

El jardín manierista

El concepto italiano de jardín, está ligado desde comienzos del cuatrocento a un tipo arquitectónico, como jardín construido y perfectamente organizado, sea en alturas, a base de pequeñas terrazas o en el plano con distintas ordenaciones axiales.

El jardín manierista, como concepto no especialmente codificado, pero sí totalmente elaborado y presente en ánimo de sus constructores, especialmente arquitectos, en algunos momentos se verá influenciado por esta tradición sobre todo en la Toscana donde se advierte un mayor conservadurismo del concepto «jardín» por oposición al núcleo romano, algunas de cuyas villas (como la villa Este de Tívoli) serán auténticos modelos de los jardines del resto de Italia y aún de Europa.

Artífices concretos como Pacello de Mercogliano un napolitano, pasará a Francia con Carlos VIII inaugurando así la tradición manierista que junto con otros como Serlio o Primaticcio, harían de Fontainebleau un centro de primer orden.

El jardín se concibe en estos momentos como un elemento indispensable de la villa y va totalmente unido al concepto que de ella se tiene a mediados del siglo XVI.

Existen dos tipos de villas fundamentales, la llamada «villa suburbana» (residencia en la ciudad) y la «villa rústica», a veces unida a una explotación agraria, sin que por eso dejara

de tener el carácter aristocrático, como las de la campiña del Veneto y los modelos Palladianos.

Muchos antecedentes proceden indudablemente del mundo antiguo, especialmente del helenismo romano, algunos casos son casi trasposiciones. Comentaremos el de la Villa de Adriano en Tívoli.

Esta residencia tenía una serie de elementos, como el llamado teatro marítimo, rodeando un lago, con peristilos de columnas, estatuas o el llamado Canopo¹ que era un estrecho valle con una serie de pequeñas construcciones, un estanque y cerrado al fondo por una alta fachada arquitectónica.

Aparecen en ese complejo de construcciones abiertas, los elementos arquitectónicos, escultóricos, juegos de agua y topografía que a mediados del siglo XVI serían nuevamente puestos en vigor por la estética del manierismo.

Los jardines del siglo XVI avanzado, y especialmente los toscanos, guardan una íntima relación con el edificio, al que proporcionan además de aislamiento, acceso, vistas desde las sucesivas terrazas, lugares para espectáculos (los famosos teatros verdes o fondos para representaciones, a modo de decorado teatral arquitectónico y escultórico) además del llamado «jardín secreto» como lugar más recóndito y de difícil llegada.

Estos jardines se componían pues de una parte construida y otra vegetal sin saberse exactamente a cuál dar mayor importancia. La zona vegetal estaba escalonada según la topografía y la proximidad al edificio de modo que en la zona baja y próxima a la residencia palaciega se trazaban parterres ordenados y avenidas de árboles (frutales, laureles...); mientras que en zonas más alejadas había un «bosco» o naturaleza más salvaje, con grandes árboles, grutas naturales o artificiales, etc.

Las construcciones eran especialmente pequeños templetos, escalinatas, columnatas, pérgolas, puertas...

Además el agua, tanto en arroyos, cascadas, fuentes o canales era una componente de primer orden².

(1) Bianchi Bandinelli, R. *Roma Centro del Poder*. Aguilar, 1969, p. 269.

Los jardines romanos sacrifican en mayor grado la unión entre arquitectura y jardín, en aras de una mayor libertad e imaginación y en la búsqueda de unos efectos más sorprendentes y menos organizados según un rigor lógico.

Algunos de los más conocidos jardines como el de Villa Madama o el de Villa Velvedere, incluyen todos los elementos de que se puede componer un jardín típico y son modelos en su género.

LA ESTETICA MANIERISTA

Se impone, antes de tratar directamente casos particulares, concretar siquiera sea de modo muy sumario, algunas de las peculiaridades y aspiraciones del Manierismo europeo y sus rasgos estilístico más frecuentes, para poder referirnos así, no sólo al jardín real sino también al imaginado (ya sea pintado o descrito a través de las fuentes literarias) y que además se inserta en una visión más amplia, que es el modo de concebir la naturaleza y la arquitectura por el artista y el hombre manierista.

Como fenómeno cultural europeo y de índole estética, el Manierismo se encuadra en la superación y abandono consciente de los paradigmas renacentistas, con una serie de rasgos estilísticos que se cifran sobre todo, en la huida de la objetividad, del canon, del idealismo... para centrar una visión subjetiva, una sensibilidad muy acusada y melancólica, en la que predomina el gusto por lo equívoco y huidizo. La acentuación del sentimiento sobre la pura racionalidad y de la visión subjetiva sobre las normas objetivas de belleza, son el más claro entronque del Manierismo con el Romanticismo y de ambos con la sensibilidad contemporánea.

La insatisfacción del presente llevaba al artista a invocar la imaginación, el mundo de los sueños... que traerá como con-

(2) Todos estos elementos se encuentran perfectamente expresados en los cuadros que representan jardines, ej. Sebastián Vranck en su *Comida al aire libre* ofrece un resumen completo. (Colección Appony-Cartier).

secuencia tanto en las manifestaciones plásticas, como en las literarias, la búsqueda de imágenes fantásticas, de lo recóndito, los dobles significados, anamorfosis y ambigüedad.

Así como en los sueños las cosas varían según el significado de lo que las rodea o el punto de vista con que se miran, el juego anamórfico será el exponente más claro de estas visiones oníricas.

Junto a los temas aludidos se pueden considerar algunos más que complementan el significado de estas elaboraciones: los símbolos, el ocultismo, la estética de lo feo o lo macabro, los monstruos y las deformaciones...

Paralelamente al «GROBIANUS»³ que equivaldría a un «contra-Cortesano» (referido directamente a la obra de Castigliona), que nos proporciona las reglas contrarias al comportamiento social y una visión totalmente expresionista de la convivencia humana, veremos cómo este estado de ánimo trasciende hasta los ambientes en los que se desenvuelve de hecho la vida: la ciudad y el paisaje y por supuesto sus recintos más reducidos como son la villa y el jardín.

Viene a ser una huida melancólica del mundo feliz de las «arcadias» para reencontrar unas emociones, en el mundo mucho más artificioso aún de las contra-arcadias; en los mundos muchas veces espeluznantes en los que el deleite y el gozo de la naturaleza en un estado más ingenuo, queda sustituido por la sorpresa, la inseguridad, el temor... como exponentes de la Europa posterior a 1540.

VISION DE LA NATURALEZA. EL PAISAJE SOÑADO Y EL PAISAJE PINTADO

El gusto por un determinado paisaje, equivaldrá después al gusto por un determinado jardín. En la visión de la naturaleza, predominan los mismos aspectos de evasión y sobre todo

(3) Se trata de la obra de Friedrich Dedekny que tuvo un extraordinario éxito y difusión por centro-Europa toda la segunda mitad del siglo XVI, e incluso fue traducida a varios idiomas. Aparición en Alemania en 1545.

un punto de partida teórico que nos parece resumir la estética manierista. «Crear una obra de arte, no debe reducirse en ningún momento a copiar la naturaleza», Armenini escribía en pleno siglo XVI «me hacen reír los que piensan que todo lo natural es bueno»⁴: («Le Dei Veri Precetti della Pittura» 1587).

Se trata de una aspiración a reencontrar la realidad en un nivel más profundo y auténtico (casi se podría hablar literalmente de surrealidad), que no pueden proporcionarnos los aspectos externos ni la pura «imitatio». Es la aplicación del concepto de «Disegno Interno» planteado por Zúccari, que aboga por una naturaleza elaborada y en conflicto con las visiones espontáneas de la misma⁵.

Parece que los hombres del siglo XVI no hayan sabido apreciar directamente la naturaleza ordinaria, les han hecho falta paisajes ideales, una naturaleza por decirlo así «más auténtica» que la propia naturaleza, donde todos los elementos que aquella nos proporciona (agua, rocas, árboles, plantas...) fueran más grandiosos, más misteriosos y más ricos.

Las aspiraciones hacia este tipo de paisajes aparecen en la literatura del momento, en descripciones de enorme minuciosidad y con un paralelismo evidente respecto a los jardines reales construidos en esta época. En la Jerusalén Libertada de Tasso aparece la descripción de un «bosque encantado», con monstruos gigantescos, figuras que se metamorfosean al aproximarse a ellas... también en las diferentes evocaciones del «Paraíso Terrestre» ya sea en Arioso (Rolando Furioso), Milton (Paraíso Perdido) o Ronsard (Islas Afortunadas), quedan plasmadas las descripciones de estos paisajes.

Tanto la visión de la naturaleza como sus elementos, aunque no sea propiamente fantástica, se busca que sea poco usual; se insiste en los «valles singulares» «praderas no holladas por el hombre» «selvas impenetrables» árboles que tienen ramas como lianas, (pintadas por Altdorfer) las rocas son dentadas

(4) J. Bousquet; «La Peinture Manieriste», Ides et Calendes, Neuchatel 1964.

(5) Zúccari; *L'Idea de Pittori, Scultori e d'Architetti*, 1607.

y con formas extrañas, las montañas en desplomes imposibles: Bosco, Patinir, Bassano, Savery, Von Aachen, Corneliz van Harlem... reinterpretan estos paisajes.

Se ha venido interpretando esta visión de la naturaleza, como una muestra del sentimiento manierista, que marca el fin del antropomorfismo y el inicio de la toma de conciencia de la realidad del universo, como algo más extraordinario que el propio hombre.

LOS JARDINES

Los jardines participan lógicamente de estas aspiraciones, a las que es necesario añadir además otras componentes derivadas de su propia función, el concepto que se tiene de la arquitectura y la ornamentación del propio jardín.

La arquitectura "se concibe en las representaciones y en la «ciudad» del manierismo, como algo también carente de una realidad inmediata. Es más bien ornamental que funcional y en las descripciones literarias o en las pinturas, las ciudades son simplemente un conjunto de monumentos más o menos inútiles que en formas diversas (templetes, escalinatas, columnas, baldaquinos...) y a menudo imitando ruinas, forman una especie de orgía arqueológica, ya que en la mayor parte de los casos están directamente influidas por los monumentos y ruinas auténticos de la antigüedad (si bien muy reelaborados).

Las arquitecturas de la literatura o de la pintura, pasan al jardín en forma de elementos diseminados que contribuyen a aumentar la sensación de extrañeza y sobre todo a los falseamientos de perspectiva tan buscados por los arquitectos manieristas. Un ejemplo de la literatura, la descripción del palacio de Armida como «un inmenso edificio que pesa en la cumbre de una montaña, la muralla circular está horadada de cien puertas de plata que ruedan sobre goznes de oro puro, en su interior un jardín encantado»...

Parece nuevamente que el ojo humano no puede abordar

inmediatamente la realidad y le hace falta pasar por el intermedio de imágenes extraordinarias ... entra en la naturaleza por la puerta del jardín encantado y a la ciudad sólo a través de ruinas o decoraciones fantásticas.

Si la estética manierista queda sólo al alcance de unas minorías, especialmente cortesanas y cultas, capaces de alcanzar los complicados simbolismos que se les ofrecen, el jardín por su propia circunstancia de ser el «recinto» de una villa o palacio, es aún más restringido y elitista en cuanto a su función social se refiere.

El jardín cumple en el manierismo la misión de aislamiento. Aislar la residencia del entorno circundante y separar por medio de un paisaje encantado un medio ambiente determinado de otro (el mundo de lo vulgar y lo cotidiano).

Asistimos además en el siglo XVI a un nuevo gusto por establecer las residencias fuera de la ciudad, en medio de una selva o en lugares agrestes, donde las pequeñas o grandes cortes, se rodean de un paraíso artificial (se puede aludir ahora nuevamente a los paraísos terrestres) en el que nada vulgar se admite y donde la imaginación del hombre enriquece a la naturaleza y se mezcla con ella.

El jardín, así considerado, es una mezcla de escultura, arquitectura (elementos construidos) y vegetación. Generalmente consta de varias zonas y las más próximas a la residencia conservan algo de los trazados geométricos heredados del jardín cuatrocentista. Las zonas más alejadas y especialmente el «bosco» se prestan a extraordinarias realizaciones de imaginación.

Muchos de los más famosos jardines manieristas como el Pratolino, el bosque de Bomarzo, el del palacio del Te de Mantua, la villa Este en Tívoli, el Hesdín, Fontainbleau, etc., han llegado a nosotros en su estado original a través de descripciones de viajeros, ya que la mayor parte de ellos sufrieron alteraciones en épocas posteriores.

El Pratolino, maravilló extraordinariamente a Montaigne que fue sorprendido por fuentes y grutas con autómatas, por

la magnífica calle central de 50 pies de ancho y flanqueada por cursos de agua, esta calle llevaba por detrás del palacio hasta la colosal estatua del APENINO ⁶.

El inglés Fynes Moryson describía el mismo jardín a fines del siglo XVI:

«Una cueva sólidamente construida, pero compuesta de tal modo que el que entra tiene a menudo la impresión de que gruesos bloques de piedra se caerán sobre sus cabezas. Cuando se abre un grifo, unas estatuas de ninfas, movidas por la fuerza del agua, salen de la gruta y luego entran, como si estuviesen vivas y esto sin que se vea el agua. Y en esta gruta que parece estar en ruinas se encuentran estatuas de todas clases de bestias, las más extrañas que se hayan visto nunca» ⁷.

Sin duda el más representativo de estos jardines, de los cuales en la realidad apenas se conservan las trazas y algunas estatuas, es el «bosque de Bomarzo» ⁸. Fue el jardín del príncipe Orsini, aparece descrito por René Hocke ⁹, como un paisaje mágico de los que recuerdan los dibujos surrealistas de Marx Ernst.

Fue construido hacia 1560 por encargo de Vincenzo Orsini y aparece citado por Tesauro como una maravilla escultórica y arquitectónica. Todo en este bosque queda tergiversado, incluso los senderos que se ha podido comprobar responden a una planta laberíntica.

Se busca todo lo extraordinario, «la follía» recomendada por Giordano Bruno en su diálogo anticlásico ¹⁰ se convierte en la fuerza impulsora de la creatividad. Figuras de monstruos y gigantes, esfinges y seres extraños que luchan, conducen a desfiguraciones no sólo de lo humano y del paisaje sino de toda una cosmogonía. La búsqueda de lo macabro,

(6) Masson, G; *Italian Gardens*, p. 84 (Thames and Hudson, London), 1966.

(7) Bousquet, J.; op. cit.

(8) *Quaderni dell Istituto di Storia dell Architettura*. Roma 1955.

(9) *El mundo como laberinto*. (Colec. «Guadarrama de crítica y ensayo»). 1961, pp. 161-165.

(10) *Degli Eorici Furore*. 1585.

lo satánico cumplía a las mil maravillas la función de sacar al príncipe y a sus cortesanos del mundo real e introducirlos en una estimulante naturaleza artificial.

El creador de este jardín de Bomarzo fue posiblemente Anmanatti, y su mayor logro fue precisamente poner de manifiesto esa «coincidentia oppositorum» en las que se funde la magia, la mística mundana, el dandismo y un velado erotismo.

Bomarzo fue después fuente de inspiración para el Surrealismo. Dalí en su «Construcción Blanda» o Manfredo Manfredi en su cuadro titulado «Bomarzo» contribuyen a reafirmar la aproximación ideológica de ambas corrientes.

Próximos a estos ejemplos se pueden mencionar muchos otros, El jardín de Bóboli realizado por Tribolo y Anmanatti con su gruta donde se colocaron algunos esclavos de Miguel Angel no terminados. El de Villa Este realizado por Pirro Ligorio, cuyo logro principal fue la sucesión en alturas de cascadas y escalinatas. Los jardines de Belvedere con auténticos «muros de fuentes», grutas y esculturas, etc...

En Europa además de Fontainbleau, merece citarse el «Hesdín», residencia de María de Austria, regente de los Países Bajos, en el que se podían encontrar todos los espectáculos ya mencionados: gigantes, estatuas grotescas o macabras, autómatas que salían al encuentro de los visitantes en los recodos de vegetación. En Fontainebleau, la gruta obra de Palissy, tenía entre otras maravillas, el estar toda incrustada de conchas, estalactitas, mármoles y piedras preciosas.

No se han realizado jardines surrealistas, propiamente dichos, excepto en pintura o dibujos. Pero estas disposiciones manieristas reflejan cuáles serían los términos generales a tener en cuenta. Las anamorfosis más abstrusas, la tergiversación de las leyes de composición clásicas y la búsqueda de unos ambientes reelaborados con medios muy diversos, piedras, plantas, esculturas, arquitecturas, agua y topografía del terreno.