

MARTA LLORENTE

ENTRE NATURALEZA
Y ARQUITECTURA
EL REMANSO DEL JARDÍN

BARCELONA 2023



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2023 by Marta Llorente Díaz
© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Jardín de la señora Jumel* (1936),
de Virginia Richards

ISBN: 978-84-19036-48-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 10 084-2023

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *junio de 2023*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Jardines y paisajes: entre arquitectura, literatura y naturaleza</i>	9
 I. JARDINES, CASAS Y CIUDADES	17
La ciudad y el jardín	18
Casa y jardín	68
 II. LA ARQUITECTURA DEL JARDÍN: TIERRA, AGUA, PIEDRA Y ACERO	87
Tierra y agua. El origen: técnicas y alegorías	91
Agua y piedra. El Renacimiento: mitos y representaciones	130
Naturaleza, piedra, acero y vidrio	169
 III. JARDINES DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. JARDINES SECRETOS PARA UN UN FIN DE SIGLO	197
«El largo murmullo de las hojas secas» (Valle-Inclán)	202
«El lado del jardín dorado por el sol» (Oscar Wilde)	228
«Mi jardín es una obra lenta» (Claude Monet)	244
«Otros ecos habitan el jardín. ¿Los seguimos?» (T.S. Eliot)	260

IV. MÁS ALLÁ DEL JARDÍN: LA FRONTERA CON LA NATURALEZA	2 8 9
Nombrar y señalar la naturaleza: topónimos, mapas, taxonomías y silencios	2 9 2
El asombro ante la naturaleza: tiempo de quietud y tiempo para recorrer caminos	3 3 1
Paisajes y lejanías. El camino de regreso al jardín	3 6 8
El microcosmos biológico: el bosque, las flores, la vida en la tierra y el jardín	3 9 2
<i>Nota final</i>	4 2 1
<i>Lista de ilustraciones</i>	4 2 5

A la memoria de mi madre, Ana María Díaz (1925-2020), que nos leía los cuentos de Jardín umbrío.

Para Laura, mi nieta, recién llegada al mundo en 2021, a quien espero leérselos algún día.

La renuncia a toda obstinación fue justamente el mandamiento supremo que me impuse; yo, mono libre, me sometí a ese yugo. Pero, a cambio, el acceso a los recuerdos se me fue cerrando cada vez más. Al principio, de haberlo querido los hombres, aún habría podido regresar a través del gran portón que forma el cielo sobre la tierra, pero a medida que mi fustigada evolución progresaba, el portón se volvía cada vez más bajo y más estrecho; me fui sintiendo mejor y más anclado en el mundo humano; el vendaval que desde mi pasado soplaba sobre mí se ha ido calmando; hoy es sólo una corriente de aire que me refresca los talones; y ese agujero remoto por el cual ese aire llega y por el que yo mismo llegué un día se ha vuelto tan pequeño que, aunque tuviera la fuerza y la voluntad suficientes para regresar hasta él, me arrancaría la piel del cuerpo al atravesarlo.

FRANZ KAFKA,

Informe para una academia, 1917

[trad. Juan José del Solar]

JARDINES Y PAISAJES: ENTRE ARQUITECTURA, LITERATURA Y NATURALEZA

He seguido en estas páginas el camino que lleva al jardín. He recogido palabras y he reconocido imágenes que dan cuenta de la realidad de estos recintos en la literatura, en el arte y en el espacio que habitamos. El itinerario es errático, no pretende—ni puede—ser exhaustivo. Sólo he querido detenerme en algunas imágenes capaces de iluminar el sentido del jardín como parte del espacio construido y habitado. He buscado, en todo momento, el apoyo de la literatura, porque creo que la palabra poética y las voces narrativas ayudan a comprender mejor lo que ha significado el territorio singular del jardín. Y porque apuntan con claridad hacia lo que acaso queremos que esta forma de espacio siga siendo en el futuro. Pero he atravesado también muchos lugares construidos y algunos lugares de ficción, jardines del pasado y del presente, y jardines inventados por el arte.

En las páginas que siguen he perseguido entender el sentido del jardín, pero no he querido escribir su historia, que es infinita. Aunque hay una línea de tiempo que va siguiendo, como una raíz oculta, las transformaciones que los jardines han ido experimentando con el paso de las edades, de los siglos y de los años. Esa corriente temporal que recorre todo el libro muestra la capacidad del jardín para adaptarse al cambio y su resistencia para mantenerse como deseo y proyecto humano.

El jardín es y ha sido mucho más que una realidad construida en la tierra, ha sido una idea, una forma de pensamiento, una imagen. Ocupa un lugar en el espacio que media entre la naturaleza y la cultura, sin decidirse del todo

por uno de sus extremos. El jardín es un lugar de cruce y de frontera. Ha sido creado con los materiales de la vida y con las habilidades del arte. Es el lugar artificial más próximo a la naturaleza según la cultura del espacio dominante en esta parte del mundo desde la cual escribo. Pero sus versiones han estado también presentes en muchas otras culturas y todas las lenguas que hablan acerca del mundo, desde que tenemos memoria, han hablado también de los jardines.

El jardín, desde luego, es útil: es necesario para aliviar la dureza del entorno, cada vez más construido. Pero no hay ninguna cultura que, al imaginar un jardín, no haya traspasado el límite de la necesidad para dotarlo del derroche de las emociones. Creo que el jardín se define en parte por el exceso, por el deseo de belleza y por el gusto por el artificio. El jardín es y ha sido un espacio de placer. Si no hubiera obedecido a esa pasión, no sería necesaria su creación y bastaría con dominar las tierras cultivadas, con cuidar de los huertos y campos productivos, para hacer del mundo un lugar habitable.

Los jardines han surgido en creaciones vastas y ambiguas, extendidas sobre el suelo para el disfrute reservado a los poderosos y los príncipes de la tierra. Pero en toda la historia han existido lugares más modestos que pueden darse igualmente a nuestro gozo íntimo y reservado. El jardín se abre también en la miniatura de los balcones con macetas, en los rincones del huerto donde se siembran las flores, en las terrazas, donde es posible contemplar el mundo desde la altura, cercanas al cielo y a las nubes. Estos espacios dejarían de ser considerados figuras del jardín, si no permitieran la contemplación serena, si no ofrecieran su instante de quietud y el puro placer de los sentidos.

El jardín, en sus versiones míticas o sagradas, representa el lugar del origen, el paraíso, pero es, también, el lugar del destino que aguarda del otro lado de la historia, su meta.

Su poder simbólico ha dominado históricamente sobre sus formas. Los idilios han alimentado su imagen ideal y las alegorías han hecho del jardín un territorio semejante al alma, con el enredo de sus pasiones.

Pero el jardín no es exclusivo de las culturas y edades que buscan su sentido en los símbolos y en las representaciones. También es un lugar que pertenece a los juegos de la vida cotidiana. Es puro presente, y su realidad se abre cada día a la luz, en cualquier lugar del mundo. Su territorio requiere esfuerzo y trabajo, necesita manos hábiles que sepan cómo modelar la tierra y acompañar la sorprendente germinación de las plantas. Es el lugar donde se pueden conocer y preservar las formas de vida de las plantas, de los animales, de los insectos.

El jardín ha sido universal, no global: en cualquier lugar del mundo han brotado jardines que responden a la imaginación, a las mitologías, a los sueños y a las reivindicaciones de una sociedad concreta. En cada lugar del mundo, los jardines han hecho un poco más amable el entorno habitado y construido y han creado reservas para sus peculiares hábitos culturales. Hoy los jardines tienden a unificarse en respuesta al mundo global que estamos vistiendo con los mismos paisajes de la era postindustrial. El diseño de espacios ajardinados sigue siendo amable, mientras busca el patrón de una misma belleza, pero pierde vínculos con el entorno y con la cultura de cada sociedad y de cada clima y geografía del mundo. El jardín contemporáneo tiende a desentenderse de su historia, y subraya la uniformidad cada vez más presente de la arquitectura que se ocupa de dar forma a los espacios libres.

Creo que es legítimo decir que el jardín es una forma de arquitectura. Pero también lo es decir que, entre todas las

creaciones de la arquitectura, el jardín representa el espacio que mayor tensión mantiene entre lo construido y lo habitado, lo artificial y la naturaleza. Podría considerarse, entonces, el ámbito más rebelde con respecto a las leyes de la arquitectura, porque en su suelo la naturaleza trata siempre de recobrar sus derechos y liberar a los seres vivos de la tiranía del arte. El jardín es una obra de arquitectura que se construye con los materiales robados a la naturaleza, con el fin de imitarla o incluso de suplantarla, de contravenir sus leyes y tratar de domesticarla.

Sin el jardín, la arquitectura parece incompleta. Recurrimos a los jardines para caminar o descansar, para cuidarlos y modelarlos, porque nos ayudan a sostener, día a día, la vida que transcurre sobre el inerte mundo del asfalto y junto a los muros de piedra, acero y vidrio, de las grandes ciudades y poblaciones; porque los jardines pueden darnos el sosiego que nos niegan las calles, las carreteras, los edificios cerrados en los que gastamos el tiempo y la vida.

Tampoco las casas, convertidas en guaridas y en colmenas, pueden darnos ese mínimo respiro que necesitamos. Por eso, los parques públicos celebran la victoria de las reivindicaciones de las gentes que han querido recuperar estos paraísos para mejorar las condiciones de sus vidas particulares, en un sentido muy real, que habla, más allá de la necesidad, de libertad y derecho. Para responder a esta necesidad, sería preciso considerar con mayor atención la forma y los materiales de los espacios verdes, su relación con la naturaleza y con sus recursos, que no deberían incrementar el consumo inmoderado y el deterioro actual del planeta.

El jardín es también un territorio anímico y personal. Ensoñación y memoria son cajas donde los jardines se guardan. En cada una de nuestras vidas puede que exista la memoria

de un jardín. Un espacio segregado del mundo que puede estallar de vitalidad al llegar la estación propicia y ofrecer su aspecto más brillante; o que puede cubrirse de musgo, o de hojas secas, cuyo murmullo representa bien la melancolía que nos ha llevado a traspasar sus puertas. El jardín vive todas las estaciones y en cada una de ellas habla de distinto modo a la imaginación y a la memoria.

El jardín habla siempre acerca del tiempo. Hay aún mucho sentido que recuperar en los jardines perdidos, abandonados, en aquellos que, antes de llegar a su ruina definitiva y desaparecer disueltos en la tierra, llenan de significado la literatura y el arte y dan de sí, a veces, sus imágenes más bellas. Si el tiempo y el abandono embellecen el jardín es porque su territorio tiende, con todo derecho, a regresar al punto de partida, cuando la naturaleza decide reclamar sus espacios.

Este libro se ordena en cuatro secuencias de un mismo camino. En el primer tramo he querido comprender la relación de los jardines con las ciudades y con las casas, con los lugares que la arquitectura destina a todo lo que necesitamos para vivir. He querido ver cómo los grandes jardines privados del pasado han sido engullidos por los tejidos de las ciudades. Y comprobar cómo, al recuperarlos, han acabado formando parte del carácter y de la historia de esas mismas ciudades. Se trataba, también, de establecer la relación que el jardín mantiene con la casa, con el lugar más íntimo que destinamos a la existencia humana. La casa me ha permitido considerar las versiones más variadas del jardín ligadas al microcosmos doméstico. Los jardines extienden, más allá de las puertas de las casas, los sentimientos de liberación, de intimidad, pero también de opresión, que encierra a veces el espacio vital. Las formas del jardín se

adaptan a su función de umbral de la casa o se internan en su espacio y se añaden a la cadena de sus estancias. Pero el jardín no es un hábitat y he comprobado que no es ni puede ser un lugar para vivir.

En un segundo tramo, vuelvo muy atrás en el tiempo para recoger la evolución de las técnicas que han trabajado, labrado y mantenido los recintos de la arquitectura singular del jardín y que han levantado sus *caprichos*. El jardín ha derrochado fuerzas para dominar la misma naturaleza a la que parece querer acercarnos. Fuerzas humanas, materiales y recursos mecánicos y energéticos. La tramoya del jardín es un verdadero espectáculo, si se rompe el velo que la oculta. Para dar forma a los jardines ha sido necesario aprender a desviar los cursos del agua y a remodelar la topografía natural de las tierras, se han tenido que drenar o irrigar esas mismas tierras, hacerlas fértiles, implantar cultivos extraños al clima que requieren la construcción de las cálidas burbujas de los invernaderos, se han trazado caminos sembrados de imágenes de piedra que acompañan nuestros pasos. Los jardines han creado fuentes que parecen quimeras y que ocultan máquinas ingeniosas, han erigido templetes, *folies*, escaleras, han excavado grutas y han distribuido en parterres la vivacidad de la hierba o la pluralidad infinita de las flores. Los jardines son el fruto de un esfuerzo incansable para mantener la selección de las especies vegetales y defenderlas del curso natural de sus mutaciones e hibridaciones. La industria introdujo hace apenas dos siglos cambios radicales en la construcción de edificios y jardines que ponen punto final a este recorrido y cierran esta parte de la historia que viene de los orígenes.

La tercera etapa del recorrido busca algunas versiones puramente literarias del jardín, paralelas a ciertas interpretaciones del arte, de la pintura, en un tiempo acotado que parte del fin del siglo XIX y sigue hasta mediados del XX, en los años de la segunda postguerra mundial. En este tramo más angosto he querido ver de cerca no tanto lo que la literatura dice acerca del jardín, sino acercarme a los jardines que viven todavía en la literatura, que han nacido de la poesía y del arte. En este tiempo, que es breve y accidentado, parece que la construcción del jardín apaga sus ambiciones y ya sólo se limita a repetir fórmulas pasadas y, en cierto modo, decadentes. En cambio, en el arte y en la literatura, el jardín adquiere tintes melancólicos, pero también llenos de luz, aunque se trate de la pura luz de la memoria. He intentado comprender por qué, en el umbral de nuestro tiempo, los jardines con sus idilios tendían a desaparecer bajo el peso de una realidad empeñada en solucionar los irreversibles problemas de la era industrial, de las ciudades de postguerra y las carencias del hábitat que se demostraban urgentes. Creo que ésas son las razones de ese último vigor que aparece en los jardines que ha creado el campo especial de la poesía.

Al final, en un último tramo, he escapado del universo protegido del jardín para explorar mejor las fronteras que lo separan de la naturaleza; fronteras que limitan también la totalidad de espacio habitado. He querido considerar la posibilidad que le queda al jardín de sobrevivir en una tierra superpoblada, que va agotando día tras día sus reservas naturales. He tratado de entender la seducción que sigue ejerciendo su espacio sobre nuestra imaginación y nuestros sentidos, a pesar de este derroche de energía que sabemos que ha representado en casi todas las culturas y edades del

mundo. El jardín forma parte de esa misma naturaleza que, por otro lado, limita su sentido: parece querer regresar a ella finalmente, en este tiempo que es, ya, el nuestro. Pero la naturaleza sabe escapar a cualquier red de sentido con la que tratemos de apresarla: incluso escapa al análisis de la ciencia, a la red gráfica de la cartografía y al mapa, a la maleza de los topónimos y de la taxonomía que ha dado nombre a todos los seres vivos.

Las últimas páginas contienen sólo breves apuntes sobre los distintos paisajes aún preservados de la tierra; paisajes que nos ponen en una relación más estrecha con el medio natural: los claros del bosque, las selvas, las praderas de la montaña, la orilla del mar, donde baten las olas. Algo de todos estos paisajes y territorios podría dar aún sentido al jardín. Algo del jardín vemos al contemplar estas imágenes. Sobre todas estas semejanzas y diferencias entre la naturaleza y las creaciones de la cultura he ido escribiendo al final, como si así me pudiera acercar un poco más al jardín, rodeándolo para entender su necesidad, su ambigüedad y sus contradicciones. He recorrido el territorio del jardín para pensar su extrañeza entre otras formas del espacio que habitamos.

I

JARDINES, CASAS Y CIUDADES

¿Y el jardín? ¿Dónde el jardín?
—En el medio.

JORGE GUILLÉN,
«Jardín en medio», 1943

El jardín es y ha sido un lugar agitado por fuerzas opuestas. Por un lado, lo solicitan las fuerzas de la tierra y de la vida; por otro, los recursos de una cultura técnica que se esfuerza por adecuar el medio a nuestros usos y hábitos. Un cruce de caminos donde se encuentra la eterna dinámica de los seres vivos con los sofisticados deseos de nuestra imaginación poética y estética. En algún momento hemos sentido el asombro de encontrarnos en el pequeño cosmos del jardín como en una encrucijada entre naturaleza y cultura. Sentimos que ese lugar es distinto al marco del territorio que lo circunda. Sus leyes no pertenecen plenamente al ámbito de lo salvaje, pero tampoco al de la arquitectura, al de la casa y la ciudad. El jardín posee un orden propio que lo diferencia por completo del entorno construido. En cada jardín, el mundo trata de hacerse visible, convertirse en paisaje, para ser, al mismo tiempo, arte y representación.

Con relación a los caminos que emprendemos, a nuestros movimientos en el espacio, el jardín supone un lugar de encrucijada: hemos entrado en el jardín, pero seguimos estando de paso. No es un lugar para permanecer. El jardín tiene sus horas: horas de trabajo y horas de contemplación. Pue-

de parecer que nos captura y que detiene el tiempo, pero ese tiempo es transitorio y termina por devolvernos a casa o al universo compartido de la ciudad.

LA CIUDAD Y EL JARDÍN

A pesar de su tendencia al artificio, los jardines han demostrado ser cada día más necesarios. Por eso forman ahora parte de la red de funciones programadas por el urbanismo, que desde la época industrial se ha aplicado a rotular líneas y distribuciones racionales de los usos colectivos sobre el suelo. Las estructuras de comunicación, calles, avenidas, carreteras y caminos que van y vienen desde otros lugares alcanzan al final los muros y las puertas de los jardines y parques públicos. Algunos jardines quedan atrapados en esas estructuras que fluyen cada vez de manera más rápida, y sólo los acabamos descubriendo en algún paseo errático por alguna ciudad. Es posible que sean esos encuentros los que preferimos, porque lo fortuito tiene un poder especial para modelar la memoria. En otros momentos, buscamos deliberadamente un jardín concreto: lo conocemos bien y necesitamos revivir su belleza y el tiempo de placer que nos dio un día, las horas de soledad o de melancolía ya vividas antes en ese lugar.

Un poema de Jorge Guillén, «Jardín en medio», deja entrever un paseo por uno de esos parques que rompen con la agitación ruidosa de la ciudad y que nos ofrecen unas horas libres. Un lugar que devuelve con creces el tiempo perdido porque guarda, como dice Guillén, más regalos de los que esperamos. El poema, largo y rítmico, no permite identificar el jardín, pero tampoco importa en qué ciudad y en qué país se encuentra: acoge, igual que muchos otros lugares, el vuelo de las mariposas, los caminos de la

LA CIUDAD Y EL JARDÍN

luz y del viento, el brillo de las corolas y la sombra de los árboles. Cito tres estrofas centrales que tienen el pulso del caminar:

¡Qué buen calor! Un ambiente
De secreto,
Banco, follaje, penumbra,
Sol inmenso.

¿Sobraré tanta belleza?
Yo la quiero.
Basta acaso que un ocioso
Goce, lento.

Paraíso:
Una paz sin dueño,
Y algún hombre
Con su minuto sereno.

Al salir del jardín, devuelto ya el poeta a las calles de la ciudad, dirá:

Mas... ¿Otra vez? He ahí Recompuesto,
El discorde mundo en torno,
Tan ajeno.

El poema gira de pronto hacia la conciencia del «hecho mismo de vivir», el «vivir aún» y «el morir tan cierto», y terminará trascendiendo el espacio para recordar el tiempo, un tiempo que rompe la cadencia que conduce hacia el final, en el curso de la existencia.

¿Y el jardín? ¿Dónde el jardín?
—En el medio.¹

¹ El poema de Jorge Guillén pertenece a la primera serie de *Cántico*, 1. *Al aire de tu vuelo*, II. Obra poética publicada bajo el título de *Aire Nuestro*, ed. Óscar Barrero, Barcelona, Tusquets, 2008, pp. 66-69. Se-

El jardín se abre en un lugar concreto y nos da la oportunidad de vivir el instante de su apertura. Encajado en la trama de la ciudad, no tiene límites difusos. Los caminos que conducen a parques y jardines, públicos y privados, abren sus puertas para recibirnos y las cierran al despedirnos. En nuestra cultura, el jardín siempre ha poseído fronteras. Su territorio necesita esa concreción, separarse del entorno confuso y mantener celosamente sus valores. Los límites del jardín, que aparecían como barreras terribles en la alegoría medieval del *Roman de la Rose*, han seguido presentes en la realidad y en la literatura.

En *El jardín de los Finzi-Contini*, la novela de Giorgio Bassani publicada en 1962, la fiereza de los muros del jardín trae un eco de la alegoría medieval. Los muros son vistos desde fuera como guardianes de un tesoro inalcanzable. Abiertos después, son capaces de desvelar al fin la belleza que guardan, cómplices del amor entre quien refiere la historia—no conoceremos su nombre—y la joven Micòl. En la novela, esos muros se cerrarán para siempre, de manera dolorosa e irrevocable.¹ El jardín y la casa serán abandonados a la fuerza por los Finzi-Contini, deportados en 1943. En el dilatado recinto del jardín, recorrido en bicicleta en los días luminosos, el amor se abre paso. Es un amor sin palabras. Las únicas palabras que intercambian se refieren al jardín: Micòl se detiene ante cada árbol, lo nombra, explica su historia y sus cualidades botánicas, mientras refuerza su orgullo, la distancia social que separa a su familia de la de su amigo, ambos de la comunidad judía de Ferrara. El jardín representa esa barrera social, es una zona de fronte-

gún nota del editor en p. 1123, fue publicado por primera vez en el periódico de Buenos Aires *La Nación* en 1943.

¹ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milán, Feltrinelli, 1962. [Existe traducción en español: *El jardín de los Finzi-Contini*, trad. Juan Antonio Méndez, Barcelona, Acantilado, 2017].

ra que proyecta su sombra sobre la ciudad. Pero a ese jardín se entra en la novela sabiendo ya que ni todo el arraigo de sus centenarios árboles podrá contener el destino final de los miembros de una familia que desaparecerá en los campos de exterminio. Es un final anunciado en las primeras páginas, ante el panteón de la familia, en el cementerio de Ferrara, donde la ausencia de los desaparecidos refuerza el vacío del sepulcro y su absurda retórica monumental.

Los límites del jardín siguen teniendo sentido en situaciones actuales mucho más realistas y prosaicas. Los muros del jardín mantienen el valor simbólico que requiere la autonomía de un espacio segregado, además de ofrecer una separación práctica del entorno. El jardín es una reserva, un territorio excepcional que debe ser protegido del asedio de la ciudad y de su implacable y destructiva necesidad de espacio.

En el mapa de muchas ciudades del mundo, cuya mancha en el territorio se dilata hasta perder sus límites, se puede observar con claridad la impronta de los parques urbanos. Las figuras que en el mapa se colorean de verde para localizar los jardines rompen las retículas regulares de las calles, el damero organizado de los ensanches que se crearon durante la era industrial, o interrumpen la trama ovillada de los viejos centros. Los jardines representan, en cierto modo, formas de vacío: son como huecos que perforan el tejido regular de las construcciones. Han surgido en muchos casos de la apertura de privilegiados jardines palaciegos, incorporados a los bienes comunes de la ciudad. Suponen el justo retorno de lo que un día pagaron nuestros antepasados—con trabajo, privaciones y carencia de espacio—a la nobleza y a las primeras monarquías de la Edad Moderna. Los jardines recobrados por la ciudad son espacios que

contrastan con ese lujo para el que nacieron y celebran cada día su apertura como una forma de libertad. Pasear por sus avenidas arboladas o echarse a descansar en la hierba son actos que refuerzan la imagen de un derecho conquistado con esfuerzo por las sociedades contemporáneas.

La ciudad de Madrid recuperó, a partir de 1767, el parque del Buen Retiro. Carlos III, monarca ilustrado, abrió los jardines durante las estaciones de verano y otoño, después de más de un siglo de haber servido al uso privado de los reyes y su corte, desde su inauguración en 1633, en tiempos de Felipe IV. En 1868, el parque pasó definitivamente a ser propiedad del municipio. Madrid dispone hoy también de las extensiones de los jardines del Alcázar y de la Casa de Campo, ampliados en la época de Felipe II. Estos recintos forman parte del magma de una conurbación que sigue creciendo, con más de cinco millones de habitantes.

El jardín real fue, en España, como en Francia y en otros Estados europeos, un asunto político. Su esplendor y pompa están asociados a la imagen del poder de las monarquías: a la imagen de una naturaleza sometida a su imperio terrenal. La tradición italiana del jardín que brillaba en torno a las villas Médici de Florencia había conseguido expresarse en creaciones refinadas y fantasiosas, que fueron capaces de guiar los sueños de los monarcas europeos, acaso menos ricos, pero más poderosos. En España, desde la época de Carlos V, pero, sobre todo, desde la de Felipe II, que reinó durante la segunda mitad del siglo XVI, la imagen del Imperio se contemplaba en la serie de jardines asociados a los palacios.

La actividad constructiva de Felipe II fue frenética en los distintos sitios reales: el monarca hizo crecer los límites de sus propiedades y destinó sus tierras a la creación de jardi-

nes y bosques. No sólo abrió territorios cultivados para el ocio y el placer de la corte, para sus jornadas de caza y pesca, para las ceremonias y fiestas, sino que organizó la explotación de los recursos de estas tierras, vendiendo lo que no consumía la Corona: leña y fruta, flores y semillas, seda y lana, hierbas medicinales y destilaciones para uso curativo y para la elaboración de perfumes. Los jardines de El Escorial, de la Casa de Campo, del Alcázar de Madrid y del palacio de El Pardo, en las inmediaciones de la villa de Madrid, convertida por el rey en capital, y los de Aranjuez o el Bosque de Segovia, ya lejos de ella, desplegaron las riquezas del arte y las curiosidades de una naturaleza bruscamente ampliada por el dominio de los territorios de ultramar.

El comercio de semillas y plantas americanas había tenido en España una entrada privilegiada en el puerto fluvial de Sevilla. En esta ciudad se probó, ya en el siglo XVI, el cultivo de estas especies vegetales en algunos jardines y huertos privados. En los jardines de Aranjuez, Felipe II ensayó, al mediar el mismo siglo XVI, el cultivo de plantas exóticas y medicinales, con el afán de sabiduría que define los primeros jardines botánicos de la Edad Moderna. En el palacio de Aranjuez, como en El Escorial, el rey contaba con laboratorios de destilación donde trabajaban médicos y herbolarios célebres. La rueda que enlazaba experimentos, saber y comercio de plantas y animales se fue poniendo en marcha en estos primeros jardines y Aranjuez fue, posiblemente, el primer lugar donde se exhibieron las plantas americanas en Europa.

El afán constructor de Felipe II es el que parece haber heredado Felipe IV, su nieto, cuyo reinado estuvo envuelto en los tintes otoñales de la España barroca. El joven rey, impulsado siempre por su valido, el conde duque de Olivares, emprendió la construcción del palacio y los jardines del Buen Retiro. Del palacio apenas nada queda, pero sus

jardines siguen dando un carácter especial al Madrid contemporáneo, inseparables de la historia viva de la ciudad, de sus horas afortunadas y tranquilas o de las que fueron trágicas y violentas. En los sitios reales de la España barroca se subrayaba, más que la idea de un Imperio que empezaba a desmoronarse, la del Estado moderno y su poder protector y absoluto, al que Thomas Hobbes iba a llamar *Leviatán* en 1651. En una España minada por los conflictos bélicos, la dinastía de los Austrias iba a acabar pronto con el reinado del sucesor de Felipe IV, Carlos II—llamado «el Hechizado»—y con el desastre de la guerra de Sucesión, iniciada en 1701. Ése fue, en parte, el fin de un sueño de Estado que representa su ambición en las obras de palacios y jardines, fríos y pomposos, que contrastan con la ironía y el ingenio del arte y de la literatura del mismo siglo barroco.

Junto al palacio nuevo del Retiro, Felipe IV—cuya fisonomía es imposible olvidar gracias a los retratos de Velázquez—construyó, a partir de 1630, patios, jardines, estanques y canales, fuentes, grutas, paseos, juegos de pelota, plazas y ermitas: una amalgama de lugares de solaz diseñados por los arquitectos Giovanni Battista Crescenzi y Alonso Carbonel, que trabajaron junto a una larga lista de artistas y escenógrafos, entre los cuales se encontraba el ingenioso inventor de tramoyas y decorados: Cosme Lotti. El palacio se quiso construir en la cercanía del monasterio de los Jerónimos, donde los reyes habían establecido su retiro espiritual, ya desde la época de Felipe II. En memoria de esta vieja costumbre, en los jardines se erigió, o conservó, una curiosa serie de ermitas—San Juan, San Isidro, San Bruno, Santa María Magdalena, San Antonio «de los portugueses», San Pablo—. Las ermitas sirvieron también como cenadores y rincones de placer. Algunas estaban dotadas de biblioteca, jardín privado y estancias para alojar a miembros de la corte. Lo sagrado y lo profano se alternaban

en estas construcciones diseminadas por el inmenso solar que ocupaba entonces la superficie equivalente a la mitad de la villa de Madrid.

El recinto se fue ampliando durante los primeros años de la década de 1630. Las construcciones se levantaron con impaciencia y tuvieron siempre la mala fama de haber sido apresuradas y de presentar un aspecto descuidado. Los interiores del palacio, en cambio, fueron amueblados con lujo y decorados con cientos de obras de arte. Los primeros patios y jardines que se adecuaron fueron los destinados al rey, a la reina y al príncipe. También se pudo ver pronto el llamado «jardín ochavado», por las ocho avenidas que partían de su centro. Estos jardines y patios obedecían a trazados rígidos, metódicos, regulares, aunque en su amalgama parecía reinar el desorden. La parte de los jardines que se alejaba de los edificios del palacio se dispersaba en paseos y avenidas que reyes y cortesanos recorrían en carrozas fabricadas a propósito para el Retiro. La propiedad toda se justificaba en el aire campestre de un verdadero *retiro* a la romana, cumplía con el deseo de escapar de una ciudad que se extendía, en realidad, a su mismo lado.

En el Buen Retiro destacaba el ambicioso trabajo hidráulico para abastecer fuentes, estanques y albercas. Los juegos de agua estaban unidos por dos canales—el río Grande y el Chico—que conseguían que el parque se acercara en esplendor acuático a los sofisticados sistemas de las villas italianas. En el estanque Grande, que era en realidad un inmenso depósito, se alimentaban estos canales que llevaban el agua a todos los rincones arbolados. Los jardines parecían rebelarse contra la imagen árida, bella y dramática de la meseta castellana.

El carácter de la fiesta barroca se anunciaba en todos los espectáculos que acogían los patios, los jardines, la isla del estanque Grande, la gran explanada del Coso que fue nive-

lada, con enormes fatigas, a la entrada del recinto, así como en el interior de los edificios. Las fiestas, mascaradas y espectáculos teatrales se repetían en las salas del palacio, en el salón de Reinos y en el edificio llamado el Coliseo, inaugurado en 1640. Para los bailes de la corte se construyó, en 1637, el Casón—uno de los pocos edificios que han sobrevivido al tiempo y donde vimos por primera vez en España, en 1981, el *Guernica*, de Picasso—. En el Casón se bailaron ya los aires de los fandangos cortesanos que un siglo después inspiraron a Boccherini, que vivió en la corte española en la época de Carlos III, para componer los ritmos de uno de sus quintetos para cuerdas y guitarra, el *Quinteto en Re mayor*, n.º 4, cuyo tercer movimiento es conocido como *Fandango*.

Para celebrar el Buen Retiro, escribieron sus obras los poetas, autores de comedias y dramas de la brillante generación que le era contemporánea. Calderón de la Barca, autor de un auto sacramental dedicado al Retiro, escribió numerosas obras y diálogos para las fiestas, justas poéticas y comedias. Una de estas comedias, que glosaba las aventuras de Ulises en el palacio de Circe, titulada *El mayor encanto, amor*, se estrenó en 1639 en la isla del estanque Grande, con gran aparato escenográfico y se siguió desde las orillas y desde barcas suspendidas en las aguas calmas del estanque.

Mientras se construían el palacio y los jardines del Buen Retiro, Diego Velázquez, que ya era pintor de la corte desde 1623, se encontraba de viaje en Italia. Felipe IV, que amaba a Velázquez, el más joven entre todos sus pintores, impulsó este viaje en 1629, para que se formara y supervisase la compra de objetos de arte, algunos de ellos destinados a surtir las colecciones reales del Alcázar y las del Buen Retiro. Velázquez visitó Venecia—la bella ciudad del agua que ya nunca se apartó de su memoria—y en 1630, Roma, donde se alojó en el Vaticano, y después, a finales de la primavera y durante dos meses, en la Villa Médici. Veinte años

más tarde, en 1649, volvió a Italia, a Venecia y a Roma, y por primera vez visitó Florencia y Nápoles. Entre ambos viajes, pintó algunos lienzos que se añadieron a otras obras anteriores—como *La fragua de Vulcano*—para decorar las salas del palacio del Retiro: los retratos ecuestres de los reyes y del príncipe, *La rendición de Breda*, y otros retratos de los bufones favoritos de la corte.

En la Villa Médici de Roma, durante su primera estancia, pintó Velázquez dos preciosos pequeños lienzos considerados una rara muestra de pintura de paisaje.¹ Ambos dan una visión muy distinta del arte y del jardín, lejos del gusto que dominaba en las construcciones reales de España. Se trata de miniaturas donde un rincón queda detenido en un instante de tiempo. Dos momentos de luz, dos visiones distintas y concretas, escogidas. Son apuntes hechos al paso, durante las horas vividas en la villa romana. Hoy los vemos como si aquellas horas volvieran, por la frescura de las pinceladas y por esa captura del instante que sólo el arte puede hacer que sea solemne. Los apuntes son premoniciones de una visión del jardín que llegará mucho más tarde, ya en el umbral de nuestra época, y recuerdan a la pintura *au plein air* del impresionismo.

¹ Las pinturas de Velázquez de la Villa Médici de Roma se fecharon, en principio, en los años del segundo viaje de Velázquez a Roma (1649-1651), pero hoy se tiende a descartar esta fecha y se cree que los apuntes corresponden a su primera estancia, durante la cual residió en la Villa Médici. Ambas obras podrían formar parte de los cuatro *paisitos* que figuran en una carta de pago a Velázquez, emitida por Jerónimo de Villanueva, que las compró para el rey, junto a otras obras, en 1634, por lo que se habrían pintado en el primer viaje, de 1629 a 1630. (Anotaciones de Julián Gallego a estas obras, n.º 64 y n.º 65 del catálogo de la exposición que se realizó en el Museo del Prado en 1990, en vv. AA., *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 374-383). Sobre la Villa Médici de Roma, merece la pena la pequeña antología de textos literarios que recoge Pedro García Montalvo en *Las villas de Roma*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, «Colección de Arquitectura, n.º 13», 1984.