

EL PAISAJE, MODELO DEL JARDIN

Miguel Angel Aníbarro

Este texto corresponde a la primera de las tres conferencias dictadas en el ciclo "Paisaje y arquitectura moderna", organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares en septiembre y octubre de 1991. La intención de las mismas era trazar en sus rasgos mas sobresalientes el panorama de la relación establecida entre el paisaje y el jardín -la inicial- trasladada luego a la arquitectura y a la ciudad -las dos ultimas-, desde los orígenes de la arquitectura moderna hasta el surgimiento del Movimiento Moderno. El texto ha sido revisado y puesto al día, procurando no perder el tono coloquial que la situación demandaba. Se han agregado las notas y referencias bibliográficas más indispensables, y se han restringido, por razones obvias, las ilustraciones a las que parecen menos prescindibles. Las dos conferencias siguientes aparecerán en la próxima edición de Cuaderno de Notas.

Como arquitectos, estamos acostumbrados a pensar en el espacio en los términos de la geometría euclidiana: líneas tiradas con regla y compás, medidas exactas, ángulos constantes, paralelismo y perpendicularidad; estamos también habituados a representarlo en perspectiva y en proyecciones planas. Es ésta una manera de concebir el espacio que tiene modernamente su origen en el siglo XV, cuando tras la formulación, en los albores del Renacimiento, de unos procedimientos geométricos que permitían su figuración sobre un plano -el método de la perspectiva central sobre el que Alberti teorizara, que conseguía simular con bastante aproximación la visión de una persona quieta-, se llega al entendimiento del espacio real o imaginado, del espacio ar-

quitectónico, en función de su reproducción perspectiva y, por tanto, se viene a concebir la arquitectura a partir de los mecanismos inventados para representarla.

Sin embargo, la arquitectura moderna se fundamenta en una concepción del espacio muy distinta: las expresiones 'espacio-tiempo', 'espacio en movimiento', 'espacio fluido', tratan de describir de modo aproximativo un concepto que, aparecido en la teoría de la arquitectura alemana de los años 20, quedó luego consagrado por Sigfried Giedion en su libro Espacio, tiempo y arquitectura (1). Giedion dedicó buena parte de su obra a la búsqueda de las manifestaciones de esa concepción espacial, y sus resultados son conocidos por todos. Menos sabido es que ese

PAISAJE Y JARDIN

modo de comprender el espacio probablemente naciera -no ya en el siglo XX, sino bastante antes- de una nueva apreciación del paisaje natural, cuyas cualidades espaciales no tienen, desde luego, una correspondencia tan precisa como la de la arquitectura con la representación perspectiva.

Christian Norberg-Schulz, en su intento de hacer una fenomenología de la arquitectura, ha hablado en Genius loci de la estructura del lugar natural, entendiendo éste como una combinación de elementos relacionados entre sí que incorporan significados. Conviene al propósito de este ciclo, recoger aquellas observaciones del teórico noruego que contribuyen a explicar la forma del paisaje, como base sobre la cual introducir luego nuestros argumentos (2). Siguiendo a Norberg-Schulz, entenderemos por paisaje el espacio natural considerado en una escala intermedia comprensible en la vida humana común, y como tal, esencialmente ligado al suelo, a sus cualidades y su configuración.

Los componentes primarios del paisaje son tres: la montaña, el árbol y el río. La montaña es un lugar específico dentro del paisaje; es un punto en el cual el terreno se eleva formando una convexidad. Esa elevación parece dotarla de un carácter distante, remoto, pero ofrece la posibilidad de contemplar amplios panoramas. Su convexidad hace que la montaña no constituya, en principio, un abrigo para el ser humano; sin embargo, sus laderas, en cuanto pueden ser entendidas como pliegues del terreno, ofrecen ciertamente un refugio. Al hablar de la montaña estamos hablando también de la roca y de sus acumulaciones: una roca es un elemento extraño, inmóvil, ajeno al ser humano, que simboliza lo selvático; pero, más en general, nos referimos al hablar de la montaña al terreno y sus atributos.

Las cualidades formales del terreno son, por una parte, la extensión y el relieve, y por otra la textura y el color. Las dos primeras, relieve y extensión, son cualidades relacionadas entre sí, de las que dependen la configuración y la escala del terreno. La configuración deriva de la presencia de elementos superficiales: es el caso de las llanuras o las mesetas; lineales: los valles que siguen una dirección determinada; o puntuales: una colina o una montaña que señalan un punto, un centro en el paisaje. La escala, a su vez, es consecuencia de las dimensiones de estos elementos y de su relación: elevaciones y

hundimientos pequeños y múltiples producen un microrrelieve propio de ciertos paisajes nórdicos; en cambio, un sistema montañoso como el de los Alpes es un caso de macrorrelieve. Es, sin embargo, el relieve medio -el del paisaje griego o el de las regiones centrales de Inglaterra, por ejemplo- el que mejor se relaciona, desde el punto de vista dimensional, con el ser humano y su morada. Por su parte, la textura y el color son propiedades secundarias del terreno, propiedades que afectan a su superficie y dependen de los materiales de que esté compuesto (3).

Frente a la roca y la montaña, el árbol es una "manifestación de la realidad viviente" y, en ese sentido y por su propia constitución, se le puede entender como una imagen o alegoría del ser humano, al cual ofrece con su copa un techo protector, un cobijo cuando menos provisional. El bosque, en cambio, es lo selvático por antonomasia. La gran densidad de vegetación y la extensión ilimitada hacen de la selva un lugar impenetrable e ininteligible, en el que es fácil perder la orientación. Tiene, por tanto, un carácter vagamente amenazador. La limitación de su extensión y el aligeramiento de la vegetación devuelven al bosque un significado positivo. Es el caso de la arboleda: la arboleda es ya un espacio abarcable, comprensible.

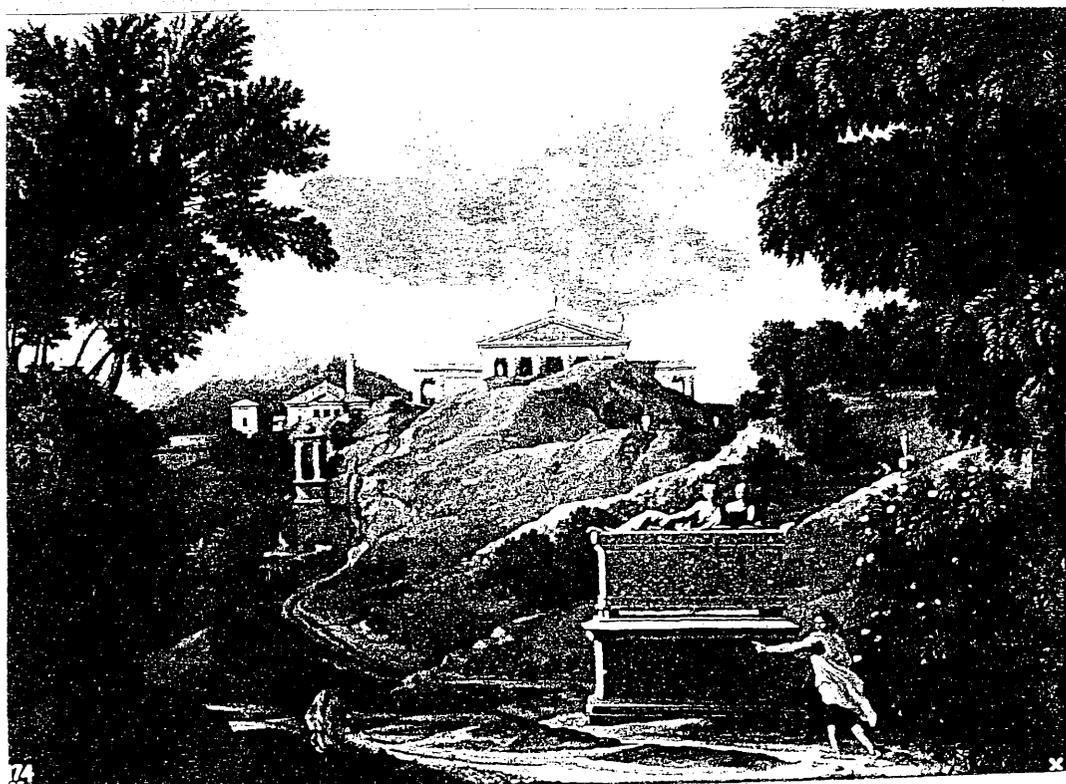
La vegetación, en general, en cuanto elemento añadido, modifica superficialmente el relieve del terreno, pero mantiene sus propiedades básicas. Puede variar en su grosor, desde la pradera a la espesura, o en su extensión, desde el árbol aislado hasta la selva; además, la vegetación silvestre puede combinarse o incluso ser sustituida por los campos de cultivo, que suministran un orden reconocible resultante de la acción humana. Pero cuando la vegetación pasa a ser motivo principal en los paisajes boscosos y selváticos, produce, por una parte, un enmascaramiento cuando menos parcial del relieve del terreno, y presenta, por otra, unos efectos espaciales peculiares: el efecto de la luz filtrada entre las ramas y las hojas de los árboles, y el de la profundidad producido por la sucesión de los troncos en todas direcciones en el interior de una floresta (4).

El agua es un elemento dinámico, en constante movimiento y continuamente variable en sí mismo; un elemento que dota de identidad al paisaje, enfatizándolo en algunos casos, como el arroyo o el río que subrayan la dirección de un

PAISAJE Y JARDIN



1. El castillo encantado, de Claude Lorraine (National Gallery)



2. Paisaje de la antigua Roma, de Nicolás Poussin (Museo del Prado)

PAISAJE Y JARDIN

valle, o la cascada que hace patente un corte en el terreno; o también configurándolo, particularmente en las costas marítimas o en las riberas de las grandes extensiones acuáticas, lagos o ríos muy caudalosos: una isla -el lugar por antonomasia en tanto que definida con total precisión-, una bahía, un cabo, una península, deben su contorno al encuentro entre la tierra y el agua.

Pero puede el agua ocasionar, a veces, efectos de desmaterialización en las superficies en apariencia inmóviles de los lagos, o de indeterminación en el caso de los terrenos pantanosos; efectos que son exactamente los opuestos a los definitorios que se dan en las costas. El exceso de agua, es decir, la inundación o el diluvio, provoca la "pérdida del lugar": la pérdida del suelo y la de buena parte de las referencias visuales. En esta situación es cuando más claramente se experimenta el agua como un espacio negativo, un lugar en el que no se puede estar (5).

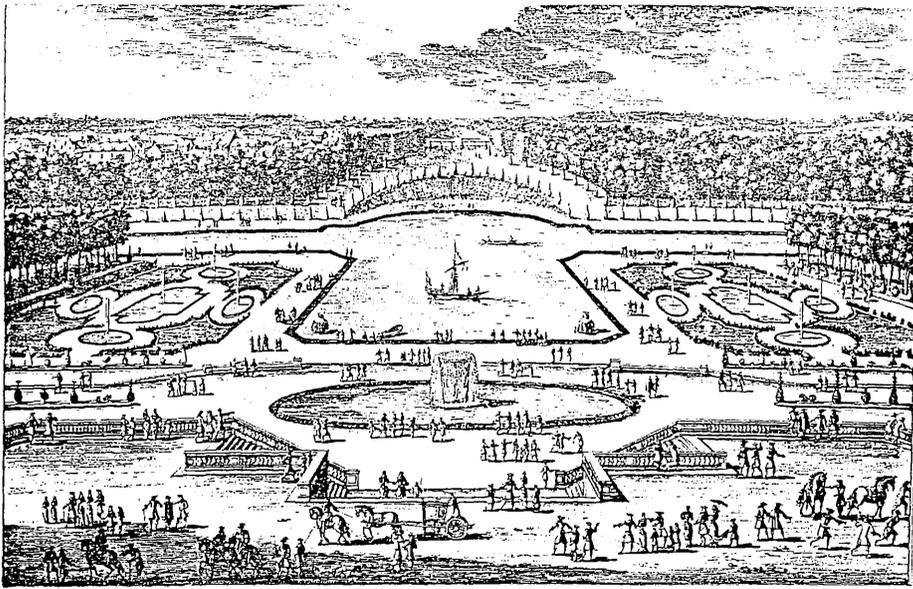
La interacción de estos elementos, el terreno, la vegetación y el agua, de sus rasgos y de sus variantes, da la forma característica de un paisaje. También el cielo interviene en la caracterización del paisaje a través de sus cualidades espaciales, de sus atributos específicos y de los ritmos temporales con los que solemos relacionarlo. Las propiedades específicas del cielo dependen del estado de la atmósfera. Se refieren al color, el azul más o menos pálido o intenso que le es propio; al grado de transparencia o de opacidad que da lugar a los cielos altos, medios o bajos; a la luz y sus variaciones, a veces bastante notables: la luz cambiante que se produce en regiones próximas a las costeras, la luz expansiva de las llanuras, por ejemplo, del centro de Europa, la luz intensa de los países de las riberas del Mediterráneo; y a las nubes, que se desplazan y modifican constantemente produciendo efectos de diversificación por la variedad de sus figuras, de altura cuando tienen desarrollos verticales, de horizontalidad con cielo cubierto, de profundidad con una sucesión de frentes, o de ocultación cuando hay niebla -otro caso de pérdida del lugar-.

Las cualidades espaciales del cielo dependen de su relación con el suelo. El tamaño viene dado por la amplitud del espacio desde el cual se observa; el horizonte se corresponde con el perfil

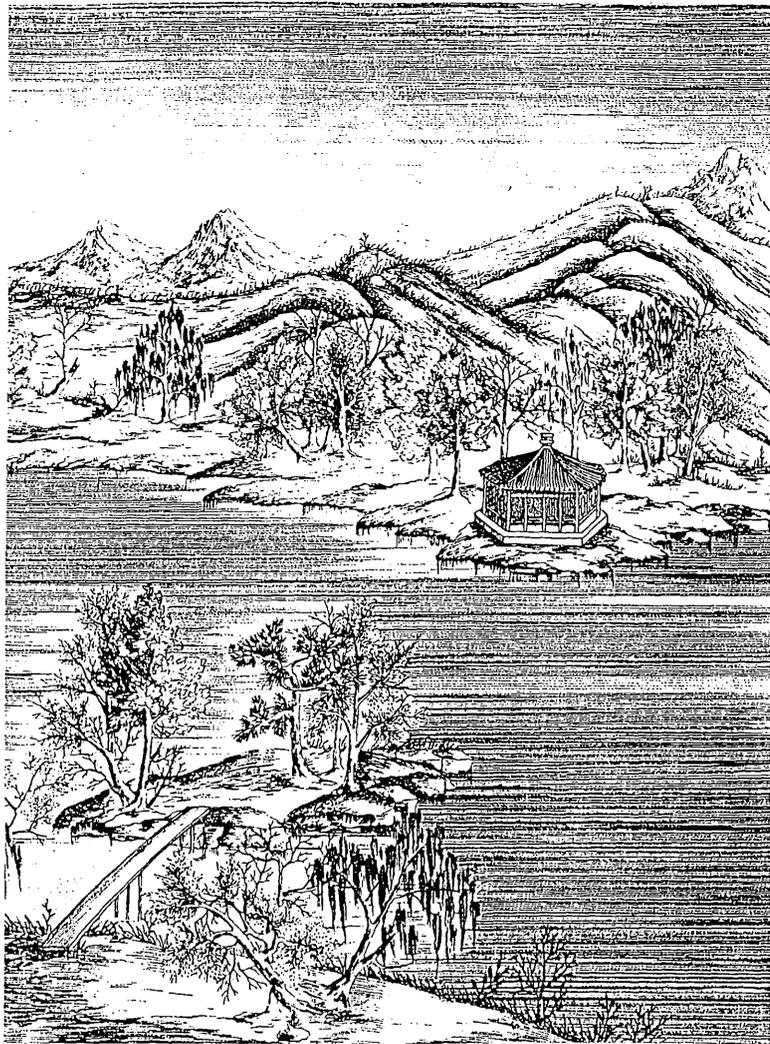
de los elementos que delimitan éste, entendido como línea de encuentro entre el cielo y la tierra y, por tanto, también como contorno exterior de ese espacio natural. Si el paisaje es abierto y el horizonte llano, el cielo se ve en su totalidad como un hemisferio; si el suelo tiene un relieve pronunciado y el horizonte es quebrado, el cielo se recorta, reduciéndose a un fragmento cuando es visto desde un valle, y aparece como plano de fondo -cambiante- contra el cual se perfila la silueta -constante- del terreno. Los ritmos temporales, por último, derivan del recorrido del sol y de los ciclos estacionales, y su capacidad para modificar la percepción del paisaje es función, por una parte, de la presencia o ausencia de la luz -el paisaje nocturno- y de su calidad: en los momentos fundamentales del día, aurora, mediodía y ocaso, la luz tiene no sólo distinta intensidad sino distinto color; y por otra, de los fenómenos atmosféricos que corresponden a cada una de las estaciones, así como de las variaciones en el estado de la vegetación y de las aguas que los acompañan (6).

Pues bien, en virtud de las relaciones que se dan entre todos estos factores es posible, concluyendo con Norberg-Schulz, identificar determinados arquetipos de paisaje. La combinación de un terreno de extensión casi ilimitada y escaso relieve con una ausencia general -salvo excepciones puntuales- de agua y vegetación, mas una luz intensísima y una presencia dominante de la bóveda celeste, da por resultado uno de tales paisajes arquetípicos: el del desierto. Un terreno discontinuo y variado, cubierto de praderas y bosques, en donde el agua esté siempre presente en forma de corrientes o de superficies tranquilas, con un sol bajo filtrado por las nubes y una atmósfera continuamente cambiante, es lo característico del paisaje de las regiones que vierten al mar del Norte. El paisaje de la cuenca mediterránea resulta, en cambio, de una "composición inteligible de elementos diferenciados", con montes bien definidos sólo parcialmente cubiertos por la vegetación y valles claramente delimitados que aparecen como lugares individualizados, con un cielo alto y abarcador, un aire transparente y una luz fuerte y uniforme (7). Aquí el paisaje contiene un "orden significativo de lugares" a escala humana, cuyos caracteres es posible reconocer relacionando los rasgos de cada uno de ellos con las cualidades primordiales del ser humano: de ahí que en Grecia se produjera la personificación del carácter del lugar en los

PAISAJE Y JARDIN



3. Chantilly, de André le Nostre: el parterre de agua



4. Los jardines del emperador K'ang-hsi en Jehol, según un grabado de Matteo Ripa (1713)

PAISAJE Y JARDIN

dioses antropomorfos y la exactitud con la cual se colocaban altares y templos en la posición idónea para comprender el paisaje (8). Cuando se da este equilibrio de factores que producen una totalidad armoniosa y comprensible a una escala próxima al ser humano, es cuando éste puede dominar la tierra, y actúa sobre ella transformando el paisaje natural en paisaje cultural.

Este comprender el paisaje como configuración se hallaba implícito en la pintura paisajista del siglo XVII. En ella el paisaje ya no sirve solamente como fondo de una escena, como era habitual, sino que pasa a ser el contenido principal del cuadro en el que se integran las figuras humanas. Esta pintura, El castillo encantado de Claude Lorraine, presenta una costa rocosa: una escena centrada en la mole del edificio que se interna en el mar; la profundidad viene dada por la contraposición entre la figura sentada y el castillo que aparece en el último término. Árboles aislados acompañan los tres planos principales del cuadro: el de la derecha señala el primer término, en el que se halla la figura humana; a la izquierda otro árbol señala un plano medio en el que se ve un ciervo, en el centro de la parte inferior; otro árbol al fondo acompaña al castillo. El cielo, uniformemente luminoso, contrasta con el intenso azul en movimiento del mar, el cual se adelanta desde el horizonte hasta ocupar buena parte de la media distancia.

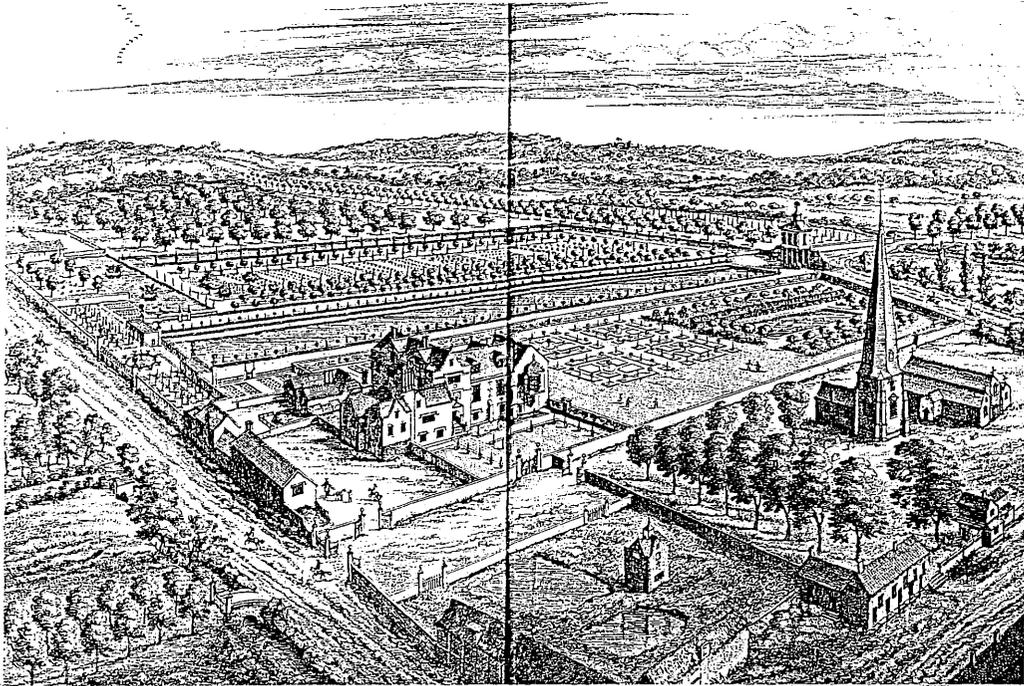
En cambio, el Paisaje de la antigua Roma de Nicolas Poussin tiene un suelo muy quebrado, pero no precisamente rocoso, con relieve variado y pendiente rápida. El verdor de la hierba sobre la tierra parda y el color limpio de la atmósfera sugieren la primavera. Una nube en el centro del cuadro acentúa, por contraste, la luz azul del cielo y resalta el perfil del terreno. La escena está enmarcada por sendos árboles frondosos. La profundidad del espacio es puesta de manifiesto por el sendero que se despliega en zigzag desde el primer plano hacia el fondo; ahora bien, los términos extremos están marcados por piezas arquitectónicas: una tumba aparece en primer plano a un lado del camino, frente al espectador, y en el de fondo, unos pocos edificios entre los cuales destaca un templo semioculto tras la colina.

Los ejemplos se podrían multiplicar y, sin duda, sería posible seguir las evoluciones de este género pictórico desde el punto de vista de tal consideración del paisaje. Pero estos dos son suficientes para entender que la pintura de paisaje con figuras va a contribuir de modo decisivo al establecimiento, en el cambio del XVII al XVIII, del ideal del paisaje clásico, esto es, del paisaje de la Antigüedad tal como podía ser contemplado en los alrededores de algunas ciudades italianas, Roma y Nápoles sobre todas: el paisaje de la campiña mediterránea, antes referido, salpicado de ruinas de monumentos antiguos. Ese ideal del paisaje clásico se va a instaurar no sólo en la propia Italia o en Francia, país de origen de Poussin, de Gaspard Dughet o de Lorraine, sino también en Inglaterra, donde, establecida la costumbre de completar la formación de los hijos de la nobleza con el 'Grand Tour' -el viaje a Italia-, estos paisajes pintados rememorarán en su madurez los escenarios visitados en los años dorados de la juventud (9).

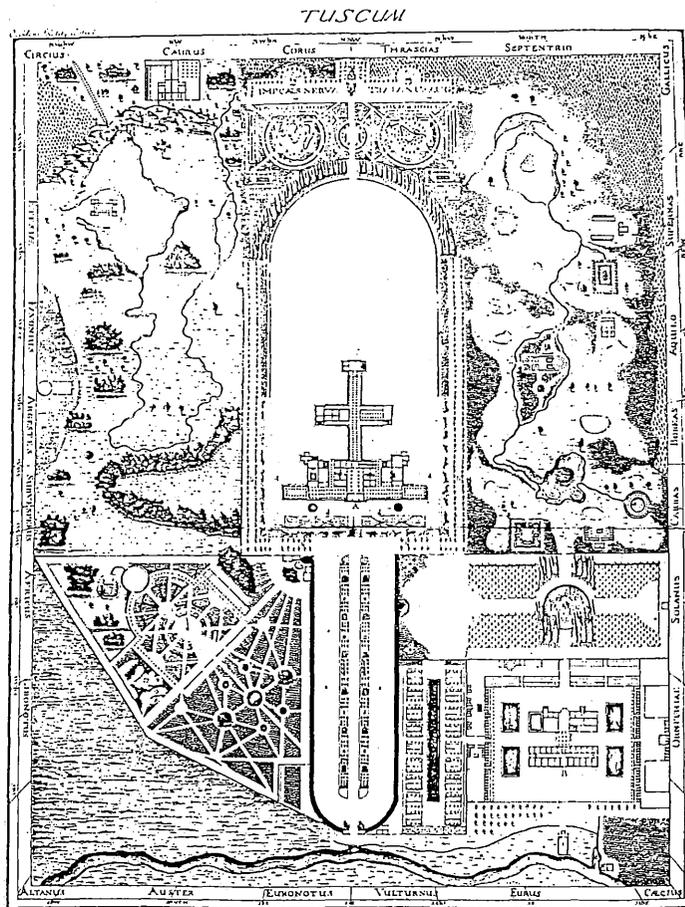
Por otro lado, no es difícil imaginar que la contemplación cotidiana de tales pinturas llegara a acostumbrar a propietarios y aficionados a una lectura del paisaje como composición: primero pictórica, puesto que lo contemplado era un paisaje pintado, y luego, a consecuencia de la comparación entre éste y el real y de la traslación al segundo de las observaciones efectuadas en el primero, como composición propiamente paisajística. La pintura de paisaje acabaría favoreciendo un acercamiento analítico al paisaje natural que permitiría distinguir sus componentes y apreciar las relaciones de posición y semejanza, los juegos de masas y de luces, de colores y texturas establecidos entre ellos.

Así, cuando se manifiesten en el campo arquitectónico los síntomas de la crisis del sistema clásico, por lo que respecta al jardín la opción a ojos británicos estará bien clara. Hasta ese momento el jardín se había concebido según el modelo de la arquitectura y, de hecho, es razonable considerarlo como una parte específica del dominio de la misma: ese jardín arquitectónico, que se desarrolla desde el siglo XV en adelante, había llegado a su ápice a finales del XVII con la obra de André Le Nostre. En los primeros decenios del XVIII, mientras en todo el continente se estaba poniendo en práctica el sistema madurado por Le Nostre, va tomando cuerpo en Inglaterra la crítica del jardín regular.

PAISAJE Y JARDIN



5. El jardín a la holandesa en Inglaterra: Westbury Court



6. Villa Toscana de Plinio el Joven, según la reconstrucción de Robert Castell

PAISAJE Y JARDIN

Ya en 1685 William Temple (10) había señalado la existencia en China de jardines que no seguían las reglas acostumbradas en Europa - "ciertas simetrías, proporciones y uniformidades" que eran las propias de la arquitectura de la época-: se trataba de jardines "completamente irregulares" que, sin embargo, tenían "formas más hermosas que cualesquiera otras". Temple reconoce en esos jardines de los chinos la presencia de una clase de belleza desconocida, que no tiene "ningún orden o disposición de las partes" reconocible por los europeos; una belleza asombrosa, pero esencialmente distinta del paradigma clásico, para juzgar la cual no existía categoría alguna en la cultura occidental.

Pero será Joseph Addison quien, en 1712 y en su periódico The Spectator (11), sugiera con claridad una posible alternativa al jardín establecido a partir de la censura de ciertos abusos surgidos en él: "Nuestros jardineros británicos - dirá Addison- en lugar de complacer a la naturaleza gustan desviarse de ella tanto como pueden. Nuestros árboles crecen en conos, esferas y pirámides. Vemos la marca de las tijeras en cada planta y en cada arbusto". Ahora bien, este juicio no se dirige de un modo indiscriminado hacia todo el jardín regular, sino hacia una forma particular del mismo, una variante caracterizada por la compartimentación extrema, el cierre de las partes entre sí y la abundancia de figuras topiarias: el jardín holandés, que se había puesto de moda en Inglaterra con la llegada al trono de Guillermo de Orange en 1688.

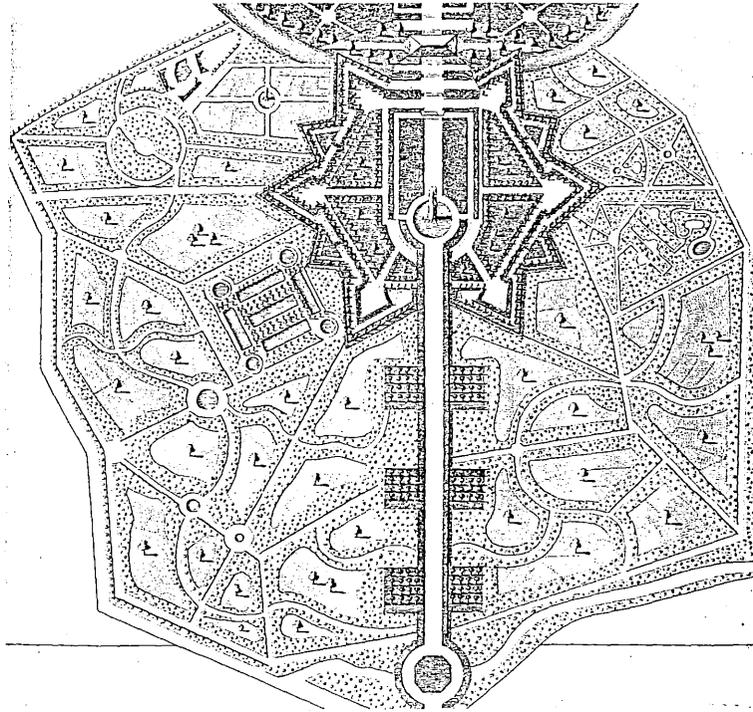
Este punto de vista lo fundamenta Addison en la superioridad de la naturaleza sobre las cosas artificiales, del paisaje sobre el jardín, debido a la grandeza del paisaje y a la variedad de sus imágenes. Y es aquí donde sugiere que la semejanza entre la naturaleza y el arte constituye una fuente doble de placer, porque en la contemplación de la una o del otro aparecería, junto a lo agradable del objeto en sí mismo, el deleite producido por las evocaciones causadas por la mutua similitud. Un argumento precisamente aplicable a la pintura de paisaje en cuanto tiene por tema la naturaleza en su estado selvático, pero nada ajeno al jardín considerado como naturaleza transformada. De ahí que Addison proponga una doble operación de acercamiento entre ambos: una sutil transformación de los campos de cultivo, introduciendo plantaciones arbóreas y mejorando prados y setos, que hiciera de ellos un "bonito paisaje" -

como los pintados- no solamente provechoso, sino además agradable, por un lado; y por otro, la formación de un jardín como si de un lugar selvático se tratara, entremezclando irregularmente jardín formal, huerto y macizos de flores, como, según cuenta, hizo en el suyo propio, de manera que llegara a parecer una "floresta natural".

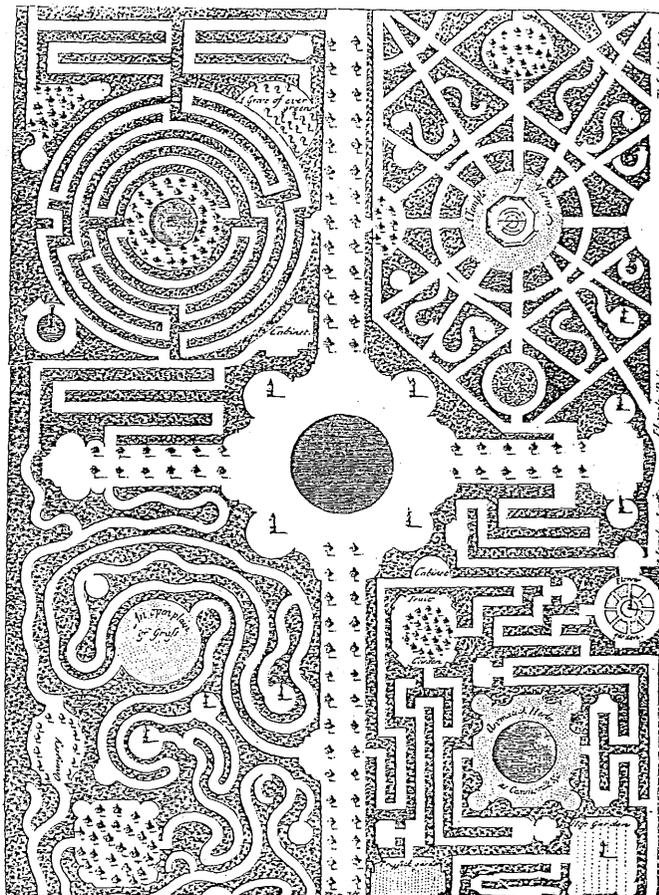
Estos razonamientos serían ratificados un año después por el poeta Alexander Pope (12), quien alaba de la naturaleza especialmente su simplicidad, en evidente contraste con las complicaciones de los jardines al uso. A esos jardines contraponen lo que a su parecer era el gusto de los antiguos, que consistía "en las partes útiles de la horticultura, árboles frutales, hierbas, agua, etc.", tal como deduce de las descripciones realizadas por Virgilio en las Geórgicas, libro IV, del jardín del anciano Coricio en Tarento, y por Homero en la Odisea, rapsodia VII, del jardín de Alcinoos: estos dos eran, a decir verdad, huertos que poco tendrían que ver con los ostentosos jardines de los patricios romanos. La invocación de Pope a la simplicidad se hace en el ámbito del neopaladianismo. En su Epístola sobre el uso de las riquezas dirigida a lord Burlington en 1731 (13), Pope defenderá el dictado de la naturaleza, la "consulta al genio del lugar" al que habían de obedecer el jardín y la arquitectura -de acuerdo con el gusto impuesto por el noble arquitecto-, frente a la "naturaleza invertida" del jardín simétrico.

En el mismo círculo burlingtoniano tendrá lugar el intento de reconstrucción de las villas de la Antigüedad llevado a cabo por Robert Castell (14), partiendo de los textos de los tratadistas romanos, principalmente de Varrón y Columela, y de las cartas de Plinio el Joven. Las dos villas descritas por Plinio (ésta es la villa Toscana) se interpretan como una conjunción de lo regular y lo irregular, esto es, de jardín y paisaje -en el cual se introducen, no obstante, buen número de pequeños edificios-, mediante la mezcla de las tres maneras fundamentales de entender el jardín identificadas por el autor: el jardín natural primitivo -esencialmente el huerto descrito por Homero y Virgilio y citado por Pope-, el jardín regular posterior, en el que el arte se hace visible en todas partes, y el jardín que, mediante el arte, imita a la naturaleza preservando su irregularidad, al modo de los chinos.

PAISAJE Y JARDIN



7. Paston Manor, de Stephen Switzer



8. Batty Langley: asimetría e irregularidad sobre un armazón axial

PAISAJE Y JARDIN

Argumentada la conveniencia de asemejar el jardín a la naturaleza, conocida la posibilidad de llevar tal cosa a la práctica puesto que así se había hecho en China, establecidas asimismo las referencias legitimadoras a la Antigüedad -tal como había ocurrido con el jardín renacentista, pero con objetivos muy diferentes- y propuestos, con la pintura de paisaje, los modelos capaces de integrar tales correspondencias culturales con los ideales del presente, las condiciones necesarias para concretar éstos en su terreno específico, el del diseño de los jardines, estaban dadas (15). La transformación no se va a producir, sin embargo, partiendo de cero -todo cambio arquitectónico, por muy radical que quiera ser en su planteamiento teórico, tiene lugar sobre las imágenes de lo conocido-, sino enlazando con el jardín establecido, en una evolución en la que es posible reconocer sucesivos estadios.

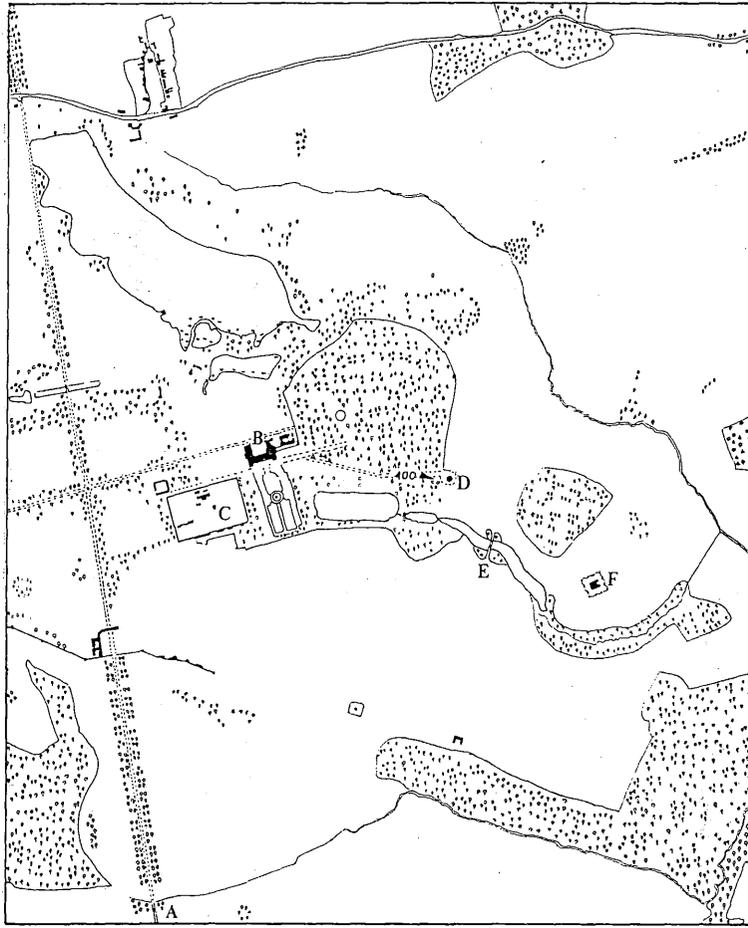
El primero de ellos supone el mantenimiento de la organización geométrica del jardín regular, pero eliminando sus rasgos más artificiosos y conjugándola con una variedad que amortigüe su rigor. Así la regularidad se suaviza mediante la sustitución de los parterres bordados y compartimentados propios del jardín barroco por superficies de césped; con la reducción, e incluso desaparición, de los bordes de piedra en las piezas de agua, que conservan su contorno regular; y con la eliminación de las figuras recortadas en arbustos, es decir, de la topiaria, pero no de los setos, considerados todavía necesarios para delimitar los espacios: ésta labor será realizada por Charles Bridgeman, el principal diseñador de jardines en el primer tercio del siglo (16). Para limitar el dominio de lo artificial y lograr mayor diversidad, Stephen Switzer propone en su *Ichonographia Rustica* (17) simultanear el jardín regular y el parque natural: la regularidad es admitida en el recinto interior, en las inmediaciones de la casa; pero el recinto exterior se mantiene en su estado original, con arboledas, prados y campos de cultivo en los que se introducen incidentes -tales como cenadores, asientos, paseos rectos y estanques- destinados a aumentar el interés visual del paisaje y a sugerir posibles recorridos: en Paston Manor un jardín extremadamente regular en figura de estrella se desarrolla delante de la casa y se prolonga a lo largo de un paseo axial; pero en las partes que se extienden en torno al jardín y a los lados de la avenida, los caminos, la distribución de los campos y, según su autor, el carácter rural

de los mismos se mantienen aproximadamente fieles a su estado original.

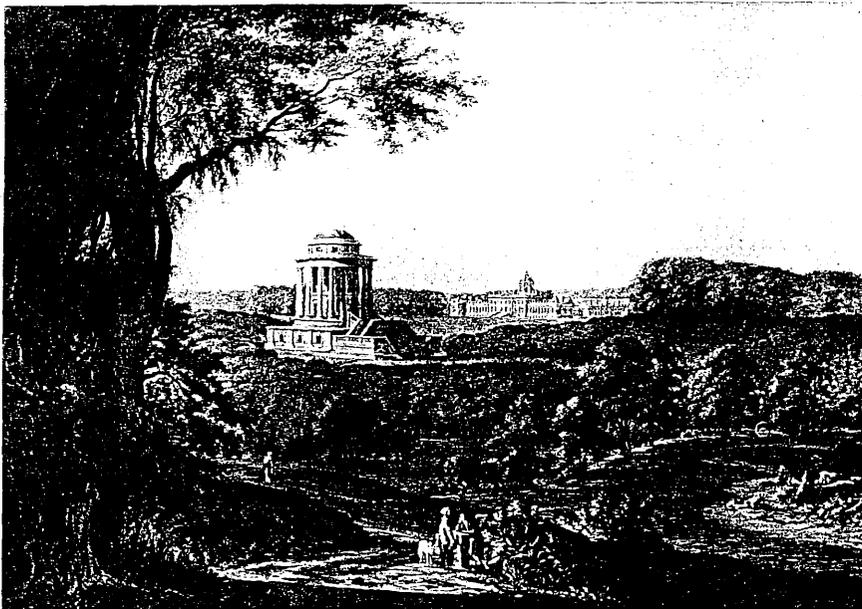
La yuxtaposición de lo artificial y lo natural, no obstante, no alcanzaría plenamente sus efectos mientras existiera la cerca. Bridgeman lograría la apertura de las vistas desde el jardín hacia el exterior y, al mismo tiempo, una ampliación de la escala, gracias a la sustitución del muro de cierre por la 'cerca hundida' o 'ha-ha', apelación derivada de la sorpresa del espectador al encontrar lo que aparentaba ser un espacio continuo, comprendiendo el jardín y el parque exterior, dividido por una zanja corrida que rodeaba el primero cortando el paso sin romper la continuidad visual. La cerca hundida está formada por un muro que sostiene las tierras del jardín y un suave talud hacia el parque que recupera el nivel del terreno, y se disimula con arbustos por el borde interior; mediante este recurso la visión se extiende por el paisaje y, como no se percibe un límite, el jardín parece prolongarse indefinidamente en él. Finalmente, la introducción de la asimetría y de la irregularidad son sugeridas tanto por Switzer como por Batty Langley (18) como medios para conseguir la variedad: conservando un armazón axial referido al edificio se introducen piezas que, aun siendo regulares, carecen de correspondencia simétrica, o bien elementos artificialmente irregularizados -que todavía no pueden calificarse de naturales- con giros, quiebros y ondulaciones a veces extremadamente complicados, que alternan con figuras diferentes en cada uno de los sectores del jardín.

Estas son las posibilidades planteadas en el momento inicial. El segundo será el de la implantación de la arquitectura en el paisaje mediante la construcción de edificios -pabellones, templos, torres, puentes- en puntos singulares del terreno, al modo como se hacía en la Antigüedad y como aparecía en las pinturas de un Lorraine o un Poussin. Estas arquitecturas subrayan los accidentes topográficos situándose sobre las colinas o en los fondos de las partes bajas, señalan la presencia de parajes individualizables incorporando su carácter y procuran diversidad visual por su contraste con los elementos naturales que las rodean. Unos cuantos edificios, colocados en emplazamientos clave, estructuran el territorio poniendo de manifiesto su organización espacial y, remitiéndose sucesivamente unos a otros -el paseante camina hacia una construcción que ve en la lejanía, y

PAISAJE Y JARDIN



9. Castle Howard, de John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor: planta esquemática del conjunto según Jellicoe



10. Castle Howard: vista desde el mausoleo hacia el palacio en un pintura de Hendrik de Cort (Castle Howard State)

PAISAJE Y JARDIN

cuando llega a ésta descubre otra en la hondonada y luego otra que asoma por detrás de un bosque, al acercarse a la cual vislumbra aún otra más allá-, van marcando direcciones visuales que alcanzan su sentido global en el momento en que desde alguno de ellos se contemplan todos en una configuración pluridireccional del espacio natural.

El mejor ejemplo de ello es Castle Howard, construido por John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor a partir de los primeros años del siglo: en esta planta se observa cómo en la campiña en torno al palacio (B) se han emplazado una serie de piezas arquitectónicas: el templo de los Cuatro Vientos (D) en una elevación situada en el borde del Ray Wood, desde la cual se dominan dos valles al norte y al sur; un puente paladiano (E) en el fondo del valle sur, cruzando una sucesión de estanques; el mausoleo (F) más allá de la arboleda del Monte Sión, levantado sobre una plataforma de contorno terrenal; y en la llanura que se extiende delante del palacio, al otro lado de esa línea de agua que surca el valle, la pirámide (aparece, sin señal ninguna, en el centro de la parte inferior). Estos edificios triangulan el territorio, actuando desde cualquier posición como señales de referencia; pero la estructura del paisaje se aprehende cuando se contemplan todos ellos a un tiempo desde el mausoleo, como muestra en parte este cuadro (la pintura paisajista inspira, primero, la construcción del jardín; luego ese jardín construido al modo del paisaje pasa a ser tema pictórico): desde allí se ven, no sólo el palacio, como aparece en el cuadro, sino el templo de los Cuatro Vientos tras el Monte Sión, el puente, abajo, sobre el río artificial y el perfil triangular de la pirámide en el horizonte.

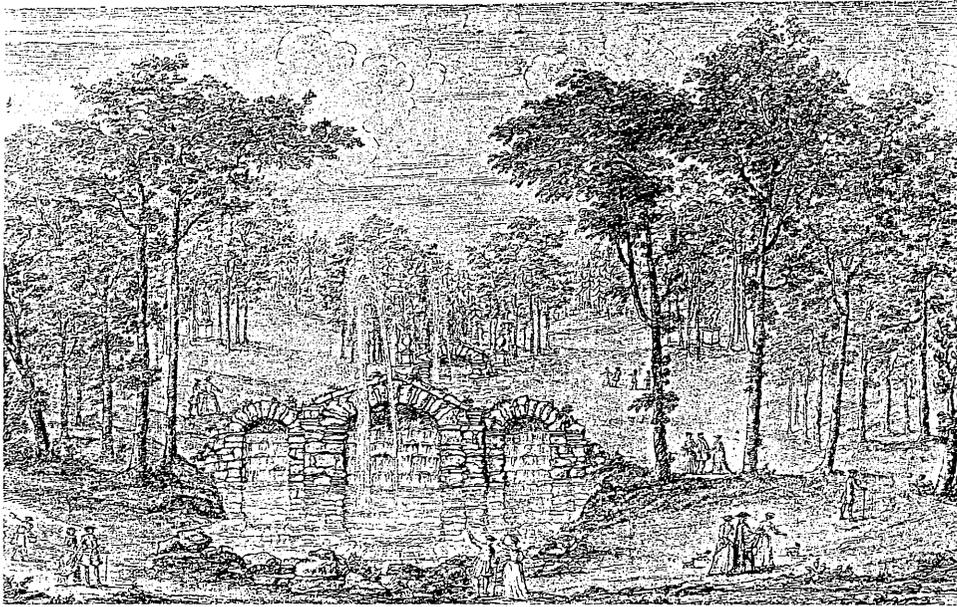
El tercer momento es el de la reconstrucción de un paisaje ideal, o mejor, su rememoración, ya que por lo general no es posible, ni siquiera conveniente, una reproducción demasiado literal. Esto es, la formación de una escena transformando puntualmente un paraje mediante la instalación de alguna o algunas piezas arquitectónicas y escultóricas, combinada con ciertas manipulaciones tanto del terreno como de los elementos vegetales y acuáticos. Las piezas tectónicas se sitúan en puntos señalados del terreno; éste recibe una configuración reconocible, alterando su forma para darle la de una colina, un valle o una ladera; en las partes inferiores se ubica una pieza de agua, sea

estanque o río, mientras el arbolado se dispone a los lados, encuadrando la escena, marcando los planos en profundidad y cerrando el fondo, de tal manera que recuerde a un escenario real -alguno de la campiña romana, por ejemplo-, a una escena pintada en los cuadros de los paisajistas más celebrados, a una literaria o incluso mitológica que sea familiar a quienes puedan contemplarla. Este último parece ser el caso de la que estamos viendo, el Valle de Venus, instalada en el jardín de Rousham por William Kent (19). Pero quizás sea más instructivo el de Praeneste, dentro del mismo jardín, en donde se rememora el grandioso escenario del templo de la Fortuna Primigenia: la pedregosa ladera en la que se asienta el templo romano es aquí un modesto declive cubierto de césped, el enorme edificio escalonado queda sugerido por una arcada rústica adosada a la cumbre para formar una terraza, y el paisaje de Palestrina y el valle que se extiende a sus pies se ha sustituido por el mucho más doméstico del río Cherwell y las praderas y campos de la orilla opuesta.

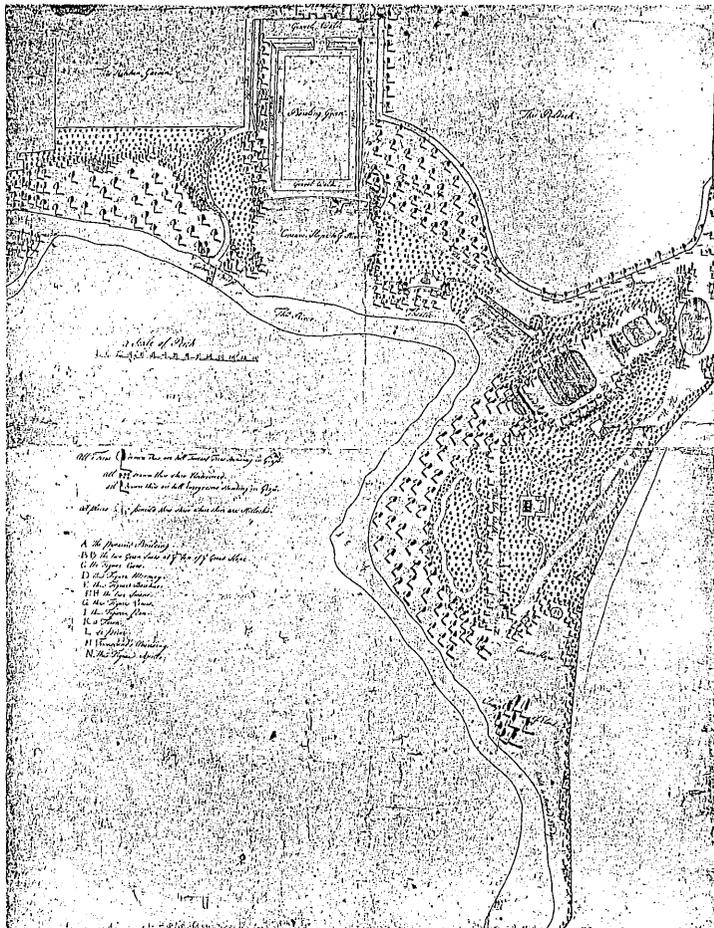
Lo que tiene lugar, por tanto, es una metamorfosis de fragmentos del territorio en la que se modifican todos sus elementos de acuerdo con una idea o una imagen escogida: Kent establecerá el modo de manejar el agua para darle apariencia de naturalidad y el arbolado para obtener efectos espaciales, de elegir y colocar los edificios de modo acorde con el carácter que se quiere imprimir a la escena, y de ponerlos en relación con la vegetación y con el agua para integrar el paisaje. Consigue así una continuidad no solamente visual, sino formal entre el paisaje artificial del jardín y el paisaje natural exterior. Ahora bien, un jardín no está formado por una única escena, sino por un conjunto de ellas. El de Rousham comprende una variedad de escenas relativamente pequeñas instaladas entre tupidas arboledas: además de las del Valle de Venus y Praeneste citadas, la de la misma casa con el 'bowling-green' delantero y el prado que desciende hasta el río, las de la pirámide y el teatro a uno y otro lado de ésta, y la del templo de Eco que se prolonga hacia el puente donde termina el recinto.

Todas ellas han de conectarse entre sí, y el expediente primero es el del camino de ribera, un sendero que va siguiendo la orilla del río al cual se abren aquéllas y las va enlazando sucesivamente. Pero no es éste el único posible

PAISAJE Y JARDIN



11. Rousham, de William Kent: el Valle de Venus según el dibujo del autor



12. Rousham: planta

PAISAJE Y JARDIN

ni, probablemente, el que mejor juega con las expectativas del observador: la senda en el bosque, cuya entrada se señala con un asiento cubierto, conduce a través de la espesura hacia el teatro y luego desemboca sorpresivamente junto a la arcada de Praeneste; la barrera arbórea que cierra lateralmente Praeneste ha de ser bordeada para acceder a la escena contigua, la del Valle de Venus, cuyos componentes se van descubriendo poco a poco a medida que se efectúa el giro en torno a ella; la acequia ondulante a imitación de un arroyo, que desemboca en el estanque intermedio del Valle de Venus, conduce a quien la sigue a contracorriente -no sin pasar ante el edificio semienterrado del baño frío, donde se amplía en un estanque poligonal- hasta el templo de Eco, a cuyo pie surge inopinadamente del suelo; y el paseo recto de vuelta, cuya embocadura señala una estatua de Apolo, que sube y baja siguiendo las ondulaciones del terreno y termina en el punto exacto desde el que se contemplan Praeneste y el Valle de Venus simultáneamente.

Para Kent el jardín consistía, como se ve, en una suma de escenas autónomas, entendidas como claros en un bosque y conectadas entre sí por diversos medios. Ahora bien, la conexión de las escenas plantea la cuestión del recorrido, y con ella la siguiente etapa en el proceso de formación del jardín paisajista. La agrupación de las escenas puede adquirir un sentido unitario si se van viendo en una sucesión determinada, fijada de antemano, y se disponen en torno a un elemento básico que sirva de referencia a todo el jardín. Ese elemento base suele ser una pieza de agua de dimensiones considerables, un lago o un río generalmente artificiales, como ocurre en Stourhead: el lago ocupa el fondo de un valle triangular en el que las corrientes de agua existentes se represaron, construyendo diques que cierran su salida natural por el extremo sudoeste; hacia él se orientan las diferentes escenas o, por mejor decir, los edificios -el templo de Flora, la gruta, el Panteón, el templo de Apolo-, unidos por un camino único que juega con el agua, acercándose o alejándose de la orilla, o cruzando por encima del agua y dando oportunidad de introducir elementos subsidiarios, como los puentes o las islas. Tal disposición da al conjunto del jardín una unidad espacial que antes no tenía, restando autonomía e importancia a las escenas para primar un gran escenario único de carácter acuático.

Ese escenario global sólo puede contemplarse recorriéndolo, en un trayecto abierto si se organiza a lo largo de una pieza lineal -es el caso de Painshill- o en circuito si es en torno a una superficial. De este modo, pasan a primer término los problemas del recorrido, en detrimento de los de organización de cada escena: el trazado del camino en relación con la superficie acuática -encuentro frontal, acompañamiento en paralelo, cruce o internamiento en tierra-, el tratamiento del edificio en conexión con el trayecto -presentación, acercamiento, visión inmediata, alejamiento-, el enlace entre los edificios e incidentes presentados en sucesión -tramos intermedios, ocultación y descubrimiento, recursos de la topografía-, y el inicio y la conclusión del recorrido. La que en ese recorrido se produce es una visión en movimiento -en vez de la visión estática que todavía supone un jardín formado por escenas independientes-, en la cual se integran la visión próxima de las piezas que se suceden a lo largo del sendero con la lejana de las situadas en la orilla opuesta y los cambios en la posición relativa de unas y otras a medida que se avanza en el camino. A partir de este momento están disponibles todos los elementos y los mecanismos necesarios para la construcción de un paisaje, pero falta alcanzar la escala territorial del parque.

El paisaje entendido no ya como la formación de un único paraje -tal sería el caso del jardín de circuito-, sino como la concatenación de varios de ellos que aparece formulada en las obras de Capability Brown (20), es la etapa final de todo el proceso. La presencia del agua y la de la arquitectura suelen subrayar conjuntamente un escenario principal, aquél que reclama más de inmediato la atención; pero otros escenarios y partes del paisaje se organizan en el parque de modo, quizá, menos llamativo. El suelo forma una base continua pero cambiante, puesto que se transforma en un plano ondulado cubierto de césped, circundado por un cinturón arbóreo y espacialmente organizado mediante grupos de árboles de distinta entidad repartidos sobre el mismo. Lowther, uno de los proyectos más representativos de Brown, es un buen ejemplo: el palacio está dibujado en medio del plano con una superficie gris muy tenue; un río corre por la parte superior y se hace más ancho a la derecha, formando un lago, y una pradera, que suponemos suavemente ondulada aunque el dibujo no lo manifieste, desciende desde el edificio hasta el borde del agua. Este escenario

PAISAJE Y JARDIN

central se delimita con una banda arbolada, delgada pero densa en su costado oriental, dividida en dos manchas muy gruesas en el oeste para abrirse hacia el río, destinada a sugerir la presencia de bosques extensos -como el que parece haber en la ribera opuesta, cerrando el panorama- de los cuales fuera un claro la pradera; definidos sus límites, ésta se configura disponiendo, en combinación con las modulaciones del terreno, árboles sueltos esparcidos sobre el mismo, grupos pequeños con escaso número de ejemplares o bien otros más grandes y densos que, con frecuencia -pero no en este caso-, adquieren figura circular: esta técnica de puntuar y agrupar permite, además de manifestar la profundidad y encuadrar las vistas, diferenciar partes sin compartimentar el espacio; un camino lo recorre por el perímetro tras salir de la espesura, llevando hasta el palacio y cruzando después la corriente.

Tratamiento similar recibe, a menor escala, el área posterior al edificio, que se prolonga en la campiña mediante la degradación de las arboledas laterales; luego la pradera baja para formar un paisaje fluvial acompañado por algunas alineaciones. Entre el arbolado, el espacio fluye sobre el suelo ondulante y el espectador, a su vez, se mueve -en su tiempo a caballo o en carruaje, es decir, a una cierta velocidad- sobre la línea igualmente ondulante del sendero. El paisaje del jardín se amplía, sea por expansión o por multiplicación, a la escala del parque y tiende a fundirse con el escenario natural, con el territorio. Pero los elementos que lo constituyen y las reglas que orientan su manipulación se sistematizan de un modo estricto, porque solamente así era factible operar en extensiones tan amplias, dando lugar a un paisaje artificial de aspecto un tanto abstracto que Brown repetirá en regiones distintas del país, sin tomar demasiado en consideración las variantes del paisaje local.

Ahora bien, esta construcción de un jardín al modo del paisaje, que alcanza su madurez cumplido ya el segundo tercio del siglo XVIII, es el resultado de una manera de componer que nada tiene que ver con el modo arquitectónico seguido en el jardín regular. Los principios del sistema clásico -axialidad, simetría, jerarquización, proporción, concatenación-, basados en la visión perspectiva, han desaparecido, aunque los paisajes realizados ahora pretendan también evocar el ideal de la Antigüedad; han sido sustituidos por otros

emanados, por mediación de la pintura, de la observación de la naturaleza. Así el entramado regular, el espacio compartimentado, el punto de vista fijo propios de la arquitectura clásica y de su jardín, han dejado paso a la disposición libre, el espacio abierto y la visión en movimiento: rasgos que, a través de vías que trataremos de mostrar en los días sucesivos, llegarán a ser consustanciales a la arquitectura moderna.*

NOTAS

1. Sigfried Giedion: Espacio, tiempo y arquitectura (1941), trad. cast. Dossat, Madrid 1982.
2. Christian Norberg-Schulz: Genius loci. Towards a phenomenology of architecture (1979), Academy, Londres 1980; cap. II, págs. 23 a 49. Las páginas siguientes son una síntesis de los aspectos relacionados con la estructura formal del paisaje, siendo aquí de menor interés los relativos a la experiencia del lugar natural y su significación que dirigen la argumentación del autor.
3. Sobre la montaña, la roca y el terreno: op. cit., págs. 25 y 32 ss.
4. Sobre el árbol y la vegetación: op. cit., págs. 25 ss. y 35.
5. Acerca del agua: op. cit., págs. 27 y 35 ss.
6. Acerca del cielo, la luz y los ritmos temporales: op. cit., págs. 32 y 39 s.
7. Estos paisajes arquetípicos son denominados por Norberg-Schulz cósmico, romántico y clásico respectivamente: op. cit., págs. 42 ss. El autor identifica, además, otros complejos o mixtos.
8. Sobre el carácter del lugar, particularmente referido a Grecia: op. cit., págs. 28 y 31.
9. Véase Elizabeth W. Manwaring: Italian Landscape in Eighteenth century England (1925), Frank Cass, Londres 1965.
10. William Temple: Upon the Gardens of Epicurus (1692), recogido en John Dixon Hunt y Peter Willis (eds.): The Genius of the Place, The MIT Press, Cambridge (Mass.) y Londres 1988, págs. 96 ss.
11. Joseph Addison: The Spectator, núms. 414, 417 y 477 (1712), en J. D. Hunt y P. Willis (eds.): op. cit., págs. 141 ss.
12. Alexander Pope: The Guardian, (1713), en J. D. Hunt y P. Willis (eds.): op. cit., págs. 204 ss.
13. An Epistle to Lord Burlington (1731), en J. D. Hunt y P. Willis (eds.): op. cit., págs. 211 ss.

PAISAJE Y JARDIN

14. Robert Castell: The Villas of the Ancients Illustrated (1728), ed. fac. Garland Publishing, Nueva York y Londres 1982.

15. Un panorama general del jardín paisajista puede obtenerse, entre otros, en David Jacques: Georgian Gardens, Batsford, Londres 1983.

16. Peter Willis: Charles Bridgeman and the English Landscape Garden, A. Zwemmer, Londres 1977.

17. Stephen Switzer: Ichnographia Rustica (1718), ed. fac. Garland Publishing, Nueva York y Londres 1982.

18. Batty Langley: New Principles of Gardening (1728), ed. fac. Gregg International Publishers, Farnborough 1971.

19. John Dixon Hunt: William Kent landscape garden designer, A. Zwemmer, Londres 1987.

20. Dorothy Stroud: Capability Brown (1950), Faber and Faber, Londres 1984.

* Esta conferencia recoge en parte la investigación llevada a cabo, junto a Rafael García García y a Guillermo Cabeza Arnaiz, con una Acción Concertada de la Universidad Politécnica de Madrid para el año 1990, bajo el título: El jardín paisajista y los orígenes del espacio moderno. Teoría y práctica del pintoresquismo en Inglaterra 1700-1770; investigación que está, además, en el origen de las ideas expuestas en las dos conferencias posteriores.