

A romantic-style painting of a garden. In the foreground, there are tall, slender plants and some blue flowers. In the middle ground, a building with a porch is visible, surrounded by dense foliage and trees. The overall atmosphere is soft and naturalistic, characteristic of the Romantic movement in landscape painting.

Jardín y romanticismo



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION

Jardín y romanticismo

Jardín y romanticismo

Dirección y coordinación

CARMEN AÑÓN y MÓNICA LUENGO



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID



Comunidad de Madrid
CONSEJERIA DE EDUCACION



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Tirada: 1.000 ejemplares

Edición: 1-2004

© De esta edición:

Comunidad de Madrid

Consejería de Educación, 2004

© De los textos, cada uno de sus autores.

D.L.: M-54.847-2003

I.S.B.N.: 84-451-2609-1

Índice

Introducción 9

Nostalgia del paraíso
BEGOÑA TORRES 11

Músicas de, para y sobre el jardín
JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO 29

Duro como el sepulcro el zelo
ALEJANDRO SANZ PEINADO 35

Sintra, paisagem romântica eleita
De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburg-Gotha
CRISTINA CASTEL-BRANCO 55

El Capricho de la Alameda de Osuna
MÓNICA LUENGO 71

Romantic gardens of the dead
VICTOR WALKER 91

Botánica del amor y de la muerte
CORO MILLARES 101

*Antes del Ensanche, después de la Ilustración:
Notas sobre la cultura urbanística en la primera mitad del XIX*

CARLOS SAMBRICIO 121

Giardino, paesaggio e romanticismo

MASSIMO VENTURI 135

*Una señorial y melancólica escena. El Romanticismo y el jardín de
los pazos gallegos*

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ 147

Jardín: misterio, sensualidad, romanticismo y muerte

CARMEN AÑÓN 181

Introducción

EN AGOSTO DE 2003 tuvo lugar en El Escorial un curso de verano de la Universidad Complutense sobre el tema “Jardín y Romanticismo”, (patrocinado conjuntamente por el Centro de Jardinería Los Peñotes y Viveros Raga). Tenía como objetivo plantear un debate en torno a la idea de jardín como lugar de encuentro de las pulsiones más profundas del hombre: la vida, la muerte, el amor, el misterio, el sentimiento humano más hondo y la relación del hombre con la naturaleza que le rodea, sin ceñirse estrictamente al periodo histórico conocido con el término *Romanticismo* y centrándose en un sentido más amplio en el jardín como lugar de ensoñación.

El romanticismo no es un hecho aislado, aunque adquiriera mayor presencia y brillantez en determinados momentos de la historia. Ha sido el impulso subyacente, la visión del mundo, la comunicación que permitía un lenguaje común a tantos pensadores u hombres de acción que renovaban, sentían y vivían la antigua alianza del hombre y la naturaleza, hecha paisaje o sublime expresión de un jardín, la “continua aspiración hacia algo más elevado” en palabras de Goethe. El jardín aparece como el soporte, el ámbito testigo del tiempo y la memoria; un universo íntimo, lugar de fantasía y creatividad que surge como metáfora y espacio del sentimiento.

El trabajo de todos los oradores ha merecido la atención de la Consejería de Educación que publica hoy la mayoría de las conferencias. Desgraciadamente y por motivos técnicos, faltan *Los jardines de Goethe* de Ramón Mayrata, que nos hizo viajar por los jardines y paisajes, reales, literarios y soñados del poeta, la conferencia de Victoria Soto, *Del drama del paisaje a la melancolía del jardín*, con la que paseamos por los escenarios de la novela sentimental del siglo XIX y el debate que planteó Monique Mosser sobre el término *Romanticismo*. Nos queda también el recuerdo, imposible de plasmar en papel, de las músicas con las que nos deleitó José Luis García del Busto. A todos los que participaron en esas jornadas, muchas gracias por los deliciosos momentos que pasamos discutiendo sobre el amor y la muerte, la literatura, la música, el paisaje y el jardín.

El jardín romántico: nostalgia del paraíso

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

1. INTRODUCCIÓN

El jardín hunde sus raíces en el inconsciente colectivo, aflorando el arquetipo del paraíso y, con él, el de la unidad primordial. Su definición, como todo lo romántico, es deliberadamente contradictoria manifestando, por un lado, el esplendor de una edad dorada perdida y, por otro, la desolación por esa pérdida, ocurrida cuando la humanidad se apartó de la naturaleza.

La inestabilidad y variabilidad de significado —conceptos, palabras, definiciones, etc.— es algo central y característico del movimiento romántico. Para el hombre romántico el jardín es a la vez lo deseado y también lo perdido, lo natural y lo artificial, el esplendor y la desolación.

A través del análisis del concepto de jardín, pasaremos a analizar muchas de las características de la estética romántica que serán visibles tanto en la literatura como en las artes plásticas: la teoría del genio, la nueva visión del espíritu de la naturaleza, la idea de lo sublime y lo pintoresco, la concepción biocéntrica del mundo, la valoración del fragmento y la ruina, el eterno devenir, etc.

El culto a la naturaleza trajo consigo el culto a la vida y al hombre natural, este último es en realidad una consecuencia roussoniana de la añoranza por la bondad natural, la vida sencilla y la libertad del hombre antes de ser contaminado por la civilización. Se trata de una encarnación

más de la nostalgia del paraíso, de la felicidad, que toma asiento en ideas míticas como la de la Edad de Oro y la del buen salvaje.

La naturaleza era la primera de las tres vías para llegar a la verdad oculta en el interior del hombre. Por eso mismo, es también peligrosa ya que obliga a este a enfrentarse con el *yo* interior.

Existe un sentimiento muy romántico que tiene mucho que ver con un estado de ánimo (soledad del bosque) que propicia la creación de una atmósfera mágica en el seno de la naturaleza y que hace que el hombre se sienta recorrido por las variadas *voces* de esta. En la soledad de los bosques es posible que aparezca el sentimiento más íntimo que nos permite el descubrimiento del *yo* profundo.

En el jardín desolado es fácil vislumbrar una felicidad acaecida en el pasado. El jardín romántico guarda también un parecido mágico con el de los sueños y tiene mucho que ver con el arquetipo platónico (alegoría del universo).

Su naturaleza privada y enclaustrada promete un refugio ante el fragor del mundo. Asistimos en estos momentos a un elogio de la vida campestre que, evidentemente, se hizo desde la ciudad y que constituyó la primera protesta en contra de la vida urbana moderna.

La naturaleza es para el romántico el seno materno, el lugar al que el hombre vuelve cuando quiere descansar y, el jardín, precisamente, es el lugar más íntimo y cerrado que nos produce la sugestión innata de un refugio, de una dicha.

Pero la actitud romántica frente a la naturaleza hace también que esta sea vivida como una realidad dinámica y creadora de soberano poder devastador que sumerge al hombre en su propia nada; la naturaleza es el reino de lo sublime que llega a veces a convertirse en la vivencia del terror. Como recordará Azorín “el paisaje romántico [es] de áspera montaña y de niebla”.

No hay nada más alejado del vergel renacentista que este entorno agreste de naturaleza indomable. En el lugar del jardín y la amable pradera se levantarán tortuosos senderos, abismos, vegetación abandonada.

Los muros del jardín encierran una promesa de felicidad, pero a su vez marcan un límite entre dos espacios: el espacio profano y el sagrado. Realmente, para el romántico, el jardín es un santuario vegetal, donde las plantas se alían con los muros para filtrar una confusa melancolía, una tristeza letal.

Esta última idea de vegetación abandonada, no contaminada por la mano del hombre, más hermosa salvaje que cultivada, tiene mucho

que ver con la concepción romántica del paso del tiempo, del instante, del fragmento y de las ruinas.

La *freie Natur* de los paisajes románticos alemanes invade también los jardines, siendo ahora más descuidados e íntimos que nunca. En el jardín romántico aparecen también los tres ingredientes habituales del *locus amoenus* construido por la tradición clásica: agua, vegetación y aire, manifestándose tanto en la literatura como en las artes plásticas, según diversas apariencias.

El jardín refleja nuestro propio interior. Entrar en él equivale realmente a profanar el secreto de un alma, porque cada hombre guarda un jardín en su corazón. Solamente el sacerdote, el consagrado, el creyente de los sueños, en definitiva, el genio (el artista) tendrá la oportunidad de fundirse realmente con esa naturaleza.

También en el jardín se desarrolla, como en ningún otro sitio, la fantasía romántica, plagada de realidades invisibles: el “alma” interior de las plantas y los espíritus elementales; son los mitos del animismo, que vuelven a alentar el mundo vegetal gracias tanto a la peculiar religiosidad romántica, como a la valoración de la fantasía y la imaginación.

2. JARDÍN Y ROMANTICISMO

El movimiento romántico y su estética abarcan un conjunto de fenómenos muy diversos, que se desarrollan en un momento confuso y complejo, y para los que no es posible ofrecer una definición concisa, ya que su punto de referencia prioritario se encuentra en materias en las que el aspecto subjetivo es fundamental. El romanticismo no puede reducirse a un canon formal, ya que, no es tanto un estilo, cuanto una manera de sentir y de entender toda la existencia, una nueva y revolucionaria concepción del mundo.

Para los románticos, el jardín es muchas cosas a la vez pero, fundamentalmente, supone un campo de visión, una panorámica en la que se plasman todas las ideas estéticas, filosóficas y científicas de su pensamiento. Siguiendo esta idea tendremos en cuenta todos aquellos aspectos de la época que, indudablemente, influyeron en la concepción del jardín: desde los acontecimientos históricos (la Independencia Americana y el tema de la esclavitud, La Revolución Industrial y, principalmente, la Revolución Francesa y todas sus consecuencias) que marcaron en muchos románticos una nostalgia, una desilusión por la marcha de los acontecimientos contemporáneos y un sentido, en palabras de Baude-

laire, de “irreparable pérdida”; pasando por las relaciones con los descubrimientos científicos del momento (la óptica, la química, el electromagnetismo, etc) y como contribuyeron a una “nueva imagen de lo real”; hasta la ruptura de los géneros y la interrelación con la poesía y la música que desembocará en la teoría del “arte por el arte” y el principio de lo *autodeterminado* y la demolición de las barreras entre el arte y la vida.

El jardín romántico es la transmisión de la intensificada experiencia sensorial del flujo de la naturaleza. El mundo aparece como un continuo devenir, un interminable proceso de transformación. Todo ello tiene que ver con las teorías estéticas del romanticismo —“el eterno devenir” (Werden), la “progresión indefinida de lo moderno”, la espiral, etc—.

A través de la idea de jardín es posible llevar a cabo un breve repaso por los *tópicos* más característicos de la estética romántica: desde la teoría del genio, a la nueva visión del espíritu de la naturaleza, pasando por temas tan interesantes como la inspiración e imaginación frente a la imitación, la percepción como conocimiento, lo sublime y lo pintoresco, la concepción biocéntrica del mundo, la valoración del fragmento y el boceto, la autonomía del arte, sin olvidar el tema cósmico-onírico del inconsciente y lo visionario.

En el recinto cerrado del jardín, el artista, el hombre, puede dejar aflorar su sensibilidad, entendida esta como la *facultad de sentir*, de experimentar sensaciones. Para el propio Baudelaire, la esencia del romanticismo no estaba “ni en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir”.

Por supuesto, el intenso grado de sensibilidad con la que muchos románticos experimentaron lo que para ellos fueron ideas o estados del alma, estaba cimentado en una confianza casi ciega en el resurgimiento del Yo, en un individualismo y subjetivismo radical —en oposición de la escuela racionalista y empirista ilustrada— que confería a la obra de arte y a la naturaleza la capacidad de sugerir una realidad más profunda e insondable, por detrás de aquello que percibimos habitualmente.

3. LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

El Romanticismo nació como oposición dolorosa a la crisis social y nacional y al trauma individual. A menudo asociado con el espíritu revolucionario de su tiempo, es realmente la consecuencia de todos sus fallos.

Esta situación está relacionada con una serie de fenómenos históricos que tuvieron lugar en estos momentos: la Independencia Americana de 1776, la Revolución Industrial y la Revolución Francesa de 1789, con sus aspiraciones de libertad y de igualdad social, que marcaron el clímax de la creencia ilustrada en el progreso y la razón.

Asistimos a profundos cambios sociales en Inglaterra, con la Revolución Industrial, mientras que, en Francia, Alemania, España e Italia se restauraron monarquías reaccionarias en sus gobiernos, a lo que siguen otras revoluciones: en Francia (1830) y en la mayor parte de Europa (1848).

Cuando Baudelaire escribía que un “sentido de irreparable pérdida” afectaba a su generación en Francia, estaba pensando en la caída de Napoleón y la alienación por parte de los regímenes burgueses que siguieron. Toda esta nostalgia contribuyó también a la aparición del Romanticismo.

La Independencia Americana —a pesar del tema de la esclavitud negra— supone un aire de libertad para Europa. Fue una época en la que el acelerado progreso material de Europa occidental condujo a las primeras dudas serias acerca de los valores de la sociedad civilizada.

Esa *mala conciencia* había estado creciendo en Europa desde mediados del siglo XVIII y su mayor portavoz fue sin duda J. J. Rousseau, a través de su imaginación y de su visión de una sociedad primitiva liberada, de una edad de oro, de un estado de inocencia, en la que eran desconocidas las convenciones. Según su *Contrato Social* (1762), los ricos y poderosos habían distorsionado este acuerdo primitivo en su provecho. El comercio de esclavos fue uno de los más crueles encuentros entre Europa y las llamadas sociedades primitivas.

Más importante fue el llamamiento que hizo a las emociones, ya que afirmaba que la razón humana debe estar acompañada de las consideraciones del corazón, porque si no actuará siempre de manera improductiva. La emoción era, por tanto, la guía de la razón.

Esta doctrina fue la causa de mucho sentimiento irresponsable entre la gente de moda, pero también dio lugar al nacimiento de un humanitarismo.

Las comparaciones entre este mundo ideal de las sociedades primitivas y el mundo moderno de la industrialización, cundieron entre los arquitectos, como Pugin; los poetas, como Thomas Carlyle, etc.

Existe una actitud ambivalente que expresa admiración por la riqueza del imperialismo y la industrialización y horror ante el sufrimiento humano que esta había causado. Asistimos a la aparición del paisaje

industrial. Nadie podía ignorar el movimiento económico y social que enriquecía a una parte de la sociedad para desarraigar de ella a la otra.

La Revolución Industrial más caracterizada comenzó en Inglaterra hacia 1760-1780, sobre todo en la industria textil. Muchos artistas fueron atraídos por la política y quisieron llegar hasta el pueblo, lamentando las miserias que el maquinismo naciente y la emigración de los trabajadores a las grandes ciudades implicaban para los obreros. Es el momento de los grandes utópicos como Saint-Simon.

Es curioso constatar los numerosos ejemplos que cunden en este momento de ciudades utópicas inspiradas en los paraísos bíblicos. Una de las primeras es el proyecto elaborado en 1730 por William Byrd II, para una serie de villas en la tierra llamada del *Edén* (Virginia), que esperaba poblar con una colonia de europeos¹.

Con la Revolución Francesa asistimos a un cataclismo político e ideológico, con su ideal democrático inspirado en la visión de Rousseau de la bondad esencial del hombre.

Los acontecimientos unidos al reino del terror que se extendió por toda Francia cuando los jacobinos estaban en el poder, destruyeron para siempre la verosimilitud de estas ingenuas creencias. Existe una sensación de desilusión por la marcha de los acontecimientos contemporáneos.

Muchos artistas utilizaron la pintura de paisaje para expresar sus estados anímicos contra este mundo hostil. El paisaje tuvo un significado moral inherente. Las fuerzas de la naturaleza tomaron el lugar de los protagonistas humanos y mitológicos. La mutabilidad de la naturaleza reveló la vulnerabilidad humana y el poder de la primera sobre la última.

4. EL JARDÍN ROMÁNTICO: FRAGMENTO DE LA NATURALEZA

La idea de fragmento tiene mucho que ver con la ruptura de las barreras entre los géneros y también con la que existe entre el arte y la vida: la poesía romántica lo incluía todo, como una multiplicación de espejos. El jardín-paraíso también era considerado como un fragmento, teatro de la convivencia de los diversos reinos de la naturaleza, donde se podían encontrar todas las especies animales, vegetales y minerales.

¹ FAGIOLO, M., "Archetipi biblici: Dal'Eden alla Gerusalemme celeste", en *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Milano, Silvana E., 1998, p. 39

Para los prerrománticos, el fragmento no era una obra incompleta; en palabras de Schlegel en el *Athenaeum* “un fragmento debe ser como una pequeña obra de arte, completa y perfecta en sí misma, y separada del resto del universo, como un erizo”.

El fragmento es, por consiguiente, una contradicción interna, ya que implica una unidad más grande que la suya propia. La escritura en fragmentos, la moda de las ruinas, la valoración de apuntes y bocetos y de los acabados imprecisos que hacían visibles y sacaban partido de todas y cada una de las pinceladas fue algo que, en pintura, precedió en el tiempo a esta moda literaria.

Alexander Cozens hizo una defensa de la abstracción en su extraordinario *New method* (1785), con sus manchas (*blots*) o dibujos paisajísticos semiabstractos que influyeron notablemente en Constable y en Turner. Esta “teoría de la abstracción” también se encuentra visible en Víctor Hugo.

Se crean nuevas categorías en el arte, nuevas teorías y medios. Se combina la poesía y la música para hacer “un arte total”. Aparece un nuevo público, los artistas llevan a cabo trabajos más personales y privados como, por ejemplo, bocetos sobre la naturaleza que expresan su visión más directamente. El color también es más apreciado por su poder para transmitir emociones y sentimientos, y la pintura parece crecer de forma orgánica, fluyendo de la mente del artista y de su pincel.

Al atacar los géneros ponían de manifiesto una de sus ambiciones: la consecución de la *inmediatez*, de unas formas de expresión directamente comprensibles, sin necesidad de la convención y sin un conocimiento previo de la tradición. Se trata de una ambición irrealizable, pero que se remonta en el tiempo hasta Jean Jacques Rousseau, y su profunda desconfianza en el lenguaje y del modo en que se traicionaba y deformaba nuestros pensamientos y sentimientos más hondos. Los románticos también querían un arte que hablara inmediatamente a todos y la mejor manera de alcanzar esta inmediatez era a través de la pintura de paisaje y sobre todo del boceto.

La predilección romántica por la mezcla, por lo híbrido, y por lo fragmentario que prácticamente se convierte en piezas consecutivas de una conversación ininterrumpida, les lleva a un anhelo de síntesis a través de la variación y combinación de fragmentos.

La idea romántica de jardín parece, por tanto, insistir precisamente en el aspecto borroso que existe entre las categorías (géneros): jardín y naturaleza, historia y paisaje, lo topográfico y lo ideal, la observación

y la invención. Todas ellas se relacionan entre sí a través de un denso entretreído y un entendimiento profundo.

Las metáforas orgánicas para evocar la forma artística fueron recurrentes en el romanticismo alemán e inglés. No menos sintomáticas resultaron sus críticas a la forma mecánica, dependiente de influencias externas, y su defensa de la *forma orgánica* “innata, la que se forma desde el interior”. Esta concepción, compartida por Schiller, el grupo del *Athenaeum*, Schelling o Goethe, entre otros, preside el entendimiento de la obra artística hasta nuestros días.

5. EL GENIO, LA NATURALEZA Y EL JARDÍN

El mito del artista romántico como genio aparece fundamentalmente en Alemania con los escritores del *Sturm und Drang* (1780), que llegaron a crear un verdadero club selecto de mentes contra el mundo.

La idea del genio rompe definitivamente con la imitación artística, subrayando los enfrentamientos entre arte y naturaleza, hasta provocar una confrontación irrevocable entre ambos, es decir, entre el reino de la fantasía (de la imaginación) y el reino de la realidad. La obra artística surge, en analogía con la naturaleza, como una segunda naturaleza.

El mito de la soledad romántica (la torturada introspección, imagen de frustración) fue precisamente eso, un mito, más que una auténtica realidad; producto de nociones filosóficas que dejaban al artista fuera de la sociedad, haciendo de su independencia algo vital para el discurso artístico.

La visión artística tomó prestados motivos poéticos tan sencillos como el paisaje, la infancia, los estados primitivos de la humanidad. Este retorno a la naturaleza incontaminada llevaba también consigo la predilección por los niños. En la frase, atribuida a Schiller, “Los niños son lo que éramos”, se trasluce la añoranza del Idealismo romántico por la infancia biológica y por la infancia de la humanidad.

La contemplación sin prejuicios, ingenua y pura de la naturaleza promovió una recuperación de este pasado perdido. Podemos constatarlo, entre otros, en los cuadros de Runge, cuyo motivo son los niños, en la visión de Novalis, o la del poeta inglés Wordsworth. También los cuadros de William Turner, como su crítico John Ruskin observó, nos permiten ver el mundo de una forma totalmente nueva en la que: “Todo el efecto de la pintura descansa en cuanto a la técnica, sobre nuestra capacidad de recuperar ese estado que pudiéramos llamar la inocencia

de los ojos, ese modo de ver infantil que percibe las manchas coloreadas como tales, sin saber lo que significan”.

El sentido de inspiración divina o de regalo visionario, el genio como religión, fué muy común a los románticos. Otto Runge ofreció un nuevo paisaje donde el mundo natural se rompe bajo los componentes simbólicos. Para Caspar David Friedrich “el artista no debe pintar sólo lo que ve delante de él, sino también lo que ve dentro de él”; por supuesto, para conservar esta inspiración interior, el genio debía estar preparado para correr el riesgo del aislamiento.

6. EL JARDÍN ONÍRICO DE LA IMAGINACIÓN

Al destruir la mimesis de la naturaleza y al evadirse de la imagen *física* de la misma —prefiriendo la imaginación a la realidad— la naturaleza, y con ella el jardín, se nos aparece como la visualización de nuestro mundo interior, como una imagen onírica.

Si el artista clásico creía distinguir con nitidez entre apariencia y realidad, en el romántico se borran estas fronteras. No es casual que en el romanticismo florezcan los simbolismos (“expresión indecible” llamaron los románticos al símbolo) que es lo que en nuestros días llamamos polisemia o pluralidad de sentido. Ejemplos en pintura tenemos muchos: Friedrich, Runge, Cornelius, en Alemania; Füssli, Martin, Blake, en Inglaterra.

El símbolo es una imagen que desborda la lógica habitual de los significados más frecuentes de cada objeto, y, sobre todo, propicia la multiplicidad y el carácter inagotable, en apariencia, de sus contenidos. Favorece las relaciones y contextos inéditos, se sitúa en la frontera entre la realidad y la ilusión, lo racional e irracional, lo consciente e inconsciente, cultivando las asociaciones.

El lado nocturno de la naturaleza tiene sus equivalencias en el esclarecimiento de las caras ocultas de nuestro psiquismo, en lo instintivo o lo inconsciente, llevado a cabo por la estética idealista desde la teoría del genio.

Los ilustrados quisieron librar el mundo de la magia, sintieron horror al mito. En el período romántico, sin embargo, proliferaron los aspectos alegóricos y simbólicos que trataron de desentrañar los principios últimos de la naturaleza y del universo: el magnetismo animal, el sonambulismo hipnótico, la clarividencia, en una palabra, las disposiciones anímicas más secretas. El jardín es también un camino hacia el interior, plagado de metáforas como el laberinto, la caverna o el viaje.

Entre lo fabuloso, lo legendario y el misticismo idealista se subraya la imagen literaria de la Naturaleza incontaminada y primitiva, identificada con el bosque sacro. El jardín se convierte en un escenario místico, exorcizado por los solitarios, que llegan a una búsqueda e identificación entre arte y naturaleza.

Lo terrible, lo místico y misterioso de las ambientaciones literarias de la novela gótica nos hablan de un jardín umbroso y nocturno que despierta estupor y es lugar de soledad que también favorece el misticismo. Es un lugar de prodigio, un paraíso-refugio que también evoca los modelos del eremitismo oriental².

7. LA VISIÓN PARADISIACA. EL JARDÍN DE LA EDAD DE ORO

Los románticos reemplazaron el universo mecanicista de Isaac Newton —que funcionaba con la precisión y regularidad de un reloj— por el del crecimiento orgánico.

Ya durante el Renacimiento se había destacado la importancia del hombre y la tensión dialéctica entre sujeto y naturaleza. La idea renacentista del *ánima mundi*—la perfecta unión entre la Naturaleza y el hombre— había sido destruida bajo el orden mecánico del mundo newtoniano e ilustrado.

En la época romántica se vuelve a recuperar la dignidad antropocéntrica del Renacimiento, pero ésta sólo será obtenida por un tipo de hombre: el hombre estético (genio) que era capaz de mantener el nexo mágico con la Naturaleza.

La energía creadora procede del alma del hombre y forma parte de un alma más general (el *ánima mundi*, el espíritu de la naturaleza). Todo ello tiene que repercutir necesariamente en la idea romántica de jardín. En su espacio se cumple el deseo de infinito y en lugar de la vista trabaja la imaginación, donde lo fantástico reemplaza a lo real: entonces, tras el árbol, el alma imagina lo que no ve y es capaz de crear espacios y mundos soñados.

La idea roussoniana de la edad de oro se puede detectar ya desde la antigüedad. El mito de la isla feliz y fuera del tiempo, del jardín paradisiaco, del estado primigenio de felicidad e inocencia podemos detectarla en todos los tiempos y lugares, desde la India hasta la China, de los semitas a los celtas.

² Vid. GIUSTI, M. A., “El misticismo romantico”, en *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Milano, Silvana E., 1998, pp. 238-245



El columpio. Hubert Robert.

En el mundo clásico encontramos, además del jardín de la edad de oro, el jardín de las Espérides —inaccesible recinto de los dioses en la frontera del mundo— y el de los Campos Elíseos (Virgilio), a menudo identificado con la Isla de los Beatos (Hesiodo) y la Isla de la Fortuna (Píndaro, Horacio). La misma naturaleza encantada fue descrita por Homero en el Jardín de Alcino, en la Isla de los Feacios, maravillosa evocación de otro elemento insular en la que concluyen todas las beatitudes.

También en el Purgatorio-Edén dantesco surge una isla en medio del océano, a la que las almas aproximan su barca guiadas por los ángeles. Este viaje parece inspirarse en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), en la que el protagonista atraviesa, sobre la nave del Amor, la isla-jardín de Citera, santuario de la naturaleza y enciclopedia de todos los jardines y bosques imaginables.

La isla feliz y fuera del tiempo es un verdadero arquetipo de la utopía que el romanticismo recoge de fuentes clásicas. Además de las que hemos nombrado, destacaremos la montañosa *Atlántida* de Platón, gobernada por las leyes marinas de Poseidón³, la *Utopía* de Tomás Moro (1516), la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1627), etc.

Aunque los primeros escritores cristianos rechazaron este mito, a partir del siglo II fue progresivamente cristianizado, dando lugar a los arquetipos bíblicos del Edén y de la Jerusalén celeste. Poetas pensadores y escritores de la primera edad cristiana tuvieron presente la descripción de la edad de oro, fundamentalmente la ovidiana. La evocación de un jardín perenne y primaveral tiene mucho que ver con la exploración de tierras ignotas, con el viaje y la aventura a tierras desconocidas que todavía se puede dar en el siglo XIX y, especialmente, en la época romántica. El progreso del conocimiento y de los descubrimientos científicos producirá rápidamente la imposibilidad de soñar con nuevas islas desconocidas y utópicas.

La isla es uno de los espacios más encumbrados por ese anhelo de lejanía y por su relación con el mar. Separada del mundo externo, con ese carácter de asilo y refugio, desde el punto de vista literario la más popular fue la isla tropical de *Pablo y Virginia* de B. de Saint Pierre, en la que se combina el ambiente novelesco de la lucha por la supervivencia con el relato de aventuras.

El mar refleja simbólicamente la belleza transitoria, el movimiento perpetuo, la fuerza primigenia. Pero igualmente el mar abruma por su

³ Este autor también sitúa su *República* en la isla de Avilón.

inmensidad, por lo infinito de sus panoramas, por la soledad, la grandeza. Es también imagen del riesgo absoluto que merma al hombre hasta empequeñecerlo y símbolo de libertad, de alejamiento de la civilización, fuera de la convención y la rutina. Por supuesto el marinero, el pirata, se convierten en el reflejo del héroe romántico, que se realiza como individuo en el escenario marino, a través del viaje. El buque que despliega sus velas guarda relación con el tema del viaje que es siempre una búsqueda del Yo, un viajar hacia fuera para viajar finalmente hacia dentro⁴, fuga y retorno eternos para la sensibilidad romántica. Si para Alejandro Dumas “viajar es vivir en el sentido pleno de la palabra”, para Larra, más amargo, “la vida es un viaje; él que lo hace no sabe adónde va, pero cree ir a la felicidad. ...¿Sabes lo que hay al fin? Nada”.

Además de la isla, existen otros jardines o paraísos como el Paraíso polar reflejado en el apócrifo *Libro de Enoch*, y que nos recuerda a los mundos helados del pintor Caspar Friedrich. Todavía en el siglo XVI sorprende constar cómo, en el mapa mundi de *Mercator*, el polo ártico está concebido según el antiguo simbolismo del paraíso terrestre septentrional, ocupado por la montaña bajo la estrella polar y en medio de un mar circular que irradia a través de cuatro brazos fluviales hacia los puntos cardinales.

La idea de paraíso sobre la montaña —la atracción del abismo— se inspira en este arquetipo cósmico de la montaña sagrada (con los ríos y los cuatro puntos cardinales). La epopeya de Gilgamesh presenta claras y reveladoras analogías con los textos bíblicos.

La atracción del abismo, el ansia de infinito tan característicamente romántica, tiene mucho que ver con este jardín-paraíso sobre la montaña. Realmente se trata de una montaña de purificación como en el caso del Purgatorio dantesco, situado en una cumbre modelada sobre el arquetipo del zigurat.

El jardín también está circundado por un muro que define su espacio y viene a significar la idea de seguridad y refugio moral, como queda patente en el simbolismo medieval del *hortus conclusus*. La idea de “jardín cerrado”, de la Fuente “sigillata” del *Cantar de los Cantares*, es un concentrado de la mística simbólica, metáfora de la unión hombres e imagen de la Virgen como intermediaria.

En este sentido, el tema de la visión del jardín a través de la ventana acentúa el aspecto arcano y místico de este. Esta imagen fue muy uti-

⁴ ARGULLOL, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Bruquera, 1983, pp. 83-84.

lizada durante la Edad Media y el Renacimiento a través del tema de la Anunciación. Volverá a ser empleada, una y mil veces, durante la época romántica, para subrayar una característica fundamental del ideal femenino: el estado de inocencia sexual anterior al matrimonio consumado. La mujer romántica podía ver el mundo exterior únicamente a través de la ventana⁵.

Pero también la ventana abierta, cuando se refiere al hombre, al visionario, puede tener a diferencia de lo que ocurría con la mujer, un simbolismo contrario: una elección entre lo próximo y lo lejano, lo finito y lo infinito, reflejo de la inquietante percepción romántica del deseo insatisfecho, del enfrentamiento entre el individuo y el universo; una forma de penetrar en la naturaleza, con una mirada interior-exterior que permite adentrarse en la verdadera esencia de las cosas y en su sentido último. Es el juego entre el interior consciente y el interior subconsciente, lo que ha denominado Argullol⁶ como la “ventana interiorizadora”, dentro de sus “encuadres de la escisión”.

8. EL ANHELO DE INFINITO⁷. EL JARDÍN COMO HUIDA

Una de las características del alma romántica es el “anhelo de infinito”, que rechaza el presente, la realidad, los hechos para romper límites y barreras y extenderse indefinidamente hacia el pasado o el futuro, en una persecución infinita de un “más allá”. Este liberarse del espacio real, siempre tiene como consecuencia un anhelo de lejanía, de búsqueda del ideal inalcanzable: nostalgia, melancolía y soledad son indispensables para las grandes pasiones. La atracción puede ser focalizada hacia fuera (en el tiempo o en el espacio) pero también hacia dentro (el hogar, la patria).

El anhelo de lejanía en el tiempo, se concreta en un interés por las culturas antiguas y, especialmente, por la Edad Media y por el mundo de los caballeros, las Cruzadas y los trovadores; en el espacio, trajo como consecuencia la sed de aventuras característica de la época, lo que motivo un extraordinario interés por temas como el peregrino, el trova-

⁵ Vid. TORRES GONZALEZ, B., “Amor y muerte en el romanticismo”, en Catálogo *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Madrid, Ambit. S.E., 2001, pp. 20-23.

⁶ ARGULLOL, R., *Op. cit.*, pp. 55-59.

⁷ Para este tema vid. TORRES GONZALEZ, B., *Op. cit.*, pp. 56-60

dor, el viajero, el bandido, el contrabandista, el cautivo, el suicida, el mendigo, el pirata... por la libertad inherente a su condición y su estar al margen de la sociedad. Esta idea de ensalzar la libertad como sentimiento individual está muy presente en los poetas españoles como Espronceda — *El verdugo*, *El reo de muerte*, *El mendigo*, *El canto del cosaco*, *La canción del pirata*— o Zorrilla en su descripción de *El contrabandista* y su indiferencia ante la vida difícil y el peligro. Otros héroes atormentados por el anhelo de libertad son el proscrito, el cautivo, el esclavo... (*El esclavo de Túnez* de Arolas, *Canción del cautivo* de Martínez de la Rosa, *El cautivo* de Gil y Carrasco, etc.).

También repercutió en la idealización de espacios geográficos como España, que produjo una fascinación centrada en aspectos tales como lo exótico, la atmósfera de sugerencias orientales⁸, el misterio y el aura de ensueño, el mundo caballeresco y el ardor de sus pasiones, el color, la búsqueda de la naturaleza incorrupta y de la vida más libre.

El renacimiento florentino había hecho suya la idea del jardín-recinto, circunscrito por un límite mágico de pureza y espiritualidad, “arquetipo de naturaleza”, microcosmos del universo. Los románticos recogen el filón platónico de la belleza absoluta e incontaminada reflejado en la *Idea*.

Otro aspecto interesante es la relación entre el jardín y el paisaje, entre la visión *seleccionada* del entorno y la visión panorámica. El jardín es la naturaleza domesticada y el componente artístico respecto al campo.

En estos momentos asistimos a la transfiguración del jardín en paisaje que prelude la definitiva disolución del jardín cerrado, ordenado y secreto, característico del miltoniano paraíso perdido. El jardín paisajístico reúne y asocia elementos múltiples de naturaleza y artificio, ideas e imágenes que deben ejercer sobre el ánimo del espectador “una impresión más fuerte que la vista de la escena real”.

Siguiendo la consumada fórmula renacentista “ut pictura poesis”, la pintura se convierte en materia constructiva del jardín. Es un artificio en el cual la naturaleza se refleja en el jardín y también en el cuadro. El paisaje-jardín está repleto de los temas eclécticos de la pintura de los artistas viajeros: edificios en ruina, fragmentos antiguos, columnas rotas. En el seno del jardín se entremezclan multitud de aspectos relacionados

⁸ Como ejemplo de este gusto por el orientalismo podemos señalar a William Beckford (*Vathek*), Chateaubriand (*El último abencerraje*), Byron (*Sardanapolo*), Victor Hugo (*Las Orientales*), Washington Irving, etc.



La Isla de los Muertos. Arnold Böcklin, 1886.

con la literatura, con la filosofía, con el arte, con los sentimientos, con las sensaciones, con la botánica, con la memoria... todo en relación con el viaje pintoresco ideal.

La nostalgia, la memoria, la fascinación del recuerdo, se lleva al presente a través del jardín. También aparece aquí prefigurada la idea de jardín abandonado, lugar de una armonía pasada. La naturaleza invade, transforma las ruinas. Las ruinas así “manipuladas” pueden recrear y evocar situaciones espacio-temporales diversas y extrañas.

El artista se siente marginado del presente, de su propio tiempo, y por ello busca refugio en el pasado: es la melancolía del exilio, que le obliga a vivir idealmente en otro tiempo.

9. EL JARDÍN ABANDONADO. LAS RUINAS

Chateaubriand en su obra *El genio del cristianismo*, transfiere la fuerza salvaje y misteriosa, característica de la naturaleza y del bosque, a la catedral gótica (los arcos son como follaje, los contrafuertes, como troncos, etc. Lo tenebroso del santuario, lo oscuro de la nave... “todo recuerda el laberinto del bosque”).

El paisaje y el jardín romántico están repletos de fuerzas sobrenaturales, dominados por lo tenebroso. La iglesia —a través del neomisticismo medieval— es también catalizadora del sentido vital del paisaje, que se convierte en el nuevo elemento figurativo de la construcción de la arquitectura y del jardín.

Este siglo de convulsiones afectó indudablemente al mundo de las creencias. El derrumbe de la vieja Iglesia, el despojo de sus bienes, el cisma, la propaganda irreligiosa, el exceso de inmoralidad y la pérdida de la unidad católica, son temas que preocuparon profundamente en el momento.

La relación e influencia entre romanticismo y religión es evidente. Existe una crisis moral y religiosa plagada de polémicas. Las costumbres y las vivencias de la fe, sufren una transformación, “contaminadas” por los ideales románticos de individualismo, sentimentalismo, exceso de emociones, devoción sensiblera, evasión de la realidad y esteticismo.

Lo religioso se convierte también en sentimiento estético: el arte cristiano se emplea como instrumento evocador de un mundo espiritual irreversiblemente perdido. Hay un culto generalizado por las maravillas del arte, que han sido sometidas a la destrucción del tiempo y de la desamortización. A ello se une una sensibilidad característica del imaginario romántico en la que se ensalzan las ruinas, la melancolía, la nostalgia, la soledad. Los monasterios abandonados o destruidos, los claustros solitarios, los sepulcros maltratados... la evocación del pasado religioso y de la muerte antigua, “hecha de piedra”, suscita frecuentes lamentaciones melancólicas⁹.

Tampoco debemos olvidar el nudo invisible que une el mundo de las creencias con muchos de los temas típicos del momento y que se manifiesta, tanto en las artes plásticas como en la literatura (Espronceda, Rivas, Zorrilla, etc), ya que la religión, en muchas ocasiones, ofrece a los románticos un paraíso misterioso en el cual pueden evadirse de la realidad.

A todo ello se debe sumar el afán científico y viajero de muchos de nuestros escritores que les llevó a recorrer los monumentos de la España cristiana, procurando rescatar el espíritu, el saber y las virtudes de

⁹ La revista *El Artista*, a través de los artículos de VALENTÍN CARDERERA (T.II, nº.19) y de PEDRO DE MADRAZO (T.III, nº.9) rogaba al gobierno que tuviera a bien destinar estos edificios a museos y obras sociales. El Duque de Rivas, pronunció ante el Senado, el 1 de Marzo de 1838, un alegato contra las destrucciones y expolios por efecto de la desamortización. También el *Semanario Pintoresco* publicó artículos con el fin de sensibilizar a la opinión pública sobre el tema.

nuestros antepasados¹⁰. Revitalización de lo que se ha dado en llamar “orden cristiano feudal”, valoración del pasado, de los orígenes, puesto que fue en los siglos medievales cuando nace y se forma Europa. Señalamos como mero ejemplo a Gustavo Adolfo Bécquer, que participando del sentir romántico, miró el pasado con admiración viendo en él, un tiempo más glorioso que el suyo propio. Esta idea le llevó a emprender, entre otras empresas, la inacabada *Historia de los templos de España*, donde subrayó la importancia y urgencia del estudio de la Edad Media. Curiosamente el poeta hubiera querido ser enterrado en uno de esos sepulcros de piedra medievales¹¹: “...en el fondo de uno de esos claustros santos donde vive el eterno silencio y al que los siglos prestan su majestad y su color misterioso e indefinible”

Fueron muy comunes las imágenes de los monumentos funerarios, que representan la belleza del silencio, de la desolación, del tránsito hacia la muerte: las tumbas y las ruinas son también imágenes de la mortalidad humana. Además de la conciencia de la grandeza y caducidad que entrañaron las hermosas obras del pasado, de la fascinación romántica por el desgaste y derrumbe de éstas, se describe la naturaleza y el paso del tiempo como algo implacable, que destruye y extermina todo lo que toca; parece que evocan un fatal escenario de novela gótica: la maleza y el musgo han invadido el monasterio, fragmentando las ruinas, quebrándolas y resquebrajándolas, lo que produce un efecto de “invasión” a medio camino entre la obra del hombre y el propio mundo natural. Como ocurría con el tema del mar, la presencia humana se hace diminuta en comparación con la fuerza y la inmensidad de las ruinas; son minúsculos paseantes entre las avenidas de columnas, en el silencio abrumador y profundo, lleno de presagios, donde la soledad tiene un ilimitado alcance. “Para ellos se cumple el sueño y la pesadilla que los pintores románticos vislumbran en las ruinas: el porvenir de la Belleza es la Muerte, una Muerte que es, en sí misma, Belleza”¹²

Hay en las composiciones de esas escenas y en el color amargo de que están revestidas, un encanto infinito difícil de describir, algo de las dulzuras de la soledad, de la sacristía, de la iglesia, del claustro, un misticismo inconsciente e infantil.

¹⁰ Entre otros, destacaremos PIFERRER Y QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España...* (láminas de F.J. Parcerisa), Madrid, 1839-1865. DE LA ESCOSURA, P., *La España artística y monumental* (París, 1842-1850)

¹¹ Carta III (5-VI-1864).

¹² ARGULLOL, R., *Op. cit.* p. 29.

Músicas de, para y sobre el jardín

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Con la generosidad y elegancia que le caracterizan, Alfonso Gallego, viejo amigo y colega de correrías radiofónicas, un día de primavera nos convocó a Mónica Luengo y a mí a un delicioso almuerzo en el curso del cual —me previno el convocante— la mencionada dama trataría de convencerme de que retrasara unos días mi viaje familiar de vacaciones para participar en un curso sobre Jardines. No soy duro, pero, aunque granítico hubiera sido, el resultado para Mónica hubiera sido el mismo: sí. Me propuso participar en un curso tan bien planteado, tan distinto, tan jugoso, que la única duda podría estribar en si uno iba a ser capaz de estar a la altura. Pero para eso —entre otras cosas— están los almuerzos deliciosos: para disipar dudas. Planteé mi intervención como yo podía hacerlo y como, en realidad, más interesaba a las organizadoras del curso, quienes —*rara avis*— se habían acordado de la música como uno de los elementos a tener en cuenta a la hora de situar al Jardín en un entorno de cultura: o sea, como una sucesión de audiciones comentadas, escogidas con el criterio de que ilustraran las muy distintas concepciones del jardín que han interesado a los músicos de cualquier época y lugar. Tal planteamiento es obvio que no se presta a la versión escrita del curso que pretende ser esta publicación. De hecho, mi intervención no fue una conferencia escrita ni escribible *a posteriori*, por lo que atiendo a la amable invitación de Mónica Luengo advirtiéndole que, lo que sigue, no es sino un artículo recordatorio de en qué consistió aquella jornada, desprovisto de formato y rigor profesoriales.

Comenzamos lucubrando sobre las distintas preposiciones que pueden ligar los términos música y jardín: de, para y sobre. Música *del* jardín: ruidos de hojarasca o de agua fluyente, trinos o gorjeos... y algo tan esencial para la música como —¿paradoja?— es el silencio. Música *para* el jardín: piezas escritas para ser interpretadas al aire libre, en recintos real o pretenciosamente nobles o elegantes, con ejemplos tan propios como los divertimentos o serenatas del clasicismo vienés o los fastos barrocos asimilables al Versalles del Rey Sol, y nombres de músicos tan representativos como Mozart y Lully, respectivamente. Música *sobre* el jardín: el jardín como objeto de evocación o como motivo de inspiración, tan abundante y practicada en todas las épocas. Sobre estas músicas *sobre* versaría, naturalmente, la selección musical en la que nos introdujimos de inmediato.

Esta selección musical comenzó y terminó con piezas del maestro francés Maurice Ravel. Nuestra primera intención fue la de evocar musicalmente el jardín como objeto de fantasía, de ensueño: el jardín mágico. Y, tras recordar piezas breves de los maestros del nacionalismo ruso —Borodin, Balakirev, Mussorgski— con el título de *El jardín mágico*, o el magisterio con que Stravinski “pinta” el ámbito en el que va a desarrollarse la acción de su ballet *El pájaro de fuego* (fragmento que se titula *El jardín mágico de Kashchei*), propusimos la escucha de la pieza con la que concluye *Ma mère l’oie* (*Mi madre la oca*) de Ravel: *Le jardin féerique* (*El jardín encantado*), con su torbellino de arpegios que conduce a un final de apoteosis sonora tan grandioso como presidido por esa idea de exaltada fantasía, de encantamiento, de magia.

Siguió la referencia al jardín como espacio natural para las correrías, el disfrute y los juegos del niño. Recordamos la espléndida suite para dos pianistas de Gabriel Fauré, titulada *Dolly*, y propusimos la audición de *Jeunes filles au jardin* (*Niñas en el jardín*) una de las *Scènes d’enfants* (*Escenas infantiles*) del maestro catalán Federico Mompóu, aquel inolvidable poeta del piano a quien escuchamos en la grabación que él mismo dejó de esta pieza de inefable belleza en cuyo centro se eleva, inmaterial e inspiradísima, una melodía inventada por Mompóu y prototípica del alto vuelo de su estro, aunque sus primeras notas sean tomadas de un tema popular catalán.

El jardín como escenario para el amor es imagen extendida y cultivada profusamente por los compositores. Sin necesidad de acudir a la ópera —en donde la imagen, obviamente, es frecuentísima— apuntamos “escenas sonoras” como *Quejas o La maja y el ruiseñor* de la obra maestra del piano de Enrique Granados, *Goyescas*; la hermosa canción

La bella está en el jardín del amor, de Benjamin Britten; *En el jardín nupcial*, página inicial de la música incidental de Edvard Grieg para el *Peer Gynt* de Ibsen; o el tristanesco *Jardín del sueño de amor*, núcleo expresivo de la colosal *Sinfonía Turangalila*, de Olivier Messiaen. Pero, para ilustrar esta idea, recurrimos a la música del presente y oímos la breve y virtuosística pieza para conjunto instrumental, de Luis de Pablo, titulada *Jardín de Melibea*, la que abre su *Libro de imágenes* sobre clásicos del teatro español, con explícita referencia a los amores entre Calisto y Melibea, en *La Celestina*. La audición daría pie, en el coloquio, a la brillante intervención de doña Carmen Añón puntualizando que, repasadas las fuentes, el legendario jardín de Melibea no era tal, sino *huerto*.

El jardín, motivo poético y pictórico, sería, sin duda, otro de los más dilatados capítulos de este tema, pues son innumerables las poesías sobre el jardín llevadas al pentagrama por los músicos o los dibujos y cuadros que, igualmente, han inspirado las más variadas composiciones musicales. Del repertorio francés moderno recordamos canciones de Roussel (*El jardín mojado*), Fauré (*El jardín cercado*) o Poulenc, ésta sobre versos de Éluard: *En las tinieblas del jardín*; o del repertorio centroeuropeo, como el *Libro de los jardines colgantes* de Arnold Schoenberg sobre versos de Stefan George o la bellísima juntura de la música de Paul Hindemith con la poesía de Walt Whitman en *Cuando las lilas florecen en mi jardín*; o las canciones *Jardín antiguo* y *Jardín de amores* en las que el argentino Carlos Guastavino dialogó con versos de sus admirados Rafael Alberti y Luis Cernuda... Pero optamos, para la escucha, por una página meramente instrumental, y fue la pieza pianística de Claude Debussy *Jardins sous la pluie* (*Jardines bajo la lluvia*), una especie de *Monet* en música, extraído de sus *Estampes*.

Antes de llegar a la siguiente audición hicimos mención del escrito de Claudio Tolomeo a Giovambattista Grimaldi acerca del “ingenioso artificio de hacer fuentes”, comentando que “mezclando el arte con la naturaleza, no se sabe distinguir si es obra de ésta o de aquél; por el contrario, ahora parece un natural artificio, y ahora una artificiosa naturaleza”..., con lo cual sitúa al jardín en el eje de la clásica dialéctica de la obra de arte entre lo bello y lo práctico, entre placer y utilidad, entre lo mágico y lo racional, entre la imitación y la libre imaginación, entre naturaleza y artificio. Ello para referirnos, entre tantas manifestaciones de “artificio naturalizado” a las grandes fuentes que, desde las que incluían movimientos de figuras y pájaros cantores de bronce, mucho antes del esplendor versallesco llegaron a los refinamientos de la “fuente órgano” que el papa Clemente VIII se hizo construir en sus jardines, “capricho

digno de grandísimo pontífice”. Ambientábamos así la audición de los deslumbrantes *Juegos de agua de la Villa d'Este*, página pianística de Franz Liszt perteneciente al segundo volumen de sus *Años de peregrinación*. Música prácticamente descriptiva, transmite el encanto de los juegos de agua que también sirven para evocar el concepto de jardín como símbolo del bienestar y poder de la aristocracia o la burguesía adinerada. En esta línea descriptivista nos referimos también a los *Juegos de agua* que, tras la estela de Liszt, compuso el joven Ravel y a la fuente de otra Villa (Villa Medici) “pintada” por Ottorino Respighi en *Fuentes de Roma*.

Unos muy concretos jardines, los de Aranjuez, han sido objeto de músicas españolas clasicistas —*El jardín de Aranjuez*, de Herrando—, románticas —*Los jardines de Aranjuez*, vals—capricho de Pedro Albéniz— y modernas —*Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo—, autor éste que también apuntó al Retiro madrileño en su *Música para un jardín*. Estas citas hicimos antes de centrarnos en el jardín como paisaje, es decir, en una idea más abierta y menos domeñada del jardín, lo que representamos en la inspiradísima página *En los jardines de la Sierra de Córdoba* de las *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.

Sin tiempo para detenemos en la escucha musical, apuntamos a muy otras ideas del jardín. El jardín como edén, paraíso, cielo..., lo representamos por un delicioso motete polifónico de nuestro renacimiento —*Si del jardín del cielo*, de Francisco Guerrero— o por una ambiciosa cantata moderna: *Paraíso cerrado*, de Juan Alfonso García. El jardín oriental, de connotaciones poéticas y pictóricas tan arraigadas en culturas milenarias, en música nos lo ha hecho llegar más que nadie el compositor japonés Toru Takemitsu, con obras como *Una bandada desciende sobre el jardín pentagonal* o *En un jardín de otoño*. Frente a referencias tan “exóticas”, mencionamos piezas tan entrañablemente próximas como las de Joaquín Turina, quien, en sus *Jardines de Andalucía*, para piano, describe los jardines sevillanos de Capuchinos, el Alcázar y el Parque de María Luisa.

Aunque casi nos habíamos autoimpuesto dejar al margen la ópera para no perdernos en el océano de tantos jardines, a ella acudimos como final. Primeramente, para sugerir a los asistentes el repaso de dos escenas muy distintas, ambas hermosísimas y coincidentes en hacer, del ámbito donde se desarrollan —el jardín—, un verdadero protagonista. Nos referimos al tercer acto (el “acto polaco”) de la obra maestra de Mussorgski, *Boris Godunov*. Se desarrolla en el castillo de Sandomir y, la segunda escena, más concretamente en el jardín de este recinto. El je-

suíta Rangoni intriga para que Rusia acuda al redil de la iglesia católica, lo que —piensa— será más fácil si Marina llega a ser zarina. Allí, en el jardín, se encuentra Marina con el pretendiente a la corona de zar, y allí se urden los hilos de la trama pensada por Rangoni, coincidiendo con el claro de luna y mientras llegan ecos de la elegante polonesa que se baila en los salones... La otra escena a la que nos referíamos es la del cuarto acto de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, sobre la segunda pieza de la trilogía de Beaumarchais. Todo se desarrolla en el jardín del palacio del Conde. Es de noche. Fígaro ha oído que Susana va a acudir a una cita con el Conde y se apresta a sorprenderlos *in fraganti* y con testigos. Susana y la Condesa se han intercambiado los vestidos para burlar y desenmascarar al Conde. De paso, quedarán en ridículo los infundados celos de Fígaro. Equívocos, escondites, disfraces, juego, erotismo... una apoteosis de la comedia de enredo, en el marco óptimo, insustituible, del jardín.

La última audición, en efecto, fue operística y consistió en música de Ravel. Con un pasaje del segundo acto de *El niño y los sortilegios* — la ópera que compuso sobre libreto de Colette — quisimos representar una idea del jardín como *summa*, como convergencia de distintos modos de considerar y vivir el jardín. La magia, la fantasía, el encantamiento, el mundo infantil, las citas amorosas, la sensación de confort burgués y de poder económico y social, un lugar para la intriga (la confabulación de árboles, plantas, insectos, ranas, ardillas, murciélagos, etc., contra el Niño que los maltrata)... Todo ello se da en la genial obra de Colette y Ravel. En la transición —sin pausa— del primer al segundo acto, el Niño ha salido al jardín cautivado por las efusiones amorosas entre un gato y una gata. Luego, el Niño, aun desatendido y acusado por los animales a los que ha maltratado, sufre sobre todo contemplando la imagen de la pareja de gatos lamiéndose satisfechos, y prorrumpe en grito freudiano: “Se aman, son felices, se olvidan de mí, estoy sólo... ¡Mamá!”. La libélula le acusa de haberle dejado sin pareja (cazada por el Niño con cazamariposas, para ser pinchada en su colección de insectos). El Ruiseñor, imitado previamente por una flauta (con “guiño” raveliano hacia la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven), canta después (artificio / naturaleza) haciendo dúo con la Libélula y sobre un fondo de croar de ranas. En la *Danza de las Ranitas* vuelve Ravel a la insinuación del vals con autocita de sus *Valses nobles y sentimentales*... El jardín, todas sus manifestaciones, compartiendo protagonismo con el Niño durante una larga escena que acabará con la vuelta a la realidad, a otra realidad, la cotidiana: llega la Madre y el sueño (¿pesadilla?) ha terminado.

Duro como el sepulcro el zelo

ALEJANDRO SANZ PEINADO

Yo no sé si vuestas caridades, y quien les habla mismamente, seremos capaces esta mañana de ponernos de acuerdo en qué cosa significa esto del jardín y de las peripecias, parece que románticas, que acontecen por sus adentros. Vive Dios que no lo sé, sobre todo ahora que hemos desnaturalizado y apostatado tanto e *in extenso* de las palabras con que nombramos al mundo que las hemos vuelto irreconocibles, al menos para un servidor. Y si es cierto lo que aducía Luwdig Wittgenstein de que lo que no podemos nombrar, no existe, dudo incluso que sea buenamente lo que malamente podemos dar nombre. Mas nadie entienda que quiero polemizar en esta anciana controversia: ya en 1866 la Sociedad Lingüística de París se vio obligada a suspender cualquier debate sobre qué idioma se hablaba en el Paraíso, tal era la virulencia de las discusiones. Como quiera, y fuera ya de deconstrucciones y otras demoliciones *fin-de-siècle*, aquí van mis palabras que, mansamente, asoman por la tapia del huerto para merodear un ratito por sus senderos e interpelar acaso algún alma despierta o curiosa o atrapada por lejanas reminiscencias en un tiempo de desahucio en el que ya nadie se para —¿para qué?— a preguntarse nada. Además vaya por delante un aviso: no crean todo lo que les diga pues como sentenciara Pico della Mirandola en su *Heptaplus*: “*nec mysteria quae non occulta*”. Se lo prevengo.

De modo que tienen que tolerarme que, al menos por un momento breve, mueva la lengua de otro modo, que diría Fray Luis, y les confiese algunas confidencias de mis adentros, y en voz baja. Yo, que

tengo poco de romántico, o nada en absoluto, y que ninguna estima abrigo por las cartas perfumadas ni por el ridículo lenguaje de los abanicos, he mirado siempre con ojos torvos y desconfiados a ese Jardín matricial que describe el segundo capítulo del Génesis. Demasiados árboles y demasiados ríos, frutos y bestias del campo, gemas y aves del cielo. Demasiado anchos los ríos, demasiado grandes los árboles. Demasiado sospechoso todo, yo diría. Si me permiten mi parecer, a mi me da el humo que el viejo Edén era cosa más chica, de más humildad y delicadeza y, sobre todo, más abajado, de estatura más humana por lo que a mí me parece que el verdadero Paraíso surge cuando ese ángel rojo y en posición de milicia, arropado en su nube de fósforo y azufre y blandiendo su sable con destellos de oro, ya ha hecho cuentas con los hombres y han partido, por razón de una manzana, las peras. Este suponer me permite adelantar diez capítulos del primer libro del Pentateuco y saltar al doce que nos cuenta la andadura y la vividura de Abraham y Sara, su mujer. Les voy a leer cómo nace esta historia de amor, romántica desde luego, aunque sin polvos ni talcos, ni afeites ni pelucas, ni humanas imposturas. Y lo haré de la mano de don José Jiménez Lozano, premio Cervantes de este año y entrañable amigo. Así comienza su novela *Sara de Ur* y creo yo que por aquí empezamos a centrar la cosa:

Abram y Sara tenían una casa en Sekhem, junto a la encina de Moré. La casa estaba toda ella enjalbegada de blanco y tenía una puerta muy pequeña como hundida en la fachada formando un pequeño zaguancillo, y las ventanas eran unos tragaluces en lo alto, muy profundos y estrechos. Sobre la puerta y el zaguancillo en la misma fachada corría un alfil de tejuelas azules y doradas, y la puertecilla era también azul. Se abría a un pasadizo muy estrecho que se abría a un recodo y daba luego a un patio interior, igualmente blanco con el suelo de tierra pisada de color rojizo. Los muros del patio eran muy altos y el sol no podía entrar allí salvo cuando estaba en el cenit, pero la encina que había junto a la casa era gigantesca y daba una umbría muy profunda al patio y a la casa entera. De modo que Sara era allí en el patio donde charlaba al atardecer con sus criadas, mientras éstas molían el grano en un mortero o entre dos piedras de mano, o tomaba el frescor de la noche. Aunque también salía a veces a sentarse debajo de la encina, junto al pozo; y allí era también donde ordinariamente se sentaba Abram para recibir a sus visitantes y donde hacía sus tratos con los vendedores de pieles. Porque la arena que estaba a la umbría del árbol era muy fina y daba a los pies mucho consuelo; y además, si se estaba en silencio, se oía caer el agua de los manantiales allí en el pozo, como si susurra-



Juego de esculturas en los jardines de Versalles

se una esclavilla un poema amoroso (...) Abram dormía muchos días en la terraza misma cuando le llegaba el sueño mientras miraba las estrellas y las iba uniendo y ensartando con unos hilillos de plata en su imaginación, tal como de niño había aprendido a hacerlo en Ur. Dibujaba con ellas un carro de cristal tirado por onagros de orejas muy tiesas, y chacales con ojos de zafiro, o un águila o una grulla de alas inmensas y negras, y sus plumas de plata enmohecida. Pero, sobre todo, sargas inacabables de cuentas relucientes para colocar en el cuello, o en los brazos o en tobillos de las mujeres.

Un oasis, sí, un oasis creo yo que fue el jardín primero. Un rebaño de cabras y onagros recostados a la sombra de unas jóvenes palmeras, un alcornoque y una pareja de sicomoros. Y allí mismo un pozo de agua fresca y la gloria del ricino. Y la gran pradera oscura de la noche con sus incandescentes arañas. Y ellos, Abram y Sara y las criadillas y los pastores. Ella con sus pechos pequeños, como manzanas en agraz, cimbreante como los juncos, ágil como la corza. “Sara —prosigue don José— llevaba puesto su vestido color índigo, el collar de cuentas rojas, la cinta de oro sobre el pelo y sus zapatos rojos de tacón muy alto; pero también llevaba sus ajorcas de plata en las muñecas y tobillos y unos pendientes muy menudos de jade, como la luna de otoño”.

No crean, desde luego, que les hablo por hablar. Ya en tiempos de Luis XIV, momento de jardines amaestrados y otras domesticaciones, donde un boj era lo más parecido a un ave de corral y el jardín de Versalles, retórico *ad nauseam*, operaba incluso sobre las operaciones de durmición del monarca, ya se encargó a la Academia Francesa emprender una navegación fascinante, no menor que la de Jonás por la mar inmensa: la de hacer una investigación para averiguar la exacta ubicación del Paraíso terrenal, “un lugar de delicias, lleno de árboles magníficos y de perfumes exquisitos”. La Academia encomendó a Monseñor Daniel Huet, obispo de Avranches, tal cometido y el pobre se vio sumido en breve en un piélago de perplejidades ante lo complicado del caso y el hecho de que cada uno movía la lengua a su modo y manera y sin asunto, mareando grandemente y sin criterio alguno la perdiz, por lo que tiró por la calle de en medio y dio lectura literal de la Escritura concluyendo que el Paraíso estuvo, metro arriba, metro abajo, “sobre el canal que forman el Tigris y el Eúfrates unidos, entre el lugar de su juntura y el de la separación de sus aguas antes de verter en la costa persa”. Y con esto habló Blas y punto redondo dando fin a las muchas especulaciones que ya Sebastián Munster había consignado en su *Cosmographia universal* y que tanta turbulencia y desasosiego habían suscitado en las almas simples de Dios.

Sepan también, para su buen gobierno, para que todo sea dicho y para eludir cualquier elipsis que me quieran facturar, que los hermenéutas bíblicos estiman que la traducción correcta no es Jardín *del* Edén o *de* las Delicias —que eso significa edén en hebreo— sino Jardín *en* el Edén, que respeta el sentido literal y remite la voz *edén* a su origen acadio, lengua en la que significa *desierto* o *estepa* por lo que el texto bíblico se referiría a la construcción de un jardín en el desierto, como el pensil de un rey babilónico. Un oasis refrescante por ejemplo.

El oasis pertenece seguramente al mundo de los sueños. Posiblemente cada uno de nosotros fuera capaz de representar un jardín distinto y distintos oasis que no sabríamos vislumbrar como reales o, más probablemente, resultado de los espejismos y fingidos paraísos producidos por el desierto en que vivimos. Y es que está ocurriendo que, a falta de oasis y a falta de amores, nos hemos acostumbrado a habitar el estercolero en este tiempo de peste, y tan contentos. Fue Kenneth Galbraith quien dio la voz y nos dijo que ya nos podemos ir acostumbrando a esta nueva paradoja: la de que los nuevos dioses descendan de sus carrozas metálicas los fines de semana para merendar en el campo entre montones de detritus y estercoleros irreductibles. Pues sólo

con una lastimosa melancolía podemos mirar ya esos oasis de los valles del Draa y del Dades donde nómadas y aldeanos, al ritmo del *bandir* o gran pandero y la *derbuga* y la flauta enhebran una música hechizante que se acompaña de danzas mórbidas y cantos poéticos melodiosos para celebrar el *mussem* o *feria de los novios*, destilando una atmósfera mágica e irreal donde las muchachas se engalanan de pulseras y ajorcas de plata, trenzan sus largos cabellos y se colocan sus adornos de lana llenos de tintes y colorines. Al parecer, cuenta la leyenda que, antaño, un joven y una muchacha, atrapados locamente por el cebo del amor, ante la censura de sus familias a esta relación, lloraron tanto su desgracia y su desconuelo que formaron dos lagos melancólicos, el Isli y el Tisli, en torno a los cuales todavía hoy se conmemora este dulce cortejo amoroso.

Y algo de todo esto debía de haber no hace tanto por estas tierras nuestras como muestran claramente ciertas arquitecturas, ciertas memorias y esplendores. En la estepa soriana, en un pelado y pardo alcor en todo parecido a las texturas del desierto, entre manchas calizas y amarillos herbazales, en el puro yermo, entre el suelo y el cielo, hay un oasis. San Baudelio se llama y es un oasis de piedra acompañado en su día seguramente por unos árboles entorno y de algún regato que baja desde el cembrio hacia el valle. Atravesada la puerta de herradura, uno llega al paraíso, una almunia sagrada o edén. La fábrica del cenobio fue concebida como un gran árbol de piedra cuyas ramas soportan la techumbre: son los nervios en que se despliega una gruesa y tosca columna que se abre en arcos de palmera y muestra su blanco tronco decorado, pareciera, por Georges Seurat o por Ágata Ruiz de la Prada mismamente, habida cuenta del mar de puntos rojos que lo escalan. Como podrán imaginar, es pura teología, un símbolo del paraíso, una sombra que presta acogida a los bienaventurados que bajo ella se abanicen y que vitorean eternamente la gloria del Cordero. En su derredor uno imagina innumerables rosales, y almendros, y manzanos y cerezos, como todavía vemos en los oasis de Skura y Amerhidil donde aún las gentes aprecian en todo su valor el agua de rosa y el almizcle, la canela y la alheña, el comino o el jengibre y que tanto impresionaron a Charles de Foucault en su viaje por África.

Por eso ahora más que nunca es necesario reivindicar el jardín y transitar por sus adentros, por lo que le voy a robar las pupilas de sus ojos a Sara, la de Ur, para asomarme por la mirilla, pasar página, y tras la arena tostada ver una alfombra de verdor atravesada por un enorme río como una cinta de plata, altísimas palmeras con sus arracimados dá-

tiles, el bosquecillo verde de las plantas de papiro, la extraña flor de loto, los narcisos, lirios de cáliz blanco, la aérea arquitectura del ricino, las acacias con sus pámpanos tan olorosos, azucenas y capuchinas, anémonas y nenúfares que afloraban en la piel de la laguna, la soledad de los pinos y el ciprés como una torre oscura, sicomoros y plateados olivos y gigantescos olmos, llenos de pájaros, inquietos y cantores, sus ramas. El ibis, la cigüeña, la grulla blanca o gris con sus patas tan finas, su cuello más delgado y flexible que el de las esclavillas más hermosas y sus picos rosados e investigadores, y la paloma con el pecho ensangrentado como una mujer enamorada; y luego las gacelas y los gamos saltando como relámpagos, o los bueyes tan lentos y meditabundos, galgos con orejas tiesas como los vigilantes de las azoteas durante la noche. Y los ruidos y aleteos, los cantos y los mugidos como quejas lacerantes y melancólicas o como llantos y voces descompuestas, porque también había allí cabritillas y asnos y onagros que miraban con sus ojos pasmados a los que llegaban en la caravana. Sara no abarcaba con sus ojos ni su risa aquel jardín interminable y tintineaban sus ajorcas en medio de los gritos de alegría de los niños y las esclavillas. Y entonces sonaba una flauta con su queja melancólica y una canción que decía:

El pato salvaje grita
atrapado por el cebo.
Tu amor me retiene,
no puedo librarme de él.

“Atrapado por el cebo. Tu amor me retiene y no puedo librarme de él”, canta la canción de Sara. Pareciera como si el demiurgo del desierto cuidara de ese escenario sitiado de tostadas arenas en medio de un océano de luz. Porque el oasis es un espacio cerrado, desde luego, y un coto de amor también. Por eso la gran pradera arenosa protege a los amantes del intruso, del viento seco, del ojo codicioso; y se erige así en un pequeño tabernáculo de los placeres diarios.

La literatura romántica de los últimos siglos urde el jardín como un espacio de sombras donde lo íntimo y lo privado tienen su lugar y además su arrendamiento: besos furtivos, juegos vedados, confidencias peligrosas. Cree que todo placer es peligroso y debe ser hurtado a la visión del común. Entrar en el jardín es como entrar en el cuerpo. El jardín es ese lugar clandestino donde turbias pasiones, deseos inconfesables y ofensas imborrables se escapan a la mirada del paseante curioso, mirada que queda detenida ante el aliento húmedo de una tierra de lunas

nunca acariciada por el sol. En *La Celestina* escuchamos a Melibea decir: “Escucha los altos cipreses, como se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite” y cosa parecida parece sugerir el Marqués de Bradomín cuando habla de las vibraciones misteriosas emanadas del solitario jardín.

Sin embargo, y Vds. perdonen, todo esto me parece una mueca o sortilegio del jardín como el romanticismo —nadie se me ofenda, por el amor de Dios— suena a adherencia, aromática eso sí, del amor. Pero yo aquí ando cavilando en otra cosa, ya se lo decía al principio, que quien avisa no es traidor. Mis pensares y decires van más bien tras un jardín que es placer y es fiesta y al que evoca Boccaccio, ese jardín agareno, el primero de los jardines, ése del que Trapiello anota que no es una imagen del paraíso sino el paraíso mismo, lleno de acantos suculentos, olorosos arrayanes, blancas glicinias y umbrosas higueras. Es un lugar donde el amor no se exhibe pero sí se concibe en espacios despejados y tranquilos y donde el secreto no se cierne como una pavana del desasosiego. Hablo de alguna manera, Vds comprenderán, no debo ser más explícito, del jardín de Machado cuando recuerda “los jardines de la infancia/ de clara luz, que ya me enturbia el tiempo”. Lo oscuro y lo mórbido dan paso a un jardín saludable y terapéutico, alimento para los sentidos. Hablamos de ese jardín islámico coloreado de verdura, de mansas fontanetas y perlas blancas y jacintos rojos, de huríes que llevan en cada brazo diez brazaletes de oro y en cada dedo diez sortijas y en cada tobillo diez ajorcas. Y aves y peces y ángeles y campanillas. Es éste un jardín encantado y decantado, cantado al cabo. Un jardín para estarse en él, sin otro objeto, sin otro afán. Para estarse en él. Nada más. Sin *phylargyria*, o codicia, de la que hablaba Escoto Erígena.

Y sólo en un jardín concebido así, para estarse en él, y no para otra cosa, el amor comparece. Y lo hace para desolar porque el amor, en el jardín, no es paciente ni benigno ni misericordioso, como recuerda la prosa paulina, sino que abrasa y extermina. Canta el Cantar:

porque fuerte es, como la muerte, el amor;
duro como el sepulcro, el celo:
carbones ardientes son sus fuegos

Vengan conmigo a este jardín en cuyo seno penetramos, sumergidos entre grandes tilos y fresas perfumadas. Como Alicia, de súbito, cruzamos al otro lado del espejo para llegar, como por un túnel o misterio-

sa clepsidra, al país de las maravillas, que más o menos eso es lo que nombra Edén, al territorio del amor: el *Canticum Canticorum*. Desde la letra *shin*, que lo abre, hasta la letra *mem*, que lo clausura, todo el *Cantar de los Cantares* es una tumba limpia y desierta. La linterna curiosa que la profana, dice Guido Ceronetti, no encuentra ni momia ni lienzos ni láminas incisas ni vida de muertos. En esa tumba, y entre las candelas vacilantes, sólo puede leerse una máxima: la alta e idéntica estatura del amor y de la muerte (8,6): *Duro como el sepulcro el celo*, despiadado como el infierno es el deseo.

Y es que los espejos, como ciertos oráculos y revelaciones, no mienten: la naturaleza implacable e imperativa del deseo alcanza la honrada definitiva y total del sepulcro. La evidencia salta a la vista: el amor —el celo— es duro y despiadado, violento y feroz: como la muerte. El furor de amar, la pasión incontenible, la fuerza ciega del deseo es tan insaciable como la muerte avariciosa. En el Libro de los Proverbios (14,30) se define como un contagio: *La qinah es caries de los huesos*. Atribuída a Dios es la desmesura más que otra violencia: *Iah qanná* es su nombre pues en Exodo 34, 14 dice de sí mismo: “Porque Yavé se llama celoso, es un Dios celoso”. Pero *qanná* es también el hombre furioso de amor, el celoso atormentado y ofuscado, que sufre y hace sufrir, un fuego que devora. Y en el *Canticum Canticorum* lo que prevalece es el furor de amar. Detrás del manzano amable se está sosteniendo una batalla encarnizada, a sangre y fuego; y envuelta en vapores de misterio. Ibn Hazm de Córdoba, en *El collar de la paloma*, consigna que “el verdadero amor es el basado en la atracción irresistible, el cual se adueña del alma y no puede cesar sino con la muerte”. Por eso, en realidad, el vacío del Cantar está ahí para confirmar su sacralidad pues todo lo que está vacío, el desierto, la fosa, el estuche, es recipiente de misterio y evoca la espera de una presencia oculta.

La *Enciclopedia Ebraica* dice que, en el Cantar, *la acción es fija y representa un espacio agreste*. Por eso no es casualidad que el *Canticum* sea sobre todo un tratado de botánica, una deslumbrante tienda de herborista salpicada de lirios y rosas, de nardos y mandrágoras, de ese lirio rojo, el *Lilium chaldedonicum* o *Lilium byzantinum* que floreció por primera vez en Europa, en un jardín de Viena, en 1573. “En mi jardín entraba...” comienza diciendo el Cántico V para apostillar Juan de Yepes: “Gocémonos amado...entremos más adentro en la espesura”. Mas no se fíen del todo pues, como sugiere Ceronetti, el jardín donde entra el amado no es un campo de héroes degollados sino un lugar vacío donde quien entra nunca puede decir con seguridad que ha estado en él.

Ninguno olvide tampoco que en el Cantar apenas hay referencias al corazón, poza romántica por excelencia en la que abreva toda la legión de militantes románticos del orbe conocido. Sólo una vez lo nombra (8,6) y bien está que sea así pues se evita de esta manera una inflación sentimental y emocional artificiosa y, además, innecesaria. En este orden de cosas El Cantar es un poema mineral, hilado con vidrio fino, de un acerado antisentimentalismo y evita, desde luego, cualquier contagio o roce con la característica zarabanda romántica, que hay que verlo que marea. En este jardín oriental se traba la acción en un habitat de calor y cristal donde prevalece la dimensión corpórea y, por tanto, olores y sabores envuelven y penetran el cuerpo de los amantes acompañándolos a ese jardín suntuoso y encantado, a ese huerto delicioso de árboles y arbustos, flores y frutos, perfumes y aromas. No en vano los goces amorosos se producen en el huerto: eres un huerto con cerrojos, un manantial cerrado (4,1). Y de ese jardín tapiado y trancado, él será el hortelano. Se llegará hasta su jardín (6,2), saltará la tapia y penetrará para después retirarse, como hacen los dos vientos, el cierzo y el austro, el primero frío, caliente el otro. Ya antes di el aviso: entrar en el jardín es como entrar en el cuerpo.

El imperio de los sentidos gobierna el huerto del Cantar. En realidad, nada nuevo. Cuando un rey de Oriente apetecía una nueva concubina, de cada una de sus provincias se le mandaban a la Corte seis doncellas de dieciséis años. Cada una portaba una túnica gruesa de algodón. Después, todas danzaban bajo un sol feroz. Los vestidos impregnados de su sudor eran llevados al rey, que hacía su elección guiado únicamente por los ojos del olfato. Será que la simpatía nace y crece en la humedad y por eso canta el Cantar:

Mientras el rey está en su diván
mi nardo envía su olor

El jardín de los Granados del Cantar segrega continuas emisiones olorosas: a jazmín, a junquillo, a limón, a mandrágoras. Sobre todo a mandrágoras, como un olor de caricias, de pechos y amores. Huele a esencias y a perfume y huele a desnudez de mujer. “Yo soy un narciso de Sarón, un lirio de la vega” dice ella (2,1). Y también una viña que se hace guardar (1,6), que difunde fragancias (2,13), que los raposos quieren mordisquear (2,15). Ella es un bacanal de azucenas con las que él se hace un ramo, un huerto por donde él pasea, aspirando —sucesivos o mezclados— aromas de enebro y canela, perfumes de nardo y áloe,

esencias de mirra e incienso (4, 12-16). A él se le presenta como una bolita cosida de mirra que, al ser apretada, segrega su aroma y pernocta entre sus pechos; otras veces él es como un cedro (5,15), como un ramo de ciprés en flor, como un manzano de sombra apacible y pulpa sabrosa (1, 13-14; 2,3). Y al final de esta degustación de los sentidos, el vino. El vino que perturba y reanima, que deleita y apasiona: tus caricias embriagan más que el vino (1,3), tu paladar guarda un vino generoso que se entra en el amado suavemente (7,10). Días de vino y rosas, lejos aún de ese Qohélet que, ya anciano, interpela a su corazón y a la risa dijo: *Enloqueces*; y al placer: *¿De que sirves?* para aborrecer la vida y desesperar el corazón porque todo es vanidad y locura y grande mal y sus días son dolores y enojos sus ocupaciones pues ya se sabe que una mosca muerta corrompe el ungüento del perfumista y por el placer se da el convite.

El eminente profesor del Instituto Bíblico Pontificio de Roma, Luis Alonso Schökel dice que ella, la amada, es paisaje. Tanto que algunos han querido ver en el Cantar un canto a Palestina, glosada por su amante partisano. Pero yo no voy a entrar en esas filosofías no sea que parezca que me meto en otras geografías o jardines ajenos y salga malparado a mi pesar. Lo que sí es cierto es que ella está en el jardín y es jardín; es jardín y es paisaje; está en los apriscos pues como cabritos mellizos son sus pechos. Su tez es como una lona tensa y morena de los pabellones de los beduinos; del Sarón, el narciso; de la Vega, la azuena. Y aparece el aplomado monte Carmelo: así es ella: y la ladera del Líbano, oblicuamente trazada y perfilada, así es el perfil de su nariz. En Jesbón reposan dos albercas simétricas reflejando el azul celeste y la luna lenta. Su vientre una banasta de trigo asaltada por lirios. A veces un vientecillo remueve el agua y la irisa: se trata de sus ojos. Y por la cuesta de Galaad desciende un tropel de cabras de lana negra y lustrosa que hace y deshace figuras, las enlaza y desenlaza: es su melena. Mucho tiempo después Francois Villon, a propósito del jardín del Nogal, escribirá:

Ces largues rains, ce sadinet
Assis sur grosses firmes cuisses
Dedens son petit jardinet¹

¹ ¿Esas largas acanaladuras, esa belleza asentada/ sobre muslos grandes y firmes/ dentro de su jardincillo?

Guido Ceronetti apostilla que *egoz* es nogal y es nuez y que, en semítico, el significado erótico del jardín apunta tanto al lugar custodiado o protegido como a la vegetación en sí. Añade que, en el Cantar, la esposa es, en su integridad, un jardín prisionero al que baja el esposo para refrescarse en la hierba fresca y en los húmedos pastizales.

Sin duda el *locus amandi* del Cantar es el jardín, el huerto, con un pozo de agua fresca y unos árboles entorno, como la casa de Sara de Ur. Hay que ir al huerto a ver “si florecen las viñas, si las yemas se abren y si apuntan los brotes nuevos”. El jardín tiene una cerca de piedra y un zarzo con cerrojos. Es precioso y despierta la codicia de los otros. Allí, a su abrigo, nace el amor y el deseo.

Los elementos que construyen este oasis o paraíso oriental donde se desarrolla la escena son los propios del jardín: un arroyo de aguas, el huerto cerrado, las eras de los aromates, flores, el manzano, las azucenas, el nogal, los granados, las regueras, la palma con sus racimos. Aparecen cedros y cipreses, la rosa del campo y la azucena del valle, árboles silvestres, las viñas sangrando su mosto, las higueras con su dulzor y su grosura.

Huerto cerrado
 oh hermana, esposa mía,
 fuente cerrada,
 fuente sellada.
 Tus renuevos, paraíso de granados,
 con frutos suaves,
 cánforas y espiques, nardo y azafrán,
 caña aromática y canela,
 con todos los árboles de incienso;
 mirras y áloes,
 con las principales especias.
 Fuente de huertos,
 pozo de aguas vivas
 que corren del Líbano
 (4, 12-15)

El aliento del jardín es la belleza y armonía que segrega, el paisaje ameno, ese *desideratum* que siempre queda y que nos muestra una *imago mundi* de ese edén perdido y añorado y siempre reivindicado. En el Cantar, la belleza no se demuestra, se muestra; se impone sin argumentos, subyuga. Todas las criaturas dan testimonio del esplendor de lo creado. Así, escuchamos “el arrullo de la tórtola, la caricia de la voz o el so-

nido de los acentos”. Los enamorados van en búsqueda del verso y de la música: “Cierva querida, gacela hermosa”, dice el amante. También comparece la luz en el jardín porque la belleza es luminosa por lo que leemos que “asoma como la aurora, esplende como la luna, ilustra como el sol” (6,11). El carro del sol gobierna desde su disco rojo el día; la luna, reina de la noche, seguida de su séquito de estrellas, luceros y cuerpos celestes, como incandescentes arañas allá en lo alto. Y como heraldo, la aurora, que nunca anuncia exactamente su llegada: es como el sueño tibio, que se insinúa, que avanza, que prende entre los aguafuertes de la noche y, poco a poco, gana anchura y luminiscencia en ese territorio de frontera. Así de onírico es también el jardín. Y detrás la caliente luz solar, como el ascua del amor solo templada por la luz acuática de la luna: luz de plata, luz de leche, luz de nieve, luz de luna. Solitaria por la pradera oscura, de boceto cambiante y engañoso, es la gran transformista de la bóveda celeste. Puesta, expuesta, depuesta, la luna siempre patrulla las trincheras del sueño. *No despertéis a mi amada*, dice el Cantar.

Pero ninguno se engañe. El Cantar habla de un jardín en el desierto y de un jardín que es un desierto. Hay un óleo en Poznan, de 76 por 97 cm, firmado en el ángulo superior derecho por Jacek Malczewski y pintado en 1904 que expresa muy bien lo que digo. El lienzo lleva por nombre *Primavera. Paisaje con Tobías* y es considerado por muchos como el prelude de la obra metafísica y abstracta del genial creador polaco. El artista, mediante un esquemático simbolismo, y empleando recursos muy reducidos, consigue un irrepetible ambiente de ensueño. En la composición destaca el estudiado equilibrio de los elementos que, aunque aparentemente se expulsan, en realidad encajan sobre unas coordenadas horizontales y verticales precisas que nos muestran un suelo desértico o estepario que viene a deslizarse suavemente hacia un alargado pensil, o jardín delicioso, cubierto de frescos vegetales y por donde transitan Tobías con un pez y el joven ángel. Domina la escena un pavoroso vacío, fuera del aflautado oasis que se abre paso en el desierto en una mezcla delirante de lo fantástico y lo real. La misma que acontece con el deseo que, en el libro sagrado, es extremadamente ambiguo: una sola palabra, *táar*, significa simultáneamente navaja y vagina que, en lenguaje bíblico, no tiene un significado anatómico sino que se refiere al receptáculo donde se envaina la espada. Es decir, la navaja y su estuche se nombran con la misma palabra para significar que, en esa cajita tranquila, se esconde una presencia cortante. Porque eso es lo sagrado: un vacío cortante. Pues resulta que el desierto no es sólo vacío, es también lugar de melancolías y, por tanto, es también jardín y allí



El Retiro en invierno

también luce esa *gran luz* que es el amor en el que no cabe el temor y que refiere san Juan (1ª Carta 4, 18) y que tan poco recuerdan esos amores infestados o sucios o febriles o problemáticos de tanta dama de las camelias como en mundo han sido. Pues el amor, en el Cantar, apunta a la plenitud de la unión personal que, desde su centro, ilumina y transfigura el mundo: primavera y estío, frondas y valles, flores y frutos, pájaros y antílopes. El amor los nombra y, al nombrarlos, los coloca concéntricos sobre sí.

En realidad, este texto bellísimo del Antiguo Testamento es un compendio de canciones para una boda, un diálogo de novios que recuerdan y esperan. Durante la semana que sigue al enlace él es *pastor de azucenas*, ella, *señora de los jardines*. Entre ambos, la pasión eclosiona. El amor se hace carne, pasión, carnívoro deseo, celo: “¡Qué hermosa estás, qué bella/ qué delicia en tu amor!”. Y la fantasía de los amantes hace comparecer el cuerpo amado como espejo y sumatorio de todas las bellezas naturales: gacelas y gamos, ciervas y yeguas, corderos, palomas, y hasta el esquemático cuervo con su traje tan minimalista que podría ir firmado por Adolfo Domínguez o Calvin Klein; también granadas y azucenas, palmeras y cinamomo y trigo abundante. Y también la belleza nacida de las manos de los hombres: joyas y copas, columnas y torres.

El jardín primero ha comparecido ya. El gozo del amor resume los deleites, expresados sobre todo por aromas, visiones y sabores. Aromas de bosque y jardín, de vides e higueras en flor, de miel y dátiles que el viento orea por el huerto entero. Es entonces cuando los cuerpos se licuan y se interpelan. Lo que hace sentenciar al escriba del *Libro de los Proverbios*:

Tres cosas hay que me rebasan
y una cuarta que no comprendo:
el camino del águila por el aire,
el camino de la serpiente por la peña,
el camino de la nave por el mar,
el camino del varón por la doncella
(*Prov.* 30, 18-19)

Mas todo es en vano. En medio de esa Arcadia feliz, de ese moroso deleite que se yergue sobre todo el escenario e hilvana una sucesión armoniosa de estampas pastoriles, el relámpago:

Porque fuerte es como la muerte el amor,
duro como el sepulcro el celo

Y con el relámpago, la noche. *Comemos sombra*, decía Aleixandre. Sí, tras la fascinación de la belleza, voraz es la pasión y formidables sus espasmos. El infierno mismo pareciera. *Luz tñ/ y yo la negra, ciega, sorda/ muda sombra horizontal*, escribía Juan Ramón. Las turbulencias se suceden: el amante quiere ver pero tiene miedo a ser mirado, quiere poseer pero huye sin razón, quiere entregarse pero no quiere perder la libertad. Es Juan de la Cruz quien habla:

Pues ya, si en el ejido,
de hoy más no fuere vista ni hallada,
sabed que me he perdido;
que, andando enamorada,
me hice perdidiza y fui ganada.

Y Lope: “Desmayarse, atreverse, estar furioso,/ áspero, tierno, liberal, esquivo...” Y Quevedo: “Osar, temer, amar y aborrecerse,/ alegre con la gloria, atormentarse/ de olvidar los trabajos olvidarse,/ entre llamas arder sin encenderse... Morir continuamente, no acabarse” prosigue el genial don Francisco en un sobrecogedor poema que nos remite a la dramática peripecia de Tántalo, condenado a ser devorado eternamente por la sed y el hambre pese a estar rodeado de agua y apetitosos manjares. “En suma”, dice Ibn Hazm de nuevo, “es el amor una dolencia rebelde... una dolencia deliciosa y un mal apetecible, al extremo de que quien se ve libre de él, reniega de su salud y el que lo padece no quiere sanar.”

Celo, deseo, furor de amar son la cara oculta de la luna, de esa luna de lino que nos engaña para mostrarnos su rostro amable, la belleza de las cosas y de los amantes para luego cornearnos de muerte por el costado. Es la pasión violentísima demanda como nos lo recuerda la historia de Susana y los viejos libidinosos, aullando, babosos de deseo, como los lobos; o el relato de Amnón quien se enamora perdidamente de su hermanastra Tamar hasta enfermar de pasión. Con un ardid le engaña forzándole hasta yacer juntos para poco después sentir un terrible aborrecimiento por ella, un zarpazo mayor que su desenfrenado deseo. Y es que tras la pasión, acecha —callada, agazapada, nerviosa— la destrucción. *La destrucción o el amor*, sentenció Aleixandre:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Pero esto no puede sorprender a nadie pues el deseo es un habitante enmascarado en esa frontera del amor y de la muerte. Fascinación y temor es el nombre de los dos bueyes uncidos que abren los surcos del deseo. Pues la hermosura del amante es también temblor, como si una constelación de esferas celestes impusiera su influencia nocturna y nos inquietara. Por eso la belleza es inquietante, es narcótica y envenena, secuestra nuestros ojos y sentidos y, por encantamiento, nos atrapa; su herida, a menudo mórbida y caliente, nos sacude los adentros y nos engulle, como a los habitantes del vientre de la ballena, arrojándonos al otro extremo de la ladera del sueño. Algunos dicen que es locura y que por los ojos de Helena se asedió y presentó batalla en Troya; y por la frente de Alcinoos, y por su boca, se levantaron legendarias ciudades y melancólicos pensiles. A otros oí decir que la belleza sería un eco moroso y lastimero del Gran Arquitecto y que los hombres, inquilinos de un paraíso perdido y desahuciado, lloran todavía el esplendor y la gloria de los buenos tiempos, antes de que Babel fuera interpelada y se desataran los días del furor. Tal vez por eso, y entre fiebres, los ojos de los hombres han ido tras de ella enloquecidos, hambrientos, despojados: para capturarla y ponerla en jaula de oro y cautiva, para su alegría y consolación desde luego, aunque a veces pareciera como el aullido seco y claro de un lobo nocturno. Y entonces temblamos. Pues tal es la belleza atrapada por el iris de nuestro ojo codicioso: expolio de la realidad y pavana del desasosiego. De un profundo desasosiego; como ese viento de invierno que se cierne con la tarde y ruga como un mantra aniquilador, y muere, y escarba las galerías de nuestra conciencia y nos holla el alma.

Mas haya paz, nadie se alarme: el hombre feliz y cibernético de hoy, superador de todos los mitos y mentiras del pasado, ya habrá desconstruido tanta patraña y habrá explicado, como si de un aseado matarife racionalista se tratara, absolutamente todo. Porque hoy ya nadie entendería que fuese la belleza de Helena quien desatara la guerra de Troya o la hermosura de Antinoos quien condujera a Adriano a levantar ciudades de leyenda. No habrá guerra por aquella belleza ni ninguna otra, ni habrá súplica para no perderse en la nada pues ése es nuestro indomable horizonte. Pero ni siquiera debe haber memoria de que, un día, todo eso fue de otro modo. Y quizá no haya nada que decir porque no necesitamos escuchar nada en este tiempo nuestro de plenitud. Más nos valdría entonces irnos buscando otro lenguaje que exprese nuestro tiempo porque el que tenemos ya no es capaz de nombrar ni memoria, ni sueño, ni luto, ni fiesta ni nada.



Imagen romántica de la vegetación

Vuelvo a la faena, Vds. perdonen, que a veces el burro se va a las coles y la noria se para. Batallas de amor se ven por el jardín, parece. En el huerto del Cantar se suceden escaramuzas y estrategias, treguas y armisticios, ataques, retiradas, capitulaciones mientras se enarbolan estandartes, erigen baluartes y se levantan murallas almenadas. Las lentas campanas tocan a muerto. Muertos de amor acaso; o de deseo. En el mapa tántrico la simiente del deseo (*kling*) va seguida y abrazada indisolublemente a la simiente de la muerte (*kring*). Hoy las cosas, pese a tanta mudanza y pirotecnia, no parecen ser muy distintas y hasta Freddy Mercury en *Who wants to live forever?* se pregunta que quién quiere vivir para siempre cuando el amor está destinado a desaparecer. Por eso el Cantar me parece un inmenso sepulcro vacío que aguarda, alrededor del cual ruge, endiablado, el deseo. No era en vano entonces que Juan Álvarez, vecino de Madrid del siglo XV, escribiera como si nada:

Pues querés que muera agora,
 si me preguntan, señora,
 que por quién,
 diré yo luego a deshora
 que vos sois la matadora,
 enemiga robadora
 de mi bien.

Cuanto había que decir, se ha dicho. Y el que quisiere comprender ya ha comprendido que hay un tiempo para cada cosa y también un lugar y todo asunto tiene su punto de sazón. Así que me voy con la música a otra parte pues yo les dejo, dado el estado de cosas, con el soniquete del Libro del Apocalipsis, cuando el quinto ángel toca la trompeta y “vide una estrella que cayó del cielo en la tierra y le fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo, y subió el humo del pozo como el humo de una grande hornaza; y el sol y el aire fue oscurecido del humo del pozo. Y del humo del pozo salieron langostas en la tierra; y les fue dada potestad como tienen potestad los escorpiones de la tierra. Y les fue mandado que no hicieran daño a la hierba de la tierra ni a ninguna cosa verde ni a ningún árbol sino solamente a los hombres que no tienen la señal de Dios en sus frentes. Y les fue dado que no los matasen sino que los atormentasen cinco meses. Y su tormento era como el tormento del escorpión cuando hiere al hombre. Pues en esos días buscarán los hombres la muerte y no la hallarán, y desearán morir, y la muerte huirá de ellos.”

Pero esto es ya, seguramente, otra historia. Adiós y buenos días.

La Cabrera, 31 de julio de 2003

Sintra paisagem romântica eleita

De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburg-Gotha

CRISTINA CASTEL-BRANCO

1. AS TENDÊNCIAS DA ARTE PAISAGÍSTICA NA EUROPA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Se considerarmos os jardins como repositórios da cultura de um determinado momento —como é tão evidente em Versalhes— é obrigatório observarmos os movimentos de ideias que se vão inscrevendo na arte de fazer jardins. É certo que o tempo que medeia entre a passagem do registo publicado de um ideal filosófico para um jardim que o expressa não se mede em anos mas em décadas. As plantas demoram a crescer, os musgos revestem os muros devagar. Talvez por isso a correlação entre as ideias e a sua expressão construída não surja evidente. O jardim só atinge maturidade quando as ideias deram já lugar a novas ideias, e raramente se associa nas duas obras uma mesma tendência. Entre o despertar das ideias oitocentistas e a realização do jardim que celebra a natureza medeia quase um século.

«At no period was the art of gardening thrust forward so strongly into the sphere of literary interests as when the style was revolutionised in the eighteenth century. This movement went far beyond the circle of parties immediately concerned, i.e. garden artists and owners of gardens; and one of the chief objects aimed at in the second half of the

century seemed to be to study the nature of art in general through the medium of gardening.»¹

Passemos para o documentar das fontes europeias da arte de jardins que possam ter servido de referência ao príncipe D. Fernando Saxe –Coburg Gotha, casado com D. Maria II, rainha de Portugal, levando-o a transformar a paisagem de Sintra, criando nela o parque romântico por excelência: o Parque da Pena.

É em Inglaterra que nasce e se desenvolve o estilo paisagista. Ao longo do século XVIII observa-se uma tendência acentuada para uma aproximação à natureza, arrastada pelos princípios já bem enraizados do movimento pitoresco. Expressa-se pelo desaparecimento de linhas rectas e de qualquer geometria nas formas do jardim: a natureza não desenha com régua e esquadro e ao transformar a natureza num jardim o construtor deverá respeitar as pré-existências traçando linhas que mais pareçam obra da própria natureza.

Para além deste princípio, a erudição clássica das famílias abastadas tinha deixado experiências bem sucedidas de paisagens que recriam um poema da Antiguidade através de percursos permeados de símbolos e mensagens num jardim: «(...) não é o reflexo da natureza pura que se procura construir no jardim paisagista, mas sim a imagem de uma Natureza compreendida assimilada, e celebrizada nas quadros dos pintores. (...) o modelo não são as florestas, os pântanos ou os prados, mas sim as telas de uma escola que já tinha descoberto a beleza nas formas naturais. (...) Os jardins cenários que se construíram neste período eram a retransmissão da paisagem primordial depois de filtrada pela sensibilidade de um pintor»².

Criado pelo banqueiro Henry Hoare (1705-1785), Stourhead é um dos primeiros exemplos. Inspirado nas pinturas de Claude Lorrain, Henry Hoare reconstrói no jardim os edifícios desenhados nos quadros, como uma miniatura do Panteão de Roma³ que reaparece em local de destaque, permitindo ao visitante, que se supõe culto e sensível, «perambulate in a

¹ «Nunca a arte de jardins foi tão fortemente lançada para a esfera dos interesses literários, como depois da revolução de estilo que se deu no final do século XVIII. Este movimento ultrapassou de longe o círculo das partes imediatamente interessadas i.e. artistas e proprietários de jardins; e um dos principais objectos em vista na segunda metade do século parece ter sido o estudo da natureza da arte em geral através da arte de fazer jardins» in: GOTTHEIN, M. L., *A History of Garden Art*, vol. II, Nova Iorque, Hacker Art Books, 1928, p. 325.

² CORREIA C. P., CASTEL-BRANCO, C., FURTADO, J. A., *Os Quatro Rios do Paraíso*, Lisboa, D. Quixote, 1994, pp.88-89.

³ O quadro de Claude Lorrain, intitulado *Uma vista da costa de Delos com Eneias*, inclui um edifício baseado no Panteão de Roma.

certain direction, following and receiving a succession of hints and statements provided by the grotto, inscription um and temple which alluded to episodes in Virgil's Eneid, Book III »⁴. Tal como na Pena, é o proprietário que assina a obra e a quem cabe o gosto e o mérito de recriar o paraíso; não há um paisagista de serviço como Le Nôtre junto do rei Luís XIV.

Este elaborado processo artístico na arte de jardins marcou toda a Europa erudita e a ele se associaram as «duas poderosas influências da ciência e da democracia que modelaram e controlaram a vida civilizada no século XIX, tendo um efeito marcante na arte de jardins»⁵. Pelo lado da democracia, os locais públicos passaram a ser tratados como jardins ou, talvez melhor, os jardins públicos tornaram-se locais de encontro social immortalizados pelos pintores, que no século XIX celebrizaram estes espaços captando na tela a luz, a sombra da folhagem e sobretudo a alegria descontraída destes encontros sociais em jardins públicos. Regent's Park é paradigmático: quando por um «act of Parliament» foi construído, em 1811, tinha como objectivo valorizar os terrenos envolventes para construção. Maior valor se lhe atribuiu quando nele veio a passear-se o regente e a corte. «In the design for Regent's Park there appeared all those fixed schemes which were now being carried out in every public park: there was a large lake of the picturesque kind for rowing boats, and by the side of its winding banks there were shady walks, with views continually changing: there wide meadows grounds, suitable for various games and for large gatherings of people, and these various arrangements filled nearly the whole space»⁶.

O Passeio do Prato em Viena, com largas alamedas ladeadas por grandes árvores, servia de local de encontro, especialmente ao domingo: «a população deslocava-se em peso e lanchava, bebia, fumava e, sobretudo galanteava; à elegância discreta da aristocracia juntava-se a ostentação das gentes de fresco promovidas, das actrizes, das cantoras e cortesãs»⁷.

⁴ «Deambular numa certa direcção, seguindo e recebendo uma sucessão de pistas e afirmações fornecidas pelo grotto, inscrição de urna, templo, que alude a episódios da Eneida de Virgílio, Livro III» in: THACKER, CH., ob. cit., p.194.

⁵ GÖTHEIN, M. L., ob. cit., p.325.

⁶ «No projecto de Regent's Park aparecem já todos os elementos fixos, que eram agora usados em qualquer parque público: havia um lago grande, do estilo pitoresco, para barcos a remo, e nas suas margens ondulantes havia caminhos sob sombra, com vistas sempre diferentes: grandes prados, bom para jogos, desportos e encontros de multidões, e estes vários elementos compunham todo o espaço» in: GÖTHEIN, M. L., ob. cit., p.341.

⁷ TEIXEIRA, J., *D. Fernando II, rei-artista*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, p.21.

Em Paris instalara-se a moda do passeio no Bois de Boulogne, projectado e recentemente aberto para esse fim social de encontros informais em cenários ideais. A animação fervilhante das grandes alamedas servia de referência a outras cidades, e de inspiração aos artistas que iniciam o movimento impressionista, dando ao espaço público ajardinado e intensamente vivido – uma imortal qualidade cultural. D. Fernando assimilou estas referências de sucesso a marcar a modernidade urbana nas grandes cidades europeias.

Pelo lado da ciência, com o mundo das plantas agora classificado por Lineu e o conhecimento botânico enriquecido pelas viagens de colectores aos novos mundos, a botânica expandiu a sua influência aos jardins. Sir Joseph Banks no *Endeavour* descobre novas plantas do outro lado do mundo, e o movimento dos «caçadores de plantas» acelera-se. «Banks was probably the most influential scientist of his time. His lifelong passions for botany and discovery had ramifications that he could not have foreseen and that are still felt today»⁸.

As plantas, agora aclimatadas às novas latitudes, permitem novos efeitos de cor, de tamanho, florações extraordinárias nos jardins e nos parques, e de novo este movimento foi liderado por Inglaterra. As *Sterlízias*, provenientes da África do Sul, são introduzidas por Masson⁹; as *pseudotsugas*, o carvalho americano, o tulipeiro e o *Taxodium dixtichum* por Douglas; os *Rhododendron*, a *Magnolia campbelli*, de floração extraordinária, originários dos Himalaias, por Hooker. Da China, Robert Fortune enviou o *Jasminum nudiflorum*, as *Forsythia*, a *Lonicera fragrantissima*, a *Mabonia japonica*, tudo por volta de 1846, altura em que se plantam no Parque da Pena - após a definição de caminhos, miradouros, pavilhões e elementos de água.

Centenas de arbustos e trepadeiras de cores fantásticas foram entrando para a paleta dos jardineiros-artistas, e para os apoiar nas técnicas e no saber, floresceram as sociedades de horticultura.

A Royal Horticultural Society é criada em 1804, em Londres, por Sir Joseph Banks e John Wedgwood, tendo por objectivo: «to collect information about all plants, and to encourage the improvement of horticultural practice. The prototype of the Society's popular flower shows today began in the late 1820s, with a series of floral fetes held at the Duke

⁸ «Banks foi talvez o mais influente cientista do seu tempo. A sua paixão pela botânica e pelas descobertas teve repercussões que nunca poderia imaginar e que ainda hoje se sentem.» MUSGRAVE T. et al., *The Plant Hunters*, Londres, Ward Lock, 1998, p.13.

⁹ Idem, p.47.

of Devonshire's estate in Chiswick». Em 1839 surge a Botanic Society, que passa a rivalizar com a sua antecessora demonstrando uma vitalidade na área da botânica e impondo-se nos jardins, fazendo aumentar drasticamente a importância da planta em si em detrimento da disposição no espaço e da criação de ambientes através das qualidades da vegetação.

Por volta de 1845, em Gand, o viveirista Louis van Houtte edita vários volumes intitulados, sugestivamente: *Flore des Serres et des Jardins de l'Europe, ou descriptions des plantes les plus rares et les plus méritantes, nouvellement introduites sur le continent ou en Angleterre*. Virá a ser, como veremos, o fornecedor de confiança do Jardim das Necessidades e do Parque da Pena.

Em Paris surge a revista *Annales de Flore et de Pomone* publicada durante a década de 40, subintitulada *Journal des jardins et des champs*, e editada por M. Rousselon. Em Lisboa, este título apelativo vai inspirar a criação da Sociedade de Flora e Pomona, onde botânicos conceituados, horticultores e viveiristas activos poderão publicar as suas experiências e o seu saber, tudo sob a inspiração e o beneplácito do rei.

2. O BELO E O SUBLIME: REFLEXOS EM PORTUGAL

Datada de 1757, a primeira edição de Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, aborda o tema das emoções suscitadas por aquilo que é belo distinguindo-as do que é sublime. Esta classificação, sustentada e analisada ao pormenor, opina sobre o bom gosto, o mau gosto, os efeitos da luz, as qualidades do obscuro e vai facilmente ajudar a interiorizar e codificar as ideias e emoções transmitidas aos visitantes dos jardins paisagistas. Concluindo a sua dissertação sobre o belo e o sublime Burke expõe: «On closing this general view of beauty, it naturally occurs that we should compare it with the sublime; and in this comparison there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small: beauty should be smooth and polished; the great rugged and negligent: (...) beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure»¹⁰. Este ensaio relaciona o grupo

¹⁰ «Ao fechar esta revisão geral da beleza, ocorre naturalmente que a devemos comparar com o sublime e nesta comparação surge um contraste notável. Objectos sublimes

de «sublimes» com as manifestações de natureza indomável, bravia, de efeitos grandiosos, como os vulcões, as montanhas, as cataratas, as tempestades e toda a espécie de cenas do género primitivo e selvagem.

Depois da classificação da apreciação estética da natureza, assiste-se também a uma alteração da forma artística dos jardins. Os templos e pontes romanas, as estátuas das divindades clássicas, que pertencem ao grupo do «belo», irão ser substituídas por cabanas de ermitões, templos em que as colunas imitam troncos toscos e são recobertos de montículos com vegetação esparsa a substituir as cúpulas romanas. Vem então ilustrar o carácter selvagem do «sublime», as grutas com musgo, os dólmens e cromeleques, cataratas laboriosamente construídas que aludem à força indomável da água e que remetem para os primórdios pré-históricos da presença do homem sobre a terra. Para toda esta expressão da natureza mimificada pelo homem era imprescindível trabalhar sobre grandes terrenos, obrigando a emparcelamentos que criassem enormes propriedades e grandiosos efeitos. Tudo isto a preços incalculáveis. A divulgação destas ideias foi rápida e em meados do século já os tratados apresentavam desenhos para construir ermitérios, cabanas, cascatas, e os príncipes do continente visitavam com curiosidade os parques dos milionários ingleses.

Em Portugal ocorre o mesmo fenómeno que dá origem, ainda no século XVIII, em 1798, à criação de Monserrate. Neste processo de criar na natureza efeitos estéticos do Belo e do Sublime, celebrou-se o mais rico milionário de então: William Beckford, artista, sensível, extravagante e culto que veio a Portugal, em 1791, e se apaixonou por Sintra. «It is an intensive romantic landscape, whose dark woods and huge boulders impressed the English visitors as a manifestation of the sublime and found their way into poetic imagery»¹¹. Esta paixão por Sintra levou Beckford a subarrendar a propriedade a Gerard De Visme, rico comerciante inglês, protegido pelo marquês de Pombal e que tinha

têm grandes dimensões, os belos são comparativamente pequenos: a beleza deve ser lisa e polida, o grandioso tosco e negligente [...] a beleza deve ser leve e delicada, o grandioso sólido e massiço. São de facto ideias de diferentes naturezas, uma fundada na dor, outra no prazer.» in: BURKE, E., *A philosophical enquiry into the origin os our ideas of the sublime and beautiful*, London, Dodsley, 1773, p. 238.

¹¹ «É uma intensa paisagem romântica, cujas matas escuras e grandes penedos impressionam o visitante inglês na forma de manifestações do sublime, abrindo caminho à imaginação poética» in: QUEST-RITSON, *The English Garden Abroad*, Londres, Vicking Penguin Books Ltd., 1992, p.159.

mandado construir um palácio neogótico nos vinte hectares de Monserrate, e a investir neste local parte da sua imensa fortuna.

É neste terreno subarrendado que Beckford dá largas à sua imaginação. A serra de Sintra respondeu plenamente à sua visão e a encosta virada para o Atlântico foi transformada num mundo misterioso de velhas árvores retorcidas, misturando-as com plantas exóticas trazidas aos milhares para Monserrate que recebeu também grandes relvados que desciam até uma linha de água. Foi nesta linha de água que nasceu a grande cascata com dez metros de altura, o «sublime» presente que Beckford ofereceu a si próprio. Lord Byron, amigo de Beckford, visitou Sintra e inspirado escreveu no *Childe Harold*:

The horrid crags, by toppling convent crown'd
 The cork-trees hoar that clothe the shaggy steep,
 The mountain-moss by scorching skies imbrown'd,
 The sunken glen, whose sunless shrubs must weep,
 The tender azure of the unruffled deep,
 The orange tints that gild the greenest bough,
 The torrents that from the cliff to valley leap,
 The vine on high, the willow branch below,
 Mix'd in one mighty scene, with varied beauty glow.

O que terá sentido o jovem príncipe consorte D. Fernando II quando nas suas cavalgadas por Sintra descobriu este espectáculo de paisagem e poesia? Ele que tinha na sua biblioteca as obras completas de Lord Byron? A sua obra paisagística não poderia ficar aquém da obra de Beckford, que havia construído 16 barragens para domar as águas que brotavam dos granitos de Sintra até ao ponto de queda da cascata.

Para além de Monserrate, onde cresciam as árvores exóticas e o parque amadurecera, a serra era escalvada mas mesmo assim encantara o príncipe. D. Fernando tinha na memória, os jardins românticos de Weimar, Beyreuth e Coburgo. «No seu íntimo, embora tão pouco tempo tivesse vivido nas terras de sua origem, haveria uma recordação talvez maior do que se supõe, obrigado como fora a abandonar esse ambiente tão distinto daquele que vem encontrar. (...) o principal seria poder voltar a viver à sua maneira pelo prazer que sentia no combate com a Natureza, agora tanto mais desejada pelas saudades que teria dos tempos em que o podia fazer à sua vontade e ainda pela necessidade de se afastar dos limites acanhados do palácio

onde iria viver dominado por tudo quanto a vida familiar e a política diariamente lhe impunham»¹².

3. O ROMANTISMO ALEMÃO: EXPRESSÕES LITERÁRIAS QUE TOMARAM FORMA NOS JARDINS

Para acompanharmos o desenrolar de ideias que floresceram nos parques e jardins românticos do século XIX alemão temos que recuar ao século XVIII e analisar uma parte da obra literária de J. J. Rousseau (1712-1178). As descrições das paisagens sublimes dos Alpes na *Nouvelle Heloise* servem de cenário à paixão torturada de Julie e de St. Preux, a pretexto da qual Rousseau exalta a beleza natural da paisagem. A teia de sentimentos profundos entre os dois amantes confunde-se com os sentimentos despertados pela harmonia de um jardim «selvagem»¹³.

Opondo-se aos padrões geométricos dos jardins deixados por Le Nôtre, Rousseau anuncia a beleza do natural, e «attacks the formal gardens of the French, the accumulation of garden buildings at Stowe, and the pettiness of floral mania among the Dutch, in favour of a garden which appears to grow and without straight lines»¹⁴.

A ideia de jardim estende-se à paisagem —ou vice-versa—, e a sua apreciação estimula as emoções que os amantes descrevem nas suas cartas. «Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et desert; mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paraissent horribles aux autres»¹⁵. Este passo literário no sentido da descrição e apreciação da paisagem selvagem vai ter continuadores, tanto no projecto paisagístico e na sua concretização em jardim, como na filosofia revolucionária que questiona a artificialidade da vida social na França do século XVIII.

¹² BAETA NEVES, C. M., prefácio «O Rei D. Fernando e o Parque da Pena», in *Roteiro do Palácio Nacional da Pena*, José M. Martins Carneiro, 1992.

¹³ GÖTHEIN, M. L., ob. cit., vol. II pág. 294.

¹⁴ «ataca os jardins formais dos franceses, a acumulação de edifícios no jardim de Stowe, a mesquinhez da mania das flores dos holandeses, e favorece os jardins que têm a aparência de crescer sem linhas rectas. in: THACKER, CH., *The History of Gardens*, Berkeley, University of California Press, pág. 224.

¹⁵ «Este lugar solitário formava um reduto selvagem e deserto; mas cheio de belezas, de uma espécie que não agrada às almas sensíveis e parece horrível aos outros.» in: ROUSSEAU, J., *La Nouvelle Heloise*, vol. II, Edition d'Henri Coulet, Folio classique, Gallimard, 1993, p. 123.

A filosofia de «L'Homme dans toute la verité de la Nature»¹⁶ aproxima-se ainda mais da prática de construir jardins quando os seguidores de Rousseau fazem depender o contrato social que garante os direitos de todos, do retorno à Natureza estimulado pela ilusão da excelência inicial do Homem. Tudo apontava agora para que os jardins a construir no período de crescimento das ideias do naturalismo se tornassem o objecto onde estes princípios se experimentassem. Assim foi.

Logo em 1766-1777 a experiência acontece e este «jardim ideal» é efectivamente construído pela vontade do marquês René-Louis de Girardin (1735-1808) em Ermenonville. Girardin é proprietário rico e determina por sua mão o desenho da obra. «To the south of the chateau is one garden landscape, with the lake and the ile des peupliers, the poplar cringed island which now holds the tomb of Jean Jacques Rousseau, [...] For Rousseau he had deep veneration: he had met him briefly, corresponded with him, and followed his lonely fortunes with compassion»¹⁷.

A construção do parque de Ermenonville é acompanhada de uma visita a Inglaterra que já vimos ser o «país» motor durante o século XVIII do processo de naturalização dos jardins. Girardin foi a Leasowes, um jardim onde o poeta Shenstone investiu toda a sua fortuna. Pela primeira vez usa o termo «landscape-gardener» e constrói um jardim onde os caminhos levam, através de bosques frondosos, até junto do rio à cabana onde se guarda o barco. Dos pontos altos desfrutam-se vistas imensas sobre prados e campos de cultivo, e uma cascata cai sobre um lago de margens ondulantes. Em Ermenonville, Girardin constrói a cena exacta descrita por Rousseau para o jardim de Julie, mas não resiste a construir um templo, uma cabana no cimo de um rochedo e a torre de Gabriela.

A parafernália de construções própria ao jardim paisagista inglês é agora mais frugal, preparam-se locais para o filósofo, para os músicos, e fica pronta a casa para Rousseau habitar dentro do parque de Ermenonville. Rousseau não chega a habitar a sua cabana, e após a sua morte, Girardin constrói numa ilhota plantada só de choupos o túmulo de Rousseau.

¹⁶ «O Homem inserido na verdade total da natureza» in: HUYGHE, R., *L'Art e l'Homme René Huyghe*

¹⁷ «A sul do castelo está o jardim paisagista, com um lago e a ilha dos choupos, que agora contem o túmulo de Jean Jaques Rousseau [...] Por Rousseau detinha uma grande veneração: cruzaram-se por pouco tempo, correspondeu-se com ele e seguiu com paixão o seu destino solitário» in: THACKER, CH., ob. cit., p.205.

Tão longe se estendeu a ideia e a composição de Rousseau e Girardin que Hirschfeld (1742-1792), pintor e filósofo alemão, a cita como exemplo da arte de desenhar jardins submissa à natureza. Este reconhecido pai da arte paisagista declara no seu tratado que «The garden artist works at his best when he discards all that the architect reveres»¹⁸. Admirador de Rousseau, vai avançar pelo trilho da sacralização da natureza que este abriu, e escolhe o terreno seguro da arte e história de jardins, publicando entre 1779 e 1785 um famoso tratado de jardinagem em cinco volumes, *Theorie der Gartenkunst*.

Hirschfeld enuncia alguns princípios teóricos que fundamentam a arte de jardins e ilustram a forma e componentes que devem fazer parte de um jardim. Sublinha o valor que um jardim detém como intermediário entre o homem e a natureza, local de paz para retemperar o espírito inquieto do Homem. Chama-lhe «lugar privilegiado para a observação da natureza, santuário do filósofo, templo do culto da sabedoria»¹⁹. Aconselha a busca do *Mittelweg* o meio termo, ou a moderação harmoniosa na arte de criar jardins, no decorar do espaço com elementos arquitectónicos que revelem a presença do homem na paisagem, sem a desrespeitar.

Aponta depois para o dever cívico dos governantes em criar grandes jardins públicos como um valor comum e referência de uma cultura; do *volksgarten*, oferecendo ao povo um espaço de encontro e de educação cívica, ao *nationalgarten*, onde se celebram os heróis de uma nação através de estátuas e monumentos alusivos, vai uma curta distância. Procura a essência do jardim alemão alertando contra as cópias dos jardins de outras regiões, encorajando o uso da vegetação autóctone. Para animar o jardim prevê lugares de paragem com templos e pavilhões dedicados à flora, à Primavera e aos homens ilustres da nação.

É convicção de Hirschfeld que a educação das crianças passa pelo contacto com os jardins, onde desde muito cedo deve ser fomentado o gosto e respeito pelas plantas. Chama-lhe «primeiras impressões» e defende que a formação do carácter é mais saudável junto à natureza.

O tratado de Hirschfeld terá pertencido à biblioteca de D. Fernando II? Não o encontramos no catálogo manuscrito consultado em Vila Viçosa, mas quando nos debruçamos sobre a obra paisagística do rei encontramos os princípios consignados por Hirschfeld, na forma

¹⁸ «O artista de jardins produz o seu melhor trabalho quando dispensa tudo aquilo que o arquitecto venera»

HIRSCHFELD, CH., *Theorie de l'art de jardins*, Vol. I, Leipzig, 1779, p.103.

¹⁹ *Ibid.*, pag. 154.

inovadora como se processou a educação dos príncipes, e no incentivo ao uso e na abertura de três parques públicos em Lisboa.

Na biblioteca do rei encontra-se a obra de Puckler e de Goethe, qualquer deles escritores e construtores de jardins, ambos baseando o seu saber em Hirschfeld. Foi preciso passar mais este elo da cadeia da influência da literatura na arte de jardins para atingir a obra de D. Fernando em Portugal.

Antes de nos virarmos para a análise dos jardins românticos de D. Fernando em Portugal, há que apresentar primeiro a obra dos seguidores directos de Hirschfeld, seus contemporâneos e habitantes da mesma região: Puckler (1785-871), o belo modelo do herói romântico, autor do *Hints on Landscape Gardening* e *Letters of a German Prince*, e Goethe, o filósofo, o pensador, o botânico, o homem que construiu o parque de Ilm em Weimar e que escreveu um romance cujo desenrolar se inscreve no construir de um jardim romântico: *As Afinidades Electivas*.

Puckler e Goethe conheciam-se, estimulavam-se, competiam na arte de criar emoções através do texto literário e através da exaltação da beleza natural apreciada num lugar imaginado e transformado por eles. Puckler desenhou e construiu o parque de Muskau, Goethe o parque de Ilm em Weimar. Estas obras apresentam cenários descritos no texto literário, e o jardim é construído conforme a descrição dos cenários feita no romance. Este processo de reflexo é repetido agora em sentido inverso, e o jardim construído serve como pano de fundo às acções que vão compor uma nova obra literária. Por fim, não se distingue se passamos de uma obra literária para a sua construção em jardim ou se as dificuldades do projecto paisagístico em obra, ofereceram tema para uma obra literária marcante do romantismo.

Observemos o desenrolar deste sistema de influências e obras paisagísticas. Em 1811, Hermann L. Heinrich, príncipe Puckler de Muskau, herda as propriedades da família em Muskau. Em 1812 visita Goethe, em Weimar, e ambos se lançam na procura de inovação para o avanço da arte de jardins. Estimulam-se mutuamente e prosseguem as experiências literárias e paisagísticas. Os trabalhos no parque iniciam-se em 1815 e, tal como acontecera com Girardin antes de construir Ermenonville, impôs-se a Puckler uma visita a Inglaterra, que ocorre em 1816 — ano em que nasce Fernando de Saxe Coburgo Gota. Puckler aconselha-se com Humphrey Repton, paisagista de renome, que continuará a consultar até 1821. Em 1817 casa com uma viúva rica, forma indispensável para elegantemente poder prosseguir as obras, adquirir mais terrenos, desviar o rio Neisse que atravessava o parque, construir

pontes e viadutos (dezasseis na totalidade), desaterrar pântanos, construir montes, e dictar a cavalo o desenho do Jardin fleuriste junto ao palácio. Em 1819, Schinkel, o arquitecto que vimos a desenhar a remodelação do palácio de Ehrenburg, é chamado por Puckler para *aggionare* o palácio de Muskau.

A efervescência de Puckler e o sucesso do seu jardim em Muskau exercem sobre Goethe o estímulo para um novo percurso criativo: a partir da extraordinária fibra humana de Puckler e do entusiasmo com que derreteu uma fortuna para fazer um jardim, Goethe cria um romance, integrando nele o belo herói militar de sensibilidade romântica, presa de paixões avassaladoras, e quotidianos activos, que tem como pano de fundo a criação de um jardim, o célebre romance *As Afinidades Electivas*.

Na descrição da paisagem de origem, nas transformações que se operam sobre a vegetação e o rio, e na criação de cenários sublimes a partir de elaborados pontos de vista, as semelhanças entre *As Afinidades* e a construção do parque de Muskau são permanentes. Mas mais: o perfil de Eduardo, herói romântico de *Afinidades*, a sua aventureira vida, o seu charme, a sua energia, são traços do próprio príncipe Hermann Puckler, e ambos casam com uma viúva rica, ambos devastam as fortunas que herdaram na construção de um paraíso romântico.

Goethe encontra-se na linha do tempo localizado entre Hirschfeld e Puckler, entre a teoria e a prática, e trabalha a fundo a questão da sensibilidade humana na sua vasta obra que D. Fernando possuía completa²⁰. «Goethe confesses that his interest in horticulture was due to Hirschfeld work and the Worlitz park. The park of Weimar and the book, elective Affinities, are the culled fruits that came to maturity in his all-embracing mind»²¹.

A ligação criada entre a poesia romântica, os padrões do herói completo estava bem definida já durante a adolescência de D. Fernando. Ele não fez mais do que prosseguir-los persistentemente no novo país, que o esperava como marido da rainha viúva.

²⁰ Arquivo da Casa de Bragança. O catálogo da biblioteca de D. Fernando tem registado na língua original todos os livros de Goethe.

²¹ «Goethe confessa que o seu interesse por horticultura se deve ao tratado de Hirschfeld's e ao parque de Worlitz. O parque de Weimar e o livro *As Afinidades Electivas* são o fruto maduro em que culmina o seu todo abrangente pensamento.» in: GOTHEIN, M. L., ob. cit., pag. 304 vol. II.

4. INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS DO REI

Ao analisar a figura de D. Fernando, o seu enorme gosto pela natureza que o levou a projectar e executar três obras de arte de paisagismo, as tendências surgem e o desenvolvimento da arte de jardins no século XIX em Portugal fica associado à sua figura de forma marcante e do maior interesse. O terreno por excelência das experiências feitas por D. Fernando na arte de jardins e na composição paisagística em espaços exteriores é a Quinta Real das Necessidades; a sua obra prima marcada pelo seu genuíno sentir romântico com todos os ingredientes paisagísticos e arquitectónicos da época é claramente o Parque da Pena; a reposição dos pequenos jardins envolvendo os pavilhões de caça, fazendo a transição para a natureza bravia da sua Turíngia natal é talvez o Jardim do Celebredo, na Tapada de Mafra.

A esta arte de criar jardins o rei deu uma prioridade imediata e contagiante. Analisemos as datas: chegado em 1836 conhece a rainha, é apresentado à corte, adapta-se, pratica a língua, experimenta algumas plantas no Jardim das Necessidades, é pai de um varão em 1837, ficando assim cumprido o seu primeiro dever como príncipe consorte. Pode agora virar-se para o seu sonho romântico e festejar o seu 21.^o aniversário, com a compra do Convento da Pena. A visão da serra, então calva mas podendo vir a ser arborizada, com um palácio a despontar do arvoredo no topo e um ambiente de floresta sagrada onde abundasse a caça eram sonhos legítimos de um herói romântico, de um jovem com saudades da sua terra, fiel aos princípios de uma sã relação com a natureza.

5. O PARQUE DA PENA

De todas as expressões artísticas do rei aquela que mais suscita a exaltação estética no nosso século é a composição paisagística do Palácio e Parque da Pena em Sintra. A obra de D. Fernando amadureceu ao longo de um século e atingiu a sua expressão plena quando as tuias, os abetos, as araucárias atingiram a sua idade adulta de 50 anos, já o século tinha mudado.

Aos 22 anos, D. Fernando comprou o arruinado Convento da Pena em Sintra, juntou à sua visão a sabedoria do barão de Eschwege e iniciou, sobre os 80 hectares adquiridos, a construção da obra mais

marcante do romantismo em Portugal²², que não ficou pela arquitectura e pelo ornamento e se estendeu à paisagem, seguindo os princípios do romantismo na arte de compor o espaço exterior.

O gosto genuíno de D. Fernando pela natureza foi estudado em obras prévias a esta²³, e foi sugerida a sua competência no domínio da arquitectura paisagista. «Estudou botânica, escolheu e seleccionou árvores e outras plantas que destinou aos jardins do Palácio da Pena, em exercício de arquitectura paisagista»²⁴. De facto, a sua obra na Pena não se limita à introdução de plantas. A abertura à novidade de plantas destinadas aos jardins das Necessidades e da Pena é talvez a parte mais bem documentada da contribuição do rei para o avançar da arte de jardins. Centenas de encomendas de plantas foram encontradas e apresentam-se, em anexo, como prova do gosto de inovação no «material vegetal», o que bem se compreende quando os invernos rigorosos da Turíngia foram trocados por temperaturas que não deixavam chegar a geada, e a tradição portuguesa de aclimatar plantas vindas dos quatro cantos do mundo voltou a nascer pela vontade do novo rei atento à conjugação dos elementos naturais e do gosto coleccionador da Europa.

É de salientar, no entanto, que D. Fernando escolhe para a Pena uma vegetação menos exuberante que para as Necessidades, na qual as palmeiras são a grande novidade. Para Sintra são as camélias, os rododendros e grandes árvores resinosas de origem americana ou asiática.

Toda a composição do Parque da Pena é arte, tal como a entende La Fontaine: «To separate harmony and discord, to know and to make use of the individual character of each locality, to cherish an active desire to exalt the beauties of nature to collect them, if this is not art, then there is none»²⁵. A Pena transporta símbolos que pertencem às regras dos tratados de arte de jardins, como a celebração dos heróis nacionais ou aludindo a grupos secretos em mensagens que os iniciados sabem revelar. Na Pena, o rei

²² FRANÇA, J.A., *A arte em Portugal no século XIX*, p.216.

²³ O retrato completo de D. Fernando nas suas múltiplas actividades e interesses foi-nos revelado por Teixeira, ob. cit., (área até aí inexplorada do interesse do rei pela arte de jardins) Outra fonte bem documentada é o Plano de recuperação do Parque da Pena no qual Teresa Andresen estabelece pela primeira vez o lugar da Pena entre os parques - referência do romantismo.

²⁴ CABRAL, A. J. G., “D. Fernando rei-artista”, Fundação da Casa de Bragança, 1986, apresentação, p.6.

²⁵ «Separar a harmonia da discórdia, conhecer e tirar partido do carácter individual de cada lugar, acarinhar e manter um activo desejo de exaltar as belezas da natureza – colecioná-las, se isto não é arte, então a arte não existe.» in: GOTHEIN, M. L., ob. cit., p. 312.

reconstrói também cenários intencionalmente transpostos das obras referência da Alemanha romântica nomeadamente de Goethe e Puckler.

Teresa Andresen estabelece pela primeira vez a inegável relação entre a obra literária de Goethe, *As Afinidades Electivas*, e o traçado do Parque da Pena, imaginado, plantado, desenhado e ornamentado sob a batuta do jovem D. Fernando. Uma vez lido o texto e feita a correlação obra literária – obra paisagística, a visita ao parque passa a ter um valor extraordinário como efeito emocional de múltiplas componentes e a confirmar-se como obra do romantismo na sua plena abrangência, ultrapassando o valor do palácio como obra arquitectónica.

«Em *As Afinidades Electivas*, o parque é usado como uma oportunidade para expressar os sentimentos mais íntimos da natureza humana de uma dada época. *Afinidades Electivas* tem como cenário a província alemã, no princípio da século dezanove»²⁶.

Algumas das construções que surgem nas *Afinidades Electivas* são quase iguais, pela localização, às mandadas construir na Pena. «Decidiram construir um pavilhão em frente a um pequeno montículo na encosta, na parte superior da colina. Este pavilhão era para ficar colocado numa posição estratégica em relação à residência, para ser visto a partir das janelas desta e das janelas era para se ver a residência e os jardins.»²⁷ (...) Dir-se-ia uma narrativa sobre a razão de ser do Templo das Colunas —ou mesmo do Chalet da Condessa— ‘olhando o Palácio e o Palácio ‘olhando’ o Templo das Colunas»²⁸.

Segundo a mesma autora, a Pena parece ser ainda tributária de outros jardins localizados perto de Coburgo, como é o caso de Sanspareil, plantado em 1774, e portanto já maduro no tempo em que D. Fernando vivia na Turíngia. «Se D. Fernando não o [o parque de Worlitz] visitou antes de vir para Portugal, ou tão pouco visitou Sanspareil, próximo de Bayreuth, de eles ouviu falar ou viu gravuras. Sanspareil tem uma tal capacidade de evocar a Pena que é irresistível admitir a sua influência na Pena de D. Fernando.

Sanspareil (...) é fundamentalmente um bosque sobre uma pequena colina rochosa —à semelhança dos penedos da Pena— arborizada de faias. O bosque criado por Margrevena Sofia Hohenzolern foi inspirado nas alusões literárias obtidas no célebre romance *As Aventuras de Telémaco* de Fenelon. Porém as intenções mitológicas e

²⁶ ANDRESEN, M. T. L., ob.cit., p. 13.

²⁷ GOETHE, J. W., *Afinidades Electivas*.

²⁸ ANDRESEN, M. T. L., ob.cit., p.16.

lúdicas de Sanspareil de facto ‘não têm igual’ —são *sanspareil*— na Pena mas, os efeitos produzidos, sim»²⁹.

Outras influências foram apresentadas por França nomeadamente através da pessoa do barão de Eschwege, são influências islâmicas obtidas a partir da visita ao Norte de África e Andaluzia. «O Barão von Eschwege, nessa altura com sessenta anos, foi o excelente colaborador deste príncipe que pouco passava dos vinte; a sua formação científica aliava-se aos impulsos fantasistas do seu patrão. (...) Sabe-se, aliás, que von Eschwege começou por propor um desenho neogótico coerente, de acordo com a fórmula tornada oficial em Inglaterra com as Casas do parlamento, cujos projectos acabavam de ser aprovados. D. Fernando recusou-o, querendo uma obra *sui generis*, que melhor concordasse com as ruínas do convento e sobretudo com o sítio»³⁰. Como o sítio havia sido marcado e construído pela métrica islâmica, foi nessa traça mais remota de Sintra que o rei encontrou o tema para re-interpretar o ornamento para o seu palácio.

Eschwege soube executar as ideias é certo, acompanhando o príncipe e passando a visão romântica a empreitada bem executada, mas o projecto, a visão vem do universo rico e sensível criado no ambiente ilustrado da Turíngia dos caçadores e das grandes florestas. É em Sintra possível afirmar que a expressão artística onde se reconhece a D. Fernando plena qualidade e a centelha do génio é a arte paisagística.

²⁹ ANDRESEN, M. T. L., *Plano de Recuperação, Gestão e Reflorestação do Parque da Pena*, M.A., Instituto da Conservação da Natureza, 1996 (não publicado), p. 16.

³⁰ FRANÇA, J. A., ob. cit., p. 216.

El Capricho de la Alameda de Osuna

MÓNICA LUENGO

La elección del jardín de la Alameda de Osuna como paradigma de jardín romántico en España puede resultar en cierto modo controvertida, ya que propiamente no se puede clasificar cronológicamente como *romántico*, sin embargo, y dado que el objetivo del curso no se centra en los jardines que fueron realizados en un tiempo concreto, resulta inevitable que el nombre del Capricho acuda a nuestra mente cuando pensamos en prototipo de jardín romántico. Esto nos conduciría a plantearnos qué es un jardín romántico?, ¿Hay jardines románticos? ¿Qué define exactamente el término? La cuestión es ciertamente complicada y con multitud de variantes, pero una de las respuestas nos podría conducir a la consideración de la *mirada* y de la *historia* y establecer que no hay tanto jardines románticos, sino jardines *considerados* románticos, lo que implica que esta cualidad no se encuentra tanto en las obras de arte, en este caso el jardín, por sí mismas, sino en la mirada del espectador o del paseante y en la imagen que de ellas nos ha ofrecido la historia. Así pues, existirían jardines que no fueron en su origen románticos pero que el devenir de la historia ha recubierto de un halo romántico que hace que los consideremos como tales. Ejemplos notorios serían la Alhambra, jardín hispanoárabe por excelencia que los viajeros y las estampas del siglo XIX convirtieron en lugar romántico, o incluso, en tiempos actuales, el Memorial a Kennedy de Geoffrey Jellicoe, lugar de profundo sentimiento romántico. En La Alameda ha sido su propia historia lo que ha rodeado el jardín de ese halo especial que ha trascendido has-

ta nosotros y que ha transformado lo que fue un “jardín de ideas”¹ en un jardín de sentimientos².

La España de fines del siglo XVIII es la España neoclásica, del Jardín Botánico y de las Casita del Príncipe y el Infante en El Escorial, pero también es la España de los majos y majas de Goya, de un claro afrancesamiento y de una sociedad ilustrada en la que se plantea la crisis intelectual e ideológica que lleva de la Ilustración al Romanticismo, del mundo clásico al occidente contemporáneo, y en el jardín se pueden rastrear no solo la aparición de nuevos conceptos estéticos, sino también el auge de los métodos experimentales y la ciencia, especialmente la botánica y las nuevas técnicas ingenieriles. Es el momento en que brota y crece una nueva idea de jardín, porque brota y crece una nueva consideración del entorno que el hombre habita y de su forma de dominarlo. Triunfa la frase: “El orden es el placer de la razón, pero el desorden es la delicia de la imaginación.”

No hay duda de que la impresión de unidad que nos producen las obras de una misma época (filosóficas, científicas o artísticas) deriva de la relación del hombre con la naturaleza que le rodea y que, en cada época, tiene sus propias características. En este momento, ligada a los nuevos descubrimientos científicos, se extiende una corriente de pensamiento, una nueva concepción del tiempo, del espacio, de Dios. Surgen términos como lo “sublime” y lo “pintoresco”; se acentúa la plenitud, la variedad y la irregularidad, pero también el orden y la armonía.

Los filósofos ensalzan a la madre Naturaleza y se acercan a la *Naturphilosophie* germánica, expresión del Romanticismo alemán que casi la diviniza. A esta corriente la dota Schelling, en su *Relación del arte con la naturaleza* (1807), de una base filosófica como reacción al pensamiento formal kantiano que no deja apenas lugar a la libertad humana ni a la experiencia subjetiva. Las voces más críticas contra la *geometrización del universo* de Descartes surgen en Inglaterra donde se comienza a respetar y redescubrir a la naturaleza. Allí surgen los jardines *paisajistas*, y se buscan los modelos en la literatura. Milton, William Temple, Alexander Pope, Shenstone, Addison, Mason... forman una lista interminable de autores ingleses que tuvieron una relación con la

¹Ver, REMÓN, J. “The Alameda of the Duchess of Osuna: A Garden of Ideas”, *Journal of Garden History*, Vol. XII, núm. 4, octubre-noviembre 1993, pp.224-40.

² Quizás la introducción del *sentimiento* como elemento fundamental puede ser considerada como una de las características del jardín romántico. M. Mosser, en su conferencia en este curso, profundiza en el término y se plantea también el debate en torno a él.

jardinería. El caso de Francia es similar, pero mientras que en Inglaterra el interés por este tema era en parte el reflejo de la importancia de la agricultura en el desarrollo de la economía nacional, el interés en Francia reflejaba el retiro o la vuelta del individuo a la naturaleza y a la vida rural en un periodo de declive económico y político. Será determinante la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, publicada en 1761, que señala el camino hacia el binomio sensibilidad-naturaleza. El nuevo jardín no es solo una expresión estética, sino también una representación sensible del pensamiento y del arte. El nuevo jardín *natural*, tiene en el Elíseo de Julie un modelo acabado. El jardín será el reflejo de un mundo perfecto, *pays d'illusion*, un mundo edénico.

España va a sufrir un retraso en materia de jardines, al igual que en muchas otras cuestiones, con respecto a los países europeos y particularmente en relación con Inglaterra y Francia. La crisis del estilo clásico formal francés que se produce en Inglaterra ya en el primer tercio de siglo, no tendrá paralelo en nuestro país hasta el último tercio, ya que se siguen manteniendo los postulados que habían establecido los artistas llegados con la nueva dinastía borbónica y en especial aquéllos que habían trabajado en La Granja de San Ildefonso. El final del siglo XVIII y los comienzos del XIX son, “jardineramente” hablando, momentos confusos para España. Perviven los gustos barrocos como la Quinta del Duque del Arco junto a modelos neoclásicos como el Real Jardín Botánico. Dentro de este marco aparecen el Jardín del Príncipe de Aranjuez y el Capricho de la Alameda de Osuna, casi únicos ejemplos de lo que podríamos denominar *paisajismo a la española* que es el tímido resultado de intentar adaptar los principios del jardín inglés al clima, la topografía y la peculiar idiosincrasia española. Estos principios teóricos y prácticos vendrán tamizados a través de un filtro francés, en el que también se confunden con reminiscencias de un jardín rococó y con nuevos aires prerrománticos.

El jardín se sustenta más que nunca en el triángulo Pintura-Naturaleza-Poesía, en el que la “pintura estaba directamente ligada con la praxis de la composición mientras que la poesía suministraba la carga emocional-descriptiva que era, básicamente, el único medio de “explicar” la emoción que suscitaba el jardín y la “descripción” del paisaje encarnada en el jardín”³. Este paralelismo entre la literatura, las artes visuales y el jardín, nos lleva a considerar éste como un reflejo de aquéllas, además

³ VENTURI, M., *La scena dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, 1979, p. 39.

de como manifestación del *universo* del propietario, habitualmente también artista y creador. Un jardín de la época perteneciente a un *man of taste* (Lord Burlington sería el paradigma), responde a una determinada *cosmovisión*, lo que los alemanes denominan acertadamente *Weltanschauung*, y muestra el interés y el amor de su propietario por la naturaleza, sus conocimientos de botánica, de poesía, de pintura, de historia natural y de cultura clásica, que se revitalizan en ese momento con ocasión de las numerosas excavaciones arqueológicas que se realizan, al tiempo que incorpora los imprescindibles toques exóticos –*chinoseries*, etc... que se habían puesto de moda de la mano de Chambers⁴ o de las diversas Compañías de las Indias. Por tanto, en teoría, para comprender un jardín de la época, habría que conocer a Lorrain, Salvatore Rosa y Poussin, pero también haber leído *La Nouvelle Héloïse*, la *Astrée* de Honoré d'Urfée, el *Paraíso Perdido* de Milton, el *Eusebio* de P. Montagón, etc..

Al tanto de todo ello estará María Josefa de la Soledad Alfonso Pimentel⁵, condesa-duquesa de Benavente quien nace en 1752 y muere en 1834. Hereda los títulos de su familia, los Benavente, uno de las más ilustres de España. Se casa con don Pedro Alcántara Téllez Girón, duque de Osuna. Todo estaba preparado para su matrimonio, ya que ella era la única heredera de los títulos nobiliarios de su familia y él, el segundón de la familia, con lo que sus títulos nunca ensombrecerían los de su mujer, pero pocos días antes del enlace muere el primogénito de Osuna. La boda está a punto de anularse pero los novios, que ya se conocían, deciden seguir adelante con la boda. La de Osuna será, a pesar de lo que cuentan las malas lenguas, gran amiga de la famosa Cayetana, duquesa de Alba, inmortalizada por Goya. Eso sí, las dos amigas rivalizan en inteligencia, genio y carácter, que no en belleza, ya que por los dos retratos que conocemos de la Duquesa, obra también de Francisco de Goya, no parece ser una mujer muy hermosa, aunque sí de gran carácter.

⁴ Lo *chino* era fundamental. De hecho, los jardines se denominaban *anglo-chinos* e incluso se llegaba a afirmar, como Le Rouge que “todo el mundo sabe que los jardines ingleses no son más que una imitación de los de China.” Lo chino había invadido Europa desde que en 1685 apareciera *Sobre los jardines de Epicuro* de W. Temple, un alegato a favor de los jardines chinos, y más tarde las descripciones de Attiret sobre el jardín del emperador de China (1749) y las obras de William Chambers, en especial *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772).

⁵ Para conocer la biografía de la Duquesa sigue siendo de imprescindible lectura *La Condesa-duquesa de Benavente*, de la Condesa de Yebes, Madrid, 1955.

Es una mujer verdaderamente excepcional que será la primera presidenta de la Junta de Damas de la Sociedad Económica de Amigos del País y llega a reunir una gran biblioteca de más de 60.000 títulos, consiguiendo un permiso especial sobre la censura de la Inquisición. La Duquesa, llevada por sus ansias reformistas, verá al final de sus días ver lograda su ilusión de abrir la biblioteca al público.

Reúne en su casa de la Puerta de la Vega y más tarde en la Alameda, un salón que frecuentan los intelectuales más conocidos de la época como Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos, el poeta Meléndez Valdés, etc.. Durante una estancia en París intimará con Pougens, amigo de D'Alembert, con quien mantendrá hasta su muerte una intensa correspondencia. Él la mantiene al tanto de las últimas novedades parisinas y la envía el *Journal des Modes*, té, telas, pero también libros, partituras, plantas y vacunas que aplicará a los niños de los trabajadores de sus estados. Es una mujer de su tiempo: contrata a Boccherini como maestro de música, encarga piezas a Haydn, tiene 9 hijos —de los que solo sobrevivirán cinco— y también, como buena española, es una amante de los toros, apoyando incondicionalmente al torero Pedro Romero en contra de Costillares, favorito de Cayetana. Hasta tal extremo lleva su pasión que ambas, en unas coplillas que canta el pueblo de Madrid, son acusadas de mantener con ellos relaciones amorosas, causando gran escándalo en la corte. Además es amiga y admiradora de cantantes, actrices y gran amante de la pintura, llegando a reunir una impresionante colección en la que no faltan Rubens, Rafael, van Dyck y sobre todo, Goya

Desde 1785 en que le es presentado el gran pintor a través del Infante don Luis, se convierte en su mecenas y le encarga los retratos de su familia, a semejanza del que había realizado sobre la familia del Infante en el palacio de Arenas de San Pedro. Los duques establecen con el pintor una familiaridad que queda patente en la correspondencia del artista, en la que comenta sus salidas de caza con el duque. Los primeros retratos serían del duque y la duquesa⁶, más tarde el del grupo de familia que se conserva actualmente en el Museo del Prado⁷. Además, hacia

⁶ Este maravilloso retrato sería adquirido por la familiar Bauer en la famosa venta de Osuna.

⁷ La primera cuenta de éste es de 1788 y en él aparecen los duques con sus hijos Joaquina, futura marquesa de Santa Cruz, Josefa Manuela, futura marquesa de Camarasa, Francisco de Borja, el heredero, y Pedro de Alcántara, príncipe de Anglona, futuro director del Museo del Prado.



La Condesa-duquesa de Benavente. Francisco de Goya, 1785. Col. particular

1787, hay unas cuentas para unas pinturas destinadas al palacio de El Capricho, casi todas de escenas campestres, como un “apartado de toros”, unos “gitanos divirtiéndose”, una procesión de aldea, una romería y una “mujer desmayada”, un “mayo”, la “conducción de la piedra”, unos “ladrones que han asaltado un coche”, como los describe el mismo Goya en la cuenta que presenta al cobro. Entre ellos se encuentran algunas de las más conocidas pinturas del artista, como *El columpio* o *La cucaña*, que se verían completadas más tarde por seis cuadros “de composición de asuntos de brujas”⁸, destinadas curiosamente al gabinete personal de la duquesa, y entre los que figuran los famosísimos *El aquelarre*, el *Vuelo de brujas* o *El conjuro*. No cesa la petición de cuadros con destino a la finca, y el pintor vuelve a presentar cuentas para siete pinturas “que representan la Pradera de San isidro, cuatro de las estaciones del año y dos asuntos de campo”. Entre estas últimas adquisiciones hay obras tan conocidas como la *Pradera de San isidro*, *la Era* o *el Verano*, *La gallina ciega*, etc.. que completan la colección de 22 obras que convertían al palacete del Capricho en un pequeño museo del artista⁹.

María Josefa es una mujer culta, refinada, de altos ideales que intentará poner en práctica impulsando una reforma agraria y ganadera, sanitaria y de instrucción pública. Pero también es una Benavente y eso, en España, es decir mucho. Era 15 veces grande de España, duquesa de Béjar, de Arcos, de Gandía, marquesa de Jabalquinto, princesa de Anglona, de Squilache y una de las figuras más representativas de la nobleza española. Se cuentan de ella numerosas anécdotas, como las referentes al embajador de Francia en nuestro país, conocido por su tacañería. En cierta ocasión que éste se había agachado para buscar una moneda extraviada, ella prende fuego a un fajo de billetes para iluminarle la búsqueda y poco después, asiste a una recepción en la embajada en la que el champagne escasea. Al día siguiente, el embajador es invitado a casa de la Duquesa y a su llegada en el zaguán aguardan unos grandes barriles de *champagne* para abreviar los caballos.

El día de San Juan de 1779 alquila al conde de Priego una finca que acaba comprando en 1783, situada en la Alameda, villa de Barajas, cercana a Madrid. Esta finca se iría ampliando con sucesivas compras hasta llegar a unas 250 ha, de las cuales 19 se dedicarían a jardín. En el resto de la posesión se dedica a poner en práctica todas sus novedades

⁸ Las fechas de las cuentas son de 1798.

⁹ Sobre los Goya de la Alameda, ver AÑÓN, C. y LUENGO, M. *El Capricho de la Alameda de Osuna*, Madrid, 2003, pp. 91-118.

ideas reformistas. Sin duda la llevó a elegir estas tierras cierto romanticismo, ya que eran conocidas por su insalubridad, pero cercana a ellas se encontraban las ruinas del castillo donde estuvo preso el III Duque de Osuna, virrey de Nápoles.

¿Qué compraban los duques? Una posesión de origen hortelano, con una vivienda de cierta importancia, caballeriza, cochera y árboles frutales. La vivienda es el origen del palacio que construirían los duques, que mantienen su ubicación. El palacio fue un caserón que se fue reformando por los distintos arquitectos que allí trabajan. Todos, los mejores de la época, Mateo Guill, Manuel Machuca, Mateo Medina e incluso Pedro Arnal¹⁰ cuyas firmas se suceden en las cuentas sin que sepamos bien a quién atribuir cada reforma. De lo que no cabe duda es que son artistas distinguidos, los más conocidos en el Madrid de la época y que, en general, se decantan por una renovación de la arquitectura desde el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que casi todos ellos ocupan puestos de relevancia. Pero a pesar de su experiencia y de su posición, la duquesa no deja de tomar parte activa y opina, revisa los solados, repasa la decoración mural y controla la actividad de los artistas y artesanos de primera fila que participan en la construcción de la Alameda. La decoración interior era muy lujosa y en ella vemos aparecer, como autor de algunas de las pinturas murales¹¹, a Angel María Tadey. En palabras de William Beckford, era “un milanés de ojos saltones, vanidosísimo que está pintarrajeando las paredes con toda la fuerza y la energía de que dispone. Es también arquitecto, a lo menos, tal es lo que él me dijo”¹².

Es un decorador originario del norte de Italia, de Gandria, que se encuentra ya en España en 1788 y en 1796 es contratado para la Alameda, donde trabaja hasta 1829. Es escenógrafo, maestro teatrista y un personaje clave ya que hace de “hombre para todo”; ejerce de maestro de ceremonias, decorador, administrador, arquitecto, pintor, relaciones públicas, ...y establece con la duquesa una estrecha relación personal a lo largo de los años. Personalmente opino que a él se debe el gran escenario en el que se convierte la Alameda, que no es más que un gigan-

¹⁰ Sobre las biografías y obras de estos arquitectos consultar SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

¹¹ Algunas se han atribuido desde siempre, aunque no constan documentos que así lo certifiquen, a Martínez de Salamanca.

¹² Beckford se refiere a las obras que se están llevando a cabo en el palacio de Aranjuez propiedad de los duques.

tesco decorado donde poner en escena algunas de las ideas de la duquesa.

En la posesión, el jardín tiene mucha más importancia que la arquitectura, que se sitúa siempre en un segundo plano. El palacio era un caserón que se fue remodelando poco a poco desde sus comienzos¹³, descrito en la *Ritma en alabanza a la Alameda* de Ventura Aguado,

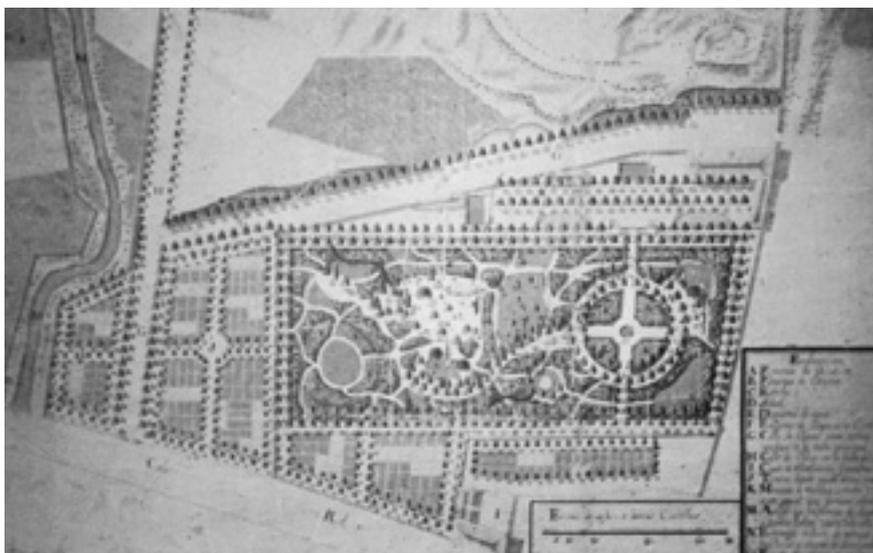
Es del Palacio la ínclita hermosura
centro de la preciosa arquitectura
centro de la escultura más preciosa
y centro de la pintura más grandiosa,
pues se notan en él tantas labores
que las artes compiten en primores
pues si artífices hábiles ha habido
son los que aquel primor han construido.

La reforma más importante en su arquitectura fue en tiempos del nieto de la duquesa, don Pedro, que llama al arquitecto Martín López Aguado para realizar la preciosa y delicada fachada al jardín que existe actualmente.

Dejemos la arquitectura para sumergirnos de pleno en el jardín y en el primer proyecto que Pablo Boutelou, nieto del primer Boutelou llegado a La Granja, y por aquel entonces encargado del Jardín del Príncipe de Aranjuez, realiza para la duquesa y le entrega el día de Nochebuena de 1784 y al que él mismo denomina “una idea de jardín anglochino y demás que puede hacerse”. El proyecto está incompleto porque no se había formalizado la compra de todas las tierras, que se irá realizando poco a poco; de aquí que el Capricho carezca de un plan general.

Se sabe que se comienza a trabajar siguiendo el proyecto de Boutelou, aunque al poco tiempo (1787) aparece en escena otro jardinero, Mulot, llegado de Francia y sustituido a los tres años, por otro francés, Prevost, que moriría defendiendo la posesión en 1812. ¿Por qué abandona Boutelou? Probablemente por lo que ahora llamaríamos *exclusi-*

¹³ Existe una bastante detallada descripción en una primera tasación realizada por Mateo Guill en 1789, que se puede completar con sucesivos inventarios, de 1807 y 1808. Todos estos documentos fueron estudiados y analizados por la Escuela Taller Alameda de Osuna.



Plano del *jardín y casa de campo de la Condesa de Benavente*. Pablo Boutelou, 1784. Archivo Histórico Nacional

vidad. La Duquesa no querría compartirlo con su odiada reina, María Luisa, en Aranjuez, trabajo que además le privaría de gran parte de su tiempo. Sin embargo en un principio le llama porque es el mejor y el más preparado en España. Es discípulo de Antoine Richard, ha estudiado en Versalles y viajado por Holanda e Inglaterra, visitando los últimos jardines. Es probablemente el único en el país capaz de hacer un proyecto paisajista. Para la Alameda realiza un proyecto muy semejante al que ha realizado en el mismo año para el Jardín del Príncipe, donde demuestra que no es un gran *projectista*, sino que se pierde en los detalles. Aquí presenta un trazado más o menos formal, con un gran eje de acceso al palacio situado en uno de los extremos, un gran elemento circular y unos caminos sinuosos donde se deja llevar por “imitar el desorden armonioso de la naturaleza que la hace más admirable, ocultando el artificio con paseos torcidos, que forman grupos de árboles y arbustos... no permiten dar dos pasos sin que se encuentren extraños, nuevos y agradables objetos (...)”¹⁴.

Las obras de las que hay noticias se llevan a cabo fundamentalmente en el nivel inferior, en el llamado “jardín de las Ranas”, por la decoración de la fuente que se encuentra en el centro de esa gran plaza circu-

¹⁴ ÁLVAREZ DE QUINDÓS, 1804, pp.286-287, refiriéndose a los jardines de Aranjuez.

lar, separado del nivel superior donde se encuentra el palacio, por un murallón con dos grutas. Esta parte baja siempre ha sido considerada como “el jardín italiano” o “jardín secreto”, y ha sido objeto de numerosas remodelaciones a lo largo de la historia del parque.

A la muerte de la duquesa, la posesión pasa a manos de su nieto, don Pedro, personaje romántico por excelencia, del que cuenta la leyenda que estaba perdidamente enamorado de su prima, la duquesa de Alcañices, una de las beldades de la época, casada y, por tanto, amor imposible. Uno de los días que él se retira a la Alameda y da orden de no molestarle, ella llega a visitarle, los criados contestan que el duque no se encuentra y ella parte de regreso a Madrid, pero él ve el carruaje a lo lejos, reconoce el escudo y sale corriendo detrás de ella para caer fulminado. Tres días después moriría en su palacio de la Cuesta de la Vega.

Con don Pedro se hacen numerosas obras en la Alameda y una de ellas es precisamente el laberinto que hoy ocupa gran parte de este nivel inferior. Desapareció en fecha no determinada pero se pudo hallar un detallado plano de 1860, lo que permitió junto a los datos obtenidos a través de los trabajos arqueológicos, su completa restauración. Ésta se comenzó en 1986 cuando el Ayuntamiento, que había adquirido la propiedad en 1974, puso en marcha una Escuela Taller¹⁵. El laberinto se replanteó, trazó y levantó de nuevo y ocupa en la actualidad 6.000 m².

Volviendo al plano superior, al del nivel del palacio, se observa que frente a la fachada posterior y en lo que en tiempos fue una rosaleda baja¹⁶, tal y como se constata en una fotografía de Clifford de 1856¹⁷, hoy se extiende un parterre, obra de Javier de Winthuysen entre 1940-45, cuando el Patronato de Jardines Históricos, que ya había declarado en 1934 el jardín “artístico-histórico”, pone en sus manos el cuidado y la restauración de algunas zonas del jardín. En este parterre Winthuysen, quizás un tanto obsesionado por el clasicismo español, hace un parterre de setos recortados con coníferas que se aleja bastante del original en una intervención, a mi entender, poco afortunada y que le resta bastante de su carácter romántico, al tiempo que el crecimiento de las

¹⁵ Hay que destacar la labor de unos entusiastas que empujaron al Ayuntamiento a esta decisión, entre los que se contaban Pedro Navascués, José María Pérez González, “Perridis”, L. Serredi, C. Añón, etc.

¹⁶ La rosaleda se observa también en uno de los dos cuadros de G. Pérez Villaamil, entre 1830-35.

¹⁷ El extenso reportaje de Clifford sobre la Alameda ha permitido un inmejorable conocimiento de muchos de los elementos del jardín en época muy temprana.

grandes coníferas impide ver en su totalidad la fachada del palacio y oculta en parte el gran eje que desde ésta conduce hacia la Exedra.

Ésta es uno de los elementos que fue diseñado por Mateo Medina, uno de los primeros arquitectos de palacio y reformado más tarde, en el siglo XIX por don Pedro, quien al original elemento con una fuente cubierta por una semicúpula encasetonada, añade un monumento a su abuela, su busto, realizado por José Tomás, sobre un pedestal e incorpora también las esfinges vaciadas en plomo por Francisco Elías Vallejo. La Exedra se encuentra situada en la Plaza de los emperadores, así denominada por estar decorada con bustos de emperadores romanos que la duquesa hizo venir desde su palacio de Gandía.

En el mismo eje, hacia la actual entrada principal al jardín, se encuentra el Invernadero que ya figura en el proyecto de Boutelou y que se realiza hacia 1805. Es una construcción menor, pero quizás uno de los



Vista del palacio desde la Plaza de los Emperadores. Genaro Pérez Villaamil, 1830-35. Col. particular

primeros ejemplos que incorpora una estructura de hierro y cristal. Es uno de los primeros elementos que se realizan en el jardín, lo que nos indica el interés que sentía su propietaria por contar con la infraestructura adecuada para adaptar y aclimatar algunas de las plantas que se estaban introduciendo en Europa, bien desde América, bien desde Asia, y que se iban incorporando a la jardinería y la horticultura habitual de nuestros jardines. Se emplean con profusión las coníferas y también las hayas, los abedules, el ginkgo, el liriodendro o la magnolia. Entre los arbustos se introducen nuevos de flor como la celinda, el aligustre, el durillo, las lilas, las hortensias, y entre las trepadoras destacan la madreleiva, clemátides, etc. En la Alameda se llegan a contabilizar unos 5.900 árboles, entre árboles ornamentales y frutales como perales, manzanos, naranjos, olivos, etc.

En este mismo eje, más cercano a la entrada principal que se encuentra señalada por una plazoleta circular que en tiempos se acomodaba para pequeñas corridas de toros que accedían hasta allí desde la parte alta de la posesión a través de la vaguada que formaba el arroyo que corta el jardín en dos, en un parterre rodeado de cipreses, se levantó en tiempos del nieto otro monumento llamado “las columnas de los duelistas”, que responde al diseño del arquitecto M. López Aguado y que consiste en dos altas columnas con bustos en sus extremos, situadas de espaldas e incluso separadas por una distancia “reglamentaria”, es decir, por el mismo número de pasos que era habitual en los duelos y lances de honor que les hace recibir dicha denominación.

Ya en la parte alta del jardín, que se ha dado en denominar “jardín inglés”, encontraremos todo el repertorio clásico de templos, rías, cascadas, *folies*, etc. que lo convertían en un jardín *sublime* o, cuando menos *pintoresco*.

En lo alto de una colina, como apunta Hirschfeld que debía estar situado y con una evidentes relaciones visuales con el palacio, se eleva el templete, que aunque no figura en el plano de Boutelou —hay que recordar que no está cerrada la total transacción de las compras de tierras— comienza su construcción en 1786, fecha anterior a la llegada del jardinero Mulot al que se quizo atribuir la traza. Su autor sigue siendo una incógnita, aunque su planta ovalada, la mezcla de órdenes y algunos detalles sugieren la mano de un arquitecto barroquizante todavía. ¿Pudo ser Guill? ¿Quizás el mismo Boutelou, incluso Tadey? Existen cuentas firmadas por la mano de Mateo Medina, pero parecen ya avanzadas. Actualmente carece de cubierta que parece fue una cúpula de madera con casetones dorados destruida en fecha sin precisar. El tem-



ALAMEDA DE GÓYLA
del Real Jardín de Capricho

Plano general del Capricho. Hipólito Laur. Publicado por el Instituto Geográfico y Catastral, 1870.

plete estuvo dedicado a Venus¹⁸, cuya estatua, tras una larga polémica, es encargada a Juan Adán y colocada allí en 1797, aunque más tarde sería trasladada al Abejero. Una de las primeras noticias que se conocen de la cúpula del templete llegó a través de las cuentas del pastelero que para uno de los banquetes fabrica una réplica del templete y en las cuentas describe minuciosamente la cúpula¹⁹. El templete se encuentra emplazada entre lilas y cercis, cuya floración resulta espectacular a comienzos de primavera. Cercano a él se encuentra la Columna de Saturno con la “rueda”, parterre circular en torno a una columna de Paestum, en clara alusión a las recientes excavaciones realizadas en la época, sobre la que se alza una figura de Saturno devorando a uno de sus hijos²⁰.

¹⁸ Los templetos dedicados a Venus tenían una larga tradición en los jardines desde época romana. La diosa reunía los atributos de diosa del amor y diosa de los jardines.

¹⁹ Estas reproducciones comestibles eran frecuentes en los banquetes de la época, al modo de las realizadas por Antonin Carême, el *Palladio de la pâtisserie* quien por las mismas fechas trabajaba en París y triunfaba con su tratado de repostería *Le Pâtissier pittoresque*, en el que se pueden encontrar dibujos de tartas con forma de templete, ruina, pabellón, etc. y que defendía que la repostería era la “primera rama de la arquitectura”.

²⁰ Es curioso señalar como este tema se encuentra también en una de las más conocidas obras de Goya, artista del que, como hemos visto, se guardaban en el palacio numerosas pinturas.

En esta misma parte alta del jardín se situaban algunos de los juegos, como el Columpio o la Sortija que se ven fotografiados hacia 1920 por sus entonces propietarios, la familia Bauer, representantes de los banqueros Rotschild en España.

¿Cómo había llegado hasta ellos la posesión? De nuevo habrá que dar marcha atrás en la historia de la Alameda, hasta la muerte de don Pedro, cuando hereda el título y con él la posesión su hermano, don Mariano. Este personaje novelesco, un tanto tarambana, era un segundón de la familia quien se encuentra de súbito con una de las mayores fortunas de España. De él se cuentan todo tipo de anécdotas y extravagancias, especialmente durante su estancia como embajador en la corte del zar, una de las más suntuosas de Europa, en la que se hará famoso por sus desplantes, al arrojar al río Neva la vajilla de oro en la que habían cenado ya que después de haber sido utilizado por el mismísimo zar nadie merecía tal honor, o cuando viste a sus cocheros y lacayos con abrigos de piel de zorro azul de Siberia, animal preciado y difícil de encontrar del que la zarina había paseado orgullosa, días antes, un pequeño manguito. Sus anécdotas son interminables y algo debe de haber de cierto en ellas, ya que en pocos años logra dilapidar la inmensa fortuna de los Osuna por lo que a su muerte, ocurrida en Bélgica en el castillo de Beauraing, arruinado por completo, las posesiones de los Osuna, hipotecadas desde hace tiempo, son vendidas y subastadas²¹.

La Alameda es adquirida por la familia Bauer, conocida por sus salones y reuniones. Una familia distinguida que sabe apreciar el valor de la finca y que cuida de ella con cariño y sabiduría hasta que estalla la Guerra Civil. Durante ésta, en 1937, el palacete es transformado en cuartel general de la Defensa de Madrid, la posición Jaca, y sede del general republicano Miaja. Este periodo, a pesar de la escasez de datos documentales, debió suponer un gran deterioro en el jardín. Entre otras obras se abren al menos tres grandes subterráneos: el Polvorín, el Refugio y la Galería de escape, lo que supuso un ingente movimiento de tierras que sin duda debió afectar a los jardines y plantaciones. Creemos que durante estos años desapareció el laberinto y una amplia zona del

²¹ Ello dará ocasión a la famosa y célebre “venta de los Osuna”, precedida por una exposición de las piezas y que se realizó en lo que era entonces el Palacio de las Artes y la Industria, donde fueron colgados y más tarde comprados todos los lienzos que formaban parte de la extensa colección de pintura entre los que se contaban obras de Goya, Rubens, Tiziano, Van Dyck, etc. así como numerosos objetos, muebles,...que fueron adquiridos a precios ínfimos.

jardín bajo por ser éste de más fácil acceso, y donde desapareció totalmente el antiguo trazado. Asimismo se construyeron refugios, polvorines y pabellones en superficie²². Después de la guerra la compañía liquidadora de Bauer, que había entrado en quiebra, vendería la propiedad a una inmobiliaria que intentó desarrollar numerosos proyectos, entre ellos uno no realizado de convertir la finca en un enorme complejo hotelero de gran lujo. Finalmente, en 1974, y con el jardín en un estado de notable deterioro y abandono, es adquirido por el Ayuntamiento de Madrid que entre 1980 y 1986 instala allí una Escuela Taller que se dedicará a su restauración.

Volvamos en el recorrido hacia la columna de Saturno, cercano a la cual se hallaba el Abejero, edificio único en su género, que probablemente se debe también a un diseño de Mateo Medina. Entre las llamadas *casas de abejas* era frecuente encontrar algunas, sobre todo en Inglaterra, de gran tamaño e incluso con una arquitectura refinada, pero cuyo fin principal era la producción de miel y nunca, como en este caso, el disfrute de la contemplación de la laboriosidad, es decir, como decía Ventura Aguado en su oda, “hacer presente con certeza/ las virtudes que da Naturaleza”. Su fin es eminentemente didáctico, ya que desde el lujosamente decorado interior se podía ver cómo trabajaban las abejas en los panales a través de unas ventanas de cristal.

No lejos se encuentra la ermita, también obra de ese maestro teatrista que era Tadey, habitada por Fray Arsenio, enterrado junto a ella, y más tarde por Fray Eusebio quienes dedicaban su vida a la oración y a hacer penitencia por los excesos y pecados cometidos por el duque. Muchos debieron ser éstos ya que a fray Eusebio no se le pudo encontrar sustituto, y fue reemplazado por un autómatas²³. La ermita es una construcción sencilla, de planta rectangular, dividida originariamente

²² El “genio” de la Alameda o el fantasma de Tadey debió impregnar el espíritu de uno de los capitanes de la Compañía Obrera encargada de la construcción de estos pabellones, ya que uno de ellos se levantó con las líneas de un “elegante y severo torpedero de nuestra armada”, lo que vino a completar el repertorio de *folies* que encerraba la finca. A pesar de que se ha podido documentar su existencia gracias a una fotografía de la época, el pabellón desaparecería en fecha indeterminada.

²³ Era práctica habitual contar con ermitaños auténticos, como demuestra el famoso anuncio de Lord Cobham solicitando uno para su jardín de Painshill. El contrato debía durar siete años y al afortunado se le proveería con una biblia y lentes, una alfombrilla para los pies, una almohada y un reloj de arena, agua y comida. Debería vestir una piel de camello y nunca, bajo ninguna circunstancia, debería cortarse el pelo, la barba o las uñas o intercambiar palabra con el resto de los sirvientes.

en dos por un pequeño tabique, decorada con pinturas en *trompel'oeil* realizadas por Tadey, y con un ligero pórtico al exterior.

El recorrido acuático comenzaba partiendo del fortín o Batería, con un esquema de fortaleza a lo Vauban, en miniatura. Éste es también uno de los elementos que se encuentra en numerosos tratados de la época, como el de Le Rouge, *Détails de nouveaux jardins à la mode*. La Batería cuya fecha de construcción se desconoce, contaba también con un autómatas y cañoncitos que disparaban salvas con ocasión de alguna visita ilustre. De allí partía la Ría, construída hacia 1798-99, un largo canal de unos 420 metros de longitud, que desde su construcción tuvo grandes problemas de pérdidas de agua. La ría, que recorre la parte más alta del jardín, pasa por debajo de un puente de hierro y se abre a un lago con dos islas. En las orillas de este lago había una montaña artificial, como luego se construiría en el Reservado del Retiro y como la existente en el Jardín del príncipe de Aranjuez. Era un símbolo clásico en el que el sendero que sube a la cima, habitualmente en espiral, representaba el camino de perfección, la ascensión hacia el saber, hacia un estado más puro del espíritu humano. En lo alto de la montaña se ubicaba



El Fortín o Batería. Foto Cortés, 1931.

una tienda de campaña con un armazón o estructura metálica sobre la que se disponían ricas colgaduras. Éste también era un elemento habitual de este tipo de jardines, que hacía referencia a un mundo oriental o exótico y que existió en jardines tan importantes y dispares como Drottningholm, de F.M Piper en Suecia, el Désert de Retz en Francia o Painshill en Inglaterra.

En las orillas del lago había diversos pabellones y embarcaderos, entre los que cabe destacar la Casa de cañas, en esta ocasión haciendo alusión al mundo chino, decorada en *trompel'oeil* también por Tadey. En una de las dos islas del lago se erige un monumento fúnebre a uno de los gloriosos antepasados de la familia, el III Duque de Osuna, virrey de Nápoles, y es obra del mismo autor que la fachada de palacio, M. López Aguado. Guarda un parecido indudable con otro tipo de monumentos de este estilo que se pusieron de moda a raíz del que realiza el marqués de Girardin, dedicado a Rousseau, en su parque de Eermenonville.

Finalmente, y tras un largo paso en góndola, decorada en azul y plata y guiada por el famoso negro Cayetano, fiel servidor de la Duquesa se llegaba al casino de Baile, obra de Antonio López Aguado en 1815, y una de las obras que acomete la Duquesa a su vuelta de Cádiz, donde permanece durante las guerras napoleónicas. El casino se levantaba sobre una gran bóveda de ladrillo rebajada que cobijaba el pozo y la noria que suministraban el agua a la ría desde los viajes de agua que recorrían la finca. Sobre ésta se elevaba el casino propiamente dicho, de planta octogonal y en cuyo interior se alternan los vanos de las ventanas con espejos, lo que producía un efecto sorprendente cuando en las noches de baile se encendían las velas. En el techo, un magnífico lienzo que representa los signos del Zodíaco, y que desde época de Madoz se ha atribuido a Juan Gálvez. El Casino, en alto, se abría sobre unos jardines de flores. Hoy, afortunadamente el conjunto ha sido restaurado en su totalidad.

Junto a él se encontraba el coto de los ciervos, en los terrenos en los que actualmente ocupa un camping. Los duques fueron todos grandes amantes de los animales y cabe destacar la fama de sus cuadras de caballos, de donde salieron los primeros ejemplares con los que se formó la famosa Escuela de Viena. En la Alameda existían paveras, faisanas que albergaban aves exóticas y también camellos, caballos, ciervos, etc.

Para acabar hablaremos de la Casa de la Vieja, pequeña edificación que figuraba en todos los tratados de la época y que aparece en multitud de jardines como en el Hameau del Trianon de María Antonieta, o

en Aranjuez o el Retiro en Madrid. Era una construcción de aspecto rústico con una curiosa sala en la planta baja, el *gabinete de musgo*, denominado así porque el musgo recubría sus paredes, enredado en una finísima malla metálica y todos los muebles que allí se encontraban estaban tapizados con el mismo material que se mantenía siempre húmedo. Era de agradecer en las calurosas noches veraniegas madrileñas. En la parte superior una salita estaba decorada con elegantes pinturas a *candelieri*, al estilo pompeyano y otras habitaciones tenían pinturas en trampantojo como si fueran las de una choza con mapas, chorizos, cuadros, frutos, etc. Aquí también existían autómatas que simulaban una familia de campesinos haciendo sus labores. La Casita se completaba al exterior con una huerta y conserva hoy un indudable encanto gracias a la maravillosa banksia que la cubre.

El Capricho fue el *capricho* de su creadora, María Josefa, y por acierto del destino ha llegado a nuestros días casi en su totalidad a pesar de la pérdida de algunos de sus elementos, salvándose de dos guerras y múltiples cambios de propietarios. La labor de restauración que se ha llevado a cabo puede ser considerada como pionera y modélica en nuestro país y sin duda le ha devuelto la dignidad y la importancia que tuvo en su día.

Romantic gardens of the dead

VICTOR J. WALKER

In a course about gardens and romanticism, one must think about the cycles of nature: the seasons of the year; the cycles of growth to maturity; and the cycle of life and death. In terms of landscape expression, cemeteries are at a key point in those cycles and often reflect a societies beliefs about death and the hereafter.

First I will present a brief history of cemetery development in the new world with an emphasis on the rural cemetery movement which should be considered the most romantic period in the evolution of cemetery design. Then I will illustrate those thoughts and talk about trends and developments, and finally leave you with some questions to ponder about the future, questions that I'm still asking myself.

The transformation of burial grounds from barren, functional bone yards into ethereal reflections of visions of paradise occurred after centuries of human toil and struggle in the new world. Early American graveyards reflected the general austerity and difficulty of life. This new manifestation, the rural cemetery movement, expressed a sense of hope, enlightenment and romanticism. This movement that began in the early 1830s had its roots in both American and European precedents.

The rural cemetery movement, which brought a new aesthetic to the design of cemetery landscapes, preceded and set the stage for the American Park movement. Both were influenced by the late 18th century European romantic movement and later by the sentimentality and social customs of the Victorian era.

Death became highly sentimentalized in the 19th century, contributing to society's fascination with mourning. Americans strove to display their inner grief outwardly and looked to Europe to set mourning styles and standards. Expressions of mourning and romanticism intermingled.

Burial grounds and cemeteries tell a story of evolving burial and mourning practices, from the bleak Puritan graveyards to the richly ornamented rural cemeteries of the 19th century. There is a significant difference between the sterile plainness of the old graveyards and the beautiful grounds and flowers of the charming Victorian cemeteries that followed. The range of landscape expression of these graveyard types also portrays evolving societal attitudes toward death, immortality and burial. As open space becomes more and more scarce and undeveloped land is increasingly used for other purposes, burial grounds and cemeteries remain places for solitude, contemplation and reflection.

The 17th century Puritan graveyards of the New World were simply a place of burial and often located on infertile or leftover land considered undesirable for other uses. They reflected the general difficulty of life during this period and were intentionally unwelcoming as Puritans wanted as little as possible to do with the place of the dead.

The earliest graveyards might house the graves of an extended family or a small community but typically had only a few graves, which often faced west towards the setting sun, but were otherwise laid out with little formal organization. The overall appearance was barren, with rough, uneven topography from frequent digging, poor grass cover, few trees or other plants and no attempt at embellishment. Pathways were few because space was at a premium. Because many of the early grave markers were not permanent, older graves were frequently disturbed by subsequent burials. Many graveyards began as pastures and continued as such after being developed as burying grounds, adding to the unkempt appearance. Few graveyards were carefully tended.

Over time, burial markers became more permanent, with a growing tradition of slate carving by skilled artisans. Markers during this period were usually portal shaped, with images of winged skulls and hourglasses, reflecting the Puritan rejection of bodily resurrection.

Towards the end of the 18th century, ideas about death and burial began to change as Unitarianism replaced rigid Puritan beliefs. Attitudes towards death and the afterlife became more ambivalent, reflecting a cautious optimism that became evident in the burial grounds of New England. Burials no longer faced west but were oriented east towards the rising sun. Gravestones remained mostly slate but the iconography



Typical 18th burial ground in the New World. Newburyport, MA.

changed to reflect the new optimism. Winged cherubs and angels offered more positive images and were soon supplemented by urns, willows and other symbols of hope.

Burial grounds, by this time much larger than they were a century earlier, began to reflect the general orderliness that was valued in New England during the Federal period. They were no longer fields with a few scattered graves but contained rows of headstones, and sometimes footstones. The landscape remained rough and unadorned although the burial ground might have been enclosed by a fieldstone wall or wooden fence, particularly if it was used as pasture. There would have been little if any ornamental planting.

By the beginning of the 19th century, the population of New England had increased dramatically. The increased urbanization fouled the air and water of urban areas with a resultant rise in epidemics like Small Pox, Diphtheria, Scarlet Fever, Yellow Fever, Whooping Cough, Measles and Asiatic Cholera that caused high death rates.

In 1822 Boston's burial grounds were in such a deplorable state that the Mayor proposed to ban interments within the city limits. Existing urban burial grounds were in a deplorable state because of vandalism, abandonment and shuffling of locations. The burial grounds were seriously overcrowded with no space available for burials. It was

believed that burial grounds were contaminating the water supply and that gases emanating from graves threatened public health. The 1830s and 1840s witnessed the closure of many of the nation's urban burial grounds because of neglect, abandonment and desecration.

The overcrowding and unhealthy conditions of urban burial grounds and city churchyards led to the perceived need to remove burial grounds from urban centers. While Boston's problems were very dramatic, these issues were also reflected in other large cities and towns, prompting a new approach to the design of burial grounds called the rural cemetery movement. Improvements in transportation made it possible to establish cemeteries in areas remote from crowded living conditions. These locations provided assurance that the dead could be interred and their remains would not be disturbed. Prior to that the dead were exhumed to make room for others in the tight confines of urban burial grounds or churchyards.

The rural cemetery movement was influenced by two important precedents: New Haven's New Burying Ground and Père Lachaise in Paris.

New Haven's New Burying Ground, established in 1796, introduced the idea of a private nonsectarian burial ground free from church and municipal oversight. It was located far enough from the city so it would not be perceived as a public health risk and was laid out in a geometric grid with private family burial lots. It was an enclosed level field with pathways broad enough for carriages to pass and the area was planted with trees [Poplars and Willows]. This design influenced the form and style of burying grounds to follow.

The 1804 design of the new rural cemetery, Père Lachaise in Paris, drew international acclaim. It too was located outside the city but unlike earlier precedents, it was deliberately laid out to reflect an Arcadian ideal, a landscape for mourning. The design borrowed elements from the English romantic landscape style of the period with formal and informal design elements. It was a picturesque commemorative landscape with paths separated from carriageways. The cemetery was unified by a curving drive that led visitors past the classical monuments and offered a sequence of carefully constructed views.

By the 1830s the three major cities in the United States [Boston, New York and Philadelphia] had established large cemeteries on sites carefully chosen for accessibility and natural beauty.

From these two early precedents and the specific issues arising out of Boston's burial reform came Mount Auburn Cemetery in Cambridge,



Memoria in European rural cemetery. Le Père Lachaise, Paris.

established by the Massachusetts Horticultural Society in 1831. Key principles of Mount Auburn were that it was located outside the city, it was a place of permanent burial in family lots and it was nondenominational. It was the first American cemetery intended to emulate the romantic character of estate design and was widely imitated in the years that followed.

Mount Auburn Cemetery and Père Lachaise were created with a similar design intent and landscape aesthetic. But the two sites developed with very different results. Père Lachaise became built up and congested with monuments and the French landscape expression of man's dominance over nature. It became a classic representation of mourning. At Mount Auburn, natural expression dominated and came to represent a calming sense of hope and expectation in the hereafter. It has retained the careful balance of art and nature intended by its founders.

The rural cemetery movement brought a new aesthetic to the design of other cemetery landscapes. Varied topography was desirable to create a landscape of complexity and visual interest. Broad vistas and picturesque landscapes were introduced to offer a view of the sublime

in nature. Roads were circuitous and laid out to create a series of views as visitors moved through the landscape. Unlike earlier burial grounds, rural cemeteries were heavily planted. Some, like Mount Auburn, were even conceived of as arboretums. Enclosed vegetated spaces were provided for contemplation.

Ralph Waldo Emerson, in his 1855 address at the consecration of Sleepy Hollow Cemetery in Concord, Massachusetts, stated “modern taste has shown that there is no ornament, no architecture along so sumptuous as well-disposed woods and waters, where art has been employed only to remove superfluities, and bring out the natural advantages. In cultivated grounds, one sees the opulent picturesque effect of the familiar shrubs... in masses, large spaces.”

This new type of cemetery experience changed the public perception of burial grounds to such an extent that during the 1840s and 1850s tours of cemeteries became popular. For many these fashionable excursions combined pleasure with duty. It is interesting to note that this experience preceded the park movement in the new world and would likely have influenced the form it took, but that is a topic for another day.

There was an important change in nomenclature as well. The older term “burial ground” was gradually replaced by the term “cemetery” which came from the Latin “to sleep.” Even the names of the rural cemeteries [Greenlawn, Harmony Grove, Hope and Forest Hills] evoked their new ideals as places of consolation and inspiration.

Central to the concept of the rural cemetery was the idea of family lots where family members could be buried together in perpetuity. Absorbed in the world of the dead, Victorians lavished family plots with embellishment as an outward recognition of their sorrow. Lots were often edged with stone and/or defined by ornate iron fences or hedges. A large central family monument often supplanted individual grave markers. Families often took pleasure in maintaining their lots, which sometimes had furnishings for visitors.

Grave marker and memorial iconography and materials changed dramatically during the 19th century. Urns, willows and other symbols of solace gradually replaced earlier images. Upright slabs remained popular but there was growing use of three dimensional monuments. Classical symbols, particularly obelisks and columns, were popular early in the century. Iconography became less abstract and more sentimental, with figures like lambs and cherubs used for graves of children.

Monuments of the wealthy sometimes reflected aspects of a person’s life or career. Affluent families constructed tombs or mausoleums.

Slate and sandstone markers were replaced with marble markers, granite obelisks and replicated statues. The whiteness of the marble markers was less somber than the earlier dark slate and more appropriate for positive feelings about the hereafter. While marble was comparatively easy to carve, its disadvantages became apparent over time. It was not as permanent and carvings began to erode. Improved quarrying technology made granite more readily available towards the end of the 19th century and it soon replaced marble as the preferred stone for grave markers.

The influence of these new ideas of the rural cemetery movement was widely felt throughout the Commonwealth. Burial grounds were no longer considered desolate places to be avoided but places of solace to the living as well as permanent resting places for the dead. Many cemeteries developed after the 1830's integrated some aspects of the rural cemetery movement into their design. This new generation of cemeteries featured curvilinear roads and paths, rustic ponds, extensive plantings and more ornate architectural features. Some were laid out by the growing number of surveyors, gardeners and landscape architects who specialized in design of rural estates and cemeteries.



Memoria in rural cemetery in New World. Walnut Hills Cemetery, MA.

Many of the older burial grounds were also upgraded during the 19th century, giving them a more park like appearance. While many of the gravestones are older, the romantic image of a tree covered Colonial burial ground is largely a 19th century phenomenon. Municipal records indicate that fencing, tree planting and other improvements were common during this period. One of the most dramatic changes was the addition of vegetation as a normal part of the cemetery landscape. Trees were added to all of Boston's existing burial grounds within 15 years of the founding of Mount Auburn Cemetery. Decorative Victorian embellishments, including fencing, were another common addition to older burial grounds. Elaborate entry gates were often added, representing earthly gates to paradise.

After the Civil War, public interest focused less on cemeteries because newly established large parks provided better opportunities for recreation. There were also changing attitudes about the earlier emphasis on death. Evolving technology, most noticeably the advent of the lawnmower and vastly improved granite cutting techniques, were also strong influences.

The Lawn-Park cemetery image, exemplified by Spring Grove Cemetery in Cincinnati, Ohio, was influenced by the late 19th century City Beautiful movement and attempted to balance formalism with naturalism. Family monuments set in large lawn areas replaced individual markers. The clutter of the individually enclosed family lots was replaced with a more unified, park like landscape. Few clusters of trees or shrubs interrupted the expanses of lawn.

As the Lawn-Park style became more popular, the fences and hedges began to disappear in many older cemeteries as well, due partially to the difficulty of maintaining the enclosures and mowing around them and partially for aesthetic reasons. These elements, in very close proximity with each other, competed visually to the detriment of the broader cemetery experience.

By the early 20th century, cemeteries became even more park like. The 1913 establishment of Forest Lawn Memorial Park in Glendale, California took the Lawn-Park cemetery to a new dimension as the use of flush burial markers placed a greater emphasis on lawns and created a sense of spaciousness and unity, reducing visual distractions. Plantings became a backdrop for large artistic memorials that emphasized community rather than individual.

Since World War II many cemeteries favored efficiency of burial over aesthetic considerations. Uniform rows of straight plots, coupled



Contemporary Cemetery in U.S. Watertown, MA.

with uniform or back to back placement of headstones of similar size and limited vegetative development, have left an impression of warehousing the dead.

Demand for burial space is growing across the nation. In 1996 there were 2.3 million deaths in the United States, 14% more than in 1986 according to the National Center for Health Statistics. Deaths are expected to increase to 2.7 million a year by 2007. Cemetery space shortages are particularly acute in the Northeast where large tracts of land in and around urban areas are difficult to find and very costly. Almost half of 49 cemeteries in a Boston area survey expect to run out of burial space within 10 years.

The development of cremation in the late 19th century provided an economical alternative to traditional interment under headstones. Although public acceptance has been slow, according to the Cremation Association of North America cremation accounted for 22% of dispositions in Massachusetts in 1998, up from 17% in 1993 and 4% in 1968. It has been projected that cremation will rise to 45% by 2010. However, other sources estimate that about 50% of cremains are not placed in a traditional manner like in columbaria, mausolea or family graves.

The potential impact of broader acceptance of cremations could be significant on landscape image and development. With less importance attached to individual vertical headstones, the landscape expression could again dominate over stone artifacts.

As you can see, we seem to have lost the romantic elements of the cemetery landscape in favor of small decorations, mementos, in the broad field of the dead. Can we regain what we once had? Is the current research on the restorative power of healing gardens applicable to the cemetery landscape. Wouldn't a person suffering a personal loss from the death of a loved one, a person who would also benefit from a new landscape of the dead, designed for the living? What form might it take?

Botánica del amor y de la muerte

CORO MILLARES ESCOBIO

La segunda mitad del siglo XVIII es testigo en Europa del nacimiento de un sentimiento generalizado de rebeldía e insumisión frente al orden preestablecido, en defensa del valor de los sentimientos y de la pasión, contra la pasividad y el conformismo impuesto por la sociedad. El llamado “espíritu romántico” defiende al individuo sobre todas las cosas y entiende una manera diferente de percibir el mundo a través de los sentidos, que se imponen a la razón como herramienta del conocimiento.

Todo ello conduce a una nueva forma de experimentar el amor que no atiende ya a razones cuando éstas contrarían el corazón, generando un amor obsesivo, furioso, sublimado por el yo romántico, que conduce frecuentemente al desengaño y al dolor. Perdido el consuelo de la fe religiosa, la muerte se presenta entonces como única liberación llevando muchas veces al llamado “suicidio romántico”. Numerosos son los ejemplos que nos brinda la literatura como el *Werther* de Goethe o *Don Álvaro* del Duque de Rivas. Amor y muerte quedan pues unidos en el pensamiento y las obras del espíritu romántico.

La naturaleza se convierte muchas veces en vía de expresión de estos sentimientos constituyéndose en metáfora de las inquietudes del hombre¹. Los escenarios elegidos para las creaciones románticas no son los jardines clásicos de antaño, sino naturalezas que se imponen a los

¹ Especialmente representativa es la obra de J.W. GOETHE *Las afinidades electivas* (1809) fruto de la experiencia del autor en la planificación de un parque en Weimar y en el que la evolución de los personajes y la historia discurre en paralelo con la evolución del jardín, que aparece como escenario y desencadenante de los sucesos culminantes de la novela.

paisajes antiguamente dominados por el hombre y de los que solo permanecen las carcomidas ruinas, y quizás el arbolado, único testigo de la existencia del antiguo jardín formal. Este arbolado suele representarse en las escenas pictóricas en estado de decrepitud, exagerando de este modo su condición de libertad; igual que el paso del tiempo genera la ruina en lo que fuera antes obra del hombre, el paso del tiempo genera una naturaleza en la que la decrepitud y la muerte se asimilan como inherentes a la propia vida.



Ruina de abadía rodeada de robles. Caspar David Friedrich, 1809.

Los escenarios se enriquecen en connotaciones emotivas: la belleza en su estado puro, la emoción, el amor apasionado, nostalgia de tiempos pasados, sentimientos asociados a la muerte y a un pasado que se resiste a desaparecer. Las escenografías de ruinas conquistadas por las hierbas son recurrentes. Las plantas trepadoras se convierten en compañeras inseparables de los muros derruidos, antiguos blasones de familias extinguidas, fustes de columnas mutilados... Así lo expresa Gustavo Adolfo Bécquer cuando describe en una de sus leyendas las ruinas de una antigua fortaleza de los templarios:

En los huertos y en los jardines, cuyos senderos no hollaban hacía muchos años las plantas de los religiosos, la vegetación, abandonada de sí misma, desplegaba todas sus galas sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla (...) Las plantas trepadoras subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; las sombrías calles de álamos, cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, se habían cubierto de céspedes; los cardos silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en los trozos de fábrica próximos a desplomarse, el jaramago, flotando al viento como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules, balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina².

Las plantas trepadoras representan junto con las flores silvestres el abandono y la vuelta a la naturaleza salvaje, pero también son una representación del amor devoto, la fidelidad conyugal y la unión de las almas. Esto es debido a que la literatura y, sobre todo la poesía, heredan todo un lenguaje simbólico como herramienta para expresar el complejo mundo interior del autor. Los sentimientos encontrados de amor y muerte, ahora profundamente identificados, encuentran su metáfora más bella en las plantas y en las flores.

De entre todas las plantas trepadoras, la hiedra es el auténtico símbolo del amor y la fidelidad. Los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII muestran con frecuencia la relación entre la trepadora y el árbol que la sustenta:

La hiedra enlaza el olmo y le sujeta tan firmemente,
como un amante con la elegida de su corazón³.

Así reza la base de uno de los emblemas creados por Jacob Cats (1577-1660). Del mismo modo, Andrea Alciato casi un siglo antes sentencia:

La amistad perdura tras la muerte⁴

² [BÉQUER], GUSTAVO ADOLFO, "El rayo de luna" en *Rimas y leyendas*, Madrid, Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, 2001, pp. 223-224

³ CATS, JACOB, "Ouderdom, buyten-leven, en hof-gedichten op Sorghvliet", Amsterdam, 1656. Citado por Leo Wuyts, 1996, p. 238.

⁴ "Amicitia etiam post mortem durans", emblema número CLX. Andrea Alciato es el autor de una colección de 212 emblemas en latín recogidos bajo el nombre de *Emblematum liber* (Augsburg, 1531).

La imagen que acompaña representa la viña que permanece junto al olmo incluso después de haberse éste secado y por lo tanto se muestra como imagen de la fidelidad incluso más allá de la muerte.

En estas imágenes emblemáticas, el olmo suele representar al hombre mientras que la figura femenina se identifica con la planta que necesita de su soporte para poder vivir. En este sentido es más frecuente la identificación de la mujer con la parra o vid:

Tu esposa será como parra fecunda en el secreto de tu casa, y tus hijos como brotes de olivo en torno a tu mesa⁵.

La madreselva aparece también con frecuencia en las representaciones de la fidelidad; Peter Paul Rubens (1577-1640) pinta en 1609 un autorretrato acompañado por su mujer Isabelle Brant. La dicha de su matrimonio queda reflejada por una rama exuberante de madreselva en flor que corona la cabeza de los esposos. Sus ramas enroscadas alrededor de una pérgola simbolizan la unión conyugal entre el hombre y la mujer, puesta también de manifiesto por la unión de sus manos. La belleza de las flores además de su dulce perfume recuerda de manera sugerente la atmósfera idílica de los jardines del amor⁶.

Remontándonos a una época más lejana, hacia 1170, Marie de France escribe una serie de doce poemas llamados *Lais*⁷, el último de los cuales titulado *chevrefoil* (madreselva) narra la trágica historia de amor entre Tristán e Isolda:

eran los dos como la madreselva que se enrosca en torno al nogal; cuando se enlaza y rodea su tronco con firmeza, pueden entonces vivir eternamente. Pero si se les separa, el nogal muere pronto y la madreselva le sigue poco después⁸.

⁵ *La Biblia*. Salmo 128:3

⁶ DE AYALA, ROSELYNE; AYCARD, MATHILDE, *Une histoire des fleurs*. Paris, Ed. Perrin, 2001.

⁷ De la figura de Marie de France se sabe muy poco. Se piensa que pudo ser una monja que, alrededor de 1170 escribió estos doce *Lais* y un libro de Fábulas. Estos se conservan en un manuscrito de mediados del siglo XIII (BN MS Harley 978). Pueden encontrarse traducidos al inglés en: Burgess Glyn S. (trad.); Busby Keith (trad.): *The Lais of Marie de France*, Penguin Classics, Estados Unidos, 1999.

⁸ Versos 68 al 76.

La poesía española rinde su especial tributo a la madreSelva en una de las rimas más expresivas y conocidas de Bécquer, la número LIII, en este caso expresando el desengaño y la nostalgia de tiempos mejores:

Volverán las tupidas madreSelvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.
Pero aquellas, cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
¡esas... no volverán!⁹

La fidelidad en el matrimonio viene también expresada por otros símbolos florales. El clavel o clavellina es considerado como la flor de los enamorados y expresión del amor imperecedero inherente al matrimonio. Por ello los esposos sostienen en los retratos de esponsales de los siglos XVI y XVII un clavel entre sus dedos como símbolo de fidelidad aunque con mayor frecuencia es la esposa o la doncella la que entrega al esposo su promesa de fidelidad y amor conyugal imperecedero.

La flor del naranjo, el azahar, representa también un símbolo amoroso sobre todo en las regiones mediterráneas. Su tradición se remonta a la mitología, pues ya Zeus ofrece flores de naranjo a Hera cuando la elige como esposa. El papel simbólico reside fundamentalmente en que el árbol porta al mismo tiempo hojas, flores y frutos representando el amor y el matrimonio en sus distintas etapas. Sus hojas, siempre verdes, se convierten en símbolo de un amor que dura toda la vida. Sus flores blancas simbolizan la candidez de la novia mientras sus frutos representan la esperanza de descendencia¹⁰. En uno de los cuadros más conocidos de Jan van Eyck, *El matrimonio de los Arnolfini*, aparecen varias naranjas junto a la ventana simbolizando la fertilidad, mientras que el perrito a los pies de los esposos representa la fidelidad propia del matrimonio.

⁹ [BÉQUER], GUSTAVO ADOLFO, *Rimas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982. pp. 144-145.

¹⁰ WUYTS, LEO, "Des fleurs pour la foi, l'amour et la mort" en *L'empire de flore*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1996.

William Shakespeare, uno de los más afamados escritores de todos los tiempos fue también uno de los más admirados por los autores románticos que, a pesar de los siglos que separan sus respectivas creaciones, se sintieron profundamente identificados con la trama y el tratamiento formal de sus obras. Sus dramas teatrales tratan las pasiones más oscuras del hombre (celos, venganza, amores imposibles, codicia) incorporadas a una trama de trágico final para sus protagonistas que se erigen como símbolos del espíritu romántico. Goethe llegó a decir que “ningún libro, ninguna persona, ni ningún hecho de mi vida, han producido un efecto tan grande en mí como los dramas de Shakespeare”.

Pero es que además, Shakespeare, emplea uno de los lenguajes simbólicos más delicados jamás escritos. Flores y plantas aparecen en sus obras como sutiles mensajes ocultos en los diálogos. Uno de los más bellos sin duda es el creado por la demencia de Ofelia, escena memorable de Hamlet en la que las flores y plantas que reparte entre los personajes de la escena expresan secretamente lo que su locura le impide manifestar de forma coherente.

A su hermano Laertes le ofrece romero “bueno para el recuerdo” y símbolo de la felicidad. Los pensamientos o trinitarias a la reina Gertrudis, pero también el hinojo, símbolo de la traición y la infidelidad y las aguilieñas representación de la ingratitud y la falsedad. La ruda, representación de la tristeza, para la reina Gertrudis y para la propia Ofelia. Las margaritas son símbolo del amor desgraciado y las violetas del amor inocente, el que Ofelia siente por el príncipe Hamlet y que se marchita cuando este último asesina a su padre Polonio”¹¹.

Otra de las escenas predilectas de los artistas románticos es la muerte de Ofelia tal y como es relatada por la reina Gertrudis:

Allí se encaminó ridículamente coronada de ranúnculos, ortigas, margaritas y luengas flores purpúreas, que entre los sencillos labradores se reconocen bajo una denominación grosera y las modestas doncellas llaman dedos de muerto. Llegada que fue, se quitó la guinalda, y queriendo

¹¹ SHAKESPEARE, WILLIAM, *Hamlet*. Acto cuarto, escena XVII.:

“Aquí traigo romero, que es bueno para la memoria. (A Laertes) Tomad, amigo, para que os acordéis... Y aquí hay trinitarias, que son para los pensamientos. (...) (A Gertrudis) Aquí hay hinojo para vos, y palomillas y ruda... para vos también, y este poquito es para mí... Nosotros podemos llamarla hierba santa del domingo...; vos la usaréis con la distinción que os parezca... (A Claudio) Ésta es una margarita... Bien os quisiera dar algunas violetas, pero todas se marchitaron cuando murió mi padre. Dicen que tuvo un buen fin.”

subir a suspenderla de los pendientes ramos se troncha un vástago envidioso y caen al torrente fatal ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando fragmentos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durase por mucho tiempo.... Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían, la arrebataron a la infeliz, interrumpiendo su canto dulcísimo la muerte, llena de angustias¹².



Ophelia. John Everett Millais, 1852.

Su figura sirvió de modelo a los pintores del momento como John Everett Millais (1829-1896) que en los comienzos del movimiento prerafaelista, año de 1852, representa la escena de la muerte de Ofelia incorporando las flores y plantas que había reunido cuidadosamente y que ahora flotan en torno a su cuerpo inerte. Hector Berlioz en 1841-2

¹² Acto cuarto, escena XXIV.

y Camille Saint-Saëns en 1857 también le dedicarían dos melodías tituladas en ambos casos *La mort d'Ophélie*¹³.

Las guirnaldas de flores como la que ceñía la cabeza de Ofelia eran cuidadosamente trenzadas para coronar la cabeza de la persona amada. Estas escenas aparecen en algunas representaciones de los “jardines de amor” de la Edad Media y Renacimiento pero también en los juegos galantes de los siglos XVII y XVIII. Eran también símbolo de inocencia acompañando frecuentemente los retratos de niños y doncellas. Pero las guirnaldas de flores también se vinculan con la muerte. La iglesia estaba abiertamente en contra de la costumbre romana de coronar con flores a los muertos y sus tumbas, siendo más frecuente la utilización de la paja y de espigas de trigo. Sin embargo las guirnaldas de flores sí se reservaban a las almas libres de pecado, niños fallecidos en edades tempranas, así como jóvenes y mujeres que habían permanecido célibes, como símbolo de la pureza y castidad. El romero, aparece con frecuencia en los retratos de difuntos ya que según Isidoro de Sevilla (v.570-v.636), es la planta de la felicidad¹⁴. El boj, el tejo o el ciprés simbolizan también la inmortalidad del alma. Su follaje persistente las convertía en plantas predilectas en el culto a los difuntos. El uso del ciprés como árbol de duelo o luto, se ha perpetuado hasta nuestros días confiriéndole un mensaje cristiano de esperanza en el más allá. Su follaje siempre verde alude a la inmortalidad del alma y su forma apuntada hacia el cielo la espiritualidad y unión con el más allá.

El tulipán suscitó durante los años de 1630 una breve pero intensa pasión conocida como “tulipomanía” que supuso la ruina económica para numerosas familias holandesas. Desde entonces aparecen con frecuencia en las representaciones de los llamados “vanitas” del siglo XVII, cuadros alegóricos en los que se representa el carácter efímero y transitorio de la existencia humana. Numerosas referencias al tulipán se encuentran también en novelas y poemas de siglos posteriores *El tulipán negro* de Alejandro Dumas ilustra perfectamente el ambiente flamenco en el que los floricultores tratan obsesivamente de conseguir el ansiado tulipán de color imposible y todas las intrigas que se generan alrededor de él. Baudelaire en uno de sus breves poemas en prosa de *Le Spleen de Paris* escribe:

¹³ HECTOR BERLIOZ (1803-1869), op. 18 (1841-2), publicada en 1848 [solistas, coro con piano u orquesta]. CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS. (1835-1921), c1857, publicada en 1858. En ambos casos bajo adaptación del texto de WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616), [*Hamlet*, Acto IV, escena VII] por ERNEST-WILFRID LEGOUVÉ (1807-1903).

¹⁴ WUYTS, LEO, 1996, p. 246



La pequeña Clare Alewijn. D. Santvoort, 1627.

que ellos buscan, que ellos buscan todavía, que ellos alejan sin cesar los límites de su felicidad, ¡esos alquimistas de la horticultura! Que proponen precios de sesenta y de cien mil florines que resolverán sus ambiciosos problemas. Por mi parte, yo he encontrado mi tulipán negro y mi dalia azul¹⁵.

La violeta, flor tremendamente popular durante el romanticismo además de representar la humildad y fidelidad tiene también una profunda relación con la muerte. En la época de los romanos, las violetas estaban consideradas como un símbolo de duelo y de recuerdo de los muertos y eran depositadas en las tumbas. Proserpina o Perséfone paseaba por un prado recogiendo violetas y blancos lirios cuando Hades el dios de los Infiernos, la secuestra para convertirla en su diosa¹⁶. Dentro de esta perspectiva, el hecho de depositar violetas sobre la tumba puede ser considerada como una expresión de manifestar, incluso en la muerte, su unión con la persona difunta.

No hay asfodelos, ni violetas, ni jacintos
 ¿cómo hablar con los muertos?
 Los muertos sólo saben el lenguaje de las flores,
 por eso callan,
 viajan y callan, aguantan y callan
 en el reino de los sueños, en el reino de los sueños¹⁷.

¹⁵ BAUDELAIRE, CHARLES, “L’invitation au voyage” en *El spleen de Paris: pequeños poemas en prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

“Qu’ils cherchent, qu’ils cherchent encore, qu’ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l’horticulture! Qu’ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes! Moi, j’ai trouvé ma tulipe noire et mon dahlia bleu! Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c’est là, n’est-ce-pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu’il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance?”

¹⁶ OVIDIO, “Ceres-Rapto de Proserpina” en *Metamorfosis*, Libro V, 390-395, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. p. 368.

¹⁷ SEFERIS, GIORGOS, “Diario de a bordo II. Estratis, el marinero entre los agapantos” en *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. Citado por GÓMEZ SERRANO, P., en el artículo “La pradera de los asfodelos” de la revista *Mas cerca de Grecia*, nº 16-17. Madrid, 2000-2001, pp.105-120.

Amor y muerte, beneficioso y mortal, son conceptos que se confunden frecuentemente en el simbolismo de las flores. Así lo expresa Fray Lorenzo en *Romeo y Julieta*:

En esa flor que nace duermen escondidos a la vez medicina y veneno: los dos nacen del mismo origen, y su olor comunica deleite y vida a los sentidos, pero si se aplica al labio, esa misma flor tan aromática mata el sentido. Así es el alma humana; dos monarcas imperan en ella; uno la humildad, otro la pasión; cuando ésta predomina, un gusano roedor consume la planta¹⁸.

No puedo desaprovechar la ocasión para hacer un pequeño paréntesis dedicado a una de esas plantas que influyó notablemente en los procesos creativos de no pocos románticos. Se trata de la adormidera (*Papaver somniferum*) de cuyas cápsulas se extrae el codiciado látex base del opio. Desde antiguo se conocían sus propiedades calmantes y somníferas. Según los papiros de Ebers (hacia 1552 a.C), su jugo se utilizaba para evitar que los bebés llorasen¹⁹ y Homero (s.IX a.C) lo cita en *La Odisea* como remedio para “aliviar las penas”²⁰. En la mitología el dios del sueño (Hypnos), hermano de la muerte (Thanatos) y su madre, la noche (Nyx) se adornan con guirnaldas de amapola²¹.

Con el desarrollo del mundo árabe y de su comercio, desde comienzo del siglo VII, el uso del opio se difunde hacia la India y China. En Europa, las cruzadas en el siglo XII reintroducen la adormidera y sus virtudes medicinales a través de los médicos árabes. Pero es realmente en el siglo XVIII cuando aparece el primer traficante de opio a gran escala, la Corona Británica que mediante el tratado de Utrecht (1713) se

¹⁸ SHAKESPEARE, WILLIAM, *Romeo y Julieta*. Acto segundo, escena III.

¹⁹ DE AYALA, ROSELYNE; AYCARD, MATHILDE, ob. cit.

²⁰ HOMERO, “Rapsodia IV: Lo de Lacedemonia” en *La Odisea*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, Colección Nueva Austral, 70, 2003

Allí se describen los preparativos de un banquete por parte de los reyes de Esparta, Helena y Menelao en honor de Telémaco hijo de Ulises. El recuerdo de la guerra les entristece profundamente y es entonces cuando Helena decide agregar al vino una fuerte droga proveniente de Egipto que hace olvidar todos los males: “Quien la tomare, después de mezclarla en la cratera, no logrará que en todo el día le caiga una sola lágrima en las mejillas, aunque con sus propios ojos vea morir a su madre y a su padre o degollar con el bronce a su hermano o a su mismo hijo.”

²¹ HEILMEYER, MARINE, *The language of flowers. Symbols and myths*, Alemania, Ed. Prestel, 2001, p. 58.



Les fleurs animées. La amapola. J. J. Grandville.

convierte en la primera potencia comercial del mundo y tan solo un siglo más tarde el tráfico de opio constituyó uno de sus principales recursos financieros en Asia. Aunque prohibido en China desde 1729, su consumo estaba liberalizado en Inglaterra, utilizado fundamentalmente como analgésico bajo la forma de láudano y morfina (la aspirina no aparece hasta el año 1897).

La costumbre del opio fumado y la tintura de opio, era práctica común entre los escritores e intelectuales ingleses como Lord Byron, Percy B. Shelley, John Keats, Charles Dickens, quienes usaban el láudano para tratar el insomnio y la ansiedad. El desconocimiento inicial de su capacidad de adicción y posteriormente la búsqueda de sus efectos psicotrópicos, da origen a toda una generación de adictos en mayor o menor medida a la morfina entre los que se encontraron ilustres figuras como el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), adicto desde los 24 años por culpa de dolencias médicas y bajo cuyos efectos se dice que escribió el poema *Kubla Khan*²², o Thomas de Quincey que escribió una controvertida obra autobiográfica titulada *Confesiones de un inglés comedor de opio*²³.

Muchos de los escritores románticos viajaron a Oriente, Théophile Gautier viaja a Malta y Turquía y posteriormente escribe *La pipa de opio* (*La Pipe d'opium*, 1838)²⁴. En 1849 Máxime du Camp emprende un viaje a Oriente Medio junto a Flaubert y publica las *Memorias de un suicida* (*Mémoires d'un suicidé*, 1853) con una escena de un comedor de opio. Hacia 1845, diversos escritores formaron el “Club del Hachischins”, para experimentar no solamente con el hachís sino también el opio. El club se reunía en la isla de Saint-Louis en casa del pintor Fernand Boissard. Entre los habituales se encontraban los escritores Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Alejandro Dumas, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, o el pintor Eugène Delacroix. Toda una generación literaria floreció bajo la influencia de estas sustancias, experiencias muchas veces narradas o reflejadas en muchas obras a lo largo del siglo XIX.

Otro de los aspectos que refleja el cambio operado durante el periodo romántico es la paulatina eliminación de las referencias neoclási-

²² COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Kubla Khan or a Vision in a dream*. (Probablemente escrito en 1798 y publicado por vez primera el año 1816)

²³ DE QUINCEY, THOMAS, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

²⁴ GAUTIER, THÉOPHILE, *La pipa de opio y otros cuentos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990.

cas reivindicando una identidad nacional. Los mitos ovidianos²⁵, referencia obligada en los siglos precedentes, dan paso a la recuperación del folclore, historias y leyendas mucho más cercanas al individuo y sus circunstancias concretas. En una de sus famosas leyendas Bécquer relata el mítico nacimiento de la Flor de la pasión con un argumento en el que se mezclan las intrigas entre judíos y cristianos con la muerte trágica siempre resultado de un amor imposible. La leyenda narra la historia de un judío de Toledo padre de una hermosa joven llamada Sara, pretendida por muchos hombres a los que ella no corresponde. El odio del judío hacia los cristianos es tal que cuando se entera que la causa de los desdenes de su hija es el amor que siente hacia un cristiano, es sacrificada por su propio padre en la cruz en uno de los supuestos ritos sangrientos que se les atribuían por entonces.

Cuentan que algunos años después un pastor trajo al arzobispo una flor hasta entonces nunca vista, en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador del mundo, flor extraña y misteriosa, que había crecido y enredado sus tallos entre los ruinosos muros de la derruida iglesia²⁶.

Se trata de hecho de una enredadera a cuya flor se la denomina como pasionaria o flor de la pasión. Originaria de las selvas de Brasil y Perú, se trata de una planta extremadamente invasora que trepa por los troncos de los enormes árboles tropicales en su búsqueda de la luz del sol. Esta flor posee una simbología tan compleja como su propia estructura floral. Su relación con la pasión de cristo se debe a la semejanza establecida entre las partes de la flor y los objetos empleados en la crucifixión de Cristo. En 1633, el jesuita Giovanni Battista Ferrari, hombre versado en la ciencia botánica la describe en los siguientes términos:

Esta flor es un milagro, pues en ella, la propia mano de Dios ha retratado el martirio de Cristo. La corona termina en espinas recordando la corona

²⁵ El libro de *Las Metamorfosis* de Ovidio asociaba el origen de algunas flores, árboles y arbustos a historias mitológicas relacionadas con el amor y la muerte: la transformación de Dafne en laurel (libro I, 548-567), Narciso y Jacinto en las flores que llevan sus nombres (libro III, 508-510 y libro X, 208-219), la ninfa Clitie en heliotropo (libro IV, 266-270), Cipariso en ciprés (libro X, 136-142) o Adonis en anémona (libro X, 728-739) por destacar los más conocidos.

²⁶ [BÉQUER], GUSTAVO ADOLFO, "La Rosa de Pasión" en *Rimas y Leyendas*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, Colección Austral, 2002, p. 197.

de espinas de Cristo: la inocencia del Salvador se refleja en la blancura de la flor; el nectario rasgado, recuerda sus ropas raídas; los estilos representan los clavos que atravesaron sus manos y pies; los cinco estambres representan las cinco heridas; los zarcillos representan los látigos²⁷.

Entre 1799 y 1804 el naturalista alemán y explorador Alexander von Humboldt viajó por Sudamérica describiendo la jungla tropical originaria de la pasionaria. El redescubrimiento de la flor permitió renovar su fama contra el profundo simbolismo religioso que la había acompañado hasta entonces, cultivándose desde entonces en numerosos jardines.

Parte de esta sutil simbología floral evolucionó en el siglo XIX hacia vertientes más frívolas, como divertimento de la sociedad aristocrática. Tal fue el caso del llamado “lenguaje de las flores” constituido como un auténtico fenómeno social en la Europa del siglo XIX.

Cuenta una leyenda que el lenguaje de las flores tiene su origen en el amor de un joven y pobre árabe por la hija de un pachá. Por medio de las flores podían los dos enamorados comunicarse en el mismo seno del harén. Fuera de este tipo de leyendas de gran éxito gracias al profundo interés del momento por el mundo oriental, en 1716 Lady Mary Wortley Montagu viaja a Turquía con su marido y logra visitar un harén. Al escribir a una de sus amigas le envía una “carta de amor turca” consistente en una serie de objetos que se asocian a determinados versos. Sin embargo esta asociación no es tan simbólica como mnemotécnica ya que las palabras que designaban en turco cada uno de los objetos o flores, rimaban con la última palabra de cada verso²⁸. En 1811, B. Delachénaye inventa un nuevo abecedario en el cual, las vocales y consonantes son reemplazadas por flores generalmente elegidas por su inicial de modo que las agrupaciones de plantas podían constituir palabras. Fue publicado bajo el nombre de *Abécédaire de Flore; ou, Langage des Fleurs*²⁹.

Sin embargo el verdadero estallido de la moda se origina a partir de la publicación en 1818 de un auténtico best-seller del momento *Le langage des fleurs* publicado en París por Charlotte de la Tour, pseudóni-

²⁷ HEILMEYER, MARINE, *The language of flowers. Symbols and myths*, Alemania, Ed. Prestel, 2001, p. 66.

²⁸ ELLIOTT, BRENT, “Le langage des fleurs au XIX siècle” en *L’empire de flore*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1996.

²⁹ B. DELACHÉNAYE, *Abécédaire de Flore; ou, Langage des Fleurs*, Publicado en Paris el año 1811, Imprimerie de P. Didot l’Aine.

mo de Louise Cortambert³⁰. En el espacio de una década la moda del lenguaje de las flores se extiende y se publica un gran número de obras sobre el tema. Los estudios históricos sobre el lenguaje de las flores han dado lugar a muchas confusiones y malentendidos. La confusión aumenta por las noticias de su origen turco que contribuyó en gran manera a su éxito al menos en Francia: Théophile Gautier asigna la palabra “sélam” para designar el lenguaje de las flores siendo en realidad una fórmula de saludo en turco que no se ha usado nunca en el contexto del simbolismo floral o del sistema mnemotécnico del harén. Sin embargo a partir de entonces, el término empieza a aparecer en otras obras como *Le lys dans le vallée* de Balzac³¹. Esta obra narra la historia de un amor imposible entre Félix de Vandenesse, cadete de familia aristocrática y madame de Mortsauf, la virtuosa esposa del conde de Mortsauf, personaje sombrío y violento. Para mostrar secretamente su amor por ella, el protagonista, compone dos ramos según las convenciones del lenguaje de las flores.

La comparación de los rasgos femeninos del ser amado con las flores no es exclusiva del romanticismo puesto que era práctica común en el lenguaje poético pero aparece una variante lúdica en la que las mismas flores se personifican dando lugar a un popular libro de láminas llamado *Les fleurs animées* de J.J. Grandville (1847). En él las plantas, con apariencia humana asumían su carga simbólica mediante las actitudes que adoptaban.

Después de 1870, el interés por los libros sobre el lenguaje de las flores disminuye en Inglaterra, aunque sigue quedando patente su importancia pasada en obras literarias emblemáticas como *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* de Lewis Carroll, publicado en 1871 como segunda parte de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. En el segundo capítulo se relata una divertida conversación entre Alicia y un conjunto de flores parlantes que forman parte de un jardín en las que se personifican las flores dotándolas de un carácter propio de la simbología asignada a cada una de ellas a lo largo de los tiempos. Las plantas nombradas coinciden con aquéllas que contienen una carga simbólica más fuerte como la azucena, el lirio, la rosa (se muestra soberbia y arrogante), violeta, y la espuela de caballero que apenas hace una fugaz intervención.

³⁰ “CHARLOTTE DE LA TOUR”, *Le langage des fleurs*, Publicado en Paris el año 1818, Audot, s.d.

³¹ BALZAC, HONORÉ DE, *Eugenia Grandet; La piel de zapa; El lirio en el valle*, Madrid, Edimat libros, Colección obras selectas, 14. 2000.



A través del espejo. Lewis Carroll.

Lo divertido de la escena no es que las flores hablen como personas sino que al contrario, Alicia sea tomada por una flor más, algo extraña y ajada, tal y como observa la rosa.

Curiosa es también la referencia sarcástica a la presencia del sauce llorón en el centro del jardín:

- ¿No os da miedo estar plantadas aquí solas sin que nadie os cuide?
- Para eso está el árbol en medio —señaló la rosa— ¿De qué serviría si no?
- Pero, ¿qué podría hacer en un momento de peligro? —continuó preguntando Alicia.
- Podría llorar —contestó la rosa.
- ¡Llora! —exclamó una margarita—. Y por eso lo llaman sauce llorón³².

En fin, sauces, cipreses, violetas, azucenas, conforman un magnífico universo oculto desde la antigüedad entre los versos del poeta y las pinceladas del pintor. Durante el romanticismo se recupera esa vuelta a la naturaleza indómita y toda la carga simbólica y legendaria vuelve a resurgir como vía de expresión de la pasión romántica. Las obras pictóricas presentan escenas que retratan un instante en el que es fácil crear si se desea una lectura simbólica con flores y otros objetos alegóricos. Los poemas o piezas literarias siguen un hilo argumental pero tienen una lectura unívoca que permite de nuevo el uso de mensajes ocultos. El jardín real por el contrario es cambiante e imprevisible, máxime cuando se aboga entonces por una naturaleza libre, no cohibida o contenida por la mano del jardinero. Incluso en el jardín pintoresco —por otro lado criticado por lo románticos— se prescinde prácticamente del detalle de las flores que quedan relegadas al entorno de la vivienda. La distancia no lo permite, pero tampoco se busca. La presencia de ciertos elementos aislados (un árbol ejemplar retorcido y dramático junto a una capilla gótica, un sauce llorón a la orilla de un lago) bastan para componer la escena jugando con las connotaciones emocionales que estas plantas nos producen. A pesar de la preferencia por determinadas especies (lilos, cipreses y chopos, sauces llorones, violetas, camelias³³, etc), de in-

³² CARROLL, LEWIS, *Las aventuras de Alicia*, Madrid, Ediciones Edival, 1977, pp.134-138.

³³ La camelia, símbolo de la longevidad y la pureza en Asia, se asoció tras el éxito de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo, al destino breve y trágico de personajes típicamente románticos encarnados por Marguerite Gautier. El éxito de las camelias residía en la perfección de la flor unido a la casi ausencia de perfume. Probablemente este hecho propiciaba que fuesen las únicas flores que toleraba el cuerpo enfermo de tuberculosis de Gautier para el que cualquier otro perfume hubiese resultado asfixiante.

dudable carácter plástico y emotivo, pretender crear con ellas lecturas complejas resulta casi imposible en el jardín en movimiento. Paralelamente, a lo largo del siglo XIX empieza a operarse un cambio, una ruptura con la tradición del pasado en la que se libera a la planta de su pesada carga simbólica a favor de la visión científica y estética que conducirá a las nuevas tendencias del siglo XX.

Hoy día se quiere explicar todo. Pero si se pudiera explicar un cuadro, no sería una obra de arte. ¿Debo decirle a usted qué cualidades constituyen a mi juicio el verdadero arte? Debe ser indescriptible e inimitable... La obra de arte debe cautivar al observador, envolverle, arrastrarle. En ella comunica el artista su pasión; es la corriente que emite y por la que incluye el observador en ella (...) pinto flores y simplemente las llamo flores, no tienen por qué contar una historia.

AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Antes del Ensanche, después de la Ilustración: notas sobre la cultura urbanística en la primera mitad del XIX

CARLOS SAMBRICIO

Quisiera, antes de adentrarme en tema, referirme a un doble hecho: en primer lugar, recordar que en 1859, tras haber convocado el Ayuntamiento de Barcelona un concurso para el Ensanche de la ciudad, el Gobierno central decide enmendar la plana a la corporación y frente a la decisión municipal de premiar el proyecto presentado por Rovira opta por conceder las obras a la propuesta firmada por Ildefonso Cerdá. En segundo lugar, que tanto el proyecto de Cerdá para Barcelona como el que traza Castro para Madrid, la propuesta de Holbrech para Berlín, las reformas del Ring vienés, las concebidas por Beruto para Milán o las reformas de Haussman para París se llevan a cabo casi simultáneamente en el tiempo, entre 1858 y 1862.

El primer tema nunca ha sido, hasta el momento, estudiado por los historiadores urbanos: entendida aquella decisión por algunos como injerencia del Gobierno Central frente a la decisión del gobierno municipal (algo similar había ya ocurrido en la segunda mitad del XVIII, cuando el Gobernador Militar Conde de Riela impuso el derribo de las murallas interiores abriendo, en su lugar, el Paseo que hoy conocemos como Ramblas) lo que se ignora es que tal decisión fue tomada por una hoy desconocida Comisión de Fomento de las Cortes, Comisión que, por su actividad legislatora sobre “Ensanche de poblaciones”, merece

una atención que hasta el momento no ha recibido. No ha sido estudiada porque tampoco lo ha sido el urbanismo de la primera mitad del XIX: en una cultura preocupada por conocer hasta el detalle lo que cabría denominar “momentos triunfantes”, ni la génesis ni la genealogía de un nuevo pensamiento han interesado a los estudiosos. Ocurre así que entre las transformaciones planteadas por José I, durante la ocupación francesa, y la propuesta de Cerdá o Castro para Barcelona y Madrid existe un vacío. Cabría señalar —como posible justificación— que el anatema lanzado por Fernández de los Ríos sobre la “inactividad urbanística” del periodo fernandino se ha tomado demasiado literalmente, sin comprender que fue en esos momentos cuando se produjo el quiebro epistemológico entre el antiguo Saber y las preocupaciones que caracterizaron los cambios urbanos de los años cincuenta.

¿Por qué interesa conocer qué sucedió, qué se pudo debatir y discutir y qué se aportó al debate urbano durante la primera mitad del siglo? Interesa, básicamente por tres razones: en primer lugar, porque si en distintos países hubo, en torno a 1860, una similar respuesta frente a un mismo problema significa que tanto inquietud como solución formaron parte de la cultura de la época, al margen entonces de consideraciones nacionales. En segundo lugar, porque el singular crecimiento demográfico que entre 1814 y 1860 se produjo en los principales núcleos de población cambió la imagen de los centros históricos hasta entonces existentes, al proponer los propietarios de suelo no solo cambiar las ordenanzas, buscando así construir en altura, sino que dieron al traste con la cultura que definía qué debía ser una vivienda: y al compartimentar las edificaciones existentes y disminuir la superficie de las viviendas, consiguiendo en consecuencia mayor densidad de ocupación, provocaron en las clases adineradas una hasta entonces reacción consistente en buscar escapar de la ciudad y construir, en consecuencia, barrios exclusivos fuera del límite de la población. Por último, porque es en esos momentos cuando por primera vez aparecen sociedades inmobiliarias que invierten importantes cantidades en suelo, posesionándose en condiciones más que favorables ante el inmediato crecimiento urbano que, intuyen, se producirá a corto plazo.

Estos tres motivos se plantearon en un momento más que singular, al darse también un triple fenómeno: en primer lugar, y puesto que la construcción del tendido ferroviario había obligado a establecer un instrumento jurídico —la ley de expropiaciones— que posibilitase ocupar la hasta entonces sagrada “Propiedad Privada” en nombre de un impreciso “bien común” o “interés social”, fueron muchos los que reclamaron

una ley de este tipo para adquirir nuevo suelo; paralelamente, las subastas de los “Bienes Nacionales” (tanto los incautados como los desamortizados) supuso el enriquecimiento de quienes adquirieron suelo intramuros; por ultimo, la demanda de suelo en el extramuros para instalar allí las primeras fábricas tuvo como consecuencia un rápido incremento del precio, pudiendo señalar como el precio un terreno adquirido en 1827 por 5.500 reales/fanega se pudo revender, treinta años mas tarde, por quince veces el precio antes pagado.



Detalle del Paseo que desde Puerta de Alcalá discurre paralelo al Prado de Recoletos, uniéndose al mismo a la altura de la Puerta de Recoletos (hoy Colón). Francisco de Nangle. 1767.

Si bien el proceso desamortizador abierto por José I buscó generar suelo que posibilitase las reformas promovidas por aquel Gobierno, las desamortizaciones llevadas a término entre 1820 y 1830 tuvieron como consecuencia trastocar la idea de Estado como esfera de Poder político, interponiendo la idea de sociedad civil: esta distinción explica que el control sobre el suelo se modificara, asignando tal cometido a una burguesía capaz de encauzar la inversión. Y quien busque conocer la realidad de la ciudad en torno a 1825 deberá tener presente tanto la *Estadística Industrial de Madrid en 1821* como las *Estadísticas de la*

Provincia de Madrid publicadas en 1835 por Antonio Regás, el *Diccionario Geográfico-Histórico* que Cortés y López saca a la luz o la *Guía General de Correos, Postas y Caminos* que Cabanes edita en 1830. La novedad que aportan los textos de Regás, Cortés y López o Cabanes es que valoran Madrid en relación con su entorno, con su territorio próximo, consecuencia de la voluntad por encontrar un espacio donde sacar fuera la industria existente, al entender que de esta forma podía liberarse un espacio en el interior dedicado a habitaciones para la emigración con el cual obtener, a corto plazo, beneficios.

La avalancha migratoria (Madoz comentaría, en 1.845, cómo ... *todos los días entran en Madrid de 1.000 a 1.500 gallegos en busca de trabajo*) obligó a estos nuevos habitantes a vivir hacinados, propiciando (por el degrado y suciedad consiguiente) enfermedades contagiosas como fue la epidemia de cólera de 1.834, la de 1.855 y 1.865. El suelo obtenido en el proceso desamortizador se convirtió en un bien codiciado —al incrementar rápidamente su precio— y quienes no concurren a aquellas subastas deseaban ahora, mediante un proceso de similares características, convertirse en propietarios del suelo intramuros. Si las fincas desamortizadas durante el Trienio Liberal fueron ciento setenta, la desamortización llevada a cabo por Mendizábal entre 1.835 alcanzó las quinientas cuarenta: así, casi un tercio del caserío de Madrid cambió de manos en apenas cincuenta años. Pero si las primeras subastas se concibieron destinadas a pequeños compradores que, al centrar su inversión en la compra de una o dos casas provenientes tanto de bienes eclesiásticos como de mayorazgos, identificaban los alquileres conseguidos con la renta del capital, a partir de esa fecha el procedimiento cambió, y quienes desde ese momento invirtieron en el proceso desamortizador propiciado por Mendizábal lo hicieron conscientes de que el suelo urbano se había convertido en objeto de especulación.

El negocio con el suelo pasó a ser un resorte de acumulación de la burguesía madrileña, y los beneficiarios fueron las capas altas de la sociedad de modo que, en aquella operación, 147 compradores adquirieron en Madrid el 76% de las ventas de un total de 540 fincas. La imagen de Madrid en 1836 nada tenía ya en común con la descrita solo cinco años antes por Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*, debido a los ambiciosos proyectos concebidos sobre los solares resultantes de los derribos. Se quiso convertir el Retiro en parisinas Tullerías; se propuso urbanizar el Barranco de Embajadores, así como el tramo comprendido entre Toledo y Mayor; se estudió la recuperación de la Moreña y se planteó levantar un viaducto sobre la calle Segovia. Fueron mo-

mentos en los que los ayuntamientos constitucionales aprobaron normas que modificaban o trastocaban una situación, y si desde los consejos municipales o desde el Gobierno se propició el debate sobre la ordenación de la ciudad, el saber urbano (edificios de viviendas, teatros, calles, pasajes, mercados o formación de arrabales) se asentaba sobre los intereses de una burguesía que buscaba beneficios inmediatos.

Aprovechando la libertad dada a los propietarios de fincas para fijar los alquileres (lo que hizo que, en poco tiempo, éstos se duplicaran o, incluso, triplicaran), se levantaron casas de vecinos sobre los solares de los conventos desamortizados; sucedió, por ejemplo, en el solar del convento de San Felipe el Real, en el arranque de Mayor. Sin embargo, ante los rápidos beneficios derivados de la renta del suelo, la burguesía dejó de invertir en la renovación del casco histórico, en calles —como Mayor— divididas en parcelas irregulares y donde la actividad comercial era gremial o, lo que es lo mismo, de baja capacidad adquisitiva, para centrar su atención en la construcción de nuevos espacios comerciales, en los pasajes o calles cubiertas convertidas —como ya ocurriera en París— en nuevos centros de actividad económica. Los planes para intervenir en el casco arrancaban de 1831, cuando Mesonero propuso potenciar las infraestructuras (construir mercados cubiertos, extender la red de alumbrado público, cementerios, beneficencia, plazas o traída de aguas), al tiempo que reclamaba una reforma interior capaz de reafirmar el valor de la ciudad histórica. A instancia suya se nombró una comisión que, presidida por él mismo, redactó textos sobre las medidas a seguir y, tomando como referencia las realizaciones parisinas, valoró la Puerta del Sol como centro neurálgico de Madrid, sugiriendo construir, tanto en la calle de la Montera como en la de Barquillo, los pasajes o galerías comerciales que en aquellos momentos caracterizaban la nueva arquitectura, y ejemplo de ello fue la construcción por Matheu de una galería comercial donde antes estuviera el convento de la Victoria.

Al poco, las inversiones especulativas dejaron de encauzarse hacia espacios comerciales y el auge económico se reflejó tanto en los primeros proyectos de ferrocarril como en la construcción de obras públicas. El concepto “progreso” se identificó con el aumento en las actuaciones públicas y esta idea se reflejó en la voluntad de alterar el esquema urbano existente. El capital entendió que construir... *es un buen negocio* y las expectativas que levantaron los procesos especulativos a corto y medio plazo generaron grandes obras que ya nada tenían que ver con la política de las pequeñas reformas. Por esta razón, entre 1844 y 1847 se constituyeron, solo en Madrid, 48 sociedades anónimas cuyos objetivos

eran pura y simplemente especulativos: y ello sucedía cuando, junto a un Ayuntamiento falto de presupuesto, aparecía un Gobierno intervencionista que, desde el Ministerio de Fomento, propuso ambiciosas actuaciones urbanas, invitando a la Corporación a aprovechar los mecanismos que la Ley de Expropiación Forzosa de 1836 preveía para la adquisición de terrenos destinados a reformas interiores.

En un momento en el que las élites vinculadas a la política y las ligadas a las finanzas quedan perfectamente identificadas —lejos de lo que fuera una sociedad compuesta por pequeños propietarios agrícolas—, se presentaron numerosos proyectos de transformación urbana. La posibilidad de obtener grandes beneficios a corto plazo atrajo a un capital extranjero (francés, belga o inglés) que invirtió en obras de alcantarillado, extensión de alumbrados, pavimentación del viario o desarrollo de las industrias del gas, ferrocarril o vivienda. Así, por ejemplo, la casa Manby Partington y Cía (de capital inglés) simultaneó la construcción de viviendas con el suministro de gas para el alumbrado, al tiempo que proponía reformar la Puerta del Sol a su costa. El francés Pirel propuso potenciar el carácter comercial de la calle Arenal para lo que sugería enlazar Atocha con la carretera de Valencia, prolongar el Paseo del Prado, establecer una vía en torno a la calle de Segovia o reformar la confluencia de Atocha con Carretas; Peyronet, autor de un proyecto para Sol, presentó una *Memoria* sobre la unión, mediante una vía, de Sol con Santo Domingo y la estación de Príncipe Pío al tiempo que el también francés Giraud Daguillon trazó una nueva calle Arenal (entendida como gran vía comercial) en la que aparecía un bulevar, que llamaba de la Reina.

Como he comentado, dichos proyectos se concibieron y presentaron buscando rentabilidad a corto plazo: conscientes que los alrededores de Sol era donde mayores y rápidos beneficios podían obtenerse, muchos edificaron bloques de viviendas en altura que fueron censurados por urbanistas como Ildefonso Cerdá (como hiciera, por ejemplo, con la llamada Casa del Cordero, en el arranque de la calle Mayor) calificando estas construcciones de “torpes moles”, al tiempo que auguraba como, a medio plazo, su presencia acarrearía inconvenientes urbanísticos. Pero frente a quienes adquirieron suelo en el casco, otros compraron en el extramuros, aprovechando la orden dada en 1834 por el entonces Alcalde, Marques de Pontejos, de prolongar Castellana en dirección norte, ordenándose lo que se denominó Paseo Nuevo. Capital francés y belga compraron suelo a ambos lados del paseo, si bien la gran propiedad de la Duquesa de Abrantes obligó a que las inversiones extranjeras se centrasen en el espacio comprendido entre Santa Bárbara y

Recoletos. En 1837 se planteó construir una nueva población de Chamberí y pocos años más tarde una empresa inmobiliaria, el “Centro Industrial y Mercantil”, compraba la colonia de Santa Eulalia, junto a la Castellana, con intención de construir allí 3.000 o 3.500 viviendas obreras. En 1845 se propone unir Chamberí con la Capital y en 1854 se formula un primer Ensanche para Madrid, al urbanizarse el espacio comprendido entre las Puertas de Santa Bárbara y de Bilbao.

La orden dada por Pontejos tuvo una repercusión pocas veces comentada, básicamente porque supuso cuestionar la situación existente en el norte de la ciudad, entre la Puerta de Recoletos, Santa Bárbara, Puerta del Pozo de las Nieves y San Bernardo. Quien observe la cartografía histórica de Madrid, desde el Texeira a los planos del XIX observara como, de las cuatro puertas, tanto las dos últimas (que marcan el camino hacia Fuencarral) como la de Santa Bárbara (que lo hace hacia Hortaleza) mientras que la Puerta de Recoletos no solo cierra el Prado de Recoletos sino que se divide a derecha e izquierda (hacia la Puerta de Santa Bárbara o hacia el camino de Alcalá) sin posibilidad alguna de aprovechar la vaguada que conducía a la denominada Fuente de la Castellana.

Los planos del XVIII señalan, de manera precisa, un hecho: el Prado de Recoletos se interrumpía nada mas llegar a la Puerta de Recoletos y solo (tras atravesar la Puerta de Alcalá) surgía en dirección norte un camino arbolado (la actual calle de Serrano) que, al llegar a lo que hoy sería Goya, giraba hacia la poniente, buscando alcanzar la Puerta de Santa Bárbara. Todo ello aparece tanto en los planos del XVIII (hago referencia tanto a los militares de Nangle como al de Chalmandrier, Tomás López o Espinosa de los Monteros) como en la cartografía levantada por los ingenieros franceses, durante la ocupación, y reflejan cómo el espacio entre Recoletos y Santa Bárbara estaba ocupado por los jardines de la Real Fábrica de Tapices. Tenemos constancia de cómo, en 1809, desde la ahora llamada Puerta del Conde Duque (siempre San Bernardo) se alcanza —a través de lo que hoy sería Bravo Murillo— el entorno de Maudes y el punto donde confluyen los cuatro caminos, pero el mismo plano, detallado al extremo, nada señala de qué ocurre mas allá de Recoletos.

La novedad aparece en 1833, cuando en la cartografía aparece una sorprendente novedad: entre lo que hoy es Bilbao, Chamberí, Iglesias y Plaza de Emilio Castelar el suelo mas allá de la cerca se ha urbanizado, trazándose paseos arbolados y ocupándose el suelo donde poco antes estaba la Fábrica de Tapices. Aparece así un polígono pentagonal,



Plano del terreno comprendido entre Camino de Fuencarral y Vicálvaro, por Mateo Obregón, alumno de la Escuela Militar de Ingenieros, 1833.

cuyos lados lo constituyen el camino que desde Recoletos alcanza Santa Bárbara; el que comunica esta con la Puerta de las Nieves, hoy Bilbao; el paseo que desde Bilbao va a Chamberí (actual Luchana); el que desde Iglesias llega a Castellana —Martínez Campos— alcanzando esta allí donde se situaba la llamada Fuente de la Castellana (lo que hoy es plaza de Emilio Castelar) y, por último, el que desde esta llegaba a la confluencia de Cisne con Castellana (Juan Bravo) y que, en su prolongación, desde este punto comunicaba con Recoletos.

Aquella prolongación de Castellana (lo que, insisto, se denominó Paseo Nuevo) en absoluto se trazó desde la voluntad por ordenar la salida de Madrid hacia Fuencarral, definiendo así un nuevo eje articulador de la ciudad que se entiende como límite arbolado que sirve para definir y enfatizar la operación de suelo que se quiere. Se trata de una operación de diseño urbano que recurre a la rotonda arbolada solo cuando el polígono plantea un quiebro en la línea, sirviendo en consecuencia para enfatizar el punto y señalar desde un principio cómo debe ser punto de confluencia de otras vías. Consciente de cuanto el diseño urbano

es formal, quien propone tal operación en absoluto se interesa por el diseño o trazado de un nuevo paseo arbolado y su única preocupación es definir el espacio de una nueva actuación.

Si en el XVIII el Saber urbano de la época tuvo que dar solución al problema que presentaba la embocadura del camino en el límite de la ciudad, al convertirse este en calle, el problema que ahora se establece es otro bien distinto, por cuanto que se trata de trazar fuera del límite de población unos paseos arbolados cuyo futuro a corto plazo será convertirse en soporte viario del nuevo ensanche. La valoración y trazado que ahora se hace del Paseo Nuevo refleja el quiebro del nuevo Saber urbano, por cuanto que el proyecto se amolda a la topografía de la zona, ajustándose en su trazado a la misma. Aparece el quiebro en el trazado del eje de lo que fueran los Prados: pero si el XVIII hubo de recurrir a la astucia para hacer parecer el Paseo recto —cuando en realidad no lo era— en el XIX tales recursos se ignoraron, enfatizándose determinados tramos al incrementarse el número de hiladas de árboles (que pasan, por ejemplo, de dos a ocho) o valorándose las rotondas como futuros puntos de encuentro. Y la prueba que el nuevo Paseo se concibe en función del nuevo ensanche y no de la ciudad existente se advierte cuando se proyecta, en pleno descampado, una gigantesca plaza circular, arbolada, chamela entre la vieja urbe y el proyecto de nueva población.

En un momento en que las obras de reforma interior alteran la imagen de una ciudad que se quería reformista y que cambia como consecuencia de la presencia del ferrocarril (...”Madrid, sin ser población ma-



Plano de Madrid con las fortificaciones ejecutadas, 1837

rítima, sin que el mar bañe sus tapias, tiene sin embargo un puerto. ¿Qué decir un puerto? Tiene ya dos a su inmediato servicio y pronto tendrá tres y luego cuatro... El verdadero puerto de Alicante y el puerto de Valencia están hoy en la explanada de Atocha, y allí estará, dentro de un par de años, el puerto de Barcelona, y allí vendrán a afluir antes de mucho el de Santander y el de Bilbao, y el de Cádiz y de Sevilla, el de Málaga y hasta el de Lisboa”) reordenar el norte de Castellana se plantea como operación paralela a las transformaciones que se llevan a cabo en el Sur de la ciudad, cuando se sugiere trazar cuatro barrios obreros (de 100 casas cada uno) en Moncloa, en el Paseo de los Ocho Hilos, un tercero en la Glorieta del Puente de Toledo y un último entre Delicias y la Estación de Circunvalación.

Cierto que el Sur experimenta un auge, y ello se debe a las industrias que allí se asientan, aprovechando los bajos precios del suelo en la zona: fábricas como la Bonaplata; talleres de fundición y construcción de máquinas como el de Sanfort; la Fábrica de Gas o la estación de Atocha fueron algunas de las primeras grandes instalaciones industriales surgidas en la década de los cuarenta, funcionando pocos años más tarde 20 fábricas de segunda fundición y 18 grandes talleres especializados en la producción de maquinaria y objetos de hierro. Cierto que existe un Sur que se desarrolla: pero sin proyecto urbano. La gran diferencia que aparece ya en los comienzos de los cuarenta, entre norte y sur en Madrid, es que el Norte es objeto de propuestas de urbanización, buscando llevar allí una nueva población, mientras que el espacio situado al Sur del eje de Atocha se abandona. Aquello pudo dar pie a que la burguesía madrileña canalizara hacia la industria el ahorro desamortizador y durante breve tiempo pareció que así podía ser: sin embargo, y a la vista de los proyectos urbanos existentes en el Norte, pronto aquella intención se recondujo hacia la inversión en suelo, iniciándose así un singular proceso especulativo.

La propuesta de Ensanche presentada en 1846 por Juan Merlo supuso triplicar la superficie de la ciudad existente, programando 1.700 hectáreas extramuros como suelo urbanizable. Tal propuesta beneficiaba, obviamente, a quienes no participaron en las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz y, como es lógico, fue criticada por los propietarios de suelo en el interior del casco. Sin embargo, al estudiar la propuesta de Merlo vemos con extrañeza como nada se planteaba en el nuevo espacio, limitándose a definir un viario que coincidía con los paseos comentados, convirtiendo ahora estos en ejes principales de la trama y valorando Castellana como eje articulador de su propuesta. La única

novedad que aparecía en la propuesta de Merlo es que definía un límite algo más amplio que la operación trazada en 1836 y, sobre todo, en que sugería actuar en el margen de Castellana hasta ahora ignorado, abriendo puerta a lo que luego sería el barrio de Salamanca. El proyecto motivó que Isabel II solicitase al Ayuntamiento de Madrid opinión sobre esta proposición; designado ponente Mesonero Romanos, rechazó tal posibilidad argumentando en su contra la conveniencia de concentrar los esfuerzos financieros en la reforma interior de Madrid.

La desamortización de Mendizábal y la posterior de Madoz —la “eclesiástica” de 1836 y la civil de 1855— facilitaron a la burguesía la compra de suelo en el centro pero, para conseguir terreno extramuros, la misma burguesía tuvo que recurrir a una Ley de Expropiación; gracias a ella pudieron establecerse, fuera del límite, tanto fábricas (ligadas a la red del ferrocarril) como viviendas para la emigración. Construir fuera de la cerca se convirtió en el tema prioritario, argumentándose que... “Madrid ha duplicado el número de sus habitantes, triplicado el de viajeros y, en vez de dar Ensanche y grandeza a la población, los coloca unos encima de otros, estableciéndose en el aire y agrandando la Capital de abajo arriba. Hemos elevado las casas sin ensanchar las calles; construido barrios sin proporcionarles casas; repintado paredes sin buscar puntos de vista desde donde contemplarlas.”

Si los proyectos de reforma interior habían sido promovidos por un capital financiero que ofrecía su intervención a cambio de compensaciones (económicas o fiscales), los primeros pasos en la construcción del Ensanche se llevaron a término sin que hubiera un plan, desconociéndose los mecanismos de control y sin precisar cuál debía ser la gestión a desarrollar. Buscando la compra de suelo rústico *para mejorar y ensanchar la población de Madrid en los arrabales*, surgieron, en corto plazo, diversas empresas: en 1846 se constituyó la primera compañía inmobiliaria, “La Urbana”, y, tras ella, surgieron otras, en cuyos Consejos de Administración figuraban banqueros como Salamanca, Gerona, Manzanedo y Muga, o ingenieros de caminos como Bravo Murillo, Sagasta o Echegaray; porque si los banqueros invertían en la construcción de la ciudad, los ingenieros ligados al Gobierno —miembros de la Comisión de Fomento del Congreso de los Diputados, encargada de discutir, entre otros asuntos, sobre la Ley de Ensanche— aportaban un saber técnico desconocido hasta el momento y que era, precisamente, el esbozado por la antes citada Comisión de Fomento de las Cortes, la misma que en la década de los cincuenta redactaría el proyecto de Ley de Ensanche para las grandes ciudades españolas.



Propuesta de Ensanche para Madrid. Merlo, 1846

Cuando todavía el saber urbanístico no se ha formulado y codificado, pero cuando ya los problemas aparecen, la solución que muchos dan es trazar parques y vías arboladas, conscientes de cuanto estas serán valoradas de forma mucho más positiva que si fuesen simples caminos. Que en pleno descampado (allí donde no existe una sola edificación) se proyecte un paseo de ocho hiladas de árboles, con frondosas rotondas y abundancia de vegetación refleja cómo, casi veinte años antes de los ensanches, cuando todavía el mito romántico no ha cuajado en la sociedad española, el jardín y el paseo fueron utilizados como arma urbanística, como recurso para definir una nueva imagen de ciudad.

Giardino, paesaggio e romanticismo

MASSIMO VENTURI FERRIOLO

“Non sono in grado di dare una definizione del Romantico; so soprattutto che non c'è differenza tra poetico e romantico”: da questa frase di Ludwig Tieck¹ partiamo per comprendere la reale essenza del Romanticismo. Il titolo della mia lezione è senza l'aggettivo “romantico” in quanto non esiste alcun modello strettamente “romantico”, soprattutto nel giardino e nel paesaggio, bensì uno spirito.

Ognuno di noi possiede un giardino romantico (aggettivo) perché è —in misura più o meno velata— poeta. E' un sentimento puramente soggettivo. Per questo preferisco parlare di Romanticismo, anzi della *Romantik*, perché è da qui che dobbiamo partire, dal Romanticismo tedesco, per comprendere una categoria che non ha valore puramente teorico. Parliamo di un pilastro non solo della cultura, ma della stessa civiltà occidentale. Romantica è in realtà l'intera soggettività moderna.

Il giardino, spazio dove nel corso del tempo ha preso forma la relazione più profonda tra uomo e natura, è il luogo dove la mentalità romantica può rivelare tutti i suoi segreti, una volta liberata dalla secolare polvere di false interpretazioni, soprattutto quelle che hanno identificato il giardino “romantico” con il cosiddetto parco all'inglese, illusione di spontaneità naturale smascherata dai più grandi testimoni dell'epoca, Goethe, Schiller, August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck.

¹L.Tieck a Köpke, in TIECK, L., *Phantasus* (1812), Hrsg. v. FRANK, M., in *Schriften*, 12 voll., Frankfurt a/M., Deutscher Klassiker Verlag, vol.VI (1985), p. 1214.

Giardini e paesaggi si ergono nei Romantici quali luoghi nitidi o sfumati di un desiderio antico, spazio escatologico; immagini poetiche, forse, non del tutto scomparse.

Poesia e Romantik, dunque, s'identificano. Non solo Tieck, anche Novalis lo afferma. Riflettiamo su quest'identità.

La poesia è stata la prima figura di paesaggio con la sua *estetività diffusa* e la prima immagine di *estetività raccolta* di giardino: lo dimostra Omero. Dopo il poeta greco e il latino Ovidio il giardino e il paesaggio, diventano *forme*, opere d'arte e di pittura, per tornare, con i Romantici, poesia, *figure*.

Il *Phantasmus* di Ludwig Tieck svela l'universo della *Sehnsucht*, che vede nel giardino una poesia vera e compiuta². Scaturisce dal sentimento più intimo, contrapposto al disordine e alla sgradevolezza di una natura disgiunta dall'arte. Perciò arte e natura "sono entrambe, comprese correttamente nella poesia come nelle arti, solo una e medesima cosa"³. Così il giardino può apparire "proprio come una miniatura su pergamene di epoca antichissima" nella totalità del paesaggio, in mezzo al disordine verdeggiante⁴.

Ogni giardino è un esempio unico, un bell'individuo condizionato dalla sua particolare posizione e dal suo ambiente, che può esistere una sola volta, come i capolavori dell'arte.

Tieck rivela la nostalgia per i giardini degli antenati, distrutti dalla moda del paesaggismo all'inglese: ama il giardino degli avi, spaziosa, verdeggiante continuazione della casa, con le stesse dritte pareti, senza curva impreveduta che colga di sorpresa, ricco di vivaci giochi d'acqua⁵. I Romantici guardano all'antico e alla storia, al recupero delle tradizioni poetiche. Tieck, von Arnim, von Eichendorff cercano l'antico giardino degli antenati⁶.

Poiché in Germania non era esistita arte dei giardini prima dell'introduzione dei modelli francese e inglese, i riferimenti sono l'antico regime e, prima ancora, i giardini italiani, che precedono i francesi nella storia come nella poesia⁷. Ma questi impianti sono in via di estinzione,

² *Ibid.*, p. 77: "Ein wahres und vollkommenes Gedicht muß ein solcher Garten sein".

³ *Ibid.*: "Kunst und Natur sind aber beide, richtig verstanden, in der Poesie wie in den Künsten, nur ein und dasselbe".

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sui quali si veda REHM, W., *Prinz Rokoko im alten Garten. Eine Eichendorff-Studie*, in *Späte Studien*, Bern u. München, Francke, 1964, pp. 122-214.

⁷ Cfr. WIMMER, C.A., *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 446.

soppiantati dal nuovo modello paesaggistico: *Phantásus* lamenta la distruzione dei giardini costruiti nel “cosiddetto gusto francese” e sostituiti da uno “spiacevole disordine di alberi e cespugli chiamato parco, secondo il termine alla moda”⁸.

Heidelberg diventa un simbolo: l' *Hortus palatinus*, è anch'esso vittima della nuova moda; era il primo modello “all'italiana” realizzato in Germania dal progetto di Salomon de Caus, trasformato nel 1805 in parco informale. Tieck immagina la *stupenda grande rovina* di Heidelberg fin dai tempi antichi, nel suo splendido poetico isolamento con le torri decadute, le grandi corti, circondata dalla favolosa natura che “aveva effetto sullo spirito quanto una perfetta poesia del Medioevo”: purtroppo questo quadro fiorente, da anni alla portata della *fantasia*, è stato trasformato in una “sorta di parco” con tutte le caratteristiche positive e negative, “ma tutt'altro che romantiche”⁹.

Il *topos* romantico si differenzia dall'arte delle forme nascoste del moderno impianto paesaggistico e si allontana da un preciso modello, è espressione individuale. Il giardino ideato dai Romantici nasce e si sviluppa in opposizione a quello inglese, radicato in ben altro spirito¹⁰.

Lo ha dimostrato Rosario Assunto in un intervento sul Settecento illuminista o romantico; ha espresso l'esigenza, nel “ripensare le teorie romantiche dell'arte dei giardini”, di precisare i termini *romanticismo* e *arte dei giardini*¹¹. Le radici del “giardino romantico” —per Assunto— andrebbero individuate nel giardino barocco architettonico, precisamente nel giardino del castello di Herrenhausen, dove, nel 1695, Leibniz espone ad Alvensleben le sue tesi sulla non seriabilità del singolo, sull'irriducibile molteplicità degli esseri¹².

Lo spirito dei Romantici nei confronti dell'arte dei giardini è complesso come la loro idea di paesaggio. Entrambi seguono una visione del mondo tesa verso una peculiare prospettiva escatologica non riducibile a una determinazione univoca e cristallina.

⁸ TIECK, L., *Phantásus*, cit., pp. 53-54.

⁹ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁰ Cfr. ASSUNTO, R., *Teorie del giardinaggio nell'estetica romantica*, in Giuseppe Jappelli e il suo tempo, a cura di MAZZI, G., Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova 21-24 settembre 1977, 2 tomi, Padova, Liviana, 1982, tomo I, pp. 3-23 e “La natura esteticamente dialettizzata, in Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento”, Palermo, Novecento, 1984, pp. 61-83.

¹¹ ASSUNTO, R., *Teorie del giardinaggio nell'estetica romantica*, cit., p. 3. Sul tema cfr. il nostro *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

¹² ASSUNTO, R., *Teorie del giardinaggio nell'estetica romantica*, cit., p. 4.

Non è possibile definire la tendenza all'universale, all'infinito, all'indefinibile, all'ineffabile. La *Romantik* comprende in sé un insieme di fattori complessi. L'epiteto *romantico* e l'antitesi *classico-romantico* sono approssimazioni da lungo tempo entrate nell'uso: categorie empiriche dal carattere fittizio facilmente dimostrabile alle quali non si possono dare esattezza di *stringente pensiero*. Il problema era già stato posto da Mario Praz in un'opera celebre che invita a scorgere nel *romantico* la sensibilità peculiare a un determinato periodo storico¹³.

Non è il contenuto a decidere se un'opera debba ritenersi romantica o no, ma lo spirito, com'è stato splendidamente sottolineato da Baudelaire: "Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver"¹⁴. Chi cerca fuori, nelle forme, non troverà mai lo spirito romantico nella sua peculiarità unica. L'esistenza di un movimento romantico ha, inoltre, nel classicismo, un aspetto, non una contrapposizione; non esiste il polo opposto di romantico, "semplicemente perché *romantico* indica una certa condizione della sensibilità che è soltanto diversa da ogni altra"¹⁵.

La *Romantik* si mostra complessa per il semplice fatto che sappiamo quando comincia ma non quando finisca, anzi forse si potrebbe perfino dire che non sia ancora finita¹⁶.

Con il Romanticismo nasce una nuova visione del mondo basata sull'età d'oro del passato¹⁷, fondata sul *nostos*, la nostalgia per la "cultura naturale" degli antichi greci a cui tornare.

¹³ PRAZ, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930, 1948), Firenze, Sansoni, 1992, pp. 13 e 19.

¹⁴ BAUDELAIRE, CH., "Qu'est-ce que le romantisme", in *Salon de 1846*, in *Oeuvres complètes*, a cura di POCHOIS, C., 2 voll., Paris, Gallimard, 1977, vol.II, p. 420. Su Baudelaire e i Romantici si veda ora COCCO, E., "L'arte e il paesaggio", in *La polifonia estetica. Specificità e raccordi*, a cura di VENTURI FERRIOLO, M., Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 387-398, in part. pp. 392-394, che pone i confini, per quanto riguarda il sentimento "antiro-mantico" baudelairiano della natura, tra *Romantico* e *Moderno* e sottolinea le distanze tra il poeta francese e Caspar David Friedrich.

¹⁵ PRAZ, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p.21.

¹⁶ BEVILACQUA, G., "Le origini del Romanticismo tedesco", in *I Romantici Tedeschi. Narrativa*, a cura di BEVILACQUA, G., 2 voll., Milano, Rizzoli, 1995, vol.I pp.9-129, p.9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34; è l'età d'oro del passato de *Lo spirito romantico e il sogno*, titolo del saggio di BÈGUIN, A., sul Romanticismo tedesco, scritto nel 1937: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1992.

Lo spirito dell'antico, non la sua forma esteriore, è l'aspirazione a un ritorno alla natura senza artificio aggiunto: si trasforma nell'attesa di Christian su *La montagna delle rune* dove è possibile trovare ancora qualche "meraviglia dei tempi passati", accessibile a chi ne è attratto "nel profondo del cuore" e dove "troverà amici antichissimi e splendide cose, e tutto ciò che ardentemente desidera"¹⁸.

I Romantici desiderano che il futuro diventi passato e, attraverso l'immaginazione, creano un mondo che si sovrappone a quello reale, frutto dell'atto "autocostitutivo, pienamente libero e creativo dell'artista"¹⁹. La poesia, con le ali della fantasia, non ha limiti né costrizioni né legami: il suo regno sconfinato è il pensiero e svela tutto ciò che si muove nel cielo e nella terra e l'intimo grembo della natura²⁰. *La poesia è il reale*, scrive Novalis, *il reale veramente assoluto*: "è il nocciolo della mia filosofia. Quanto più poetico, tanto più vero"²¹.

La fede nel primato dell'immaginazione offre la visione di un mondo pastorale, paradiso dell'ingenuità e dell'innocenza: della loro nostalgia. L'età dell'oro della bella natura e della dolce vita umana e animale è una rappresentazione poetica, spazio dell'*immaginazione creatrice* descritta da Schiller, quando sottolinea la presenza di un paradiso in tutti i popoli "apparsi nella storia", dove si rispecchia "uno stato d'innocenza, un'età dell'oro", eliso espresso dalla poesia sentimentale²². Essa permette al poeta moderno di superare gli antichi nella *ricchezza della materia* "in quello che non è rappresentabile né esprimibile, insomma in ciò che nelle opere d'arte si chiama *spirito*"²³.

Il saggio schilleriano *Sulla poesia ingenua e sentimentale* traccia una filosofia della storia con due stadi dello sviluppo dell'umanità: *naiv* il primo, dove siamo natura; nel secondo "non siamo natura, ci sentiamo estranei ad essa e in opposizione con essa, e vorremmo esser natura e vivere e sentire naturalmente, e tendiamo alla natura come alla nos-

¹⁸ TIECK, L., *La montagna delle rune* (1804), tr.it. di ZANNINO, J.-D., in *Ibid.*, p. 497; per quanto sostenuto cfr. pp.495-497.

¹⁹ FORMAGGIO, D., *La "morte dell'arte" e l'estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 64-65.

²⁰ Cfr. SCHILLER, F., *Omaggio delle arti*, dramma lirico rappresentato a Weimar il 12 novembre 1804: "Was die Natur tief im Verborgnen schafft, / Muß mir entschleiert und entsiegelt werden" (*Die Huldigung der Künste*, in *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1834, p. 569).

²¹ NOVALIS, *fr.*: 1186 e 1188, in *Frammenti*, cit., p. 301.

²² SCHILLER, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr.it. di E.Franzini e W.Scotti, Milano, Mondadori, 1995, pp. 83-84.

²³ *Ibid.*, p.46.

tra patria lontana e assente”²⁴: in effetti si tratta di una divisione tra poesia classica e romantica, come ricorderà Goethe nei suoi colloqui con Eckermann, precisamente in quello del 21 marzo 1830²⁵.

Lo scritto di Schiller è determinante per comprendere il percorso dei Romantici, basato sul gioco dell’immaginazione. Ad esso Kant aveva dedicato, nel paragrafo 51 della *Critica del Giudizio*, pagine ricche di sviluppi teorici. Dallo stato di natura allo stato di civiltà corrispondono i due generi di poesia: l’essere e la rappresentazione; gli antichi, poeti ingenui, *sono* natura; i moderni, sentimentali, *cercano* la natura, la rappresentano con nostalgia: l’uomo moderno, ha dimostrato Joachim Ritter, è uscito *nella* natura, la cerca e la trova come *paesaggio*²⁶.

La *poesia* consiste nel “conferire all’umanità la più completa espressione possibile”; ma in due modi o momenti diversi caratterizzati dall’ingenuo e dal sentimentale, dalla natura e dalla cultura. *L’imitazione più perfetta e possibile del reale* è l’elemento costitutivo della poesia nello *stato di semplicità naturale*; nello *stato della cultura* invece il poeta è definito dalla “capacità di elevare la realtà all’ideale o, il che è lo stesso, alla rappresentazione dell’ideale”. La fondamentale differenza tra *imitazione e rappresentazione* è basilare nella critica delle forme dell’arte dei giardini nello spirito dei Romantici. I poeti antichi si commuovono *in virtù della natura*, i moderni invece *in virtù delle idee*. I primi sentivano in *modo naturale* mentre gli altri sentono il *naturale*²⁷.

I Romantici possiedono un mondo del desiderio derivato dal singolo intimo sentimento. È il giardino, ineffabile recinto protetto della fiaba, ordinato contorno del castello, ma anche luogo della vita e del mondo dove crescono fiori e dolci gioie. È il paesaggio fiorito con la presenza di ninfe delle piante, dei monti e delle alture, come le novalisiane driade e oreade, sentito come corpo: “un corpo ideale per una particolare specie dello spirito”²⁸.

²⁴ PAREYSON, L., *Etica ed estetica in Schiller*, Milano, Mursia, 1983, p. 168: si rinvia a questo libro fondamentale per lo studio dell’estetica schilleriana; per il tema trattato in queste pagine cfr. pp. 163-185.

²⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 183.

²⁶ RITTER, J., *Landschaft. Zur funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Aschendorff, 1963 (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54). Ma mentre i Romantici cercano la natura nell’ideale, Ritter si scosta dalla loro ombra nel proporre il paesaggio come *realtà presente*.

²⁷ SCHILLER, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., pp. 41-43.

²⁸ NOVALIS, *fr.* 1129, in *Frammenti*, tr.it. di POCAR, E., Milano, Rizzoli, 1991, p.291; cfr. TIECK, L., *La montagna delle rune*, cit., p.492 e HÖLDERLIN, F., *Iperione*, cit., pp. 6 e 67.

Insieme, accanto o di fronte, giardino e paesaggio, anche agrario, sono simboli dell'anima e della storia, del finito e dell'infinito, del desiderio e dell'angoscia: "giardini fioriti e graziosi boschetti pieni di usignoli (...) colline coperte di vigneti" confinano con gli "abeti tenebrosi", con il paesaggio che "pareva avvolto nella nebbia"²⁹. Il paesaggio riflette lo stato d'animo di chi contempla, narra o describe; può trasformarsi e apparire totalmente diverso nelle successive contemplazioni a seconda della tonalità spirituale insita nello spettatore e espressa dal suo immaginario, che sente persino gli alberi stormire "in modo singolare"; può rimanere inciso indelebilmente nella memoria per la sua indescrivibile bellezza, per il fantastico riflesso di luci e colori e per il canto di un fiume³⁰.

Lo spirito è il vero e unico protagonista. La poesia è la sua espressione smisurata e inesauribile, proprio la ricchezza, profusa dalla natura vivificatrice, di piante, animali e organismi di ogni specie, forma e colore³¹. È un'arte nuova che nella sua bella fantasia guarda alla natura in modo fiabesco, favoloso e mitico per cogliere la verità nello stupore di fronte alla stessa natura. Una nuova visione estetica si oppone ai francesi e agli inglesi: Friedrich Schlegel la coglie nell'universalità di Goethe, esempio da seguire per esplorare le forme dell'arte fino alla sorgente, per dar loro nuova vita e nuove combinazioni, tornare alle origini della propria lingua e letteratura, liberare l'antica forza, il nobile spirito che ancora riposa, ignorato da tutti, nei documenti del passato della nazione³². Il nuovo spirito risale alla fonte vitale del Medioevo, al suo "carattere di presunta esistenza incorrotta", per trarre fresca linfa non dai ruderi solitamente e con approssimazione considerati manifestazione tipica di un "giardino romantico", che trova in realtà la sua espressione reale e irrealale al di là delle forme, nella creatività individuale come *chaos* ed *eros*³³.

La piena libertà creativa della poesia, l'indipendenza dell'arte dalla natura e l'atto *autocostitutivo, pienamente libero e creativo dell'artista*,

²⁹TIECK, L., *Gli elfi* (1811), tr.it. a cura di BISTOLFI, M., in *Fiabe romantiche tedesche*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, vol.I, p. 97.

³⁰Questo paesaggio lo possiamo leggere, per fare un esempio tra tanti, in EICHENDORFF, J. V., *Magia d'autunno* (1808-1809), tr.it. a cura di BISTOLFI, M., in *Fiabe romantiche tedesche*, cit., vol.I, p. 52 e *Presentimento e presente*, cit., p. 60.

³¹SCHLEGEL, F., *Dialogo sulla poesia.*, cit., p. 4.

³²*Ibid.*, pp. 27-28.

³³*Ibid.*, p. 36. Per la "presunta esistenza incorrotta" che viene attribuita al Medioevo in opposizione al presente cfr. COLLINI, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 42.

sono così esaltati³⁴. La poesia diventa “la prima e l’ultima istanza dell’anima umana che non si accontenta del reale”³⁵ e il poeta, per Joseph von Eichendorff, è *il cuore del mondo*, il testimone degli accadimenti più alti della nostra civiltà, la memoria dei secoli: “è lui che deve assolvere una paziente opera di restauro riannodando la fragile tessitura di sentimenti e di affetti oggi spezzata”³⁶. Ma il poeta non agisce “in nome di un passato irrevocabilmente perso nella sua interezza, ma di un futuro che di questo passato voglia preservare e custodire i valori più alti”³⁷.

Finito è il regno della fede,
distrutta l’antica magnificenza,
allontanata la bellezza in pianto,
tanto inclemente è il nostro tempo.

(...)

Dove trovi il tuo antico giardino
il tuo balocco, magnifica fanciulla,
il sacro parlar delle stelle,
l’aurora, il fresco vento?

(...)

Il poeta impoverirsi non può,
quando tutto intorno a lui va in rovina,
misericordia divina lo innalza,
il poeta è il cuore del mondo.

(...)

Per questo Dio la parola gli ha concesso,
che ardita nomina quanto vi è di più oscuro,
la devota gravità nella ricca esistenza,
la letizia che nessuno conosce³⁸.

Se il giardino è poesia - come abbiamo visto in Tieck, canone della poesia è la vera fiaba, “ad un tempo rappresentazione profetica,

³⁴ FORMAGGIO, D., *La “morte dell’arte” e l’estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 64-65.

³⁵ BORCHARDT, R., *Der leidenschaftliche Gärtner* (1936), Nördlingen, Greno, 1987, tr.it. di RONCIONI, M., Milano, Adelphi, 1992, p. 60.

³⁶ CHIARINI, P., *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Padova, Liviana, 1961, p.60; cfr. EICHENDORFF, J. v., *Gedichte*, in *Sämtliche Werke*, a cura di KOSCH, W., vol. I, Regensburg, s.d. [ma 1923], pp.458-461;

³⁷ CHIARINI, P., *cit.*, p. 60.

³⁸ EICHENDORFF, J. v., *Presentimento e presente*, *cit.*, pp. 373-374.

ideale, assolutamente necessaria. Il genuino poeta di fiabe è un veggente dell'avvenire" e "La dottrina della favola contiene la storia del mondo originario e comprende il passato, il presente e l'avvenire"³⁹. Il passato racchiude nel suo aureo involucro l'antica patria, il giardino rassicurante dell'infanzia, sempre vivo nel ricordo, quando non era ancora sciolto il legame con la natura, l'epoca passata dell'armonia con il tutto, il "romantico tempo d'oro dell'antico e libero vagabondare, quando tutta la bella terra era nostra bandita di diletto, e il verde bosco nostra casa e fortezza"⁴⁰. Il presente è il tempo della sofferenza, del dolore, della nostalgia; nel futuro, invece, saranno esaudite le promesse.

L'antica patria è il grembo della natura, passato che attraversa il presente in direzione del futuro; è la filosofia della storia romantica: il ritorno alla natura attraverso l'arte, la più alta produzione umana.

La poesia degli antichi è opposta al puro intelletto, alla pura ragione dei moderni; intelletto che *senza la bellezza dello spirito* "è simile ad un servizievole garzone che costruisce un recinto di legno grezzo come gli è stato prescritto e inchioda l'uno accanto all'altro i pali squadrati per il giardino che il maestro vorrà coltivare"⁴¹: è un giardino ordinato che protegge dalla follia e dall'ingiustizia, ma non conduce al "gradino più alto dell'umana perfezione"⁴². Il tempo del Partenone era quello di "una vita divina e l'uomo era allora al centro della natura": *la natura era sacerdotessa e l'uomo il suo dio*⁴³. Anche l'antica età dell'oro novalisiana contempla una natura "sacerdotessa, un'amica consolatrice e guaritrice" degli uomini, dimorante fra di loro, "che per un celeste legame erano divenuti immortali"⁴⁴.

Il passato non è un'ambigua nostalgia nazionale: viene da lontano, dal mondo greco per sfociare in una rivoluzione radicale del sentimento della natura⁴⁵; ricerca di *una sola* bellezza perché "l'umanità e la natura si fonderanno in *una sola* ed onnicomprensiva divinità"⁴⁶: il *dio venturo* che apre la strada al futuro guardando indietro⁴⁷.

³⁹ NOVALIS, *fr.* 1258 e 1263, in *Frammenti*, cit., pp. 317-318.

⁴⁰ EICHENDORFF, J. v., *Presentimento e presente*, cit., p. 128.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴ NOVALIS, *I discepoli di Sais*, in *I romantici tedeschi*, cit., I vol., p. 155.

⁴⁵ Cfr. RELLA, F., *Romanticismo*, Parma, Pratiche, 1994, p. 37 e "Il senso della natura, il senso del mondo, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*", a cura di BELLI, G., OTTANI CAVINA, A., RELLA, F., ROSENBERG, P., SCHIERA, P., Milano, Electa, 1993, pp. 25-44, p. 36.

⁴⁶ HÖLDERLIN, F., *Iperione*, cit., p. 100.

⁴⁷ HÖLDERLIN, F., *Pane e vino*, in *Le liriche*, a cura di MANDRUZZATO, E., Milano, Adelphi, 1977; cfr. su *Der kommende Gott*, RELLA, F., *Romanticismo*, cit., p. 7.

L'umana perfezione va ricercata tra il verde, *tra i colori della vita*: Diotima invita Iperione ad abbandonare la tentazione di uno struggimento fine a se stesso e le conseguenti riflessioni generate dall'osservazione delle rovine dell'antica Atene: i giardini circostanti, la natura del luogo, diventano ora lo spazio della speranza di un futuro che sappia cogliere il dettato poetico, quindi filosofico, del passato, dove la storia "diventerà il sogno di un presente senza limiti e senza confini"⁴⁸. La scena ricalca il *Fedro* platonico; i giardini sono gli stessi, cambiano i tempi; muta la temporaneità dell'uomo nella temporalità della natura, che è contemporaneità di presente, passato e futuro: i *pensieri sereni* di Diotima dominano ora sulle rovine⁴⁹. La natura assume la metafora degli stati d'animo nella concretezza del paesaggio simbolo di ricordo, meditazione e speranza: di nostalgia come futuro, volto al passato nei versi del *Canto al chiaro di luna* di Tieck: "Come nuvole cangianti è nostalgia, / la mente mia, che adesso è chiara e poi si abbuia, / scorrono intorno saltellando i desideri, / io non conosco le lacrime cocenti. // Sei vicina o sei lontana, / felicità ormai già sfiorita? / Ah, mi tendesse ora le mani / in questa solitudine di luna! // Esce dal bosco? Avanza lenta nella valle? / Scende forse giù dal monte? / Tornano dolori antichi? / Dalle nuvole le pene già fuggate? // E il futuro diverrà passato! / Perché mai si arresta il flusso. / Felicità! Se sei ancor lontana / noi ti corriamo incontro - ah! un giorno / anche l'amor felice diventerà passato"⁵⁰.

Il paesaggio diventa realtà estetica della vita dove si raccoglie la gioia dell'*estatica contemplazione*, dove l'uomo trova conforto e, dopo aver osservato ciò che credeva perduto, la bellezza del buon tempo antico, rifugiandosi nello spirito oltre lo struggimento, scopre che "non è ancora disseccata la sorgente dell'eterna bellezza"⁵¹. Il paesaggio contiene quindi ancora *l'antico cielo e l'antica terra*, è contemporaneità di presente e passato: diventa la personale *isola felice* del desiderio: la perdita dell'antico è aspirazione al mondo nuovo del sentimento infinito che fa dell'interno e dell'esterno realtà unica e inscindibile.

La natura è la stessa dentro e fuori dell'individuo: "non sarà tanto difficile unire ciò che è fuori di me con il divino dentro di me. Se all'aperisce

⁴⁸ NOVALIS, *I discepoli di Sais*, cit., p. 155.

⁴⁹ Per quanto sostenuto, cfr. *Ibid.*, pp. 96-97; cfr. ASSUNTO, R., *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 83-148.

⁵⁰ in *I Romantici Tedeschi. Narrativa e lirica*, a cura di BEVILACQUA, G., cit., vol. II, pp. 607-609.

⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

il suo piccolo regno, perché anch'io non dovrei essere in grado di piantare e di costruire ciò di cui c'è bisogno?"⁵²; la sua voce rivela all'iniziatore che la sente i suoi misteri imperscrutabili "e genera nel suo petto un presentimento divino"⁵³. La natura è sempre presente in tutte le sue manifestazioni, crea e si trasforma: "nel cuore stesso del tempo è insieme presente, passato e futuro"⁵⁴.

Hölderlin insiste sulla cesura tra Illuminismo e Romanticismo e le loro differenti visioni del mondo, della storia e della natura: "Tutto deve cambiare da cima a fondo! Dalle radici dell'umanità germogli il nuovo mondo! Una nuova divinità regni su di loro, un nuovo futuro si rischiari dinanzi a loro! Nelle officine, nelle case, nelle assemblee, nei templi, tutto deve cambiare da cima a fondo!"⁵⁵

Nel futuro una nuova gioventù nascerà dal paesaggio antico, piena rappresentazione *romantica* della maturità culturale di un popolo che ha raggiunto un alto sviluppo in sintonia con la natura, da servirsi in modo appropriato di ogni suo oggetto per ricavare il più completo piacere per sé e per per ogni suo singolo individuo: la sua immagine completa negli aspetti umani e politici è ben presente nel *Blick in Griechenland's Blüte*, testamento pittorico di Karl Friedrich Schinkel, "paesaggista" ormai rivolto, da architetto, alla progettazione della nuova Atene. Il grande quadro, del quale ci è rimasta la copia di Wilhelm Ahlborn del 1836, è così commentato dal suo autore: "I paesaggi costituiscono un particolare motivo di interesse, quando vi possiamo vedere le tracce di una presenza umana. La vista di un paese nel quale nessun uomo abbia ancora messo piede, può offrirci una sensazione di grandiosità e bellezza, ma l'osservatore rimarrà incerto, inquieto e triste [...]. La seduzione di un paesaggio viene elevata quando in esso si daranno precisa evidenza alle tracce dell'uomo, o rappresentandolo nella forma di un popolo ancora ingenuo e originario nella sua età dell'oro [...] oppure dando piena rappresentazione alla maturità culturale di un popolo altamente sviluppato, capace di servirsi in modo appropriato di ogni oggetto della natura in modo da ricavarne un più alto piacere sia per la vita del singolo individuo sia per quella del popolo stesso nella sua interezza. Nell'immagine di questo popolo si può vivere e lo si può comprendere in tutti i suoi aspetti umani e politici. Questo dovrebbe essere il compito di

⁵² *Ibid.*, p. 99; per quanto sostenuto sopra cfr. pp. 97-98.

⁵³ HOFFMANN, E. T. A., *La chiesa dei gesuiti di G.*, cit. p. 742.

⁵⁴ NOVALIS, *I discepoli di Sais*, cit., p. 175.

⁵⁵ HÖLDERLIN, F., *Iperione*, cit., p.99.

questa immagine e, a tal fine, scelgo come esempio la *Fioritura della Grecia*⁵⁶.

La soggettività romantica non vuole dunque copiare la natura, ma ritrovare se stessa nell'esterno, rendere spirito anche l'inorganico, intravedere la storia nel paesaggio, quell'*antico cielo* e quell'*antica terra* che il romantico vuole far rifiorire nel futuro, come nei visionari dipinti di Karl Friedrich Schinkel. Romantica è una soggettività potente, che non ha timore di opprimere la natura perché sa di esserle identica, né vuol essere suddita della natura riproducendone l'esterno, come nel giardinaggio di scuola britannica. Essa cerca di ritrovare le ragioni di una trasformazione architettonica della natura che nasce da un impulso veramente soggettivo, artistico e individuale nel senso più profondo e genuino. E' in gioco, in queste istanze, anche una rivendicazione di autenticità da parte dello spirito tedesco nei confronti di correnti —francesi e inglesi— che hanno dominato la cultura europea, come dimostra il romanzo schellinghiano *Clara*. Numerosi sono i collegamenti alla tradizione del giardino "all'italiana", non ultima l'immagine di Goethe a Palermo, che sogna l'orto di Alcinoò nel primo giardino pubblico d'Europa.

⁵⁶VON WOLZOGEN, A., *Aus Schinkel's Nachlass*, 4 voll., Berlin, Decker, 1862-1864, III vol., pp. 367-368, tr.it. in *K.F.Schinkel architettura e paesaggio*, a cura di POGACNIK, M., Motta, 1992, pp. 36-37.

***Una señorial y melancólica escena.
El romanticismo y el jardín
de los pazos gallegos***

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA

LA CRÓNICA DE UNA DECADENCIA

Creo que el tema de fondo de esta ponencia se puede resumir en pocas palabras como la historia de una decadencia. O al menos hasta la fecha se ha contado y enfocado siempre desde ese punto de vista: la decadencia de los señores de los pazos, provocada por la desaparición de las bases socioeconómicas sobre las que reposaba su mundo, y por añadidura la decadencia de los jardines que constituyeron la calificada como romántica escena de sus ocios y amoríos.

Comenzando por el desenlace de esta historia, para encontrar las primeras imágenes que se hacen eco del declive del mundo de los pazos es necesario esperar hasta los primeros años del siglo XX, cuando algunos artistas de Galicia fijaron en el medio rural y los elementos de su paisaje —bosques, caminos, riachuelos, aldeas, iglesias, fiestas y tradiciones populares...— una interesada mirada que, en medio del contexto regionalista y siguiendo el ejemplo de otras zonas del norte peninsular, buscaba recuperar aquellos matices diferenciadores y vernáculos del país¹. Con respecto a la arquitectura de los pazos, dado que tras el

¹ Las aportaciones a la representación del paisaje gallego de pintores como Fernando Álvarez de Sotomayor o Francisco Lloréns, con los precedentes decimonónicos de Pérez Villaamil, Dionisio Fierros, Serafín Avendaño y Ovidio Murguía entre otros, pueden verse resumidas en LEMA SUÁREZ, X.M^a, 2001.

románico se consideraba ya entonces al barroco como el estilo de mayor implantación en Galicia, encarnado en las persistentes formas del peculiar barroco de “placas” del siglo XVIII, no debe extrañar que fuera a partir de aquellos mismos años cuando se produjo el paulatino descubrimiento y valoración artística de estas construcciones, traspasando la mera condición de motivo paisajístico para ser estudiadas y propuestas como modelo para la moderna edificación, tanto rural como urbana².

Ahora bien, en el contexto descrito y en el terreno de la plástica quizás fueron las acuarelas y dibujos de Alfonso R. Castelao las que con mayor fidelidad mostraron la ruina y decadencia de los pazos. El tema está presente en sus reiterados retratos de los que llamó “hidalgos de gotera”: últimos representantes de la añeja hidalguía rural venida a menos que, con sus largas barbas y ropajes de otros tiempos, aún se esforzaban por mantener un porte de dignidad, si bien ya no podían ocultar su pobreza, refugiados en la soledad de sus ruinosas casonas, junto a cuyas desvencijadas y agrietadas paredes, apuntaladas incluso para no venirse abajo, asoman también los descuidados jardines³. La repetitiva estampa de estos pazos consiste en una torre almenada acompañada de un cuerpo residencial anexo, donde se suele disponer la entrada principal, abriéndose en el piso alto alguna barroca balconada, en una imagen ciertamente inspirada en una de las tipologías más frecuentes de estas construcciones⁴. La degeneración de aquella aristocracia rural, que sólo cien años antes se encontraba en el apogeo de su poderío socioeconómico, fue sin embargo objeto de una explícita y dura crítica por Castelao en otras escenas que también incluían al clero, mostrados ambos como responsables de la opresión de los campesinos, tal como se aprecia en las sátiras sobre “*foros e oblatas*”. En cambio, en la ilustración para la portada del libro *El Hidalgo Don Tirso de Guimaraes* (1913), de

² En lo tocante al proceso de recuperación intelectual del pazo gallego y el contexto del regionalismo, véase nuestro análisis en IGLESIAS VEIGA, X.M.R. y SÁNCHEZ GARCÍA, J.A., 2002.

³ La orgullosa resistencia de los hidalgos al amparo de sus vetustas casonas y pazos se refleja en ilustraciones aparecidas en diversas publicaciones periódicas, como *La Ilustración Española y Americana* (nº 20, mayo de 1915), *Suevia* (nº 3, 5 de febrero de 1916), o su álbum *Nós* (1920, il. nº 13). La especial atención de Castelao a este mundo de los pazos ha sido señalada por DURÁN, J.A., 1974, 169 a 171; y CARBALLO-CALERO, M^a V., 2000, 63 a 72.

⁴ Recientemente se ha puesto de manifiesto la decisiva influencia aportada para esta estampa por algunos pazos de la comarca pontevedresa de A Estrada, donde Castelao residió tras su casamiento con Virginia Pereira en 1912, como el pazo de Guimaraes que sirve de fondo a varios de estos “hidalgos de gotera”. CASTAÑO GARCÍA, X.M., 1998



Portada de *El hidalgo Don Tirso de Guimaraes*. Castelao, 1913.

su amigo Luis Antón del Olmet, Castelao no oculta su cariño al representar a uno de aquellos hidalgos venidos a menos: D. José Hermida y Pazos de Probén, señor del pazo de las Torres de Hermida en Lestrove (Dodro, A Coruña). En modo alguno coincidente con el típico rentista que añora los perdidos privilegios del Antiguo Régimen, este extravagante personaje desarrolló una importante actividad como escritor de ideas anarquistas, anticlerical y librepensador, lo que le convirtió en un admirado referente para los republicanos hasta su muerte en 1913⁵. En relación a su decrepito pazo de Lestrove conviene saber que, siendo Hermida primo de Rosalía de Castro, en él pasó la poetisa algunas de sus temporadas más felices durante su niñez, acogiendo posteriormente el nacimiento de sus hijos Ovidio y Gala; de hecho Rosalía llegó incluso a fijar en Lestrove su residencia en varios períodos, lo que motivó que redactara aquí algunas de sus composiciones poéticas, como parte de las que integran el libro *Follas Novas*⁶.

Esta decadencia de los también llamados “*Señores de piedras viejas*” vuelve a aflorar una década más tarde en el primer estudio publicado sobre los pazos, aparecido en fecha tan temprana como 1928 con el libro *Los pazos gallegos*, debido a Fernando Gallego de Chaves, marqués de Quintanar, y Xavier Ozores Pedrosa⁷. Sin embargo, el carácter de crónica que, como señaló J.A. Durán, impregnaba las ilustraciones de Castelao, da paso aquí a una visión redactada desde los intereses de los propietarios de mejor posición, inequívocamente teñida de romanticismo como se explicita en el prólogo de X. Ozores cuando destaca como

⁵ José Hermida, que también adoptará el apellido Castro de su pariente Rosalía, había retornado a su pazo decepcionado del ambiente de la Corte en los días previos a la revolución de 1868, publicando obras como *Expansión político-libre-pensadora* (1887) o dirigiendo la revista gallega *El Libertador*. Durán recoge la significativa y conmovedora historia de cuando en su creciente pobreza se vio forzado a vender la madera de dos viejos bojes que se encontraban ante su casa, pero que al llegar el comprador a cortarlos se encontró con que habían sido robados por unos campesinos a los que perdonó, pagando incluso el importe acordado en la venta. COUCEIRO FREJOMIL, A., 1952, vol. 2, 217; y DURÁN, J.A., 1977, 183 a 194.

⁶ Una de las temporadas de residencia en Lestrove transcurrió entre 1878 y 1881, debido a la necesidad de vender su escaso patrimonio familiar para ayudar a su marido Manuel Murguía, que por entonces se encontraba en Madrid. Una vez pasadas aquellas penurias el propio Murguía cuenta que hizo disponer para disfrute de su mujer e hijos un jardín en la finca del pazo, que le costó 100 reales.

⁷ En el libro se recogen medio centenar de pazos, acompañados de unos escuetos comentarios históricos y fotografías de J. Cao Moure, dueño de la editorial P.P.K.O. que costeó la publicación. QUINTANAR, MARQUÉS DE, y OZORES PEDROSA, X., 1928

nota característica de los pazos su “aspecto romántico y sentimental”, cualidad evidenciada plásticamente en “sus piedras cubiertas de líquenes y musgos, y sus jardines de mirtos antiguos”⁸. En adelante esta imagen tópica se consolidará y exportará con gran fortuna fuera del ámbito gallego, como lo prueba el folleto *Los jardines de España*, editado en los años treinta por el Patronato Nacional del Turismo, que describe los jardines gallegos, los únicos comentados de toda la zona norte peninsular, como “jardines de tipo inglés”, empapados por una sensación de suavidad y melancolía, y por ello claramente diferenciados del tipo hispanoárabe⁹. En esta misma línea el libro de A. Rigol sobre *Los viejos jardines españoles* reafirmará la peculiar y melancólica condición de unos jardines sometidos a la perenne neblina y humedad natural del clima gallego¹⁰.

A partir de estas bases se vuelven más comprensibles las semblanzas trazadas en estudios posteriores como los del Marqués de Lozoya o singularmente los *Jardines de España* de la marquesa de Casa Valdés, donde se insiste en la poética personalidad de estos jardines umbríos y se exalta su exuberante vegetación¹¹. Otro destacado hito se puede encontrar en la pionera llamada de atención a nivel internacional efectuada por C. Añón Feliú en 1981, con motivo del congreso del ICOMOS celebrado en Florencia, explicando tanto el origen del pazo y su arquitectura como su íntima relación con los jardines, para subrayar así

⁸ Con respecto a estos jardines indicaba X. Ozores en su prólogo que “No faltaba el viejo jardín de mirtos en que las lunarias, el alecrín, la malva y la resedá, odoraban el ambiente y daban a nuestras abuelas unos naturales substitutos de Houbigant y de Floralia”. Más adelante pasaba a criticar la situación de ruina y abandono en que habían caído muchos pazos, proponiendo su recuperación y estudio para definir las nuevas construcciones de estilo gallego, en conexión con el ideario regionalista ya comentado.

⁹ Su clasificación dentro de los jardines de estilo paisajista se refuerza con una descripción no exenta de inexactitudes, como llamar lago a los estanques de Oca, pero que han de explicarse desde el deseo de forzar la filiación con respecto a los jardines ingleses: “He aquí los elementos principales de los jardines gallegos: el agua recogida en tranquilos lagos como en Oca; un césped húmedo, que a veces crece entre las junturas de las piedras, cubiertas de musgo, y prisioneras de las plantas trepadoras”. *Los Jardines de España* (193?).

¹⁰ De nuevo son los únicos jardines reseñados en toda la comisa Cantábrica, desarrollando los rasgos de abundancia de agua, césped, árboles corpulentos y vetustas piedras recubiertas de musgo que enlazarían con el ámbito inglés y constituirían el mayor contraste con los jardines mediterráneos. “Jardines de Galicia” en RIGOL, A., 194?.

¹¹ LOZOYA, M. DE, 1951, 32 a 3; y CASA VALDÉS, M. DE, 1973, 197 a 209.

aquellas características derivadas del húmedo clima y la perfecta simbiosis con la piedra granítica¹².

Ahora bien, en este punto es conveniente remontar el desarrollo cronológico para intentar localizar la procedencia de esta concepción romántica de los jardines pacegos. Visto lo ocurrido en otros contextos geográficos no resulta extraño que sus raíces provengan del mundo de la literatura, y en este caso de la narrativa decimonónica, lo que prueba la determinante aportación del siglo XIX para la elaboración de un tópico intelectual tan atractivo y persistente que todavía sigue contaminando nuestra mirada sobre estos jardines.

En los años del fin y cambio de siglo hay que destacar en primer lugar la figura de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), puesto que introdujo el tema del jardín desde sus primeros relatos ambientados en el mundo de los pazos, como es el caso de *Femeninas* (1895). Sus jardines, contagiados por el sensual ambiente del simbolismo y el modernismo, se caracterizan en principio con parquedad como jardines misteriosos, cargados de aromas y evocadoramente románticos. Un mayor protagonismo y atención a sus rasgos formales se perciben años más tarde en *Jardín Umbrío* (1903), puesto que junto al expresivo título comienza a esbozarse el tipo de jardín señorial sobre el que una y otra vez volverá Valle: jardín con un trazado de mirtos seculares, poblado por estatuas de dioses y fuentes abandonadas y dotado de un protagonismo de una vegetación —cedros y laureles en estos relatos— que adquirirá una importancia vital a la hora de connotar la decadente escena.

Esta imagen literaria alcanzó en Valle su mejor construcción en el antiguo jardín del pazo de Brandeso de la *Sonata de Otoño* (1902), ahora con la función de ambientar y servir de simbólico marco para los crepusculares amores del inmoral y donjuanesco marqués de Bradomín. Brandeso es el nombre real de un pazo de la provincia de A Coruña, situado en Arzúa, en las cercanías del Camino de Santiago, cuya existencia Valle conocía con seguridad a través de sus propietarios, los Gasset, que también poseían en A Pobra do Caramiñal —su Viana del Prior— la torre de Xunqueiras. Su aparición en la *Sonata de Otoño* responde al conocido proceso de alteración y traslado a la comarca del Salnés de topónimos reales de otras comarcas gallegas, al que Valle-Inclán fue tan aficionado para introducir un supuesto realismo geográfico en sus

¹² Incluye además un breve comentario de los principales pazos y jardines, como los de Santo Tomé, Vilaboa, Oca, Santa Cruz de Ribadulla, Faramello, Mariñán, A Ribeira y otros. Publicada en AÑÓN FELIU, C., 1981.

obras¹³. Ahora bien, lo cierto es que el pazo de Brandeso de Arzúa contaba con un jardín de bojés con parterres que, según recogió M. Durán-Loriga, habían sido plantados por un jardinero francés a mediados del XIX, combinados con otras plantaciones arbóreas de magnolios, camelios y tejos¹⁴. No obstante, la cuestión de si Valle llegó a visitar y conocer en persona este jardín, hoy prácticamente desaparecido, ha de ser considerada como irrelevante toda vez que el trazado y especies descritas responden a las más frecuentes en los jardines de los pazos galaicos del XIX, lo que aporta una primera explicación para la reiterativa descripción de la *Sonata de Otoño* al mencionar los mirtos seculares que dibujan los escudos de antepasados, las carreras cubiertas por hojas, un estanque y bancos abandonados, un laberinto con fuente en el centro, cipreses y cedros de gran antigüedad, acacias, castaños y otras especies típicas de Galicia.

Yo recordaba nebulosamente aquel antiguo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador, en torno de una fuente abandonada. El jardín y el Palacio tenían esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor. Bajo la fronda de aquel laberinto, sobre las terrazas y en los salones, habían florecido las risas y los madrigales cuando las manos blancas, que en los viejos retratos sostienen apenas los pañolitos de encaje, iban deshojando las margaritas que guardan el cándido secreto de los corazones. ¡Hermosos y lejanos recuerdos! (...)

Recorrimos juntos el jardín. Las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro. Los caracoles, inmóviles como viejos paralíticos, tomaban el sol sobre los bancos de piedra. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono.

¹³ El lugar de San Lorenzo de Brandeso es convertido en San Clemente de Brandeso, buscando una mayor eufonía, como ya en su momento señaló Filgueira Valverde. Estas y otras consideraciones acerca de las referencias gallegas en Valle fueron estudiadas por SMITHER, W.J., 1986, esp. 19 a 24. En cuanto al pazo real de Brandeso y su linaje, con vínculo fundado por D. Fernán Montero de Mella en 1635, véase MARTÍNEZ-BARBEITO, C., 1986, 134 a 136.

¹⁴ Museo de Pontevedra. Fondo Durán-Loriga. Fichas de pazos. "Pazo de Brandeso". Ficha Nº 3, 1947.

Por otra parte, como ya en su momento señaló L. Litvak este jardín galaico de la *Sonata de Otoño* coincide prácticamente con la misma imagen del jardín italiano de la *Sonata de Primavera*, lo cual no deja tener cierta lógica atendiendo al determinante modelo de jardín renacentista que subyace en los jardines del barroco, lo que también se aprecia en algún relevante trazado gallego como el parterre dieciochesco de Mariñán¹⁵. A la hora de evocar el jardín de la *Sonata de Otoño* Valle incide además en su descuidado aspecto como recurso para acentuar la melancólica atmósfera producida por el paso del tiempo y la otoñal decadencia que también rodea a los personajes¹⁶. En cuanto a sus rasgos formales, anteriormente D. Gambini llamó la atención sobre la concordancia de ciertos elementos —especialmente el laberinto y fuentes, pero también las estatuas— con tópicos muy en boga en el arte y la literatura finisecular, como los manejados por S. Rusiñol, D'Annunzio, R. Pérez de Ayala o J.R. Jiménez. Lo cierto es que esto semeja especialmente adecuado para un elemento crucial de esa escena como es la fuente al fondo de un laberinto y rodeada de cipreses, que no es una disposición ciertamente frecuente o característica de los jardines gallegos, pero no así para otros, entre los que se pueden citar los parterres recordados con escudos de la casa, las carreras flanqueadas por bancos y las avenidas de castaños bordeando el ingreso principal al pazo¹⁷. Además, el componente francés y “versallesco” que para esta misma autora estaría influenciado por Rubén Darío tiene una explicación más coherente en la propia evolución de los jardines pacegos, de acuerdo con el tardío pero duradero arraigo de las composiciones de parterres introducidas a finales del siglo XVIII y que mantuvieron su presencia durante toda la centuria decimonónica, normalmente en aquellas zonas del jardín más inmediatas a la casa. De hecho, aunque se ha tratado de localizar la inspiración de este jardín de Brandeso en algún pazo concreto, como el de Oca¹⁸, en realidad es más probable que Valle estuviera aplicando la mis-

¹⁵ Sobre el origen y significación de este jardín dieciochesco, vinculado a la etapa de renovación del pazo experimentada en tiempos del IV marqués de Mos, a partir de 1780, véase nuestro trabajo SÁNCHEZ GARCÍA, J.A., 1999.

¹⁶ LITVAK, L., 1998, 113 y 114.

¹⁷ GAMBINI, D., 1986, 12. En la misma línea los “gentiles arcos, cerrados por vidrieras de colores” de un mirador estarían describiendo las autóctonas galerías de madera y cierre acristalado, popularizadas desde el mundo urbano gallego a lo largo del siglo XIX.

¹⁸ W. J. Smither supone que de este “versallesco” pazo habría tomado Valle elementos como los estanques, fuentes, mirtos, cipreses, cedros y esculturas. SMITHER, W.J., 1986, 30.

ma técnica de traslado y alteración empleada con los topónimos, ahora para componer una imagen que para él era arquetípica del jardín pazo¹⁹.

En cuanto a la situación de abandono de este literario jardín de Brandeso, simbólicamente aprovechada por Valle para reforzar la decadencia de los protagonistas y su pasión, puede igualmente relacionarse con el declive de este mundo de los pazos y sus señores que el autor conocía sobradamente. Esta era por entonces una situación cada vez más frecuente en grandes pazos que habían experimentado sus momentos de esplendor durante los siglos del barroco, como aquellos vinculados familiarmente a Valle de la Torre Bermúdez en A Pobra, donde nació su padre, o especialmente el de András, en Vilanova de Arousa, cuna de sus abuelos paternos, cuyo jardín con escalinata de bajada al estanque y adornado con estatuas de un caballero y una dama²⁰ se había convertido en una prosaica huerta. Por si no fuera suficiente, a ello habría que sumar la propia experiencia vital de Valle cuando pocos años más tarde conocerá el fracaso en su intento de mantenerse como la antigua hidalguía en el pazo de A Mercede, en A Pobra do Caramiñal, donde residió con su familia entre 1916 y 1921. Culminando este tema de la decadencia de los pazos, en el comienzo de la serie sobre la Guerra Carlista Valle retrata al marqués de Bradomín en la coyuntura de verse obligado a vender sus tierras y casa a un rico y usurero burgués, el Sr. Ginero, que encarna al comprador de bienes desamortizados y antiguas propiedades señoriales tan representativo del nuevo panorama que presidirá el ámbito rural gallego a lo largo del siglo XIX.

Con anterioridad a Valle-Inclán el mundo de los pazos y su jardín había hecho ya su aparición en la obra de tema gallego de una de las más importantes escritoras del XIX en España: la novelista Emilia Pardo Bazán (1852-1921). Integrada precozmente en la corriente del naturalismo, esta autora no tuvo sin embargo empacho en reconocer en el pró-

¹⁹ Lo mismo podría extenderse a la configuración de un pazo como el de Brandeso, descrito con elementos tan característicos como la mezcla de estilos del XVI al XVIII, la torre almenada, el portalón con escudos sobre el arco, el gran zaguán empedrado con grandes losas de granito, el mirador o "solaina" hacia el jardín, la escalinata o la indispensable capilla conectada con sus dependencias. Sobre esta combinación de elementos y sus posibles inspiraciones en la zona del Salnés véase SMITHER, W.J., 1986, 30 y ss.

²⁰ Son los retratos de sus antepasados los Inclán-Malvido, que llegaron a Galicia procedentes de Asturias: D. Miguel Inclán, con casaca de diplomático, espada y espadín, y D^a Rosa Malvido, tañendo un laúd, realizados a mediados del siglo XVIII. Una reproducción de estas estatuas y otras imágenes de este pazo puede verse en SMITHER, W.J., 1986, 64.

logo de una de sus primeras obras, *El Cisne de Vilamorta* (1884), la importancia del romanticismo como una levadura que seguía presente en su época —y en su obra— como “enfermedad, pasión o anhelo del espíritu”, y que por ello podía considerarse imperecedera. Por otra parte, al igual que en el caso de Valle el tema del pazo no le era ajeno por su procedencia de aquella nobleza rural, como se refleja en la novela antes citada, uno de cuyos escenarios es el pazo de *Las Vides*, inspirado en el orensano de Banga, que pertenecía a la familia de su marido a través del linaje de los Quiroga, y en el que pasó temporadas estivales en los primeros años tras su matrimonio. Sin embargo, el jardín de este pazo es ante todo un jardín frutal y hortícola, característico de una comarca del Avia con gran tradición vitícola, brevemente descrito con sus plantaciones de camelios, limoneros y frutales, junto con claveles y otras plantas ornamentales protegidas en ollas viejas y cajoncillos de madera.

En cambio, muchos de los elementos presentes en el decadente jardín de Valle-Inclán sí fueron adelantados por la Pardo Bazán en la novela *Los Pazos de Ulloa* (1886), donde aparecen tantas y tan notables coincidencias a la hora de describir el jardín del pazo en el que transcurre la acción que nos ponen en la pista de otra posible inspiración para el autor de las *Sonatas*²¹. El pazo de Ulloa en el que moran los protagonistas de esta obra vuelve a emplazarse en tierras orensanas, en la misma comarca del Avia que la propia escritora definirá como escenario predilecto para sus novelas de tema rural²²; sin embargo, la circunstancia de haber escogido un topónimo como el de Ulloa, que remite a un pazo existente en la provincia de Lugo, en tierra de Palas de Rei, vuelve a adelantar las manipulaciones que también empleará Valle-Inclán. El pazo de Ulloa es descrito como un sombrío y enorme caserón de vastas habitaciones pero ya en estado de ruina, con lo que la Pardo Bazán

²¹ Anteriormente E. Pardo Bazán había ensayado otra aproximación a la degeneración de la nobleza de los pazos, enfrentada a la naturaleza y sacudida por primitivos instintos, en su novela corta *Bucólica*. Con ello sus realistas retratos de la ruina de los pazos y la degradación de sus señores, que la autora sitúa entre los años 60 a 70 del siglo XIX, se anticipan en varias décadas a la efectiva decadencia de aquel mundo, como también ha señalado TRONCOSO DURÁN, D., 2002.

²² Junto al pazo de Banga, en el mismo ayuntamiento de Carballiño se encontraba el de Cabanelas, que también frecuentó, mientras que durante su niñez había pasado algunos veranos en el pontevedrés de Miraflores, del que recordará especialmente su biblioteca. Para estos datos vitales puede consultarse el exhaustivo y reciente estudio de FAUS, P., 2003, t. I, 114 y 124; en cuanto a los pazos de aquella comarca orensana, véase RIVERA RODRÍGUEZ, M^a T., 1981, 246 a 249.

anticipa una situación generalizada décadas más tarde, seguramente filtrando su enfoque realista a través de un tema literario tan atrayente como el de la mansión en decadencia²³. Este mismo tema también se evidencia en su antiguo jardín, transformado y aprovechado como huerta, hasta el punto que sólo quedaban vestigios de lo que en tiempos de esplendor de la casa había sido un trazado geométrico de parterres, con bojes en los que estaban tallados escudos con las armas de los señores; otros elementos de este jardín inciden en idéntica dirección, como su enfangado estanque de piedra, semiderruido y rodeado de gruesas bolas de granito, algunas esparcidas por las inmediaciones²⁴, los bancos rústicos y cenadores invadidos por la maleza, o los rosales lindando ya con los campos de maíz:

Antes de dar con el marqués, recorrieron el capellán y su guía todo el huerto. Aquella vasta extensión de terreno había sido en otro tiempo cultivada con primor y engalanada con los adornos de la jardinería simétrica y geométrica cuya moda nos vino de Francia. De todo lo cual apenas quedaban vestigios: las armas de la casa, trazadas con mirto en el suelo, eran ahora intrincado matorral de bojes, donde ni la vista más lince distinguiría rastro de los lobos, pinos, torres almenadas, roeles y otros emblemas que campeaban en el preclaro blasón de los Ulloas: y, sin embargo, persistía en la confusa masa no sé qué aire de cosa plantada adrede y con arte. El borde de piedra del estanque estaba semiderruido, y las gruesas bolas de granito que lo guarnecían andaban rodando por la hierba, verdosas de musgo, esparcidas aquí y acullá como gigantesco proyectiles en algún desierto campo de batalla. Obstruido por el limo, el estanque parecía charca fangosa, acrecentando el aspecto de descuido y abandono de la huerta, donde los que ayer fueron cenadores y bancos rústicos se habían convertido en rincones poblados de maleza, y los tablares de hortaliza en sembrados de maíz, a cuya orilla, como tenaz reminiscencia del pasado, crecían libres, espinosos y altísimos, algunos rosales de variedad selecta, que iban a besar con sus ramas más altas la copa del ciruelo o peral que tenían enfrente. Por entre estos residuos de pasada grandeza andaba el último vástago de los Ulloa.

²³ Véase de nuevo lo analizado desde el punto de vista literario por TRONCOSO DURÁN, D., 2002.

²⁴ La presencia de estas bolas de granito rodeando un estanque está sin duda tomada de los estanques del pazo de Oca, los únicos que por sus dimensiones y cortesanías pretensiones incorporaron tal elemento.

A partir de estas coincidencias, y siempre teniendo presente la posible interferencia de los tópicos simbolistas y finiseculares, se podría aseverar que tanto Valle-Inclán como la Pardo Bazán estaban describiendo unos jardines de pazos que, pese a corresponderse con topónimos reales (Brandeso, Ulloa), no parecen identificarse con ninguno en concreto. Son por tanto unos jardines con un fuerte componente ideal, en cuya constitución hicieron entrar en juego una serie de elementos característicos de la jardinería gallega de los siglos XVIII y XIX, decantados con el paso del tiempo y no por casualidad semejantes: jardines de pequeñas dimensiones, situados a la inmediación de la casa y como transición a los terrenos productivos de la finca, presididos en primer lugar por una zona de setos de boj recortados con los escudos de los señores, y a continuación un estanque, laberinto, fuentes, cenadores, y ya alejándose hacia la finca y bosque las carreras de paseos con bancos dispuestos en su recorrido. Se trata de rasgos que hasta cierto punto, y como veremos más adelante, podremos considerar como dominantes en los pazos de aquella centuria decimonónica, pero presentados ya ante los ojos de ambos escritores con ese estado de abandono y decadencia en el que radicará el mayor ingrediente de su melancólico y romántico aspecto.

Antes de abordar con más detalle estos jardines vale la pena introducir una última referencia literaria, relevante por ser anterior a Valle-Inclán y a la Pardo Bazán, a través de la figura de Rosalía de Castro (1837-1885), la máxima representante del tardorromanticismo en la poesía gallega. En sus obras la aparición de los jardines se puede detectar entremezclada con las impresiones sobre el paisaje rural, siempre de acuerdo con su visión cargada de sentimentalismo. Como ejemplo, en un poema de *Follas Novas* (1880) aparecen ya algunos de los elementos que más tarde pondrán de relieve los autores citados, puesto que se mencionan boj es adjetivados como seculares, pero combinados con laureles y frutales en un marco de bosques de sombrío misterio, murmullos de fuentes y melancólicas evocaciones, entre las que se hace presente la triste estampa de un pazo:

Xigantescos olmos, mirtos/ que brancas froes ostentan/
unhas con cogollos inda,/ outras que o vento esfollea./
Buxos que xa contan sigros/ e que xuntos verdeguean/
formando de rama e troncos/ valos que naide atravesa./
e nos que moi descansadas/ fan o seu niño as culebras./
Loureiros, irmáns dos buxos/ pola altura i a nacenza./
pois arraigaron a un tempo/ no máis profundo da terra./
Limoeiros e naranxos/ que o verde musgo sombrean/ i olido es-

parcen de azare/ con que a xente se recrea./ Eternos bosques en donde/ sombrío misterio reina,/ onde só os paxaros cruzan/ polas tristes alamedas/ onde o marmurar as fontes/ un coidara que se queixan,/ i onde o mesmo sol do estío/ melancólico penetra./ I en medio desta espesura/ e desta hermosa tristeza,/ nunha casa inda máis triste,/ si de fachada soberba,/ alí din que ten o niño/ a nai de tódalas meigas:/ casa con portas de cedro,/ en cada ventana, reixa,/ cociña como de monxes,/ silencio coma de igrexa,/ criados que non dan fala,/ cans que morden como feras.

De este modo puede afirmarse que una cadena de aportaciones literarias contribuyó a dibujar y reforzar durante décadas la romántica imagen de los jardines de los pazos de Galicia, concretando además una identificación entre esa jardinería pancega y la etapa del siglo XIX cuyo sentido y claves adquieren por tanto la máxima relevancia. Sin embargo, de entrada es necesario advertir acerca de la dificultad de analizar unos jardines apenas estudiados y por ello mal conocidos, puesto que ni siquiera existe un inventario de los jardines de los pazos, y menos de los surgidos en el período romántico. Debido a ello, entre otras incertezas nos encontramos ante el problema de catalogar y definir como romántico lo que desde luego hoy lo es porque lo vemos así, especialmente en jardines que muestran diferente grado de descuido, e incluso abandonados durante décadas, pero que no puede hacernos perder de vista la cautela necesaria a la hora de valorar cual pudo ser su verdadera situación de origen y por supuesto su evolución a lo largo del siglo XIX.

En cuanto a la evolución histórica de los jardines pancegos, vale la pena recordar que su presencia se remonta en el tiempo a la misma etapa de los siglos XVI y XVII en que se concretó la tipología del pazo como residencia rural de una pequeña y mediana nobleza, la hidalguía, que constituirá una clase intermedia de rentistas²⁵. En el camino que progresivamente hizo perder a los primeros pazos aquellos rasgos defensivos heredados de su origen en las torres y casas-torres bajomedievales²⁶ se puede detectar igualmente la cada vez más acusada presencia

²⁵ Sobre el elevado número y peso en la sociedad rural de esta hidalguía, creadora de toda una civilización y cultura de los pazos, véanse los estudios de VILLARES, R., 1982, 104 a 106, y 118 a 127; y SAAVEDRA, P., 1997.

²⁶ Un magnífico ejemplo de la transición de aquella arquitectura bajomedieval al pazo lo hemos analizado en el caso de las Torres do Allo (Zas, A Coruña), con su origen en una torre de comienzos del siglo XVI y posteriores añadidos del XVII y XVIII. SÁNCHEZ GARCÍA, J.A., 2001a.

de unos jardines, de tipo hortícola en principio, que acompañaron este mismo proceso de incremento de los componentes domésticos²⁷. Ya en el período barroco se rastrean los primeros indicios de un carácter lúdico cada vez más consolidado, sin duda tomando como referencia los jardines de la Corte, aunque estos jardines pacesgos nunca renunciarán del todo a los elementos utilitarios, como se puede apreciar en los estanques conjugados con molinos existentes en los pazos de Santa Mariña de Castro de Amarante y Oca²⁸.

La confirmación del pazo como núcleo rector y organizador del mundo rural, constituyendo una arquitectura de poder y centro de un microcosmos autosuficiente donde se integraba la residencia del señor y su familia junto con unas tierras productivas para diferentes plantaciones hortícolas y frutales, campos de labranza y bosque productivo, alcanzó su apogeo en el siglo XVIII gracias al incremento de rentas derivado de los nuevos cultivos venidos de América, como el maíz. En esta misma centuria dieciochesca la complejidad arquitectónica de los pazos, que reciben las influencias del barroco urbano para desplegar alas en L o en U destinadas a acoger la cada vez más numerosa servidumbre, almacenes y cuerdas, pero también se enriquecen con suntuosas capillas —independientes o conectadas con la casa principal—, escalinatas de acceso, patines y corredores ante la entrada, solanas para disfrutar de las vistas hacia el mediodía y grandes chimeneas, se corresponde igualmente con la introducción de pequeños jardines de parterres según el modelo francés²⁹. Ahora

²⁷ En uno de los escasos intentos por esclarecer los orígenes de los jardines pacesgos, Dacal e Izco plantean un proceso de reconversión de antiguas huertas o fincas con la disposición de cuadros y paseos, situando como uno de los trazados más antiguos la retícula de olivos del pazo de Santa Cruz de Ribadulla, de comienzos del siglo XVI. RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J., 1994b, 41.

²⁸ Resulta especialmente reveladora la descripción del jardín de Castro de Amarante, fechada en 1681 y publicada por A. Taboada Roca: "...un jardín muy curioso adornado de diferentes pinturas y yerbas clavelinas y azucenas y otras de buen gusto. Fuera de él tiene una calle de boxes y otros árboles a donde hay un estanque con diferentes géneros de pescados y cenadores y asientos de piedra labrada y juegos de argolla y de dicho estanque va a salir el agua a un molino, labrado todo ello con mucha curiosidad, y luego una guerta de diferentes frutales y en medio un palomar con mucha caza y todo ello lo rodea una muralla levantada de más de tres varas". TABOADA ROCA, A., 1929, 231 a 242. Reproducido en RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J., 1994b, 42.

²⁹ En paralelo otra influencia foránea dejó sentir sus efectos sobre la arquitectura del pazo, en este caso con modelos clasicistas derivados de las villas italianas, que si bien no llegaron propiamente a constituir una verdadera alternativa al barroco local dejaron un ejemplo excepcional en el palladiano pazo de Bóveda en Lugo. VIGO TRASANCOS, A., 1989.

bien, esta jardinería geométrica, recreativa y lúdica, no dejó de ofrecer singulares muestras de coexistencia entre elementos cultos y populares, sobre todo en las piezas de estatuaria y fuentes ejecutadas en el rudo granito del país, marcando así una de las constantes en toda la arquitectura de los pazos.

Con la abolición de los señoríos y mayorazgos, propuesta ya en la Constitución de Cádiz y verificada durante el período de la revolución liberal posterior a la muerte de Fernando VII, se inicia la progresiva decadencia de este mundo de los pazos. Sin embargo, también a través de sus jardines se puede comprobar que se trata de una decadencia relativa si atendemos a la vitalidad de unos pazos cuyos señores no sólo conservaron su patrimonio y rentas agrarias sino que durante buena parte del siglo XIX persistieron en su modo de vida, al igual que los campesinos que siguieron sujetos bajo diferentes fórmulas de vinculación foral. Es posible así rastrear una continuidad en la dinámica de mejoras en estas posesiones, reanimada además por la entrada en juego de las nuevas fortunas de burgueses y políticos que enlazaron por casamiento con sus añejos linajes y todavía procuraron unos últimos, y a veces esplendidos, cuidados a los pazos y sus jardines.

El ocaso de este mundo sí se hace ya evidente entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en medio de un contexto de dinamización social y económica presidido por la entrada de Galicia en una red de intercambios comerciales más vasta a través de adelantos como el ferrocarril. Se produjo entonces un generalizado absentismo y abandono de los pazos por aquellos señores que optaron por marchar a vivir a las pujantes ciudades, mientras que otros acabaron por caer en una actitud de plebeyización y creciente convivencia con el campesinado que condujo a los rasgos de barbarie y degeneración brutalmente anticipados por la Pardo Bazán. Solamente se mantuvieron como últimos representantes de aquella antigua casta los viejos hidalgos a los que aludíamos al principio, vistos a los ojos de sus contemporáneos como una reliquia del pasado. En cambio, el movimiento contrario de vuelta al campo, protagonizado durante todo el XIX por las nuevas fortunas burguesas y canalizado por los apropiados enlaces matrimoniales, dará lugar en esta coyuntura a reinterpretaciones del pazo influenciadas por las quintas burguesas, no faltando tampoco la aparición de arquitecturas neomedievales de inspiración completamente ajena al ámbito gallego, entre las que destacará el pazo de Meirás, reconstruido a partir de la vieja casona familiar por doña Emilia Pardo Bazán y su madre D^a Amalia de la Rúa.

UNA SEÑORIAL Y MELANCÓLICA ESCENA

De acuerdo con el estado actual de nuestros conocimientos³⁰, puede afirmarse que la introducción del jardín paisajista tuvo lugar en Galicia durante los primeros años del siglo XIX, cuando efectivamente comienzan a detectarse ya ciertos indicios que manifiestan la favorable acogida deparada por algunos miembros de la nobleza de los pazos a la nueva sensibilidad hacia la naturaleza gestada durante la década anterior.

Un evidente cambio de gusto preside las intervenciones planificadas por D. Juan Ignacio Armada Ibáñez de Mondragón, V marqués de Santa Cruz de Ribadulla, a partir de 1802 en su pazo de Ortigueira o Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, A Coruña), buscando la creación de una zona de parque-jardín basada en un recorrido en el que las carreteras de bojes se funden con la naturaleza presentado en estado salvaje, hasta el punto de ahogar los espacios y elementos dispuestos para la contemplación y el paseo. Así, aprovechando el riachuelo y cascada que ya existían en la parte alta de la finca se organizó una secuencia que incluye en primer lugar un gran estanque rectangular con elegantes bancos pétreos en sus laterales, pensados seguramente para el reposo y la lectura, mientras que a través de una serie de rústicas escaleras y puentes se pueden experimentar otras emociones al seguir el curso del riachuelo Castilán por una estrecha y umbría hondonada. El arranque de esta hondonada o barranco, a continuación de la primera cascada y represa, cuenta con algunos saltos en las zonas de mayor desnivel que luego ceden paso a los roquedos y peñas naturales allí donde el curso de agua va suavizando su ímpetu, todo ello entonado por los musgos que tapizan las superficies y el ambiente umbrío y a veces asfixiante de la exuberante vegetación.

Junto a alguna pequeña fuente abierta al pie del sendero, este recorrido encierra un rincón especialmente singular en la conocida como *Mesa de Jovellanos*: espacio circular donde un amplio banco y mesa de piedra dan la espalda al curso de agua para encarar una potente roca granítica excavada en forma cóncava, como si se tratara de un lugar previsto para la concentración de energías, marcado por la imponente pre-

³⁰ Para un análisis más pormenorizado de los principales jardines pacesgos que a continuación se mencionarán recomendamos la consulta de nuestro trabajo SÁNCHEZ GARCÍA, J.A., 2002. Con respecto al mismo se han desarrollado ahora los comentarios formales y caracterización general de estos jardines románticos.



Pazo de Ortigueira. Vedra, A Coruña.

sencia de la roca y la vegetación que la enmarca, y que sólo se altera por el monocorde brote del agua a través de un caño en la fuente situada a sus pies. Continuando el recorrido un puente permite salvar el riachuelo y acceder al paseo principal de bojes arbóreos que conduce hacia la parte alta, en dirección al pazo. La sucesión de impresiones que ofrece esta experiencia de inmersión en una naturaleza, no tan azarosa como pudiera parecer a primera vista, fue reflejada por el marqués de Figueroa, vinculado familiarmente a aquella casa:

... el resguardado, recóndito apartamiento de Ortigueira, donde repentinamente se abre la hondonada en que cae, rodando entre peñas y formando cascada, el riachuelo que luego desciende por cauce que es peñascal, lleno de resquebrajaduras. Ellas absorben la humedad, y perdida se oculta buena parte de la corriente; subterránea ya, es substancia y vida de la vegetación que musgosa matiza las peñas y viste los troncos de los árboles, y pende, sobre todo de las ramas de los bojes que, apretados en haz, semejan muro y forman ojival bóveda, a que se sobrepone, a trechos, la de robles y hayas, alcornoques, pinos

y nogales, por rara excepción castaños, árboles que lograron ganar la altura, firmemente adheridos a la desiguales laderas, lanzadas al aire las copas que se dilatan y recrean al sol, por fin hallado en la altura, y así amparan y esconden la nada inferior vegetación que entre sombras esparce la riqueza, ornamentalmente sombría, de musgos, helechos, hiedras, madre selvas y zarzas; y ese adorno y la formación irregular del ramaje de los árboles, en busca de resquicios por donde beber algo de sol, da impresión extraña y confusa, que ha podido compararse a vegetación submarina, tanto cambia la realidad, semejando caprichoso sueño de fantasía exaltada... Ni es de las menores satisfacciones de la selva selvagia, la que se ofrece al salir de ella, al dejar, pongo por caso, las sombras del barranco de Santa Cruz, al volver a la claridad y hallar llenas de luz praderías y florestas, al descubrir extensión llana, campos de vides que cruzan rectas carreras de viejos olivos³¹.

La sabia conjugación de la naturaleza y los elementos rústicos continúa en la zona inmediata al pazo con la presencia de un molino y cultivos de huerta, hasta el punto que estos jardines de Ortigueira muestran interesantes puntos de contacto con la propiedad Leasowes de W. Shenstone, mientras que para su vertiente paisajista podrían señalarse igualmente vínculos con el jardín portugués de Monserrate. Las aficiones literarias de D. Juan Ignacio Armada y su círculo familiar y de amistades, incluyendo al antes mencionado Jovellanos, que pasó una temporada en este pazo en 1811, podrían aportar valiosas claves para la interpretación de unos jardines que fueron intensamente enriquecidos con especies exóticas durante la segunda mitad del siglo XIX, en tiempos de los VI y VII marqueses de Santa Cruz de Ribadulla.

Ahora bien, será a partir de la Guerra de Independencia, y especialmente durante el reinado de Isabel II, cuando se pueda hablar de una progresiva aclimatación del paisajismo³², que así extenderá su influen-

³¹ Como transición desde húmeda y sombría zona del "barranco" a los despejados terrenos hortícolas vale la pena destacar la presencia del paseo de bojes arbóreos, auténtico túnel vegetal cuyas ramas se entrecruzan a partir de los muretes laterales y que el autor compara con una bóveda ojival, enlazando con la fantástica propuesta de cabaña gótica de James Hall. FIGUEROA, MARQUÉS DE, 1917, 15 y ss.

³² La cronología de los jardines de los pazos de Santhomé (Vigo, Pontevedra) y Sargadelos (Cervo, Lugo), presenta importantes dudas a la hora de situar el lago artificial del primero en torno a 1814, como indicaba Martín Curty, mientras que en el segundo su jardín con calles, glorietas, estanque y jarrones ornamentales, producidos en la propia fábrica de Ibáñez a partir de 1806, incluía un llamativo cenador octogonal rematado por un palomar y mirador que bien pudiera remontarse a los primeros años del XIX, pero de nuevo sin absoluta seguridad al respecto.

cia hasta sobrepasar los límites estrictos del período romántico, pero sin que ello suponga perder de vista la adaptación de sus principios a las condiciones derivadas de esa tardía implantación y las no menos relevantes del *genius loci*. En este sentido la coincidencia temporal con otras manifestaciones del romanticismo debe ser relativizada, evitando caer en la tentación de abordar una interpretación exclusivamente cultural de estos jardines, puesto que en el caso gallego las paralelas producciones locales de literatura y pintura no parecen haber influido o proporcionado modelos determinantes para su evolución³³. La posible recepción de algunas ideas de los jardines paisajistas y pintorescos, unida a las aproximaciones más sentimentales y melancólicas a la naturaleza vertidas a través de la literatura europea, tienen forzosamente que conjugarse con la incidencia de una serie de condicionantes locales de tipo físico e histórico, que desde luego ayudan a explicar mejor las características formales de estos jardines de los pazos, ya que de entrada es necesario matizar que no encontraremos una aplicación canónica de los principios ensayados en Inglaterra en la centuria precedente. La realidad territorial y productiva de los pazos determinará la presencia de unos jardines de extensión por lo general reducida, compartimentados en unidades autónomas y poco dados a expulsar aquellos componentes más utilitarios o tradicionales, asumiéndose los nuevos gustos como una moda que vendrá a superponerse eclécticamente a datos y condiciones preexistentes. El jardín de estos pazos decimonónicos incorporará así algunos rasgos del paisajismo difundido por toda Europa a lo largo del XVIII, favorecidos en este caso por el húmedo y lluvioso clima de la región, pero todavía jugando con la presencia de los trazados geométricos, con cuadros y cuarteles de boj organizando aquel sector más cercano al pazo, para descargar a continuación en la exuberante vegetación antes que en los contados elementos artificiales un umbrío y melancólico aspecto que con el paso del tiempo se verá cada vez más reforzado debido a la creciente llegada e instalación de especies exóticas.

Por tanto, como primer condicionante formal ha de valorarse la implantación en unos espacios de dimensiones generalmente reducidas,

³³ En relación con el ambiente cultural de Galicia en aquellos años centrales del siglo se plantean problemas como el detectar la aplicación a estos jardines de los términos “paisaje”, “paisajismo” o “romántico”, agudizándose la posible identificación paisajismo-romanticismo de otros contextos al carecerse no sólo de una tratadística propia sino incluso de representaciones pictóricas y descripciones literarias que certifiquen un sentimiento o valoración estética.



Pazo de Casal. Bergondo, A Coruña.

lo que obligará a desarrollar los jardines en un primer sector frente a la fachada principal de la casa, pero sobre todo a continuación de la fachada trasera o lateral, con una orientación predominante hacia el sur, aunque también hacia el sureste y suroeste. Por su proximidad al pazo en muchas ocasiones la disposición del jardín, o bien de alguno de sus singulares habitantes, se anuncia al exterior de forma ostentosa, asomando sobre las tapias y muros de cierre tanto hacia la fachada y entrada principal como por todo el circuito cercado que rodea la propiedad —pazo de Casal (Bergondo, A Coruña)—. Aquella vegetación de mayor porte adquiere así una explícita función como heraldo que anticipa la importancia de la propiedad, saliendo al paso de los visitantes, y de ahí que fuera tan habitual plantar una avenida arbolada, normalmente de robles, pero también de plátanos y eucaliptus, para señalar y magnificar el camino de llegada al pazo —Torres do Allo (Zas, A Coruña)—. En algunos casos este efectista y aristocrático recurso a la avenida de acceso se alternó con la solución de disponer un bosquecillo ante la entrada principal de la casa, con una masa arbórea que cumple la misma función de anunciar al viajero la proximidad al pazo y también procura un aco-

gedor espacio de verdor y frescor —Brandeso (Arzúa, A Coruña)—. En esta segunda opción no faltan tampoco pazos que gentilmente ajardinaron esa pequeña entrada a la propiedad, normalmente cuando coincidía también con el acceso a la capilla —Castrelo o Serantellos (Cambados, Pontevedra)—, o bien dispusieron fuentes para dar de beber a los labradores y sus bestias —pazo da Fonte (Oleiros, A Coruña)—.

Los espacios contenidos tras la cerca del pazo quedarán sujetos a la tradicional división de las tierras en jardín, finca de cultivos —huerta, viñedos, frutales, cereales, prados— y zona de arbolado³⁴, de forma que aquí residirá una de las principales dificultades para la aplicación de las premisas del modelo paisajista, que siempre deberá adaptarse a la convivencia entre los jardines y las ineludibles y cercanas tierras de aprovechamiento productivo. Tal coexistencia se resolvió comunicando pragmáticamente las diferentes zonas y buscando medios para atenuar los contrastes, ya fuera a través de la prolongación del sector de jardín con cuadros de boj que llegan a organizar las primeras parcelas de huerta —Vilasuso (Carral, A Coruña)—, ya con la extensión de paseos y carreteras de boj que de nuevo conducen directamente hacia las tierras de cultivo —Antequiera (Rois, A Coruña)—, cuando no se adentran en la zona de arbolado y bosque —Picón (O Pino, A Coruña).

En estrecha relación con estos usos tradicionales cabe destacar otra dualidad peculiar del mundo del pazo gallego: la que reside en el diálogo entre los estilemas de origen culto y los elementos de raigambre popular. Esta interacción se fue concretando durante los siglos del barroco debido a las especiales condiciones de un ambiente rural pero abierto a las influencias urbanas, hasta el punto de determinar buena parte de las características de la arquitectura de los pazos, en la que conviven los diseños a la moda de algunos afamados arquitectos con las retardatarias concepciones de los anónimos canteros, la combinación de las ornamentadas portadas barrocas con las sencillas paredes encaladas, los formatos tradicionales de vanos y aleros con las chimeneas de monásticos remates, los figurados relojes de sol con las ingenuas fuentes, las aparatosas escalinatas con los funcionales patines y solanas, las piezas de estatuaria y jarrones ornamentales con los hórreos y cruceiros... Por ello también resulta lógico que esta misma interacción extendiera su influencia al mundo del jardín, contrastando las plantaciones exclusivamente ornamentales, pensadas para el disfrute de los sentidos, con

³⁴ De acuerdo con la sectorialización territorial basada en criterios botánicos de RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J., 1994a, 11.



Pazo de Sabarei. O Corgo, Lugo.

aquellas otras especies utilitarias cuya presencia estaba arraigada desde siglos atrás³⁵. De hecho el peso de la dimensión productiva será todavía más acentuado y visible en la organización espacial de los pazos de Lugo y especialmente de Ourense, puesto que estos pazos del interior muestran un predominio de los terrenos destinados a pastizal y cultivos, como los vitícolas en Ourense, que históricamente minoraron el desarrollo e importancia de sus jardines; por esta misma razón, unida al clima menos contrastado y más húmedo, los principales y más extensos jardines se encuentran en las provincias atlánticas de Coruña y Pontevedra. Pero sobre todo esta dualidad será visible en las estructuras vinculadas al disfrute estético del agua, como los estanques y fuentes ornamentales, que convivirán con las canalizaciones para el riego de la finca, pozos, fuentes, molinos y lavaderos. Se trata de una combinación ejem-

³⁵ Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII era frecuente la combinación de las primeras ordenaciones geométricas, basadas en setos y parterres de boj, con sectores de huerta en los que tenían acomodo especies como la “verza gallega, y otras legumbres, flores y árboles frutales”, considerada como “la disposición de los más jardines de este país”, según dimos a conocer en SÁNCHEZ GARCÍA J.A., 1999, 116 y 117; y 2002, 98.

plaramente plasmada ya desde tiempos del barroco en los circuitos de agua que atraviesan y organizan los jardines del pazo de Oca, con su concatenación de depósitos, lavadero, molinos, estanque y fuentes, pero que perdurará en adelante durante los siglos XVIII y XIX. Así, podrían citarse significativos ejemplos solamente en relación al tema de las fuentes, con la perfecta integración de fuentes barrocas en jardines pacesgos del siglo XIX —Antequiera, Oca, Espasantes (Pantón, Lugo)—, mientras que por el contrario fue más escasa la necesidad de insertar fuentes de nueva construcción en jardines seguramente replantados en aquella misma centuria, casos de la académica fuente de A Moreira (Arbo, Pontevedra), fechada en 1856, o las eclécticas de Sabarei (O Corgo, Lugo).

Retornando a los rasgos relacionados con el medio físico, la irregular y montuosa topografía impondrá una lógica adaptación de los jardines pacesgos al relieve, siempre respetando la tradicional definición de las tierras ya comentada y provocando con ello una compartimentación en varias unidades menores y autónomas. Así, el jardín principal tendrá su espacio reservado en las inmediaciones de la casa, como transición hacia las zonas hortícolas y de bosque, iniciándose con un pequeño trazado de parterres normalmente centrado por una fuente o estatua —Santhomé (Vigo, Pontevedra)—. Se trata de un sector de jardín geométrico, a la francesa, destinado a los paseos y recreo de los señores, que en no pocas ocasiones servirá igualmente para recordar la nobleza de los propietarios y sus pretensiones de integrar las últimas modas, en especial gracias a los motivos heráldicos e iniciales recortadas sobre el boj —Montecelo (Paderne, A Coruña)—, pero también gracias a diferentes piezas de estatuaria —Lóngora (Oleiros, A Coruña)—³⁶. Normalmente el acceso al jardín desde el pazo no presentará grandes desniveles, salvándose la presencia de algún aterrazamiento por medio de pequeños tramos de escaleras —Figueroa (Abegondo, A Coruña)—.

A partir de esta primera zona de jardín será corriente desplegar carreras de bojes que extienden los posibles paseos y conducen al paseante hasta los cuadros en los que se acogen azaleas, hortensias y otras especies florísticas, acompañadas con el paso del tiempo por las camelias y, ya en siglo XX, palmeras. Normalmente en estas carreras y recorridos longitudinales a veces se intercalan cortos ejes perpendiculares

³⁶ Son los parterres derivados de los “melindrosos” y “artificiosos” jardines de finales del XVIII, evocados ya en las primeras décadas del siglo XX por R. Otero Pedrayo en su novela *Os camiños da vida* (1928) y en el *Ensayo histórico sobre la cultura gallega* (1933).

que dan acceso a un sencillo cenador, con su estructura de madera apoyada sobre pilares graníticos —Fefiñáns (Cambados, Pontevedra)—, o más simplemente un aislado banco —Casadonas (O Saviñao, Lugo)—. Los relativamente reducidos paseos que podían desarrollarse por el jardín principal disfrutaban así esas posibles extensiones y sobre todo ampliaban los puntos destinados al recogimiento y la intimidad, tratándose de espacios concebidos más para estar que para admirar. Por otra parte las carreras principales suelen comunicar los jardines con la huerta y arboleda, que por ello también deben ser entendidas como prolongaciones del jardín y sus paseos, de nuevo con una mínima presencia de aterrazamientos y desniveles, siendo también excepcional la inserción de grandes escalinatas para buscar en cambio recorridos dominados por suaves transiciones y pendientes. Los trazados pueden interrumpirse tanto a la entrada de un cenador —A Ribeira (Carral, A Coruña)— como directamente frente a alguna de las puertas abiertas en los muros de la finca —Oca (A Estrada, Pontevedra)—.

En esos trazados y paseos el protagonismo casi absoluto residirá en la vegetación, que se encargará de enmarcar y resaltar la estética de cada ambiente, al margen de la más ocasional presencia de alguna fuente, estanque, cenador o cualquier otro elemento artificial. Las borduras y setos de boj, pero también las plantaciones arbóreas, en especial a través de la omnipresente camelia, sirvieron para organizar las carreras y paseos que se alejan de la casa en búsqueda del frescor de riachuelos y fuentes o la sombra de glorietas y cenadores. De hecho entre los rasgos más distintivos de los jardines pacesgos se encuentran los complicados y voluminosos recortes de boj aplicados durante el XIX no sólo a paseos y pequeñas composiciones de parterres sino también a singulares laberintos, como los conservados en los pazos de Vilasuso y A Ribeira —ambos vinculados al jardinero francés Mathias Thieble³⁷—, o los de Casal y O Couto, junto con otros ya desaparecidos como los de Baldomir, Lóngora y A Touza. De la difusión y gusto por estos trazados da fe el hecho de que también fuera frecuente denominar laberintos a composiciones de boj recortado con el fin de encerrar una plazoleta o disponer unos sencillos paseos interiores, como ocurre en la impresionante arquitectura vegetal del pazo do Picón (O Pino, A Coruña), donde

³⁷ El tipo de laberinto geométrico y plurivariado de estos pazos se completa con paseos cercados por altos setos trabajados con formas de almenas, ventanas abiertas para admirar una perspectiva del paisaje e incluso letras talladas, que también son característicos del trabajo de este jardinero francés fallecido en 1853.



Pazo do Picón. O Pino, A Coruña.

desde tiempos de D. Fernando Rey Barreiro se fue creando un doble recinto circundado por gruesos muros, en el que se abren pasos abovedados y actúan como refuerzos torreones en las esquinas rematados por bolas y contrafuertes esféricos de rotundas volumetrías. Este jardín secreto, situado al fondo de una carrera de bojés que bordea la capilla del pazo, encierra dos plazoletas cuadradas: una con parterres que incluían iniciales de los señores en torno a una tuya arbórea, y la otra con un cenador excavado en el boj³⁸.

Sin embargo, también será habitual que debido al exuberante crecimiento de la vegetación las huellas de un trazado regular queden aho-

³⁸ Según M. Durán Loriga este jardín fue iniciado por el mencionado Fernando Rey Barreiro hacia 1814. Cuidado con mimo por las sucesivas generaciones hasta la primera mitad del siglo XX, cuando el abuelo de la actual propietaria todavía lo recortaba con plomada, desde entonces ha experimentado un progresivo abandono que le ha hecho perder algo del colosal y rotundo efecto de sus recortes, en la mejor tradición topiaria de jardines barrocos como los de Levens Hall. M.P. Fondo Durán-Loriga. Fichas de pazos. "Pazo del Picón". DL-Caja 9, nº 21, 1946.

gadas por el crecimiento de las plantaciones hasta conseguir un hiperdesarrollo vegetal que, en detrimento de los espacios del jardín, provoca un efecto denso, salvaje e intrincado, una atmósfera de auténtica jungla, saturada y asfixiante, probablemente ya prevista en algunos casos durante el ochocientos. Es la situación de aquellos paseos enmarcados y sometidos a la presencia dominante de una vegetación arbórea que crea auténticos túneles —Guimaráns (Vedra, A Coruña)—, o bien ámbitos en los que por desfiguración del trazado original se ha llegado a una cierta indefinición espacial, algo también paradigmático en el jardín ya comentado del pazo de Ortigueira. Con ello se vuelve a demostrar que en estos jardines pacesgos es la vegetación la que ocupa el primer lugar en su jerarquía de componentes, dosificando y minimizando la presencia de elementos artificiales —incluso los aterrazamientos y muros de contención cuando son necesarios—, hasta provocar una impresión de desorden y caos en determinados espacios.

En consecuencia, junto al tamaño reducido y la división interna, la variedad y densidad de la vegetación, reforzada en la estación invernal por la importante presencia de flora perenne, provocarán en muchos casos una anulación de la perspectiva, ya que pocas veces se ofrecerán vistas desahogadas, capaces de abarcar grandes extensiones del conjunto —Drozo (Cambre, A Coruña)—. Al mismo efecto colaborarán también la humedad y pluviosidad del suave clima, propiciando el crecimiento exuberante y compacto de unas plantaciones que sólo permitirán un descubrimiento paulatino de los ámbitos a recorrer —A Ribeira (Carral, A Coruña)—. En función de este mismo clima la piedra granítica de bancos, mesas, fuentes, esculturas y estanques quedará pronto recubierta por un característico tapiz de líquenes y musgos que aporta otra de las notas de innegable pintoresquismo.

El intimismo y ese pintoresquismo a menudo más casual —o deberíamos decir natural— que deliberado, serán otros rasgos dominantes en estos pequeños jardines de pazos, en los que normalmente se presenta una fluida sucesión de zonas y trazados, incluyendo algunas discretas escenas protagonizadas por los habituales elementos arquitectónicos y escultóricos³⁹. Sin embargo, estas presencias artificiales tendrán en general poco peso a la hora de connotar unos jardines planificados al margen de cualquier contenido narrativo o ideología, buscando sólo la ame-

³⁹ Escalinatas, fuentes exentas o murales, estanques, relojes de sol, bancos, mesas y cenadores... los “convidados de piedra” a los que alude A. Pereira en una de las síntesis más completas sobre las características de los pazos: PEREIRA MOLARES, A., 1996, 83.

idad de un paseo, el recogimiento de un determinado rincón o el recreo para los sentidos.

En este punto entra en juego otra de las características más señaladas en estos jardines: la abundancia y variedad de la flora exótica introducida a lo largo del siglo XIX, ya fuera en directa relación con la propia trayectoria vital y contactos de los señores de los pazos, ya por la presencia de especialistas jardineros foráneos. Sin pretensión de ser exhaustivos vale la pena enumerar las principales especies que llegaron a comienzos del XIX, en su mayoría de Oriente, como las omnipresentes camelias, quizás cultivadas ya a finales de la centuria anterior⁴⁰, o los nísperos, glicinias y hortensias, completados por la flora americana de magnolios, robinias, tulíperos o petunias. Desde mediados de siglo hacen su aparición plantas como las araucarias de Brasil y Australia, alcanforeros de la India —introducidos en Galicia por el señor del pazo de Rubiáns—, sequoyas americanas, cryptomerias, aligustres, azaleas, y sobre todo los *Eucaliptus globulus* que la tradición vincula a las semillas enviadas desde Australia por el evangelizador y obispo de Nueva Nursia, fray Rosendo Salvado Rotea (1814-1900), a sus parientes de Tui. En estas especies se apoyará un calendario de floración marcado por la continuidad a lo largo de los doce meses del año⁴¹: en octubre comienza con el florecer de las camelias, en noviembre los rododendros arbóreos, en diciembre las mimosas, en enero las magnolias caducifolias y acacias, en febrero las azaleas, en abril y mayo la mayor explosión coincidiendo con la desaparición de las camelias, y de junio a octubre las magnolias perennifolias, hortensias y las rosas que aseguran el perenne colorido de estos jardines⁴². De hecho la marquesa de Casa Valdés recomendaba expresamente visitar los jardines de los pazos en invierno, para asistir entre la bruma a la floración de mimosas y camelias.

⁴⁰ Rodríguez Dacal define la camelia como el árbol exótico por excelencia de los pazos gallegos, incidiendo en su relevante papel a lo largo del XIX para la transformación de los espacios ajardinados de acuerdo con los principios paisajistas y en detrimento de la primacía del boj. RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J., 1995, 107.

⁴¹ Especies en su mayoría procedentes de Asia y América, añadidas a los bojés, tejos y otras más comunes, recogidas en la catalogación ya clásica de ARESES VIDAL, R., 1953.

⁴² La tesis doctoral de Rodríguez Dacal, *Flora Leñosa Ornamental Pacega de Galicia Occidental*, ha cuantificado la riqueza florística de los pazos, descubriendo que en la mayor parte de sus jardines se contienen más de medio centenar de especies, la mayoría consideradas raras, siendo mayor esa riqueza florística en los pazos pontevedreses. RODRÍGUEZ DACAL, C., e IZCO, J., 1994a, 16.

Este jardín pacego, que hasta aquí había sido seña exclusiva de la nobleza⁴³, conoce en el XIX su mayor expansión tanto por la continuidad de ese modo de vida señorial, acentuado incluso por el repliegue a las posesiones rurales en los años inmediatamente posteriores a la Guerra de Independencia, como por la entrada en juego de las nuevas dinastías de la burguesía enriquecida en los años finales del XVIII. En un período dominado por la crisis económica⁴⁴, la inversión en propiedades rurales suministró una seguridad material no exenta de la aureola de prestigio y riqueza consustancial a tener casa de campo, aprovechando la burguesía las consecuencias de la desamortización o el inevitable declive de la hidalguía pacega. Comerciantes con residencia urbana en las principales ciudades, como Coruña, Santiago y Vigo, construirán casas de campo destinadas al disfrute del ocio, por supuesto con su jardín, pero todavía fuertemente condicionadas por los rasgos de los pazos, hasta el punto de seguir manteniendo una parcela de dedicación productiva, como mínimo bajo la forma de una huerta de frutales⁴⁵. Entre los ejemplos de esos jardines de la burguesía decimonónica presentamos la descripción del que existía a la altura del año 1860 en la localidad coruñesa de Cambre, en la residencia campestre del Sr. Martínez: ecléctico jardín que combinaba los rosales y otras plantas ornamentales con estatuas, un cenador y una fuente en la zona trasera de huerta y frutales.

La casa del referido Sr. de Martínez, situada frente a la iglesia parroquial de Cambre y a un lado del gran soto, es una de esas casas que por sus pinturas exteriores ofrece al viajero una vista agradable y llama desde luego la atención por su originalidad. El jardín que tiene ante su fachada le da mayor realce por las clases de dalias que contiene y por las estatuas que lo adornan, cuya blancura se destaca entre el verde de las hojas y los cien matices de sus flores. Este jardín lo cierra una pequeña muralla y un portalón con su correspondiente verja de madera, que permite ver y admirar las flores sin necesidad de penetrar en él. En ese jardín hay también asientos situados entre arbustos y rosales que los

⁴³ Sin embargo, todavía es necesario reivindicar su importancia como elemento indicador de refinamiento cultural y factor alusivo a la “calidad y estado” de sus propietarios de cara a la representación y reconocimiento social de la hidalguía, en la línea de otras inversiones suntuarias en vestimenta, ajuar doméstico, obras de arte...

⁴⁴ Crisis de ciclo europeo, trufada además de hambrunas y epidemias, que Barreiro delimita para Galicia entre los años 1820 a 1856. BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R., 1984, 39 y ss.

⁴⁵ La mejor caracterización de estos caballeros que a finales del XVIII unían a la hidalguía heredada la fortuna recientemente adquirida, y que en adelante harán tambalear la tradicional sociedad agraria, en MARTÍNEZ-BARBEITO, C., 1986, 38 a 40 y 432.

hacen más gratos al descansar en ellos. De allí se distingue por otra verja de madera la hermosa huerta con sus anchas y limpias calles y las lindas flores y estatuas que casi forman otro jardín y que se hallan en medio de los árboles de ricas frutas, plantel precioso con que el propietario regala su vida agreste. En el centro de dicha huerta se eleva un cenador, de sumo gusto, con su fuente y juegos de agua. Ante el jardín de la entrada se hallaba el toldo o salón de baile⁴⁶.

Puede parecer chocante en principio, pero buena parte de las estirpes burguesas que en el XIX protagonizan la renovación de pazos y construcción de quintas arrancan de antepasados adscritos al liberalismo, con figuras de descollante participación política —auténtica oligarquía liberal—, que alcanzan hasta los años del Trienio, si bien será apreciable en sus descendientes, conforme avance la centuria, la pérdida de radicalismo y evolución hacia posiciones más moderadas⁴⁷, a la par que se consolidaba la alianza con la nobleza y ese asentamiento en el campo⁴⁸. Por ello, entre los subgéneros de estos jardines románticos de una hipotética clasificación por sus propietarios también habría que considerar aquellos vinculados a las personalidades políticas, como los casos de D. José María Moscoso de Altamira o el conde de Taboada para los pazos de Casal e Illobre respectivamente. A continuación tampoco se pueden olvidar los significativos jardines de los literatos, con figuras como Pondal, Rosalía de Castro o la Pardo Bazán⁴⁹, que además nos llevan de retorno a nuestro punto de partida sobre la elaboración de la melancólica imagen de estos jardines.

⁴⁶ Descrito por Lorenzo G. Quintero y Morado en “Fiestas en Cambre”, *Galicia. Revista Universal de Este Reino*. Coruña, 15 de septiembre de 1861, nº 24, 380 y 381.

⁴⁷ Incluso la pertenencia a sociedades secretas no fue óbice para que aquellos liberales educaran a sus hijos de acuerdo con la tradición autoritaria y de observancia católica, aparcando su progresismo ante cuestiones que garantizaran el futuro de la casa y el porvenir del apellido como el trato matrimonial, de acuerdo con las puntualizaciones del estudio de DURÁN, J.A., 2000, 25 y 203.

⁴⁸ Dicho asentamiento se vio favorecido además por las doctrinas del primer liberalismo isabelino, que intentaron fomentar la renovación de las estructuras agrarias y difundir las bondades del nuevo sistema político, tanto atrayendo a la hidalguía como sembrando el ejemplo a través de esas destacadas figuras de la política, con llamamientos protagonizados por diputados como José Pardo Bazán o el conde de Pallares. SAAVEDRA, P., 1985, 639.

⁴⁹ Al jardín de la poetisa en Lestrove ya comentado, añadimos ahora el plantado en la casa de Ponteceso por una de las hermanas del poeta Eduardo Pondal y el bosquecillo acompañado de rústico jardín existente en la granja de Meirás antes de la reedificación que dió lugar a las medievalizantes Torres de Meirás de D^a Emilia Pardo Bazán.

Para concluir, en el camino hacia el último tercio del siglo XIX estos jardines de los pazos reforzarán su ecléctica disposición, superando la dinámica de los estilos y modas para insistir en la variedad formal y vegetal consustancial a su propia historia. Se alcanza así el apogeo de los jardines pacesgos, muchas veces yuxtaponiéndose o reconvirtiendo algún trazado anterior, en un proceso que continuará vigoroso hasta comienzos del siglo XX, pero ya desbordando el marco fijado. En combinación con la influencia de jardineros foráneos y las referencias literarias, el fin de siglo asistió a un resurgir del romanticismo que prolongó su vigencia durante el período de la Restauración, en un contexto que también explica la continuidad y vitalidad de los ajardinamientos pacesgos. El jardín de los pazos confirmó así una ecléctica naturaleza que ya arrancaba desde sus orígenes en la centuria precedente y que había cobrado su mayor impulso gracias a la libertad formal del romanticismo, puesto que, de nuevo acudiendo a las palabras de D^a Emilia Pardo Bazán, “el espíritu romántico alienta más de lo que parece a primera vista”.

Bibliografía

- ÁLVAREZ GALLEGO, G. (1963), *Los pazos. Estudio preliminar*. Cuadernos de Arte Gallego. Ediciones Castrelos, Vigo.
- AÑÓN FELIU, C. (1981), "Conservation and Value of the Galician Pazo", en *Jardins et Sites Historiques. Journal scientifique*. ICOMOS-Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1993, 167 a 174.
- ARESES, R. (1953), *Nuestros parques y jardines. Contribución al conocimiento de las plantas exóticas cultivadas en España. Galicia. Tomo I. Pontevedra*. Escuela Especial de Ingenieros de Montes, Madrid.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R. (1984), *Historia Contemporánea de Galicia. Economía y sociedad*. T. IV. Ediciones Gamma, La Coruña.
- BROWN, J. (1989), *The Art and Architecture of English Gardens. Designs for the Garden from the Collection of the RIBA, 1609 to the present Day*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- BUTTLAR, A. VON (1993), *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*. Nerea, Madrid.
- CARBALLO-CALERO, M^a V., (2000), "Castelao ilustrador e grafista", en *Castelao. Exposición 50 aniversario*. Cat. Exp. Fundación Caixagalicia, Santiago de Compostela, 2000, 63 a 72.
- CASTELAO (2000). *Exposición 50 aniversario*. Cat. Exp. Fundación Caixagalicia, Santiago de Compostela.
- CASA VALDÉS, M. DE (1973), *Los Jardines de España*. Aguilar, Madrid.
- CASTAÑO GARCÍA, X.M. (1998), "A Estrada na obra gráfica de Castelao, *A Estrada. Miscelánea histórica e cultural*, nº 1.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A. (1952), *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*. 3 vols. Editorial de los Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela.
- DOMÍNGUEZ CASTRO, L. (1997), "A fidalguía na sociedade do século XIX", en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. I Historia. Vol. 2. Museo do Pobo Galego, Santiago, 156 a 179.
- DOMÍNGUEZ CASTRO, L. (1998), "Mesa farta, bodega franca, bolsa aberta. A vida cotiá da fidalguía galega no século XIX", en *Semana Galega de Historia. Ve VI Semanas Galegas de Historia: Morte e sociedade no noroeste peninsular/Un percorrido pola Galicia cotiá*. Asociación Galega de Historiadores, Santiago, 449 a 473.
- DURÁN, J.A. (1974), *Crónicas/1. Agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores en Galicia*. Akal editor, Madrid.
- DURÁN, J.A. (1977), "Historia de Pepe Hermida, aristócrata y librepensador" en *Crónicas/2. Entre el Anarquismo agrario y el librepensamiento*. Akal, Madrid.

- DURÁN, J.A. (2000), *Murguía, 1823-1933. Cronista de Madrid, esposo de Rosalía de Castro, polígrafo galleguista, ideólogo del nacionalismo, etc. etc.* Taller de ediciones J.A. Durán, Madrid.
- FAUS, P. (2003), *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra.* 2 vols. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1955), “Valle Inclán en su paisaje”, *El Museo de Pontevedra*, tomo IX, 1955, 137 a 148.
- La Galicia de los Pazos* (2001), *La Galicia de los Pazos* (VV.AA.). La Voz de Galicia, S.A., A Coruña.
- GAMBINI, D. (1986), “Los jardines de Valle-Inclán”, *El Museo de Pontevedra*, t. XL, 131 a 146.
- Los Jardines de España* (193?). Patronato Nacional de Turismo, Madrid.
- Jardines de España* (1999), *Jardines de España (1870-1936)*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- IGLESIAS VEIGA, X.M.R. y SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2002), “Bases ideológicas para la recuperación del pazo gallego en los años 30”, en *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, marzo de 2002. Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad de Navarra, 123 a 132.
- LEMA SUÁREZ, X. M^a. (2001), “A paisaxe galega na arte”, en *O feito diferencial gallego. As paisaxes de Galicia* (Pérez Alberti, A. Coord.). Museo do Pobo Gallego, Santiago de Compostela, 261 a 308.
- LITVAK, L. (1998), “El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la Sonata de Primavera de Ramón del Valle Inclán”, en *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*. Rodopi, Amsterdam, 113 y 114.
- LÓPEZ-CHAVES MELÉNDEZ, JUAN M. y AMOR MORENO, G.E. (1977-88), *Inventario de pazos y torres de la provincia de Pontevedra*. Amigos de los Pazos-Deputación Provincial de Pontevedra.
- LOZOYA, MARQUÉS DE (1951), *Jardines*. Madrid.
- MARQUÉS DE FIGUEROA (1917), *Del solar galaico*. Imp. de Fortanet, Madrid.
- MARTÍN CURTY, J.A. (1987), *Los jardines cerrados. Trazados de jardinería pacega en la comarca de Vigo, siglos XVIII, XIX y XX*. COAG, Santiago.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, C. (1986), *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*. Diputación Provincial de La Coruña-Everest.
- MOSSER, M. ET TEYSSOT DIRS. (1991), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. Flammarion, Paris.
- PADÍN, A. (2000), *Pazo de Lóngora*. Universidade da Coruña.
- PARDO BAZÁN, E. (1912), “Las residencias señoriales”, en *Mondariz-Vigo-Pontevedra. Guía del Turista*. Balneario de Mondariz, Madrid, 30 a 36.
- PEREIRA MOLARES, A. (1979), *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. COAG, Santiago.
- PEREIRA MOLARES, A. (1996), *Os pazos. Moradas fidalgas de Galicia*. Galaxia, Vigo.
- PORTELA, C., PINO, D. (1984), *El Pazo de Oca*. MOPU, Madrid.

- QUINTANAR, MARQUÉS DE, y OZORES PEDROSA, X. (1928). *Los pazos gallegos. Apuntes gráficos y notas históricas de las Casas Señoriales de Galicia*. P.P.K.O., Vigo.
- RIGOL, A. (194?), *El Tesoro Artístico de España. Los viejos jardines*. Ed. David, Barcelona.
- RIVERA RODRÍGUEZ, M^a T. (1981), *Los pazos orensanos*. Ed. Atlántico, La Coruña.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. (1997), *Alamedas, jardines y parques de Galicia*. Xunta de Galicia, Santiago.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1994a), *El jardín de los pazos gallegos. Espacio de recreo y fuente de recursos*. Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1994b), *Pazos de Galicia. Jardines y plantas*. Xunta de Galicia, 1994.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1995), “Diversidad florística de los jardines pacesgos de Galicia”, *Revista Real Academia Galega de Ciencias*, vol. XIV, 81 a 116.
- SAAVEDRA, P. (1985), *Economía, política y sociedad en Galicia: la provincia de Mondoñedo, 1480-1830*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- SAAVEDRA, P. (1997), “Formación, consolidación e influencia social e cultural da fidalguía, ss. XVI-XVIII”, en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. I Historia. Vol. 2. Museo do Pobo Galego, Santiago, 123 a 156.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (1999), *Mariñán. Pazo de los Sentidos*. Diputación Provincial de A Coruña.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2001a), *Torres do Allo. Arquitectura e historia del primer pazo gallego*. Diputación Provincial de A Coruña.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2001b), “Los pazos de la Ilustración y el Romanticismo: nuevas ideas, viejas formas”, *La Galicia de los Pazos*. La Voz de Galicia, S.A., A Coruña, 258.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2002), “El jardín de una élite. Los Bermúdez de Castro y el pazo de Montecelo en los siglos XVIII y XIX”, en *Universitas. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel*. Universidade de Santiago, vol. II, 113 a 135.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2002), “Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos”, *Museo Romántico*, nº 4, Madrid, 96 a 127.
- SMITHER, W.J. (1986), *El mundo gallego de Valle-Inclán. Estudio de toponimia e indicaciones localizantes en las obras gallegas*. Ediciós do Castro, Sada-A Coruña.
- SOTO CABA, V. (1993), “Jardines de la Ilustración y el romanticismo en España”, en *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista* (Buttlar, A. von). Nerea, Madrid, 278 a 341.
- TABOADA ROCA, A. (1929), *Cotos e xurisdiccións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante*. Arquivos do Seminario de Estudos Galegos, II. Santiago de Compostela.
- TEYSSOT, G. (1991), “Un art si bien dissimulé”. Le jardin éclectique et l’imitation de la nature”, en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. (Mosser, M. et Teysot, G. Dirs.) Flammarion, Paris, 355 a 368.

- TRONCOSO DURÁN, D. (2002), “El pazo de los pazos de Ulloa”, en *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a J. A. Fernández Romero* (I. Báez y M^a R. Pérez Eds.). Universidad de Vigo, 2002, 385 a 402.
- VELASCO SOUTO, C. (1987), *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Emilia Pardo Bazán (1875-1900)*. Deputación de Pontevedra.
- VIGO TRASANCOS, A. (1989), “Domingo Lois Monteagudo y su propuesta de pazo neoclásico gallego”, en *Los Caminos y el Arte. Actas VI Congreso del CEHA*, t. II. Universidad de Santiago de Compostela, 381 a 391.
- VILLARES, R. (1982), *Foros, Frades e Fidalgos*. Xerais, Vigo.
- WATKIN, D. (1982), *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. John Murray Publishers Ltd., London.
- YEBRA DE ARES, A.B. (1997 y 1999), *Pazos y Señoríos de la Provincia de Lugo*. 2 vols. Diputación provincial de Lugo.

Jardín: misterio, sensualidad, romanticismo y muerte

CARMEN AÑÓN

La nostalgia de un lugar es quizás
la mejor fórmula de poseer ese lugar¹.

Intentando llegar al alma escondida del jardín, espacio cerrado en su misterio, me encuentro con un espacio vacío de significado en su fragmentación. A fuerza de analizarlo, diseccionarlo y estudiarlo, lo estamos perdiendo. A fuerza de contemplarlo no lo vemos.

Me gustaría volver a la recuperación imposible, a la mirada del niño que lo recorre por vez primera:

Le jardín ne capte point mes regards,
Bien qu'ici vous montriez comment l'art des hommes
Peut acheter la nature à prix d'or².

El jardín representa esencialmente el tratamiento de un espacio. Es por tanto *el contenido* de ese espacio el que merece interés. El espacio puede estar lleno de muchas cosas y vacío de contenido. Ese contenido es el que dota a ese espacio de sentido, significado y espíritu, y es por tanto lo primero en lo que nos interesa profundizar. Una primera acepción del espacio, según el diccionario de la Real Academia de la

¹ Borges. Citado por PUPPI, L., en *Borges. Buenos Aires. Viaje sentimental*, Venecia, 2000.

² Shirley, James; citado por SINCLAIR, A., en *Jardins de gloire, de delices et de Paradis*, París, J.C. Lattés, 2000, pág. 103

Lengua Española, es el de ser “el continente de un contenido”. Espaciar es distanciar, dilatar, despegar. “Espaciar es dejar libres los lugares en que un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo”³.

Lo que nos conduce al significado del vacío, al claro del bosque, del jardín, del lugar para la escucha y la meditación. Hay que romper ese contrapunto de imágenes y de vacíos, dejar espacios para soñar, sin llenarlos de cosas inútiles, incluso árboles o plantas, que pueden acabar con sus “vibraciones”, con sus mágicas resonancias, como en esas esmeradísimas y cuidadas ediciones de libros, donde el blanco ancho y espaciado, el lujo de las páginas vacías hace resaltar el texto.

Muchas veces contemplo con tristeza proyectos de jardines vacíos de contenido. Puro diseño por el diseño. ¿Por qué esta línea? Silencio... Bueno, para romper... Romper ¿qué?... Los árboles y las plantas son meros elementos decorativos. Parecen colocados en macetas, fríos y carentes de alma y de significado. Interesa el color, el contraste, su rareza... No se piensa en la textura de sus hojas, en el sonido del viento cuando las atraviesa, en su historia, su simbología, su relación con el entorno, con el ambiente o su función en la estructura del jardín. Nada pasaría si los cambiásemos de sitio, ni habríamos roto una unidad conceptual y paisajística, sencillamente porque esta no existía.

O, en otro extremo, nos hemos dejado arrastrar por la técnica. ¿Cómo resistir a la atracción de los últimos avances en la arqueología de jardines? ¿Los análisis de polen o las investigaciones de la botánica histórica? Nos perdemos frente a la avalancha de tantos nuevos libros sobre jardines que aparecen cada día en el mercado internacional. Me sumerjo en el encanto de las viejas librerías, en el encuentro con el antiguo y perseguido tratado de jardinería. El jardín se analiza desde mil diferentes puntos de vista, se desmenuza en sus menores detalles, esculturas, jarrones, topiaria, teatro, pabellones, técnicas jardineras, parterres, mosaicocultura, rocalla, perspectiva, grutas, modulaciones, creadores... Cada día parece que sé más y empiezo a preguntarme si verdaderamente no sé nada.

El árbol me impide ver el bosque. Estoy perdiendo el norte, la emoción y el misterio, la sensualidad y el romanticismo... La vida y la muerte. Simplemente, estoy perdiendo el jardín. El sentido y la esencia del jardín. Y si he perdido esto, lo he perdido todo.

³ V.V.A.A. *Entorno. Sobre el espacio y el arte*. Madrid, Ed. Complutense, 1995.



Entrando al misterio del jardín

Porque todo lo anterior es útil, y necesario y magnífico que se conozca, que se hable, que se enseñe. Pero conservando la capacidad de poder “olvidarlo” cuando así lo necesitemos. Tener presente “la necesidad histórica del jardín por parte del hombre, necesidad espiritual y por tanto estética”⁴.

Recuerdo como, poco tiempo después de la segunda guerra mundial, tuve que ir a Alemania, y como en la imagen verdaderamente desoladora de unas ciudades arrasadas por los bombardeos, en los barracones acondicionados como viviendas, las ventanas se encontraban adornadas con sencillas latas de conserva llenas de flores. Estas macetas, símbolo modesto del jardín, me hicieron comprender como el jardín no desaparecerá nunca, porque responde a ese anhelo profundo de belleza y de vida que el hombre tiene en su interior. “La belleza (...) se produce en el jardín fundamentalmente por una necesidad de amor que guía secretamente la mano del hombre y, por tanto, es belleza espiritual, misteriosa, sagrada. La belleza de un jardín, si es “armonía realizada”, se

⁴ SERREDI, L., *Ejercicio en busca de una teoría para la restauración de la jardinería histórica*, Madrid, 1979, pág.416

convierte en el destino mismo del jardín”⁵. La presencia del jardinero en el jardín, como la del escritor para Dostoievsky en la novela, debe ser invisible pero omnipresente...

Pero para evocar la magia, para captar la resonancia, ha de haber tensión en ese espacio aparentemente vacío y silencioso, que debe no obstante estar cargado de significado, de poesía, de memoria, de arte... Espacio libre para llenarse a su vez de presencias invisibles. María Zambrano nos lo diría en *Filosofía y Poesía*, “el poeta, el artista, se mantiene como vacío, en disponibilidad siempre. Su alma viene a parecer un ancho espacio abierto, desierto. Porque hay presencias que no pueden descender y posarse en lo que está poblado por otros”. Resulta extremadamente difícil saber cuando un sitio no debe tener **nada**, apreciar el valor de un espacio vacío o simplemente la importancia de una mano que sabe abstenerse:

Treinta radios convergen en el centro
de una rueda
pero es su vacío
lo que la hace útil al carro⁶

Mudo y elocuente silencio del vacío, del espacio intocado con intención oculta. “El arte es un lenguaje cargado de silencio”. El artista nos ha dejado insinuadas muchas cosas. Ha callado otras, que ha sugerido simplemente. Ha dicho mucho con muy poco, protegiendo su silencio, su vacío, su ritmo y su intención para dejar mejor vibrar las resonancias en el aire. Barragán, el gran arquitecto mejicano, en sus confesiones biográficas dice: “En mis jardines, en mis casas, siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y en mis fuentes canta el silencio”.

Federico García Lorca en su epitafio a Silverio Franconetti, canta:

Y fue un creador/ y un jardinero,
un creador de glorietas / para el silencio.

⁵ Idem.

⁶ Lao Tse, *Tao-Te-King*.

Silencio al que también canta José Bergamín:

En un silencio vivo, puro, tenue,
 se hace más claro todo:
 el misterio del parque transparenta
 su secreto más hondo...
 En la penumbra del jardín cobija
 la tarde un sueño que se va apagando
 como se va apagando entre los árboles
 el piar luminoso de los pájaros
 Desvanece la luz en los caminos
 la huella de su paso.
 Y obscuramente en su silencio el alma
 se siente huésped de un silencio extraño⁷.

Sugerir, indicar, evocar, misión primordial del espacio del jardín. Ramón del Valle-Inclán nos lo indica por boca del Marqués de Bradomín: “Bajé al jardín donde volaban los vencejos a la sombra azul de la tarde. Las veredas de mirtos seculares, hondas y silenciosas, parecían caminos ideales que convidaban a la meditación y al olvido, entre frescos aromas que esparcían como virtudes. Llegaba a mí, sofocado y continuo, el rumor de las fuentes sepultadas entre el verde perenne de los mirtos, de los laureles y los bojés. Una vibración misteriosa parecía salir del jardín solitario, y un afán desconocido me oprimía el corazón”.

Otro poeta, Emilio Prados, en la copla VII del *Jardín cerrado* busca ese espacio:

Entré despacio al jardín
 buscándole el corazón:
 ¡cómo temblaba mi sueño!...
 Para llegar en la noche
 hasta el brocal de la fuente
 y encontrar en él la flor...
 ¡ay, cuánta sombra de por medio!

⁷ BERGAMÍN, J., “Rimas y sonetos rezagados” en *Remuevos de Cruz y Raya* 6-7, Madrid, pág. 94 y 142

Es ese lugar de evocación donde lo mágico y lo misterioso puede tener lugar. En *Fedon*, Platón relata como Sócrates y Fedon se detienen a la sombra de un gran plátano y el primero dice:

Escucha: este lugar presenta una atmósfera que bien pudiera parecer divina. De modo que si, alguna vez, con el progreso del discurso, las ninfas llegan a poseerme, no te asombres...

Jardín que Luis Cernuda utiliza como camino que le transporta a los años de juventud.

Allí, en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida como embeleso inagotable. La amplitud del ciclo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas y las aguas, a gozar sin remordimiento. Más tarde habrías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada⁸.

Continuando con la misma idea:

Un jardín (...) porque la desolación no supone aquí abandono. Al contrario, todo indica manos cuidadoras que atienden, que reparan (...) en este lugar lo pasado, aunque en todo se deja sentir, sin quitarle gracia, le da hondura, lo penetra de sosiego. Pasado y presente se reconcilian, se confunden, insidiosamente, para recrear un tiempo ya vivido. Sentado al borde de la alberca, bajo los arcos, piensas como tuya una historia que no fue tuya. Este aire que mueve las ramas es el mismo que otra vez, a esta hora, las moviera un día. Esta nostalgia no es tuya, sino de alguno que la sintió antaño en este sitio⁹.

Dulce María Loynaz, la escritora cubana, en el preludio a su obra *Jardín* aclara que la novela trata sobre una mujer y un jardín, y que una mujer y un jardín son “dos motivos eternos, como que de una mujer en un jardín le viene la raíz al mundo” y el paralelismo entre la vida y las sensaciones de la mujer se reflejan y agudizan en el jardín que se convierte en el perfecto lugar de evocación de toda una serie de vivencias,

⁸ CERNUDA, L., *Ocnos*, Madrid, 1997, pág. 25

⁹ Idem, pág. 130



Carmen de los Mártires. Granada

desde la niñez hasta la madurez, desde el descubrimiento y la pasión del amor hasta la muerte.

Es el jardín de la muerte que te busca y que te encuentra siempre (...) Es el jardín que, sin saberlo, riegas con tu sangre, es el jardín que es malo... Jardín fue el mundo en sus albores bíblicos (...) Jardín volverá a ser, pero jardín oscuro, con pecado y con muerte (...) hay un jardín que viene sobre el mundo, que derrumbará con el mortal abrazo de sus ramas, las casas de los hombres, con chimeneas, con banderas, con luces, con mentiras (...) ¡Jardín, jardín oscuro, jardín de las tinieblas, (...) ¿De qué huyes entonces, si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres tu?

La metáfora, lo intangible, se traduce en el espacio tangible del jardín. En el mundo del jardín todo es posible. Mítica evocación del paraíso, pero también del pecado y de la culpa. Vida y muerte que van siempre unidas, en palabras de José Bergamín:

Al pasar por el parque me he encontrado
con un fantasma errante en sus caminos:
destello luminoso de hojas muertas,
otoño sobre el suelo humedecido...
Por las largas, abiertas avenidas del parque,
y por los sinuosos, escondidos senderos,
no hay más alma que el alma viviente del paisaje
en la clara y profunda lucidez del silencio"...¹⁰
Al fin, entre las hojas que se caen se escucha el
[hondo respirar del tiempo...]¹¹

En el mismo sentido continua su pensamiento impregnado de un romanticismo trágico:

el corazón, como el jardín, presente,
sin ilusión, sin engañosa espera,
más clara, más desnuda en su inocencia
y el viejo, lujurioso Rey otoño,
a esta niñez con que el invierno llega

¹⁰ BERGAMÍN, J., ob. cit, pág.18 y 55

¹¹ idem, pág.74



....destello luminoso de boja muertas

le da su Reino. Al fin la muerte es niña:
juega a otra vida y a otra primavera¹².

Pero el jardín, que es símbolo de vida, ofrece como contrapunto, latente, insinuante, apenas perceptible, la idea de la muerte. El tiempo, elemento creador en el jardín, es por su propia esencia inaprensible y lleva en si la memoria del pasado. El cambio de las estaciones, el colorido del otoño, el verde brote de la primavera, la flor ya marchita. La nostalgia de una vida que pasa, huye y se escapa llega a su sensación más aguda y penetrante; sensaciones que se impregnan de una enorme pulsión romántica. Melancolía y nostalgia del pasado:

Fugitiva es la belleza
bien estas flores lo acusan
si las ve nacer el alba
morir la noches las mira¹³

¹² Idem, pág.90

¹³ Bocángel, "Ocios del conde Don Bernardino de Rebolledo" citado por OROZCO, E., *Temas del Barroco*, Granada, 1989, pág.155

Góngora nos avisa como:

El clavel y la rosa
y el agua pura,
que corriendo pasa
te avisa en su tristeza
que el tiempo
vive y muere la belleza.

Jorge Guillén profundiza en esta idea del tiempo:

Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira como se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!

Los poetas siempre entendieron esa relación entre lo oculto y lo aparente. Charles Baudelaire en su poema *Correspondances* incluido en *Flores del Mal* nos presenta la armonía entre lo real y lo escondido, lo sensorial y lo inmaterial. Su primer verso “La nature est un temple de vivants piliers” introduce ya en la naturaleza una metáfora artificial y “el acorde de los distintos órdenes de sensaciones, colores y sonido y aromas se responden” es remitido a una tenebrosa y profunda unidad “que pone en correspondencia el mundo material y el mundo espiritual”¹⁴.

Emilio Orozco nos daba una bella definición del jardín como “paisaje sometido a la espiritualidad formadora”.

El jardín, obra del jardinero, que como mago en contacto con el misterio de la vida, la semilla, la raíz, el injerto, que es uno de los primeros misterios que descubrimos de niños, introduce uno de sus componentes básicos: el misterio de la vida.

“El hombre se apodera de la naturaleza transformándola (...) Sueña también con ejercer sobre la naturaleza un poder mágico, con ser capaz de cambiar los objetos y darles una forma nueva por medios mágicos (...) El hombre es, desde el origen, un mago (...) Por medio de su trabajo, el hombre transforma el mundo como un mago (...) Esta magia, que se encuentra en la misma raíz de la existencia humana (...) es la

¹⁴ SORIA OLMEDO, A., “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” en *Jardines y paisajes en el Arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pág.245



Paisaje de Caspar David Friedrich

esencia de todo arte (...) No se puede eliminar este totalmente residuo mágico en el arte, pues sin este ínfimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte”¹⁵.

Eyot, que no acaba de compartir el entusiasmo tal vez excesivo de Fischer por el arte, termina no obstante diciendo “El arte deja de ser arte si no despierta en el hombre las profundidades más íntimas y más oscuras, si no pone en movimiento las emociones y los sentimientos que antes solo podían encontrar expresión en la magia, el mito o la religión”¹⁶.

Sentimientos y emociones, amor y juventud que vuelven a encontrarse en el ámbito misterioso de un jardín:

La fleurit un jardin merveilleux; sous les palmes,
On sent rivaliser les parfums, de douceur.
Leur ombre sera douce à nos fronts apaisés,

¹⁵ Fisher, E.; citado por EYOT, Y., en *Génesis de los fenómenos estéticos*, Barcelona, 1980, pág. 119

¹⁶ EYOT, Y., ob, cit., pág. 122

les fleurs embaumeront, et nous pourrons entendre
le voix de l'eau mêlée au chant de nos baisers...¹⁷

El jardín es la estancia perfecta del amor. “La desbordante imaginación de los celtas y la sensualidad refinada de los meridionales, impregnada de paganismo griego y de lascivia árabe y oriental, se reconcilian a la sombra de un cerezo en flor”.

Lugar de la inocencia primera, pero también de la tentación. Lugar de delicia, pero también de pecado.

En una bellísima carta de amor de *Jardín*, el enamorado entra en el jardín de su amada a pasar la noche y escribe:

¿Conoces tu jardín a estas horas? (...) La luna no tiene bastante luz para alumbrarlo y se quedan rincones de tiniebla tan espesa que una mano delicada como la tuya la notaría al moverse. Tan espesa como debe ser la sombra del corazón por dentro (...) La del corazón cerrado antes que el amor le aya abierto luz en una herida. Amo tu jardín (...) Tiene obscuridad y tu misterio: tiene tu silencio apasionado. Tu jardín en la noche me hace soñar cosas exquisitas, (...) Tu jardín es sagrado, así lo eran las frondas de Eleusis en la Grecia antigua; así el bosque de Neith, en las riberas del Nilo rosa turbio (...) Más aún, porque los dioses han muerto y no vendrán a los sacerdotes de túnicas tejidas con lino virgen a animarlos con cánticos y ritos misteriosos (...) Y en él se ha confundido ya el silencio de la Eternidad con el silencio de la Muerte.

Tu jardín es frío como tú, infinito como tú y como tú, tan hondo y tan sombrío. Amo tu jardín como amo tu pelo, como las flores de encaje que brotan de tus manos.

Tú y el jardín; ¡qué bien se armonizan y se complementan!. El jardín sin ti sería un páramo de muerte; tú sin el jardín... no sé lo que serías.

El jardín y el mundo vegetal que lo rodea está cargado de una profunda carga erótica. Federico García Lorca, con esa densa sensualidad del poeta, cuenta: “El aire cantó en los chopos, los cipreses se besaron y el jardín se llenó de sombras raras y de frescuras... una nube pasó borrando el sol. Verano. Almas de fuego y carnes de deseo y languideces. Mediodía. Lujurias y soñar con mujeres desnudas y poseídas. El agua era de lumbre y el suelo era de oro y esmeraldas... y el jardín se derretía en olores y sonidos”

Constante presencia de esta idea en nuestros poetas.

¹⁷ BOURIN, J., *La rose et la mandragore*, París, 1990, pág.30



Otoño en los jardines de La Granja



Saint Emilion al amanecer

El ordenador, que parece ser la panacea y el recurso principal de nuestros diseñadores, se olvida de tantas cosas inaprensibles que constituyen no obstante el alma y la esencia del verdadero y auténtico jardín: luz y sombra, textura, color y perfume, murmullo del agua y canto de los pájaros que forman el mundo mágico de miedo, misterio, sensualidad y romanticismo del auténtico jardín, tan rico y poblado de sutiles referencias:

Un jardín es una copa inmensa de mil esencias, de mil esencias religiosas. Un jardín es algo que abraza amoroso y un ánfora tranquila de melancolías. Un jardín es un sagrario de pasiones, y una grandiosa catedral para bellísimos pecados (...) ¡Jardines para el olvido y para las almas sensuales! (...) ¡Jardines para el recuerdo doloroso de algún amor desvanecido! Las grandes meditaciones, las que dieron algo de bien y verdad, pasaron por el jardín (...) La música es un jardín al plenilunio. Las vidas espirituales son efluvios de jardín ¡El sueño! ¿Qué es sino nuestro jardín? (...) contados son los que escuchan su canción¹⁸.

¹⁸ GARCÍA LORCA, F., *Impresiones y paisajes*, Madrid, 1994, pág.157 y 158

Jardín y romanticismo

El Romanticismo es un tema que en realidad no corresponde a ningún estilo específico de jardín, siendo privativo de su alma y de su esencia, que surge desde la sensibilidad de su propia vivencia, de luces y sombras, perfumes, colores y sensaciones. Estar y ser romántico, eternamente joven, eternamente tiempo pasado y fugitivo, que el jardín guarda y conserva celosamente entre la niebla del amanecer, la bruma del estanque o el tranquilo murmullo de la fuente y el banco cubierto de musgo. Filosofía, historia, arte, música y hasta técnicas jardineras nos acercarán desde ángulos muy distintos y diferentes perspectivas a comprender mejor y adentrarnos en un nuevo aspecto de la inmensa riqueza cultural del patrimonio jardinístico.

Las conferencias aquí recogidas se impartieron durante un curso de verano de la Universidad Complutense en la que literatos, historiadores, jardineros, músicos y poetas se reunieron en torno a este tema. Se escuchó música, se habló de literatura pero también de ordenación del territorio, de Goethe y de Sintra, de la novela sentimental y de cementerios, de botánica y el lenguaje oculto de las plantas, de Valle Inclán y los pazos gallegos,... con la intención de profundizar en la compleja realidad del mundo del jardín.

