

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

JARDINES IMPRESIONISTAS

El artista pintor y jardinero

Grado en Historia del Arte

Año académico: 2016/2017

Trabajo realizado por Naomi Fleitas González

Trabajo dirigido por Carmen Milagros González Chávez

ÍNDICE

	Página
1. Introducción.....	2
2. Plan de trabajo.....	4
3. Contenido del trabajo.....	7
3.1. El jardín. Concepto y recorrido histórico.....	7
3.2. El jardín en el siglo XIX.....	10
3. 2.1 El movimiento horticultural.....	13
3.3. El jardín como escenario y motivo pictórico.....	17
3.3.1. El <i>pleinarisme</i>	22
3.4. Jardines impresionistas franceses.....	26
3.4.1. Monet y Giverny.....	27
3.4.2. Caillebotte y Petit Gennevilliers.....	39
3.5. Jardines internacionales.....	48
3.5.1. Sorolla y su casa de Madrid.....	48
3.5.2. Max Liebermann y Wannsee.....	55
4. Conclusiones.....	63
5. Bibliografía.....	65

1. INTRODUCCIÓN

Si hubiera que indicar los vehículos principales del impresionismo serían, sin duda alguna, la luz y el color. Para dar rienda suelta a su pincel buscaron los escenarios más propicios, entre los que destacan los jardines y parques de las ciudades y de la periferia, sobre todo París. Estos espacios urbanos eran el reflejo de la sociedad moderna, del tiempo de ocio y del auge de la burguesía. De esta forma, los impresionistas recrearon en sus cuadros los paseos, los picnics y las diversas actividades que los parisinos de finales del siglo XIX practicaban en estos lugares. Así, aunque el jardín comience siendo el escenario de esta atmósfera contemporánea, poco a poco comienza a ser el motivo de la obra.

Tal fue el ansia por representar estos espacios que muchos de ellos se marcharon a las regiones más rurales para poder plasmar la naturaleza en su plena esencia, sin la influencia del desarrollo industrial de las ciudades. En sus telas pintaron desde los vastos campos y terrenos de cultivo hasta los pequeños huertos de las villas burguesas. No obstante, esta tendencia no sólo se limita a este periodo artístico, si no que se desarrollará desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el inicio de las vanguardias. Algunos de los artistas que realizaron expediciones de este tipo son Renoir, Monet, Pissarro, Henri le Sidaner, Van Gogh, Cézanne, Vuillard, Bonnard, Klimt, Matisse e incluso Kandinsky durante su estancia en Murnau, cada uno dentro de su estilo.

Muchos de ellos se enamoraron de estos lugares, estableciendo su residencia en estas localidades rurales y creando su propio jardín, que se convertiría en el motivo predilecto de su producción artística hasta sus últimos días. De esta forma, invirtieron su creatividad y todo su empeño en construir su pequeño edén, su espacio idílico que llenaría todos sus lienzos. Así, los impresionistas no se limitaron a ser pintores, si no que se convirtieron en auténticos jardineros: desde el diseño y trazado del huerto hasta las flores y plantas que en ellos se cultivarían.

A lo largo de este trabajo se analizarán, no sólo los cuadros originarios de estos espacios, sino los jardines en sí, como grandes obras maestras del impresionismo. El más conocido es Giverny, perteneciente al pintor Claude Monet, pero otros pasan desapercibidos al no formar parte de la obra más relevante y representativa del artista, como es el caso de Caillebotte. Por ello, la intención de este estudio es sacar a la luz la

producción relacionada con los jardines creados por los artistas, haciendo hincapié en lo importante que fue tanto para este movimiento pictórico como para los posteriores.

Por ello, los objetivos del trabajo son los siguientes:

1. La reivindicación del jardín como arte independiente.
2. La reivindicación del jardín como fenómeno sociológico del siglo XIX y los acontecimientos que lo llevaron a cabo.
3. Destacar la importancia de estos espacios en y para la pintura impresionista, así como los factores que lo propiciaron.
4. Demostrar la creación de los jardines personales de los pintores como obras maestras del impresionismo, estableciendo relaciones entre los mismos.
5. El análisis descriptivo e iconográfico de los jardines y de la producción pictórica que surge a raíz de estos espacios.

2. PLAN DE TRABAJO

El tema inicial de este trabajo era tratar la pintura de jardines desde el impresionismo hasta el comienzo de las vanguardias, comparando tanto el diseño de los espacios como la pintura que de ellos se realiza. No obstante, por cuestiones de extensión, la idea se ha reducido únicamente al movimiento impresionista, seleccionando los jardines que han sido construidos por los propios artistas como tema de análisis.

A partir de este punto, el trabajo se plantea como un recorrido por lo que sucede en la sociedad de las últimas décadas del siglo XIX y que tiene repercusión en el arte, como una reacción en cadena. De esta forma, se estudiará de lo más general a lo más específico. En primer lugar se estudia el concepto de jardín y su desarrollo a lo largo de la historia del arte en Occidente, citando además el prototipo de estos espacios en otras culturas que fueron vitales para el diseño de los huertos impresionistas, como es el caso del jardín japonés. Seguidamente, el siglo XIX constituye un epígrafe aparte, ya que se produce una auténtica revolución debido a las intervenciones urbanísticas en las ciudades y a la función que desarrollan dentro de ella. El uso y disfrute de estos parques y jardines se democratiza, y las clases pudientes comienzan a crear sus pequeños huertos, configurándose pequeñas asociaciones y clubes hortícolas. Asimismo, se explicarán los avances tecnológicos y científicos que contribuyen a este fenómeno sociológico.

Tras este análisis histórico y social se pasará al ámbito artístico, examinando el papel que juegan los jardines en la pintura impresionista, así como los factores que lo propician. Este apartado será una antesala para explicar el porqué de la importancia de estos espacios para los pintores y lo que les motivó para crear los suyos propios. La elección de los jardines se ha organizado en dos bloques: los franceses y los del resto de Europa, denominados como “jardines internacionales”. Por motivos de extensión del trabajo se han seleccionado cuatro, dos de cada grupo, ya que dentro del movimiento son numerosos los artistas que se decantaron por la creación de estos espacios.

De la primera categoría se ha escogido el prototipo de estas construcciones y el más conocido: Monet y Giverny. A pesar de que Pissarro también ideó su propio huerto en Pontoise, su pintura iba más vinculada con el mundo rural y con el trabajo campesino en los campos de cultivo. Por ello, se seleccionó a Caillebotte y Petit Gennevilliers

como segundo caso, ya que va más en la línea del maestro de Giverny y no es una faceta muy conocida del pintor parisino.

En segundo lugar, dentro del grupo de jardines internacionales, se ha escogido a Sorolla y su casa de Madrid, como representante español de esta tendencia, y al alemán Max Liebermann y Wannsee que, por cronología, se corresponde con las últimas pinceladas de este afán por los jardines particulares. Ciertamente es que en Inglaterra o en Estados Unidos se construyeron algunos huertos muy vinculados con el de Monet, como por ejemplo Alfred Parsons y Childe Hassam respectivamente, pero la elección de Liebermann y Wannsee da una idea de cómo han evolucionado estos espacios y su producción pictórica, acercándose al inicio de las vanguardias como se pensaba en el primer esbozo de este estudio.

Asimismo, el estudio de estos cuatro jardines sigue la misma línea. Primero se buscan las razones o motivaciones que llevaron al artista a la creación del huerto, ya sea un episodio de su vida o por evolución de su carrera. A continuación, se describe el espacio y los cuadros, estableciendo relaciones tanto con la obra y el estilo del pintor como con los restantes jardines comentados.

En definitiva, el trabajo se ha proyectado como un análisis social, descriptivo e iconográfico de los jardines en el impresionismo. Social porque se examinan las razones que llevaron a esta moda por el horticulturalismo, así como su repercusión en el arte, y descriptivo e iconográfico porque se estudian tanto el espacio y los cuadros como los elementos más representativos que hay en ellos. Así, hay que enfatizar que no es un proyecto de investigación sino una recopilación bibliográfica, por lo que también es un análisis bibliográfico sobre el tema.

Para poder llegar a la estructura descrita se siguieron unos pasos previos para la redacción de este trabajo, comenzando por la búsqueda de información e ideas para esbozar el índice. Sin duda alguna, el punto de partida y la fuente vital fue la visualización del documental de la exposición *Painting the modern garden: Monet to Matisse* (2016), organizada por la Royal Academy de Londres y Cleveland Museum of Art. La visualización de este largometraje no solo fue importante para la elección de la materia y el contenido, sino también para la configuración y el enfoque del proyecto. A raíz de ahí, se ha buscado información de los jardines a tratar por separado, así como la consulta del catálogo de la muestra y algunos estudios realizados por una de las

comisarias, Clare P. Willsdon, profesora de la Universidad de Glasgow y experta en el tema. De esta manera, su libro *In the gardens of Impressionism* (2004) ha sido otro recurso bibliográfico esencial para este trabajo, sobre todo para los jardines impresionistas en líneas generales, tanto como escenario y como motivo.

Paralelamente, se han examinado monográficos de los artistas, donde se halla información más concreta y precisa de los jardines a analizar. Igualmente, la consulta de catálogos de exposiciones específicos de algunos autores, como *Caillebotte. Pintor y jardinero*, organizado por el museo Thyssen-Bornemisza, han sido importantes para el estudio exhaustivo de estos espacios.

Por otra parte, se ha acudido a algunos manuales del impresionismo y de jardines que no se incluyen en la bibliografía, ya que no aluden de forma extensa o no aportan algún dato preciso sobre el tema que no se haya impartido en la asignatura de Historia del Arte Contemporáneo I.

A la consulta de catálogos de exposiciones recientes y monográficos hay que añadir los recursos electrónicos y audiovisuales. De esta forma, hay que citar el documental de la exposición *Painting the modern garden: Monet to Matisse* y las visitas a las páginas webs de los distintos jardines y fundaciones, como Fundación Claude Monet (Giverny) y Villa Liebermann (Wannsee).

En definitiva, la búsqueda de información no ha sido nada fácil, ya que la información no se encuentra recopilada en varios manuales, sino que está dispersa. Además, los dos primeros libros (*Painting the modern garden: Monet to Matisse* y *In the gardens of Impressionism*) pertenecen a editoriales extranjeras y conseguirlos no ha sido sencillo. Asimismo, la extensión de los mismos y que estén escritos en inglés han producido que la recopilación de contenido haya sido más lenta y que la redacción del trabajo se haya retrasado. No obstante, el resto de monográficos no han sido complicados de localizar.

Por último, el tipo de citación empleada en este trabajo es la combinación de los sistemas Harvard-Apa. Éste método ha sido creado por el Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna y es el demandado para la realización de los Trabajos de Fin de Grado.

3. CONTENIDO DEL TRABAJO

3.1. El jardín. Concepto y recorrido histórico

El jardín, al igual que la evolución de la pintura de éste, va de la mano de la producción pictórica del paisaje y de los gustos arquitectónicos de cada época. Así, muchos teóricos y filósofos consideran que el jardín no es un arte en sí, sino que es un apéndice de la arquitectura; otros argumentan que es un arte independiente pero vinculado a la pintura y la arquitectura. De cualquier forma, es innegable que el jardín procede del paisaje, de la naturaleza en general, y que es el resultado de la modificación de ésta como afirma Milani (2015: 71) citando a Sulzer (1771) en su libro de *Teoría general de las Bellas Artes*: “el arte de los jardines desciende directamente de la naturaleza, que es en sí misma una jardinería perfecta. Los hombres aprenden a imitarla y así ordenan su morada, haciendo incluso más bella una tierra ya rica de especies de todo tipo”.

A lo largo de los siglos, la concepción y diseño de éstos se han concebido de manera distinta y ajustándose a los gustos de cada época y cultura. Sin embargo, hay un nexo común que es la idea del jardín como espacio para la tranquilidad, meditación y admiración de la belleza. De esta forma, hay que señalar la afirmación de Milani (2015:70):

El jardín remite a un lugar de quietud, al buen retiro, al silencio de la meditación y a la belleza de mirar. El hombre manifiesta su espíritu al modelar la naturaleza, gracias a distintas técnicas como la agricultura, la arboricultura, la hidráulica o la arquitectura, para obtener un ambiente en el que poder al mismo tiempo vivir y admirar el mundo que le rodea.

El punto de partida se encuentra en el jardín del Edén, donde se produce la unión entre mito y poesía, la importancia simbólica de estos espacios. Según la Biblia es aquí donde comienza la historia humana y muchos testimonios confirman que los jardines tienen un significado muy importante en las culturas antiguas como Mesopotamia, Egipto y Roma. Así, las primeras imágenes que se conservan de estos entornos datan del tercer milenio antes de Cristo en esculturas egipcias, pinturas al fresco y miniaturas en las tumbas. En ellos se muestra la relevancia que tenían estos lugares, pues eran un pilar vital de esta cultura y se construyeron tanto en palacios y templos como en casas

privadas. De esta forma, la vegetación tenía un significado simbólico, aludiendo al paraíso que espera después de la muerte, y los distintos elementos que se distribuían en el jardín determinaban la clase social del propietario. Algo similar sucede en Mesopotamia, donde se produjo una gran tradición en torno a estos espacios y donde se pueden encontrar maravillosos ejemplos como son los Jardines Colgantes de Babilonia, una de las Siete Maravillas de la Antigüedad.



Recreación digital de los Jardines
Colgantes de Babilonia

En las culturas orientales, como en China y Japón, se desarrolla un tipo de jardín más íntimo cuyo diseño se ajusta más a la naturaleza y a la informalidad, muy del gusto de los pintores impresionistas como se analizará más adelante. Algo similar sucede con la cultura islámica, donde estos espacios se desarrollan en torno a una fuente o piscina central e invitan al descanso y la reflexión. Un buen ejemplo se encuentra en la Alhambra, un diseño de jardín que tendrá gran repercusión en la cultura española posterior, sobre todo en la arquitectura doméstica de las regiones del sur del país.

En relación con el mundo grecorromano, muchas son las alusiones que se pueden hallar en torno a este tema, sobre todo en textos de poetas como Homero y Hesíodo. Asimismo, Platón ubicó su Academia cerca de uno de los parques de los alrededores de Atenas, contribuyendo a la tradición del jardín como espacio para la contemplación y la filosofía. Por el contrario, los romanos lo relacionaban con el refinamiento cultural, el éxito y la vida virtuosa como manifestaron Virgilio, Horacio o Plinio el Joven. Todas las casas tenían en su interior o alrededores un pequeño jardín, por muy modesto que sea. Éstos estaban perfectamente estructurados, con fuentes,

flores aromáticas, vegetación de todo tipo y esculturas, sobre todo de figuras femeninas, como alegoría de la fertilidad y temas literarios y mitológicos.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, las representaciones del jardín se corresponden con un espacio sagrado separado del mundo exterior por un muro bajo la denominación de *hortus conclusus*¹. Las ilustraciones del medievo aluden a estas representaciones pequeñas e íntimas rodeadas por una pared que separa este espacio del caos y la maldad del mundo. El jardín suele ser el escenario de la representación de la Virgen con el Niño, haciendo referencia a su virginidad, a la Anunciación y a otras escenas de su vida. Así, aparecen elementos que apelan al Edén y al pasaje de Adán y Eva como el Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal, fuentes a la pureza, rosas al amor y la Pasión, etc. De la misma manera, se crearon numerosas escenas de jardines con esta tipología pero en relación con la búsqueda del amor cortés, sobre todo en novelas caballerescas.



Anónimo. *María en el huerto cerrado con santos* (siglo XV)

El Barroco fue uno de los periodos de mayor esplendor de los jardines, coincidiendo con las monarquías absolutas europeas y con la creación de amplios espacios verdes en sus palacios, reflejo de su gran poder y autoridad. Sin duda alguna, los jardines de Versalles son el perfecto ejemplo de esta ambición de los reyes por expandir y controlar sus dominios como hizo Luis XIV. Se trata de un trabajo de un extraordinario estudio matemático, muy del gusto racionalista de la época, con diseños

¹ El término procede del latín “huerto cerrado”, siendo un tema de pictórico eminentemente del arte cristiano. Esta tipología de jardín se ha extrapolado a monasterios y conventos, siguiendo el mismo diseño que en la pintura: pequeñas dimensiones y delimitado por altos muros donde los monjes cultivaban árboles y plantas con fines medicinales.

geométricos y de grandes dimensiones para crear ese “paisaje de poder”. Así, este espacio fue el referente para las distintas monarquías del viejo continente, quienes tomaron sus jardines como escenario de extravagantes celebraciones.



Jardines de Versailles. Grabado siglo XIX

Como reacción a este diseño rígido y racionalista, se desarrolla en el siglo XVIII un tipo de huerto más intimista e informal, conocido como “jardín inglés”, un espacio de carácter más naturalista y que difumina las diferencias entre el entorno manipulado por el hombre y el paisaje. No obstante, esta concepción distinta va más allá del gusto del momento, pues hace referencias a la situación política en Inglaterra: “the growing popularity of these gardens has been interpreted as mirroring the reaction of British liberalism against French absolutism”² (Robinson, 2015: 19).

3.2. El jardín en el siglo XIX

Las grandes innovaciones en botánica y diseño de jardines tuvieron lugar a lo largo de esta centuria. De esta forma, se producen grandes proyectos urbanísticos donde se introducen espacios verdes, con la creación de parques públicos, bulevares y avenidas flanqueadas por grandes árboles. Igualmente, muchos de los jardines privados que pertenecían a la realeza pasaron a ser propiedad del Estado, lugares en los que la sociedad moderna paseaba y disfrutaba de su tiempo de ocio. Estos cambios se pueden

² Traducción: “El crecimiento de la popularidad de estos jardines ha sido interpretado como el reflejo de la reacción del liberalismo británico frente al absolutismo francés”.

apreciar en las emergentes metrópolis de este siglo como Londres y París, con las remodelaciones de John Nash y el barón Haussmann.



Fotografía del Bulevar de Montmartre tras la reforma de Haussmann (siglo XIX)

La introducción de estos espacios verdes suponía un pulmón en la ciudad debido al imparable crecimiento y desarrollo de las industrias, así como un sistema de saneamiento e higiene. Estos jardines eran un encuentro con el campo dentro de la misma ciudad, ya sea en forma de “isla” en medio de la urbe o a lo largo de las calles. De esta forma argumenta Todd (2007:66):

A medida que crecía la presión sobre el espacio en las ciudades en expansión, los defensores de los parques proclamaban sus efectos saludables: afirmaban que proporcionaban reservas de aire limpio, reducían la mortalidad urbana y animaban a practicar ejercicio físico.

Como novedad, el disfrute y contemplación de estos espacios no queda reducido a unas pocas clases sociales privilegiadas, sino que en ellos se mezclaban todos los estamentos gracias a la aparición del tiempo de ocio, como se ha indicado anteriormente, y a la reducción de la jornada laboral a 10 horas. Paseos, niños jugando o gente sentada contemplando y disfrutando del jardín eran algunas de las estampas que se podían observar al pasar por estos espacios. Asimismo, funcionaban como pasarelas de moda, donde las mujeres lucían las nuevas tendencias, desde las que pertenecían a las clases más altas hasta las *grandes cocottes*³. De esta manera, cabe citar algunos de los parques y jardines tras la remodelación del barón Haussmann como el Jardín de las

³ Término para designar a las prostitutas de lujo durante el Segundo Imperio francés. Solían ser conocidas por arruinar a sus ricos amantes con extravagantes regalos como joyas y casas.

Tullerías, los Jardines de Luxemburgo o el Bosque de Bolonia. Así manifiesta Willson (2004: 15):

Paris itself, as rebuilt both by Napoleon III during the Second Empire from 1852, and during the Third Republic from 1870, meanwhile became effectively the biggest French “garden” of all, with its former royal parks now thrown open to the public, and new parks, floral squares and avenues of trees which overall amounted—so it was proudly claimed by the mid-1860s— to no less than 440 metres (1444 feet) of greenery per inhabitant.⁴



Fotografía de los Jardines de Luxemburgo (siglo XIX)

La mejora de las vías de comunicación y la aparición del ferrocarril facilitaron el traslado de burgueses y trabajadores a las afueras de las ciudades y al campo, donde podían disfrutar del tiempo de ocio y días libres junto a su familia, realizando varias actividades como remar, pescar o incluso darse un baño. Un buen ejemplo es la isla de la Grande Jatte, situada entre La Défense y el suburbio de Neuilly. Al principio era una zona industrial que poco a poco albergó hermosos jardines públicos y que llegó a ser un paisaje bucólico apartado del barullo del centro urbano. Destacar así la obra de Seurat *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, en la que el pintor recrea un paisaje arcádico que alude a estos espacios de ocio dentro de las áreas industriales, un reflejo de lo que suponían para la sociedad de la época.

⁴ Traducción: La propia París, reconstruida tanto por Napoleón III durante el Segundo Imperio desde 1852 como durante la Tercera República de 1870, mientras que, de hecho, fue el mayor "jardín" francés de todos, con sus antiguos parques reales ahora abiertos al público y nuevos parques, plazas florales y avenidas de árboles que ascendían, a lo que se afirmaba con orgullo a mediados de la década de 1860, a no menos de 440 metros de vegetación por habitante.



Georges Seurat. *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884)

3.2.1 El movimiento horticultural

La fascinación y el gran desarrollo de estos espacios verdes dieron el salto del ámbito público y social hacia lo privado e íntimo. El crecimiento económico de la clase media y el tiempo libre fueron factores claves para que estas familias emergentes pudieran cultivar su propio jardín por puro placer, estimulando así el nacimiento de sociedades hortícolas y revistas sobre jardinería.

El arranque del movimiento horticultural francés tiene origen en la Revolución de 1789 debido a los cambios políticos y sociales que trajo consigo, ya que se le dio la oportunidad a mucha gente de poder alquilar o comprar terrenos, además del acceso a parques y jardines como ya se ha tratado anteriormente. Paralelamente, la apertura económica y la realización de varios viajes dieron lugar a la importación de numerosas especies exóticas procedentes de América, Asia y África.

No obstante, las primeras experiencias de este movimiento se aprecian en París entre 1850 y 1860 gracias a la intervención del barón Haussmann. El equipo que colaboró cuenta con perfiles profesionales de lo más variado, destacando al jardinero Jean-Pierre Barrillet-Deschamps y al ingeniero Jean-Charles Adophe Alphand, quien jugó un papel fundamental en el diseño de los jardines de los Campos Elíseos y en el Bosque de Bolonia; ambos liderados por Edouard André. Sin embargo, la creación de estos nuevos espacios ajardinados no era sólo por motivos de belleza y estética, sino también por cuestiones de higiene, salud y educación. Willsdon (2004: 32) cita al

Presidente de la Sociedad Americana de Floristas (1898) al pronunciar sobre este tema: “Show me one who cultivates flowers...and I will show you a home in which love prevails...education...taste and culture...There is no more potent antidote to evil thoughts...”⁵.

Poco a poco, viveros y tiendas de jardín se convirtieron en lugar de referencia y de moda para conocer todas las novedades. Igualmente, los escritores más importantes de la época se sumaron a esta nueva tendencia floral. Destacar pues a Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Rainer Maria Rilke, quienes desarrollaron su propia imaginación floral, usando los colores y aromas de las flores como desencadenantes de sueños. En cambio, los escritores realistas como Edmond Duranty o Emile Zola, ambos amigos de los impresionistas, empleaban estos espacios como lugares de evasión o escape de los constantes de la vida diaria.

Asimismo, y recordando la transformación de París realizada por Haussmann, se suele relacionar este afán por los jardines con la corriente filosófica del Positivismo y con el progreso defendido por Hippolyte Taine, quien mencionó en sus escritos el “floreamiento” de la sociedad en un momento y lugar particulares⁶. Simultáneamente, los jardines fueron prominentes dentro de un pensamiento utópico como una forma de redescubrir un mundo primario y edénico destruido por la modernidad urbana e industrial.

De la misma manera que surgían textos literarios se crearon numerosas revistas y manuales, muy bien ilustrados con vivos colores, que se hicieron eco del gran movimiento horticultural y de todas las novedades que iban apareciendo. En ellos, se puede encontrar desde consejos o instrucciones para diseñar y crear un jardín, hasta sistemas de mantenimiento o el cuidado que debe recibir cada tipo de planta. Destacan publicaciones como *Revue horticole*, *Le Bon Jardinier* y *L'Almanach du jardinier*, así como la revista belga *Flore des serres et jardins de l'Europe*, con gran importancia en Francia.

⁵ Traducción: “Muéstrame a uno que cultive flores... y te mostraré una casa en la que prevalece el amor...la educación...el gusto y la cultura...No hay antídoto más potente contra los malos pensamientos...”

⁶ El positivismo apoyaba las sociedades industriales como símbolo del desarrollo y progreso social. Así, era en las ciudades de estas características donde se construyeron estos jardines y espacios de ocio, de ahí el entusiasmo por estos nuevos puntos de encuentro sociales.



Portada *Revue Horticole* (1887)

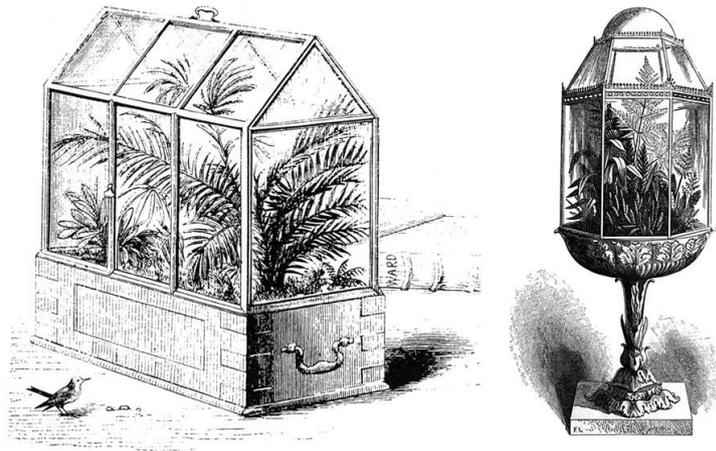


Ilustración interior *Revue Horticole* (1892, n°17)

Las sociedades hortícolas, competiciones y exposiciones comenzaron a proliferar en Francia al igual que en Inglaterra y Bélgica, creando incluso muestras comunes. De esta forma, cabe destacar The Lyons Société d’Horticulture (1832) y The Société Centrale d’Horticulture de París (1855).

Tal fue el auge de este moderno desarrollo de los jardines que, poco a poco, fueron ocupando lugar en Exposiciones Universales como la de 1867, recreando un entorno de unas cinco hectáreas en las Campos de Marte. En la *Revue horticole* se aludían a una “vista encantadora, con plantas y flores de todo tipo; invernaderos de grandes dimensiones y un río inglés que parecía creado con una varita mágica” (Willsdon, 2004:59). Este diseño colosal fue referente para exposiciones internacionales posteriores de 1878, 1889 y 1900.

Por otra parte, para el desarrollo de esta tendencia horticultural fueron vitales avances tecnológicos y científicos. En primer lugar, habría que citar la “Wardian Case”, un tipo de caja sellada que se podía transportar y que fue desarrollada en la década de 1820 por el físico inglés Dr Nathaniel Ward, de ahí su nombre. Este dispositivo permitió poder importar especies vegetales de otros países europeos y de todos los rincones del mundo gracias a la conservación de las mismas. Asimismo, se crearon varias expediciones para la búsqueda y transporte de estas plantas exóticas, como la misión francesa de Armand David y Jean Marie Delavay, quienes trajeron numerosos rododendros desde China.



“Wardian Case”

Sin duda alguna, el invernadero fue el invento vital que dio el empuje definitivo a la introducción de nuevas especies en Europa y al consiguiente auge del horticulturalismo. Consistía en una estructura de hierro y cristal que fue desarrollada por primera vez por Joseph Paxton en Chatsworth House en 1840. Este mecanismo se encarga del siguiente paso de la “Wardian Case”, pues velaba por el cuidado y conservación de las mismas durante un periodo más largo de tiempo, por lo que estas plantas de áreas cálidas sobrevivían a los duros inviernos y a las bajas temperaturas. Muchas de estas novedosas especies adquirieron un estatus social como símbolo de la ciencia y gusto modernos como son la orquídea, los crisantemos, las rosas y las dalias.

Otra gran aportación de la ciencia para el horticulturalismo son los estudios sobre la genética y la teoría de la evolución de Darwin. Así, se crearon nuevas tipologías de plantas e híbridos, creando especies insólitas. De esta forma, habría que citar en este contexto al cultivador francés Joseph Bory Latour-Maliac, quien creó nenúfares con nuevos colores y aromas, presentándolos en la Exposición Universal de París de 1889. Willsdon (2004: 41) cita la referencia de Lemaire (1845) sobre la hibridación en la revista *Flore des serres et des jardins de l'Europe*:

The true conquest of our age...the procedure which means that, just like the Creator, man too may create plants virtually at his convenience, and may say, again just like the Creator: you, be born, and be of such and such form...! Divine power! Infinite resource.⁷

⁷ Traducción: La verdadera conquista de nuestra época... El procedimiento que significa que, al igual que el Creador, el hombre también puede crear plantas virtualmente a su conveniencia, y puede decir, de nuevo, igual que el Creador: tú, nace, sé de tal y tal forma... ¡Poder divino! Recurso infinito.

3.3. El jardín como escenario y motivo pictórico

Este afán por los jardines no pasó de largo para los artistas de la época, sobre todo para los pintores impresionistas que convirtieron estos espacios en uno de sus temas favoritos. Así, representaron estos espacios en todas sus variantes: desde los jardines urbanos y los jardines privados de la burguesía, hasta pequeños espacios de cultivo en las zonas rurales como realizó Pissarro, con su dedicación a la pintura de los huertos y sus trabajadores. De esta manera lo expresa Welton (1994: 38):

El jardín desempeñaba un importante papel en la vida de la clase media, y este papel social se hace evidente al observar las obras de Manet, Morisot, Monet y Renoir. En sus pinturas de jardines, las mujeres de la clase media descansan o se pasean, protegidos por sus sombreros o sombrillas, frecuentemente acompañadas por sus hijos pequeños. En cambio, Pissarro concibe el jardín como un lugar de trabajo; en su mundo rústico, los granjeros se dedican a la cosecha de manzanas, a la plantación de guisantes o a cuidar los pequeños campos.

Como se ha explicado anteriormente, los jardines suponían un escaparate de la vida moderna, del tiempo de ocio y de las nuevas modas femeninas. Cuando el impresionismo dio sus primeros pasos, se produjeron en París todas estas transformaciones urbanísticas y cambios sociales, donde la industrialización supuso más diversión y la popularización de nuevos deportes como la vela, la natación o el ciclismo. De esta forma, con la aparición de una nueva técnica y una nueva forma de representación que rompía con todo lo demás, los impresionistas hicieron eco de estas nuevas necesidades y formas de ocio de la burguesía emergente, tomando como escenario los jardines públicos remodelados tras la intervención del barón Haussmann.

Muchos de estos jóvenes artistas cogieron su caballete, sus lienzos y sus colores, y se marchaban a uno de estos escenarios donde captaban con sus rápidas pinceladas la esencia de la vida moderna. Cabe destacar el bosque de Fontainebleau, al sudeste de París, a donde acudieron en numerosas ocasiones Renoir, Monet o Sisley, en sus inicios junto con su maestro Charles Gleyre. Así lo expresa Todd (2007: 60):

Pronto se estableció la costumbre. En primavera, cuando Charles Gleyre cerraba su estudio durante unas semanas, los cuatro estudiantes- Renoir, Monet, Bazille y Sisley- partían a Fontainebleau, cogían el tren hasta Avon o Melón y caminaban hasta Chailly o Marlotte, evitando pasar por la carísima y popular Barbizon.

Una de las obras que refleja ese gusto por los espacios verdes y la vida moderna es *Almuerzo sobre la hierba* (1865) de Monet, inspirado en la obra *Desayuno sobre la hierba* de Manet. En esta ocasión, la escena se desarrolla en un bosque en vez de un jardín público, un anticipo de lo que sucederá próximamente. Sin embargo, el espacio es un mero pretexto para mostrar como la luz se filtra a través de los árboles, una de las principales preocupaciones de los artistas impresionistas, y retratar a sus amigos de la ciudad, quienes se mostraban en una actitud relajada con un mantel lleno de víveres. Esta idea del *picnic* representa el gusto por ellos por parte de los parisinos de mitad del siglo XIX, como una fuente de placer y desconexión que estaba vinculado con la idea de paisaje y campo. Igualmente, se puede apreciar en el lienzo de Monet los trajes de la moda femenina de la época y los sombreros de bombín de los caballeros, manifestando de esta forma el afán de la clase media por tomar un carruaje y pasar el día en el campo mientras disfrutaban de un picnic. De esta manera, Monet no se preocupa por hacer referencias a la tradición o al pasado, si no que refleja el status social y los placeres de la burguesía de su tiempo.



Claude Monet. *Desayuno sobre la hierba (estudio)* (1865)

Otros espacios utilizados por los impresionistas como escenario de la vida moderna fueron los jardines de las Tullerías, el Bosque de Bolonia y los jardines de Luxemburgo. Manet, Renoir, Caillebotte o Berthe Morisot son solo algunos de los pocos artistas que acudieron a este parque para captar el motivo. En sus telas no solo plasman la luz, el paisaje y la fugacidad del momento, si no la vida de ocio que en estos lugares se desarrollaba. Paseos, picnics, práctica de deportes, gente de todas las clases sociales... Cabe destacar el cuadro de Renoir *Patinadores en el Bois de Boulogne* (1868), donde muestra la atracción de patinar en los estanques cuando éstos se

congelaban en invierno, creando posteriormente espacios enfocados para la práctica de esta actividad como el Palacio de Hielo que abrió sus puertas en 1893 en los Campos Elíseos como se ilustra en el cartel de Jules Chêret.



Jules Chêret. *Palacio de hielo* (1893)



Pierre-Auguste Renoir. *Patinadores en el Bois de Boulogne* (1868)

Además de estas áreas ajardinadas urbanas, la presencia del ferrocarril y la mejora de los medios de transporte permitieron a los artistas trasladarse al campo y pintar las zonas más rurales. Aunque anteriormente se ha aludido a los viajes que realizaban a las zonas cercanas a París como eran el bosque de Fontainebleau, ahora los

impresionistas se retiran a otras zonas más alejadas de la capital gala, a otras regiones de Francia como Normandía o la Provenza.

Si ya sentía gran admiración por los parques y jardines de las ciudades, el campo iba a ser su refugio y su lugar de desconexión del barullo metrópoli, el sitio donde podían dar rienda suelta a su pasión por los paisajes y la naturaleza. De esta forma, argumenta Todd (2007: 153):

Juntos, los impresionistas derribaron las viejas ideas y se dispusieron a forjar una nueva forma de paisaje moderna y diferente que reflejase y abarcase las complejidades y cambios que podían observar que transformaban el campo. Rechazaron las ideas pictóricas tradicionales, incluidos los temas mundanos habituales como puentes y trenes de vapor, y abrieron de par en par las puertas, insistiendo en la honestidad del campo y presentándose unos a otros las partes del mismo mejor que conocían.



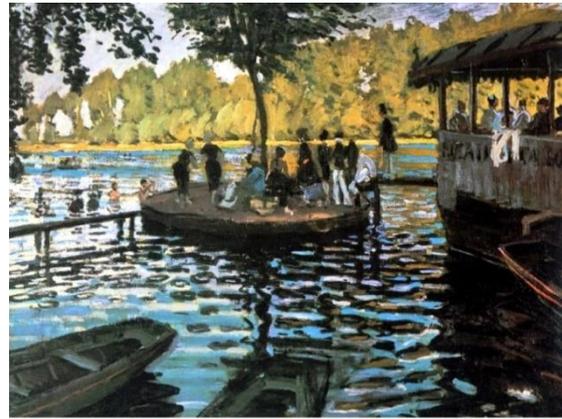
Alfred Sisley. *El pintor Claude Monet en el bosque de Fontainebleau* (1865)

Además de ser un lugar de descanso y donde poder disfrutar con la familia, el campo se convirtió en un espacio donde buscar y encontrar “impresiones”. Por ello, el paisaje no pasó a ser un escenario donde se sucede la vida moderna, si no que pasa a ser el motivo a representar. Aunque en estas obras se presenciaren escenas de paseos, picnics o la práctica de la pesca, el protagonista en estas telas son las imágenes del campo. La captación de la luz y los contrastes de colores entre los distintos árboles y flores era la escena perfecta para que la paleta impresionista se manifestara en todo su esplendor.

Algunas de estas zonas periféricas frecuentadas por los artistas son Vétheuil, Argenteuil y La Grenouillère, donde Monet y Renoir se establecieron durante largos periodos de tiempo, y donde compartieron vivienda y motivos pictóricos. Destacar estas dos últimas localidades, sobre todo La Grenouillère, un estanque de ranas que se convierte en el motivo común de los artistas anteriormente citados en el verano de 1869. Un claro ejemplo es la reproducción por parte de ambos de la isla de bañistas con un árbol en el centro, conocida en la época como la maceta. Las dos obras recrean un escenario de disfrute y ocio, donde un grupo de personas luce sus mejores vestidos en esta pequeña isla rodeada de pequeñas embarcaciones. No obstante, a pesar de las diferentes técnicas entre ambos pintores, el agua es el principal protagonista de ambos lienzos, pues el escenario se presta a los contrastes cromáticos y lumínicos producidos por el reflejo del agua.



Pierre-Auguste Renoir. *La Grenouillère* (1869)



Claude Monet. *La Grenouillère (El estanque de las ranas)* (1869)

Más adelante, Monet se traslada en 1871 a Argenteuil, donde fija su residencia junto a su esposa Camille y su hijo Jean hasta 1878 que se marcha a Vétheuil. Durante su estancia, recibe la visita de numerosos compañeros como Manet, Renoir, Pissarro o Caillebotte donde encontraron una infinidad de temas e “impresiones”. De esta manera expresa Heinrich (2011: 35):

Regatas de Vela con elegantes ciudadanos, locales de esparcimiento y baños, pero también campos de amapolas vírgenes y barcas de remo balanceándose perezosas bajo el sol, ofrecen al pintor innumerables motivos y convierten de Argenteuil en los años siguientes en El Dorado de los impresionistas.

De esta etapa de Monet cabe destacar la conversión de una amplia barca en su taller; ya no sólo se plasma delante del motivo si no que ahora se mete en él, en el agua y sus reflejos. Esta pequeña embarcación aparece en varios de sus lienzos, convirtiéndose en un personaje principal, y en los de algunos de los amigos que le visitaron como Manet. Así, este navío de manera se puede considerar como antecedente de lo que Monet hará posteriormente en su Giverny: construir su propio escenario y estudio, e introducirse y formar parte de él.



Claude Monet. *La barca-estudio* (1874)



Edouard Manet. *Claude Monet y su esposa en su estudio flotante* (1874)

3.3.1. El *pleinarisme*

A este gusto de los impresionistas por los paisajes se le suma el desarrollo de la pintura al aire libre, otro pilar fundamental para este movimiento artístico y para la producción pictórica de jardines. Sin embargo, aunque el *pleinarisme* es una de las

características más relevantes del impresionismo francés, cuando el grupo celebró su primera exposición en 1874, este tipo de pintura ya tenía casi un siglo de vida. Así argumenta López Manzanares (2013: 13):

Desde finales del siglo XVIII, sin embargo, fue frecuente que los jóvenes paisajistas se ejercitasen durante su formación en Italia con pequeños estudios al óleo pintados al aire libre. Considerados por la teoría académica como obras menores, su función principal era la de servir de ejercicios de destreza tanto para el ojo como para la mano. Indirectamente se pretendía que a través de ellos el paisajista adquiriese un repertorio de posible uso en sus composiciones ejecutadas en el taller y que no tuviese que recurrir tanto a la imaginación como a la memoria. En cualquier caso, los estudios realizados en el campo quedaban restringidos al ámbito privado del artista.

Si queremos conocer el inicio de la pintura al aire libre habría que remontarse hasta las últimas décadas del siglo XVII, cuando algunos historiadores como Karel van Mander o Samuel van Hoogstraten animaron a los artistas a marchar al campo para poder contemplar la naturaleza y tomar apuntes para futuras obras. Sin embargo, fue en la centuria siguiente donde esta propuesta consiguió convertirse en una realidad.

Con el avance de los años, esta diferencia entre borrador y obra final se fue diluyendo, pues muchos artistas comenzaron a utilizar estos motivos tomados al natural en las composiciones de estudio. De esta manera, cabría citar a pintores como Constable o Corot, quienes emplearon esta técnica a lo largo de su carrera. Asimismo, estas pequeñas pinturas de *plein air* pasaron a estar guardadas en las carpetas de los maestros a estar colgadas en sus talleres como fuente de inspiración para los discípulos, o incluso se exponían en los Salones junto con las obras acabadas.



Jules Coignet. *Pintores al aire libre en el bosque de Fontainebleau* (1825)

A pesar de estos precursores, el grupo que marcó una notable influencia en el impresionismo con el empleo de esta pintura al aire libre fue la Escuela de Barbizon. Este conjunto de artista se encontraba en la localidad al sudeste de París que le propició el nombre al grupo, Barbizon, entre la llanura de Chailly y el bosque de Fontainebleau. En estos años, este emplazamiento no era sino una pequeña localidad, pero su ubicación próxima a París y a los bosques anteriormente nombrados le proporcionarán en el siglo XX prosperidad. Se trataba de un lugar que llamaba mucho la atención de turistas, artistas y viajeros no solo por la cercanía a Fontainebleau, sino por la presencia también de la Caverne des Brigands, una cueva en la que, según cuenta la leyenda, los bandoleros escondían sus botines en época de Luis XIV y Luis XV. Sus paisajes, su geología rocosa y los contrastes de luces que se producen en los claros del bosque llamaron la atención de numerosos pintores desde el siglo XVIII.

Todos estos elementos naturales más lo barato que suponía establecerse ahí fueron los ingredientes esenciales para que en torno a 1830 se congregara un grupo de artistas que constituirían la ya nombrada Escuela de Barbizon. Esta agrupación estaba conformada por Théodore Rousseau, Jean Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet y Charles-François entre otros. Sus motivos se centraban en representaciones del bosque de Fontainebleau, siguiendo un estilo realista pero donde aún se pueden apreciar ciertas características románticas que pueden recordar a las obras de la campiña inglesa de Constable. En *Salida del bosque de Fontainebleau, por la mañana* de Rousseau, los animales aparecen esbozados, acercándose a la técnica impresionista, pero lo que más destaca es el tratamiento de la luz. Así, el pintor se interesa por ver cómo el mismo motivo cambia según la proyección y la intensidad de la misma a distintas horas del día. Por ello, pinta el mismo escenario en diferentes momentos del día, como *Salida del bosque de Fontainebleau, puesta de sol*, proyectando la idea de serie y la nueva forma de representación del paisaje en el siglo XIX.



Théodore Rousseau. *Salida del bosque de Fontainebleau, por la mañana* (1849-1850)



Théodore Rousseau. *Salida del bosque de Fontainebleau, puesta de sol* (1848-1849)

Sin embargo, la gran aportación de este grupo al movimiento impresionista fue, no solo la especialización en pintura de paisaje, si no en el estudio directo del natural: el taller se trasladaba a la propia naturaleza. De esta forma justifica Schulman (2013: 52) esta nueva tendencia de *plein air*:

La respuesta se halla en todos los casos en el rechazo de la dictadura de la Academia, de la Escuela de Bellas Artes y de los Salones, y el gran acercamiento a la naturaleza que sacude entonces no solo la pintura sino también la literatura y el mundo científico. En el arte, la rebelión es profunda, y los artistas aspiran a encontrar horizontes nuevos, unos horizontes que son tanto estéticos como personales [...] Se perfila así, en el horizonte, lo que será el Salón de los Rechazados, y después el Salón de los Independientes.

No obstante, a pesar de la Escuela de Barbizon fue vital para el desarrollo de la pintura al aire libre y fuera de las normas academicistas, los impresionistas se alejaron en muchos aspectos. La diferencia está en el trato que cada uno de los grupos otorga a la naturaleza y en la obtención de la obra final. Mientras que Rousseau y sus compañeros concebían el paisaje de forma emotiva y panteísta, un camino para plasmar sus emociones, los impresionistas emplean la naturaleza para concentrarse en la impresión visual y los efectos de la luz, representar sus sensaciones. Por otra parte, este último grupo eliminó los tonos oscuros de su paleta, siguiendo el estilo de Manet, y la obra tomada al natural era el resultado final, no formaba parte del proceso creativo que se concluía en el taller como sí sucedía con la Escuela de Barbizon.

3.4. Jardines impresionistas franceses

Como se ha comprobado a lo largo de los anteriores epígrafes, los jardines, los parques, la naturaleza en general, fueron uno de los temas preferidos por los pintores impresionistas y por sus precursores de Barbizon. Sin embargo, a pesar de querer una introducción un tipo de pintura rompedora y vanguardista sin las directrices academicistas del siglo XIX, el interés por este tipo de espacios no fue solo un hecho artístico, si no que fue todo un fenómeno sociológico como se ha analizado previamente.

Si los burgueses de la época consiguieron pequeñas parcelas de tierra donde pudieron construir y crear su pequeño jardín, los impresionistas no iban a ser menos y se unieron a esta tendencia. Todos ellos estaban al tanto de los avances científicos y botánicos que se sucedían en estas décadas, además de visitar exposiciones y leer revistas vinculadas a este movimiento horticultural como ya se ha comentado.

Gracias a las numerosas excursiones a estas zonas menos urbanas, que llegaron a convertirse en largas estancias, los artistas instalaron aquí su residencia por varios años, donde arrendaron una casa e incluso un pequeño terreno donde poder hacer realidad su jardín idílico. Sin embargo, mientras que el resto de la población practicaba la jardinería por placer y por moda, los pintores impresionistas fueron un paso más allá: su jardín era su estudio, su taller; su gran obra maestra de la cual nacerían hermosos lienzos que constituyen la bandera de este movimiento artístico. Muchos de ellos pintaron los

jardines de otros propietarios de las localidades que visitaban o crearon un pequeño huerto, pero solo unos pocos llevaron su amor por la naturaleza al siguiente nivel.

3.4.1. Monet y Giverny

Claude Monet es sin duda alguna uno de los máximos exponentes de la pintura de jardín impresionista. Desde sus inicios en las excursiones con el maestro Gleyre, mostró en sus obras el gran interés por la naturaleza como motivo, pasando gradualmente de paisajes y jardines públicos a entornos más íntimos y privados, como por ejemplo *Terraza en Sainte-Adresse* (1867), obra que pinta en el verano de 1867 cuando su tía lo invita a su casa de campo en esta localidad. En este lienzo se recogen los elementos principales que Monet trabajará a lo largo de su carrera como son el retrato de amigos y familiares, los barcos; pero las flores y el agua se convertirán poco a poco en los pilares fundamentales de su jardín y la producción pictórica del mismo. Como se ha explicado anteriormente, al igual que argumenta Heinrich (2011: 21), “los jardines en flor le fascinan por su colorido y exuberancia, su proliferación vital su iluminación; constituyen el motivo en que se puede apreciar la fuerza y el efecto de la luz con toda su magnificencia cromática”.



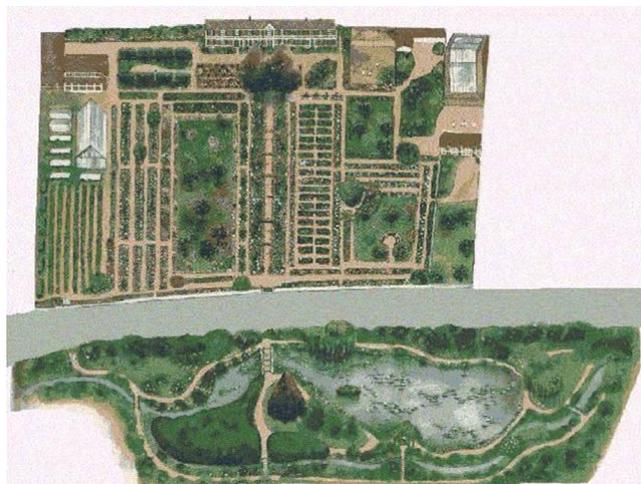
Claude Monet. *Terraza en Sainte-Adresse* (1867)

En las diferentes ciudades en las que se establecía durante largas temporadas ocupó varias de sus telas con jardines privados e incluso se atrevió con la creación de pequeños huertos que le servían como motivo en algunas obras. Asimismo, cabe

destacar que durante su permanencia en Argenteuil, su bienestar económico le permitió disfrutar de un jardín propio.

A pesar de estos pequeños jardines que construye, la gran obra maestra se sucede a partir de la década de 1890 en Giverny, un pequeño pueblo situado en la región de Normandía. Aquí el pintor pasó la segunda mitad de su vida y su éxito como artista le permitió comprar una finca en la que edifica una casa para su familia. Paralelamente, obtiene los terrenos colindantes a inmueble donde puede diseñar y crear su pequeño paraíso: el jardín de Giverny.

No obstante, antes de que este proyecto se convirtiera en una realidad, el pintor tuvo que enfrentarse a la población campesina del lugar puesto que la introducción de plantas exóticas en este espacio podía contaminar las aguas y estropear la ropa al lavarla o envenenar al ganado. Además, las costumbres de Monet de salir al campo a pintar y atravesar los terrenos no era del agrado de sus nuevos vecinos. Aun así, esta parcela de características normandas con pocos árboles frutales y hierbas altas va dando paso a un hermoso y familiar jardín.



Plano aéreo del jardín de Giverny

La construcción no fue nada fácil y llevó a cabo varios años. Así, debido a los costes que implicó la adquisición de la finca, el pintor se encargó de las obras personalmente y contó con la colaboración de sus familiares. La casa era bastante amplia y era de carácter sobrio, siguiendo más una estética rural que el estilo modernista emergente de principios del siglo XX. Así, la arquitectura va a ser poco a poco

camuflada por la vegetación del jardín, por hojas de parra y rosas trepadoras que fusionarán la vivienda con el huerto.



Fotografía de la fachada de la vivienda (estado actual de conservación)

Como curiosidad, las diferentes dependencias de la casa, desde el estudio hasta los dormitorios, están repletas de cuadros colgados en sus paredes que han sido regalos de otros compañeros de la profesión, como Renoir, y de innumerables estampas japonesas, muy influyentes para este movimiento pictórico. Igualmente, los colores vivos y contrastados que se aprecian a lo largo del jardín se encuentran por toda la casa, desde el amarillo del salón hasta el azul de la cocina, por lo que su vivienda no es una mera residencia, sino que también forma parte de la gran obra maestra de Giverny.



Fotografías del salón y cocina de la casa (estado actual de conservación)



Fotografía de una habitación de la casa (estado actual de conservación)

Como se aprecia en la imagen superior, el diseño consta de dos jardines, uno de carácter más tradicional junto a la casa y otro más alejado que recuerda a los jardines japonés, tomando este tipo de espacios como referencia para la creación de este segundo.

El primero de ellos, llamado *Clos Normand*, consta de una planimetría de carácter geométrico y siguiendo un estilo racionalista francés, al contrario del jardín inglés que había estado de moda durante mucho tiempo. El área se estructuraba en pequeñas parcelas en ángulo recto, en cuyo interior se podían encontrar todo tipo de plantas, y separadas por pequeños caminos por los que se podía pasear. De esta manera explica Goetz (2015: 49) la concepción del jardín: “the flower beds edged with iries, one of his favourite flowers, exemplified the Monet style of flower gardening, with squares of different colours carefully aligned like paintings on a wall”⁸.



Fotografía del primer jardín. Vista desde una ventana en la planta superior de la vivienda

(estado actual de conservación)

⁸ Traducción: “Los macizos de flores unidos a iris, una de sus flores favoritas, ejemplificaron el estilo Monet de la jardinería de flores, con plazas de diferentes colores cuidadosamente alineadas como cuadros en una pared”

En el interior de estas parcelas se pueden apreciar plantas de todo tipo de carácter perenne, excepto las dalias y las orquídeas, y no eran especies exóticas. Entre el verde del césped y algunos arbustos y árboles frutales, resaltaban los vivos colores de las flores como tulipanes, narcisos, dalias, orquídeas, lirios, rosas, iris, crisantemos... Las combinaciones cromáticas que se producían eran la representación de la paleta impresionista en formato vegetal: el color es estado puro. En la parte central de este primer jardín se encuentra el sendero más ancho, con estructuras de hierro a lo largo en forma de arco por las que la vegetación se abría paso, y que el pintor también ubica en el resto de las parcelas para romper con la monotonía horizontal de los caminos de tierra y enfatizar los contrastes de tonos.



Fotografía del sendero central del jardín (estado actual de conservación)



Fotografía de Monet en su jardín de Giverny (1917)

Este primer jardín se convierte en su gran estudio, un escenario inédito del que nacerán hermosos y coloridos lienzos. En pocas ocasiones Monet retrata a algunos de sus familiares o a él mismo en el oficio de pintar, ya que las grandes protagonistas son

las flores. Ellas son quienes determinan la gama cromática y quienes tamizan la luz, como se observa en *Sendero en el jardín de Monet, Giverny*, donde los árboles y flores proyectan sombras en el sendero principal. Sus pinceladas diluyen las formas, pues su principal motivación es plasmar los vivos tonos de las flores y cómo se combinan entre ellos, creando amplias extensiones de color.



Claude Monet. *Lirios en el jardín de Monet* (1900)



Claude Monet. *Sendero en el jardín de Monet, Giverny* (1901/1902)

A pesar de que en este primer jardín, creado a su gusto, pudo dar rienda suelta a su paleta, le faltaba un elemento que le entusiasmaba desde su estancia en Argenteuil: el agua. Giverny no está en el Sena sino a orillas de un pequeño río llamado Epte, y la cercanía de sus arroyos a su finca particular hace que el pintor no olvide todas las

posibilidades que le otorgaba. Sin embargo, en esta nueva ubicación, se interesa por una nueva presentación del agua: el estanque.

Unos años más tarde de la adquisición de la finca, consigue comprar unos terrenos anexos, separados de su casa por una línea ferroviaria, y es aquí donde consigue construir un jardín acuático. Para ello requiere una obra de ingeniería, pues tiene que desviar el agua mediante la creación de un arroyo. Este espacio se convierte en su lugar de meditación, su obra maestra en la que pasará la mayoría de sus días hasta su muerte. Tanto fue el cariño que le tenía a este jardín acuático que le confiará el mantenimiento del mismo a un solo jardinero, mientras que otros cinco se encargarán del primero. Así, entre estos estanques manda la construcción un puente arqueado que recuerda las xilografías japonesas que se encuentran en el interior de la vivienda familiar, enfatizando el gusto de los impresionistas por la cultura oriental y la influencia en el movimiento.

A diferencia del primer huerto, este se corresponde más con una estética oriental, sobre todo con el prototipo de jardín japonés, muy del gusto de la época y de los artistas de este movimiento. Así, introduce especies exóticas como el bambú o los nenúfares, flor que se convertirá como su seña de identidad en la historia del arte. Heinrich (2011: 83) lo describe así: “El estanque, entreverado de algas y sargazo, rodeado de lirios, juncos y sauces llorones y coronado por grandes matojos de nenúfares que brillan al sol como nácar, será el motivo dominante de Monet durante sus últimos treinta años”.

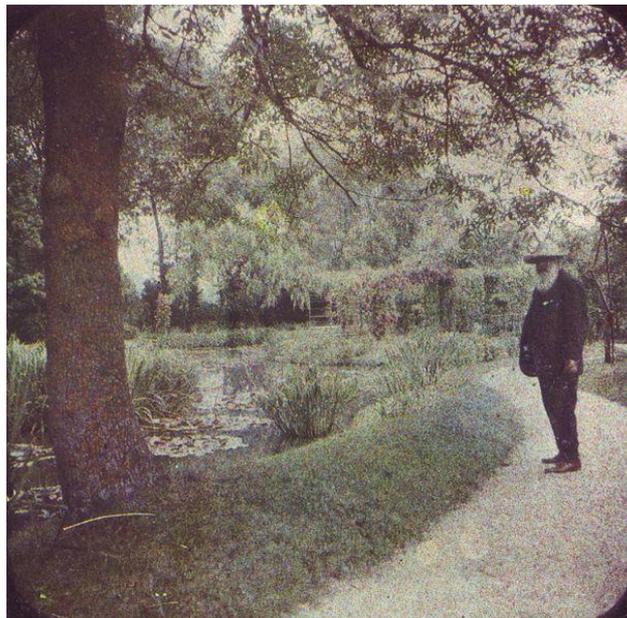


Fotografía del jardín acuático en Giverny (estado actual de conservación)



Fotografía del estanque del jardín acuático en Giverny (estado actual de conservación)

En este apartado habría que destacar la relación que tenía Monet con varios biólogos y botánicos, debido al movimiento horticultural al que se sumaron los impresionistas, sobre todo Latour-Marliac. Esta amistad comienza con la Exposición Universal de París de 1889, donde el pintor conoce todas las innovaciones llevadas por el botánico francés. A partir de este momento le encarga la hibridación de nenúfares para su jardín acuático. Así, produce este tipo de plantas con todos los colores demandados por Monet con el objetivo de enfatizar los contrastes de colores de su paleta. Igualmente, hay que destacar que el artista poseía varios ejemplares de las revistas hortícolas de la época, por lo que estaba dentro de este fenómeno social.



Fotografía de Monet paseando por el jardín acuático (1917)



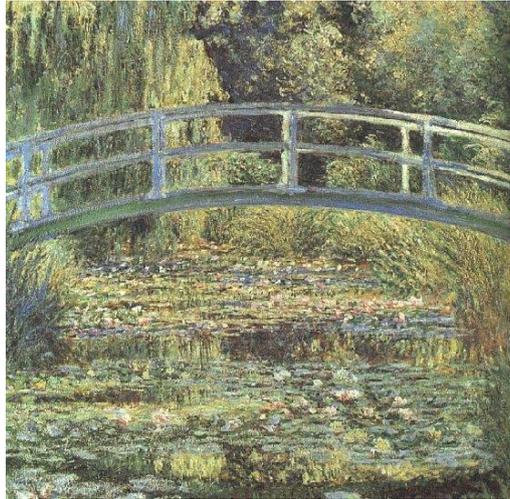
Estanque de nenúfares en Giverny (estado actual de conservación)

Al principio plasma en sus lienzos grandes planos de su jardín pero, gradualmente, se centra en representar detalles precisos y primeros planos, sobre todo los reflejos y la superficie del agua, como se aprecia en *Nenúfares, paisaje acuático, nubes*. De la misma manera, trabaja los mismos motivos en diferentes momentos del día para experimentar con los cambios cromáticos y lumínicos.

Así expresa Heinrich (2011: 83):

El cielo ya solo forma parte del cuadro como reflejo de agua, y desaparece de la franja superior del cuadro. Sus paisajes acuáticos son paisajes sin horizonte. Pero en las pequeñas vistas, el paisaje, los árboles, las nubes y el cielo se reflejan en el agua. Estos cuadros ya no pueden ser calificados de paisajes en sentido propio. Monet los denominaba paisajes reflejo.

Al igual que en el primer jardín, los nenúfares y los sauces son las estrellas de los cuadros de este segundo espacio, y, junto a ellos, toma un papel protagonista el puente japonés que se encuentra en uno de los extremos del estanque. Además de la luz y el color, se suma el agua y son los reflejos lo que más preocupa a Monet a la hora de realizar sus cuadros, como se observa en *El estanque de nenúfares*, donde los blanquecinos y rosáceos nenúfares contrastan con los verdes y azules del entorno.

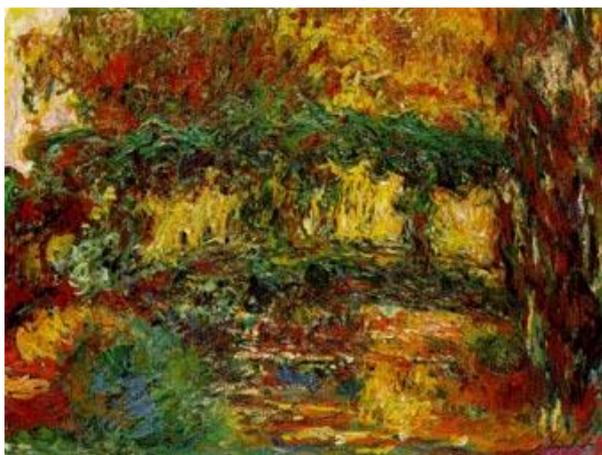


Claude Monet. *El estanque de nenúfares* (1899)

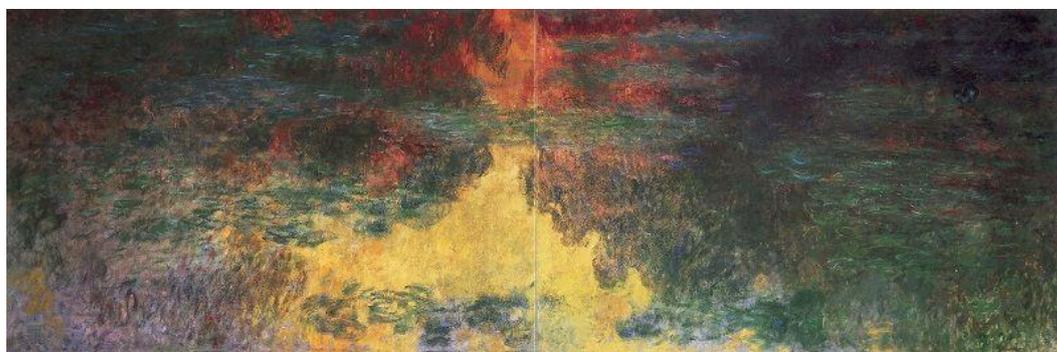


Claude Monet. *Nenúfares, paisaje acuático, nubes* (1903)

Como se ha indicado anteriormente, desde la creación de este segundo jardín los nenúfares y los reflejos de la vegetación en el agua ocuparán la mayor parte de su producción artística hasta su muerte. De hecho, tantas décadas dedicó a este motivo que en sus obras se pueden apreciar pequeñas pinceladas de los movimientos vanguardistas que se estaban sucediendo, como la abstracción y el expresionismo. Además, hay que sumar el problema que tuvo de cataratas en la vista y la muerte de Alice Hoschedé y de uno de sus hijos, de ahí que altere los colores. En estas obras, los tonos reflejan los estados de ánimo del artista. Asimismo, *El puente japonés*, plasman una idea en la que el estanque parece que “arde”, pues aluden a la vitalidad inagotable del artista pero que según Heinrich (2011: 91), “la energía que Monet tuvo en su vida y en su arte se consume con elevadas llamas en la incandescencia y calor de un momento y desaparece bruscamente”.



Claude Monet. *El puente japonés* (1922)



Claude Monet. *El estanque de nenúfares por la tarde (díptico)* (1916-1922)

En el año 1918, tras sus viajes a Londres y Venecia, comienza un gran proyecto ambicioso que le ocupará hasta sus últimos días y que era una de las grandes ambiciones del artista. Desde hace tiempo soñaba con crear unos grandes paneles de series de nenúfares que llenaran toda una habitación sugiriendo la ilusión de infinito, transmitiendo al espectador la relajación meditativa que Monet sentía al estar en su jardín. Realiza esta tarea con mucha pasión y la donará al Estado con la condición de que se exponga en un edificio de nueva planta. No obstante, y convencido por su amigo Clemenceau, la ubicación definitiva será la sala de la Orangerie, perteneciente al Louvre. Aquí se expondrán las doce decoraciones de nenúfares en dos habitaciones de planta ovalada. Hoy en día, este museo es conocido como la Capilla Sixtina del Impresionismo.

Este concepto de amplitud del formato y de serie influirá considerablemente, anticipando el “all-over”, en los artistas del expresionismo abstracto americano como

Jackson Pollock o Mark Rothko, con inmensos paneles donde el color es el indudable protagonista y con un carácter envolvente hacia el espectador.

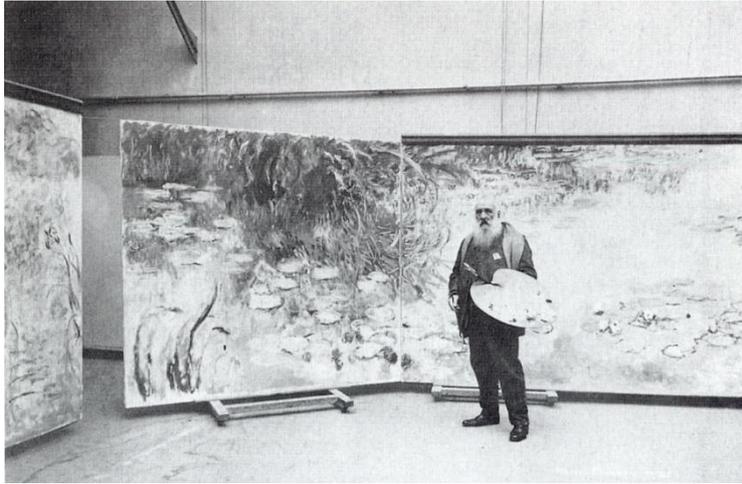


Claude Monet. *El estanque de nenúfares con sauces, Mañana (tríptico)* (1916-1926) Fotografía actual del museo de l'Orangerie



Claude Monet. *El estanque de nenúfares. Mañana (cuadríptico)* (1919-1926) Fotografía actual del museo de l'Orangerie

A pesar de que la pintura al aire libre era una de las características del impresionismo, hay que indicar que Monet retocaba sus obras en el estudio en los últimos años de su vida. Estas denominadas *Grandes Decoraciones* fueron realizadas en un gran estudio-invernadero que se halla en el primer jardín junto a su casa. Actualmente, este taller se ha convertido en la tienda de souvenir de la Fundación Claude Monet.



Fotografía de Monet en su taller pintando las *Grandes Decoraciones* (1923)

3.4.2. Caillebotte y Petit Gennevilliers

A medida que Monet va creando poco a poco su jardín en Giverny, su compañero de grupo y amigo Gustave Caillebotte hace algo similar en la localidad de Petit Gennevilliers. Fue a finales de la década de 1880 cuando el pintor parisino se marchó a este lugar, cuando ya el maestro de Giverny había a comenzado a trabajar en su primer jardín. Sin embargo, la repentina muerte de Caillebotte en 1894 hizo que este pequeño proyecto horticultural quedara inconcluso.

La relación entre ambos se remonta a la década de 1870, fecha en la que Caillebotte tiene la oportunidad de conocer a Monet cuando se traslada a Argenteuil y es considerado como el “jefe de filas” del movimiento impresionista. El pintor parisino siente admiración por él, aunque sus estilos y su paleta difieran, y suele plasmar en sus cuadros motivos que recuerdan a obras significativas de Monet como los nenúfares o la serie de almiarés. Sin embargo, se define esta amistad como un vínculo económico y, según Ferreti (2016: 24), “siempre necesitado de dinero, el impécune Monet recurre de manera regular al muy desahogado Caillebotte, quien le ayuda sin reservas y colecciona incansablemente su obra”.

Ambos pintores-jardineros estuvieron en contacto mediante correspondencia y compartieron todo tipo de entusiasmo por sus pequeños huertos y por sus avances.

Arranz (2010: 174) traduce algunas de estas cartas que ambos pintores intercambiaron y aluden a su afán por las flores:

Querido amigo,

[...] He visto la exposición de las flores en París, cosas admirables [...] ¿Podría decirme usted dónde podría encontrar plantas de flores perennes, he visto algunas soberbias en la exposición, pero que es demasiado tarde para plantar entre otras crisantemos...y especies con flores amarillas tal vez usted tenga algunas? En fin, trate de informarse.

Hasta el martes, ¿de acuerdo?

Saludos,

Claude Monet

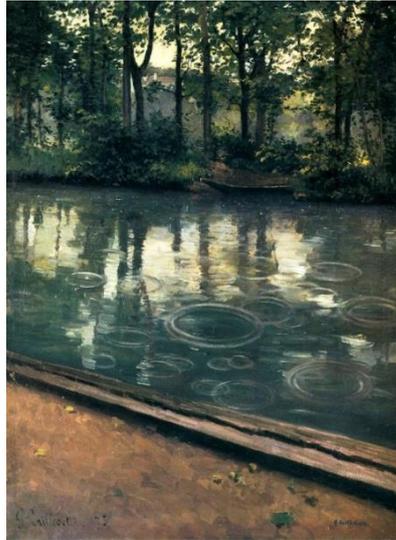
Las excursiones y las visitas a las afueras de la ciudad fueron fundamentales para conocer otros escenarios y motivos pictóricos, como todos los impresionistas, ya que hasta entonces su producción pictórica se centraba en algunos retratos y en escenas de los bulevares tras la intervención de Haussmann. Algo similar a lo que le sucedió a Monet con la casa de su tía en Sainte Adresse y Argenteuil, las estancias en la finca familiar en Yerres, adquirida en 1860, fue clave para que Caillebotte descubriera su entusiasmo por los jardines y la pintura al aire libre. Asimismo, en esta primera región es donde el pintor, junto con su hermano Martial, se decanta y practica los deportes náuticos, que continuará en su posterior etapa en Petit Gennevilliers, y que también plasma en sus telas escenas de este tipo en río Yerres.

Ferreti (2016: 22-23) describe así este emplazamiento y lo que supuso para el pintor:

Es en el jardín de flores donde, en las primaveras, ha descubierto la infinita variedad de los colores y le ha embriagado el perfume de los naranjos y rosas. De una elegancia neoclásica, la casa principal se integra admirablemente en el parque. El conjunto recuerda a los jardines de la aristocracia de finales del siglo XVIII, y también sus hábitos familiares, que equilibran la vida urbana con la temporada de verano en el campo.

Siguiendo el estilo de Monet con los cuadros de su primer jardín en Giverny, las flores y la vegetación, junto con la arquitectura doméstica, son los protagonistas de sus

lienzos en Yerres, representando en pocas ocasiones a alguno de sus familiares. No obstante, en esta ocasión, la proyección de la luz y el juego con las sombras son la principal preocupación del artista en vez de los contrastes cromáticos como se aprecia en las siguientes obras. Igualmente, los reflejos del agua también forman parte de sus motivaciones aunque, a diferencia de Monet, Caillebotte conserva la solidez de las formas, llevando su estilo a una técnica más realista como en *Piraguas en el río Yerres*, apelando a su afán por los deportes náuticos.



Gustave Caillebotte. *Yerres, efecto de lluvia* (1875)



Gustave Caillebotte. *Yerres. El porche de la casa familiar, desde la exedra* (1875-1876)



Gustave Caillebotte. *Piraguas en el río Yerres* (1877)

En la actualidad, la finca familiar se ha convertido en un jardín público que se conserva en perfecto estado. Así los visitantes pueden pasear y disfrutar de este ambiente que inspiró a Caillebotte durante sus veranos familiares. Sin embargo, se ha querido mantener el mismo diseño que había planteado la familia, con amplios senderos por los que pasear y con macizos de césped que contrastaban con los vivos colores de las flores como se observa en el siguiente en el cuadro y en la fotografía.



Cuadro de Gustave Caillebotte de su jardín familiar en Yerres (c. 1875) y fotografía del mismo (estado actual de conservación)

En la década de 1880, los hermanos Caillebotte, Gustave y Martial, deciden comprar una propiedad en el campo, concretamente en Petit Gennevilliers, enfrente de Argenteuil. Asimismo, la cercanía al Cercle de la Voile de Paris les permite seguir cultivando su pasión por las regatas y deportes acuáticos. En esta localidad, construyen

una casa de dos plantas con un cobertizo en la parte trasera y que se encuentra a orillas del Sena. Seguidamente, trabajan en la creación del jardín con macizos de flores y un huerto. Al igual que Monet partió a Londres o Venecia mientras vivía en Giverny, Gustave Caillebotte viajó a El Havre o Daeuville para competir en regatas y dar rienda suelta a su pintura con temáticas de este tema. Tristemente, la finca fue asolada durante los bombardeos de 1944, por lo que hoy en día solo podemos hacernos una idea de cómo era la vivienda de los Caillebotte gracias a las fotografías tomadas por Martial.



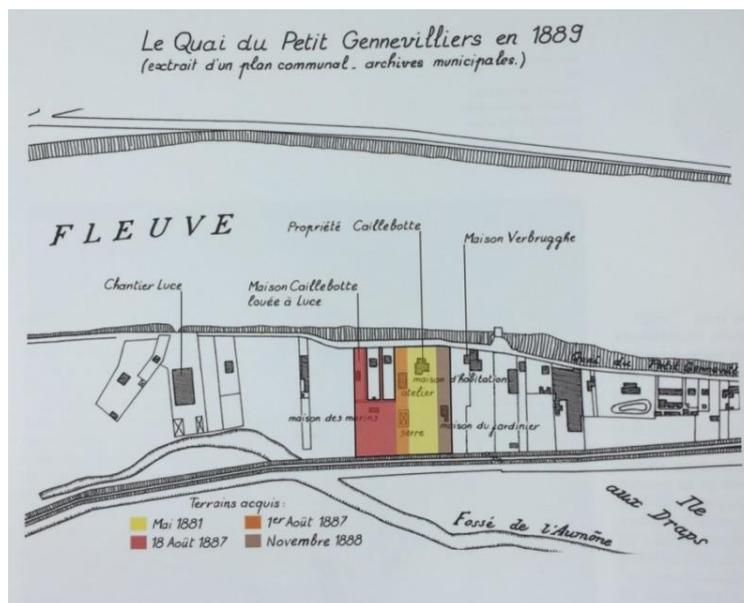
Martial Caillebotte. Fotografía de la casa, invernadero y jardín de Petit Gennevilliers (1892)

Tras su llegada, Gustave Caillebotte comienza a plantar flores y en sus primeras obras de Gennevilliers pinta el huerto, coles y girasoles. Poco a poco, y con el matrimonio de su hermano, va adquiriendo más terreno, pudiendo así ampliar su vivienda y su jardín, instalando un invernadero en 1887. De esta forma, describe Ferreti (2016: 28) el proceso de construcción:

La casa blanca, llamada casa Vernay [...] es demolida ese mismo año para ser sustituida por un amplio estudio cuyos muros acristalados se elevan en dos alturas. Detrás, el artista hará levantar un imponente invernadero con calefacción [...] Un mes más tarde, Caillebotte compra por 23000 francos otra amplia parcela boscosa y un jardín [...] Por último, adquiere en noviembre de 1888 otra parcela, de unos 2.049 m², situada en este caso detrás de la casa. Con ello el conjunto supera la hectárea, y tiene otro aire muy distinto.



Fotografía de Caillebotte en su invernadero de Petit Gennevilliers (1892)



Esquema que muestra cómo aumenta la finca con las adquisiciones

Por estas fechas, década de 1890, la pintura que realiza Monet en su jardín de Giverny se limita a su primer huerto llamado *Clos Normand* ya que su jardín acuático aún no existe. Por ello, el diseño del jardín de Petit Gennevilliers sigue el mismo esquema: estructura geométrica con caminos rectilíneos que dividen las distintas parcelas de macizos florales. Asimismo, planta las mismas flores que Monet como crisantemos, dalias, rosas, girasoles..., todas ellas cultivadas en su invernadero. Hay

que destacar también la existencia de un sistema de riego automático y una bomba de agua, por lo que Caillebotte no solo estaba al tanto de los avances en horticultura sino también en tecnología agrícola.

Siguiendo el mismo estilo de las obras del jardín de Yerres, aquí la vegetación es la protagonista indudable, representada en ocasiones junto con el inmueble u otros edificios de la finca y algún personaje paseando por los pequeños senderos, que suelen ser algún miembro de su familia.. Igualmente, como hacía Monet en su jardín acuático de Giverny, empieza a hacer planos muy generales del huerto y progresivamente pinta primero planos muy concretos, donde los vivos colores de las flores, como el amarillo de los girasoles o el rojo de las dalias de las siguientes obras, resaltan entre las distintas tonalidades de verdes de los arbustos. Asimismo, y siendo fiel a tu técnica, Caillebotte tiende hacia una corriente realista y no difumina las formas como sus compañeros impresionistas. En cuanto a la luz, el pintor parisino no hace contrastes lumínicos tan marcados, sino que suele ser una luz más plana en comparación con otros compañeros del grupo impresionista.



Gustave Caillebotte. *Los girasoles, jardín de Petit Gennevilliers* (1885)



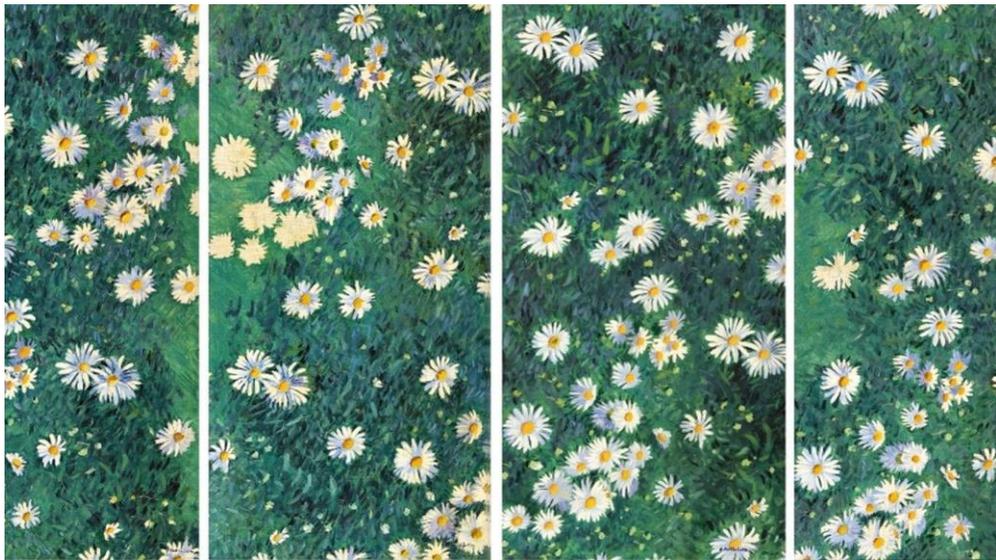
Gustave Caillebotte. *Las dalias, jardín de Petit Gennevilliers* (1893)



Gustave Caillebotte. *Dalias cactus rojas* (1892)

Al igual que hizo Monet, Gustave se preocupa también por la decoración interior de su casa, empezando por el comedor. De esta forma, pinta unos paneles para las puertas donde muestra unas rebosantes orquídeas, plasmando la idea de que su jardín penetra también en la casa, es decir, la vivienda y el huerto son solo uno. Para enfatizar más esta tesis, completa el espacio con otros paneles decorativos. Uno de ellos, es el

gran lienzo de margaritas que concibe como un tapiz dividido en cuatro partes. Esta intención de crear obras de grandes dimensiones para envolver al espectador y de transmitir las mismas sensaciones que tiene el artista en su jardín se repite en las *Grandes Decoraciones* de Monet en las primeras décadas de siglo XX. No obstante, éste ya había diseñado unos tapices con motivos florales para las puertas de la casa de Durand-Ruel. Aun así, el proyecto de Caillebotte, que queda inconcluso por la repentina muerte del pintor, es una antesala de la gran obra que realizará el maestro de Giverny a comienzos de la siguiente centuria.



Gustave Caillebotte. *Parterre de margaritas* (cuatro paneles) (1892-1893)



Gustave Caillebotte. *Cuadríptico de la puerta* (1893)

3.5. Jardines internacionales

Esta tendencia de artistas que crearon sus propios jardines para ser motivos de sus cuadros no se limitó solo al impresionismo en Francia, sino que cruzó la frontera y se extendió por otros países donde se había desarrollado este movimiento artístico. Asimismo, hay que recordar que el horticulturalismo tuvo repercusión por toda Europa, con numerosas publicaciones, como *Flore des serres et jardins de l'Europe*, y exposiciones. Así describe Lemonedes (2015: 125):

Although gardens at Argenteuil, Giverny, Petit-Gennevilliers and Pontoise inspired an array of well-known Impressionist paintings, the desire for a verdant retreat from the ills of urban life had become an international phenomenon by the turn of the century. Artists in Britain, Continental Europe and America sought out or created their own oases, which in turn provided impetus for a kaleidoscope of garden paintings.⁹

3.5.1. Sorolla y su casa de Madrid

En las primeras décadas del siglo XX, Joaquín Sorolla ya era un artista consolidado y disfrutaba de todo tipo de éxitos. Su exposición en la Hispanic Society of America en 1909 fue el eslabón final para que el pintor valenciano alcanzara esta reputación internacional y lo que provocó que muchos de sus cuadros sobre jardines fueran vendidos en el país norteamericano. En ese mismo año, comienza a construirse su casa en el terreno que adquiere en 1905 en Madrid en el Paseo del Obelisco, actualmente conocido como Paseo del General Martínez Campos. En esta ubicación, con el dinero obtenido gracias a las muestras monográficas celebradas en París y Nueva York, decide construir su casa, un sueño que tenía desde hace tiempo. Según su bisnieta, Blanca Pons-Sorolla (2005: 208), “Sorolla quiere una casa-taller con mucha luz y un hermoso jardín que le recuerde a su Valencia”.

Como sucede con los artistas ya analizados, Monet y Caillebotte, hay un acontecimiento que marca su obra y despierta en Sorolla el interés por el tema de los

⁹ Traducción: Aunque los jardines de Argenteuil, Giverny, Petit-Gennevilliers y Pontoise inspiraron una serie de reconocidas pinturas impresionistas, el deseo de una retirada verde de los males de la vida urbana se había convertido en un fenómeno internacional a principios de siglo. Los artistas de Gran Bretaña, Europa Continental y América buscaron o crearon sus propios oasis, lo que a su vez dio ímpetu a un caleidoscopio de pinturas de jardín.

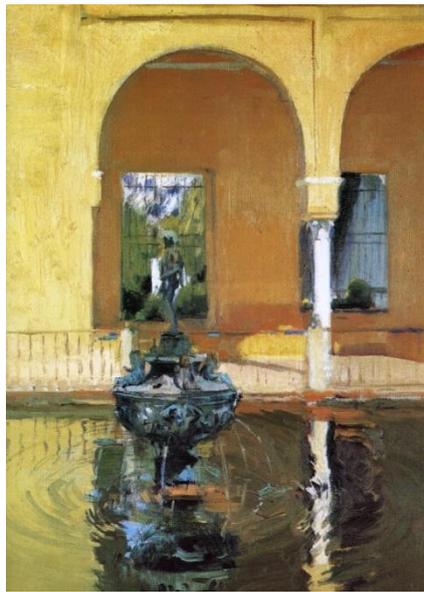
jardines. En numerosas ocasiones, el pintor realiza varios viajes por toda España para descubrir nuevos escenarios y captar la luz de los distintos lugares que visita, pero la expedición que determina la configuración de su jardín y el gusto por éste es su estancia en Andalucía, concretamente Sevilla y Granada. Aunque ya habían estado allí años anteriores, es el viaje de 1909 el más determinante y relevante de su carrera. De esta forma recalca Llodrà (2006: 46) la importancia de estas ciudades en su producción y lo que supuso su visita:

En 1908 [...] Sorolla fue llamado por la reina Victoria Eugenia para llevar a cabo otro retrato de la soberana, con manto de armiño; de esta manera el pintor conoció los Reales Alcázares de Sevilla e indagó abiertamente el tema del jardín. A partir de entonces esta temática tomó especial relevancia en toda su producción. Se trataba de composiciones en las que el pintor no intentaba buscar grandes perspectivas, como había hecho anteriormente el catalán Santiago Rusiñol, sino solamente revelar pequeños rincones, donde el intimismo cobrara gran categoría. Además de las versiones de estos jardines sevillanos, a partir de 1909 Sorolla empezó a centrarse en los de Granada, especialmente en los de Alhambra y el Generalife, proyectando vistas de Sierra Nevada.

Sería interesante hacer hincapié en este carácter intimista que el pintor plasma en sus obras sobre estos espacios verdes. Son escenas de interiores, donde el movimiento que Sorolla moldea en sus lienzos de las playas de Valencia se queda en un segundo plano. Quesada y Dorador (1997: 84) las describen como “Sorolla más alegre y más melancólico. Sorolla más amante, de cierto característica dinamismo y Sorolla más amante de la quietud.” Además del diseño y la configuración del jardín, este aspecto íntimo también la transportará a las telas de su propio huerto.

Sorolla quiso captar la luz del sol de otoño e invierno en Granada pero, para su sorpresa, muchos días el cielo estaba nublado y Sierra Nevada estaba cubierta de nieve. Aun así, el artista supo atrapar esa atmósfera y la tranquilidad que se respira en estos jardines, símbolos de la cultura hispano-musulmana. Asimismo, Sorolla se imprima de la cultura árabe que después trasladará a su jardín particular. De esta manera, hay que destacar el gusto por las culturas primitivas y no occidentales que fueron fundamentales para el desarrollo de las vanguardias artísticas, como las máscaras africanas y las obras de Picasso.

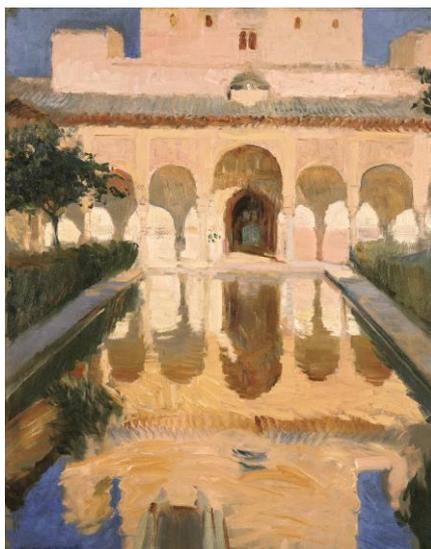
A pesar de que Sorolla no compartiera muchos de los aspectos técnicos de los impresionistas franceses, ya que el pintor valenciano opta por la solidez de las formas, la atmósfera que atrapa en estos lienzos es similar a la de Monet en Argenteuil. Los reflejos del agua y la luz intensa del sur de España son protagonistas indudables de las obras presentadas a continuación, como *Fuente del Alcázar de Sevilla* o *Alhambra, Salón de Embajadores*. Las fuentes y estanques se convierten en todo un espejo de una cultura tan ecléctica y rica que la transportará inmediatamente a su nueva residencia en Madrid.



Joaquín Sorolla. *Fuente del Alcázar de Sevilla* (1908)



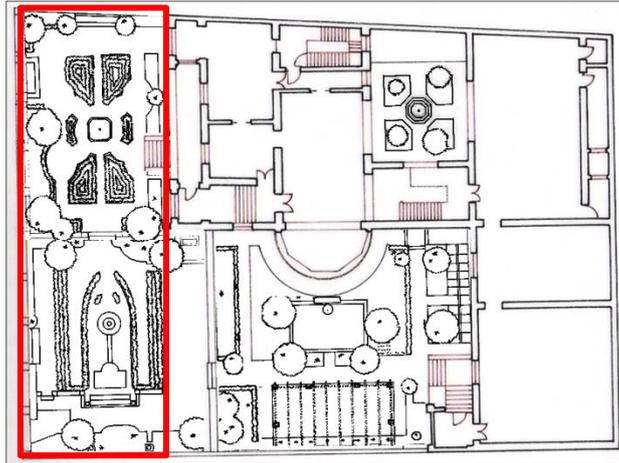
Joaquín Sorolla. *Patio de Lindaraja, Alhambra, Granada* (1909)



Joaquín Sorolla. *Alhambra, Salón de Embajadores/ Granada* (1909)

La construcción de su nueva residencia familiar madrileña corre a cargo de Enrique María de Repullés y Vargas. En un inicio el edificio era de estilo clasicista pero en 1910, cuando el pintor valenciano participa personalmente en la obra, la da un carácter andalucista que demuestra “la seducción que el sur de la península le produjo siempre” (Llodrà 2006:47). A partir de 1912, se traslada junto con su familia a su nuevo hogar, donde trabajará en su nuevo estudio al aire libre: sus jardines. Su diseño es ecléctico, con una planimetría axial imperfecta, y combina elementos de la jardinería italiana con los árabes, como es el agua en la fuente central y las columnas. En este espacio, el pintor valenciano cultivó árboles frutales muy del gusto andaluz como limoneros y naranjos, rosas, geranios, lirios...

El resto del inmueble consta de varias plantas y en la baja se encuentran tres estudios contiguos con techos altos y muy bien iluminados, además de las salas públicas como el salón o el comedor. En los demás pisos se hallan los diferentes dormitorios y en el semisótano, ventilado por un “patio andaluz”, se encontraba la cocina. Tras la muerte del artista, su esposa donó al Estado la vivienda y las colecciones que se hallaban en su interior, desde cuadros hasta el mobiliario, con la intención de que se rehabilitara para la creación de un museo en honor a Sorolla, el cual permanece hasta la actualidad.



Plano de la casa Sorolla (la zona delimitada en rojo se corresponde con los jardines)



Fotografía del jardín de la casa Sorolla (c. 1912)

Su jardín se convertirá en su estudio preferido al aire libre, como ya hizo en los Alcázares de Sevilla, donde busca una nueva luz que plasmar en sus telas. Normalmente, las obras de su jardín suelen representar este motivo en su total plenitud, pero en algunas ocasiones representa a miembros de su familia, sobre todo a su esposa Clotilde. Para Sorolla, el jardín es un lugar de reflexión y tranquilidad, pero también una ventana al espectador hacia su intimidad y disfrute familiar, cualidad que ya transmite en sus cuadros de Granada. Así lo describe Faerna (2006: 58):

It is not surprising that he often exploited his wife, three children and the spaces of family life as pictorial motifs. These works of a more intimate family character are also evidence of the coherence and

sincerity of the artistic convictions of Sorolla. [...] These canvases exude a characteristic warmth, and their pictorial idiom is the same as that of the paintings that triumphed in exhibitions and contests all over the world.¹⁰



Fotografía del jardín Museo Sorolla (estado actual de conservación)



Fotografía del jardín Museo Sorolla (estado actual de conservación)

Al igual que sus lienzos sobre Sevilla y Granada, la luz se cuelga nuevamente para ser principal protagonista, característica innegable del artista. Sin embargo, a pesar de la existencia de fuentes en su jardín, la presencia del agua en sus obras pasa un poco desapercibida para ser sustituida por los vivos variados colores de las flores cultivadas. Otro de las protagonistas de estos cuadros es su esposa Clotilde, quien aparece en algunas razones posando sentada sobre algunas sillas de mimbre del jardín. Fiel a su

¹⁰ Traducción: No es de extrañar que a menudo explotara a su esposa, a sus tres hijos y a los espacios de la vida familiar como motivos pictóricos. Estas obras de carácter familiar más íntimo son también prueba de la coherencia y sinceridad de las convicciones artísticas de Sorolla. [...] Estos lienzos exudan un calor característico, y su lenguaje pictórico es el mismo que el de las pinturas que triunfaron en exposiciones y concursos en todo el mundo.

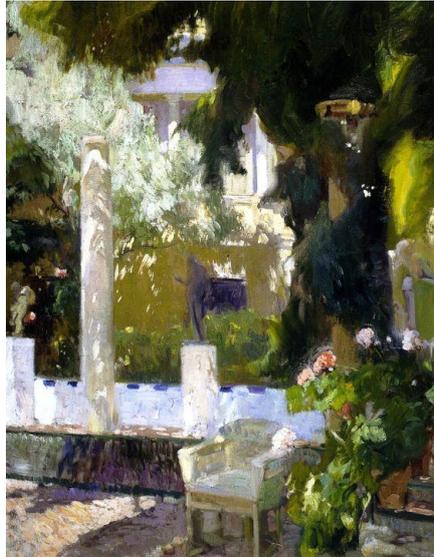
estilo, Sorolla opta por la solidez de las formas y no las diluye tanto como realiza Monet en sus obras de Giverny. No obstante, como se aprecia en las siguientes obras, a la hora de plasmar las flores de su jardín no se centra en retratarlas con tantos detalles sino como manchas de distintitas tonalidades, estableciendo ese juego de luces y sombras.



Joaquín Sorolla. *Jardín de la casa Sorolla* (1918-1919)



Joaquín Sorolla. *Clotilde en el jardín* (1919-1920)



Joaquín Sorolla. *El jardín de la casa Sorolla o Rosal en la casa de Sorolla* (1920)

3.5.2. Max Liebermann y Wannsee

Aplicar las mismas características del impresionismo francés a la pintura que se realizaba en Alemania a finales del siglo XIX no es del todo correcto. La gran mayoría de los pintores germanos de esta época viajaron a París, como meca de peregrinación y fue allí donde conocieron todas las tendencias vanguardistas. Algunos de ellos se influenciaron de estos nuevos estilos y los adaptaron; otros niegan cualquier tipo de relación. Ciertamente sentían gran admiración por los maestros galos, pero hay muchos elementos que lo desvinculan de su gusto y estilo.

En primer lugar, el parentesco de la técnica de los impresionistas alemanes con los franceses es la representación de las formas, difuminando la línea para dar esa sensación de desdibujada. No obstante, la diferencia se halla en la aplicación del color, pues los impresionistas germanos rechazan por completo la yuxtaposición de tonos. Otra diferencia se puede encontrar en la elección de contenidos ya que, además de escenas de la vida moderna, los alemanes plasmaron en sus obras temas narrativos e historicistas, algo impensable para los pintores galos.

De esta manera explican Bismarck, Blühm, Feist, Munk, Sagner y Walther (2010: 438) la relación entre ambos estilos:

Esa comparación pone en evidencia hasta qué punto los pintores alemanes permanecían ligados al objeto en la aplicación del colorido. Y sin embargo, ambos principios abrieron nuevos horizontes. Ambas soluciones podrían ser consideradas como el grado sumo de la objetividad en los esfuerzos de alcanzar la verdad en la reproducción de lo percibido, pero sin embargo allanaron el camino hacia una nueva subjetividad. Mientras que Monet y sus sucesores liberaron el color, los alemanes sacaron partido de la formulación de la línea, que poco a poco pudo irse separando del objeto para revelar la caligrafía individual.

Uno de los máximos representantes de esta variante del impresionismo en Alemania es Max Liebermann, quien había aprendido con los pintores de Barbizon el *pleinarisme*. Durante su estancia en esta región, su pintura se empapó del carácter realista, a lo que habría que añadirle la visita a los Países Bajos, conociendo mejor aún la obra de los maestros holandeses como Fran Hals o Rembrandt. Por ello, las primeras obras del pintor alemán son de tipo naturalista, representando escenas campesinas y paisajes costumbristas muy cercanas a los cuadros de Millet, como se observa en *Cosecha de papas en Barbizon*.



Max Liebermann. *Cosecha de papas en Barbizon* (1874)

A partir de la década de los 90, comienza a introducir y a adecuar elementos del impresionismo a su obra, tanto técnicos como temáticos. En estos años conoce los primeros paisajes realizados por Monet en 1870, lo que lo motivó, no solo a tratar este

motivo pictórico, si no a construir más adelante su propio jardín. A pesar de la gran admiración por esta faceta del pintor francés, Liebermann va un paso más allá, anticipándose a lo que sucederá con otros movimientos posteriores al impresionismo, como el simbolismo o las vanguardias del siglo XX. Mientras los impresionistas captan las diferentes “impresiones”, él plasma sus sentimientos, otorgándole un carácter más subjetivo. Así, lo expresa Lemonedes (2015: 129):

Liebermann attempted to represent the deeply personal feelings that nature inspired. For the German artist, the garden was not simply a motif to be painted; his paintings of the nature garden were intended to re-create the art nature itself, and to interpret and intensify its timelessness.¹¹

Con el fin de evadirse del entorno urbano de Berlín, en 1909 el artista germano adquiere una finca de los últimos terrenos que quedaban libres en el lago Wannsee¹², cerca de la ciudad de Postdam y construye aquí su residencia de verano de la mano de arquitecto Paul Otto Baumgarten. La vivienda familiar consta de dos plantas y con una fachada sencilla pero en línea con el estilo clásico, con columnas a la entrada. El ala oriental del inmueble da acceso a las zonas ajardinadas y en la logia crea una pintura mural, utilizando la arquitectura para establecer una conexión entre el interior de la casa y el jardín. Tras numerosos usos en el siglo XX, se rehabilitó tanto el inmueble como el huerto para convertirse en un museo en 2006.



Fotografía de la villa Liebermann en Wannsee, parte trasera (1911)

¹¹Traducción: Liebermann intentó representar los sentimientos profundamente personales que la naturaleza le inspiraba. Para el artista alemán, el jardín no era simplemente un motivo para ser pintado; sus pinturas de la naturaleza del jardín tenían por objeto recrear la propia naturaleza del arte, e interpretar e intensificar su intemporalidad.

¹² Algunos autores consideran a esta zona una bahía en vez de un lago.



Plano de la casa (1909)

El diseño del jardín corrió de la mano de Alfred Lichtwark, quien lo esbozó en dos niveles: un jardín delantero que se extiende hasta el lago y otro en la parte de atrás, conocido como el *nut garten*¹³. El primero de ellos cuenta con una planimetría geométrica y sigue el trazado de moda de los jardines alemanes de finales del siglo XIX, organizado en diferentes habitaciones, ubicados en el lado izquierdo del jardín, donde están “el jardín de flores” y “el jardín de setos”. A lo largo de estas pequeñas secciones se encuentran los diferentes macizos de flores con elementos decorativos como arcos de hierro para las enredaderas. En el otro extremo, se halla el “callejón de abedules”, un largo corredor flanqueado por estos árboles que transcurre desde el lateral de la casa hasta la orilla del lago. La zona central se corresponde con una gran extensión de césped hasta el lago y el área más próxima al inmueble es conocida por “la terraza de las flores”, actualmente convertida en la cafetería del museo.



Fotografía de la villa Liebermann en Wannsee, fachada delantera (estado actual de conservación)

¹³ “Jardín útil”, pues se corresponde con el jardín más íntimo y el de más uso familiar



Fotografía de la terraza de las flores y la extensión de césped de la villa Liebermann en Wannsee (estado actual de conservación)



Corredor de abedules de la villa Liebermann en Wannsee (estado actual de conservación)



Fotografía de las “habitaciones” del jardín de Liebermann en Wannsee (estado actual de conservación)



Fotografía del pintor Max Liebermann en “el jardín de flores” de Wannsee (1920)

En la parte trasera del inmueble se encuentra el jardín preferido del artista, ya que era de carácter más íntimo y familiar. Aquí se halla la casa del jardinero y en este espacio se combinó el cultivo de hortalizas con las flores del jardín, una práctica muy común en las zonas de campo de Alemania.



Fotografía del jardín trasero de Liebermann en Wannsee (estado actual de conservación)

La gran mayoría de los cuadros que Liebermann realiza en su villa de verano suelen ser del primer espacio. No obstante, y tras empaparse de la influencia de los impresionistas franceses, el pintor alemán renuncia a su estética realista y solidez de las formas para aplicar en sus lienzos amplias pinceladas de color, diluyendo totalmente la

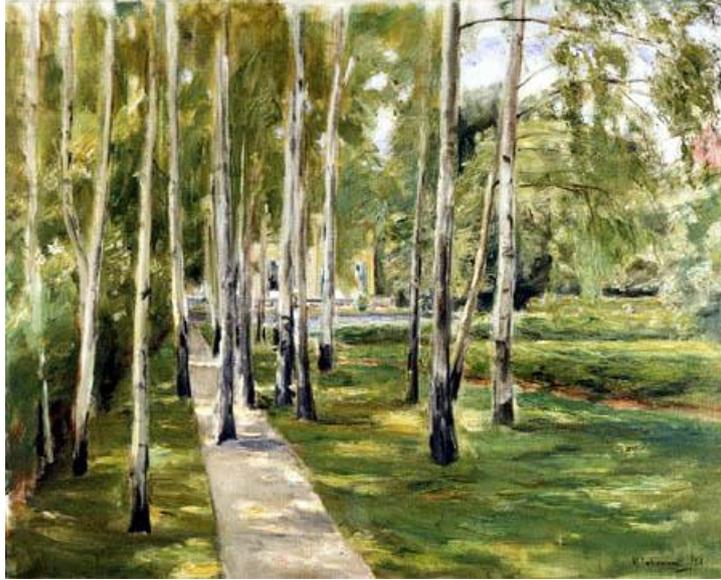
línea. De esta formas, amplios trazos verdes, por los que a en ocasiones transitan algunos de sus familiares, son interrumpidos por impastos rojos o amarillos que simulan los vivos tonos de las flores, como las rosas y los pensamientos, como se aprecia en las siguientes obras.



Max Liebermann. *Terraza de flores en el Jardín, Wannsee* (1915)



Max Liebermann. *Macizo circular en el jardín de setos con una mujer regando las flores* (c.1915)



Max Liebermann. *Avenida de abedules en el jardín de Wannsee, lado Oeste* (1918)

4. CONCLUSIONES

Un telón de fondo de una escena urbana, escenario de un mito, alegoría de poder, símbolo de la fertilidad y de origen del mundo... El jardín ha sido instrumento de numerosos usos e interpretaciones a lo largo de la historia, pero lo que se ha mantenido latente en todo momento es la creación de ese espacio idílico, un pequeño paraíso dentro del caos.

Aunque muchos consideran la jardinería como un apéndice de la arquitectura, lo cierto es que se retroalimentan entre sí, y en numerosas ocasiones la una no se entendería sin la otra. Cada una puede existir de manera independiente, pero cuando ambas se unen se producen obras maestras, como los monasterios y sus huertos, Versalles y sus jardines, París y sus parques... La culminación del jardín como arte independiente se consigue en el siglo XIX, con los pequeños huertos burgueses y los fenómenos sociales y culturales que lo permiten: el horticulturalismo.

De esta manera, los pintores impresionistas jugaron un papel fundamental y contribuyeron a llevar a los jardines a su máximo esplendor, constituyendo una de las etapas más brillantes de estos espacios. Éstos, debido a su aprendizaje, heredan ese afán por la pintura al aire libre, por captar la luz y el color de los bulevares parisinos y los campos franceses; pero no se conforman con eso ni con ser simplemente pintores. Van un paso más allá y se convierten en escultores de la naturaleza, como antecedentes del land art, al crear estos bellos jardines que se convertirán, además de su hogar, en su lugar de regocijo y su motivo pictórico preferido.

No se trata solo de escapar del barullo urbano o de recuperar la naturaleza de la vorágine industrial: es un encuentro íntimo con ellos mismo. Desde el momento en el que cogen el pincel y se sientan ante el lienzo, los impresionistas no se preocupan solamente por captar la impresión de un momento o un instante, sino que quieren transmitir en las telas sus sensaciones y estímulos: el mundo interior del artista.

En definitiva, a lo largo de este trabajo se han cumplido todos los objetivos planteados. Por una parte, dentro del ámbito sociohistórico, se ha tratado a la jardinería como un arte independiente a lo largo de la historia y el gran impulso que experimentó en el siglo XIX dentro de las ciudades con las transformaciones urbanísticas, como los Jardines de Luxemburgo y las Tullerías, y en el ámbito burgués particular. A esta

tendencia social hay que añadirle el afán de la época por la pintura al aire libre, el *plenairisme*, lo que propició a que los impresionistas frecuentaran estos espacios públicos para pintar escenas de la vida de ocio. Asimismo, siguieron la estela de los jardines particulares y se sumaron a esa tendencia horticultural como son los casos analizados de Monet, Caillebotte, Sorolla y Liebermann. Cada uno de ellos creó su pequeño huerto privado a su gusto, siendo éste la obra maestra que llevará la batuta de sus últimos lienzos.

Gracias a estos jardines los impresionistas mostraron una nueva forma de ver el mundo, de modelar la naturaleza como reflejo de nuestros pensamientos y sensaciones, de ser el lugar de encuentro con uno mismo. Así, estos espacios van más allá de luz y color, de reflejos en el agua y las hermosas flores: muestran la faceta más íntima y personal del impresionismo.

5. BIBLIOGRAFÍA

❖ Fuentes bibliográficas

- Bismarck B., Blühm A., Feist P., Munk J., Sagner K. y Walther I. (Ed.). (2010). *La pintura del impresionismo 1860-1820. Tomo II: El impresionismo en Europa y Norteamérica*. Madrid: Taschen.
- Faerna, J. (2006). *Joaquín Sorolla*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Ferreti, M. (2016). Gustave Caillebotte, pintor y jardinero. En Museo Thyssen-Bornemisza. *Caillebotte, pintor y jardinero (19-36)*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Goetz, A. (2015). *Monet at Giverny* [trad. Barbara Mellor]. Paris: Gourcuff Gradenigo.
- Heinrich, C. (2011). *Monet* [trad. María Ordóñez-Rey]. Madrid: Taschen.
- Lemonedes, H (2015). International Gardens. En Royal Academy of Arts. *Painting the Modern Garden: Monet to Matisse (16-25)*. Londres: Royal Academy Publications.
- Llodrà, J (2006). *Grandes genios del Arte Contemporáneo Español-El siglo XX. Sorolla*. Madrid: Ediciones Circo.
- López-Manzanares, J. (2013). Al aire libre. En Museo Thyssen-Bornemisza. *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh (13-34)*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Milani, R. (2015). *El arte del paisaje* [trad. Carmen Domínguez]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Monet, C. (2010). *Los años de Giverny: correspondencia* [trad. Manuel Arranz]. Madrid: Turner.
- Pons-Sorolla, B. (2005) *Joaquín Sorolla*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Quesada, E. y Dorador, J. (1997). *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*. Granada: Fundación Caja de Granada.

-Robinson, W. (2015). *Painting the Modern Garden: An Introduction*. En Royal Academy of Arts. *Painting the Modern Garden: Monet to Matisse* (16-25). Londres: Royal Academy Publications.

-Schulman, M. (2013). La pintura al aire libre en la Escuela de Barbizon. En Museo Thyssen Bornemisza. *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh* (13-34). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

-Todd, P. (2007). *Los impresionistas se divierten*. Madrid: Alianza Editorial.

-Welton, J. (1994). *Impresionismo* [trad. Urel Fischer]. Barcelona: Blume.

-Willsdon, C. (2004). *In the Gardens of Impressionism*. Londres: Thames & Hudson.

❖ Fuentes audiovisuales y electrónicas

-David Bickerstaff (director), *Painting the Modern Garden: Monet to Matisse* (2016). Reino Unido: Seventh Art Productions.

-Monet Giverny, página web. Consultado el 29 de marzo de 2017. <http://fondation-monet.com/>

-Liebermann Villa, página web. Consultado el 16 de abril de 2017. <http://www.liebermann-villa.de/start.html>

-Museo Sorolla, página web. Consultado el 6 de abril de 2017. <http://www.mecd.gob.es/msorolla/inicio.html;jsessionid=BF60958D4620A93336A58D3F95C420F2>