

Restauración y puesta en contexto ¿Cuál es el efecto de la Historia en un jardín?

Michel Baridon

Las preguntas que han de hacerse para la restauración y la conservación de los jardines históricos son complejas, tan controvertidas y de fuertes implicancias financieras que uno siempre tiene miedo de abordarlas. Podemos equivocarnos las preguntas por una aproximación incorrecta o uno teme no ser lo suficientemente preciso proponiendo puntos de vistas demasiados generales. He pensado que podría aportar algunas ideas a este simposio intentando especificar qué se entiende por historia cuando uno habla de jardines históricos y como uno puede usar el contexto dentro del cual un jardín fue creado.

Remarcaré en primer lugar que no se habla de "obras históricas" en literatura o música, pintura o arquitectura. Uno no dice que los Nocturnos de Chopin son obras históricas sino románticas, uno habla de Hardouin-Mansart como un representante del barroco y de Ronsard como un poeta del Renacimiento. Los jardines no entran en esta forma de clasificación porque son creaciones que tienen vida y por lo tanto es más difícil fijar su imagen, colocándola en una época pasada. Hay sin duda otra razón: los jardines son a la vez, obra de la naturaleza, obra de su diseñador y obra de sus sucesivos propietarios.

Es muy raro que se encuentre alguno en estilo puro ya que los propietarios los modificaron a su gusto, así como la naturaleza, la que a través del tiempo armoniza todos esos cambios subordinándolos unos a otros. Un edificio se degrada, un libro se enmohece, un cuadro se pone amarillo, pero los jardines sobreviven con tal que se los deje en paz, aun más, ellos hacen alarde de una buena salud cuando están en la etapa final.

Para no forzar las obras e imponer a los jardines históricos un aspecto en los cuales ellos no se reconocerían o que simplemente no les convendría, creo que es necesario hacer una distinción entre los jardines históricos que son representantes prominentes de uno o varios periodos pasados y otros jardines. En los primeros el contexto histórico está muy presente, es el elemento dominante, dentro de los segundos es menor. Les daré ejemplos comenzando por el más fácil.

Jardines históricos célebres

Sabemos que en Versalles, un equipo relativamente homogéneo trabajó en la creación de los jardines, los que se concibieron para estar de acuerdo con la fachada Oeste del castillo. La fachada Este, en cambio, es un contraste, una mezcla y es a través de ella que los turistas acceden para entrar al castillo. Si van justo hasta la punta del patio de mármol, apreciarán los jardines a través de la galería baja y por lo tanto percibirán como el eje medio que cruza los edificios lo divide en dos partes como atravesado por un rayo de luz.

El mismo efecto existe en Vaux-le-Vicomte. Estamos aquí en presencia de una característica del conjunto jardín-castillo de la época barroca. El turista puede no conocer esto, pero percibe esta relación aunque no se lo expliquen. No se sorprenderá, por consiguiente, cuando esté en la gran terraza donde descubrirá esa estrecha relación que existe entre el castillo y los jardines, relación tan estrecha que no le deja ver los cambios adicionales que fueron hechos

por Luis XV, María Antonieta y Luis XVI. Esto parece lógico porque se respetaron estrictamente las voluntades de Le Nôtre y del Rey-sol, dos nombres que el turista tiene en la cabeza cuando realiza una visita.

En Versalles es necesario, como ha dicho Pierre-André Lablaude, adoptar un método tan riguroso como el que se requiere “*para la restauración de un cuadro, una escultura, un objeto arqueológico o una catedral*”. (1)

Si tomamos un ejemplo más difícil como Chantilly, estamos relacionando la convivencia de tres estilos de jardines: el primero, el de la Pajarera, es del siglo XVI y corresponde al Pequeño-Castillo diseñado por Jean Bulland que ya figura en las láminas de Androuet du Cerceau; el segundo es aquel de la magistral intervención de Le Nôtre quien cambió completamente, un siglo después, toda la orientación de los jardines; y el tercero y tercero bis son los jardines paisajistas de los Siglos XVIII y XIX que se desarrollaron en las cuadrículas vacías de la estructura de Le Nôtre y fueron creados respectivamente por Jean-François Leroy (años 1770) y Víctor Dubois (años 1810-1820).

¿Qué vemos del edificio? Se compone de dos partes bien distintas: el Pequeño-Castillo que es Renacentista y el castillo de origen feudal en parte reconstruido en el Renacimiento por Chambige, remodelado por Hardouin-Mansart, demolido bajo Napoleón I y reconstruido por Daumet después de la caída de Napoleón III. A él le debemos el castillo tal cual lo vemos hoy, con ese curioso aigrette del gótico florido, la capilla sobre una mezcla de Renacimiento a la manera del Valle del Loire. El duque de Aumale cuando legó esta reconstrucción al Instituto especificó perfectamente que el castillo se debería mantener en esas condiciones.

Como de todas maneras hay discrepancias entre la arquitectura y los jardines en los que el estilo barroco de Le Nôtre es preponderante, los tres estilos pueden muy bien cohabitar dentro de este último. Ellos pueden tanto mejor que Le Nôtre hacer interesante un castillo en el que se mezcló el estilo Renacimiento con torres feudales y donde no existía ningún eje tomó la audaz decisión para crear uno que sea propio a los jardines. La modificación completa que sufrió todo el paisaje hizo del castillo una isla, una suerte de Monte Saint-Michel que domina un paisaje de bosques y de aguas calmas. Este paisaje tiene para las sensibilidades postrománticas, como las nuestras, acoger mejor las torres de Daumet que las cúpulas redondas que Jules Hardouin-Mansart había concebido para el castillo cuando lo transformó al final del siglo XVII. ¿Es Chantilly por consiguiente un verdadero cambio de estilos y dentro de esas condiciones por qué no restaurar los jardines haciendo cohabitar el Renacimiento, el tiempo barroco y el estilo paisajista?

Uno puede sostener un punto de vista diferente y puede decir que los visitantes no visitan los jardines para tomar una lección de historia, pero si han ido al castillo es que tenían una cierta atracción por un lugar histórico y no veo porqué perderían esa disposición de espíritu entrando en los jardines. Tampoco me opondría a que se colocara sobre el globo que embarca a los visitantes cerca de Hameau, adornos de escaso valor que recuerdan los Montgolfier de la época en que este jardín inglés fue creado. Sé que se puede objetar que estos adornos son oropeles históricos, pero la imaginación es una buena forma para comenzar a interesarse por la historia y si la montgolfiería recordara a los turistas que Hameau es de ese tiempo, tanto mejor.

Aun más, si los turistas aprendieran algo sobre Théophile de Viau cuando visitan la casa de Sylvie y sobre Le Nôtre mientras pasean por la gran terraza; y si piensan sobre el destino trágico de algunos de los propietarios del castillo: la decapitación de Henri II de Borbón por

orden de Richelieu, la traición del Gran Conde, la ejecución del duque de Enghien o el fin sin gloria del último de los Condes, tanto mejor. Los jardines pueden evocar todo aquello porque estamos en los lugares donde los grandes acontecimientos de la historia de Francia están presentes. En esos momentos, el visitante puede conocer los hechos, pero es importante que reencuentre el lugar o los contextos históricos que les corresponden.

Permítanme un ejemplo literario: uno puede concebir que la Phèdre de Racine sea representada en traje de ciudad en lugar de “péplum” porque Racine toma su personaje de la mitología que es decir fuera del tiempo. En cambio, las tragedias históricas de Shakespeare y cuando uno visita Chantilly piensa necesariamente en ellas, nunca podrían ser interpretadas con vestuarios de ciudad. ¿Se imaginan Uds. a Ricardo III en traje con chaqueta?

En Chantilly, la presencia de historia es palpable a cada paso y la estatua del condestable de Montmorency en la gran terraza es la prueba de esto. Para muchos franceses, nombres como Condé y Rocroi significan algo. Uno puede pensar que éste no es el caso y que los programas escolares tiene cada vez menos lugar para la historia y que la cultura se ocupa poco del antiguo Regimen, pero también es verdad que programas televisivos como “*Preguntas para un campeón*” tienen su público, y que para muchas personas, la historia es la primera de las formas de cultura.

Es por eso mismo que dentro de los jardines históricos menos conocidos, si los efectos de la época son claramente visibles, es necesario respetarlos escrupulosamente. En Ambleville, Westbury o Canon sería vandálico que destruyeran las terrazas, las topiarias o las “chinoiseries”. El contexto es lo que nos permite no cometer errores. Ya volveré sobre esto.

Jardines históricos sin referencias cronológicas precisas

Tomo ahora el caso de muchos otros jardines que son visiblemente históricos, pero en los que la mezcla de estilos es confusa, donde la memoria está alterada por agregados de las reestructuraciones o por un retorno parcial al estado de naturaleza. Se puede considerar entonces que la historia devuelve al restaurador la libertad de actuar a su manera.

Voy a tomar un ejemplo para enmarcar el debate. Es sobre un jardín situado no lejos de mi casa, en Barbirey sobre el Ouche, un jardín antiguo donde los diferentes estratos históricos son perceptibles pero no están presentes y en el que el propietario asistido por un paisajista ha querido hacer algo original y personal.

¿Cómo se presentaría este jardín?

Plan de Barbirey

Visiblemente, los edificios son en parte del siglo XVII y en parte del XIX. A grandes rasgos los jardines los han seguido. Hoy, la huerta se sitúa sobre una terraza al lado del cerco circundante, la cuadratura está diseñada de una forma muy marcada y aunque el peso de los años la haya hundido en parte, domina el resto del jardín que se adhiere a las curvas naturales de un valle dominado por una casa solariega de la época romántica. Ninguna estatua, ninguna historia, prácticamente no hay documentos. ¿Hubiera sido necesario recomenzar la huerta en escuadra y plantar canteros floridos? Esto era imposible a causa del costo y poco lógico visto el emplazamiento excéntrico. ¿Hubiera sido necesario entonces rehacer un jardín paisajista sobre un modelo del siglo XVIII, con historias falsas o sobre un modelo del siglo XIX con verdaderas sequoias?

La solución elegida fue otra y se reveló prudente e inventiva a la vez. La huerta seguirá siendo geométrica y la estructura de las calles es, en efecto, aquella que se hubiera podido encontrar en los siglos XVI, XVII o en el mismo XVIII antes de 1760. Sobre esta base se hizo otra cosa, una fantasía de colores (flores o verduras según la estación) que pueden muy bien evocar los canteros, todo haciendo pasar un soplo moderno sobre la geometría antigua. En el paisaje lateral se dejaron las cosas en su lugar usando la Gironda, un pequeño afluente del Ouche para diseñar un estanque, o más bien dos sucesivos. Sobre uno de ellos se tensó un arco de bambú ligero y casi plano para subrayar el efecto del fondo del valle. Esta geometría sutil retoma los juegos de contraste de la huerta y le da al jardín un aspecto ecléctico que consiste en tender un juego entre el pasado y el presente.

Es decir, dentro de una estructura compuesta se ha intervenido con una práctica de “*efectos puntuales*”, “*efectos paisajistas*” y “*efectos modernos*” así mismos conceptuales sin excluir por lo tanto un “*efecto asiático*”.

Pero ¿qué entendemos por efecto? ¿Y por qué un efecto es exitoso en un caso e infructuoso en otro?

La historia, o más precisamente el contexto histórico de los jardines vuelve a tomar aquí su derecho.

El contexto histórico y efecto de estilo

Previamente a todo análisis de este tipo, me gustaría subrayar que la búsqueda de un “efecto” no debe en ningún caso, limitarse a la plantación como una manera de decoración del sitio de emplazamiento del jardín, que se puede efectivamente restaurar a fondo. Sería torpe y apresurado restaurar un jardín del Renacimiento interviniendo solamente sobre su decoración monumental sin haber hecho el esfuerzo para reconstituir su estructura y su red hidráulica. En este campo como en otros las inversiones iniciales pueden ser costosas pero al final se comprueba que eran necesarias.

¿Dice esto, lo que es un efecto histórico recomendable? ¿Es suficiente colocar una carpintería sobre una galería o alinear el parquet, sin preocuparse por las proporciones, para evocar el Renacimiento? o ¿es suficiente desenterrar una ruina en una loma para restituirla en un jardín pintoresco?. Nosotros sabemos “*bien que no*” porque no se puede reducir el estilo de un tiempo a los accesorios. Todavía es necesario entender “*que es*” el estilo de una época. Porque solamente por haber realizado las características de un estilo dado no se puede justificar un efecto que busca la evocación (la memoria).

Sé muy bien que se tiene, a menudo, mal clasificados a los jardines por las características de su estilo. Este error es mayor que cuando se clasifican los edificios, los cuadros o los movimientos literarios, debido a las causas que invoqué en mi introducción (dueños sucesivos, materiales vivientes del jardín, etc.). Pero esta dificultad no hacía olvidar que las personas de una época pasada, cuando tenían el ojo experimentado, no se equivocaban sobre la evolución de estilos que ellos tenían ante sí.

Claude Mollet estaba muy consciente de que él no diseñó los canteros como se los había diseñado antes que él:

En el tiempo pasado, algo de cuarenta o cincuenta años, él sólo hacía pequeñas divisiones dentro de cada cuadrado de un jardín, con diversas formas de diseños, que se representan todavía en un libro de La Maison Rustique.

Atribuía esta manera de hacer como “viejos errores” y decía deberle a Du Pérac haber aprendido a diseñar los “compartimientos más grandes” “mi partido por grandes vistas”.

Agregaba:

Desde entonces no me detuve más a hacer pequeñas divisiones dentro de los pequeños cuadrados, unos de una manera y los otros de la otra, y muchos jardineros jóvenes me imitaron. (2)

Se sabía muy bien en las primeras décadas el siglo de XVII que un estilo podía suplantar a otro. Cuando Madame de Sévigné le dijo a su hija: “Ustedes conocen la manera de Le Nôtre” (3), ella sabía sobre lo que hablaba y su hija también lo sabía. Cuando Laugier enumera todas los defectos de los jardines de Versailles, habla de las empalizadas y agrega:

Se tiene claro el desagrado de esas murallas verdes, se está hastiado y se tiene un motivo. (4)

Se podrían multiplicar los ejemplos, pero me complaceré con mencionar a Flaubert que lanzó en “*Bouvard et Pécuchet*” la transformación de un honesto huerto en jardín pintoresco para burlarse de los gustos del siglo anterior:

Ellos habían sacrificado los espárragos para construir en el lugar una tumba etrusca, es decir un cuadrilátero en yeso negro, teniendo seis pies de altura y la apariencia de una casilla de perro. Cuatro piceas en los ángulos flanquearían ese monumento, que sería coronado por una urna y enriquecido por una inscripción [...] La choza se había transformado en cabaña rústica, gracias a las lentes de color. En la cima del terreno poblado de aulagas seis árboles, plantados en escuadra, soportarían un sombrero de estaño con puntas respingonas y el todo significaría una pagoda china.(5)

Sí, en todos las épocas citadas se sabía que era un estilo anticuado. Después de todo, la palabra rococó entra en el vocabulario de los pintorzuelos del siglo XIX para ridiculizar el estilo duro del siglo XVIII. Se deberá remarcar que en la misma época, Bouvard et Pécuchet buscan crear una atmósfera antigua o chinesca y trabajando las formas de sus historias (“*las puntas respingonas*”, “*la urna*”, “*el cuadrilátero negro*”). Su preciosa colaboración nos permite, por consiguiente, definir un estilo como una combinación de formas y climas de sensibilidad. Claude Mollet quiere agrandar sus canteros para regularizar las formas y dar al jardín una atmósfera menos cerrada. Laugier quiere derribar las murallas verdes de Le Nôtre para abrir los jardines al paisaje. Cada uno de estos estilos ha tenido su hora de gloria porque permitió experimentar las aspiraciones difusas de una época gracias a las posibilidades financieras, tecnológicas y culturales que la misma ofrecía. Es en este sentido que se puede hablar del contexto de un estilo.

Si se define un estilo como una combinación de formas y de climas de sensibilidad que nacen en un determinado tiempo, se está guiando a buscar lo que corresponde a estas formas y estos climas dentro de las otras artes y en los otros medios de expresión de una misma época.

Ahora desearía usar nuevos ejemplos.

El jardín medieval de cual se tienen hoy día tantos casos (y fracasos) no es fácil de caracterizar. Todos los documentos iconográficos de los que disponemos confirman una disposición simple: de fajas rectangulares y llanas bien drenadas y protegidas del viento y animales por vallas de mimbre, confirman también la existencia de manantiales que se volvieron fuentes ornamentales bastante más tarde. Ellos confirman sobre todo que el jardín se entendió como un espacio cercado, escondido entre paredes o setos vivos. Las fuentes literarias son poco ilustrativas y las primeras hablan más de los jardines de los árabes que de los jardines de los señores. En *Flore et Blancheflor*, novela de la que existen varias versiones a partir del siglo IX, el dilema es el de un emir que posee un vergel “grande y hermoso” donde el viento anima autómatas*, maravillas de la mecánica. *(animales o estatuas que encierran en su interior, maquinarias que le imprimen movimiento)

*De todas partes un muro lo cierra
Todo pintado oro y azul,
Y debajo de cada almena
Se posan variados pájaros
Colados y cincelados en bronce
Cuando el viento sopla, ellos lanzan agudos chirridos
Cada uno a su manera. (6)*

Si hoy se quiere conseguir un efecto medieval, está bien servirse de una estructura muy simple de plantación con plantas simples (no las compuestas) y verduras. Esto hace limitarse a un número reducido de flores y privilegiar las azucenas y rosas porque Walafriid Strabo (monje del siglo de IX) no menciona ninguna otra en su poema sobre los jardines. En cuanto a los autómatas, ellos aparecieron en Occidente hacia el siglo de XIII en los jardines de Hesdin, pero los contactos ya existían con Italia y nosotros nos acercamos, entonces, al Renacimiento.

¿Podemos concluir con esta apreciación, que los hombres de aquellos tiempos eran insensibles a la belleza de la naturaleza? Ciertamente no, pero sus pensamientos estaban en otra parte. La naturaleza, para ellos, sería la madre de nuestra apariencia mortal; ella nos hablaría por señas o signos y nosotros debemos interpretar el lenguaje del creador en la creación. Walafriid Strabo, para citarlo por segunda vez, habla de Cristo como el Salvador “*que, por su palabra y por su vida ha consagrado las azucenas con exquisito perfume y por su muerte ha teñido las rosas*”(7). El no habla el lenguaje de un observador pero sí el de un poeta de lo trascendente. Dios está en todas partes en el mundo medieval y las consideraciones religiosas y morales estaban siempre sobre las demás, cuando se hablaba del mundo material.

Buscar un efecto medieval auténtico no es plantar un cuadrado de plantas simples al lado de un surtidor de agua en un espacio abierto a los cuatro vientos o en el bullicio de una gran ciudad. Es crear una atmósfera en un lugar cerrado y armar fajas con sus flores simples y sus legumbres, protegidas por cercos de mimbre, es también transformar ese surtidor agua en un manantial o en una fuente.

Otros tiempos, otro estilo. Con el Renacimiento, todo cambió. El mundo se abre a múltiples curiosidades y novedades. Las grandes figuras no son sólo los hombres de la Iglesia o del poder, son a veces los banqueros que tuvieron éxito (los Médicis, los Fuggers) o los artistas famosos como Raphael o Leonardo da Vinci. Pero estos artistas son al mismo tiempo ingenieros y matemáticos que, a diferencia de los de la Edad Media, escriben y se hacen

conocer por la mediación de familias reales, academias e impresores. Todos insisten sobre la necesidad de aprender lo que denominan las matemáticas, es decir la geometría y la aritmética. Alberti es determinante: el artista que no conoce las matemáticas es como el poeta que no sabe contar los versos y las sílabas.

¿Por qué? Porque la geometría y la aritmética son indispensables en el mundo donde ellos viven. La segunda es indispensable para los comerciantes o los banqueros que calculan ¿que pueden negociar o descontar del viaje de un navío que partió de Oriente y pronto de América?. La primera es el instrumento por la cuál se calcula y se visualiza la trayectoria de los astros, el movimiento de los cuerpos y la situación de los navíos.

La imagen del mundo ya no es más aquella de la Edad Media, se dinamizó por la física del movimiento y para comprender el sentido es necesario familiarizarse con las curvas geométricas. La mecánica comienza su reinado de dos siglos. Los artistas lo sienten y están dispuestos, gracias al aporte de Brunelleschi, a hacer con la geometría una reducción del espacio a dos dimensiones, “*usando la perspectiva lineal*”, es decir una red doble de líneas rectas convergentes, unas hacia el ojo del observador, otras hacia el punto de fuga.

Los jardines no pueden permanecer fuera de las curiosidades de este mundo en plena evolución. Más aun, porque son diseñados por artistas que vuelcan sus descubrimientos científicos. Raphael es pintor pero también arquitecto, él diseñó jardines. Vinci también. Los jardines van a entrar, por consiguiente, en la gran fantasía y/o práctica de la descripción del mundo por la geometría: el agua salta, eso que ella no había hecho todavía nunca, chorros de agua diseñan en el espacio: parábolas, cilindros, líneas rectas, ella fluye en los jardines para desaparecer en grutas antes de subir de nuevo hacia cielo por el juego de la evaporación o bien se la usa para mover máquinas.

La estructura misma del jardín se resiente. Para mostrar el agua en movimiento son necesarias terrazas y estas terrazas son preciosas por otras dos razones: permiten ver desde arriba una superficie bien ensamblada en su cuadratura y, a medida que se asciende o se desciende por las escaleras que los dominan, ver el juego de las proporciones que permanece invariable en cualquier ángulo desde el cuál se observa. Remarquemos el pasaje que la proporción no es posible si no se regularizan las formas, es decir traerlas lo más cerca posible de su arquetipo geométrico. El jardín de Padoue es la prueba y todos los otros jardines del Renacimiento van a regularizar sus formas por la geometría y se sirven de la aritmética para establecer sus proporciones.

Si se explora el contexto literario de la época, se ve que para llegar a las bellas proporciones en poesía se habla de la “*cuadratura*” concordancia de los versos para armar su estructura y el número de líneas que le dan forma. Hay luego palabras comunes a las diferentes formas de expresión artística y literaria y el restaurador no se equivoca cuando provoca un efecto correspondiente con eso que las personas del Renacimiento entendían por “*cuadratura*”. Es así como pone el contexto en sitio y en función.

Es por esta razón que Ambleville es un buen ejemplo de jardín del Renacimiento. Las terrazas están en su lugar, el agua desciende de una a otra y el diseño geométrico de los canteros se ve bien desde arriba. Esto me dispone a abordar la diferencia entre el estilo Renacimiento y el estilo Barroco a propósito de lo que fue hecho en Cormatin.

En ese castillo, los propietarios han hecho retroceder los jardines un siglo sin equivocarse sobre los medios para llegar. Han restaurado el castillo que es de comienzos del siglo XVII y a continuación han recreado un jardín del Renacimiento que no corresponde a lo que permanecía del jardín en el lugar. El jardín del cual ellos recuperaron la traza data probablemente del fin del siglo de XVII y se presentaba bajo una forma alargada en el sentido del eje este-oeste del edificio, eje de la mayor pendiente porque el agua llega del pueblo.

Cormatin

Han querido recrear un jardín del Renacimiento por razones personales, porque aman ese período y tienen un cierto gusto por el hermetismo. *Le songe de Poliphile* les sirvió de guía intelectual y construyeron una pajarera que simboliza el paraíso, un laberinto que es la imagen de las incertidumbres de la vida, etc.. Se puede lamentar que no hayan usado el agua para conseguir los efectos, de los cuales el Renacimiento era particularmente riquísimo y se puede lamentar también que esto los haya llevado a usar solamente canales. Esto hubiera podido llevarlos a situaciones anacrónicas pero lo evitaron diseñando su jardín como un ensamblaje de tarimas cuadradas. No intentaron crear efectos de espejo en los canales que, de todas maneras, no son lo suficientemente largos ni convenientes. Entendieron intuitivamente que su proyecto de jardín Renacentista implicaría trabajar con las formas cuadradas y usaron el castillo como elemento de base. Alojar las estructuras cuadradas dentro de la forma alargada de los jardines del final del siglo XVII los habría llevado a un callejón sin salida.

Se puede remarcar, en efecto, que los jardines del siglo de XVII son jardines diseñados en función de un alargamiento de la perspectiva. El punto de fuga se localiza en el horizonte, esto ocurre en Versailles, en Vaux-le-Vicomte o en Chantilly. No se buscan más las vistas dominantes de arriba hacia abajo, pero sí vistas rasantes y lejanas. Las estampas de la época buscan siempre captar un efecto de infinito.

Ilustraciones de Versailles, Vaux-le-Vicomte y Chantilly

Dentro de su *Tratado de jardinería según las razones de la naturaleza y el arte*, en el capítulo: *La forma de los jardines*, Boyceau de la Baraudière escribe:

Las formas cuadradas son las más practicadas en un jardín, ya sea el cuadrado perfecto o ya sea el rectángulo, bien que en “iceuax” hay grandes diferencias: en ellos se encuentran las líneas rectas, que vuelven las calles largas y bellas y les dan una agradable perspectiva, dado que en su longitud la fuerza de la vista rasante, vuelve las cosas más pequeñas tendiendo ver un punto, que hace que se las encuentre más agradables.⁽⁸⁾

Si la belleza de una calle se juzga por la perspectiva agradable que ofrece mientras se va reduciendo a un punto, se puede comprender porqué las postales de Pérelle y los dibujos de Silvestre ponen todavía el acento en este efecto. Se la reencuentra en los cuadros de Claude Lorrain que Louis XIV y Le Nôtre coleccionaron, se la encuentra también en las perspectivas pintadas de André Mollet y más tarde por Dézallier d'Argenville que recomienda la pose estudiada dentro de los jardines.

Se puede explicar ese gusto por la perspectiva larga por un efecto de moda; pero es de destacar que el mundo barroco se interesó fuertemente por los progresos de la óptica, que Descartes hablaba de “*nuestras maravillosas lentes*” y que Molière aprovechando efectos cómicos los acusaba de “*meter miedo a la gente*”. Las lentes formaron la imagen del mundo

en el siglo XVII y siendo los jardines una representación de la naturaleza, no nos podemos sorprender que dieran la bienvenida a un tipo de perspectiva que lanzó el punto de fuga a un infinito presentado como real.

Estas lentes sirvieron a los cartógrafos, agrimensores y astrónomos, siendo enormes y muy precisas. El abad Picard, un astrónomo de la Academia de la Ciencia fue consultado por Colbert sobre los problemas de nivelación y es gracias a estas lentes que se pudo corregir por triangulación el mapa de Francia. La velocidad de propagación de la luz fue descubierta por el danés Roemer, financiado por Louis XIV, poco tiempo después que Descartes, el más grande filósofo de su tiempo, hubiera publicado su *Optique*. Parece difícil negar que existe una relación entre estos hechos, y, por otro lado, el nombre mismo del Rey-sol y la multiplicación de espejos de agua en los jardines.

Hay un jardín en Inglaterra cerca de Bristol, Westbury, que muestra bien cuales son los efectos que se esperan de los espejos de agua. Su propietario se sentaba en el primer piso de un pabellón, en un balcón, dentro del eje de un largo espejo de agua rectangular que se extendía hasta sus pies. Allí instalado, se daba el lujo de ver reflejadas las nubes flotando sobre la superficie del agua y la fuga de la perspectiva que hacía converger los bordes de ese espejo, modesto por las medidas, pero inmenso por el cielo que captaba, por así decir entre esos dos setos vivos de buxus.

Westbury

Veamos el contexto. Toda la época se apasionó por una regularización de las formas aun mayor que en el Renacimiento. Esto se vio en el hecho de que los poetas han insistido sobre el respeto de la cesura que introducía una suerte de eje de silencio en el medio de los versos alejandrinos para doblar el efecto de la simetría de la rima, también se ve que el dramaturgo inglés Dryden justificaba “*la unidad de acción*”, es decir la concentración de la atención del espectador en una sola crisis, escrito en el prólogo de *Troilus y Cressida*.

Como en perspectiva, también en tragedia

Existía entonces en todas las formas de expresión artística y literaria una tendencia para racionalizar los criterios del gusto y en regularizar las formas. Una tragedia debía guiar al espectador, dentro de los caminos que le explicarían lógicamente, sin coincidencias, sin acontecimientos exteriores a la crisis, el progreso y el resultado inexorable de la acción. De la misma manera, en un jardín bien concebido, la mirada debía ir lógicamente del arte a la naturaleza, comenzando por los canteros rodeados de césped, que eran la primera vista para finalizar en los bosquecillos y fluir hasta el horizonte.

¿Es decir, que toda restauración de un jardín barroco debe incluir un espejo de agua y una perspectiva tan larga como el Gran Canal? Ciertamente no, pero si se está limitado por la extensión del terreno, se puede acelerar la perspectiva relacionando los bordes (altura de árboles) de los caminos a medida que ellos se alejan. Se puede ver un efecto muy atractivo de perspectiva acelerada en Jallerange. Si ya se tiene un canal es necesario ponerlo en valor. Consiguiendo árboles que lo bordeen con el fin de contribuir a ese efecto. En Tanlay, no lejos de Tonnerre en Bourgogne, el canal crea una perspectiva moderada que está considerada en relación con el lugar consagrado a las ninfas. Ciertamente que este efecto se vería mejor si las empalizadas lo subrayaran o simplemente si los árboles se podaran para formar una pared continua. Los visitantes ganarían en su observación si supieran cuán apreciados eran los efectos de la perspectiva en el siglo XVII y también aprenderían que Le Nôtre no era el único jardinero- paisajista francés importante de su tiempo.

Desearía decir unas últimas palabras sobre el tema del jardín paisajista, aquel que nació en Inglaterra antes de ganar toda Europa y conocer las múltiples transformaciones en el siglo XIX. Cada uno sabe que él ha tenido teóricos tanto ingleses, como franceses y alemanes. Su tesis central parece simple: el jardín hasta ese momento ha estado en manos de los arquitectos, es tiempo de confiárselo a los pintores. Ellos lo van a desregularizar para permitir que la naturaleza tome su verdadera expresión, ellos devolverán a las plantas sus formas libres y construirán un paisaje como si se desarrollara sobre un cuadro.

Esta teoría destruiría las marcas y/o indicaciones bien establecidas por los siglos anteriores: la regularidad de formas que era conveniente al juego de proporciones, la conducción de un jardín desde el arte hasta la naturaleza, el eje del medio que permitía esta conducción, la disposición de espejos de agua para reflejar el cielo e iluminar a los jardines interiormente. Todo ello fue reemplazado por la armonía de colores y por los efectos globalizantes que apuntan a dejar la naturaleza intacta y permiten la presencia del hombre en todos los lugares. ¿Presente, pero cómo?

Este puede ser el gran descubrimiento del jardín paisajista; es aquí donde está el origen de nuestra *nueva alianza* con la naturaleza porque ella desafía las concepciones orgullosas del siglo XVII, más precisamente aquéllas de Descartes. El hombre no se ubica más como “*amo y poseedor de la naturaleza*”; la hace su compañera y le ofrece compartir sus emociones y su cultivo, su historia, su registro y las estatuas que pueden muy bien ser figuras históricas. El jardín paisajista se volvió una suerte de cuarto de eco, dentro del cual el hombre habla para que la naturaleza le conteste. De este diálogo derivaron muchas de nuestras actitudes mentales, incluyendo la de “*incinerar los restos mortales y esparcir las cenizas en un paisaje elegido*”.

Repararé simplemente las grandes líneas del contexto en el cual este estilo se desarrolló. La pérdida del afecto por la simetría coincide con la emergencia, dentro del movimiento científico de la química y de las ciencias de vida, que aparecen todas relacionadas por las investigaciones sobre la respiración y la naturaleza del aire. ¿Cómo explicar esta evolución? Por el hecho de que la mecánica comenzó a perder terreno cuando se percibió que el mundo no estaba construido como un reloj por cuerpos fuertes y contornos geométricos (poleas, engranajes, cubos y esferas). Las ciencias de la vida demandaron otras formas de acercamiento y Boyle -el gran químico- decía que la pata de un perro era más compleja que el gran reloj de la catedral de Estrasburgo.

El mundo intelectual del siglo XVIII fue formado por esta evolución. Buffon lo demuestra con la gran *Historia Natural*, Linné y Lavoisier también, porque ellos dieron un idioma racional a dos ciencias: la botánica y la química hacia las cuales los escritores importantes se volcaron, Jean-Jacques Rousseau, Diderot y Goethe entre otros. Al mismo tiempo, intentando relacionar la naturaleza física del hombre a su ser moral, los filósofos y científicos del siglo de las luces hicieron investigaciones sobre los colores. Cuando el color dejó de ser objeto de estudio para la experiencia científica y alcanzó la fabricación industrial, invadió el mundo de la moda y la decoración gracias a los pigmentos químicos y es así como el sentido de la experimentación que coloreó plenamente la vida fue un puente entre el jardín paisajista de la época de Girardin y los grandes jardines urbanos de la época de Alphand. Se puede leer para ilustrarse los trabajos de Chevreul y de Edouard André.

Es difícil llevar este tipo de jardín a su estado de origen, eso se vio casi trágicamente en Ermenonville en el que la isla de los álamos se parece hoy a un muestrario de viverista y donde subsisten auténticamente sólo algunas estatuas mal puestas en valor y con inscripciones mal protegidas. ¡Quedan las intenciones de la marquesina del paisaje, que permite comprenderlo aun hoy y esto, sería ciertamente felicitado!.

Un roble acostado cerca de la pradera arcádica, restos del teatro de verdor, la gruta donde se escuchan algunos versos de Shenstone, la quietud de los lugares a pesar de la ruta cercana (pero que siempre ha estado allí), la armonía del valle y curvas del estanque central, todo eso está todavía en su lugar y constituye una suerte de paleta fundamental de donde las nuevas armonías de colores pueden nacer. Pero, de la misma forma que se han preocupado por palabras como *cuadratura* o *perspectiva* para entender los estilos precedentes, no es inútil saber lo que se entendía exactamente por *escena* en el siglo XVIII. Y, de la misma forma, aquello que se entendía en el siglo siguiente por *macizo* o por *percepción simultánea de colores*.

Como conclusión, una nota optimista. Para conocer las palabras de un estilo dado, tenemos diccionarios como ese de Michel Conan, nosotros tenemos las reediciones de numerosos tratados de jardinería de los siglos pasados en los que podemos hacer estudios de léxico. Tenemos las descripciones literarias de jardines, algunas de ellas preciosas, en las que los escritores son sensibles al gusto dominante de su época. Tenemos cuadros que nos muestran que poseían los jardines o que se esperaba que ellos fueran.

En nuestra época como en las otras, un buen uso de los recursos tecnológicos es una prenda de éxito y tenemos en este momento los medios para hacer competir el idioma y la imagen para lograr un conocimiento más completo sobre los estilos.

Todo ello constituye una gran paleta de recursos donde sólo resta servirse con un sentido justo del efecto a obtener, sin tomar demasiado, sin tocar de costado. Allí se llega sólo con el gusto y la experiencia, cosas que se adquieren visitando muchos jardines. ¿Pero quién podría quejarse de este tipo de formación práctica?

-
- 1- P. A. Lablaude, “*Restauration et regeneration de l’architecture végétale des jardins de Versailles*”, Monumental, 4 septembre 1993, p.80.
 - 2- *Théorie des plans et jardinages*, p.202.
 - 3- Madame de Sévigné, lettre du 3 juillet 1675, *Correspondance*, Pléiade,III, p.504.
 - 4- M. A. Laugier, *Essai sur l’architecture*, Paris, 1753, p.280.
 - 5- Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Laffont-Bouquins, 1981, p.586.
 - 6- *Flore et Blancheflor*, Ferrieres, 1971, p.90.
 - 7- *Le Petit jardin*, traducción Amédée Legrand, Paris, 1933.
 - 8- Boyceau de la Baraudiere, *Traité de jardinage selon les raison de la nature et de l’art*, Paris, 1638, p.70. El tratado de Boyceau data de 1638, pero su publicación es póstuma. Boyceau murió en 1633.