

JARDÍN Y NATURALEZA: REFLEXIONES SOBRE LA ESTÉTICA DIECIOCHESCA

POR FRANCISCO SÁNCHEZ-BLANCO

Una anécdota que me contaron hace mucho tiempo parece bastante sintomática para ejemplificar las diferencias entre las psicologías individuales y colectivas acerca del sentimiento de la naturaleza. Cuando Camilo José Cela fue invitado a Alemania, sus anfitriones le llevaron a contemplar el paisaje alpino y diferentes tipos de parques. Al segundo día, don Camilo no pudo reprimir su descontento y les dijo: “Ya está bien de arbolitos. ¿Por qué no nos vamos a tomar un café?”. También es histórica la frase de un estudiante español que conocí en los primeros meses de mi estancia en Alemania: “Yo, sin asfalto, ruido y bulla me deprimó”. En los oídos de los alemanes eso sonaba a barbarie.

España se mantuvo bastante al margen en el debate europeo que tuvo lugar en el siglo XVIII en torno a los jardines y los autores españoles prestaron al jardín poca atención a lo largo de toda la historia hasta muy entrado el siglo XIX. Siendo esto cierto, surge un problema. Kant, como la mayoría de los hombres de su tiempo, es de la opinión “que el inmediato interés por la belleza de la naturaleza [...] es siempre un distintivo de un alma buena”.¹ Estaríamos ya en un campo muy próximo a la calidad

1. Cf. *Kritik der Urteilkraft*, (Grätz, 1797), 1. Teil, § 42, Akad-Verlag, t. V, p. 298.

moral de los individuos más allá de si tienen buen o mal gusto. El goce y cuidado de la naturaleza sería una cualidad ética y no sólo estética. La ausencia del jardín en la vida cotidiana y en la cultura implicaría, por tanto, un juicio sobre el carácter de los individuos y las costumbres nacionales.

Reinó consenso en Europa sobre la inexistencia de jardines en España y de un estilo propiamente “español” en este campo. De la influencia árabe se pasó a la italiana y, después, a la francesa e inglesa. Solo a partir del siglo XIX hay ya una explosión de jardines privados y públicos en los que se mezclan tendencias muy dispares. Algo, por tanto, sucedió al final del Siglo de las Luces que modifica el sentimiento estético.²

El presente análisis parte del reproche que hicieron los visitantes extranjeros, al cual los españoles, en su descargo, adujeron que el clima es poco propicio a la jardinería en la mayor parte del territorio ibérico. La frecuente carestía de agua y el sol tórrido del verano apoyaría tal excusa pero no aclara el problema cultural.

Christian Hirschfeld —el filósofo alemán del siglo XVIII, que intentó elevar la jardinería al rango de las bellas artes—, a pesar de hacer un gran elogio de Aranjuez, certifica que el español es insensible a los encantos de la naturaleza, una opinión que comparte con el viajero francés Jean F. Peyron³. También otros viajeros constatan la poca o casi nula afición de los españoles a los jardines. Hay que esperar hasta principios del siglo XX para que un francés, Jean Claude Nicolas Forestier, hable de un estilo hispano-andaluz a la hora de presentar su plan para el Parque de María Luisa en Sevilla.⁴ Las características que apunta son

2. Eugenio TRÍAS (*Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1982) ya indicó el profundo cambio de la Estética en la segunda mitad del siglo XVIII.

3. *Essais sur l'Espagne. Voyage fait en 1777 et 1778, où l'on traite des mœurs, du caractère, des monuments, du commerce, du théâtre et des tribunaux particulières à ce royaume*, 3 vols., Geneve, 1780. Comentando el *Observatorio rústico*, Valencia, 1772, de Gregorio de Salas dice “¿No se podría encontrar en ese asco por el campo la ineptitud de los españoles para todo lo que es obra del sentimiento? El clima bajo el cual viven es ardiente; deseca la fibra y osifica; si tuvieran más sensibilidad, les gustaría más el campo...”, según la traducción de José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, t. III, p. 878.

4. Cf. *Bética*, III, 43 y 44, 1915, s. p.

más bien arquitectónicas: pequeños surtidores de agua, pérgolas para sombra, el empleo de azulejos y la colocación de terrazas a diversos niveles. La verdad es que ya el jardín mudéjar era una extrapolación puesto que los ejemplos históricos estaban prácticamente destruidos y Forestier se ve obligado a remitir a jardines observados en Marruecos. Un colaborador suyo, Nicolás María Rubió y Tudurí, reivindica más tarde la tradición oriental-mediterránea de la jardinería en su ensayo *Del paraíso al jardín latino*.⁵

I. ANTROPOLOGÍA Y JARDÍN

Algunas reflexiones teóricas son imprescindibles antes de enfrentarse a los datos históricos. Si nos remontamos a los comienzos de la humanidad, el labrador, a diferencia del cazador, cuando se asienta, acota un espacio y lo compone con lo que le parece conveniente para la propia protección y alimentación. Según la etimología, de ese momento de cercar el terreno que trabaja proviene la palabra “jardín”. Está relacionada con una de las funciones primordiales del hombre para conservar su existencia, pero, propiamente, el jardín, en su acepción moderna, adquiere una función más estética que utilitaria, o, por lo menos, se aleja de las necesidades inmediatas del hombre para subsistir, y busca unos placeres sensuales guiados por la imaginación. El hombre, en palabras de Hans Blumenberg, crea jardines como una ficción que deja atrás, a la vez, la selva de la naturaleza y el absolutismo de la realidad. El jardín tiene algo de irreal. No es algo natural como lo pueda ser una montaña, un río o una selva. No es un paisaje que el observador percibe pasivamente y con complacencia. De jardín se habla cuando el hombre empieza a manipular la naturaleza para erigir un habitáculo placentero que responda a su fantasía, a su interioridad, y no a la utilidad. Ocio, como liberación de imposiciones, y trabajo agradable se conjugan en una actividad que abre paso al juego de la fantasía. Por romper con la trivialidad cotidiana encierra también algo de mágico y misterioso.

5. Barcelona, 1981. El jardín ‘latino’ no tiene su precedente en la exuberancia de la selva nórdica, sino en el milagro del oasis, el recuerdo del paraíso, que suscita el agua y la vegetación en un medio tórrido y desértico.

La función del jardín dentro de las ocupaciones del hombre resulta bastante confusa. Desde luego, el fenómeno hay que localizarlo como una actividad relacionada con la aspiración a una vida diferente, que surge ya en momentos muy remotos de la evolución de la especie. La percepción de sensaciones positivas puede tener origen corporal pero en la persecución voluntaria del placer juega un papel la imaginación. El hombre no se contenta con el encuentro casual con una flor aromática o con la percepción esporádica del agua o del aire sobre la piel. La naturaleza, en forma de objetos singulares o en el conjunto de un paisaje, puede provocar sensaciones similares a lo que llamamos belleza o puede colaborar a suscitar estados anímicos de encanto u horror. Hoy día, indicadores en las carreteras nos invitan a detenernos y contemplar una vista panorámica, bajo el supuesto de que todos, o la mayoría de los viajeros, gozan de la belleza natural. Pero todo se queda en una impresión pasajera, exenta de reflexión: da para una foto y no para una meditación. Nadie se detiene a pensar en qué consiste esa conmoción y por qué la gran mayoría de sus congéneres experimenta una sensación especial. El problema, sin embargo, no consiste en averiguar si los arreboles de una puesta de sol o un tipo de arbolado se corresponden necesariamente con una sensación interna, que nos transporta al mundo interior. Esas percepciones están todavía huérfanas de la fantasía del observador o ponen entre paréntesis cualquier manipulación humana de lo que contemplan. Son meramente impresiones fugaces. El sentimiento de la naturaleza, sin embargo, es una elaboración intelectual y la creación de un jardín es una realización del hombre en busca de placer. No es pura recepción de imágenes, sino expresión de deseos con elementos tomados de la naturaleza. Inventiva y trabajo forman una unidad o, mejor dicho, es un trabajo para obtener placer.

No se trabaja para poseer o para el provecho egoísta, sino para compartir sensaciones con otros, aunque sólo sea para que éstos alaben la destreza del cultivador. El jardín, por su caducidad, no es apto para el tráfico comercial y, por eso, menos sujeto a las leyes del mercado que un edificio, un cuadro o una escultura. Se podrá comprar una planta exótica o especular con el valor de

la cebolla de un raro tulipán, pero el jardín es difícilmente alienable porque es fruto percedero de un trabajo individual.

El hombre, al par que evolucionó y pasó a convertirse en un ser sedentario, comenzó a modificar su entorno de acuerdo a lo que le agradaba o mejoraba la calidad de su existencia. Esa transformación fue más allá de lo que le imponía el hambre, la sed o el instinto de reproducción. Ya cuando era sólo cazador, su imaginación decoró las paredes de las cavernas que habitaba con el recuerdo de sus hazañas cinegéticas o con sueños de futuros trofeos. Pero el cazador, de antes y de ahora, no influye sobre el paisaje.⁶ El labrador, en cambio, da forma al terreno que cultiva, distribuye las plantas según un orden o las selecciona según las estaciones. Las posibilidades de configurar su entorno natural están, evidentemente, en relación con el status social que goza en una comunidad. Cuando la actividad del labrador ya no tiene que ver con una finalidad práctica, sino que es libre y una especie de lujo, entonces adquiere carácter estético. Un príncipe, los sacerdotes de un templo o personas ricas tuvieron a su disposición espacios de grandes magnitudes y suficiente mano de obra para realizar modificaciones significativas sobre el paisaje, lo cual no estaba al alcance de quien sólo contaba con una mínima parcela y con sus propias manos o con las de los familiares más próximos, porque el jardín siempre tiene algo de colectivo. La clasificación más obvia de los jardines se puede poner en relación con la posición social de sus propietarios, pero esto no excluye que los menos favorecidos por la fortuna también cuiden voluntariamente un diminuto arriate, es decir, un espacio para deleitarse con, belleza natural, distinta a la naturaleza.

Precisamente, en cuanto espacio acotado, el jardín se diferencia de la naturaleza, la cual es la suma de todos los seres que rodean al hombre y que no han dependido de su concurso. Es un lugar limitado que se distingue, por una parte, de la selva y del desierto, en cuanto formas de origen ajeno, y, por otra, de la ciudad, en cuanto constructo puramente artificial creado por el hombre mismo. El jardín no es igual a la agricultura por su

6. Yo conocí a uno que en su vida regó una flor o plantó un árbol, pero que se ufanaba de que le gustaba el campo.

indiferencia ante lo meramente provechoso. Entre jardinería y agricultura no hay una distinción absoluta, puesto que el jardinero cuida la planta con la sabiduría del agricultor, pero lo que no es evidente que el agricultor subordine su trabajo al placer desinteresado. El jardín es un lugar para experimentar sensaciones no cotidianas. Tiene alguna relación con lo sagrado o con lo bello, donde precisamente priva la contemplación sin intenciones de conseguir algún producto o, por lo menos, donde las acciones se independizan de la lógica económica y de las necesidades inmediatas.

En el jardín prevalece un goce corporal y espiritual hasta en sus formas más elementales. Tiene algo de sagrado que lo contrapone a lo profano. La miniatura es la maceta, el jardín de Adonis en la antigua Grecia que ya estaba relacionado con una cultura de los aromas, los cuales juegan un papel primordial también en los actos de culto religioso. El jardín funerario romano lo mismo que el cementerio medieval o el moderno parque-cementerio alemán es un lugar de ceremonias y de evocación de los espíritus familiares. Más tarde, castillos y monasterios reservaron un espacio, aunque pequeño, para el retiro y la meditación. Los claustros incorporan algunos elementos vegetales y cierta disposición simbólica de los ríos que regaban el antiguo Edén.

El patio de algunas viviendas antiguas ofrece ya un conjunto con un cierto diseño, en el que la disposición de las macetas y la selección de plantas, persiguen un efecto placentero a la vista y al olfato. Desde tiempos remotos, en la arquitectura urbana y rural pronto reflejó el gusto de la familia propietaria, y ésta autopresentación se sobrepuso al uso exclusivo de recibir vasallos y clientes. Estaba en el umbral entre lo público y lo privado, y su cuidado iba más allá de las labores domésticas de limpiar, cocinar o lavar.

No se debe confundir el jardín con el tópico literario del 'locus amoenus', un estereotipo en el que confluyen sensaciones acústicas: murmullo del agua o canto de los pájaros; con visuales: colores de plantas y flores; o con olfativas y hasta con el tacto gracias a las caricias del aire en la piel: un momento de agradable descanso. Si hemos de creer al dramaturgo barroco Juan Pérez de Montalbán se trata de un lugar en el que la naturaleza obra

“sin cuidado”, es decir, espontáneamente sin la intervención del hombre.⁷ Allí se siente alegría, se goza serenidad y se saborean los productos que casualmente ofrece la vegetación. Las sensaciones corporales se adelantan a cualquier meditación filosófica o teológica. La diferencia entre ese lugar deleitable con el jardín consiste en que se olvida del obligado esfuerzo que éste encierra y el encuentro tangible con la naturaleza se traspone en algo etéreo y embriagador. En el jardín, sin embargo, estamos siempre ante una tensa relación entre naturaleza y arte, entre algo exterior e interior, y por eso no conduce unilateralmente a la trascendencia. El jardín, al contrario que la naturaleza, no remite a la mano de un creador sobrenatural y eterno sino al esfuerzo de un mortal.

II. LA JARDINERÍA Y LAS BELLAS ARTES

Una precaución necesaria a la hora de concebir el jardín como obra de arte consiste en recordar que estamos ante una realidad orgánica y, por tanto, efímera, sometida a la perennidad de la vida y que requiere renovadas labores para su existencia. Es algo siempre inconcluso y cambiante. El jardinero no sólo sustituye una planta por su semejante sino que introduce innovaciones y conforma al mismo tiempo que cuida. Para constatar el carácter inestable del jardín basta con leer descripciones antiguas o consultar pinturas y grabados y, desde hace más de un siglo, las fotografías. Estas últimas, por ejemplo, nos descubren que los jardines del Alcázar sevillano –uno de los ejemplos más antiguos de jardín en la Península Ibérica, en cuanto a vegetación– era muy distinto al actual. Había palmeritas todavía enanas y escaso arbolado. Su extensión era mucho mayor y, probablemente, una gran parte estaba dedicada a huerta o contenía naranjos y otros árboles frutales nacidos más o menos espontáneamente.

En el siglo XVIII, la jardinería empieza a ocupar un lugar institucional en las Bellas Artes, pero la teoría es algo pobre y superficial. Entra en el canon de las artes en la Francia del siglo

7. *Sucesos y prodigios de amor*, Barcelona, 1992, p.187.

XVII con Jacques Boyceau⁸ y André Le Nôtre. Autores ingleses proponen una alternativa más natural al jardín versallesco e inician un debate acerca de la estética de los jardines. En la segunda mitad del siglo, Williams Chambers introduce la moda de dividir el jardín en escenarios de países remotos. Una parte remite a China, otra al mundo grecorromano, y, de ese modo, va recorriendo civilizaciones y estilos arquitectónicos. Lo importante es excitar la fantasía del paseante. En Alemania también se desarrolla una gran actividad jardinera que va acompañada de una reflexión filosófica. Intervienen Kant y Goethe y muy especialmente Christian Hirschfeld con su tratado *Theorie der Gartenkunst*, (Leipzig, 1779-1780). En España no parece que las publicaciones culturales le concedan un reconocimiento especial y se atienen al coro tradicional de las musas en el que no había ninguna jardinera. Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas* considera que Kant cometió una “extravagancia” al incluir el jardín entre las bellas artes.⁹ Por lo visto no entendió muy bien la especulación de esa centuria: el jardín aúna arte y naturaleza, y esta última le confiere proximidad a lo sublime del universo infinito, de la que carece la mera imitación, por muy ingeniosa que sea. No hay que olvidar que se trata de una relación agónica del individuo con la realidad. El arte humano trata de vencer las leyes de la naturaleza que conducen a la selva, al caos o a la destrucción. La naturaleza ofrece resistencia lo mismo que placer. No cabe duda que la ocupación jardinera propicia la especulación posterior de Kant y Schiller sobre lo sublime.

Acoger a la jardinería en el canon de las bellas artes suscitó una serie de cuestiones. En primer lugar, los defensores del jardín intentaron demostrar que se trataba de un arte independiente. Para ello, algunos hicieron comparaciones con la pintura o la arquitectura. Edificios y esculturas no pueden competir con organismos vivos, por la inmovilidad propia de los materiales empleados.

8. BOYCEAU DE LA BARANDIERE, Jacques, *Traité de jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

9. Por lo visto don Marcelino desconocía que G. E. Lessing también era de la opinión de Kant y que afirmó que el trabajo y la reflexión del jardinero merecen contarse entre las artes. Cf. CLADERA, Cristóbal, *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, 31 de junio de 1790, p. 98.

Carecen de los movimientos y alteraciones que experimenta un jardín. A esto se une que el jardín incluye a otros sentidos como el oído y el olfato. En el orden de la finalidad, la arquitectura cumple con una función práctica que la condiciona. Las pinturas utilizadas como adorno de las habitaciones, tampoco están exentas de la servidumbre que le impone el espacio en el que han de exhibirse.

Aunque menos atada a la funcionalidad, la jardinería no goza de total libertad debido a que sus límites vienen dados por la naturaleza efímera de los elementos que utiliza y por el clima estacional. Es un arte que no está sujeto exclusivamente a los planos de un arquitecto y a un número limitado de materiales, sino también a las inclemencias del tiempo y de las enfermedades. La variedad de especies botánicas y sus condiciones de vida entran en la planificación. El jardinero modifica e imprime carácter a lo ya existente aprovechando conocimientos tanto científicos como artesanales. Adorna el espacio y crea un conjunto en tres dimensiones. Tiene que contar con la orografía del terreno y con elementos renuentes a la voluntad del artista.

Si no es propiamente arquitectura tampoco es pintura. La amplitud, profundidad y magnificencia de paisaje modificado por un jardinero superan con mucho las limitaciones de imágenes en una superficie plana. Si bien el pintor goza de más libertad que el jardinero a la hora de componer un conjunto, la obra viva también supera al cuadro en cuanto a luz y variedad. Precisamente porque el jardinero no necesita imitar la naturaleza, porque es la materia que utiliza, resalta más la función de disponer los elementos para lograr una composición y alcanza, con la combinación de luces, sombras y colores, una abstracción que la aproxima a la música. En el jardín, el espectador no se fija en una flor o arbusto sino en el juego de colores más allá de los individuos particulares. Paradójicamente es menos figurativo que la pintura, pero puede desarrollar una dimensión temática al acentuar la función de factores como el agua o las fragancias.

Los tratados de jardinería del Siglo de las Luces hablan de la abundancia de formas y de la grandeza del conjunto como cualidades previas. Después pasan a discutir si copia la naturaleza original o si, por el contrario, la intervención humana la violenta

imponiendo orden y simetría donde antes imperaba el caos agreste. Explican el modo cómo los elementos naturales escogidos tienen la propiedad de evocar sentimientos especiales como alegría, tristeza, nostalgia, soledad o el pavor y deleite de lo sublime.

El jardín, en tanto que manifestación de preocupaciones estéticas, tiene que desarrollar su propio canon de valores. ¿Cuáles son las características de esa belleza, que es, a la vez, arte e industria y que se transforma continuamente según la exposición al sol, las estaciones del año o las temperaturas? Los colores, los sonidos no son siempre los mismos a todas las horas del día. Precisamente, la superioridad sobre la escultura y la arquitectura reside en esa inestabilidad. La arquitectura y la escultura aburren por su propia rigidez. El jardín, en cambio, es más dúctil ofreciendo múltiples y variables aspectos.

A falta de una clara definición, casi todos los tratadistas se limitan a una fenomenología o descripción de tipos históricos de jardines. Dejemos, pues, a un lado, por lejanos, los que existieron en Egipto y Babilonia, los cuales, desde luego, estaban para que disfrutaran príncipes y sacerdotes en la vida presente. Pongamos entre paréntesis la cuestión de cuándo en la evolución de la humanidad se separó la jardinería de la agricultura o viceversa.¹⁰ Ateniéndonos a la más reciente cultura europea nos tropezamos con las fantasías que conducen a la creación de jardines en las diversas épocas.

Las realizaciones históricas suelen ir unidas a la elaboración intelectual de las ciencias y de las artes y, por eso, no son ajenas a los mitos. El interés por plantar jardines responde con toda seguridad a ficciones anteriores a su diseño y emplazamiento. Desde muy antiguo, la existencia del jardín se proyecta a la vida más allá de la experiencia inmediata, es decir, a un pasado gozoso o a la esperanza de una vida futura. En numerosas narraciones, tanto orientales como occidentales, el jardín se identifica con el lugar perfecto para habitar. El hombre se imagina vivir en un entorno que le procura paz y abundancia de alimentos y donde

10. Ambas tienen en común la geometría del espacio, medir los terrenos, disponer las plantas siguiendo líneas rectas o curvas y trazar el recorrido de las aguas de riego.

se diluyen las preocupaciones cotidianas, pero apenas se percibe que esa satisfacción sea algo más que corporal y apunte a un gozo superior. En otros mitos se hace una visión retrospectiva de la felicidad opuesta a la visión beatífica de las almas después de la muerte, si bien es verdad que entre ambos polos caben una serie de estadios un poco misteriosos. Un tópico, que, según algunos, se remonta a Pascal, dice que el hombre perdió la felicidad en un jardín y la recuperará en otro. Sobre los orígenes, así como sobre las postrimerías del hombre, elucubra la fantasía de todos los pueblos y la vida en un jardín es el mito universal¹¹ de la felicidad. No obstante, los mitos tienen su sede en la imaginación, pero el jardín real es una actividad concreta que da sentido al esfuerzo del hombre y crea una realidad fuera de la fantasía.

Los griegos imaginaron el jardín de las Hespérides, donde habitaban las ninfas. Allí los árboles daban frutos de oro y había una fuente, que, gracias a sus maravillosas virtudes, conferían juventud eterna y excitaba una energía amorosa inagotable. Otro lugar mítico, los Campos Elíseos, ofrecen una especie de naturaleza perfecta para que las almas justas vivan satisfechas después de la muerte. Estimulados, quizá, por esas mitologías, en Grecia se crearon jardines dedicados a la meditación y a la conversación (Academia, Epicuro, Alcino), es decir, a intensificar la actividad del espíritu. La especulación y la comunicación entre individuos les parecían más fáciles en un lugar agradable practicando movimientos sosegados. Era un espacio público para el esparcimiento del alma, contiguo a la palestra donde se practicaban ejercicios corporales más violentos. Aunque se ponga en relación con la filosofía, hay que recordar que se trata sobre todo de dialogar, lo cual es previo a obtener o difundir conocimientos objetivos. Lo primero es hablar de lo que gusta o disgusta; es hablar de sí mis-

11. Algunos relacionan ese mito del paraíso con la reminiscencia de aquellos monos vegetarianos, antecesores del *homo sapiens*, que vivían en los árboles alimentándose de hojas y frutos. No tenían enemigos naturales (a menos que se toparan con una serpiente que hubiera trepado hasta las alturas) y vivían en armonía con la naturaleza. Cuando el frío glaciador destruyó gran parte de la vegetación y se vieron obligados a bajar al suelo se convirtieron en violentos y cruentos cazadores. Caín sustituyó al pacífico Abel hasta que los sucesores de éste, se dedicaron a las labores del campo.

mo y de percibir la interioridad del interlocutor antes de referirse a las cosas externas. En la conversación se da la experiencia de sentir en común o del sentido común, que, como Kant subraya, es la premisa de esa actividad intelectual que denominamos juicio estético.

III. LOS JARDINES EN EUROPA

Dentro de la tradición cristiana, el huerto de los conventos, por ejemplo, no tiene apenas función estética, ya que se compone de un apartado de hierbas medicinales, otro de verduras para la cocina y de algunos árboles frutales. El jardín, cuando el hombre ya ha sido expulsado del Edén, se convierte en una categoría sospechosa para los teólogos, porque parece concebido para las delicias corporales. Se relaciona inmediatamente con la denostada filosofía de Epicuro que legitimaba el placer. Algunos monjes escrupulosos, o simplemente alérgicos al trabajo, veían en ese laboreo algo opuesto a la contemplación. No obstante, conocer y gozar no son actividades muy distantes. La curiosidad científica no se apaga totalmente dentro de la espiritualidad contemplativa. La misma Santa Teresa, quizás recordando el saber sobre plantas y remedios médicos de las mujeres medievales, se queja de que a las de su sexo no se las instruya en los secretos de la naturaleza.

Una piedad ingenua inclina siempre a ver la mano de Dios en los productos de la naturaleza. Admira los lirios silvestres y la magnitud del firmamento, porque remiten a la sabiduría y omnipotencia divinas que los creó, pero esa misma espiritualidad se muestra frecuentemente refractaria a reconocer algún valor a lo que hace el hombre para sí mismo, como no sea para conservar la salud y para el estricto mantenimiento del cuerpo: huerto, sí; jardín, con reticencias, o, mejor dicho, si es posible, se deberían borrar las diferencias entre uno y otro.¹² Esta es una interpretación sesgada pero no casual. Del huerto, plantado por su mano, espera

12. Mi experiencia personal me lleva a mantener la diferencia. En mi infancia ayudaba a regar un huerto en el que solo había tomates, pimientos y berenjenas, pero ninguna flor. Por otra parte, en un patio sevillano nunca encontré una maceta con plantas de cebolla, ajos o garbanzos. El placer estético y la utilidad, en ambos casos, no convivían armoniosamente.

fray Luis de León el fruto incierto. En la huerta, donde él se reúne con sus amigos, ve árboles “sin orden” que producen deleite y un “campo”, “sin cultura ni industria”. Esto es: de la parcela del laboreo pasa sin transición a la naturaleza virgen. En ese lugar retirado tienen lugar meditaciones teológicas sobre la naturaleza, la cual estimula la conversación amistosa o provoca melancolía al paseante solitario. Más concretamente habla del prado “de varias flores rico y esmaltado”. El fraile, que utiliza el campo como lugar de reflexión, ensalza la figura del labrador y del pastor, pero prefiere la naturaleza en su estado primigenio porque así conecta directamente con la mano del Creador. Las cosas que perciben los sentidos remiten a las ideas y éstas al entendimiento divino. El *locus amoenus* pierde toda connotación hedonista y suscita un sentimiento de unión mental con la divinidad. La íntima relación entre belleza natural y estremecimiento religioso se manifiesta sin fricciones dentro del pensamiento platónico renacentista y de la mística que lleva aparejada.

La vida conventual, alejada del mundanal ruido, se identifica con el *hortus conclusus* de Alberto Magno, el cual no era un huerto real, sino que daba pie en la Edad Media a una comparación simbólica de las flores con virtudes como pureza, virginidad y misericordia: era una especie de nuevo Edén presidido por María. Se trata de una alegoría: el convento, separado del mundo por un muro, es un nuevo paraíso en el que florecen las virtudes. La redención se representa con la imagen del crucificado junto a la fuente del bautismo en un jardín lleno de flores. Allí tiene lugar también el desposorio místico de las monjas, especialmente carmelitas, con Jesús. La referencia al Monte Carmelo, con su vegetación exuberante, es un recuerdo lejano del jardín de las delicias espirituales, pero compatible con la imagen de un desierto en el que, sin distracciones, se estimula la vida interior. No se puede decir que en tales espacios aislados se desarrollara una cultura de jardines. No obstante, esa iconografía fantástica confiere una representación visual a una doctrina de espiritualidad.

Sigue siendo una cuestión irresuelta si antes del siglo XV los claustros en los monasterios se utilizaron para plantar flores además de algún árbol en torno al pozo o aljibe. Por lo menos, el espacio central representaba simbólicamente el Edén bíblico

con sus ríos e incluso algunos contaban con un laberinto para que se desorientaran los espíritus malignos. Esto no quiere decir que el jardín no juegue ningún papel en la cristiandad medieval. El *hortus conclusus* es un lugar de delicias, en donde abundan frutas sabrosas, aromas delicados y variedad de colores. Es el marco de la mística amorosa en los comentarios del *Cantar de los cantares*. La fantasía, sagrada y profana, no ha renunciado totalmente al mito del jardín. La lírica provenzal a finales de la Edad Media, cuando el castillo se sustituye por el palacio, lo convierte en escenario de canciones amorosas y las novelas de caballerías lo mencionan, aunque no se sepa con exactitud si responden a una realidad vivida o imaginada.

En la mística, el silencio es la premisa de la contemplación y del descubrimiento del mundo interior. A ello se une el tópico horaciano de las virtudes de la vida campestre en tanto que se opone a la urbana con su palabrería económica y política. Esa alabanza de la aldea o de la vida retirada no desemboca necesariamente en la construcción de un jardín. Lo de hermostrar la naturaleza suena a una especie de blasfemia contra el creador del cosmos.

En la Italia renacentista se rompe con la tradición de las huertas, destinadas a la cocina o la farmacia, y que, en consecuencia, carecían de valor estético. Cuando un humanista como Leon Battista Alberti¹³ diseña el ideal de la familia burguesa no se limita a dar consejos para la administración doméstica y educación de la prole. Recomienda la tranquilidad de la “villa” y su proximidad con la naturaleza para evitar el ajetreo y la estrechez de la vivienda urbana. No se olvida de que en esa vida ideal no debe faltar la experiencia de la belleza y, por eso, integra el jardín en el conjunto doméstico. Es un adorno sin otra función específica que añadir una nota agradable a la vida. Otra cosa es el jardín de los nuevos ricos, el cual responde al orgullo que produce la posesión de cosas únicas, raras y valiosas. Integra edificios y esculturas entre plantas y árboles, pero, como en un museo, para causar admiración. Revive en la fantasía el universo de la Edad Dorada, sus mitos y sus héroes. El palacio italiano, urbano o ru-

13. *De re aedificatoria*, Florencia 1485.

ral, es síntoma de una forma de concebir la vida rodeada de esas cosas que no posee el pueblo llano. Las grandes familias de la política y de las finanzas –cardenales, nobles y banqueros– compiten en construir ‘villas’ fuera de la ciudad en las que muestran a las visitas o a sus vasallos sus colecciones artísticas, así como, también, pájaros o animales exóticos. Lo clásico y lo sorprendente se conjugan en esa circunstancia. Los ricos se precian de poseer un elefante, un leopardo o una tortuga gigante, lo mismo que de exponer al asombro de los demás obras de arte antiguas y modernas. Los viajes de europeos a remotas regiones del globo potencian ese interés por lo extravagante y tiene como consecuencia que lleguen al Viejo Continente árboles y flores hasta entonces desconocidos. Un embajador austriaco, por ejemplo, trae de Turquía a mediados del siglo XVI una cebolla de tulípanes. Ese deseo de exhibición y ostentación hace que incluso abran los jardines a muchos ciudadanos, para que el pasmo suscite respeto y cimente la superioridad de la vida aristocrática. Los magnates colocan en ese espacio construcciones sin finalidad práctica: introducen escalinatas, pérgolas, columnas y estatuas, utilizando la vegetación sólo como telón de fondo y el agua como elemento dinámico que corre en fuentes o cascadas diseñadas por escultores y arquitectos. La presencia predominante de las artes figurativas permite evocar el mundo algo disoluto de los mitos clásicos o esconder figuras y motivos más o menos misteriosos, como es el caso del Sacro Bosco en Bomarzo, un jardín aristocrático y casi secreto para representar el sueño de la razón y dar rienda suelta a la fantasía.

El jardín, en cuanto espejo de la variedad, es una obra de arte en sí por mucho que preste su espacio a otras artes; es algo similar a un gabinete de maravillas, donde cabe lo onírico, grotesco y monstruoso. En él, la planificación no sustituye completamente al caos ni las colecciones de cosas raras responden a criterios científicos sino al gusto por poseer cosas singulares y sorprendentes. El jardín que hereda la época barroca es una especie de compendio y museo; una obra de arte integral con todo tipo de atracciones y evocadora de los sentimientos más diversos. Lo mismo acoge pájaros de plumaje polícromo que fieras peligrosas; junto al remanso idílico de las aguas se pone una gruta misteriosa que produzca la sensación de miedo al introducirse en ella.

A ese tipo caótico del jardín italiano se opondrá un siglo más tarde el jardín francés. En el racionalismo cartesiano —que es la filosofía que domina en Francia desde mediados del siglo XVII—, la naturaleza se somete a formas geométricas para que de ese modo la razón imponga sus criterios. La filosofía de Descartes intenta reducir todo a ideas claras y distintas y, por tanto, dispone la naturaleza según esquemas mentales. A esto se une el hecho de que ese racionalismo separa estrictamente la materia y el pensamiento. Las ideas y las pasiones o afectos del alma no tienen una relación directa con las estructuras geométricas. La naturaleza selvática carece de contornos precisos y por eso no suscita en el alma más que una sensación de caos, que debe ser sustituida por imágenes racionales. El jardín versallesco encorseta la naturaleza en formas regulares. Los árboles pierden su copa asimétrica para convertirse en pirámides, esferas o conos. Las plantas, que en la naturaleza surgen por azar, se distribuyen ahora según un dibujo previo formando figuras, muchas veces relacionadas con el escudo heráldico o los bordados de tocas y casacas. La vanidad domina sobre el resto de los afectos. Mientras que la naturaleza se caracteriza por una especie de espontaneidad carente de orden, el jardín versallesco corrige esa confusa dispersión imponiendo simetría y formas claras y distintas. En cuanto a la función de tales espacios, queda claro que están pensados para realce y ornato de las mansiones aristocráticas y sirvan de decorado a espectáculos o para facilitar contactos entre los cortesanos. Los laberintos y recovecos ofrecen numerosos escondites para ocultarse o para un cortejo más o menos discreto. No están concebidos ni para la meditación religiosa ni para la conversación filosófica, sino para el recreo de cortesanos escuchando música o asistiendo a presentaciones teatrales en pabellones especiales.

El absolutismo, en cuanto doctrina política, sintoniza con esa filosofía y tiende también a imponer su voluntad tanto a sus vasallos como a la misma botánica. No sorprende que se emplee como metáfora para describir la autoridad absoluta del monarca. De Luis XIV se dice que practica la política con la omnipotencia y prudencia del jardinero. Si somete plantas y árboles a los planes que le dicta su capricho, también dispone que las plantas estén dispuestas para que no sean nocivas unas a otras. El jardín es la

mejor imagen del poder ilimitado del monarca sobre un pueblo formado por dóciles individuos.

Los jardines hacen de antesala a la suntuosidad del palacio. Enmarcan o preludian la residencia del soberano o del aristócrata. No remite a ninguna dimensión trascendente sino a subrayar el entorno de la majestad, con un celo similar a la preocupación de la nobleza por aderezar complicadamente su vestimenta con pelucas de fantasía, zapatos de alto coturno y colores chillones. Así se distingue del vulgo. En el contexto de las monarquías absolutas, el jardín escenifica el poder político y económico. Se convierte en mera ostentación de riqueza, como el poseer un carruaje con su tiro de vistosos caballos¹⁴ y sus criados vestidos de librea. El aristócrata no trabaja el jardín con sus propias manos ni siquiera lo diseña, así como tampoco medita sobre la belleza de la naturaleza o la inteligencia de su creador. Su jardín está en función de sacar de los salones ocasionalmente a cortesanos y allegados y, así, disminuir esporádicamente la rigidez de la etiqueta. La artificialidad que allí se observa no tiene nada que ver con la sencillez de la naturaleza, ya sea en su dimensión estética como moral.

La filosofía cartesiana presta legitimación a la manipulación de la naturaleza. Descartes consideraba el mundo como una máquina o trataba de reducir los organismos a las leyes de la mecánica y de la geometría. La naturaleza obedece al imperio de una racionalidad despótica. Esa voluntad de domeñar la naturaleza y vencerla se manifiesta también en la creación de invernaderos, los cuales, modificando tierra, luz y temperatura, intentan superar las limitaciones de las estaciones del año y de la misma geografía.

El jardín versallesco retiene ciertos aspectos del barroco. Constituye una especie de refugio artificioso en el que se revive imaginariamente el mundo pagano y donde no rigen las mismas normas religiosas que en ciudades y campos. Incluso la evocación de la naturaleza se hace a través de mitos antiguos: Cibeles representa la tierra, Neptuno los mares. Fuentes y bosquecillos se pueblan de ninfas y faunos. Toda esa ficción excita la fantasía y sitúa a los que deambulan por rectos caminos y setos recortados en un mundo irreal y diferente al duro campo del labrador. Desde

14. Cf. CLAVIJO Y FAJARDO, José, *El Pensador*, Madrid, 1763, t. III, p. 143.

luego, el jardín versallesco tampoco remite al mito cristiano del Edén bíblico: ni a su goce ni a su pérdida. Es un elemento del aura excepcional que rodea al poder mundano.

En la casi contemporánea Inglaterra, los espacios al aire libre toman un derrotero distinto al francés. Pasado ya el Renacimiento, el canciller Francis Bacon dedica el número 46 de sus *Essays*¹⁵ a los jardines. Con él empieza una evolución original. La legitimación teológica no falta: Dios todopoderoso fue el primero que plantó un jardín. A continuación, expone una legitimación ética: es el más puro de los placeres humanos. Además, indica algunas de sus beneficios: refresca el espíritu y es una muestra de civilidad y elegancia de personas cultas. La escultura y arquitectura quedan excluidas provisionalmente para que prive el paisaje. La finalidad de ese arte es construir por la mano del hombre un espacio en que la vista y el olfato se recreen en todas las épocas del año provocando una sucesión placentera de percepciones cromáticas y olfativas. El recreo de esos sentidos se legitima porque se trata de un placer no pecaminoso. Los tratadistas ingleses también dan una serie de consejos para planear la superficie y seleccionar plantas y árboles que cumplan con los criterios antes indicados y que haga consciente al individuo de experimentar emociones y, de ese modo, conozca su propia dimensión sentimental.

De la época renacentista, los jardines dieciochescos conservan cierta inclinación por lo exótico y sorprendente como signo de superioridad del propietario. Para eso contienen espacios especiales para la flora y la fauna de regiones lejanas. En la *ménagerie* se muestran animales traídos de otras partes del planeta y en las pajareras se encierran aves extrañas; en los estanques peces de colores y en la *orangerie* plantas de otros climas. El jardín adolece de una cierta afectación y se contenta con apariencias, mientras que el huerto queda relegado a la ciencia de la agricultura y a las necesidades de supervivencia.

El giro hacia la interioridad se hace cada vez más patente. Para Rousseau, la naturaleza, sin contraponerla al jardín, es el lugar propicio para el encuentro consigo mismo. Sin apenas con-

15. London, 1625.

notación religiosa, la naturaleza produce un ensueño parecido al éxtasis. El parque ofrece un marco adecuado para sacar a flote los sentimientos en tanto que realidades anímicas. Sujeto y objetos se funden gracias a la belleza. Facilita al individuo una especie de terapia. Allí medita sobre los vínculos que tiene con la realidad física a la que él pertenece. Se enfrenta y reconcilia con el ciclo de la vida y el ritmo de las estaciones. A la melancolía producida por la vida social se contraponen el sentimiento que provoca el paisaje natural. El hombre se sumerge así en una especie de ensoñación en la que se siente libre, en tanto que solitario, inmerso en un todo armonioso al margen de la sociedad o de los colectivos. Es al mismo tiempo una compensación psicológica a la alienación que encierra la vida urbana.

Como la contemplación de la naturaleza seda las pasiones, el paseante se siente moralmente mejor. Corporalidad, libertad e individualidad son vivencias que experimenta también en el acotado jardín, en cuanto sucedáneo de una naturaleza inalcanzable, ya que no puede volver a su primitivo estado natural y se halla ineludiblemente en un estado social. Por eso quizá, Rousseau prefiere el parque, el cual, sin ser una selva, no cae en la artificialidad del jardín. La variedad distrae el ánimo y suscita curiosidad, al mismo tiempo que lo sustrae de las obligaciones cotidianas. Paradójicamente, aunque el paseo en la naturaleza parezca un ejercicio de aislamiento, el encuentro consigo mismo lleva aparejado un deseo de comunicación, que desemboca, cuando menos, en relato autobiográfico o en expresión lírica. Otros contemporáneos, Montesquieu y Diderot, por el contrario, insisten en que el hombre tiene que descubrir lo que está oculto en la naturaleza o modificarla de acuerdo a sus necesidades; sin el arte, la naturaleza es muda.

El jardín inglés tiene un trasfondo social distinto al francés. Los lores, expulsados del Parlamento a finales del siglo XVII, residen gran parte del año en casas de campo, a las que dedican tiempo y cuidado. Las embellecen para mostrar que no han perdido su poder territorial. Subrayan intencionadamente el carácter espontáneo, lleno de contrastes, de una campiña sin límites precisos, que estimule el ánimo al recorrerla a pie o a caballo. Dejan a un lado la objetividad científica para abrir paso a un mundo convulso de sentimientos.

La estética sensualista del canciller Francis Bacon difiere fundamentalmente del planteamiento platónico que había prevalecido durante el Renacimiento. En su opinión, los seres naturales no remiten a ideas eternas y perfectas, sino que conforman el alma del que los percibe a través de sensaciones. Las ideas permanecen internas a la mente humana y se conjugan con sentimientos y afectos. No trascienden el mundo de la experiencia sensible. La filosofía de John Locke subraya la identidad del alma con las percepciones sensitivas. Junto a esa capacidad receptiva, el entendimiento, gracias a la imaginación, elabora ideas-palabras que sirven para la comunicación entre los hombres. Las ideas que confecciona la mente no están solamente al servicio del conocimiento, sino que van acompañadas de emociones, las cuales se convierten también en tema de conversación. La nueva filosofía es fundamentalmente psicología en cuanto que le interesa la génesis de representaciones y sentimientos. Cualquier percepción lleva unida la sensación de placer o disgusto, que se expresa en palabras. Por eso, la percepción del mundo exterior implica el conocimiento de sí mismo, pero no solipsismo. La contemplación de la naturaleza y los sentimientos que ésta despierta le hacen descubrir su propio ser, especialmente su temporalidad, y hacer de eso motivo de comunicación.

El placer que produce la impresión de las cosas va unido a la intuición de sí mismo. Los sentimientos no son separables de las imaginaciones. Baruch Spinoza (*De intellectus emendatione*, 1677) ya había afirmado que la fantasía es una forma de representación que indica más la constitución del propio cuerpo que la naturaleza de los objetos. Es un giro hacia el interior. No hay contrariedad entre contemplación y la fantasía que pinta el mundo interno en forma de jardines. Josef Addison, desde las páginas de *The Spectator*¹⁶ y haciendo referencia a la filosofía de Locke, habla de los placeres de la imaginación y concretamente de unos jardines lo más próximos posibles a la belleza natural. Paradójicamente elogia a los chinos porque éstos dirigen la naturaleza para formar escenarios que expresen o susciten afectos. No rompe con la tradición religiosa cristiana, aunque bien es verdad

16. 1712, nn. 412-414.

que los ingleses de su época tienen una concepción deísta y casi panteísta de la religión.

A pesar de acentuar lo natural frente al mero artificio, los ingleses piensan que el jardín es obra de arte porque su relación con la pintura es evidente. El jardinero diseña conscientemente un paisaje distribuyendo los elementos para obtener una impresión visual agradable y evocadora de estados anímicos. Puede combinar las diversas tonalidades del verde de las hojas y tiene a su disposición una paleta de colores para colocar flores que a su vez formen, o no, figuras más o menos arbitrarias.

Indudablemente, pronto se unen a esa reflexión filosófica sobre los jardines otros motivos menos teóricos. El orgullo nacional y el gusto oponen a Francia e Inglaterra. Los ingleses critican la monotonía, simetría y artificialidad de los parterres franceses. Según ellos producen tedio, quitándoles dinámica, variedad y sorpresa a los paisajes que crea por sí misma la naturaleza. En esos setos podados a cartabón y plomada se pierde el sonido del aire en las hojas y apenas invitan a anidar a pájaros cantores. La naturaleza –argumentan– evita la línea recta.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el llamado jardín sentimental pretende desterrar, sin conseguirlo, la arquitectura de los parques. El pintor paisajista propone un esbozo de imitación de la naturaleza en el que el conjunto está subordinado a suscitar júbilo, melancolía o exaltación heroica. Pero no es una dirección única. Esa corriente se conjuga con otra en la que el jardín ofrece un resumen de las civilizaciones incorporando edificaciones que quieren ser un remedo de mezquitas árabes, castillos medievales, iglesias góticas o templos chinos. La arquitectura sigue todavía incidiendo en la concepción del jardín en simbiosis con la botánica, de ahí que el constructor de parques procure a veces dar forma a las plantas inspirándose en elementos arquitectónicos: una columna, un arco, un muro..., o simplemente una combinación de formas en tres dimensiones. El jardín, a base de materiales vivos, acoge, por tanto, en su espacio a todas las artes.

El arte debe corregir la naturaleza y embellecerla. El movimiento ilustrado empieza a intuir con lord Shaftesbury que la belleza y la armonía tiene que ver con la variedad más que con la perfección, con el cambio de las estaciones, con el ritmo de la

vida y la muerte y, también con un cierto desorden salvaje que ofrece un placer diferente al de las formas y principios abstractos. A la combinación de césped, setos y arbolados se le añaden ahora elementos que simbolicen la caducidad. Se llegan incluso a colocar árboles secos y, en vez de estatuas, se construyen simulacros de antiguas ruinas que acentúen la sensación de la fugacidad del tiempo. El planteamiento del jardín se aproxima a la experiencia del hombre de verse parte de la naturaleza. El jardín pretende ser espejo de esa atormentada psicología posterior a la salida del Edén.

Entre las sensaciones que experimenta el individuo sumergido en el jardín-paisaje hay que señalar los fenómenos atmosféricos que producen una extraña mezcla de placer y horror. En la tormenta se une la admiración al miedo. Lo inhabitual o simplemente raro de las formas orgánicas también produce unas veces atracción y, otras, rechazo. La naturaleza incorpora esos contrastes, que desaparecen en un universo idealizado sólo regido por la razón y la bondad. Produce sentimientos no siempre placenteros acompañados de fantasías inquietantes. Se intenta comprender ese afecto especial que produce la belleza natural frente a la perfección de las obras de arte tradicionales. En el siglo XVIII se escriben poemas y oratorios musicales dedicados a la creación y a las cuatro estaciones, que, sin ocultar cierto dramatismo, cantan en tono entusiástico la belleza del universo. John Milton, por su parte, lamenta la pérdida del paraíso en esa guerra, angélica y cósmica a la vez, entre el bien y el mal, entre el caos y el orden. Por otro lado, los filósofos constatan que ese lugar perfecto para una vida de placeres corporales y espirituales no se corresponde con la auténtica historia del planeta que habitamos. El paraíso original no cuadra con los datos experimentales que hablan de la historia del planeta Tierra. Además, la misma narración bíblica confirma que allí también el hombre conoció la sensación de peligro. En aquel Edén maravilloso en el que Dios puso a los primeros padres había un árbol que escondía un riesgo mortal: el árbol de la ciencia del bien y del mal; y también una serpiente que azuzaba el apetito a probar de todo, incluso lo prohibido. ¿Qué función tenían allí esos gérmenes del desorden? ¿Solo tentar a los ingenuos primeros padres y comunicarles el

veneno de la muerte? Los mitos dejan muchos cabos sueltos y no son ejemplo de realismo y ni siquiera de verosimilitud. El sueño del jardín perfecto se va desvaneciendo al par que aumentan los conocimientos geológicos e históricos. La Tierra sufrió catástrofes y en ningún punto de él se dieron nunca circunstancias idílicas.

En Alemania, las circunstancias políticas condicionan el auge de la jardinería durante los siglos XVII y XVIII. Hay alrededor de 130 Estados independientes, la mayoría regidos por príncipes absolutos, que por la coyuntura cultural desean dar la imagen de regentes ilustrados. Esos señores territoriales compiten entre sí para lucir sus mansiones y para que sus súbditos se recreen en grandes áreas, en donde se mezcla el gusto francés con el inglés. Al estar abiertos esos paseos al público en general, el jardín en torno a la residencia del príncipe llega a ser una experiencia casi cotidiana de la calidad de vida y colabora a que se filosofe sobre ella. Todo lleva a una discusión teórica sobre las características de tales proyectos que hacen de los príncipes unos artistas y de los súbditos unos contempladores de sus obras. La educación estética se considera un complemento necesario a la formación literaria y técnica. La diferencia entre la belleza ‘natural’ y la belleza ‘artística’ forman parte esencial de esa reflexión.

La nostalgia de míticos jardines la comparte en el siglo XVIII hasta el escéptico y belicoso rey de Prusia Federico II. Los escritores de todos los países añoran el Edén primitivo en el contexto de una reflexión sobre los orígenes de la infelicidad y del sentimiento de culpa. Samuel Reimarus se encarga de analizar las contradicciones lógicas de la narración bíblica y de tornar la vista a la realidad menos placentera con que tuvo que enfrentarse la humanidad desde sus primeros pasos. Voltaire, por su parte, después de argumentar a lo largo de su *Candide* que no estamos en el mejor de los mundos posibles, recuerda a sus lectores que en la Biblia¹⁷ la vida paradisiaca no excluye el trabajo ya que Dios encargó al hombre que lo labrara y protegiera. El jardín, en su opinión, es una metáfora de la condición humana: aumentar

17. “Tomó, pues, el Señor Dios al hombre y púsole en el paraíso de delicias para que lo cultivase y guardase.” *Gen.* 2,15.

con tesón y algo de confianza la calidad de vida. La evocación de los campos Elíseos, donde irán las almas de los justos, o del maravilloso Jardín de las Hespérides, con su fuente de eterna juventud, se arrumba cada vez más en aras de una visión algo desilusionada de la propia existencia. Para Voltaire, el jardín representa la vida terrenal, en tanto que es producto de los esfuerzos por alcanzar una felicidad limitada. Cultivar su jardín no es una labor exclusiva para subordinados, sino de todo hombre en la Tierra. El acento está en esa ocupación que le encomendó antes de que pecase y que impone cierto esfuerzo. Aunque no lo diga expresamente, el trabajo del jardinero es el de un Sísifo gozoso porque su trabajo no es absurdo.

Un contemporáneo, Pierre Le Lorrain de Vallemont, recurre a textos de san Agustín para armonizar la felicidad con el trabajo. Comentando el texto del *Génesis* 2, 10, dice que Adán practicó en el paraíso una agricultura *non laboriosa, sed deliciosa*. Ese tipo de trabajo, no penoso, es el que debe servir de modelo después del pecado a la hora de obedecer el mandato divino original, que nunca fue derogado, de cuidar el jardín. Vallemont intenta recuperar una visión religiosa del trabajo, distinta a la que sólo subraya la condición de castigo. La agricultura era la ocupación natural del hombre y ella, además de proporcionar frutos para su alimentación, ofrecía una serie de placeres inocentes.

Con innegable resignación y sin ingenuo optimismo, Voltaire recomienda aparcar las grandes esperanzas y centrarse en hacer más llevadera la existencia individual. El paraíso no es algo que se haya perdido en tiempos remotos ni una aspiración para después de la muerte, sino una responsabilidad inmediata en orden a conseguir una vida más confortable y llevadera. Ya que no es posible creer que Dios creara el mejor de los mundos posibles o que su providencia sea siempre comprensible y favorable al individuo, a éste sólo le queda el recurso de transformar el propio entorno y hacerlo más conforme a sus intereses. Es un programa de secularización y una admonición a limitar las esperanzas. Lo más interesante es que incorpora la categoría de trabajo, libre de interés utilitario, como sería el caso de cultivar la huerta, y suprime la nota de ostentación.

La Enciclopedia francesa, influida por la filosofía inglesa, ya critica el jardín rococó tanto por su aspecto estético como

por su función social. Lo compara con el embellecimiento de un rostro feo de por sí. La racionalidad económica desplaza el mero gusto, pero pensando en el lujo de los aristócratas. Ética y estética entran en conflicto. El abate Mably, en su conocida obra sobre los derechos y deberes del ciudadano, escrita en 1758, objeta al jardín, sin negar su belleza, la prepotencia de los ricos y la insensibilidad de éstos ante las auténticas necesidades del pueblo. Considera que Versalles, por ejemplo, supone un dispendio inútil. Además, la regularidad geométrica resulta tediosa. Alaba, en cambio, el tipo de parque inglés, abierto a todos los que quieren recrear los sentidos, pasear y meditar. El jardín, en opinión de los enciclopedistas, no puede competir con la naturaleza. Para llegar a esa conclusión anotan paradójicamente que la naturaleza, a pesar de su aparente desorden, esconde una belleza especial que se le escapa a la razón geométrica, y por lo tanto, al conocimiento. Lo mejor es respetar la naturaleza dejándola a su libre evolución.

Tal elucubración está ya presente a principios del Siglo de las Luces en lord Shaftesbury, el cual ejerció una profunda influencia en Diderot. El monje Benito G. Feijoo, siguiendo quizá al inglés y recordando la austeridad del jardín conventual, contrapone, en su discurso “El no sé qué”, la belleza de la naturaleza, caracterizada por el desorden y espontaneidad, al arte geométrico de los jardines que los magnates prefieren para sus mansiones. A diferencia de los místicos anteriores, sus razones son meramente estéticas. La naturaleza muestra la superioridad del original sobre lo que es pura imitación. El encanto, pues, consiste en disimular el arte y en retener la sensación de lo inefable.

IV. HISTORIA DEL JARDÍN EN ESPAÑA

En España, la historia del jardín hace un recorrido algo diferente al resto del Continente. Talar bosques es una de las estrategias militares de la Reconquista. Parece que los guerreros medievales sospechaban que detrás de cada árbol se podía esconder un turbante. La consecuencia fue dejar yermas las llanuras. Por contraste, el descubrimiento del Nuevo Mundo puso en contacto a los españoles con una exuberante naturaleza que les llevó a imaginar que habían encontrado el paraíso terrenal. Un paraíso

virgen que no había sido tocado por la mano del hombre. Pero ese paraíso, aunque suscite en ellos la sensación de la belleza natural, no es propiamente jardín sino selva.

En tiempos de los musulmanes, el jardín constituyó un complemento a la vivienda particular, una zona de luz y de esparcimiento, en contraposición con la oscuridad de los habitáculos. Allí era posible una intimidad y una libertad, reprimidas en lugares públicos, y en donde se experimentaban aromas, colores y sonidos, ausentes en las estrechas y áridas callejuelas. En un entorno parco de vegetación se crea un microclima, un oasis, que anticipa la vida gozosa después de la muerte. En ese espacio de excepción, alimentado por un elemento extraordinario como el agua, se produce el milagro de multiplicar la variedad de flora y allí vienen a anidar pájaros que no podrían subsistir en terrenos desérticos. Es recreo y reposo para el cuerpo, el cual disfruta del frescor, de la sombra y del contacto con el agua y también permite unas vivencias anímicas distintas a la dureza del sol en el ambiente exterior. El jardín, para el musulmán, no reproduce la naturaleza real, sino que preludia la vida celestial. Los llamados jardines del Generalife en Granada fueron pequeñas construcciones junto al curso de un riachuelo. El espacio para las plantas quedaba bastante reducido, de modo que se puede entender que la primacía la obtenga la sensación de frescor y el placentero sonido de las aguas. Las plantas se encuadraron en estrechos arriates que prestaban cierto colorido a los edificios y llenaban de aromas el aire. El número de especies era todavía bastante limitado. Era la adecuación de un mínimo espacio para que el cuerpo se sintiera a gusto.

La sociedad cristiana también utilizó adornos naturales. Los patios en las casas de la burguesía medieval de tradición mediterránea solían tener una escasa vegetación. Están enlosados y, si acaso, una fuentecilla refresca el ambiente y ayuda a calmar la sed. Servían para recibir a los que no debían pasar a las habitaciones interiores: sirvientes, aparceros..., cuando no tenían la función de corral para animales domésticos. Que se embellecieran posteriormente con macetas o algún arriate no implica que se puedan considerar un precedente inmediato del jardín, como tampoco lo son terrazas y azoteas. Algunas mansiones disponen de

un lugar secreto con alguna vegetación y rodeado de altos muros, que en la literatura suele servir para encuentro de los amantes.

El jardín mudéjar del Alcázar de Sevilla rompe el esquema del castillo medieval con finalidad militar. Prolonga las habitaciones de un palacio-residencia. Ocupa mayor espacio y está concebido para el placer del baño, del paseo o de la conversación al aire libre. Había cenadores para las noches calurosas y lugares de sombra entorno a alguna fuentequilla donde se podía leer o hacer sencillas labores manuales. Pero no era un conjunto exclusivo para el recreo de una familia. También junto a esos rincones había huertas donde se cultivaban productos para el consumo diario. Muy abandonado a finales del siglo XVIII fue descubierto, lo mismo que el Generalife, por viajeros ingleses, los cuales se asombran ante el protagonismo del agua y ante el aroma que exhalan los naranjos.

Se puede afirmar que la tradición hispano-árabe se interrumpió durante varios siglos al imponerse la ascética cristiana. Los místicos muestran ciertas prevenciones acerca de la vida civil e idealizan la vida en el campo. Fray Luis de León, en continuidad con los autores clásicos (Horacio, Cicerón), observa que las virtudes del labrador son más positivas que las de aquellos que practican el comercio o la guerra e incluso de los que habitan en ciudades y viven de rentas provenientes de un trabajo ajeno. Los que preparan el terreno, plantan y están atentos al crecimiento de las plantas experimentan sus vínculos con la tierra y con el cambio de las estaciones y el ciclo de la vida. Necesitan de la paciencia y la constancia y se acostumbran a acomodar sus gastos al producto de su laboriosidad. No están tan supeditados a la ostentación como los miembros de las clases urbanas.

El eco de la evolución del pensamiento estético europeo en torno a la naturaleza resuena débilmente en España y aunque no lo tematizan expresamente, los autores dejan observaciones desperdigadas en textos que se refieren al jardín. En el Renacimiento los reyes españoles, entonces de una potencia mundial, se dejaron influir por el gusto de sus vasallos italianos. Arquitectos y escultores llenaron los espacios verdes con templetos, fuentes y estatuas. Carlos V y Felipe II son príncipes renacentistas que muestran gusto por los jardines, pero le dan una nota castellana.

Crean una amalgama de convento y palacio. Producto de esa simbiosis es la idea de armonizar el recreo del cuerpo con la meditación religiosa. Yuste y El Escorial son ejemplos de esa versión “a lo divino” del jardín renacentista. El uno desplaza el huerto primitivo de los monjes para disponer de un estanque con peces para practicar la pesca y de una arboleda donde retirarse. Felipe II dedica el patio de un claustro de El Escorial para fuente y flores, mientras que los monjes cultivan en otro lugar sus verduras o hierbas medicinales. El rey melancólico siente clara admiración por los jardines y esa predilección le lleva a iniciar los de Aranjuez o a dar una primera forma a la Casa de Campo. En la correspondencia privada con sus hijas habla con admiración de los que vio en Portugal. Después fomentará la creación de zonas verdes en algunas poblaciones. Sorprendentemente no tienen una finalidad palaciega, sino pública. No contienen estructuras complejas: en la sevillana Alameda de Hércules,¹⁸ mandada a construir por él o, posteriormente, en el madrileño Paseo del Prado, aparte de plantar hileras de árboles, sólo se colocaron algunos bancos muchas décadas después en la época del Conde de Aranda. Siguiendo el ejemplo de los monarcas, algún que otro aristócrata, que ha vivido en Italia, remoja al gusto italiano el entorno de su palacio con plantas y esculturas (El Duque de Alcalá de los Gazules en la Casa de Pilatos en Sevilla, los Duques de Alba en el Palacio de Abadía o Juan de Lastanosa en Huesca).

De forma muy puntual y oblicua se apunta a la estética cuando se reflexiona sobre los jardines. Un testimonio de excepción dentro de la literatura científica en castellano es el tratado de Gregorio de los Ríos,¹⁹ *Agricultura de jardines, que trata de la manera de criar, gobernar y conservar las plantas...* (Madrid, 1592), el cual pretende desmarcar el jardín del huerto y de cualquier finalidad utilitaria. Lo desea libre de árboles frutales

18. Este héroe de la antigüedad robó las manzanas del jardín de las Hespérides, que, según la tradición, no estaba lejos de la actual Cádiz. Para ampliar información y bibliografía sobre la existencia de espacios verdes en Sevilla, consultar COLLANTES DE TERÁN, A., “El verde en Sevilla: de lo privado a lo público, del jardín a la alameda”, *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 46, 2018, pp. 171-196.

19. Fue encargado por Felipe II de diseñar la Casa de Campo

y de plantas medicinales. Siendo consecuente habría tenido que prohibir en él, por ejemplo, naranjos y granados, pese a sus bellas flores. Por su parte, el médico Andrés de Laguna en la epístola nuncupatoria de su edición del *Pedacio Dioscórides anazarbeo*, se dirige²⁰ al príncipe Felipe para pedirle que financie un jardín medicinal como los que hay en Italia. Probablemente no se refiera a las villas de los banqueros y cardinales, sino al jardín de la Universidad de Padua. En este contexto, no obstante, advierte lo siguiente:

Conociendo, pues, el Omnipotente Dios cuán delectosas fuesen y llenas de recreación las plantas que había criado, luego en formando aquellos primeros hombres les dio no ciudades, no palacios, no castillos o fortalezas, sino huertas, jardines y praderías en que para siempre habitasen. Entre jazmines, violetas y olorosos narcisos habíamos de vivir perdurablemente. (s. p.)

También recuerda que Cicerón abandonó Roma y se retiró a meditar sobre la felicidad, el dolor, la virtud y la muerte en su finca de Tusculum. Por lo tanto, aunque Laguna traduzca un tratado científico de medicina, es consciente de que ese comercio interior con minerales y plantas tiene igualmente una dimensión espiritual. La filosofía natural, en cambio, se limita al conocimiento. Laguna amplía su reflexión a la belleza que aspira el hombre para colmar su existencia.

Otro testimonio singular es el tratado que el médico sevillano Nicolás Monardes dedica a la descripción de las rosas (*De rosa et partibus eius*, 1540), es decir, de una planta decorativa, pero no debe sorprender que un científico se muestre ciego para la temática de la belleza o que dedique otro tratado a las virtudes terapéuticas del tabaco.

En el Renacimiento, la Iglesia se mundanizó. Sus príncipes, en Italia sobre todo, construyeron sus “villas”, imitando y superando modelos romanos en lo que respecta a suntuosidad. Anteriormente, los caballeros medievales, dedicados a la guerra o a la caza, vivían en sus castillos y apenas mantenían un pequeño

20. Lyon, 1554.

vergel de árboles frutales en algún recinto interior, el cual solía ser prolongación de un aposento. Si acaso contaban en el exterior con una alameda para los juegos de armas. La vida cortesana en los castillos no tenía lugar apenas al aire libre con excepción de la caza. La burguesía, por su parte, disponía en sus casas urbanas de poco espacio para algún árbol frutal fuera de las habitaciones. Ni el Libro del Buen Amor ni la Celestina mencionan jardines. No obstante, la casa de los padres de Melibea cuenta con un huerto o vergel. De hecho, es bastante infrecuente el uso de la palabra jardín en textos castellanos de los siglos XVI y XVII. Antonio de Solís lo emplea cuando relata lo que sorprende a los conquistadores al llegar a la capital azteca, es decir, lo que contrasta con Castilla o considera inusual en España.

En todas estas casas tenían grandes jardines prolijamente cultivados. No gustaban de árboles fructíferos ni plantas comestibles en sus recreaciones; antes solían decir que las huertas eran posesiones de gente ordinaria; pareciéndoles más propio en los príncipes el deleite sin mezcla de utilidad. Todo eran flores de rara diversidad y fragancia y yerbas medicinales que servían a los cuadros y cenadores, de cuyo beneficio cuidaban mucho, haciendo traer a sus jardines cuantos géneros produce la benignidad de aquella tierra, donde no aprendían los físicos otra facultad que la noticia de sus nombres y el reconocimiento de sus virtudes.²¹

Con el término “recreación” apunta a la función estética, la cual subraya y distingue de la meramente utilitaria de las plantaciones del vulgo. Además, le parece algo inaudito y para lo que no tiene término de comparación en España. Su memoria, como ocurre otras veces en textos de los cronistas, no le evoca cosas que haya visto con anterioridad. Su sorpresa no se refiere a la naturaleza sino a la civilización y al refinamiento de una sociedad.

La ficción literaria que se desarrolla en la Península por los mismos años apenas toma nota de la experiencia de los

21. *Historia de la conquista de Méjico*, 1601, l. III, c. XIV. Cit. por la edición de Colección Austral, 1970, p. 195.

descubridores. En un género literario, que parece predispuesto a comentar la vida en la naturaleza como es la novela pastoril, obligatoriamente, el jardín no tiene protagonismo alguno. Ovejas y cabras no son precisamente compatibles con flores y plantas. El pastor, por su parte, reduce su labor a acompañar el ganado y quizá a ordeñar alguna cabra, pero no transforma el paisaje y, en su ensoñación amorosa, apenas lo contempla.

En otros apartados de la literatura, el término jardín se utiliza más bien en sentido figurado. Antonio de Torquemada escribe un *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570) que tiene poco que ver con la vegetación. Lo utiliza, lo mismo que “floresta”, como sinónimo de colección o miscelánea de asuntos fantásticos, difícilmente creíbles: grifos, duendes... Quevedo, a su vez lo emplea también en sentido impropio para denominar a un grupo de damas. Cervantes escoge esa palabra junto a otras como prado y monte para describir ambientes placenteros de la naturaleza, que no requieren la mano del hombre. En una ocasión menciona que una persona adquiere una casa urbana que, excepcionalmente, dispone de un “jardín” con árboles frutales.

En *El ingenioso hidalgo* aparece la palabra en el contexto de la historia del cautivo (I, 40-41) y del palacio de los Duques. En el primero estamos en una morada morisca o árabe y en el segundo en un palacio aristocrático. En el jardín se sirve una comida y tienen lugar al aire libre las representaciones casi teatrales de las burlas que preparan a Don Quijote y Sancho. Su descripción es muy poco específica. Está situado próximo a la habitación donde hospedan al caballero andante y, allí, en las sombras nocturnas canta romances la bella Altisidora. Sólo se habla de algunos árboles y nada más. Son bambalinas para relaciones amorosas. Otros textos, sin embargo, encierran, con todo, una incipiente reflexión sobre lo específico del jardín. En el *Viaje del Parnaso* III, Cervantes, inspirándose en Erasmo, lo considera como un lugar “donde el poder de la naturaleza/ y el de la industria más campea y luce” (vv. 425-426); “naturaleza y arte allí parece[n]/ andar en competencia, y está en duda/ cuál vence de las dos, cuál más merece” (vv. 436-438). Anticipa, pero no profundiza, el tema que va a preocupar a la estética del siglo XVIII. Habla de la tensión y pulso que mantienen natura-

leza y trabajo; receptividad y creatividad. Cervantes se decanta por declarar nula esa pugna o, lo que es lo mismo, en confesar su perplejidad.

Mateo Alemán hace mención de un jardín en la casa de un importante noble sevillano en el contexto morisco de la “historia de Ozmín y Daraja” en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (I, c. 8, p. 50), donde hay jazmines, mirtos y otras flores olorosas. En narraciones y comedias de la época, el jardín es un lugar propicio para el erotismo y para localizar las secretas y fortuitas intimidades de los amantes pero sin dar otras explicaciones.²²

En las comedias de Pedro Calderón de la Barca el jardín se menciona con relativa frecuencia.²³ Recuerda la fama que gozan los jardines italianos, el de Mantua concretamente. También precisa los tipos de flores que suelen contener: claveles, coral, lirios y alhelíes. En *El monstruo de los jardines* (1674) desarrolla una interesante contraposición entre selva o monte, por un lado, y jardín, por otro, como dos formas de vida. En el primero habitan individuos asilvestrados y rudos, mientras que el segundo, en tanto que tierra cultivada, es lugar de civilidad y de cortesía. *El jardín de Falerina* (1677) está relacionado con la magia. Allí, personas son misteriosamente transformadas en estatuas. Tales jardines encantados se encuentran ya en los libros de caballerías y pertenecen a la cultura palaciega de finales de la Edad Media. No han perdido un cierto carácter oscuro y apartado, de lugar sagrado, al margen de la realidad cotidiana, en donde viven deidades como ninfas y sátiros. En el teatro se aprovecha para introducir efectos sorprendentes en el escenario. El jardín, desde Ovidio, tiene algo de embrujado, de prometeico, y de ahí su ambigüedad en lo que respecta a la religión.

Con Felipe IV, el Buen Retiro madrileño, que también tiene su origen en la vida conventual de los Jerónimos, se convierte en espacio para frecuentes fiestas cortesanas, para el baile

22. Isabel Colón Calderón aporta numerosas citas sobre ‘Jardines y huertas en la novela corta del XVII’, en *Analecta malacitana*, XXXVII, 1-2, 2015, pp. 155-180. También enumera las actividades lúdicas relacionadas con este espacio.

23. Algunos ejemplos: *La cisma de Inglaterra* (1659), *Los dos amantes del cielo* (1640), *El castillo de Lindabridis* (1691).

y el teatro. Una historiadora protestante, que no repara en la simbiosis que introdujeron Carlos V y Felipe II, dice que si en el Buen Retiro se conservaron ermitas era para que los que participaban en las grandes orgías organizadas por el Conde-Duque de Olivares pudieran obtener una pronta absolución de los pecados. El nuevo espacio cortesano incluyó todo lo que servía al placer y a la diversión. Según cuentan los viajeros había leones y otras fieras para, evidentemente, disfrutar el prurito del miedo. También las flores traídas de ultramar adquieren gran protagonismo y evocan parajes lejanos y misteriosos. Sin embargo, no es un lugar abierto a los ciudadanos, sino reservado para el Rey y su Corte. El recinto del antiguo alcázar madrileño, sede del monarca, resultaba demasiado pequeño para grandes fiestas y espectáculos, destinados a entretener a la comitiva de la realeza. Para la población urbana, todo lo más, se dedicó un espacio en el que se sembraron unas escuetas hileras de árboles que permitían pasear en la sombra: un paseo en el que unos lucían sus caballos, coches y vestimentas, mientras otros cotilleaban y se pasmaban ante el lujo de los ricos. Ese paseo, según numerosos testimonios, no estaba en función de la meditación filosófica o teológica, sino de la vanidad propia y de la esperanza de los que confiaban su fortuna a las relaciones que se podían establecer en tal concurrencia.

Con la dinastía de los Borbones las cosas cambian. En el siglo XVIII, en España, el jardín rococó de tipo francés está representado por La Granja de San Ildefonso, un costoso capricho de Felipe V, pero con varias particularidades: en primer lugar, el protagonismo en este jardín corresponde al agua y no tanto a las plantas; la labor del ingeniero hidráulico y la del fontanero para alimentar las fuentes supera a la del jardinero. Incluso las esculturas están subordinadas al juego de las aguas; en segundo lugar, el espacio artificioso y lúdico se prolonga, sin transición aparente, en el bosque agreste, donde el caminante puede contemplar la naturaleza original o practicar la caza al margen de la etiqueta cortesana. La parcela ajardinada evoca el paganismo antiguo. Las fuentes, con motivos y seres mitológicos, crean un espacio excepcional, ajeno a las tumultuosas devociones que en otros lugares alegran a los súbditos.

V. LA ILUSTRACIÓN Y LOS JARDINES

En el siglo XVIII es evidente el síntoma de indecisión o cambio de paradigma, lo cual se hace mucho más patente en las cuestiones que se refieren al urbanismo. Se observa el tránsito del jardín privado al paseo público en el que se puede ir en carroza, a caballo o a pie. Para el comportamiento de los humildes peatones dicta una ordenanza el Ayuntamiento de la Villa y Corte de Madrid. Ese paseo no es propiamente un jardín, sino calles arboladas o alamedas, que sustituyen en cierto modo a la angosta plaza, en donde se practica el trajín comercial. Esos lugares abiertos carecen de función específica y permiten que los ciudadanos gocen de una experiencia estética: lucir sus atuendos y peinados, saludar ceremoniosamente y escenificar fortuna y gustos como si fuera de forma ocasional. Es un teatro abierto donde entran en escena las diversas clases sociales: los roles de actores y espectadores se cambian entre sí. La naturaleza, propiamente dicha, no es el mayor atractivo. Allí muestran las últimas modas y presumen ante un público ansioso de ver la exhibición de los poderosos, ricos y elegantes.

Algo diferente al paseo es el prado. Las ciudades se abren un poco a la campiña circundante; fuera del centro se plantan bulevares o se habilitan praderas próximas a riachuelos para comidas campestres, música y juegos. Las calles adoquinadas con alumbrado nocturno favorecen la reacción de los vecinos a refugiarse algunos momentos en espacios más abiertos y menos sometidos a las ordenanzas de unos omnipresentes alguaciles. En esta época, el nuevo urbanismo exige sacar los ganados (cerdos, vacas y cabras) de los centros urbanos. La limpieza y salubridad acentúan la diferencia entre la vida cortesana y los pueblos. Los alcaldes dictan normas para circular e incluso sobre la forma de vestirse. La policía de las ciudades cohibe en gran manera la espontaneidad. Para recuperarla hace falta salir al campo.

La oposición campo/ciudad, distinta a la tradicional de corte/aldea, comienza a gestarse con esa estricta regularización de la vida urbana en el conglomerado de viviendas en torno a la residencia del príncipe. Los habitantes se sienten obligados en cierto modo a seguir la etiqueta de la Corte o a actuar de com-

para en la parafernalia de diplomáticos y altos cargos que rodea la familia del monarca y que visita los espectáculos teatrales. Lo castizo se afianza, por contraste, en esa muchedumbre variopinta de uniformes y petimetres, que en ocasiones admira la ascensión de un globo aerostático, las habilidades de saltimbanquis o procesiones saturnales.

El jardín bien ordenado no es aprobado incondicionalmente por la masa y ni siquiera por la minoría ilustrada. Es espejo de ese derroche absurdo al que se inclinan las clases altas; una forma de lujo, que, en consecuencia, conlleva cierta nota de superfluo y de dudosa moralidad. Los ilustrados son agraristas que quieren dignificar el trabajo de la tierra. Están obsesionados por la producción de alimentos para vivir, mientras que flores y arbustos decorativos, dispuestos según formas arbitrarias, responden sólo a antojos de los que no sufren necesidades más perentorias. La manipulación de la naturaleza exige una legitimación moral antes que estética, y ésta la proporciona la lucha por la supervivencia. La belleza, por sí sola, les parece un lujo censurable por lo que tiene de inútil. De ese moralismo presumen los progresistas, que, curiosamente, opinan como los más retrógrados ascetas. La discusión sobre el lujo enciende los ánimos de los contemporáneos. En los enfrentamientos se mezclan las ideologías. Los que defienden la vuelta a la naturaleza critican lo superfluo con el mismo fervor que los monjes, y los jardines les parecen un refinamiento condenable ya que en él se une a la ociosidad, germen de todos los vicios, la vanidad aristocrática. Entre los extremos: miseria de los campesinos y ostentación de los potentados, el jardín pierde legitimidad. Cae en el olvido que es producto de un trabajo para mejorar lícitamente la calidad de vida. Tardará tiempo en España hasta que las clases intermedias estimen la actividad jardinera.

Una revalorización de la belleza natural, ya menos teñida de teología, también lanza sus críticas contra los jardines. Desde un punto de vista meramente estético, el jardín no está bien visto por los que lo consideran mera imitación de la naturaleza o, incluso, como pura labor de artesanos. La contemplación de la belleza original, ajena al interés cognoscitivo y a la utilidad, no entra en los planes de los economistas y choca a espíritus dominados por la austeridad del científico. Los que no ven en

el arte otra cosa que remedo habilidoso de la realidad externa, se sienten defraudados. Kant pone el ejemplo de un hospedero que encargaba a uno de sus empleados que se escondiera por la noche en el jardín e imitara con la flauta el canto del ruiseñor. Los huéspedes escuchaban embelesados, pero cuando descubrían que era un calco perdían todo interés. La copia tiene algo de engaño cuando oculta su verdadero origen. El arte se une a la libertad y espontaneidad de los sentimientos del artista, y se aleja de la habilidad y fidelidad del artífice a la hora de reproducir la realidad. Ese desencanto, no obstante, puede explicarse también como el convencimiento de que el arte no consiste sólo en imitar. Aunque pintores y músicos de poco genio se esfuercen en reproducir con el pincel las frutas en una cazuela o con instrumentos los truenos de tormenta, esto no es lo más característico del arte del siglo XVIII. Afectos y pasiones del alma atraen más que objetos exteriores. Esteban de Arteaga, haciéndose eco de esa nueva actitud, considera inferior la imitación servil de la naturaleza a la realización de una “idea” elaborada por la mente (o sentida en el alma), la cual es una síntesis individual de impresiones sensitivas, muy distinta de la perfección que caracteriza a las ideas platónicas. El placer estético se muestra indeciso entre el modelo natural y el alma del artista. La belleza es experimentada interiormente y anida junto a otros sentimientos de confusión y angustia. Por eso, quizá, los poetas prefieren añorar el “Edén perdido” antes que alegrarse de las flores del presente.

El jardín ejemplifica la tensión entre el universo observado, más dramático que nunca, y la impronta individual. El jardineiro “hermosea” la naturaleza y no solamente la remeda, lo cual sería una burda copia. No reproduce, como en los bodegones, una naturaleza muerta. Responde a expectativas secularizadas y limitadas, a un goce íntimo y esporádico, que contrasta con las impresiones de la cotidianidad urbana. Es, sobre todo, una experiencia espiritual ajena a la erudición y, por tanto, asequible a cualquier ciudadano.

En general, el jardín no tiene buena acogida entre poetas y novelistas del siglo XVIII, los cuales prefieren revivir la mítica Arcadia y sus pastores trashumantes, que, mientras ven pastar al ganado, tienen tiempo libre para recordar sus peripe-

cias amorosas. Los labradores, por el contrario, están demasiado ocupados abriendo con esfuerzo el terreno o cosechando el fruto de su trabajo. Un reformador social y urbanista como Pablo de Olavide no da cabida a jardines en las nuevas poblaciones que diseña. Prevé solamente una alameda de árboles bordeando un camino adoquinado para que los aldeanos puedan conocerse y conversar mientras pasean. Por su parte, los viajeros extranjeros que recorren España en el siglo XVIII constatan que apenas una decena de aristócratas españoles disponen en las proximidades de la Corte de una casa de campo bien arreglada, mientras que éstas abundan en Inglaterra, Francia y Alemania. Los mismos visitantes subrayan que el Paseo del Prado está casi siempre muy animado mientras que nadie visita el contiguo Jardín Botánico con su variedad de flores y plantas. Censuran que a los madrileños les interese más la artificialidad que la naturaleza.

La Ilustración española importa el arte de la jardinería con cierto desfase temporal y tiene que superar el decaimiento de esa afición en el siglo anterior. Los jardines de los siglos XVIII y XIX son obra de franceses e italianos, más o menos arraigados en la Península (la dinastía de los Boutelou) y no de especialistas autóctonos. Se puede decir sin exagerar que se importa del extranjero, como otros muchos productos de moda, y que la actividad jardinera y la reflexión sobre ella empiezan en España con mucho retraso en relación al resto de Europa. Prácticamente, mientras en gran parte del continente europeo los intelectuales discuten sobre modelos franceses, ingleses, holandeses y alemanes, el siglo XVIII español sólo conoce un par de traducciones relacionadas con el tema.²⁴ José Viera Clavijo vierte al castellano

24. Sobre botánica y agricultura recogen bastantes contribuciones las memorias de las diferentes Sociedades Económicas. En la de Madrid se mencionan unas *Lecciones de Agricultura y Jardinería* de Josef Lumachi (*Memorias de la Sociedad Económica*, t. III, Madrid, 1787, p. 97). En la Sociedad de Medicina de Sevilla, Pedro Abad diserta en 1788 también sobre la jardinería (*Memorias académicas de la Real Sociedad de Medicina y demás ciencias*, Sevilla, 1788, pp. 1-41). Traducciones que tocan de forma más lejana el tema son las *Curiosidades de la naturaleza y del arte: sobre la vegetación o la agricultura y jardinería en su perfección* del abate Pierre Le Lorrain de Vallemont (Pamplona. 1735) y la *Agricultura general y gobierno de la casa de campo*, Valencia, 1798, de José Antonio Valcárcel.

en 1791 el poema *Los jardines o arte de hermostear paisajes* del abate francés Jacques Delille. Viera era aficionado a poner en rima las novedades científicas (*Los aires fijos*) y por eso no debe sorprender que escogiera un poema didáctico que tiene por objeto el arte de manipular y sentir la naturaleza. Además, se hace eco de Voltaire cuando dice: la vida es un paseo; sembrémoslo, al menos, de flores.

El abate Noël Pluche escoge como tema el *Espectáculo de la naturaleza* (Madrid, 1757), una obra en 16 tomos, traducida por el jesuita Esteban de Terreros, que tuvo numerosas ediciones en España durante el siglo XVIII y que, por eso mismo, pertenece a la historia del pensamiento español. Era un libro de texto adecuado para la enseñanza y lo utilizaron numerosas familias y colegios para instruir a niños y adultos en todo tipo de conocimientos. A la “historia natural” se le concede en esa especie de currículo escolar cada vez más atención y espacio. La contemplación de la naturaleza esconde cierta actitud secularizada, ofreciendo una legitimación del jardín. La considera una diversión honesta ‘que no pervierte el corazón’: una actividad sin finalidad práctica que ayuda a matar el tiempo. Esa defensa de la diversión se completa con la aceptación de categorías anteriormente sospechosas, como gusto y deleite. Retrocede, por tanto, la aversión hacia los placeres de los sentidos que había propagado la filosofía platónica, agustiniana y jansenista. Recuerda que el “designio” divino para las flores no es otro que el que simplemente agraden y, además, están permitidas por la Iglesia en los templos algunos días al año. Pero, aparte de ese designio originalmente estético, el hombre, por su parte, manipula la naturaleza injertando, podando, introduciendo plantas de otros climas o países e incluso creando especies nuevas. Las flores poseen más virtudes que las estrictamente médicas: combaten la melancolía y prestan compañía en la soledad. Sobre todo ejercen la función de reforzar con suavidad los “vínculos de sociedad”, ya que, además de compartirlas con los otros, es un tema apropiado de conversación y un motivo de orgullo que mostrar a las visitas. También apunta con cierta ironía a aquéllos que, por vanidad, ponían un jardín delante de las casas para que setos y flores reprodujeran el escudo de armas de la familia. Cuando todo parece que se ha

secularizado, encontramos en Pluche un intento de reconciliar la actividad lúdica de construir jardines con el sentimiento religioso. Busca el término medio entre lo moderno y lo tradicional.

Pluche (tomo III, parte segunda) nos da claves para entender ese cambio paulatino de mentalidad, que se va apartando del modelo aristocrático versallesco, del Rococó y de las iniciativas de los Borbones españoles. Con intención ecléctica propone un diseño, en el que de forma meramente sucesiva yuxtapone el artificioso jardín aristocrático al bosque y al huerto, cuyo cuidado requiere el conocimiento científico de la variedad natural, y que implica una ocupación familiar y cognoscitiva que no se deja exclusivamente a los subordinados. Es el comienzo del jardín privado de la burguesía y del proletariado en cuanto actividad, a la vez, útil y lúdica, que se desarrollará más tarde en el siglo XIX en las huertas familiares²⁵ para compensar tanto la inmovilidad en la estrechez de las viviendas urbanas como para asegurar un mínimo autoabastecimiento.

A pesar de ese utilitarismo didáctico, en los diálogos que componen la obra de Pluche, una mujer subraya especialmente la importancia de las flores que sólo sirven para el recreo de la vista y el olfato y que no tienen ningún valor práctico, pero que entran a formar parte de ese idilio privado y familiar que desea incorporar sensaciones agradables a la vida cotidiana. No supera totalmente la crítica que los ilustrados hacían a la ostentación de los poderosos puesto que concede la primacía a la huerta sobre el jardín. La huerta es importante porque surte al hombre de productos para el mantenimiento, para la salud y para el sentido del gusto y, además, sirve para ampliar y aplicar los conocimientos sobre la realidad que nos rodea.

25. Esas iniciativas, que tuvieron gran éxito en Suiza, Alemania y otros países desde mediados del siglo XIX, también llegaron a España con algún retraso. Tras esa finalidad beneficiosa para la salud o para la economía doméstica queda un resto de experiencia estética: ocio activo, trabajo sin esclavitud, agricultura deleitante. Claro está que ese pequeño huerto o jardín recorta la naturaleza. El paisaje, con su sensación de grandeza, se difumina totalmente. No hay espacio para lo sublime, pero sí para recrearse en lo que se ha plantado y cultivado 'por mi propia mano', como dijo fray Luis de León, sin olvidarse que se trata de un trabajo en colaboración y diálogo con la naturaleza.

Pluche no siente los escrúpulos de algunos místicos y habla de “hermosear la naturaleza”, esto es, la creación, gracias al trabajo del hombre.

El arte que forma los jardines consiste en contrahacer y remedar las cosas [...]. El mérito y la recomendación del arte se observa al juntar la sonoridad del agua con el verde vegetal; en facilitar el paseo; en permitir un retiro [...]. El arte, pues, aquí no imita la naturaleza, sino la hace obrar y a ella le pide prestado el placer y diversión que nos prepara. (tomo II, pp. 107s.)

El jardín puramente aristocrático se vincula cada vez más con la diversión. Los motivos mitológicos se sustituyen por los de cuentos infantiles. Los nobles acotan un lugar para todo tipo de actividades recreativas. Imitan, pero no practican, los oficios de otros (carpintería, pastoreo y labranza). Se travisten de lo que no son. El juego, además, en cuanto acciones programadas según reglas arbitrarias dictadas por la fantasía, establece competiciones de destreza o deja que el azar decida. Es una actividad libre, puesto que no se puede hablar de obligación. Las normas por las que se rige el juego dejan espacio suficiente a la creatividad individual.

Si Versalles, por ejemplo, incorporó un aprisco artificial para María Antonieta, Aranjuez añade una casita del labrador para que se entretenga la numerosa prole de Carlos IV. El Duque de Osuna también considera el jardín como un mero antojo. Por eso denomina su mansión rural madrileña ‘El Capricho’. Ya el mismo nombre nos evoca la sensibilidad goyesca y no sólo porque el pintor esbozara esos misteriosos y deformes machos cabríos para decorar las paredes de la residencia, sino porque el mismo parque es una muestra de trastorno anímico. El jardín no es lugar de meditación o de remanso idílico de paz para los adultos, sino un espacio para trivializar los aspectos más penosos de la existencia, de los que forman parte laberintos que provocan miedo y zozobra; fortines que convierten la guerra en juego; casas de brujas u oscuras ermitas para sentir el miedo. Al incorporar el juego, el jardín se pone al servicio de un inconsciente humano que cierra la salida a la transcendencia. Entre las construcciones

que lo articulan encontramos sitios para la pugna violenta, para la angustia de la desorientación o para el prurito del misterio.

Similares intenciones encontramos en la remodelación de los jardines de Aranjuez por los mismos años, donde se construye un puerto con sus cañones para simular una guerra naval. Las construcciones que se le añaden a “El Capricho”, ya sea una casita de la vieja o, siguiendo el gusto de la época, un pabellón chino, no nos descubren un alma volcada en sí misma o en la naturaleza, sino que suscitan sensaciones al margen de la realidad cotidiana.

Hay que recordar que el juego es una forma de estimular sentimientos, ya sea de afectos o de sensaciones corporales. Conllevan el gozo de superar obstáculos físicos, alegría del triunfo o la vejación ritual del derrotado. Friedrich Schiller, en su programa de educación estética, advirtió la proximidad que existía entre el juego y la experiencia del arte y prelude los intentos de superar la unilateralidad del *homo sapiens* y del *homo faber*, centrados en el conocimiento o en el trabajo, propagada por algunos filósofos ilustrados. Anticipa de alguna forma el *Homo ludens* de Johan Huizinga (Haarlem, 1938/1939), inclinado a dar rienda suelta a la libre imaginación.

Evidentemente, el jardín aristocrático dieciochesco no tiene nada en común con las condiciones de vida de los labradores, pero obedece a una moda y una ideología que quiere, aunque no pueda, dejar atrás completamente la artificialidad cortesana. El carácter campestre de las granjas o de los cortijos se difumina cuando la Corte los transforma de acuerdo a sus gustos y costumbres en una escenificación. Las auténticas casas de labranza no disponen de jardines. Ganado y adorno floral son apenas compatibles, a menos que se cuelguen macetas a determinada altura. Todo lo más, algunos, como *El Censor*, con la conciencia de la naciente burguesía, añoran la casa de campo como un retorno a la austeridad de acuerdo a satisfacer las necesidades más elementales y que permite la meditación y la conversación distendida con amigos. En contraste con el boato cortesano y palaciego, el periodista Luis Cañuelo esboza el ideal de la casa rústica y de la vida sencilla, en la cual el cuidado de plantas, árboles y animales contribuye a una felicidad distinta a la que ofrece la ciudad. Ese ideal se contrapone lo mismo a la artificialidad del jardín que a la

existencia a costa del trabajo ajeno. Los placeres del filósofo no exceden a los que puede ofrecer el propio trabajo.

La presencia de jardines y paisajes es sorprendentemente escasa en la pintura España de los siglos XVII y XVIII.²⁶ Algún paisaje natural decora el fondo de un retrato o enmarca una escena costumbrista. En los bocetos para tapices que pinta Goya, la naturaleza queda reducida a elementos imprescindibles: arbolado para el asalto de la diligencia o el blanco intenso de un paisaje nevado, hollado por el esfuerzo de unos pobres aldeanos con sacos a cuestas. Parece que hay cierta incompatibilidad entre lo humano y la naturaleza, como ya habían insinuado antes algunos tratadistas, que no comulgaban con el sentimentalismo de Rousseau. Lo importante son los dramas y las pasiones de los hombres. El paisaje es mudo y, hasta cierto punto, indiferente a la condición humana. Incluso cuando Goya reproduce las estaciones del año, la naturaleza no ocupa el primer plano sino los hombres con sus alegrías y quebrantos. Un bosque algo desarrollado lo hallamos paradójicamente en composiciones como *La fabricación de pólvora* y *La fabricación de balas*. La impresión que causa es algo macabra. La ausencia de la naturaleza como ‘locus amoenus’ se percibe también en otras pinturas. Cuando el pueblo sencillo se divierte en un prado, el fondo está decorado por un castillo más o menos en ruinas, que confiere a la escena una cierta nota irónica a costa de la nobleza.

Españoles que a finales del siglo XVIII viajan al extranjero, Antonio Ponz y Leandro Fernández de Moratín, constatan la diferencia más significativa entre España y otros países europeos precisamente en la falta de jardines. No obstante, Ponz subraya una y otra vez los esfuerzos del Gobierno en plantar árboles en ciudades y campos, y él mismo es especialmente sensible a las impresiones agradables que causan esos lugares cultivados con esmero y gusto. No sabe a ciencia cierta si inclinarse por la

26. Hasta muy entrado el siglo XVIII se utilizaba las palabras “país” y “paisista”. Los tratados de pintura de Francisco Pacheco (1638) y de Antonio Palomino (1715) apenas conceden importancia a la representación de paisajes. Todo lo más dan algunos consejos para dibujar árboles, flores y frutos. Fuera de pintores extranjeros (Cossimo Lotti y Jacopo Amiconi) solo encontramos raros ejemplos: Francisco Bayeu, *El paseo de las delicias*, *Merienda en el campo*.

utilidad o por el sentimiento. Moratín, en cambio, reseña en sus viajes la mera existencia de jardines en las ciudades que visita y se queja cuando no encuentra en ellos un café donde degustar bebidas o un casino para juegos de azar. Entonces le parece un lugar aburrido.

Si acaso, en honor a la agricultura y a la ciencia, Claudio y Esteban Boutelou (*Tratado de las flores*, Madrid, 1804), de una dinastía de jardineros franceses afincada en España desde hacía tres generaciones, amplían el arbolado de Aranjuez e incorporan nuevas especies de plantas.²⁷ Ponz, como hombre influido por el pensamiento fisiocrático de su tiempo, rompe repetidamente una lanza por la reforestación de España y por que los propietarios adecenten sus casas de campo, pero también ofrece algunas observaciones, más morales y estéticas, sobre el jardín en el que Dios puso a los primeros padres. Aunque aquella primera y natural mansión del hombre se perdiera, dice:

...permítase una reflexión, y es que de esta pena y destierro inevitables parece que en algún modo levanta Dios la mano en aquellos que, no olvidándose enteramente de su primer morada y mansión del Paraíso, se procuran, con plantíos de varios, útiles y frondosos árboles, un suelo parecido, en lo posible, al que Dios destinó a nuestro primer padre y unos frutos más seguros, más fáciles, logrados con menos afán e incertidumbre [...] Por el contrario, el enemigo de las plantas, de su hermosura y utilidades se representa como olvidado de aquella primitiva y primer morada: ignorante de su propio provecho, insensible a toda belleza y como que está más agravada en él la pena del destierro y maldición de Dios.²⁸

Aunque Pluche insinuó el placer estético que produce el jardín, lo situó en un contexto pedagógico, subrayando todo lo que fomenta los conocimientos prácticos. Se aproxima así a la novedad más característica del Siglo de las Luces: los jardines

27. Cf. PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1791, t. XVI, pp. 17-20.

28. *Viaje de España*, t. IX, prólogo, ed. Aguilar, Madrid, 1988, vol. 3, p. 37.

botánicos. Con la creación del Jardín Royal en París, que el Conde de Buffon dirigirá durante cincuenta años, la dinastía borbónica empieza a promover esa iniciativa en otros países. Era una institución que no estaba al servicio del ocio o de la ostentación para pocos, sino de enseñanza y aprendizaje para muchos. Allí se impartían lecciones al público en general. Ya en el Renacimiento algunas universidades mantuvieron herbolarios relacionados con el estudio de la Medicina o simplemente con la alimentación. Hasta entonces era un saber casi secreto, heredado del que poseían los monjes y monjas medievales en sus monasterios. La enseñanza universitaria colabora a difundir y democratizar esos conocimientos sobre el mundo vegetal.²⁹ Se independiza hasta cierto punto de la Facultad de Medicina, en donde, hasta el siglo XVIII, tal saber estuvo ubicado institucionalmente. El jardín de plantas medicinales recogía la tradición iniciada en la Universidad de Montpellier y que también tuvo otros importantes ejemplos en Bolonia y Padua. La importancia que en el Siglo de las Luces adquiere la Botánica, en tanto que ciencia, es constatada por el abate Juan Andrés, el cual relata su historia en *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*.³⁰

La originalidad del jardín botánico dieciochesco consiste, por una parte, en sumar a la intención descriptiva los intereses económicos de la alimentación y de la industria y, por otra, también en establecer una nomenclatura sistemática más allá de la descripción singular. Las plantas no se disponen con un criterio arbitrario, sino metódico. La variedad no es ya espontánea o caótica. Las plantas están perfectamente catalogadas, identificadas, clasificadas y agrupadas siguiendo denominaciones que las sitúan en un entramado de relaciones orgánicas. Lo importante ahora no son las sensaciones que producen o los efectos para la salud, sino sus características similares y sus beneficios para el hombre. Es

29. En Madrid se instaura un Jardín Botánico en el año 1755. En él se recogen y se clasifican por familias las diversas especies. Seguramente sirvió para mostrar plantas y flores hasta entonces desconocidas o sólo propias de una determinada región de España o de las posesiones de ultramar. José Quer, Casimiro Gómez Ortega y Antonio José Cavanilles fueron los colaboradores que alcanzaron mayor renombre.

30. Madrid, 1784-1786, t. IX, c. IV.

imprescindible que se las bautice con un nombre, que, al mismo tiempo, las ubique con precisión dentro de la variedad. Forman especies y familias. La posibilidad de etiquetar plantas favorece la afición diletante por la vegetación y estimula un prurito que impulsa a muchos curiosos a buscar, recoger y describir la flora local y regional. Ese tipo de ocupación es una especie de placebo que permite practicar la moderna ciencia sin peligro de caer en heterodoxias: la botánica, a diferencia de la física, es ideológicamente bastante aséptica. Incluso cuando se descubre que las plantas también tienen sexo, los teólogos no se escandalizan. Por otro lado, la botánica requiere la colaboración de las artes figurativas. Las plantas no sólo reciben un nombre, sino que requieren ser dibujadas para que lectores o alumnos las identifiquen.

Tal mezcla de interés artístico y científico lo hallamos en el caso de Cándido María Trigueros, arcediano de Carmona, imitador del *Paraíso perdido* de Milton y aficionado a la flora. No obstante, el mero coleccionista de plantas, de monedas o de estatuas antiguas no capta siempre el espíritu del tiempo, como tampoco lo hace el mero admirador de obras de arte. El espíritu neoclasicista responde a una cultura erudita y una curiosidad libresca; la historia natural, por el contrario, a un interés cognoscitivo y pragmático. El botánico moderno suele perder de vista todo encanto inefable cuando analiza y cataloga las plantas. El hábito del científico modifica el sentimiento de la naturaleza. Lo hace menos inmediato e ingenuo y más complejo en sus matices. La variedad no es caprichosa, sino que esconde una unidad solidaria.

La curiosidad que estimula el estudio hace retroceder en cierto modo el gusto estético en cuanto sentimiento subjetivo de agrado o repugnancia. Los jardines se convierten en una exposición o escaparate del saber acerca del mundo exhibiendo especies nuevas o exóticas, al par que los jardineros se especializan en cruces e injertos para mejorar su rendimiento. Se multiplican los invernaderos o viveros donde las plantas se cultivan con afán de poseer el mayor número de especies.

Si el jardín renacentista respondía en gran manera a la pasión de un acaparador, vanidoso por mostrar especies raras en sus propiedades, el jardín botánico del siglo XVIII es el paradig-

ma de un método cognoscitivo que quiere abarcar todo el reino de la naturaleza. Uncida al lenguaje, el científico le impone una sintaxis universal inteligible internacionalmente. No es, desde luego, un lenguaje poético. La variedad se convierte en un sistema ordenado. La denominación inclina a una visión estática de la naturaleza. No obstante, simultáneamente, la contemplación de las pequeñas diferencias lleva ya a pensar en las causas que las produjeron y a buscar los factores (clima, suelo) que favorecieron las mutaciones. Las especies no son eternas ya que se manipulan mezclando simientes e injertándolas. Mientras más variedades se encuentran, más se aproxima el observador a intuir la evolución de las especies. Unas décadas más tarde, Darwin se atreverá a declarar, para escándalo de los teólogos, que la naturaleza que hoy día contemplamos no proviene del diseño de un artista sino de la mecánica de la mutación y selección.

La sustitución de un esquema estático de la naturaleza por uno histórico ya se venía discutiendo entre los científicos y teólogos ilustrados. La mirada sobre la naturaleza se detiene en la explicación de la cadena de modificaciones temporales antes de admitir una primera causa. Esa explicación mecánica no es óbice para que los poetas y novelistas recurran cada vez más a las sensaciones subjetivas que producen los paisajes.

Poco a poco, el aspecto pedagógico, tanto científico como estético, gana terreno aun conservando todavía algunos resabios del Antiguo Régimen. Se sigue rememorando la autoridad y el poder, sólo que ahora no es el rey sino el maestro quien debe actuar como jardinero cuidando y protegiendo las plantas jóvenes y, después, guiar el carácter podando las ramas que impiden su crecimiento. El jardín refina la sensibilidad de los jóvenes, porque los habitúa a que el alma se complazca en placeres inocentes. Estamos en el umbral de una transformación de la ética aristocrática en la burguesa, la cual se legitima con la educación del corazón, y en esa sensibilidad se incluye el aprecio de la belleza natural. A finales del siglo entra en el planteamiento de la educación (Johann Heinrich Pestalozzi) el desarrollar el amor a la naturaleza. El aula se traslada con frecuencia al campo o al jardín.

El jardín adquiere una función pedagógica que va mucho más allá de la botánica. En él se recrea nostálgicamente el pasado.

Si en Wörlitz (Alemania) se construyen pabellones que recuerdan el mundo grecorromano o las diversas religiones que han marcado la cultura de Occidente, siglo y medio después, en el sevillano Parque de María Luisa, la pedagogía histórica queda circunscrita al marco nacional e incluso regional, tanto en lo que se refiere a los estilos arquitectónicos como a lo literario. Heredó del siglo ilustrado la intención de reunir una colección de plantas de Canarias y América. Recogía la idea de un jardín botánico, pero ya con cierto carácter romántico: distribución espontánea con escaso ordenamiento geométrico. El jardín deviene un *hortus conclusus* para la lectura y, en consecuencia, un lugar adecuado para dejar correr libremente la fantasía. Es todavía expresión moderada de la fiebre pedagógica que irá extendiéndose por todas partes en las décadas posteriores. A las glorietas se les añaden anaqueles para libros y bancos para lectores, que invitan a perderse en ficciones e irrealidades. Esculturas, azulejos y decoraciones murales unen la decoración a la instrucción, pero el aprendizaje se sitúa fuera de las aulas e incorpora sensaciones estéticas.

“El no sé qué” y “la razón del gusto” de Feijoo son eslabones que unen la estética del siglo XVIII con la filosofía de los afectos, esas representaciones borrosas, que, según Spinoza (*Tractatus de intellectus emendatione*, 1677), anidan en la mente y estimulan los actos de la voluntad. Paradójicamente, el siglo que llamamos de la razón presta una atención obsesiva a esas imágenes confusas que están detrás del miedo, de la ambición, de la presunción y del honor. El lenguaje con que nos comunicamos está lleno de expresiones que se refieren a pasiones y afectos del alma, de los que no tenemos nociones muy nítidas. El caso más llamativo de tales sensaciones que “encantan y enamoran”, en palabras de Feijoo, es la naturaleza. Ese placer no encierra todavía el juicio estético, el cual incorpora, junto a la idea de perfección, sensaciones de inquietud y desasosiego ante la magnitud del universo, las cuales se escapan a la impassibilidad propia del ejercicio de la razón teórica.³¹ La admiración ante lo natural pierde pronto la ingenuidad del místico y, en consecuencia, la construcción

31. Cf. CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, 1983.

de jardines y su efecto sobre la sensibilidad no responden a un entusiasmo acrítico o a una extrapolación a otras vidas imaginadas. El grupo de poetas sevillanos de final de siglo (Arjona, Reinoso, Blanco White) revive el tema de la pérdida del paraíso. La experiencia del diablo-mundo y la conciencia desconsolada de esa presunta pérdida dan comienzo a una nueva añoranza de los jardines como una especie de oasis en el desierto de la existencia.

Cada vez se vuelve más problemático un concepto unívoco de belleza. Lo bello natural y la belleza artificial se diferencian entre sí. Las cualidades de armonía y perfección dejan de ser determinantes. La naturaleza, en cuanto algo inconmensurable y energía que supera la comprensión del hombre, produce, junto a la admiración, un sentimiento de espanto y temor, sobre todo a partir del terremoto de 1755 y cuando Edmund Burke publica *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), obra de la que Cristóbal Cladera dará noticia en España en *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, periódico que en la década de los ochenta está al tanto de las nuevas corrientes estéticas en otros países.

Lo sublime puede limitarse a la impresión de lo inconmensurable, sin ninguna reflexión, mientras que en el juicio estético, según Kant, entran componentes subjetivos que no tienen nada en común con las categorías objetivas. Apunta, no obstante, a un sentimiento que es fundamentalmente comunicable, no inefable, ya que se puede dar razón de él, exponiéndolo en raciocinios que logren alcanzar la anuencia de otros individuos. Es lo opuesto a la interpretación vulgar del adagio *de gustibus non est disputandum*. El juicio del gusto se concreta en la comunicabilidad de los sentimientos íntimos. Es un acto de sociabilidad que se vierte en palabras. A pesar de ser subjetivo, no se resigna a admitir una pluralidad caótica de opiniones, sino que, al menos, el individuo la expresa como general y necesaria, pero discutible. En palabras de Kant, ese juicio encierra al mismo tiempo la conciencia de autonomía individual y el deseo de aplauso universal. Esto es válido al mismo tiempo para el artista creador como para el receptor crítico. En ese contexto teórico se comprende que el paseo en compañía de amigos observando la naturaleza manipulada por el hombre se considere una experiencia estética de primer orden.

BIBLIOGRAFÍA:

- COPELLO, Fernando, “Los jardines del *Quijote*: En torno a la naturaleza en la novela cervantina”. En *El Quijote en Buenos Aires*. Coord. Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, Juan Diego Vila. Buenos Aires, 2006, pp. 47-64.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, “El verde en Sevilla: de lo privado a lo público, del jardín a la alameda”. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 46, 2018, pp. 171-196.
- COURCELLES, Dominique de, *Habitar maravillosamente el mundo: Jardines, palacios y moradas espirituales en la España de los siglos XV al XVII*. Madrid, 2020.
- DELEUMEAU, Jean, *Historia del Paraíso*. T. 1: *El jardín de las delicias*. México, 2003.
- FLORES ENRÍQUEZ, Alejandra Mayela, *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil*. México, 2014.
- GOTHEIN, Marie Luise, *Geschichte der Gartenkunst*. Jena, 1914.
- PAÉZ DE LA CADENA, Francisco. “Jardín y diálogo filosófico”. En *Brocar. Cuadernos de Investigación histórica*, 40, 2016, pp. 237-268.
- SOTO CABA, Victoria, “El jardín romántico en la España ilustrada: Una visión en la literatura”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. VI, 1993, pp. 407-432.
- VV.AA. *Park und Garten im 18. Jahrhundert*. Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts. Bd. 2., Heidelberg, 1978.