisa desde el jardín. Es el escenario ideal para las investigaciones que se llevan a cabo en la época.

Como antecedentes encontramos la muy próxima exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. Hasta ese momento, los paisajistas franceses únicamente debatían entre seguir el patrón del jardín formalista francés o el modelo del jardín inglés, el primero apoyado en la tradición histórica y su restauración, el segundo en los nuevos parques públicos que se venían haciendo en París.

Esta exposición sirvió de acicate al desarrollo de los jardines en Francia¹. Apesar de que la mayoría de los trabajos de jardinería de esta exposición fueron a pequeña escala, intentaron interpretar al exterior las innovaciones en las artes aplicadas. De alguna manera los trabajos eran extravagancias visuales, esculturas y bajorrelieves sobre materiales vivos e inertes (árboles de hormigón de Robert-Mallet Stevens y Jan y Joël Martel). Quizá el más significativo fue un pequeño jardín situado en una esquina triangular, el *Jardín del Agua y de la Luz*, que hacía a su vez del triángulo el principal elemento de la composición. Se repetía en la piscina principal, en las piezas vitrificadas que cubrían el cierre, en el despiece de parterres de césped, en las camas de flores inclinadas. En el fondo de las piscinas, unos círculos con los colores de la bandera francesa, daban un tono patriótico al lugar. Los colores de flores, césped y cierres constituían un continuo juego entre complementarios.

Una esfera facetada presidía la composición, cada cara con un diseño diferente. El agua, saltando de piscina en piscina, a veces pulverizada, contribuía a la formación de una atmósfera especial, que escapaba a lo meramente percibido del conjunto.

El jardín puede ser novedoso por una serie de motivos que aporta el incipiente movimiento moderno (recuérdese que también están presentes en esta exposición: Le Corbusier con su pabellón de l'Esprit Nouveau y Konstantin Melnikov con el pabellón de la U.R.S.S.). Desaparece la unidad en la que se componen las partes para pasar a ser una suma de elementos que se repiten. La composición centralizada y simétrica, queda completamente rota con el triángulo, que en uno de sus vértices acentúa esa diagonal que, en arquitectura, se busca para los espacios. Pero lo más importante es que es un jardín que hay que vivirlo, es una experiencia perceptiva. La atmósfera sólida, de cielo y

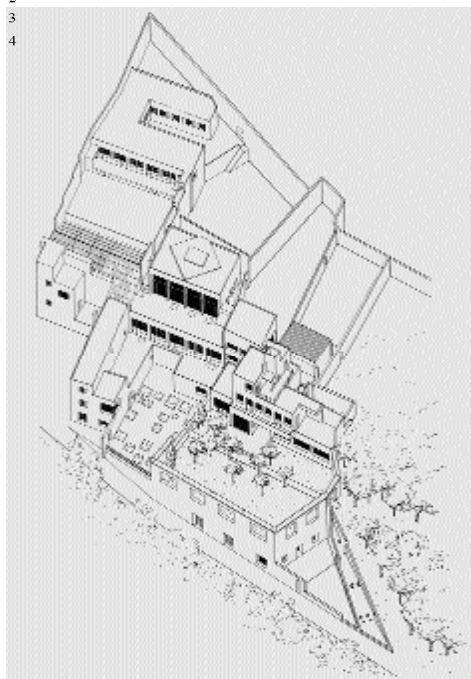


París. Exposición de las Artes Decorativas, 1925. Jardín del Agua y de la Luz.

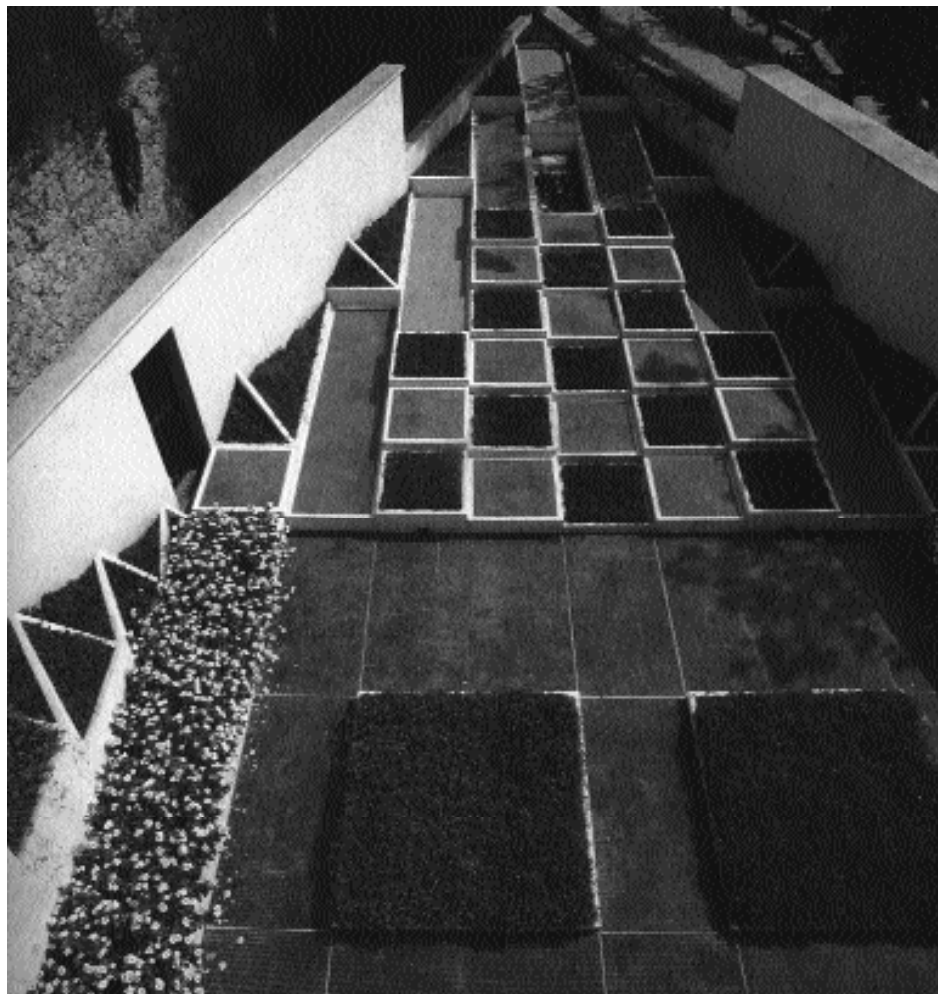
1. "El mayor ímpetu a la jardinería de la nueva manera, emergió de la exposición de las Artes Decorativas" Steele. Si bien se hicieron jardines significativos antes y después de la exposición, este evento colocó los jardines dentro de los acontecimientos culturales, estilísticos y sociales de la entre guerra. El programa de la exposición prescribía productos de diseño para situaciones reales de la vida cotidiana, desde la escala del libro a la de la calle. Para facilitar la integración de los pabellones con los espacios entre ellos, se dedicó una sección al arte del jardín. Si embargo rara vez tenían alguna relación con la arquitectura. Como arquitecto paisajista responsable se nombró a Jean-Calude Nicolas Forestier quien, con algunas dudas, animó a que los participantes dieran rienda suelta a su imaginación. Los jardines se tuvieron que construir rápidamente en menos de diez días y permanecer vivos durante seis meses. Se exploraron nuevos materiales como el hormigón, las nuevas variedades hortícolas, la electricidad y se renovó el vocabulario formal. TREIB, Marc. *Modern Landscape Architecture*, p. 93.



1 5
2
3
4



Villa Noailles
1. Edificación
2. Plataforma de césped
4. Axonometría
3. Ventanas al exterior.
5. Jardín geométrico inferior.



agua, de movimiento de reflejos en las teselas vitrificadas, no es reproducible en la fotografía. Así como la pintura cubista representaba varios momentos a la vez, en definitiva un movimiento en varios tiempos, así lo hacen las diversas planas de tierra, agua y superficie especular. Es un jardín de sensaciones, lo que siempre había sido el jardín.

Este jardín cautivó a Charles Noailles quien encargó a Gabriel Guevrekian como jardinero, y a Robert Mallet Stevens como arquitecto, el proyecto de su villa en Hyères. En cierto modo se vuelve a repetir el mismo esquema de composición triangular. La villa, situada en lo alto de la finca, sigue las directrices más puristas de la nueva arquitectura. Un edificio blanco prismático sobre una plataforma horizontal constituye el núcleo del conjunto.

Un pequeño patio cerrado en uno de los extremos y pegado a la vivienda, y una gran plataforma horizontal con césped, bordeada por un muro de unos dos metros y medio de altura, conforman el jardín. En este muro hay practicados unos grandes huecos. A través de ellos queda enmarcado el fantástico paisaje de Hyères y sus islas frente a tierra firme. Rodeando lo hasta aquí descrito, campos con la vegetación de la costa mediterránea.

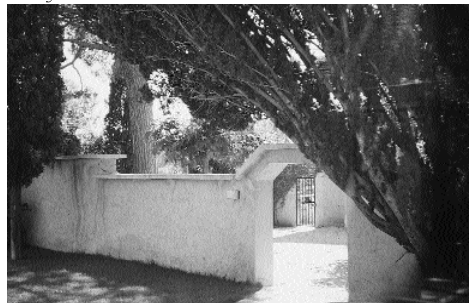
En uno de los límites de la plataforma, el situado frontalmente en el conjunto, otros dos huecos se abren a un jardín geométrico situado a nivel inferior. Este es el jardín triangular que Noailles esperaba de Guevrekian. Es la proa inferior que cierra la parcela. Está contenido por unos muros que decrecen en altura al llegar al vértice donde se coloca una pequeña columna con una base giratoria con una escultura de Jacques Lipchitz llamada Joie de Vivre. El jardín escenifica los ideales teóricos del movimiento. Si la línea hacia donde confluyen los dos lados del triángulo es una negación de la estaticidad, el giro continuo del elemento de proa no deja lugar a dudas: quiere ser un estandarte de la modernidad.

Una serie de prismas de hormigón, unos conteniendo tapizantes diversas, otros mosaicos de colores, creciendo en altura según la proximidad a la escultura, componen el interior. Una vez más la repetición de un elemento es la razón del diseño: un prisma



- Villa Noailles.
 1. Línea en zig-zag de borde.
 2. Juego de volúmenes.
 3. Entrada al jardín secreto posterior.
 Villa Capponi.
 4. Plataforma de césped.
 5. Entrada al jardín secreto posterior.

1 2 3
 4
 5



de hormigón en diversas posiciones. La composición ya no es del todo en sus partes, como era regla en el clasicismo. Si el elemento vegetal era lo preponderante en el jardín tradicional, va a ser lo inerte, hormigón y mosaico, lo que domine este pequeño jardín geométrico.

Los cuerpos prismáticos, al llegar a las paredes del recinto, facilitan otro motivo de diseño muy buscado en ese momento: la línea en zig-zag.

Posteriormente volveremos sobre este jardín. Procedamos ahora a analizar el segundo jardín propuesto: la villa Capponi, en Arcetri. Situada igualmente en unas colinas alrededor de una ciudad que ofrece vistas sugerentes: Florencia. La villa en cuestión, realizada en 1575, es una construcción barroca y doméstica. Su planteamiento es muy sencillo: un volumen prismático, prácticamente desapercibido al exterior; una plataforma de césped a nivel de la vivienda con vistas a Florencia, un plano verde abierto en uno de los laterales a dos jardines geométricos escalonados; un pequeño jardín secreto en la parte posterior donde abundan las flores; una pequeña gruta bajo la plataforma que aloja una antigua divinidad. Todo ello rodeado de bosque mediterráneo y los campos de olivo propios de la villa.

Es probable que en otro tiempo, la explanada sirviese de asiento a macetas de terracota con naranjos, limoneros, laureles u otras plantas. Sus ocres anaranjados daban al jardín una textura muy agradable en contraste con el verde perenne de la vegetación.

Este tipo de planteamiento², muy normal en todas las villas del Renacimiento, ya se observaba en la villa Médici en Fiésolo (1458), también en las colinas que bordean Florencia y donde con toda seguridad se reunía la Academia Platónica. Un villa prismática; un plano de césped con buenas vistas a menudo enmarcadas; un pequeño jardín secreto en la parte posterior, más íntimo, donde se cultivaban flores que no podían aparecer en el resto; un jardín geométrico justo en el nivel inferior, con un diseño matemático, para ser contemplado desde arriba. Las plataformas de césped, en una colina, a menudo eran sostenidas a través de bóvedas que podían servir para alojar grutas, lugares frescos que formaban parte de la tradición mitológica del jardín. Las razones del uso de trazados geométricos en el Renacimiento obedecen a un intento de imitar la naturaleza, no en lo casual, sino allí donde se manifiesta más matemática y exacta: la geometría de una flor, de un copo de nieve...

Por este motivo, la vegetación predominante eran las coníferas, donde no se observa el cambio de las estaciones, incompatible con algo que ya es perfecto. Los setos de boj siempre se pueden tallar y mantenerse con una misma apariencia. Las flores, eran algo efímero, y por ello de existir, era en recintos cerrados.

El jardín tenía siempre su significado escondido para iniciados. Los temas mitológicos que aparecían siempre estaban relacionados entre sí dentro del jardín y aportaban un placer intelectual añadido al disfrute de los sentidos que le era propio.

En la villa Capponi de Arcetri, nos encontramos con motivos de decoración propios del siglo XVI, en el muro que cierra el conjunto con sus arabescos, en la forja de la ventana que en él se abre, en las verjas de los muros que dan acceso a los jardines,



2. Los Humanistas toscanos se deleitaban con el campo ya que lo consideraban como estimulante para la salud y la meditación. La naturaleza misma se convertía para estos intelectuales en un conjunto de metáforas ampliamente significativas, pues como indicaba Pico de la Mirandola: Dios habla por lo creado. Alberti sitúa en la naturaleza la "casa ideal", la cual se ha de disponer en un lugar elevado, rodeada de campos soleados y bosques. Fueron muchos los círculos humanistas que siguieron estos principios, entre ellos se deben destacar los florentinos de Poggio a Caiano y la Academia de Careggi, patrocinados por los Médici. Planteamientos similares nos encontramos posteriormente en la villa Medici de Fiésolo, y ya en el Barroco, la villa Gamberaia en Settignano. BAZIN, Germain. *Paradeisos. Historia del jardín*, p. 81. Plaza y Janés, 1990.



1 2

Villa Capponi.

1. Grifos guardianes del jardín secreto.
2. Descenso al jardín secreto.



en los motivos de terracota...

La estatuaria se compone de dos grifos o pequeños monstruos alados de terracota que guardan la entrada del jardín secreto. Según el bestiario Image serían los guardianes ideales del rincón más privado³. Los grifos son las aves más grandes de todas las del cielo. Según el bestiario Cashier, representan al diablo. Son tan fuertes por naturaleza, que pueden agarrar a un buey vivo. Los monstruos y diablillos a poder ser de efímera terracota, sustituyen a los hermes y venus de antaño. Ya ha pasado la época de las figuras bellas y serenas⁴.

Dos delfines, escamosos y agresivos protegen a los que se bañan en el estanque⁵. La divinidad de la gruta aún permanece con medio cuerpo en tierra.

Si en algo resulta atractivo este jardín, es en los muros que lo rodean. Porque son perforados de tal manera que valoran dramáticamente el paisaje: se accede al jardín a través de un cuerpo abovedado en el interior de la villa para enfrentarse a la primera puerta, al otro lado del césped. El lateral de la terraza se cierra para abrir una ventana a Florencia. Pero una pequeña ventana, en el jardín inferior, cerrada con forja, enfatiza ese mirar soñador, que no sería igual si no fuese a través suyo. Desde el exterior de la villa, rodeada de muros enfoscados, se descuelga con una debilidad poderosa.

De nuevo al jardín de Hyères, podríamos aplicar el mismo esquema del jardín de una villa doméstica del Renacimiento. Un edificio prismático, un plano horizontal, con un cerramiento en el que se practican unos grandes huecos para mirar el paisaje. Un jardín geométrico en el plano inferior. En lugar de unos bordes de boj tallado, unos bordillos de hormigón. Si en el primero teníamos grupos de flores entre los setos, aquí una abstracción de las manchas de color cumple la misma función.

Un pequeño patio o jardín secreto aparece en la parte posterior. Incluso la plataforma de césped está sostenida por una serie de bóvedas. Idéntico planteamiento del problema.

Las diferencias vendrían a la hora del lenguaje empleado para resolverlo, y aún entonces nos encontraríamos con grandes parecidos. En los dos casos hemos hablado de volúmenes prismáticos, puros... con distinta caligrafía. También eran diferentes, dentro del mismo esquema, la villa Médici y la Arcetri, renacentista y barroca respectivamente.

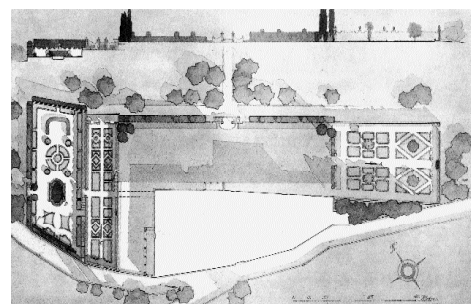
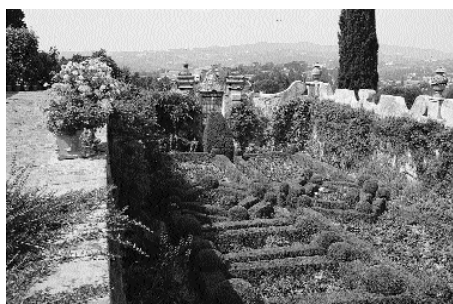
En las villas del Renacimiento nos referíamos a esos jardines cerrados y la importancia de los cerramientos de los mismos. Comentábamos la manera de abrir los huecos, de cómo valoraban la relación interior, de cómo el paisaje pasaba a ser un cuadro enmarcado. En el jardín de Hyères ocurre de manera literal y más repetitiva. Y no es un caso aislado encontrando marcos semejantes en las construcciones contemporáneas de Le Corbusier, por ejemplo las casas para la Weisenhof en Stuttgart de 1927, la villa Saboya de 1928 o su mismo Pabellón Suizo de 1930. Sus azoteas son jardines cerrados, con vistas hacia campos, en un tiempo supuestamente vacíos de otras edificaciones, idealizados gracias a esos muros que componen las cajas.

3. "Allá en la India están las grandes montañas de oro y de piedras preciosas, y de otros tesoros en abundancia. Pero ningún hombre se atreve a acercarse a ellas, debido a los dragones y los grifos salvajes que tienen cuerpo de león volador, y que bien pueden llevarse a un hombre completamente armado, junto con su caballo, si consiguen atraparlo." Image 110. MALAXECHEVERRIA, Ignacio. *Bestiario Medieval*, p. 80. Ediciones Siruela.

4. Este cambio en los temas del jardín era una consecuencia lógica del sentir de esa época. La historia de los hechos y de las ideas muestra bien las causas del abandono del maravilloso optimismo del Renacimiento. El descubrimiento del globo terrestre suscita una atracción por la inmensidad, perturbando la identidad profunda de las ciudades-estado. Los descubrimientos geográficos son obra de otras entidades políticas, en otros mares distintos del mar de los dioses. El hombre ya tenía la conciencia de ser el centro del mundo. Copérnico con el abandono del geocentrismo contribuyó a esta situación. La fe católica, que se creía un dato inquebrantable de la vida humana, se pone ahora en duda. Roma es saqueada. Los motivos del jardín necesariamente habían de cambiar y convertirse en figuras atormentadas. Monstruos y diablillos se prodigan.

5. "Se cuenta también que existe en el mar una bestia llamada delfín; posee dos largas alas, y cuando un navío en alta mar, dominado por la violencia de las olas, corre peligro de irse a pique, entonces se compadece esta bestia de los marineros. Alzando sus alas a lo alto, se coloca bajo el barco y lo levanta en la superficie, lejos del oleaje." Versión árabe del Fisiólogo griego Carill. 204. *Bestiario Medieval*, p. 56.

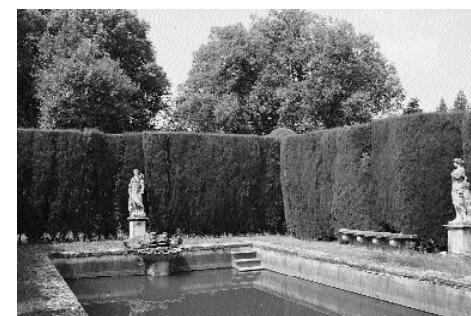
"Dulfin, el salvador de los ahogados, es un pez con cuerpo voluminoso, con dos alas; cuando un barco se acerca a un remolino, se coloca frente a él y extiende las alas impidiéndole avanzar; si el barco se hunde, hace sitio sobre su lomo a los naufragos, de forma que puedan agarrarse a su cola, y los transporta a tierra firme Nuzhat. 55. *Bestiario Medieval*, p. 58.



Podríamos hablar de un diferente recorrido mitológico, que ya señalábamos como sólo para iniciados. Si los hombres del Renacimiento disfrutaban del jardín, no sólo a través de la percepción visual, sino también a través del conocimiento de la Antigüedad en él representada, el hombre del primer cuarto de siglo llevaba sus experimentos a la arquitectura y también al jardín. Esa búsqueda del movimiento a través de la repetición de elementos en posiciones parecidas pero diferentes, que requerían de la mente del que lo contemplaba para finalizar de entender lo que se le quiere transmitir. Intentos de llevar a la realidad física, las ideas que en pintura eran fáciles de expresar.

Si la arquitectura en ese momento tenía una función eminentemente social, facilitar una vivienda digna al mayor número de personas, encontrar el modo de seriar y repetir de manera económicamente viable, no ocurría lo mismo con la jardinería. Los planteamientos de Guevrekian estaban más emparentados con la pintura y la escultura⁶. Hyères, y más aún su precedente, el Jardín del Agua y de la Luz, constituyen un experimento del jardín como algo basado en la percepción, no sólo en la visión sino en sensaciones no fotografiables: un reflejo cambiante, una atmósfera especial, algo ilusorio.... que si bien de otras maneras ya había estado presente en los buenos jardines históricos, se había desvanecido en el XIX con el debate simplista jardín geométrico-jardín naturalista.

Fue un punto de partida criticado por paisajistas americanos por la escasa repercusión social de sus propuestas. E.E.U.U. ya estaba construyendo la ciudades jardín de Radburn, New Jersey y Chatham Village. Y eran seguidores de la línea comenzada por Olmstead, con la convicción de que la vida de la gente puede ser enriquecida mediante la mejora del entorno de las edificaciones. Le Corbusier había edificado unidades de habitación sobre supuestas praderas ideales que, por considerarlas así, no había llegado a trabajar. Siendo conscientes de que la realidad del paisaje enmarcado no era las idílicas Florencia o Hyères, comenzaron a proyectar también el entorno de la arquitectura. Las propuestas de Guevrekian y sus contemporáneos fueron paradigma de la modernidad y, a su vez, punto de unión con la tradición.



- 1 3 4
- 2 5
- 6

Villa Capponi.

- 1. Ventana al exterior.
- 2. Jardín secreto desde la plataforma de césped.
- 3. Túnel de entrada al jardín.
- 4. Delfines sobre la piscina
- 5. Planta según Italian Gardens of the Renaissance. Jellicoe.
- 6. Piscina.

6. Dos caminos se abren en ese momento: uno dirigido primordialmente a los intereses sociales, el otro hacia intereses artísticos, aunque la división ya nunca va a ser rígida. Así más tarde, Burle Marx y Noguchi acentuará en sus trabajos la creencia de que el jardín es una obra de arte. En su caso va a ser el surrealismo la corriente pictórica que lo acompañe. Ninguno de los dos caminos es exclusivamente social o artístico.