



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2015/2016

**EL SIMBOLISMO EN LOS JARDINES DE LA EDAD
MODERNA: RENACIMIENTO Y BARROCO**
**SYMBOLISM IN EARLY MODERN AGE GARDENS:
RENAISSANCE AND BAROQUE**

Álvaro Rodríguez Morales

Tutor: César García Álvarez

EL/LA TUTOR/A,

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

Fdo.:

RESUMEN:

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene el objetivo de realizar un compendio bibliográfico sobre el arte de la jardinería en la Edad Moderna, atendiendo a su dimensión simbólica. Con el objetivo de servir como punto de partida para una investigación posterior, en la revisión de la literatura tratadística del siglo XV, XVI y XVII de Italia y Francia sobre este asunto se presta atención a los aspectos formales y conceptos técnicos necesarios para el entender el jardín moderno no como una parte de la práctica arquitectónica, sino como un arte independiente, que engloba y se vincula a muchas otras expresiones artísticas y culturales, incluso de las ciencias naturales. A partir de la segunda mitad del siglo XX, con los estudios que comienzan a publicarse en España y a llevarse a cabo dentro del país, se seleccionan los textos básicos y se extraen las ideas primordiales que van más allá de su cariz formal. Es decir, que intentan desentrañar su simbolismo e interpretar el jardín como manifestación humana en la que se esconden significados que pueden ser de utilidad para la Historia del Arte.

ABSTRACT:

The purpose of this BA Thesis is to carry out a bibliographic compendium on gardening art in the Early Modern Period, taking into account its symbolic dimension. Having as an objective to serve as an starting point to a subsequent research, the formal aspects and technical concepts are specially analysed in the review of the treatise Italian and French literature of the 15th, 16th, and 17th centuries on this topic; they turn out to be necessary tools to understand the modern garden not just as a part of the architectural practice, but as an independent art, which encompasses —and is linked to— many other artistic and cultural expressions, even those of natural sciences. From the second half of the 20th century onwards, and thanks to the studies which begin to be published in Spain, the basic texts —and the main ideas which go further of its formal aspects— are selected. That is, the texts which manage to unravel the gardens' symbolism and interpret them as a human manifestation in which many meanings are hidden, and which can be useful to the History of Art.

ÍNDICE

1) INTRODUCCIÓN.....	2
1.1) Justificación del tema del Trabajo de Fin de Grado.....	2
1.2) Objetivos.....	2
1.3) Metodología.....	3
2) ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
2.1) Fuentes primarias.....	5
2.1.1) <i>Textos en el Renacimiento italiano y francés</i>	5
2.1.2) <i>Textos del Barroco francés</i>	22
2.2) Textos actuales.....	29
2.2.1) <i>Textos científicos</i>	30
2.2.2) <i>Textos divulgativos</i>	55
3) CONCLUSIONES.....	61
4) BIBLIOGRAFÍA.....	65
5) ANEXO DE IMÁGENES.....	68

1) INTRODUCCIÓN

1.1) Justificación del tema del Trabajo de Fin de Grado.

El presente trabajo consiste en la elaboración de un estado de la cuestión sobre el *Simbolismo en los jardines de la Edad Moderna: Renacimiento y Barroco*. Su elección, basada en un interés personal por los jardines históricos y por considerarlo parcialmente novedoso, resulta ambiguo y vasto, sobre todo para la extensión máxima permitida. Por ello, es necesario la justificación y acotación del tema.

Entendiendo el Trabajo de Fin de Grado como un estadio pre-investigativo y teniendo en cuenta las competencias que en él se deben demostrar, se ha querido enfocar como una revisión bibliográfica de las fuentes fundamentales de Italia y Francia, para que pueda ser útil como un punto de partida para una posible investigación posterior. Por ello, nos detendremos en las ideas de la literatura tratadística esencial del Renacimiento italiano y francés, de los siglos XV y XVI, así como las fuentes francesas del siglo XVII, por considerar estas zonas geográficas como paradigmas de este arte. De igual modo, revisaremos las investigaciones realizadas a posteriori que nos han sido accesibles, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que estudien o se centren en la dimensión simbólica en esos dos países. De este modo, a pesar del título, se quiere dejar claro que, en especial en la revisión de las fuentes primarias, nos detendremos en las consideraciones formales, para asentar los conceptos del lenguaje técnico asociados al jardín, que son básicas para las investigaciones e interpretaciones contemporáneas sobre sus significados ocultos.

Asimismo, debido a que en el jardín se encuentra vinculado, de un modo u otro, con prácticamente la totalidad de las artes y expresiones culturales de una época, entendemos que es necesario al menos mencionar las relaciones que se han establecido con ellas a través de la historia del jardín. Aun así, se pretende realizar un discurso coherente, sintético y útil para una investigación futura.

1.2) Objetivos

El objetivo principal, por tanto, es la recopilación y revisión del mayor número de fuentes escritas posibles para el acercamiento a los Jardines Históricos de la Edad Moderna y su interpretación simbólica. También, de manera complementaria acusar algún vacío temático o posibles vías de estudio relacionadas; y demostrar mediante las

conclusiones extraídas de todo el proceso, la importancia del jardín en la Historia del Arte y en el estudio de la cultura y sociedad de una época determinada.

Además, se espera que el Trabajo de Fin de Grado sirva como un primer contacto con el procedimiento adecuado de investigación. Conocer las metodologías consideradas correctas desde el punto de vista científico y adquirir las competencias para una posible investigación futura, sin incurrir en plagio o prácticas no deseables.

Finalmente, como ya se menciona en la *Justificación del tema*, se busca conseguir un discurso coherente, sin perderse entre la multitud de ramas de estudio que permite un tema tan ambiguo, y que sea útil como base para una investigación posterior.

1.3) Metodología

Como el trabajo consiste en un estado de la cuestión, en un primer momento se ha partido de una serie de publicaciones de fácil acceso, recomendadas en su mayoría por el Tutor, relacionadas con los jardines históricos y su simbolismo. Una vez revisadas y consultadas, el examen de las citas y la bibliografía en el caso de los textos científicos nos ha conducido a otra serie de textos relevantes para el asunto. Se ha considerado conveniente la división del trabajo en fuentes primarias y textos actuales, pues en estos es donde se empiezan a ver las primeras investigaciones sobre la dimensión simbólica de los jardines del Renacimiento italiano y francés y el barroco de este último.

En el primer apartado se han analizado las fuentes primarias, es decir, la literatura tratadística (en especial arquitectónica) italiana y francesa y cómo aborda esta el tema del jardín, para entender cómo eran concebidos estos espacios por los teóricos. Además, nos permite interiorizar los términos técnicos, a los que aluden los textos actuales. Ante la problemática de los tratados en francés que no son accesibles en su versión traducida al español, pero que se han consultado en versión original digitalizada de la base de datos de la Biblioteca Nacional de Francia y otras universidades del mismo país, se ha querido subsanar de la manera que hemos considerado metodológicamente más correcta. A pesar de haber consultado los tratados originales, se ha querido sustraer las ideas y concepciones a través de los estudios de investigadores contemporáneos sobre los mismos, así como de antologías donde recogen grandes fragmentos de dichos tratados franceses traducidos al español, dejando claro cuándo las

consideraciones no son propias, sino de un tercero. Estimamos oportuno este método puesto que permite seguir demostrando que se conocen los procedimientos para llevar a cabo un trabajo correcto desde el punto de vista científico, y por ser una solución más adecuada que simplemente haber obviado textos, por su inaccesibilidad, imprescindibles para la concepción del jardín y su posterior interpretación simbólica.

Tras el comienzo de la redacción del trabajo en el apartado de *textos actuales*, partiendo de la segunda mitad del siglo XX: a las lecturas de esta bibliografía inicial, se fueron incorporando otras publicaciones que se estimaron importantes para este estado de la cuestión. Debido a que no todas eran accesibles, se quiso discriminar aquellas que son citadas por un mayor número de publicaciones, ya que se entendieron como esenciales en el estado de la cuestión. Eso no supone haber rechazado otras con menos referencias, pero a las que se ha podido acceder, enriqueciendo el trabajo, incluso atendiendo a escritos que nos ponen en contacto con estudios extranjeros que no se han traducido al español aún. De igual modo, se ha discriminado de entre la multitud de publicaciones, entre textos científicos y textos divulgativos, aunque algunos de estos últimos son importantes para el estudio del simbolismo del jardín, por lo que se atenderá a sus ideas principales.

Además, aunque se ha realizado trabajo de campo, acudiendo a jardines de este periodo histórico, tanto de España, como de Francia e Italia, en especial Roma, donde se han podido ver y aplicar las generalidades que se abordan en este trabajo, aplicadas a casos específicos, no abordaremos ni nos detendremos en ningún caso particular.

Finalmente, por cualquier posible malentendido, se quiere poner de manifiesto que a la hora de afrontar bibliografía sin traducir de otros idiomas, en especial del italiano y el inglés, la traducción y la extracción de ideas son personales.

2) Estado de la cuestión:

Debido a la amplitud del tema seleccionado, existe una gran variedad de textos que podrían formar parte de este estado de la cuestión, que consistirá en una revisión bibliográfica, ya sea por su tratamiento de los jardines de un modo formalista o por sus aportaciones a la dimensión simbólica de los mismos. Sin embargo, aunque estas últimas suelen introducirse en textos más recientes, como ya se ha referido en la *Introducción*, se ha querido revisar la tratadística y los escritos básicos de la Edad Moderna, para que pueda servir como punto de partida.

En un segundo apartado, se abordarán las fuentes actuales, las actas de congresos y aquellos estudios que puedan aportar luz, ser importantes o indispensables para comprender el simbolismo de los espacios ajardinados, y donde se aplicará de manera más clara el aparato crítico del trabajo, discriminando según su carácter científico o divulgativo.

Los criterios para seleccionar los escritos son, en primer lugar, la influencia que tuvieron en la época en la que se realizaron, su relevancia o rasgos novedosos y, en segundo lugar, las posibilidades de acceso que hemos tenido a los mismos. Quedan excluidos aquellos textos que no hagan referencia a los jardines de la Edad Moderna.

2.1) Fuentes primarias:

En el primer apartado se abordarán los textos del Renacimiento italiano y francés, así como del barroco galo, puesto que consideramos que son el paradigma para la ordenación del resto de jardines en Europa. Recalamos desde un principio que las referencias simbólicas no aparecen con frecuencia en la literatura tratadística de este momento histórico. Por ello, se salvaguarda la licencia de enfatizar los aspectos formales en estas fuentes, ya que continúan siendo imprescindibles para la comprensión posterior de la dimensión simbólica.

2.1.1) Textos en el Renacimiento italiano y francés:

Podemos encontrar en tratados de arquitectura del siglo XV y XVI italianos apartados dedicados a los jardines. Es importante destacar que estos eran concebidos

como elementos ligados a la arquitectura y no como una expresión cultural independiente.

En *De Re Aedificatoria* de **Leon Battista Alberti**, presentado en 1452 al Papa Nicolás V, dedicado a Lorenzo de Medici y editado en 1485, cuyas aportaciones a la arquitectura y el urbanismo tuvieron una influencia enorme desde su publicación en adelante, se aborda la jardinería en su Libro IX (*Liber nonus qui privatorum ornamentum inscribitur* o *La ornamentación de los edificios privados*).¹ En el primer capítulo se referencian algunos tipos de vegetación (el ciprés, el alerce y el boj) como ornamentos de las casas particulares, pero será en el segundo, al diferenciar entre las casas de ciudad y de campo, estas con mayor libertad de construcción y espacio, cuando se disponga a hablar del “jardín suburbano”². Alberti alude al aire más puro, al disfrute y a cuestiones médicas o de salud para hablar de ello. Según refiere “de cuantas construcciones se llevan a cabo para uso y disfrute, la principal y más saludable de todas es un jardín”³. Pide que estas villas estén en zonas altas, con espacios floridos, manantiales cristalinos, riachuelos y sobre todo, que sean muy luminosas. Recalca mucho la importancia de la luz y la “atmósfera radiante”, que debe estar presente en toda la casa.⁴

Igualmente, se refiere, en el capítulo IV, a las cuevas y grutas que, según él, realizaban los antiguos, siendo su descripción importante puesto que esos dos elementos se repetirán en numerosos jardines con una finalidad simbólica y de recreo. Habla de un revestimiento rugoso de piedra pómez; cómo muchos antiguos buscaban imitar el musgo con ocre verde y cómo aplicaban en lugares donde manaba un manantial un “revestimiento de diversas conchas y ostras marinas, unas del revés y otras del derecho, agrupadas buscando la variedad cromática de un modo absolutamente precioso”. Retoma de igual modo el asunto del agua, otro aspecto importante dentro de los jardines, de los riachuelos y manantiales cristalinos, que “resulta conveniente (...) para los que tienen fiebre”, recalcando la relación con la salud y la medicina, así como al goce de los sentidos: “humedece la desazón propia de la vigilia (...) hasta que caes en el

¹ Se ha consultado la versión de Akal de 1991, traducido por Javier Fresnillo Núñez (L. BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991) y la versión en latín con traducción al italiano de Giovanni Orlandi en Edizioni il Polifilo de Milán, realizada en 1966 en dos tomos (L. BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Milano, 1966), esta con un mayor número de notas.

² L. BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991, pp. 371-374.

³ *Ibidem*, p. 374.

⁴ *Ibidem*, p. 375.

más dulce de los sueños”. La vinculación con el placer parece el rasgo y la función característica que Alberti da al jardín, a los disfrutes que las “plantas placenteras” pueden aportar y al “pórtico desde el que puedas tomar el sol así como disfrutar de la sombra”⁵.

Finalmente entra en una serie de recomendaciones sobre elementos vegetales que podrían o deberían estar presentes: setos de hojas perennes para delimitar senderos, setos de boj en lugares protegidos del viento, incluso trazando nombres con ellos; el mirto, el laurel, cipreses cubiertos de hiedra, avellanos y granados entrelazados con rosales y árboles en línea, a igual distancia entre sí y con los “ángulos en correspondencia (...) ‘al tresbolillo⁶’”. Debemos destacar la traducción que se lleva a cabo del término utilizado en la versión latina e italiana, que se refiere a ese “al tresbolillo” como “*a quinconce*” y en latín: “*ad quincuncem*”⁷; que aunque aluden a la misma tipología de disposición de los árboles, podemos ver el uso de un concepto similar en otras fuentes contemporáneas: por ejemplo, en el libro de Ehrenfried Kluckert que abordaremos más adelante (p.60) utiliza el término “*quincunx*”⁸, que utilizó anteriormente, en los años ochenta del siglo XX, Wilfred Hansmann en su estudio (ver p. 30). En él añade un glosario de términos técnicos donde lo define de la siguiente manera: *Propiamente, cinco doceavos, se trata de una distribución que corresponde al cinco de los dados. En jardinería es la plantación de los árboles en hileras contiguas; la alternancia rítmica se puede dar, pero no es preceptiva*⁹.

Continuando con Alberti, este especifica, además, que deben trazarse círculos, semicírculos y figuras que convengan a los edificios a los que acompaña el jardín con cedro, laurel y enebro con las ramas entrelazadas. Promueve el uso de “hierbas raras”, con funciones, una vez más, medicinales y plantas olorosas. Sigue aludiendo a la antigüedad clásica con los motivos *extravegetales* del jardín, que aborda muy brevemente, como las vasijas que deben adornar las fuentes, las columnas de orden

⁵ *Ibidem*, p. 380.

⁶ Término aún en uso en jardinería, que alude a la disposición de plantas en líneas paralelas pero colocando las de una recta en los espacios centrales de las hileras que tiene a sus lados. Según la RAE: *Dicho de colocar plantas: En filas paralelas, de modo que las de cada fila correspondan al medio de los huecos de la fila inmediata, de suerte que formen triángulos equiláteros.*

⁷ L. BATTISTA ALBERTI, *Op. cit.*, vol. II, Milano, 1966, pp. 806-807.

⁸ E. KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa: desde la Antigüedad a nuestros días*, Barcelona, 2011, p. 40.

⁹ W. HANSMANN, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989, p. 322.

corintio en los caminos entre vides y las estatuas “jocosas” que puede haber en el espacio ajardinado, siempre que no “haya en ellas nada obsceno”¹⁰.

Por tanto, la importancia de Alberti no radica en su aportación a la teoría del jardín, sino a su trascendencia en la época moderna, siendo poco probable que un arquitecto que diseñara, aplicando otras fuentes para la creación del programa iconográfico y simbólico, un jardín adosado a una villa o *palazzo* no hubiera al menos revisado este texto.

Otras referencias al jardín las encontramos en escritos similares como el *Tratado de arquitectura* de **Antonio Averlino** o el “**Filarete**”¹¹, que fue, desde que viera la luz en los años sesenta del siglo XV, uno de los tratados más apreciados desde entonces, a pesar de que en ese momento nunca fue impreso, y circulará durante largo tiempo en diversas copias manuscritas ilustradas. El texto no se desarrolla como un tratado técnico-pragmático en el sentido estricto del término, sino como un escrito novelado en forma de diálogo, con un fuerte sentido didáctico, remarcado por el gran número de dibujos que posee.

En el libro XIV, donde se refiere a la construcción de edificios como un puerto, un templo y un castillo; aparecen descripciones de arquitecturas de Plusiápolis, la ciudad ficticia presente en el “Libro de Oro” (otra invención de Averlino). En este mismo apartado los protagonistas del texto se encuentran dicho libro donde aparece la ya referida urbe, sobre la que se asienta *Sforzinda*, la ciudad ideal que propone el Filarete a Francesco Sforza.

Aunque aparece un dibujo de una planta laberíntica, no es hasta el libro XV cuando se abordan los jardines de manera más pormenorizada. Mientras el arquitecto, protagonista del escrito, va en busca de materiales, en *Sforzinda* el intérprete del Libro de Oro (Filefo) continúa explicando otras construcciones que contiene el mismo, donde aparece un templo, un jardín con pabellones y un palacio entre fantásticos jardines¹², todo ello acompañado de ilustraciones.

¹⁰ L. BATTISTA ALBERTI, *Op. cit.*, Madrid, p. 381.

¹¹ Se ha revisado la edición de 1990 que lleva a cabo Pilar Pedraza, estudiosa de este tratado concreto, con el instituto *EPHIALTE* de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz: A. AVERLINO “FILARETE”, *Tratado de Arquitectura*, Vitoria, 1990.

¹² *Ibidem*, p. 40.

El jardín aludido en ese imaginario Libro de Oro, se describe cercano al templo, estaba bordeado entero por un foso con agua, con un pabellón porticado en cada esquina sustentado por columnas y muros, sobre el que se erige un piso con una sala, dos camarillas y un corredor exterior que rodeaba toda la planta. Todo ello descrito con medidas algo confusas (en brazos) tanto de altura, como de anchura. Encontramos de igual modo descripciones de otras estancias (arquitectura y jardín están, una vez más, estrechamente unidos), torres con logias y un puente que permite el acceso al jardín, y con otros tres idénticos, ya que dispone de cuatro entradas¹³.

Seguidamente, aparece otra descripción de un jardín, esta vez acompañado de una ilustración de la planta y alzado (figs. 1 y 2), que estaba “todo con columnas y (...) ocultaba un palacio”. Este era a la vez palacio y jardín con un trazado cuadrangular, dividido en nueve cuadrados con uno central más grande en altura y porticado por cada uno de sus cuatro lados, con columnas, arcadas y un jardín superior al que llegaba el agua mediante un cañón de “bronce o cobre”. El texto refleja una discusión entre los que leen el libro, sobre su supuesta distribución y sus medidas, quedando poco clara la verdadera situación de los espacios ajardinados, pero que estarían en el propio palacio: según las ilustraciones en las zonas superiores, encima de las techumbres arquitecónicas¹⁴.

En conclusión, no es tanto la descripción en sí misma lo más relevante que podemos sustraer del texto, sino sus elementos gráficos y la idea del vínculo aún inquebrantable entre jardín y arquitectura, en los dos ejemplos que describe. En el segundo, Filarete, incluso, va más allá y no dispone el espacio ajardinado adyacente al palacio, sino que imagina un “palacio-jardín”, con ambos elementos totalmente integrados en la propia construcción, que a su vez, se encuentra en el centro de otro jardín con forma laberíntica.

Continuando en esa vía de acudir a las fuentes primarias, debemos remitirnos en este caso a los *Tratados de arquitectura, ingeniería y arte militar* de **Francesco di Giorgio Martini**¹⁵, que parece terminar hacia 1482, donde dedica un apartado, junto a

¹³ *Ibidem*, pp. 262-263.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 263-265.

¹⁵ Se ha consultado la versión italiana en dos volúmenes de Edizioni il Polifilo de Milan, a cargo de Corrado Maltese y Livia Maltese Degrassi, por lo que las traducciones, como en todos los textos en italiano, son personales: F. GIORGIO MARTINI, *Trattati de architectura ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.

las campanas y a los campaniles, a los jardines (*Campane, campanili, giardini: modi e proporzioni delle campane. Forme dei campanili. Modi di giardini*)¹⁶.

Los dos párrafos dedicados a los *Modi di giardini* aunque breves, aportan luz a la manera que probablemente tenían los humanistas de concebir los jardines. Alude a los principales componentes que deben estar presentes: ornamentos, vegetación, muros circundando el jardín, una fuente de formas y decoraciones diversas en el centro del mismo; todo sin faltar a las medidas y proporciones racionales que deben seguirse en todas las construcciones para que sea grato y bello a la vista, acorde a la dignidad de la casa. Asimismo, especifica que en esos jardines vivirán animales, peces, pájaros y árboles, con caminos y calles ordenadas, prados y *barchetti* (parques pequeños)¹⁷ con templos, laberintos y logias (*logge*), asientos y elementos fantasiosos con la intención de deleitar al ojo¹⁸.

De igual modo, en el segundo tratado, donde aborda las casas particulares: *Parti delle case e palazzi, mode per trovare l'acqua*, vuelve a aludir a los jardines. Estos se realizan para deleite del mecenas (*per dilettazone di chi fa edificare*), y el que los diseña debe reducir su composición a figuras geométricas perfectas como el círculo, cuadrado y triángulo, aunque permite otras como pentágonos, hexágonos y rectángulos¹⁹. Del mismo modo, alude a otro elemento fundamental en los jardines modernos: fuentes y *loci secreti* (“lugares secretos”), en función del deseo de poetas o filósofos (“*sicondo el desiderio de' poeti o filosofi*”) y otras “fantasías” que al señor de la casa pueda gustarle.²⁰

Por ende, con unas breves referencias, podemos intuir muchos aspectos interesantes sobre la concepción de jardín en el Renacimiento: de nuevo ese vínculo casi inseparable entre el jardín con la arquitectura privada, y su relación con el placer o la fruición (*dilettazone*) de los sentidos; y la presencia de los laberintos y las fuentes. También es interesante la aplicación de formas geométricas, con toda la teorización que la respalda sobre la racionalidad de los espacios en la tratadística arquitectónica, aunque

¹⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 244.

¹⁷ Los *barchi* (en singular *barco*) se identifica en este y otros tratados modernos con “parques” (*parchi*). La propia nota que acompaña la edición específica: *barchetti: piccoli parchi* (“parques pequeños”). Consultado en *Ibidem*, p. 246.

¹⁸ *Ibidem*, p. 245-246.

¹⁹ La palabra utilizada es *ortogonia*, cuyo significado proviene del griego y significa: “ángulo recto” (“*angolo retto*”). Giorgio Martini refiere a la forma rectangular. Según: *Ibidem*, vol. II, p. 348.

²⁰ *Ibidem*.

con una cierta libertad *fantasiosa* a la hora de introducir elementos provenientes de la literatura y la filosofía (por tanto, hablamos de la dimensión simbólica del jardín), utilizados, siempre, en función de la delectación del que “hace edificar”.

Más adelante, ya de pleno en el siglo XVI, encontramos otros escritos teórico-prácticos como los *Libros de arquitectura* de **Sebastiano Serlio**²¹ cuyas primeras ediciones se extienden entre 1537 y 1575. El facsímil consultado dispone de los Libros del I al V, editados en Venecia en 1551, siendo suficientes para el trabajo, puesto que los jardines son tratados en el *Libro IV*, primero en publicarse en 1537. Se ha seleccionado para este estado de la cuestión, precisamente por la influencia que ejercieron “los Serlios” en Francia y en la España de Felipe II (para algunos el “rey jardinero”²²) en especial los *Libros III y IV* como señala José Ramón Nieto González en el estudio introductorio, que dispone de constantes citas bibliográficas contrastadas, siendo un texto científico riguroso²³. Por tanto, se demuestra su vigencia en el siglo XVI español, y no extrañaría que también tuviera relevancia su referencia, por pequeña que esta sea, a los jardines.

En el ya citado *Libro IV*, dedicado a los cinco órdenes clásicos, la *compositio* y la descripción de algunos ejemplos de la antigüedad, existe un pequeño párrafo en la página LXXV a los jardines. Su aportación teórica es insignificante, puesto que se limita a afirmar, como habían realizado ya antes que él, que los jardines forman parte del ornamento del edificio (“*de l’ornamento de la fabrica*”). Sin embargo, encontramos testimonios gráficos de parterres con formas muy geométricas, ejes axiales y nudos que aporta para la composición de jardines y laberintos, que podrían haber servido de inspiración para diversos arquitectos a la hora de diseñarlos (ver figs. 3 y 4), recordándonos alguno de los dibujos de *El Filarete* (ver fig. 1).²⁴

²¹ Se ha empleado la edición facsímil del original proveniente de la biblioteca de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca, 2010 que realiza Caja Duero-Cajas España en 2010, con un estudio introductorio en español, con bibliografía presente, de José Ramón Nieto González de la Universidad de Salamanca: S. SERLIO, *Libros I-V de arquitectura*, Venecia, 1551.

²² Según Carmen Añón Feliú en las Actas del congreso: *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, p. 15. Lo citaremos más adelante.

²³ S. SERLIO, *Op. cit.*, p. 17.

²⁴ *Ibidem*, p. LXXV.

En 1499 se publica en Venecia la *Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polifilo*, atribuido generalmente a la figura de **Francesco Colonna**²⁵. Novela erudita con densas descripciones que asume toda la herencia de al tratadística italiana, entre otros, cuenta la historia en primera persona del viaje en sueños de Polifilo a través de numerosos espacios alegóricos en busca de su amada Polia, que será quien narre la segunda parte. Al tratarse de una obra intelectual, en clave simbólica, muy sugerente, tuvo gran influencia en la práctica y teoría arquitectónica (Vitruvio, Alberti) y la mitología clásica (*Metamorfosis* de Ovidio, *El Asno de Oro* de Apuleyo, o *Las Saturnales* de Macrobio). Asimismo, los espacios naturales y jardines que ha sido objeto de estudio, como veremos más adelante, de numerosos estudiosos, es importante para el estudio de los jardines modernos.

De entre las muchas influencias que se evidencian, los estudiosos han visto tres claras “antepasadas”: la *Divina Comedia* de Dante, la *Amorosa visione* de Boccaccio y el *Roman de la rose*, del siglo XIII que se formaliza a través de un sueño alegórico con visiones amorosas, muy utilizado como inspiración en los relatos amorosos de la Edad Moderna, en el que el amante emprende un viaje en busca de la amada²⁶. Serán varios los autores que pongan en relación la *Hypnerotomachia Poliphili* con el *Román de la Rose*, por el carácter alegórico, la presencia del amor cortesano inscrito en zonas ajardinadas y su importancia para el estudio del simbolismo del jardín.

Las descripciones de *loci* o lugares ajardinados o de elementos vegetales y naturales son abundantes. Así por ejemplo, en el capítulo VII, Polifilo en su travesía llega a una región amena, natural, con una “fuente exquisita” y con cinco ninfas que le invitan a “sumarse a sus placeres”. Se trata de una zona verde, llena de elementos vegetales, riachuelos, bosques y cerrado por una montaña en el que se dispone un edificio octogonal con una fuente en el que aparece una ninfa esculpida de cuyos pechos surgen dos caños de agua entre otras descripciones en las que se inscriben los juegos y divertimentos sensoriales y sensuales²⁷.

En el capítulo VIII, conducido por las ninfas, llegan a otra zona con el suelo nivelado, un claustro cuadrado ajardinado adosado a una arquitectura con otra fuente,

²⁵ Se ha empleado la versión en español de Acantilado de 2008, al cuidado de Pilar Pedraza, estudiosa del tratado, que cuenta con las ilustraciones del tratado original: F. COLONNA, *El sueño de Polifilo*, Barcelona, 2008.

²⁶ Según *Ibidem*, p. 36.

²⁷ *Ibidem*, pp. 161-176.

árboles, flores donde se destacan igualmente elementos odoríferos, estatuas y otros elementos propios del jardín, acompañados de detallistas y densas descripciones²⁸.

Lugares de ese tipo, que irremediablemente nos recuerdan por sus elementos al jardín como lugar de placer y deleite sensorial, con gran cantidad de alegorías y elementos vegetales y ornamentales cuyo estudio podrían dar pie a una interpretación simbólica, se repiten a lo largo de todo el texto, aunque no los iremos enumerando. Sin embargo, debemos destacar, más avanzado el viaje de Polifilo, una serie de descripciones de la naturaleza donde radica una de sus mayores aportaciones al arte del jardín. A través de sus descripciones y elementos gráficos, el de Francesco Colonna es uno de los textos modernos donde aparecen ejemplos del término latino: *ars topiaria* o *arte topiario*, que designa a la poda de elementos vegetales con formas artísticas, siendo un concepto técnico ampliamente utilizado²⁹. Estos ejemplos gráficos del *arte topiario*, que bien podrían cargarse con una significación simbólica, puesto que supone la interpretación de árboles, arbustos, y bojés como elementos escultóricos, tanto figurativos como geométricos (Ver fig. 5), aparecen en el capítulo XXI³⁰. Sin embargo, no son las únicas ilustraciones que pueden haber servido de inspiración para otros elementos del jardín ya sean escultóricos o arquitectónicos que, reiteramos, son de gran interés para la dimensión simbólica del jardín.

No obstante, como detenernos en cada uno de los aspectos mínimamente relevantes para la interpretación simbólica que permite un texto de esta densidad intelectual y cultural, resultaría ambicioso e inabarcable; sólo podemos reiterar una vez más su importancia por la profundidad alegórica y metafórica, llena de significados ocultos, que esconde. Como se ha escrito mucho sobre él con conclusiones que van más allá de lo que se podría dilucidar en este trabajo, cuya extensión se quedaría corta tan sólo aludiendo a los aspectos que nos pudieran convenir, sólo podemos, para finalizar, mencionar uno de los mejores trabajos que han analizado este tratado en su magnitud simbólica y en concreto aplicándolo a los jardines de la Edad Moderna. La investigación a la que nos referimos y a la que aludiremos en el apartado de las *Fuentes actuales*, es la

²⁸ *Ibidem*, pp. 178-200.

²⁹ El concepto de *ars topiaria*, que era una de las técnicas más características del jardín romano, consistía en imitar figuras geométricas e inanimadas mayormente. Era considerada una escultura, e incluso una "pictura"; y es aludida por los antiguos como *opus topiarium*, una voz tomada del griego *tópos* ("lugar"). El término lo emplean autores como Plinio el Viejo (en su *Historia natural*) o Vitruvio (en el libro VII de sus *Diez libros de la arquitectura*) entre otros. Según: S. SEGURA MUNGUÍA, *Los jardines en la Antigüedad*, Bilbao, 1991, pp. 98-99.

³⁰ F. COLONNA, *Op. cit.*, pp. 472-520.

llevada a cabo por la princesa Emmanuela Kretzulesco-Quaranta. Esta se publica en 1986 en París y diez años después en España bajo el título de *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento* (ver p. 32).

En el ámbito francés, encontramos una tratadística mucho más específica sobre los jardines: escritos teórico-prácticos que tendrán una gran importancia en la época barroca, basados siempre en muchas ideas y casos del renacimiento italiano pero que son tomados, adaptados y enriquecidos con teorías propias en el país galo.

Debido a la imposibilidad de acceder a todos los escritos traducidos, este apartado se fundamenta especialmente en las aportaciones y estudios realizados por terceros sobre los personajes y sus escritos claves para este estado de la cuestión. Para ello, será imprescindible y se remitirá, en especial, al trabajo que realiza, y que analizaremos más adelante (ver p.49), Michel Baridon en los años noventa del siglo XX, sobre los jardines de la edad Antigua a la Contemporánea. En él se abordan las fuentes escritas más influyentes en los mismos con extractos íntegros de los textos originales traducidos, así como un marcado rigor y corrección científica, notas, citas y bibliografía contrastable³¹.

En 1563 **Bernard Palissy**, ceramista del renacimiento francés, publica su *Recepte véritable*, con una estructura de pregunta-respuesta para exponer sus ideas. Según Baridon, en Palissy se acusa la gran trascendencia de la geometría en el jardín, concebido para ser visto en planta o desde un punto de vista cenital como “un cuadro pegado al suelo”. Transcrito parte del texto original, leemos la importancia concedida al agua, como elemento indispensable del jardín, el cual debe situarse en un llano, rodeado de montañas, colinas o rocas, de las que nazca la fuente o riachuelo al norte y oeste, y un prado al sur del mismo. Una vez elegido el sitio, Palissy afirma: “haré un jardín tan bello como nunca haya existido bajo el cielo, con la excepción del Paraíso”³².

Asume los principios clasicistas de la geometría, y divide la *cuadratura* del espacio ajardinado en un eje axial (o cruz), resultando cuatro partes iguales. A los extremos de esos caminos en cruz y cada esquina dispondrá un gabinete (ocho en total, a los que llegará el agua “*en la cantidad que estime necesario*”) y un anfiteatro en el

³¹ Se está refiriendo al estudio publicado por M. BARIDON en tres volúmenes y publicado en español entre el 2004 y 2005 por Abada editores y traducido por Juan de Calatrava, bajo el título de: *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*.

³² M. BARIDON, *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas, vol. 2: Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco*, Madrid, 2005, p. 401.

cruce de los ejes, basándose, según el mismo dice, en el salmo 104 de la Biblia. Más adelante, se sigue viendo la relación con las ideas de la Reforma, incluso morales, en todo el texto, por ejemplo cuando afirma que quiere “*edificar este jardín admirable para dar a los hombres ocasión de hacerse amantes del cultivo de la tierra y abandonar toda ocupación o deleites viciosos y malos tráficos*”³³.

Finalmente, describe cada uno de estos gabinetes, que, aunque con pequeñas diferencias todos disponen de elementos decorativos de la Antigüedad e inscripciones religiosas, y son concebidos como grutas. Los plantea como construcciones en ladrillo con piedras gruesas sin pulir ni cortar al exterior y algunos al interior (por tanto, en estilo rústico) rodeadas de plantas, árboles y arbustos, intentando disimular que se tratan de edificaciones; y cerámicas esmaltadas al interior con motivos vegetales, aves, mamíferos y reptiles. Añade otras consideraciones, como las habitaciones que hará excavar en las rocas o montañas del norte y oeste para almacenaje. Pero interesa sobre todo, cómo reitera en varias ocasiones a lo largo del texto, una función recreativa, de placer y deleite, sin olvidar la belleza y la utilidad del jardín³⁴.

En la década de los setenta del siglo XVI, debemos destacar a **Jacques Androuet Du Cerceau**, por ser su obra: *Les plus excellents Bastiments de France (Las más excelentes construcciones de Francia)*, la más ilustrativa por sus grabados sobre las obras arquitectónicas del Renacimiento francés, realizadas entre el reinado de Luis XII (1498-1515) hasta finales del siglo XVI, bajo la regencia de Enrique IV (1589-1610). Du Cerceau presenta dieciocho *Maisons Royales* y doce *Maisons Particulieres*, algunas hoy desaparecidas, pero que nos facilita un conocimiento, como fuente primaria, sobre el desarrollo de la jardinería desde el punto de vista histórico-artístico en la Francia del momento, que sigue en líneas generales, los parámetros prácticos italianos³⁵.

Siguiendo el índice, en su primer volumen presenta en cuanto a *Maisons Royales*: el Louvre, Vincennes, Chambourg, Boulongne, Creil, Coussy, Folembay, Montargris, Saint Germain, La Muette; y respecto a las *Maisons Particulieres*: Vallery, Verneul, Ancy-le-Franc, Gaillon y Manne. Mientras en el segundo tomo aborda: Blois, Ambois, Fontainebleau, Villiers Coste-Rets, Charleval, las Tullerías, San Mauricio y

³³ *Ibidem*, pp. 402-404. Con el texto original traducido de: B. PALISSY, *Recette véritable*, anotado por F. Lestringant y C. Baratud, París, 1996, pp. 125-158.

³⁴ *Ibidem*, pp. 402-418.

³⁵ W. HANSMANN, *Op. cit.*, pp. 47-48.

Chenonceaux en cuanto a *Maisons Royales*; y Chantilly, Anet, Escovan, Dampierre, Chalvau, Beauregard y Bury, en *particulieres*³⁶.

Según el estudio que lleva a cabo el ya citado Wilfred Hansmann, las aportaciones que resultan más relevantes para la concepción de los jardines son las que Cerceau realiza de Amboise, Blois, Gaillon, Bury, Fontainebleau, Dampierre, Anet, Charleval y Montagrís. Además, el texto de Du Cerceau comprende consideraciones críticas, por ejemplo cuando afirma, en el palacio de Amboise, que el jardín es demasiado estrecho para la longitud que posee. Sin embargo, se reitera el carácter fundamental de las ilustraciones como la fuente básica para comprender la disposición original de las distintas *maisons*, así como el diseño de los parterres ornamentales, con las formas geométricas originales, articulados por caminos entrecruzados en varias terrazas³⁷.

Otras muchas conclusiones pueden extraerse tanto del texto como de sus grabados. Una de las más relevantes, que diferencia el espacio ajardinado francés del italiano, es la mayor independencia que parece tener el jardín con respecto a la arquitectura, quizá por su vínculo aún en la concepción medievalista de los primeros palacios renacentistas franceses. Hansmann, apoya esta idea, además, citando literalmente a otra estudiosa alemana, Marie Luise Gothein, que publica en 1913-1914 en dos volúmenes su *Historia del arte del Jardín* (en alemán: *Geschichte der Gartenkunst*), según la cual: “Aquí en Francia, de acuerdo con un proyecto de palacios decididamente medieval, los jardines continúan estando cerrados sobre sí mismos, separados del edificio y sin conexión entre ellos; allí en Italia, aparece la ‘loggia’, libre y alegre, que funde casa y jardín en un todo”³⁸. Aun así, si nos remitimos a los grabados de Du Cerceau, podemos poner en cuestión esta tesis, puesto que, aunque la mayoría de estos jardines se disponen entre muros, sin *logge* (logias), y en ocasiones separados, realmente no se articulan de manera completamente ajena a la construcción.

³⁶ Se han consultado los índices e ilustraciones de los dos volúmenes, en versión original, presentes en formato digital en la base de datos de la Universidad François-Rebelais de Tours: *Architettura, Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVIe siècle - XVIIe siècle)*, donde se pueden encontrar los tratados de arquitectura franceses de los siglos XVI Y XVII escaneados y acompañados de una bibliografía crítica y notas. Consultado: J. A. DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, vol. I y II, París, 1576-1579 (URL: http://architettura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1594_1595.asp?param).

³⁷ W. HANSMANN, *Op. cit.*, pp. 48-50.

³⁸ Según: *Ibidem*, pp. 51-52. Cita de M. L. GOTHEIN, *Geschichte de Gartenkunst*, edición en 1 vol., Hildesheim, 1977, p. 10.

Además, los fragmentos del texto original traducido, recogidos en la obra ya citada de Michel Baridon, que son los correspondientes a Ancy-le-Franc, Chenonceaux y Anet, podemos destacar la aparición de asuntos como: la geometría presente en la planificación del espacio, fosos, referencias al placer, al agua, las fuentes y los canales; paseos flanqueados por flores, elementos clásicos como nichos, columnas y estatuas; galerías abovedadas, invernaderos, pajareras, etc.³⁹

Igualmente, debemos destacar la figura de **Olivier de Serres** y su tratado *Le Théâtre d'Agriculture*, de 1599, que aunque sea un texto sobre agricultura, deja entrever cuestiones importantes sobre jardines ornamentales y diseño de parterres, no vistas aún en escritos anteriores y que son esenciales en los jardines de la Edad Moderna, en especial del Barroco francés. Aunque de Serres diseña un proyecto de jardín botánico, nos centraremos en las páginas del tratado que abordan el “jardín del placer”, seleccionadas en este caso, una vez más, por Michel Baridon⁴⁰.

En primer lugar, habla de las flores “cuya rareza y excelencia hacen al jardín magnífico”, su belleza y honorabilidad resultan imprescindibles para el mismo. Alude a elementos odoríferos, otro elemento fundamental del jardín y del deleite de los sentidos y que no es tenido en cuenta en los escritos anteriormente abordados, así como la ya clara comparación del arte de la jardinería con la pintura. Escribe en concreto sobre los claveles, los alhelíes, tulipanes, lirios y peonías: sus características, sus condiciones óptimas para cultivarlas; para pasar al siguiente apartado que titula: *Empleo de las hierbas y flores para borduras y cuadros; y diseños de jardines*⁴¹.

En este apartado, vemos ya elementos estructurales del jardín: es decir, aborda, valga la redundancia, estructuras y entramados de “palos y varas” para hacer crecer la vegetación en forma de gabinetes, pérgolas, bóvedas, cenadores y “otras diversas formas y figuras, según los diseños que os hagáis guiados por la fantasía y las condiciones del lugar”. Igualmente, defiende la creación de formas geométricas, motivos heráldicos, letras, divisas y demás representaciones llevadas a cabo con plantas

³⁹ M. BARIDON, *Op. cit.*, pp. 431-434.

⁴⁰ Extraídos del segundo volumen de la edición parisina de 1805 con el prefacio del abate Gregoire (O. DE SERRES, *Théâtre d'Agriculture et mesnage des champs*, París, 1805, vol II, pp. 286-297). Según M. BARIDON, *Op. cit.*, p. 463.

⁴¹ *Ibidem*, p. 455-459.

y flores; así como su país, Francia, como ejemplo, por encima incluso de Italia, de ordenación de jardines⁴².

A continuación, da pautas sobre las plantas que mejor “sirven” para nuestros parterres: las grandes (lavanda, mirtos, boj, romero...), para bordear los límites de los “cuadros” y los paseos y las más delicadas y pequeñas (mejorana, tomillo, serpol, hisopo, menta, salvia, manzanilla, violeta, margarita...), para adornar los “compartimentos en el interior del parterre”. Y resalta el boj, que a pesar de su olor, resulta muy agradecido por su durabilidad perenne y la facilidad para recortarlo y darle forma, siendo la planta más utilizada para los jardines, tanto para delimitar paseos, como para crear las disposiciones más delicadas de dentro del parterre. Aparece también el término de *broderie*, aludiendo al “bordado” o a la delimitación (con bordes) de los compartimentos del parterre; siendo un término que continuará su uso y su definición a partir de él, convirtiéndose en muy común.

No obstante, afirma que todas estas disposiciones no deben ser “confusas”, y cada uno de los compartimentos del parterre se llenará con las mismas especies, para dar uniformidad, siempre siguiendo principios geométricos y de simetría, intuyéndose las ideas básicas del renacimiento italiano en cuanto a racionalidad y orden. Según dice textualmente des Serres: “*Lo mismo que un pintor intenta religiosamente que un lado de su obra se asemeje al otro, igual hará el jardinero, colocando sus plantas de tal forma que, con razonable y ordenada dispersión, en figura, tamaño y color se asemejen ambos lados*”⁴³.

Asimismo, aparece brevemente la reflexión sobre la perspectiva en el jardín, y aunque no prefigura aún las grandes vistas que se pierden en el horizonte como un punto de fuga que se llevarán a cabo en jardines como el de Versalles, ya vemos una preocupación por disponer los elementos vegetales-ornamentales según la visión del espectador. Según el propio Olivier: “*Hay que señalar también que, cuando se trate de compartimentos que deban ser contemplados desde lejos, habrá que separar más las filas [de flores y arbustos en el parterre], y, al contrario, estrecharlas más cuanto más cercana vaya a ser su visión, teniendo en cuenta que el objeto que se mira se empequeñece en la distancia por razón de la perspectiva*”⁴⁴. Sostiene, además, igual

⁴² *Ibidem*, p. 460.

⁴³ *Ibidem.*, p. 461.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 462.

que Palissy la importancia de que los jardines, sean contemplados desde arriba, en planta.

Por tanto, debemos resaltar una vez más: la comparación de la creación de jardines con la pintura, además de la importancia que de Serres da a los elementos odoríferos, a los principios de simetría, geometría, orden y perspectiva heredados de la tratadística italiana del siglo XV; y la poda como método para crear figuras, estatuas, bancos con elementos vegetales (en especial el boj).

Tras Olivier des Serres, debemos destacar la figura de **Claude Mollet**, jardinero real, en cuyos escritos sobre jardines, abordados estos en exclusiva y no de una manera tangencial como se había hecho prácticamente casi siempre antes de él, se afirma la transición del Renacimiento al Barroco. Aborda asuntos prácticos y principios estéticos de una manera mucho más profunda que los personajes anteriores, pudiéndonos atrever a decir que nace con él la tratadística específica sobre jardines ornamentales.

En su *Théâtre des plans et jardinages*, ya de lleno en el barroco *seicentista* a mediados del siglo XVII, comienza justificando su posición respecto a los jardines ornamentales. Alude a “*la inclinación [del hombre] a amar la agricultura y a prestarle atención*” desde los antiguos, puesto que en ella se pueden satisfacer muchas de sus necesidades. Sin embargo, concreta dentro de ese mundo natural su inclinación hacia los jardines que lleva a cabo, según el mismo refiere, “*desde 1595 al servicio del rey Enrique el Grande (...) y Luis el Justo*” en las Tullerías, Germain-en-Laye o Fontainebleau, entre otros⁴⁵.

Por ello, su escrito resulta de gran valía. No se trata de un arquitecto, ni de un agricultor, sino de un jardinero que, a sus (según especifica) 78 años, escribe un texto con toda su experiencia práctica sobre jardines ornamentales, su diseño y proceso en una época en la que estos vinculan su programa iconográfico y dimensión simbólica a la expresión del poder real de la monarquía absolutista.

Desea “*mostrar con brevedad y claridad lo que debe hacerse para plantar bien y para diligentemente trazar y diseñar compartimientos, bosquetes, gabinetes y otras cosas de los jardines*”⁴⁶. Con Mollet el jardín asume una autonomía hasta entonces no vista. No quiere decir que deje de existir un vínculo con la arquitectura, pero no trata el

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 464-465. Texto original traducido, extraído del prefacio de: C. MOLLET, *Traité des plans et jardinages*, París, 1645.

⁴⁶ *Ibidem*.

jardín supeditado a la misma, si no como un arte particular, y una vez más, vinculado al placer, incluso al Paraíso y a la belleza.

La ideología de la Reforma que se refuerza en los países católicos como Francia y su carácter casi moralista, se intuye de igual modo en el escrito de Claude Mollet. Unas constantes referencias a Dios y el carácter apologético hacia la monarquía (“...*ese gran monarca que fue Enrique el Grande...*”), demuestran muchos rasgos caracterológicos de, al menos, una parte de la sociedad francesa, además del necesario ligamen de cualquier ámbito (incluso la floricultura y horticultura) a la teología y la monarquía.

También vemos la unión imprescindible ya de manera definitiva y clara de los diferentes saberes, expresados como ciencias, en este mundo de la ordenación, diseño y creación de jardines ornamentales. Como el propio Mollet expone: “*Es necesario escoger un buen jardinero (...) que sea hombre de sentido común (...) que tenga conocimiento de diversos saberes, como son las estaciones, lunas, astros y climas*” a los que están sujetos todos los tipos de vegetación, y que resultan imprescindible para “el arte de la jardinería”⁴⁷. Está ya claro aquí. Aunque quede un nexo infranqueable con la arquitectura: los *chateaux*, palacios o casas particulares; el jardín, a pesar de su carácter ornamental implícito, ya goza de condición de arte.

Tras el prefacio, los cincuenta y seis capítulos abordan los diferentes aspectos y elementos del jardín, desde el suelo y los abonos, hasta los diferentes tipos árboles y las enfermedades que puedan sufrir. De igual modo, el jardín del placer, teniendo ya en cuenta de una manera más definida la perspectiva, los bosquetes y las estructuras como las que realizan para cubrir los paseos de plantas trepadoras. Estas estructuras quedan denominadas como *berceaux*⁴⁸. Además, se debe destacar la abundancia de texto, con apenas ilustraciones con diseños en planta de parterres⁴⁹.

Volviendo una vez más al texto, en todos estos asuntos que trata, aparecen gran número de ideas en las que no se va a reiterar, puesto que, aparte de las novedades ya comentadas, aparecen en los escritos anteriores del ámbito citados. Así, por ejemplo, habla de diversas tipologías de plantas, flores, árboles, su uso en parterres, su

⁴⁷ *Ibidem*, p. 466.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 467.

⁴⁹ Se han consultado la versión digitalizada del original, en la edición de 1652 en la página web de Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia (en adelante BNF): C. MOLLET, *Traité des plans et jardinages*, París, 1652. (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1042641w/f7.image>).

ordenación, de empalizadas⁵⁰, bosquetes y gabinetes; plantea cuestiones de mantenimiento, la poda del boj, el asunto del jardín del placer, los laberintos, la nivelación del lugar, el agua o el trazado de la “cuadratura”.

Finalmente, se deben destacar dos asuntos: los *broderie*, concepto ya visto en Olivier des Serres, y el tema de la perspectiva.

En cuanto al primero, es destacable porque aquí ya parece asumirse definitivamente, aunque no lo inventara, el concepto para designar a los dibujos realizados con diferentes plantas y el boj (para bordes y bordeados) de un “cuadro”, relacionado con los bordados. Según el glosario de términos técnicos que lleva a cabo Hansmann en su libro, un “parterre de *broderie*” designa a un: “*parterre ornamental con dibujos decorativos y rellenos de materiales de color realizados en boj que producen la impresión de un bordado (en francés ‘broderie’)*. Los parterres de ‘*broderie*’ se cuentan entre las formas características del jardín geométrico desde h. 1620 hasta h. 1720”⁵¹.

En cuanto al segundo asunto, debemos acudir al epígrafe de título: *Donde se muestra al jardinero de qué plantas deben plantarse los compartimentos, tanto de “bordado” como otros, y asimismo los bosquetes, dédalos o laberintos, pórticos y empalizadas*. En él, Claude Mollet cuenta su experiencia al coincidir con un arquitecto del rey: Étienne Dupérac. Este, que había llegado poco tiempo antes de Italia, tuvo numerosos encargos de *maisons* reales, incluyendo Anet, donde trabaja con Mollet y le diseña diversos compartimentos del jardín para, según relata: “*mostrarme cómo hacer bellos jardines (...) que no se compongan sino un único gran compartimento dividido por grandes viales. Tales invenciones parecían superar en mucho a lo que (...) otros jardineros tenían por costumbre hacer*”.

Es por tanto, un documento que demuestra el papel de Dupérac (arquitecto) en la creación de parterres y compartimentos de bordado en Francia, que Claude Mollet continuó haciendo y enseñando a otros jardineros que le imitaron en el siglo siguiente; además de ser un testimonio del momento en el que muta la estructura de los jardines

⁵⁰ En el sentido de setos de arbusto altos y recortados, en torno a paseos o bordeando bosquetes. Según la nota a pie de página de: BARIDON, *Op. cit.*, p. 469.

⁵¹ W. HANSMANN, *Op. cit.*, p. 321.

franceses para “preparar el paso de la perspectiva corta a la larga”⁵² (la que se verá claramente en obras como Versailles).

2.1.2) Textos del Barroco francés:

Dentro de los textos necesarios para comprender la teoría del jardín del barroco francés, encontramos numerosos nombres que nos dificultan la selección de escritos para este estado de la cuestión, además de su difícil acceso. Por ello, mantenemos el recurso de acudir a estudios de terceros para analizar los nombres imprescindibles para la comprensión del concepto de jardín en el siglo XVII, dejando claro que existe una inmensidad de escritos que pueden ser útiles para el estudio, desde escritos literarios y filosóficos de Bacon o Descartes, hasta libros de ciencias y de conducciones hidráulicas.

Nos encontramos autores como Honoré D’Urfé que en su novela pastoril *L’Astrée (La Astrea)* se evoca constantemente al paisaje y al jardín con elementos asumidos desde el Renacimiento como las grutas y los laberintos, en un espacio cuadrado, paseos, árboles; o Elie Brackenhoffer, que nos deja descripciones en su *Viaje de París a Italia* de *chateaux* franceses y jardines italianos.

Sin embargo, sobresale en un primer momento un precursor de los grandes teóricos de jardines del siglo XVII: **Salomón de Caus**⁵³. Este ingeniero francés, que publica el *Hortus Palatinus* (1620)⁵⁴, en el cual aparece su trabajo en el jardín alemán de Heilderberg, plasma los conocimientos de sus viajes a Italia y los jardines renacentistas que ahí conoce.⁵⁵ Además, ha sido objeto de estudio con gran énfasis en su dimensión simbólica en edad contemporánea por investigadores como Luke Morgan⁵⁶ entre otros.

⁵² BARIDON, *Op. cit.*, p. 476.

⁵³ *Ibidem*, pp. 537-540.

⁵⁴ Se ha podido consultar el texto original con ilustraciones, que son de gran interés y un documento gráfico de primer orden en la página web de la biblioteca universitaria de Heilderberg. Encontramos el jardín del *Elector Palatino* de dicha ciudad donde se ven las claras influencias de los jardines del renacimiento italiano: diseño de parterres geométricos divididos por dos ejes en cruz, diseños de “bordados”, fuentes imitando elementos rocosos, disposición en terrazas, un laberinto, estatuas, columnas, etc. Visto en: S. DE CAUS, *Hortus Palatinus*, Heilderberg, 1620, texto original digitalizado (URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/Data/tmp/pdf/caus1620_z4.pdf).

⁵⁵ BARIDON, *Op. cit.*, p. 540.

⁵⁶ En *Nature as model: Salomón de Caus and early seventeenth century landscape design*, Filadelfia, 2007, sin traducir al castellano y publicado por la Universidad estadounidense de Pennsylvania.

No obstante, el estudioso Michel Baridon destaca el texto que realiza sobre perspectiva por su gran influencia sobre la pintura y los jardines barrocos. En el texto *La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs*, asume el Sol como “punto de luz” de lo que “resulta para el trazado de las sombras”, a las que dedica un epígrafe, siendo el primero en llevar una investigación sobre las mismas, teniendo su importancia porque el juego de luces y sombras también son indispensables en el jardín barroco⁵⁷.

A mayores, respecto al tema de la perspectiva, propone en su tratado “agrandar el jardín cerrado” a través de trampantojos, pintando en los muros un jardín en perspectiva que duplique el tamaño del real, antecediendo a lo que llevará a cabo André Mollet (hijo del ya citado Claude Mollet) al colocar “perspectivas fingidas para alargar [los paseos de los jardines] hasta el infinito”⁵⁸. Según refiere el propio de Caus: “*El primero es el jardín natural y el segundo el que habrá de ser pintado sobre el muro del anterior, y al que habrá que hacerle sus parterres y setos, e incluso sus árboles (...); tirad los rayos visuales desde un punto que se encuentre en la entrada del primer jardín (...). Levántese dicho jardín [el pintado] en perspectiva sobre el papel en ángulos rectos*”⁵⁹.

De este modo, llegamos a la primera figura de importancia para la tratadística y práctica del jardín barroco francés: **Jacques Boyceau de la Barauderie**. Fue a principio del siglo XVII intendente de jardines de Luis XII, y cinco años después de su muerte (suceso que aconteció en 1633) se publica su *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l’art*.

Dividido en tres libros, trata los asuntos principales del jardín. En el Libro I aborda los elementos: sus principios (Cap. I), la Tierra (cap. II-III), el Agua (cap. IV), el Sol (V-VI), el Aire y el viento (cap. VII), la Luna, el Mar, el abono, la situación del jardín y las cualidades del jardinero (caps. VIII-XIII). En el segundo, dividido en once capítulos: cuestiones referentes a los árboles, su trasplante, sus enfermedades, injertos, el riego, la poda y los viveros. Finalmente, en el tercer Libro es donde se nos presentan las cuestiones más relevantes para la estética del jardín barroco francés.⁶⁰

⁵⁷ S. DE CAUS, *La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs*, Londres, 1612, segundo libro. Citado en BARIDON, *Op. cit.*, pp. 540-542.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 541.

⁵⁹ S. DE CAUS, *Op. cit.*, *La Perspective avec...* Citado en *Ibidem*, p. 543.

⁶⁰ Se ha consultado el índice y las ilustraciones del final con diseño en planta de parterres preciosistas y *broderies*, de la versión digitalizada del original en la página web de *Gallica* de la BNF: J. B. DE LA

Siguiendo una vez más los textos íntegros seleccionados en su trabajo Michel Baridon, destacamos del tercer Libro aparte del prólogo, el capítulo I (*Que la diversidad embellece los jardines*), el II (*De la implantación de los jardines en relación con el plano de la Tierra*), el III (*De la forma de los jardines*), el IV (*De los caminos y paseos largos*), el V (*De los Parterres*), el VI (*Del relieve*), el VII (*De los embellecimientos que se da a los jardines por medio del agua*), el IX (*De las fuentes*) y el XI (*De las grutas*).

El influjo de la tratadística italiana del Quattrocento es muy clara. En el prólogo, de la Barauderie defiende la necesidad del jardinero de ser experto en la técnica del dibujo (el *disegno*) y la geometría para que sus diseños en planta puedan ser plasmados posteriormente en la realidad. No se debe olvidar otros principios del racionalismo italiano del Renacimiento, pues recalca la importancia de las proporciones, del orden, la gracia y la conveniencia de las partes en dicho diseño. De ese modo “*por el diseño reconocemos si su ordenación posee gracia y si las partes son convenientes entre sí y podemos juzgar el trabajo antes de que esté hecho de modo que, una vez pongamos manos a la obra, trabajemos con seguridad haciendo en grande las mismas cosas que habíamos dibujado en pequeño*”⁶¹.

En el capítulo I, afirma que “siguiendo las enseñanzas que la Naturaleza nos ofrece” los jardines deben ser variados y determina que se debe producir una mimesis de esa naturaleza en la que se ven principios de simetría, ordenación y buena “correspondencia” de los elementos que compongan el espacio. Sin ello, las cosas bellas (plantas, flores...) “serán defectuosas y menos agradables”.

En el capítulo siguiente (*De la implantación de los jardines en relación con el plano de la tierra*), parece apartarse de concepciones renacentistas que defendían situar el jardín en llanos, y defiende la creación de un jardín en lugares con diversos niveles, terrenos “montuosos o desiguales”, que “permiten otros placeres”, como disfrutar de los parterres desde zonas más altas para distinguir todos sus “ornamentos” vegetales.

En el capítulo III, da otro paso más en ese alejamiento de las ideas Renacentistas, que apoyaban una *cuadratura*: que el espacio ajardinado tuviera una planta cuadrangular o rectangular, añadiendo que a pesar de su gran belleza, le produce

BARAUDERIE, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638 (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g/f4.image.langFR>).

⁶¹*Ibidem*, Libro III, prólogo. Citado en: BARIDON, *Op. cit.*, p. 562.

un gran “hastío ver todos los jardines planteados en líneas rectas”. Promueve el uso, enriqueciendo con ello la variedad del jardín, de curvas y polígonos más complejos, a su vez fundamentados en el triángulo y el cuadrado, como son respectivamente el hexágono y el octógono, u otras creadas a capricho del jardinero para adaptarse al terreno⁶².

Los capítulos IV y VI, donde aborda los caminos y las estructuras en relieve respectivamente, da pautas sobre la altura de las empalizadas que bordean los paseos, así como los cenadores, pérgolas, pabellones, gabinetes, otros elementos arquitectónicos y escultóricos como columnas, pirámides, balaustradas y escalinatas; basado todo ello en proporciones, para lograr “un gran alivio gracias a la sombra de sus cubriciones”.

Por otro lado, el capítulo intermedio, el V, alude a los parterres, considerados estos como “embellecimientos bajos del jardín”, que deben disponerse en formas compartimentadas, o imitando elementos decorativos como “pasamanerías, morescos, arabescos, grutescos, *guillochis*⁶³, rosetas, glorias, tarjas, escudos de armas, emblemas y divisas.⁶⁴

En los capítulos VII y VIII, alude a cuestiones referentes al agua. En el primero, como afirma Baridon: “pone el acento sobre una de las grandes originalidades del jardín barroco francés: los canales”. En el otro, nos habla de las fuentes, y promueve una vez más la necesidad de la variedad y el gusto por estatuas y otros elementos que embellezcan el jardín. Todos los elementos hidráulicos, como ocurría ya en el Renacimiento son indispensables en el jardín.

Finalmente, cabe destacar en el capítulo XI su tratamiento de las grutas siguiendo principios manieristas de representar rocas naturales a las que llegan también el agua y de las que esta debe manar como si no fueran creaciones artificiales, en orden rústico, aunque en ellas se pueden colocar cuadros y grutescos (especifica, incluso, que estos fueron inventados por los antiguos con ese fin).⁶⁵

⁶² *Ibidem*, pp. 562-566.

⁶³ Denominados así los compartimentos de boj entrelazado. Según la nota 66 de: *Ibidem*, p. 568.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 566-569.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 570-573.

Por último y sin detenernos en ello, Boyceau de la Barauderie realiza una especie de descripción de diversas tipologías de jardín entre sus capítulos XIV y XVII, distinguiendo entre jardín del placer y el útil y los emparrados.⁶⁶

Por su parte, **André Mollet**, escribe un tratado específico de una de estas “tipologías” (si pudiera considerarse como tal), que desde el Renacimiento parece estar ligada al concepto mismo de jardín: el placer. Su *Jardin de plaisir* ve la luz de la imprenta en 1651 (por tanto un año antes que la obra de su progenitor, Claude Mollet) en Estocolmo, para la reina Cristina, y pretende demostrar que sigue siendo el representante de una saga de jardineros al servicio de la realeza hasta los años de Luis XV⁶⁷.

Como sus antecesores trata numerosos asuntos del jardín, desde el terreno a las plantas y árboles y en su capítulo XI aborda el asunto de la ornamentación, interesante para los estudios actuales que puedan hacerse respecto a la dimensión simbólica de los mismos. En este apartado titulado *De los ornamentos del jardín del placer*, ya vemos culminadas y asumidas la mayor parte de las consideraciones que se venían introduciendo en años anteriores.

Vuelve a aparecer el asunto de la ordenación de los parterres, bosquetes, arboles, empalizadas, fuentes, canales, grutas, estatuas, y paseos para crear un “efecto bello” en el jardín, así como se trata de manera definitiva el asunto de la perspectiva (la que anteriormente se denominó “perspectiva larga”, superando la “perspectiva corta”).

Como Palissy y de Serres entre otros, antes de él habían defendido ya la importancia de disfrutar los parterres desde una vista cenital, en planta o desde una visión alta, para disfrutar de los *broderies* y los motivos que se realizan en ellos. Según afirma el propio Andre Mollet: “*Y en la cara trasera de la mencionada casa deben construirse los parterres de ‘broderie’, cerca de la fachada para que puedan ser cómodamente contemplados desde las ventanas sin que se interponga obstáculo alguno*”⁶⁸.

Además, la perspectiva larga (llevada a cabo a través del punto de fuga) que ya se preconizaba queda perfectamente definida aquí, cuando habla de la casa real. Esta debe situarse en un lugar “ventajoso que permita poderla ornar” y sostiene que debe

⁶⁶ *Ibidem*, p. 573.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ A. MOLLET, *Le jardin de plaisir*, Estocolmo, 1651, cap. XI. Citado en *Ibidem* p. 575.

trazarse delante de la fachada una gran avenida de “doble o tripe hilera de olmos o de tilos”, con un “semicírculo o cuadrado” al comienzo de la misma⁶⁹.

De igual modo, menciona los trampantojos con falsas perspectivas que se deben realizar al final de los paseos sobre los muros circundantes, como ya se avisó en Salomón de Caus. Asimismo, introduce los parterres o compartimentos de césped, defendiendo su belleza aunque coloca en un rango inferior artísticamente hablando con respecto a los de *broderie* y uno por encima de los bosquetes; para finalizar con los laberintos, que deben ser espesos para no permitir el paso entre ellos.

Aparecen otras cuestiones menores, pero también novedosas, como los distintos tipos de boj (el grande, pequeño e intermedio), defendiendo el más robusto para los bordeados y las decoraciones que requieran de la poda; o las diferentes arenas de colores y grava que se deben utilizar para los caminos y los parterres⁷⁰.

Finalmente, como en casi todos estos tratados, son las ilustraciones introducidas al final⁷¹ las que resultan otra fuente gráfica imprescindible para la comprensión de las ideas que se estaban expandiendo y la concepción que se tiene de la ordenación de jardines, si bien siguen en estrecha relación con la arquitectura y en constante parangón con artes plásticas como la pintura, han adquirido la consideración de arte autónomo (ver figs. 6a y 6b). Encontramos a parte de diseños de parterres, el plano donde se ejemplifica esa gran avenida que debe trazarse en perpendicular al palacio real.

Igualmente, debemos destacar la figura del jardinero **André Le Nôtre**, vástago de una familia de jardineros vinculado a la realeza francesa. No escribió tratados sobre jardinería, pero su influencia e importancia en jardines como el de Versalles lo hacen esencial. Solo nos queda citar el trabajo más completo, de entre muchos, sobre su vida, donde se recogen algunas de sus cartas y que pueden servir para un posterior estudio sobre los jardines franceses y su figura como “artista”: *André Le Nostre* de Ernest de Ganay (1962).

Fuera ya de los siglos que nos competen, en el siglo XVIII, aún nos queda aludir brevemente una última figura indispensable en la teoría del jardín del barroco francés:

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 575-578.

⁷¹ Se ha consultado el original de 1651 digitalizada en la base de datos de *Gallica* de la BNF: A. MOLLET, *Op. cit.* (URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040005b/f5.item.r=Jardin%20du%20plaisir>).

Dézallier d'Argenville. En 1709 se publica por primera vez *La Théorie et la pratique du jardinage*. Una obra que permite mantener durante la primera mitad del siglo XVIII las ideas del siglo pasado sobre la organización y el diseño de jardines, mientras va tomando fuerza el jardín paisajista inglés, que triunfará en las décadas posteriores⁷².

Por último queremos referenciar un pequeño texto inglés de 1780, que aunque ajeno a los objetivos del trabajo, consideramos importante por su utilidad para comprender el desarrollo posterior de la jardinería en Europa. No es el primero ni un tratadista, pero por condensar muy sintéticamente todos los elementos hasta ahora abordados en las fuentes primarias y su compilación de las ideas que sustentan el jardín inglés del siglo XVIII, que será una nueva referencia europea a partir de ahora, se ha decidido dedicarle un epígrafe.

El texto titulado *On Modern Gardening, Anecdotes of painting in England*, se traduce al español como *El arte de los jardines modernos* de **Horace Walpole**⁷³, un novelista inglés, que criticará el “jardín francés”, sus características geometrizaras, líneas rectas, y abogará por lo que se denominará “jardín paisajista”, o “inglés”.

Lleva a cabo una brevísima referencia a la historia del jardín, su vínculo con la arquitectura y su más que probable alusión al jardín del Edén, cita fuentes antiguas como Homero, Plinio o los jardines colgantes de Babilonia. Defiende cómo estos fueron probablemente “*lo que han sido los jardines suntuarios de todas las épocas hasta hoy: antinaturales, enriquecidos por el arte, posiblemente con fuentes, balaustradas y glorietas; todo menos verdes y rurales*”⁷⁴.

Alude a muchos elementos, en los que no nos detendremos, presentes en la tradidística moderna del jardín (el agua, grutas, la perspectiva, el boj, los emparrados, el *arte topiario*, los *treillages*, los arriates, los bordados, el tresbolillo, los laberintos, la cuadratura, la sensualidad y el deleite de los sentidos...), y vuelve al vínculo de la pintura con el arte del jardín y su presencia en la poesía. Es por tanto, un resumen de todos los aspectos que caracterizan el jardín ornamental italiano y francés, pero con la intención de defender un prototipo diferente. Realiza una síntesis con gran carga crítica a todos los aspectos anteriormente vistos en las fuentes primarias, que eran

⁷² BARIDON, *Op. cit.*, pp. 600-601, 620-621.

⁷³ Se ha empleado la versión de Siruela realizada en 2005, dirigida por Ignacio Gómez de Liaño y traducida por Francisco Torres Oliver: H. WALPOLE, *El arte en los jardines modernos*, Madrid, 2005.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 13.

habitualmente supeditados simbólicamente a la demostración del poder, que tienen asimismo su influencia en Inglaterra. En el siglo XVIII, personajes como Walpole, identifican el “jardín simétrico” como “antinatural”⁷⁵.

Asimismo alude a parques y jardines presentes en Inglaterra, que se escapan de nuestros objetivos, y personajes influyentes en los mismos, como William Temple, que aludía a la irregularidad y la imitación de las formas naturales en los jardines orientales (chinos)⁷⁶. Walpole destaca la semejanza entre los jardines chinos y los ingleses por su deseo de imitar la naturaleza mediante caminos sinuosos, irregularidad formal y una disposición más semejante a la naturaleza, que las llevadas a cabo por jardineros franceses, que según él, también acabarán imitando dichas maneras de diseñar. Tras ello, nombrará a William Kent como creador y fundador de esta tipología, que aparentemente se aleja de la barroca francesa⁷⁷. Una de las frases que mejor resume su concepción del jardín, y que es aplicable a sus numerosos elementos es: “*Adiós a los canales, estanques circulares y cascadas cayendo por escalinatas de mármol, última absurda magnificencia de las villas italianas y francesas (...) [Kent] enseñó al manso riachuelo a serpear aparentemente a su aire (...) suavizó sus bordes aunque conservando su ondulada irregularidad*”⁷⁸. Esto se debe a que, según la concepción que reinará en estos momentos y que será muy influyente: “la naturaleza detesta la línea recta”⁷⁹. Así se desarrollará el jardín a partir del siglo XVIII: con una visión más romántica, de naturaleza salvaje, *aparentemente* irregular, pero donde la mano del hombre, en su afán por imitarla (“de copiar su pincelada graciosa”⁸⁰), continúa siendo quien la ordena y la *suaviza*.

2.2) Textos actuales

A partir de este momento, nos dedicamos a las fuentes contemporáneas, con especial atención a las de finales del siglo XX hasta nuestros días, pues son las más relevantes para la interpretación simbólica del jardín. Es el momento en que más concienzudamente se comienza a estudiar sus alegorías y sus significados para con el

⁷⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 24-35

⁷⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁷⁹ *Ibidem*, p.52.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 60.

ser humano. Aunque puede haber alguna referencia al aspecto formal de los mismos, la mayoría de textos que abordan el jardín en la época que nos interesa, parten de las ideas recogidas en las fuentes primarias, por lo que no lo enfatizaremos. Igualmente se recogen aquellos textos que interpretan estos espacios desde un punto de vista filosófico y metafísico, pues pueden aportar luz a la hora de interpretar el simbolismo del jardín, como mito, estado mental y expresión antropológica y cultural en una determinada época.

2.2.1) Textos científicos:

En 1982, Francisco Páez de la Cadena, uno de los historiadores del jardín más importantes, escribe para la editorial Istmo la *Historia de los estilos en jardinería*, donde lleva a cabo una historiografía muy completa del jardín, también en su contexto histórico, desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea. Se trata de un texto rigurosamente científico, con abundantes citas y referencias y bibliografía contrastable. Su enfoque es interesante, abordando asuntos, que otros que realicen trabajos similares no tratarán y su lectura es siempre recomendada como básico para el estudio del jardín como arte y su filosofía. Además de los apartados dedicados al Renacimiento Italiano (donde incluye un apéndice sobre la *Hypnerotomachia Poliphili* y la interpretación del Paraíso en el Renacimiento) y al Racionalismo francés, añade el asunto de la influencia de los descubrimientos botánicos traídos de América⁸¹. No obstante, el asunto de la dimensión simbólica que entrañan, aparte de ese apéndice dedicado a la obra de Francesco Colonna, no tiene gran protagonismo.

En 1983 se publica en Colonia el estudio del ya citado Wilfred Hansmann bajo el nombre de *Gartenkunst der Renaissance un des Barock*, que será traducido por Jose Luis Gil Aristu y publicado en español en 1989 con el título de *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, acompañado por el trabajo de investigación realizado por Aurora Rabanal Yus profundizando en el caso español: *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*⁸².

⁸¹ F. PÁEZ DE LA CADENA, *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, 2009.

⁸² W. HANSMANN, *Op. cit.*

Se acompaña en la editorial Nerea de la investigación, publicada por primera vez aquí, sobre los jardines de España de este mismo período: A. RABANAL YUS, *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, Madrid, 1989.

Probablemente, la obra de Hansmann se trate de la publicación más completa y correcta desde el punto de vista del rigor científico sobre los jardines de la Edad Moderna. Aunque no se refleja la dimensión simbólica de los espacios ajardinados europeos, lleva a cabo una historiografía bastante completa de los principales jardines de Italia, Francia, países de lengua alemana y Países Bajos, describiéndolos a partir de las fuentes gráficas y escritas de la época. Asimismo basa su discurso en una amplia bibliografía sobre jardines, de difícil acceso, en especial en España ya que son investigaciones del siglo XX que no se han traducidas aún (en el 2016) al español.

Se tratan de estudios estadounidenses como *The French garden 1500-1800*, de William Howard Adams (1979) o *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre*, de Franklin Hamilton Hazlehurst (1980); ingleses como *A History of Garden design*, de Dereck Clifford (1962); franceses como *Les jardins des Dieux et des Hommes*, de Louis Hautecoeur (1959); pero sobre todo, alemanes. Encontramos nombres de investigadores germanos del siglo XX sobre los jardines, como la también citada Marie Luise Gothein que publica su trabajo por primera vez en 1914. Por tanto, nos interesa la labor de Hansmann porque nos acerca a la investigación sobre los jardines que se ha llevado a cabo en Alemania, a la que, de otro modo, habría sido difícil acceder.

Aunque, como hemos dicho, no incluye ningún apartado para tratar el simbolismo en los mismos, a veces incurre en ello como algo implícito del jardín, sobre todo cuando describe jardines como el de Versalles o de la corte francesa Barroca y rococó. Además, es interesante puesto que tiene en cuenta también fuentes primarias y recoge muchos de los dibujos presentes en la tratadística de jardines: parterres, elementos de *trelliage*, alzados y planos, grabados coetáneos, etc.; así como un glosario de términos técnicos que ya hemos empleado con anterioridad en este estado de la cuestión.

Por su parte, el trabajo de Aurora Rabanal Yus, que parte de la bibliografía del propio Hansmann, a la que añade un mayor número de publicaciones científicas y artículos que se citan constantemente, hace una revisión formal de la mayor parte de jardines en la España del siglo XVI al XVIII. Aunque no se aborda de manera explícita el simbolismo, sigue siendo imprescindible su revisión como base para introducirse en la jardinería de la España de ese momento. Además, el rastreo bibliográfico nos permite conocer publicaciones sobre jardines de determinadas zonas geográficas dentro del país,

como Valencia⁸³ o Madrid⁸⁴, así como otros estudios extranjeros y nacionales que abordan los jardines en España. Podemos destacar por orden de publicación: *Spanish and Portuguese Gardens* de R. S. Nichols (Boston-Nueva York, 1924), *Jardines d'Espagne* de G. Gromort (París, 1926), *Spanish gardens* de Villiers-Stuart (Londres, 1929), *Los jardines españoles* de M. Lozoya (Madrid, 1951) *Jardines de España* de M. Casa Valdés (Madrid, 1973) o la *Historia de los estilos en jardinería* de Páez de la Cadena, que abordamos anteriormente.

El trabajo de Rabanal Yus, al igual que el de Hasmann, resulta útil también en cuanto a testimonios gráficos, por grabados y planos de la época así como imágenes de jardines que han sufrido modificaciones desde su planteamiento y construcción original.

En 1986, se publica en París el trabajo ya mencionado en el apartado dedicado a la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Emmanuela Kretzulesco-Quaranta. En España se publicará en 1996 por Siruela con el título de *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*. En él, la autora realiza un estudio sobre el simbolismo hermético y esotérico en el *Sueño de Polifilo*, lo contextualiza en su época y la tradición neoplatónica de la Academia florentina y va enumerando una gran cantidad de asuntos alegóricos y metafóricos referidos en la obra de Colonna, lo relaciona con obras existentes y creadas en el renacimiento, como el Belvedere, la villa Adriana en Tívoli Bomarzo o Villa D'Este, y en el Barroco, como Versalles. Realiza un estudio simbólico de estos lugares partiendo siempre de ese text, demostrando ser imprescindible, aunque denso y complejo. La obra de Kretzulesco-Quaranta⁸⁵ resulta esencial, citado en prácticamente todos los escritos sobre jardines modernos posteriores, aunque no nos detendremos en él, por la gran cantidad de asuntos que aborda.

En 1988 se publica en Milán el trabajo del profesor y estudioso de estética y filosofía, Rosario Assunto: *Ontología y teleología del jardín*. Como veremos en otros libros, la vinculación del jardín con la filosofía resultará una constante en el estudio del mismo, siendo útiles sus consideraciones para desentrañar su dimensión simbólica. A pesar de no ser su primera publicación sobre el tema, sí recoge y actualiza en este

⁸³ Por ejemplo: J. CARRASCOSA CRIADO, *Elementos para el estudio histórico de la jardinería Valenciana*, Valencia, 1932; o F. ALMELA Y VIVES, *Jardines Valencianos*, Valencia, 1945.

⁸⁴ Por ejemplo: R. GUERRA DE LA VEGA, *Jardines de Madrid*, Madrid, 1983, o el catálogo de la Exposición: VV. AA., *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, 1981.

⁸⁵ E. KRETZULESCO-QUARANTA, *Los jardines del sueño, Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, 1996.

volumen las ideas y capítulos de otras obras elaboradas años antes, como *Il paesaggio e l'estetica* (1973), *Filosofía del giardino e filosofia nel giardino* (1981) e *Il parterre e i ghiacciai* (1984)⁸⁶. Se trata de un texto científico, repleto de notas y alusiones a cuestiones metafísicas, como su propio título indica sobre el principio y la finalidad de los jardines, de gran interés, pero en el que no nos detendremos.

En el año 1995, se lleva a cabo un Curso sobre jardines históricos en San Lorenzo de El Escorial, que acaba materializando sus ponencias en el texto de *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia* dirigido por Carmen Añón Feliú⁸⁷, una de las grandes estudiosas de los jardines históricos en España.

En la publicación encontramos diversas ponencias rigurosas desde el punto de vista científico, con citas y bibliografía contrastable, que abordan diversos asuntos referentes a los jardines, algunos interesantes para la dimensión simbólica de los mismos. Algunos de los textos son en francés, inglés e italiano sin traducción, pero sus contenidos, resultan de gran valor, sobre todo para acercarnos a los estudios que se desarrollan en otros países.

No todos son referentes al mundo moderno, como *El jardín trascendido o el jardín árabe medieval* de M^a Jesús Rubiera Mata, donde lleva a cabo una interesante disertación sobre la literatura andalusí y la concepción del jardín (también desde el punto de vista simbólico) en el mundo árabe, es importante, puesto que influye en la jardinería moderna española. Aquí también vemos la concepción del jardín como Paraíso o incluso como “hipérbole del Oasis”⁸⁸. Hunde su investigación en la literatura pre-islámica, donde no aparece ningún *locus amoenus*, sino el *locus horridus*, la naturaleza enemiga del nómada arábigo: desierto, vientos y tormentas; apareciendo solo un jardín en el más allá, que después se recogerá también en el Corán en numerosas aleyas⁸⁹.

Nos detenemos mínimamente en este, porque vemos la evidente similitud que encontramos entre la concepción islámica del jardín, con la del mundo cristiano de la Edad Moderna: el jardín del placer y ornamental de la tratadística italiana y francesa de

⁸⁶ R. ASSUNTO, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, 1991, p. 12.

⁸⁷ VV. AA., *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995.

⁸⁸ M. J. RUBIERA MATA, “El jardín trascendido o el jardín árabe medieval”, en *Ibidem*, p. 11.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 12.

En el Corán existen referencias al jardín, incluyendo el del Edén en suras y aleyas como: II, 82; III,15; IV, 13, 57, 122; V, 85; XV, 45; XXXVI, 55-57; XXXVII 42-27; XXXVIII, 50-51; XLIII, 70-73; XLVII, 15; LV, 61-77; LVI, 11-33; LXXXVI, 12-19.

las fuentes primarias abordadas con anterioridad. Como la propia Rubiera Mata especifica: “En estos versículos [aleyas] coránicos, está ya dibujado el esquema estético del jardín árabe: jardín con sombras de árboles y arbustos perfumados, y de aguas fluyentes, jardín amueblado y con pabellones, jardín –escenario de amor, libaciones y manjares-, jardín de estética sensorial”⁹⁰. Poco después, en el siglo IX, los poetas bagdadíes heredan esta manera de ver el Jardín Paraíso coránico y lo hacen terrenal. También, como en las zonas cristianas, lo conciben como un escenario “del encuentro amoroso”, efebos, criadas, e igual que en la práctica, el jardín va irremediable anexo a la arquitectura, a los palacios y se convertirá en “metáfora del poder islámico, (...) sus elementos se convertirán en significantes del poder”. Del mismo modo, que según señala, existe una visión antropomórfica de la naturaleza en el que la imagen del ser humano es medida de todas las cosas (evidente herencia grecolatina) y aparecen los asuntos de las proporciones, el simbolismo de la fuente de agua con un pabellón que simboliza “la montaña central del Cosmos”, dividida en cuatro partes, referenciando a los cuatro humores corporales, los puntos cardinales, estaciones y los cuatro elementos (agua, aire, fuego y tierra). Además de esto, encontramos otras similitudes como la consecución de una belleza armónica y proporcionada dentro del jardín para encandilar a la vista, así como elementos odoríferos, sonoros, juegos de fuentes y arrayanes geométricos con una intención estética y acoger valores emblemáticos del poder del Islam⁹¹.

Todas las coincidencias que podemos ver en los textos islámicos con la literatura e ideas de la tratadística italiana y francesa sobre la concepción del jardín y su simbolismo, bien podrían apuntar a una raíz común. La más clara es la tradición grecolatina. Sin embargo, podrían evidenciarse otros *antecedentes* en las civilizaciones mesopotámica y persa, con su influencia en la zona árabe (y en los griegos), así como, posteriormente, a través de los textos bíblicos de tradición semítica, llegando de una manera más o menos *inconsciente* hasta la realidad del *Quattrocento*, *Cinquecento* y *Seicento*. Aunque reiteramos que carecemos de una argumentación sólida que pueda afirmar una raíz primigenia, puesto que tampoco entra dentro del objetivo del trabajo, podemos señalar un vacío temático en una publicación científica que lo analice, lo estudie y determine de manera firme la relación del concepto de los jardines islámicos

⁹⁰ M. J. RUBIERA MATA, en *Op. cit.*, p. 12-13.

⁹¹ *Ibidem*, p. 13-24.

con los del mundo moderno y su posible pasado común literario o geográfico que explique tales semejanzas.

Encontramos asimismo, un texto de Pilar Pedraza titulado *Los jardines alegóricos del “Sueño de Polifilo”*. Pedraza, una de las grandes estudiosas del texto de Francesco Colonna, y la responsable de la edición utilizada en este estado de la cuestión, nos lleva a cabo un pequeños resumen del mismo, con algunas consideraciones sobre su simbolismo, alquímico y “con elementos tomados de los distintos acervos de la cultura de la época (...) [que] mezcla una ensoñación abstracta y filosófica con una erudición enciclopédica que (...) abarca (...) desde la arquitectura –gran parte tomada de Vitruvio y Alberti- hasta la botánica, (...) las ceremonias antiguas, la gemología y el arte culinario”, así como la importancia del arte *topiario* en él. Especifica su carácter alegórico; y las relaciones literarias con textos como la *Amorosa Visione*, el cuento de Nastaglio degli Onesti de Boccaccio o el *Trattato di architettura* del Filarete. Apunta entre otros asuntos, la tesis de A. Blunt que ve en la columnata de la isla de Citera del Polifilo un precedente en la columnata de Versalles de Mansart, por lo que refiere a un texto que tiene una trascendencia e influencia en el siglo XVII y el jardín barroco. Entre los textos citados por Pedraza, destacamos los ya tratados como el de Emanuela Quaranta o la *Ontología y teleología del jardín* de Rosario Assunto.⁹²

Existe otra ponencia en francés en este mismo libro de Emanuela Kretzulesco-Quaranta sobre el enigma de la letra “b” en el Polifilo, con una gran bibliografía al final referente al texto de Colonna, publicaciones de autores franceses e italianos como Lamberto Donati, que ha realizado estudios sobre la influencia de la *Hipnerotomachia* con obras existentes como el Mausoleo di S. Costanza de Roma, además de las citas a Alberti y la *Hieroglyphica* de Horus Apollo, entre otros⁹³.

Otras ponencias relacionan la concepción del jardín con la literatura, como por ejemplo el teatro barroco español, llevado a cabo por José de Lara Garrido⁹⁴, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Andrés Soria Olmedo, o la de

⁹² P. PEDRAZA, “Los jardines alegóricos del Sueño de Polifilo”, en *Op. cit*, Madrid, 1995, pp. 49-57.

⁹³ E. KRETZULESCO-QUARANTA, “L’Enigme du sigle <> dans l’*Hipnerotomachia Poliphili*”, en *Ibidem*, pp. 291-303.

⁹⁴ J. DE LARA GARRIDO, “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español”, en *Ibidem*, pp. 109-156.

Pedro Navascués Palacio en relación a un lugar concreto (la Abadía de Cáceres)⁹⁵. También se incluye un texto en italiano de Patrizio Giuliani, sobre la relación de los jardines históricos con la ciencia de la botánica⁹⁶.

Otros de los que podemos encontrar referencias a la dimensión simbólica son *El Jardín de los filósofos* del técnico agrícola y escritor Francisco Páez de la Cadena, el texto en italiano de Gianni Venturi *La scena dell'Eden: giardino e paradiso*, o *La imagen de la naturaleza en El Escorial de Felipe II*, que realiza la propia Carmén Añón Feliú.

En el texto italiano de Gianni Venturi, se presentan cuestiones sobre la etimología del jardín como Paraíso, cuyo arquetipo es el jardín del Génesis del Edén. Sin embargo, esta vinculación del jardín del Edén como prototipo de jardín simbólico y Paraíso parece errónea, pues que el jardín creado en Edén por Dios es un *gan*, que tiene un sentido agrícola (un huerto para ser cultivado por el hombre), pero tras la traducción de los LXX al griego, se cambia el término por *paradeisos* y con él su connotación. Este error en la traducción lo recoge más adelante de manera aún más clara José Tito Rojo (ver p. 51) y que veremos más adelante. Aun así, tanto en los jardines monacales y medievales, como modernos, el tema del jardín como Paraíso sigue siendo una constante, por lo que estas consideraciones no influyen en la identificación del jardín como Paraíso perdido o Paraíso terrenal. Decimos que el texto de Gianni Venturi no es tan claro en esta cuestión, porque viene intercalada con una interpretación de la *Comedia* de Dante, comparándola estructuralmente con el Génesis, y aludiendo a otras obras literarias como Petrarca o *El cortesano* de Baltasar Castiglione⁹⁷.

Igualmente vienen consideraciones importantes para los jardines modernos que simbólicamente pasan a ser con las cortes del Renacimiento italiano, figuras del paraíso de la mente y el poder. Según la tesis de otro autor, Venturi Ferriolo, el concepto de jardín nace como “regazo de la vida” (“*grembo della vita*”)⁹⁸ y alude al mito del jardín como estado mental, que veremos igualmente en el texto de Páez de la Cadena a continuación. El jardín ya no es solo un lugar físico, sino mental, ese “paraíso” asume la percepción cognoscitiva del humanismo, que el propio hombre instaura en la naturaleza,

⁹⁵ P. NAVASCUÉS PALACIO, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, en *Ibidem*, pp. 63-92.

⁹⁶ P. GIULINI, “Rapporti fra scienze botaniche, verde urbano e giardino storico”, en *Ibidem*, pp. 169-184.

⁹⁷ G. VENTURI, “La scena dell'Eden: giardino e paradiso”, en *Ibidem*, pp. 93-104

⁹⁸ Cita de V. FERRIOLO, *Giardino e filosofia*, Milano, 1992, según *Ibidem*, p. 96.

y comienza a representar el aspecto más complejo del imaginario cortesano. La construcción y ordenación del jardín involucra a arquitectos, pintores, escultores, ingenieros, botánicos, así como poetas y filósofos para su “construcción en idea” (simbología”). Esta última, concretamente en relación con el neoplatonismo, supone que los jardines cortesanos del Renacimiento italiano supongan una metáfora que aúna de “manera armónica la imagen del Edén con las ideas platónicas”, que identifican lo Bello con el Bien. A mayores, los diálogos literarios sobre el amor, muy difundidos en el Ciquecento, suponen esa identificación de lo bello con lo bueno y se inscriben en un jardín que esconde toda esta significación oculta⁹⁹.

En el escrito de Francisco Páez de la Cadena, *El jardín de los filósofos*, se presenta esa idea del jardín como “entidad abstracta, universal, mental”, el “mito del jardín” de gran importancia, puesto que, como él mismo afirma: “[el jardín] es algo más que otras entidades que aparentemente se presentan en el mismo escalón ontológico (...) porque ofrece un plano metafórico y simbólico del que carecen otras entidades abstractas”. De esta manera, el autor justifica uno de los objetivos de este trabajo, que es el necesario estudio de la dimensión simbólica del jardín, puesto que engloba un “campo metafórico, semántico, intelectual”. El jardín como explicación del mundo, de nuestros orígenes (de nuestro *génesis*) es un mito concebido por la mente humana, que ha aplicado sus conocimientos concretos al mundo circundante “*sublimando lo que conoce de manera tangible: inventa el jardín (como concepto filosófico, simbólico e incluso metafísico) a partir de muchos jardines reales*”¹⁰⁰.

Igualmente, de este texto tan interesante podemos extraer el significado de dos temas simbólicos implícitos en el jardín a los que refiere y que resume perfectamente: la idea de jardín como isla y el laberinto. La isla, lugar muy bien delimitado se pone habitualmente en relación con el jardín, cuya definición tradicional se identifica con un lugar cerrado. Además, en la tradición la isla es siempre un lugar de difícil acceso al que solo se puede llegar mediante un viaje, desde el punto de vista simbólico: iniciático; a cuyo triunfo la persona encuentra la sabiduría o la eterna juventud (cuestiones alquímicas, esotéricas, una vez más). El propio Polifilo busca a su amada, que según sus estudiosos simboliza la sabiduría, en la ya nombrada isla de Citera. A su vez, en dicha isla aparece el segundo tema que aborda Páez de la Cadena: el laberinto. Este sigue

⁹⁹ G. VENTURI, *Op. cit.*, en *Op. cit (Jardines y paisajes en el arte...)*, pp. 96-104.

¹⁰⁰ F. PÁEZ DE LA CADENA, “El jardín de los filósofos”, en *Ibidem*, pp. 309-312.

enraizado en esa idea de “viaje” de la vida llena de truncamientos y peligros: como perderse, es decir, “ignorar, no saber”. Al llegar al fin del viaje, lugar mágico y equidistante de ese cosmos que es el laberinto, hace falta entrar en conocimiento del camino, aunque sea mediante “penosas y duras pruebas”. Es necesario poseer de manera simbólica la entereza moral de los héroes para llegar al centro, siendo una metáfora del camino arduo de la vida, el conocimiento y el amor¹⁰¹.

Igualmente, cita obras filosóficas de diversas épocas, o la ya citada obra de Venturi Ferriolo (*Giardino e filosofia*), que concibe el jardín como el lugar primario, asociado al origen de todo y de todos. Es una naturaleza ordenada que alude a la fertilidad física e intelectual, a la continuidad de la vida y de la razón. Páez de la Cadena va más allá y concibe el jardín como un espacio moral, puesto que el jardín supone una “referencia a la belleza y esta nos lleva al bien y al amor que, a través de los siglos han estado simbolizados y contenidos en él”. Yendo todavía un paso más allá se pregunta por el lugar donde lo bueno y lo bello “se confunden”. La respuesta la encuentra en el *eutopos* (*utopos*: lugar inexistente) volviendo al asunto del jardín como utopía (un lugar paradisíaco que no se encuentra en ningún lugar) concluyendo que los jardines físicos (situados en el tiempo y en el espacio) son un “eco de un jardín que no existe sino en nuestras mentes”¹⁰². Por tanto, si seguimos su interpretación, no son sólo contenedores de simbolismos ocultos, sino que son en sí un símbolo en sí mismo.

En el último, Carmen Añón Feliú, una de las grandes investigadoras de los jardines históricos a nivel nacional e internacional, nos presenta el interés del rey Felipe II por conseguir una idea trascendente en sus jardines, donde sus ideas humanistas, neoplatónicas y esotéricas heredadas del renacimiento italiano estuvieran presentes. Cita textos que poseía, citando fuentes primarias en nuestro país, como la *Agricultura general* de Alonso Herrera (1513), la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos (1592), además de “los Serlios”. Con un rigor científico muy metódico, plagado de citas, llega a dos epígrafes que realiza dentro de la ponencia. Nos habla del *Patio de los Evangelistas*, y los jardines de Monasterio de El Escorial, basados en la proporción áurea, con toda la carga simbólica implícita, dando mucha información sobre el

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 321.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 313-320.

simbolismo del jardín renacentista, tanto italiano, como español, puesto que este hereda gran parte de su concepción intelectual del anterior¹⁰³.

Según Anón Feliú, la cuadratura de los Evangelistas (y por ende aplicable, según la concepción religiosa a cualquier cuadratura de un espacio ajardinado) “*evoca a los cuatro ríos del jardín del Edén, esas cuatro fuentes que son los Evangelios, las cuatro virtudes cardinales (...) los cuatro elementos de los que la creación visible ha sido forjada*”. Además, “*dos de ellos, la tierra y el agua, competen a la parte lunar, nocturna, femenina..., que vienen a unirse indisolublemente en la cuadratura claustral a los otros dos, el aire y el fuego, elementos de la vertiente viril, estival, activa, espiritual. El cuadrado alrededor del cual cada monje, libro en mano, conduce su deambulación meditativa, preside la función armoniosa y controlado de estos cuatro principios*”¹⁰⁴. Es además, una evocación al Paraíso perdido, el celestial y el terrenal, la fuente al bautismo, a la gracia concedida, de Cristo, agua viva de los cuatro Evangelistas, presentes en los cuatro nichos, y la cúpula símbolo de la cúpula celeste y el Salvador.

Según apunta, ya desde el mundo persa se aplican cargas simbólicas al jardín, y la tradición cristiana “superpone y recoge el simbolismo del jardín como microcosmos y lo traspone en dos direcciones con la misma simbología complementaria que puede tener el árbol, árbol de la vida, unión del mundo terrestre con el mundo superior”. El árbol a través del cual asciende el hombre a Dios, es sustituido en este caso por el templete de los Evangelistas del que emana el agua, a través de la cual Dios hace fructificar la tierra y da vida¹⁰⁵.

Ese mismo año, 1995, se publica en España *El simbolismo vegetal en el arte medieval: la flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, de Ana María Quiñones¹⁰⁶. A pesar de tratarse de un texto que aborda una parte de la escultura medieval, lo cierto es que la autora, tras plantear con rigor científico el concepto y los orígenes del símbolo, asienta unas bases bibliográficas en las que basa parte de sus investigaciones. Estas son muchas veces fuentes de la Antigüedad clásica, por lo que también puede servirnos para el estudio del arte

¹⁰³ C. AÑÓN FELIÚ, “Imagen de la naturaleza en El Escorial de Felipe II”, en *Ibidem*, pp. 186- 193.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.194.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 195.

¹⁰⁶ A. M. QUIÑONES, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995.

moderno. Una de estas es la ya referida *Materia Medica* de Pedacio Dioscórides muy importante asimismo en la Edad Moderna, además de la *Historia natural* de Plinio, u otros como Hipócrates, Teófrasto o Galeno. Las interpretaciones sobre el simbolismo del árbol coinciden con las de otros estudiosos y algunos elementos vegetales son tratados por autoras como Lucia Impelluso (ver p.55) y Ana María Quiñones partiendo de fuentes muy similares (no siempre, puesto que Impelluso emplea también fuentes posteriores a la Edad Media): mesopotámicas, egipcias, bíblicas, grecolatinas, etc.

Por tanto, el estudio de Ana María Quiñones resulta importante puesto que aborda el simbolismo, realizando un estudio etimológico, iconográfico e histórico de diversos motivos vegetales que nos puede resultar de interés. Aunque utilice esta investigación para aplicarlo concretamente al arte relivario de la Alta y Plena Edad Media, razón por la que suele pasarse por alto, sigue estando en vigencia para el estudio del trasfondo simbólico de los elementos botánicos, aplicable al estudio del jardín.

Al año siguiente, en 1996, se lleva a cabo otro curso sobre jardines históricos que publica la Editorial Complutense bajo la dirección de Carmen Añón Feliú, de gran importancia para la interpretación simbólica. Bajo el título *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, se recogen varias investigaciones, todas ellas siguiendo una metodología científica basada en bibliografía, inglesa, italiana y francesa, y una gran carga de citas.

Comienza con la ponencia de la propia Carmen Añón, *El claustro: jardín místico-litúrgico*¹⁰⁷, donde se recogen las interpretaciones simbólicas del espacio claustral, generalmente ajardinado, aludiendo al Paraíso, al “jardín interior del alma” del monje que debe cultivarlo. Generalmente se dispone en un eje axial cruciforme, con toda la significación del número 4, incluyendo los puntos cardinales, convirtiéndose en el símbolo de un universo creador en cuyo centro se dispone una fuente (“de la vida que no se agota”, es decir, Dios) o un árbol de la vida, vínculo de lo terrestre con lo divino. Asimismo apunta, cómo el jardín del Edén, el paraíso, es un *locus amoenus* en el mundo medieval, es un escenario, como se ve en obras como *Roman de la Rose*, del amor galante cortesano. El jardín simbólico se confronta entre la vida y al muerte, el Eros y Tánathos, y la religión traspasará esta simbología pagana a la Virgen, al jardín del

¹⁰⁷ C. AÑÓN FELIÚ, “El claustro: jardín místico-litúrgico”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996. Todas las traducciones del italiano y el inglés son personales.

Paraíso, para concebirlo como un *hortus conclusus*. Simbología medieval, que nos interesa puesto que se mantiene en la Edad Moderna¹⁰⁸.

En el texto de Vincenzo Cazzato, *Il giardino, il teatro e l'efimero*, se continúa una idea concebida por otros estudiosos y es la interpretación del jardín como teatro. Un espacio cuyos elementos arquitectónicos y vegetales (estructuras de *treillage*), se disponen de una manera teatralizante, como símbolo del poder ya en la Italia del Quattrocento y Cinquecento, pero en especial en el barroco francés (Versalles), donde el arte topiario, los parterres, las estatuas, las perspectivas hacia el infinito, los juegos hidráulicos y la disposición geometrizable desemboca en una concepción del espacio como teatro, expresión de la vida cortesana, en la que realizar banquetes, fiestas y demás divertimentos¹⁰⁹.

Otra ponencia dentro de esta publicación de gran interés es la realizada en inglés por Jonathan Maher O'Farrell, <<*Labyrinthos*>>, *the quest for the myth*, donde se lleva a cabo una revisión historiográfica del laberinto, su origen en los propios mitos y cuyo trasfondo viene inserto en la concepción simbólica del mismo. Con gran número de citas, a estudios extranjeros contemporáneos y fuentes antiguas como Heródoto, Plinio o Plutarco, medievales y modernos como Alberti o el propio Francesco Colonna, es probablemente el texto científico que recoja de manera más clara los significados recónditos del laberinto desde Egipto, concebido como un “útero femenino – primer refugio del hombre” hasta el laberinto del Rey Sol en el *Settecento* francés, pasando por otros como el dédalo del rey Minos y la historia de Dédalo, Teseo, Ariadna y el Minotauro (que será fuente de inspiración durante siglos) entre otros.¹¹⁰

Asimismo, es destacable la diferenciación que O'Farrell realiza en dos tipologías de laberinto: el *unicursal model* (modelo de un solo curso) y los *multicursal labyrinths* (laberintos de varios cursos). Los primeros se caracterizan por un solo camino, que, aunque intrincado, llega al centro del mismo sin bifurcaciones o zonas “sin salida” (“*no dead-ends or choices between paths*”), que simboliza la necesidad de ser paciente y sobrellevar los giros o vueltas (*twist*) de la fe y la vida para llegar al centro, al final del camino: la muerte y la resurrección. Por su parte, los *multicursal labyrinths* suponen un gran número de elecciones sobre el camino que se debe tomar para llegar al

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 11-14, 16-21.

¹⁰⁹ V. CAZZATO, “Il giardino, il teatro e l'efimero”, en *Ibidem*, pp. 47-58.

¹¹⁰ J. MAHER O'FARRELL, “‘Labyrinthos’, the quest for the myth”, en *Ibidem*, pp. 95-110.

centro, confrontarse con veredas sin salida y situaciones de indecisión, encajando con el símbolo de las dificultades intelectuales y morales de una persona. La primera figura que realiza diseño de estos jardines *multicursales* es Giovanni Fontana, ingeniero del *Quattrocento* italiano¹¹¹.

Los laberintos seguirán llevándose a cabo en la Edad Media, en jardines y iluminaciones de pergaminos con una vinculación a la teología, Dios como creador del laberinto que representa el camino de la vida hasta una meta incierta¹¹², y cuya significación queda adherida a las anteriores y asumidas ya en el Renacimiento. A partir, especialmente del siglo XVI, este elemento indispensable del jardín simbólico será uno de los pasatiempos más populares de la aristocracia que en ocasiones utilizan como “escondite”¹¹³ para encuentros amorosos, surgiendo la idea del “laberinto del amor” que abordará Lucia Impelluso (ver p.56).

Otro texto interesante para el aspecto simbólico, pero que se escapa de los objetivos de este trabajo, es el realizado por Marta Nieto Bedoya sobre *La lectura oculta del jardín paisajista*, donde se concibe el jardín como un lugar de significaciones esotéricas, alcanzables solo para los “iniciados”. Aun así, dentro de la ponencia dedica una pequeña consideración a la transición del jardín barroco al paisajista y, como este último se define, dando crédito, al igual que Horace Walpole (abordado en la p.28) a William Kent como su “creador”¹¹⁴.

Otro epígrafe interesante es *El jardín, morada de los dioses*, donde su autor, Francisco Páez de la Cadena, nombrado repetidas veces en este trabajo, realiza una investigación sobre el jardín como “una expresión cultural de cada época” en el que la concepción de Dios o dioses, habitantes de la naturaleza (del jardín), viene radicalmente conexas a nuestras propias *pasiones*: dioses de la condición humana, cultural e intelectual, en relación con el jardín como mito¹¹⁵. Aunque aborda jardines también posteriores a la época que nos interesa, resulta interesante por su conexión con asuntos filosóficos ya tratados en la ponencia que realiza en el curso anterior de *Jardines en el arte y en la Historia*. Parte de fuentes como Platón o Sócrates, para establecer esa

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 95-96, 104-105.

¹¹² Si se desea profundizar en esta etapa previa a la edad Moderna, véase la obra de F. CRISP, *Mediaeval Gardens*, New York, 1979.

¹¹³ J. MAHER O'FARREL, *Op. cit.*, p. 106.

¹¹⁴ M. NIETO BEDOYA, “La lectura oculta del jardín paisajista”, en *Ibidem*, pp. 121-136.

¹¹⁵ F. PÁEZ DE LA CADENA, “El jardín, morada de los dioses”, en *Ibidem*, p. 143.

relación entre el jardín y la fertilidad intelectual (el conocimiento), la filosofía. Esto ocurre sobre todo en el Renacimiento donde se expresan sobre todo cuestiones neoplatónicas y la concepción del Ocio y el Conocimiento como dos *dioses* que guían al ser humano, que se viven en espacios apropiados como el jardín transformado en un “espacio cosmogónico en el que el cosmos (...) se concreta, se hace real”. Vuelve su relación con el espacio utópico, donde se presenta también la *techné*, la habilidad humana “para utilizar las leyes de la naturaleza en beneficio propio”. En los jardines del barroco francés, se da un paso más allá, eliminando toda restricción visual, tendiendo al infinito, y con otros “dioses” (recordemos que no hablamos de mitología sino de rasgos caracterológicos de una sociedad que se ven reflejados en el jardín), como el dios Racionalismo (vinculado a la matemática), el dios Ornamento, la diosa Acumulación o el dios Poder¹¹⁶.

Otra ponencia de gran importancia, pues trata las grutas, otro elemento imprescindible en el jardín con una interpretación simbólica indudable, es *Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior* llevada a cabo por Ángela Souto Alcaraz. Según ella, la concavidad de la cueva o gruta suscita ciertos sentimientos de soledad, reposo y melancolía, con un halo de magia y misterio, que desde la antigüedad han supuesto lugares (fuesen artificiales o no) de ritos y simbolismos alquímicos y esotéricos, pues evocan las entrañas de la madre Tierra o del ser humano: es un “regressus ad uterum” o vuelta al útero materno. La gruta, muchas veces acompañada de agua y artificios hidráulicos, en el jardín es una “representación del escenario simbólico” del génesis de la piedra filosofal y la propia vida, en relación con las ninfas, asociadas a la fecundidad de la naturaleza y al nacimiento (en especial, de héroes). Además, tras la asimilación en el Renacimiento de las mismas con las musas, guardianas de las artes y fuentes de inspiración, se hace posible la identificación de ese elemento rocoso (la cueva o gruta) con la montaña, que en los jardines artísticos suele tomarse como alusión al Monte Parnaso. Alude autores como Colonna o Alberti y las características formales encajan con las vistas en las fuentes primarias. Son igualmente, lugares que albergan maravillas y curiosidades de los aristócratas que mandan construirlos con esos interiores rocosos, que fingen el interior de una cueva¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 143-153.

¹¹⁷ A. SOUTO ALCARAZ, “Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior”, en *Ibidem*, pp. 209-221.

De igual modo podemos destacar el asunto de los autómatas a los que alude, puesto que fueron habituales dentro de los jardines modernos cuando, como hemos visto el jardín es concebido como un espacio teatral de divertimento y ocio, donde había cabida para estos avances de la tecnología. En las grutas, los autómatas permitían un “relato más verídico de los episodios mitológicos” a los que se quisiera aludir o ingenios que deleitaran a los dueños del jardín.

Finalmente destaca cómo este carácter simbólico de la gruta se mantuvo en los jardines posteriores: siglo XVIII, incluyendo los paisajistas, en el que se sigue buscando la recreación de un bosque sagrado donde la gruta supone un retorno a la naturaleza y los orígenes, siendo el lugar idóneo para la celebración de rituales masónicos o como una clave simbólica cargada de significados. La gruta es, como otros estudiosos afirmarían del jardín en sí (como mito, como estado mental o símbolo), un elemento del subconsciente del hombre; un retorno al útero materno y refugio para “diversas ensoñaciones”¹¹⁸.

Otras ponencias interesantes, por vincular el jardín con tradiciones literarias e incluso la música, aunque no nos detengamos en ellas, son *La lengua de los pájaros y el reino milenario* de Jose Ángel Valente¹¹⁹, *La Ópera en el jardín: evocaciones mitológicas enredos amorosos y encantamientos de muchachas en flor*, donde Juan Ángel Vela del Campo¹²⁰ nos habla del jardín en la música operística; y la investigación de Massimo Venturi Ferriolo: *Il giardino, metáfora della terra*¹²¹.

En el año 1997 se publican las actas del curso organizado por la diputación de Huesca junto a la universidad de Zaragoza *El jardín como arte, Huesca: arte y naturaleza*. A pesar del carácter científico de la publicación, citado y con bibliografía, pocas consideraciones respecto a la dimensión simbólica de los jardines de la Edad Moderna podemos extraer.

Quizá una de las ponencias más sugerentes sea la *Filosofía del jardín y filosofía en el jardín* de Miguel Cereceda, puesto que es uno de los primeros en España

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 216-217, 221.

¹¹⁹ J. ÁNGEL VALENTE, “La lengua de los pájaros y el reino milenario”, en *Ibidem*, pp. 231-238

¹²⁰ J. A. VELA DEL CAMPO, “La Ópera en el jardín: evocaciones mitológicas enredos amorosos y encantamientos de muchachas en flor”, en *Ibidem*, pp. 249-257.

¹²¹ M. V. FERRIOLO, “Il giardino, metáfora della terra”, en *Ibidem*, pp. 259-274.

en relacionar el jardín a la filosofía, y citar al propio Rosario Assunto,. Otros textos que abordan de una manera u otra, asuntos referentes a la época tratada en este trabajo o su significado aunque no nos detendremos en ellos son: *El jardín como laboratorio o una geometría natural* de Jesús Mari Lazkano. *Habitar el jardín* de Javier Maderuelo. *El arte de los jardines: una hermenéutica del lugar y la cuestión de la ekphrasis* de Philippe Nys, o *La invención del genio del lugar* de Juan F. Remón.

En 1998 se realiza en Aranjuez un Congreso Internacional para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V relacionado con la pasión del primero por los jardines. Dirigido una vez más por Carmen Añón Feliú, aparecen en las Actas tituladas *Felipe II el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, numerosas ponencias en relación con los jardines renacentistas, sobre todo en época de dicho rey, y su dimensión simbólica, siempre con numerosas citas, bibliografía contrastable y con corrección científica¹²².

La primera ponencia recogida, de Miguel Ángel Aníbarro, ya nos resulta interesante desde el punto de vista formal. Bajo el título de *El espacio del jardín renacentista*, aborda el asunto de la perspectiva desde Brunelleschi y cómo las líneas de fuga fueron aplicándose en los jardines de los palacios urbanos, la axialidad, el trazado ortogonal y geométrico, etc., aludiendo muy brevemente a los tratados de Alberti, Filarete y Francesco di Giorgio Martini, para detenerse en jardines donde se ven estos principios perspectivos como la villa de Cosme de Médici en Cafaggiolo a mediados del siglo XV. Alude a otros ejemplos como la villa de Lorenzo Médici de Poggio a Caiano, realizando un pequeño análisis formal de su jardín, situado en un lugar elevado, en ladera, con un eje axial y composiciones geometrizarantes¹²³.

Otro hito que aborda Aníbarro, y que no es el único, puesto que para muchos autores es considerado el paradigma para los jardines posteriores, es el “teatro-jardín” del Belvedere que realiza Bramante en el siglo XV por encargo de Julio II para unir el espacio entre el palacio vaticano y la villa Belvedere de Inocencio VIII. Salva el desnivel a través de una división del espacio en terrazas, escalinatas y las correcciones ópticas llevadas a cabo para la visión unitario y armónica del Papa. Estas cuestiones fueron llevadas a todos los jardines que se disponían en ladera, como en la villa

¹²² VV. AA., *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998.

¹²³ M. A. ANÍBARRO, “El espacio del jardín renacentista”, en *Felipe II...*, pp. 17-20.

Imperiale en Pésaro, los jardines Farnesio en el Palatino (1542) o posteriormente, en la villa D'Este a Tívoli encargado por el cardenal Ippolito¹²⁴

No obstante, Aníbarro también demuestra cómo las perspectivas creadas de manera perpendicular al palacio no eran un imperativo y pone el ejemplo de villa Médici en el monte Pincio de Roma (h. 1580) que, aunque una *loggia* abre las estancias al jardín, este no se extiende en esa dirección sino hacia un lado donde se vuelven a ver los principios habituales en el trazado y configuración de un jardín¹²⁵.

Siguiendo esa línea formalista, Elisabeth Blair MacDougall nos ofrece una introducción a los jardines romanos del siglo XVI (*An introduction to roman gardens of the sixteenth century*) donde se nos presenta un estudio científico y formal sobre los jardines romanos del siglo XVI, basándose en una bibliografía mayormente inglesa, alemana e italiana, que una vez más nos acerca los estudios extranjeros llevados a cabo sobre obras específicas de jardinería¹²⁶.

La segunda ponencia recogida en estas Actas, de Margarita Azzi Visentini, aborda la jardinería véneta en época de Felipe II, que nos habla la pasión de los venecianos por los jardines y su concepción como un lugar para distraerse de los “*negotia* urbanos” para dedicarse a los “*otia* campestres, paseando, leyendo, meditando o conversando eruditamente”. Deja entrever, a su vez, la posible influencia de las ilustraciones de la *Hypnerotomacchia Poliphili*, en especial las referentes a la *ars topiaria* y el jardín de Citera que seguramente sirvieran de inspiración para estos jardines. Sin embargo, lo que más parece interesarle es encontrar fuentes escritas que atestigüen cómo estos lugares eran zonas de reunión de eruditos, estudiosos, intelectuales, y artistas de la *élite* social, donde realizaban fiestas y banquetes. Igualmente, acude a fuentes gráficas, ilustraciones y pinturas, donde fundamentar parte de su discurso, e incluso acude al ya citado Belvedere de Bramante para demostrar más influencias provenientes del mismo. No se aproxima al simbolismo de los jardines, pero alude a los elementos más habituales de los mismos: su diseño, suministro hidráulico, grutas, vegetación, lugares aterrizados, pérgolas y pabellones, huertos medicinales,

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 20-26.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 28-29.

¹²⁶ E. BLAIR MACDOUGALL, “An introduction to roman gardens of the sixteenth century”, en *Felipe II*, pp. 267-288. Entre las obras citadas podemos destacar la publicación de C. LAZZARO, *The italian Renaissance Garden*, London, 1990; la única que aborda la jardinería de todo el Renacimiento italiano en general. El resto son en su mayoría estudios de villas u obras concretas de Roma.

logias y huertos de árboles frutales¹²⁷. Aun así, es interesante, por ser un texto científico, con bibliografía alemana que nos acercan a los jardines de una zona geográfica determinada y vemos la casi *universalidad* de los principios que hemos visto en las fuentes primarias que parecen repetirse en lugares muy diversos.

Existe otro gran número de ponencias diversas en inglés, italiano, español y francés, sobre distintas cuestiones como la representación de la vegetación en tapices flamencos, los jardines manieristas, así como jardines portugueses, austriacos, checos, alemanes, franceses, ingleses e incluso granadinos en la época de Felipe II u otros mucho más específicos como el Pratolino (texto de Luigi Zangheri) o la relación poesía/literatura-jardín.

En cuanto estos últimos, es interesante el escrito de Victoria Soto *Paisajes de fábula y fantasía literaria: Naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI* puesto que, referenciando al mundo Antiguo clásico (Homero, Plinio, Ovidio o Virgilio), al neoplatonismo italiano, el amor cortesano y los temas bucólicos y pastoriles; lleva a cabo una disertación sobre los tópicos que de algún modo siempre han estado en relación con la naturaleza y la conceptualización simbólico-literaria del jardín: el *beatus ille*, la contraposición *otium-negotium*, el *locus amoenus*, etc¹²⁸.

De entre todas las demás ponencias, podemos destacar *Estudio y análisis del Jardín de la Isla de Aranjuez*, de Ana Luengo y Coro Millares, *El jardín secreto: Felipe II y los medicamentos* de Francisco Javier Puerto Sarmiento, *Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II* de Beatriz Tejero Villarreal y el texto francés *Jardin et institution symbolique* de Phillippe Nyes.

Según este último, El jardín evoca imágenes contrapuestas, aunque análogas, a las visiones de un sueño; no sólo en el contenido, sino también porque el jardín per se, potencia los mismos. En estos espacios, las reglas habituales del espíritu y el razonamiento funcionan de forma distinta a fuera de ellos, por lo que ofrecen, de manera ejemplar, un lugar análogo al del sueño: sin límites absolutos; con cierta libertad en suspensión; aunque en el mundo real. Y es a través de Freud, que identifica el jardín como un “bloc mágico”, que el jardín se conforma claramente como fondo de toda

¹²⁷ M. AZZI VISENTINI, “Italia: Véneto”, en *Ibidem*, pp. 31-52.

¹²⁸ V. SOTO CABA, “Paisajes de fábula y fantasía literaria: Naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI”, en *Ibidem*, pp. 387-398.

cuestión y, como tal, como solución original a los problemas que, en su época, los reyes buscaban en su retiro en los alrededores de palacio.

El jardín es un lugar atemporal, en un mundo corrupto y tan sometido al pecado; es, de hecho, una primavera eterna que retoma todo su sentido etimológico: *Primus Tempus*, lo puro y primero. Un lugar limitado que evoca a la infinitud del espacio-tiempo; un lugar que concede un esparcimiento que puede determinar la iluminación y que siempre está presente en la organización física del hábitat humano. En este sentido, se podría decir que la iluminación, así como la presencia de los jardines en la vida del ser humano son elementos, cuando menos, complementarios y necesarios¹²⁹.

En el texto de Coro Millares y Ana Luego, se estudia el trazado original del jardín de la Isla de Aranjuez. Lo primero que notamos es el propio hecho de la vinculación del jardín con una isla, que aunque en este caso es real, será habitual la concepción simbólica de los jardines como *islas*. En segundo lugar, en su estudio se propone el diseño original en base a otra cuestión simbólica: la *cuadratura del círculo*. Una vez más, la obra jardinística de Felipe II se relaciona con las leyes de las proporciones y la armonía presentes en la arquitectura palaciega a la que acompañan, viéndose igualmente la proporción aurea aplicada a la geometrización del espacio ajardinado. A mayores, nos explican la metodología que han seguido para el *estudio paisajístico*, los elementos vegetales que estarían presentes en su momento, los que aparecen en la actualidad y la documentación histórica en la que se basan¹³⁰.

Es interesante el texto, además de por proponer una metodología adecuada para el estudio de jardines históricos (incluyendo catas arqueológicas), por las referencias que existen a tratados españoles de la época relativos a la agricultura o al jardín que no tienen cabida en las fuentes primarias de este estado de la cuestión, pero que podría ser de utilidad conocer su existencia para un trabajo investigativo futuro¹³¹.

En el escrito sobre *El jardín secreto: Felipe II y los medicamentos*, Francisco Javier Puerto Sarmiento, habla de un concepto muy difundido en el Renacimiento

¹²⁹ P. NYES, "Jardin et institution symbolique", en *Ibidem*, pp. 289-306

¹³⁰ A. LUENGO, C. MILLARES, "Estudio y análisis del jardín de la Isla de Aranjuez", en *Ibidem*, pp.243-266.

¹³¹ Entre los que podemos destacar la obra del capellán de la Casa de Campo nombrado por Felipe II: G. DE LOS RÍOS, *Agricultura de Jardines*, 1592.

italiano, que es el *giardino segreto*. El autor, no obstante, basa su disertación en la salud quebradiza del rey, y su necesidad de tener un huerto medicinal basado en los estudios y avances botánicos, farmacológicos, boticarios y medicinales del siglo XVI, siempre con un gran rigor científico, citas y bibliografía¹³². Aunque carece importancia para la dimensión simbólica del jardín, debemos destacar la cantidad de obras y anotaciones sobre un texto antiguo de gran interés y que algunos autores, que abordaremos más adelante, como Impelluso o Ana María Quiñones Costa han empleado para desentrañar una simbología vegetal: la *De materia medica* de Pedacio Dioscórides Anazabeo.

Finalmente en *Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II* de Beatriz Tejero Villareal se pone de manifiesto la grandísima importancia e influencia del mundo italiano, basándose concretamente en un elemento fundamental de todo jardín ornamental: las fuentes de agua, especialmente las similitudes con las presentes en el mundo genovés¹³³.

Ese mismo año, 1998, se edita en París una antología realizada por Michel Baridon al que ya hemos acudido anteriormente en este trabajo. En España se publica por Abada Editores en tres tomos entre 2004 y 2006, traducidos por Juan Calatrava y revisados por José Tito Rojo. Bajo el título de *Los Jardines: paisajistas, jardineros, poetas*, se lleva a cabo una historiografía del jardín basada especialmente en fuentes primarias desde la Antigüedad al siglo XX con transcripciones literales de los textos fundamentales que abordan el jardín en cada época: desde escritores o poetas hasta tratadistas, jardineros y teóricos.

He ahí su importancia, puesto que nos permite leer lo escrito por autores coetáneos a la época a la que queramos acercarnos, así como la certeza de un rigor científico en su elaboración, con ideas propias que explican y contextualizan los textos, siempre basados en una bibliografía contrastable y presente, aunque acusamos una cantidad escasa de citas.

En la primera parte del primer volumen: *Los Jardines, Antigüedad y Extremo Oriente*, nos acerca a los textos de las principales fuentes religiosas, indispensables para la concepción del mito del jardín: desde la Teogonía hasta la Biblia, pasando por el

¹³² F. J. PUERTO SARMIENTO, “El jardín secreto: Felipe II y los medicamentos”, en *Op. cit. (Felipe II el rey íntimo...)*, pp. 363-385

¹³³ B. TEJERO VILLARREAL, “Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II”, en *Ibidem*, pp. 399-417.

Corán, los textos sagrados de Sumer e himnos del Antiguo Egipto. De la misma forma, continúa con Grecia y Roma con los escritos de Plinio el Viejo, Plinio el Joven, la *Materia médica* de Dioscórides, Homero, Pausanias, Platón, Deócrito, Cicerón, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Ovidio, entre otros, que nos permiten ver la concepción del jardín que retomarán en la Edad Moderna¹³⁴.

El segundo volumen abarca la Edad Media, con un epígrafe propio al Islam, y el Renacimiento y el Barroco, siendo este el más interesante para este trabajo y del que ya se ha empleado en la revisión bibliográfica de las fuentes primarias, por lo que no se profundizará más en él, puesto que además no se detiene en los aspectos simbólicos¹³⁵.

Finalmente, el tercer volumen, siguiendo el mismo método, continúa con fuentes a partir del siglo XVIII, haciendo especial hincapié en la nueva sensibilidad que se desarrolla respecto a los jardines paisajistas, donde se quiere superar la geometrización y la proporción medida y la artificiosidad en la que habían desembocado los parterres y las perspectivas barrocas, apareciendo una concepción más romántica del espacio ajardinado¹³⁶.

En el año 2003, la Universidad Internacional Alfonso VIII de Soria, publica las actas de un curso titulado *Jardines Históricos* bajo la dirección de Carlos de la Casa y Yolanda Martínez. A pesar del título, apenas encontramos en todo el escrito referencias a la dimensión simbólica de los mismos. Aun así, los textos recogidos siguen una metodología científica, con citas y bibliografía en la que fundamentan cada una de sus ideas, además de ser igualmente interesantes para el estudio de los jardines.

Se abre la publicación con una ponencia sobre la Carta de Florencia del 31 de mayo de 1981, dedicada a Jardines históricos, donde se definen estos y se aclaran los asuntos de mantenimiento, conservación, restauración, restitución y utilización, así como la proyección legal y administrativa¹³⁷. Este cariz jurídico se complementa con el último de los epígrafes del libro, llevado a cabo por el abogado Jose-Miguel García

¹³⁴ M. BARIDON, *Op. cit.*, vol. I. *Antigüedad y Extremo Oriente*, Madrid, 2004, pp. 27-302.

¹³⁵ *Ibidem*, vol II, *Op. cit.*

¹³⁶ *Ibidem*, vol III, *Siglos XVIII-XX*.

¹³⁷ C. DE LA CASA, "El jardín histórico y la Carta de Florencia", en *Jardines históricos*, Soria, 2003, pp. 7-13.

Asensio, sobre la protección de los jardines históricos, al legislación vigente sobre la ordenación del territorio y otras consideraciones legislativas¹³⁸.

De entre las demás sesiones del curso, en las que no nos detendremos son: *La arquitectura de los Jardines Históricos* de Javier Toquero y *La escenografía del Jardín Barroco: racionalismo y pintoresquismo* de Leoncio-Alonso González de Gregorio Álvarez de Toledo.

En el año 2006, el ingeniero agrónomo, escritor y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, José Antonio del Cañizo publica *El jardín: arte y técnica*. Como su propio título indica, este trabajo compila en especial aspectos técnicos para la planificación, proyección, composición y realización de un jardín, en función de las plantas, el clima, las características orográficas y siguiendo teorías actuales de diseño de jardines. Sin embargo, del Cañizo no desdeña la importancia de partir de una historia de la jardinería, concebido como un arte, como punto de partida para todas esas prácticas ingenieriles que planteará. Aúna humanidades y ciencias ambientales para la configuración de espacios ajardinados, bellos y fascinantes pero con un trasfondo profundo y arraigado en la tradición.

Así, en su Primera parte, *Diseños*, en el capítulo 1 aborda la importancia de concebir el jardín y su diseño con un trasfondo artístico para constituir un “atractivo vegetal, simultáneamente estético y habitable”, y será en el tercero donde aborde una breve historia del jardín. Bajo el título de *¿Qué podemos aprender de la historia de la jardinería para diseñar jardines hoy?*, el capítulo 3 desafía a los jardineros de la actualidad a aprender de la “riquísima herencia del pasado”, comenzando por los hombres prehistóricos, pasando por el Antiguo Egipto, la Hispania romana, al-Andalus, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, hasta la actualidad, sin detenerse en aspectos simbólicos¹³⁹.

En el año 2011, Abada Editores publica una obra colectiva bajo el nombre de *Jardín y paisaje: miradas cruzadas*, a cargo de Juan Calatrava y José Tito. De entre todas las ponencias dedicadas al paisajismo, la ordenación territorial y algunos estudios sobre jardines, como el que realiza Luigi Zangheri sobre el Pratolino. Aparecen textos de personajes ya tratados como Michel Baridon o Massimo Venturi Ferriolo, pero el de

¹³⁸ J. M. GARCÍA ASENSIO, “Ordenación jurídica de la protección de los jardines históricos”, en *Ibidem*, pp. 143-172.

¹³⁹ J. A. DEL CAÑIZO, *El jardín: arte y técnica*, Madrid, 2006, pp. 23, 69-99.

mayor importancia es el que lleva a cabo el propio José Tito Rojo, sobre la etimología de *Paraíso*, puesto que, como hemos visto, la constante concepción de los jardines como paraísos terrenales o recuerdo del Jardín del Edén, el paraíso perdido, son una constante¹⁴⁰. Irremediablemente queremos recordar que este asunto referido en el texto de Gianni Venturi queríamos ahondar en él aquí y no antes.

Como bien señala José Tito Rojo, parece haberse convertido en frecuente que se asocie el jardín como un *reflejo, símbolo, metáfora, recuerdo o aspiración piadosa del Paraíso*, heredado de la tradición bíblica; como si todos tuvieran una intencionalidad religiosa.¹⁴¹

Si nos remitimos al propio *Génesis* de La Biblia el Paraíso, el jardín del Edén, había sido plantado por Dios, quien antes de diseñar el templo de Jerusalén (y ser “arquitecto”), fue “hortelano” y paisajista, creando “toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer”¹⁴². Sin embargo, es con las primeras traducciones donde comienza la confusión. El Génesis utiliza el término *Gan* (*yan*), que significa en hebreo *huerto* (para ser cultivado pro el hombre).¹⁴³ Por otro lado, el hebreo utiliza asimismo la palabra *pardes*, derivado del término persa *paradeiza* (*pairi* = “recinto cerrado”, *daeza* = “por muros”) para referirse a jardines. Sin embargo, nunca se utiliza para referirse al jardín creado en el Edén (al Paraíso) que es siempre *gan*, y por ello, aquel no es un *pardes*, no es un jardín ornamental.¹⁴⁴ De igual modo, los griegos habían heredado la palabra *paradeiza* del persa, para referirse a zonas arboladas, jardines o lugares de caza con cultivos de los reyes aqueménidas; y después incorporándose a la lengua como *paradeisos*. El “error” etimológico de identificar el *huerto* (*gan*) o jardín construido en Edén, viene dada *por* la traducción de los LXX de la Biblia hebrea, por la fascinación de la aristocracia griega hacia esos *paradeiza/paradeisos* de la aristocracia, identificados como jardines dedicados al placer.¹⁴⁵

El último trabajo en publicarse sobre jardines, que podría tener relativa importancia para la dimensión simbólica de los mismos, es el publicado este mismo año, 2016 por Santiago Beruete: *Jardinosofía: una historia filosófica de los jardines*. Se

¹⁴⁰ J. TITO ROJO, “El Paraíso es un jardín”, en J. CALATRAVA y J. TITO (eds.), *Jardín y paisaje: miradas cruzadas*, Madrid, 2011, pp. 71-85.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 73

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 73, 75-76.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 73, 76.

trata de un texto que sigue un rigor científico con una gran bibliografía contrastable y citas de trabajos científicos y filosóficos, parte de los cuales han aparecido en este trabajo. No obstante, otra parte de ellos no, puesto que su inaccesibilidad no nos lo ha permitido.

Parte de la base de que el jardín es “una obra de arte viva dotada de una compleja simbología, un artefacto cultural y una sofisticada creación intelectual, y por consiguiente materia de reflexión filosófica” para construir un relato que comienza en la concepción del jardín como *utopía*, recuerdo del Paraíso, como ya vimos en Páez de la Cadena, y lleva a cabo una historia del jardín desde el punto de vista formal. Este ha sido un “marco privilegiado” para el desarrollo de la filosofía desde la Antigüedad clásica al mundo contemporáneo, por lo que resulta un “documento de la singularidad de una cultura y un lugar”, símbolo del poder político y del status social, pero sobre todo, porque a los seres humanos, los jardines nos proporcionan bienestar. Que se empeñen en convertir un “trozo de tierra en un edén evidencia su necesidad de paz, serenidad y equilibrio (...) aunar arte y naturaleza creando belleza, la cual es promesa de felicidad (...)” y requiere virtudes como la constancia y la perseverancia. Asimismo, reaparece la idea de jardín como “isla” de perfección¹⁴⁶.

Luego comienza su historiografía desde la Antigüedad hasta la actualidad, en especial desde el punto de vista filosófico, con numerosas citas y referencias a los textos de las figuras más representativas de la reflexión intelectual de cada época.

A pesar del interés que suscitan cada uno de sus epígrafes, debemos destacar en especial de la *Primera parte. De la antigüedad clásica al medievo*, el número II *Etimologías y metáforas. Los orígenes de un símbolo*. En él, como los textos ya citados de Gianni Venturi y Tito Rojo¹⁴⁷, lleva a cabo una historia de concepto etimológico del jardín, añadiendo como aspecto novedoso el origen de la palabra en las lenguas modernas (alemán, francés, inglés). Acude a Egipto como el origen de la geometrización del espacio ajardinado, que se continuará en los famosos Jardines

¹⁴⁶S. BERUETE, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, 2016, pp. 16-22.

¹⁴⁷ Nos referimos al texto “La scena dell’Eden: giardino e paradiso” de Giani Venturi, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia* y el texto de Tito Rojo, “El Paraíso es un jardín”, en *Jardín y paisaje, miradas cruzadas*.

colgantes de Babilonia, cuyas descripciones nos llegan por textos antiguos¹⁴⁸, y como hemos visto, durante el resto de la historia del jardín¹⁴⁹.

Asimismo, en la *Segunda Parte. Del Renacimiento al Barroco. La métrica de los jardines arquitectónicos o un nuevo edén matemático*, el más importante por dedicarse a la época de estudio de este trabajo, comienza con una contextualización sobre los sucesos que propician el cambio paulatino de mentalidad de la Edad Media a la Moderna, resultando ingenioso el vínculo que ejerce entre los avances científicos, aparte de las corrientes neoplatónicas y aristotélicas, las teorías copernicanas, y la expresión en términos matemáticos de todo lo observable con la jardinería. Una “nueva ciencia” que llegará incluso al mundo barroco. Afirma: “con Le Nôtre, [la jardinería] se tornará una ciencia casi tan rigurosa y exacta como la matemática”, y es que ya desde el renacimiento italiano “la geometría ofrece no solo a los filósofos sino también a los jardineros un modelo a seguir” asumiendo elementos como parterres, arriates, laberintos y los principios constructivos de la arquitectura¹⁵⁰.

Como todas las consideraciones que recoge Beruete han sido vistas, a pesar de que acude también a otras fuentes para llegar a sus afirmaciones, no profundizaremos más en su contenido. Recalcaremos su interés y rigor científico, y añadiremos que, además la publicación cuenta con apuntes biográficos sobre las figuras más relevantes que cita, así como un glosario de términos y la agrupación de la bibliografía empleada por temática. En primer lugar los textos científicos de antropología, psicología e historia de la cultura, en segundo lugar, “arquitectura del paisaje y paisajismo”, y otras como: botánica, historia del arte, catálogos, diccionarios, actas, filosofía, historia de la jardinería, crítica literaria, “obras clásicas de referencia” o “utopía”. Cada uno de estos títulos recoge una bibliografía que ha sido aplicada a esta interesante historiografía del jardín, coherente, científica y fundamental.

¹⁴⁸ Como la *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo de Sicilia o la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio Rufo, entre otros; que han hecho que se conciban como una de las siete maravillas del mundo antiguo. Aun con todo, evidencias arqueológicas parecen apuntar a que se inscribían dentro de una “larga tradición constructiva”, puesto que tendían a cubrir las techumbres de las casas con tierra, árboles y plantas. Según S. BERUETE, *Op. cit.*, pp. 39- 40.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 35-41.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 103-127.

2.2.2) Textos divulgativos:

En 2003 se publica en italiano y español *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales* de Lucía Impelluso. En él, la autora descifra con una amplia bibliografía el significado simbólico de elementos presentes en la naturaleza, a partir de testimonios pictóricos. Divide el libro en *Plantas, Flores, Frutos y Animales* terrestres, de aire, acuáticos y fantásticos (como el unicornio). A pesar de tener una bibliografía que la respalda, el carácter sintético y la carencia de citas que nos guía a cuál es la fuente que le permite realizar determinadas afirmaciones, hacen del trabajo una obra divulgativa. Aunque no quiera esto decir que se tratan de tesis sin fundamento o totalmente falsas, pudiéndose citar a referir a esta obra siempre dejando claro, que es “según Lucia Impelluso”¹⁵¹.

A pesar de tratar elementos de la naturaleza presentes en la pintura, como hemos visto, el vínculo o la comparación del jardín con la misma es una constante en la historia. Por ello no debemos desdeñar este texto, del mismo modo que nos permite relacionarlo con una obra científica que no ha aparecido antes en el Estado de la cuestión, pero que convendría volver a aludir: *El simbolismo vegetal en el arte medieval*.

Impelluso al hablar de plantas y flores alude a ciertos elementos que también menciona Ana María Quiñones, que, aunque en un periodo histórico distinto, bien podría conducirnos a una carga simbólica similar por compartir una raíz histórica común. Ambas parten de fuentes similares (no siempre, puesto que Impelluso emplea también fuentes posteriores a la Edad Media): mesopotámicas, egipcias, bíblicas, grecolatinas, etc.

Esto nos lleva a una cuestión aún sin estudiar: si existirían en los jardines históricos de la Edad Moderna (o cualquier otra) un programa iconográfico o simbólico en función del simbolismo otorgado, de manera fundamentada o por tradición, a las plantas, en el momento de su ordenación, su colocación y del diseño de parterres. Nos parece verosímil, por la erudición interdisciplinar de los intelectuales y algunos aristócratas italianos y franceses del Renacimiento y Barroco, que una curiosidad por la botánica, la farmacología, el esoterismo y los textos antiguos, hubieran desembocado en el interés por la presencia en el jardín de determinadas plantas en función de su carga

¹⁵¹ L. IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003.

simbólica o significado oculto. Sin embargo, por falta de argumentación sólida y por desviarse de los objetivos del trabajo, solo podemos limitarnos a subrayar este vacío temático.

En el 2006, Lucia Impelluso publica un libro llamado *Jardines y laberintos*¹⁵². A pesar de tratarse de una publicación fundamentada en una bibliografía contrastable, en especial italiana, siendo útil precisamente por traernos las ideas de los estudios de ese país que aún hoy no han sido traducido en su mayoría, no existen referencias ni citas que aludan a alguno de esos textos científicos, que corrobore las afirmaciones que se realizan. Esto no quiere decir que lo que se aborda carezca de rigor o no cuente con el respaldo de estudios válidos, que vemos en la bibliografía. Sin embargo, por su intención comercial se evita la farragosa lectura que supondría un escrito científico repleto de citas. Es más bien un texto esquemático, con ideas generales y cuyos asuntos más profundos también se tratan con cierta frivolidad y sin una argumentación sólida, aunque, volvemos a reiterar, no quiere decir que no esté bien fundamentado o sea falso lo que en él se declara. Es fundamental por ser una de las que aborda la dimensión simbólica del jardín de una manera clara e inseparable de su estudio formal.

Resulta, por sus sencillez de comprensión, un libro sugerente e interesante porque aborda el carácter simbólico del jardín de manera explícita. Comienza con unos capítulos titulados según una categorización que ella misma crea: *Jardines sagrados y profanos*, en primer lugar, *Jardines papales y señoriales*, *Jardines reales*, *El jardín liberado* y *El jardín se hace público*. En ellos, se realiza una breve y esquemática historia del jardín, en otras subcategorías como *jardín burgués*, *jardín político*, etc., desde la Antigüedad, hasta los parques públicos tras la Revolución Francesa, pasando por la Edad Media y los jardines modernos. Es destacable su constante relación con la pintura, puesto que se lleva a cabo una explicación de los aspectos formales y, en ocasiones simbólicos, a través de pequeños párrafos que señalan asuntos reflejados en una pintura coetánea al jardín tratado. Abundan los elementos gráficos por encima del texto¹⁵³.

Tras ellos, viene una serie de epígrafes, alusivos de una manera más directa a la dimensión simbólica del jardín. En un primer momento, en *Elementos del jardín*, Impelluso, recopila algunos de los elementos imprescindibles, en su mayoría ya vistos

¹⁵² L. IMPELLUSO, *Jardines y laberintos*, Barcelona, 2007.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 10-121.

en las fuentes primarias, de los jardines ornamentales: el recinto, el huerto, el arte topiario (aludiendo a la propia *Hypnerotomachia Poliphili*), el *treillage* y otras arquitecturas vegetales, la cueva (refiriéndose a las grutas), la montaña, estatuas, los “jardines secretos”, los senderos, el laberinto, los elementos para sentarse y descansar, el agua, las flores, los invernaderos y parterres, urnas, macetas, etc¹⁵⁴.

A raíz del tema del *hortus conclusus*, originario de la Edad Media, surge un elemento básico en la jardinería del Renacimiento italiano que Impelluso también resalta: el jardín secreto (*giardino segreto*), entendido como un espacio exclusivo, cerrado y apartado, donde desarrollar la vida más íntima del príncipe. Relacionado con el amor cortés y con las prácticas eróticas y amorosas que vimos reflejados en textos como en *El sueño de Polifilo*, estos ritos sexuales y festivos parecen vincularse al “amparo de sus altos muros”, como un reflejo de la “laicización del *hortus conclusus* medieval”¹⁵⁵.

De las cuevas o grutas también destaca su carácter simbólico, entendidas como otro lugar secreto, que evocaba a un mundo mágico, esotérico. Entrar en la gruta era “entrar en la madre tierra [en su vientre] (...) en el que el concepto de tiempo (...) se anula y solo resta el tiempo del alma”. Es por ello, un lugar de ceremonias, rituales e iniciaciones en relación con el mundo; muy en relación por su carácter rocoso y fundamental como hemos visto en las fuentes primarias, con la montaña. Esta parece, según Impelluso, aludir al monte Parnaso, sede de Apolo y las musas, en el deseo de alcanzar y elevarse al mundo de la música y la cultura de los dioses. Asimismo, recalca el carácter casi de “museo al aire libre” que suponen los jardines señoriales en el Renacimiento, tomado de los romanos. Se realizan programas iconográficos ricos de estatuas que se sitúan dentro del jardín, en especial tras la Florencia de los Médici y la Roma papal, hasta Versalles (con un programa simbólico que gira en torno al sol, su imagen y sus personificaciones), siempre “asumiendo significados simbólicos”¹⁵⁶.

Igualmente destaca el simbolismo de senderos, que desde las composiciones axiales medievales en cruz se aluden a asuntos como los cuatro ríos del Paraíso (una fuente en el centro refuerza esta idea) o las cuatro virtudes cardinales. No obstante, el elemento que más carga simbólica parece encerrar es el laberinto. Este, que engloba una

¹⁵⁴*Ibidem*, pp. 124-230.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 142-143.

¹⁵⁶ *Ibidem* p. 150.

significación simbólico-metafísica “como la búsqueda de uno mismo” así como un carácter ocioso para el dueño al “exponerse al presunto peligro de perderse” o darse encuentro en citas amorosas. Incluso, según Impelluso, parece recordar las “dificultades y la ambigüedad de las relaciones amorosas (...) [surgiendo los] denominados ‘laberintos de amor’”, formado por círculos concéntricos en cuyo centro se solía plantar un árbol alusivo a ritos de fecundidad¹⁵⁷.

Más adelante, aborda el agua, elemento fundamental como ya vimos en las fuentes primarias y de una enorme carga simbólica del jardín, ya desde la Edad Media y en el mundo islámico. Relacionado con la creación del mundo y la fuente de la vida, el agua, según Impelluso “en cualquier jardín y en cualquier época (...) implica un mensaje que ha de ser descifrado”. Destaca asimismo el carácter sonoro de las cascadas, los estanques que aumentan las dimensiones del espacio y las fuentes donde se recogen alegorías escultóricas, cuyos recipientes van complicándose debido a la “pasión por los artificios”. Se utilizan mecanismos hidráulicos, que lleva al uso de autómatas y otros elementos de “espectacularidad”, en especial en el barroco. El carácter teatral y escenográfico del jardín también reforzado por los *trelliage* o estructuras vegetales, se ve enfatizado por las canalizaciones, caños y surtidores de agua, con la intención de que el espectador se abandone al placer, y permitiera la realización de fiestas cortesanas, o incluso “encuentros galantes” en lugares apartados del jardín, que a su vez invitan a la reflexión sobre la fugacidad de la vida y el “inexorable trascurso del tiempo”¹⁵⁸.

Tras todas estas consideraciones simbólicas, Lucia Impelluso aporta otros tres epígrafes: *Vivir el jardín*, donde aborda asuntos culturales y las actividades que solían llevarse a cabo en estos espacios como estudiar, jugar, citas amorosas, fiestas, recepciones y banquetes, paseos etc., *Jardines simbólicos* y *Jardines literarios*. Aunque en este último aparecen consideraciones sobre aspectos de simbolismo en el jardín reflejado en textos fantásticos (habla de duenes y hadas) y literarios como en Román de la Rose, Dante, Boccaccio, Petrarca o el ya tratado Sueño de Polifilo; el contenido más interesante lo encontramos en el capítulo precedente.

Dentro de este capítulo lleva a cabo quince subdivisiones. Comienza con lo que titula como el *Bosque sagrado* para remontarse a la Antigüedad clásica, donde se concebía el bosque como un lugar sacro, en cuyos árboles, arroyos y rocas habitaban los

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 155-165.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 178, 186-188, 192-193.

dioses, que a su vez se dedicaban a sus actividades predilectas como la caza, los baños en fuentes y al ocio divino. Aun así, mientras los griegos encontraban en esta naturaleza armonía y gracia a medida del hombre, la tradición latina acaba dotando a los bosques de un aspecto terrorífico¹⁵⁹.

En el apartado *El jardín del Paraíso*, Impelluso expone la simbología implícita del árbol, presente en todos los jardines y fundamental en todas las religiones. Primero el Árbol de la Vida heredado de la antigüedad oriental y luego la imagen del árbol del Bien y del Mal, que aparece por primera vez en el Génesis bíblico. Representa el eje cósmico y un nexo de unión entre lo humano y lo divino. El árbol del Paraíso y sus frutos representan la vida y los pródigos mortales, “la inocencia primigenia y la pérdida de esta pureza originaria”¹⁶⁰.

En los cinco apartados posteriores: *Los jardines de Jesús*, *El jardín de María*, *El jardín profanado*, *El jardín de las virtudes* y *El jardín de los sentidos*, se lleva a cabo otra interpretación simbólica de otros jardines. En los tres primeros se alude a escenas bíblicas desarrolladas en jardines unos relacionados con Jesús, y otros en los que la aparece la profanación de la inocencia, la tentación y el pecado, con el tema de la contraposición entre Virtud y Vicio, presentes en escenas como la de Susana y los viejos o la historia de Betsabé, y el tema del *hortus conclusus* medieval vinculado a la Virgen. En las virtudes se pone del mismo modo, en relación con el jardín de María, y el uso habitual que se da al jardín como lugar de placer y estimulación sensorial, que provoca una vez más un constante “lucha” para el hombre entre el Vicio y la Virtud¹⁶¹.

Igualmente aborda conceptualizaciones simbólicas vinculadas a diversas doctrinas esotéricas como la alquimia. Esta al igual que el jardín requiere de continuos cuidados en busca de la perfección y de la sabiduría, asumiendo un valor mágico de todo elemento en él presente¹⁶².

En *El jardín de los filósofos*, Impelluso refiere a la Florencia gobernada bajo Lorenzo Médici y la Academia platónica, como momento en el que se retoma el jardín como lugar dedicado al pensamiento, el estudio y el deleite de los sentidos. Concretamente trata los jardines de Careggi y de Poggio a Caiano, con una referencia al

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 294-296.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 297.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 299-340.

¹⁶² *Ibidem*, p. 317.

estudio neoplatónico y hermético de Marsilio Ficino de gran influencia para el humanismo. No obstante, a partir del siglo XVI, con una visión *neoestoica* de filósofos como Justus Lipsius, que adaptó el estoicismo a la moral cristiana y criticaba el uso del jardín como lugar de ocio frívolo, puesto que es el lugar donde se cultiva la sabiduría, la serenidad y ejercita la filosofía¹⁶³.

Finalmente, en el epígrafe: *El Jardín redondo*, se refiere al tratado de *De florum cultura*, publicado en Roma en 1633, donde se describen siete modelos de jardín de planta centralizada. El círculo como forma perfecta, alude a la cultura del Renacimiento y a la Antigüedad, así como a la simbolización del jardín florido como “emanación directa de la voluntad divina”, representación del cosmos, la figura perfecta. Algo, aun con todo, extraño, puesto que la mayoría de los jardines disponían de planta rectangular o cuadrangular¹⁶⁴ (la *cuadratura*). Esto nos demuestra, que la problemática de la centralización del espacio en la arquitectura, también está presente en la jardinería¹⁶⁵.

Existen otra serie de textos divulgativos que no abordan la dimensión simbólica del jardín de una manera tan clara como los anteriores, pero conviene mencionar.

En 2007, se publica en Alemania *Gartenkunst in Europa – Von der Antike bis zur Gegenwart* de Ehrenfried Kluckert, que será editado en 2011 en España por la editorial H.F. Ullmann, con el título *Grandes jardines de Europa, desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Esta versión resulta interesante, a pesar de su carácter divulgativo, por su gran cantidad de imágenes a color de infinidad de jardines, de los que se realiza una historia desde la Antigüedad hasta la actualidad. Aunque aborda asuntos interesantes, fuentes, simbolismos y sobre todo aspectos formales, similitudes de organización al libro de Wilfred Hansmann, nos alerta. En especial los asuntos relativos a la Edad Moderna (Renacimiento y Barroco), existe, al menos en la versión en castellano, plagio. Un gran número de oraciones están presentes de manera literal en el trabajo antes nombrado, sin ninguna tipo de cita, aunque aparece en la bibliografía (la cual, gran parte de la misma aparece ya en el trabajo del anterior). A parte de aquello, el único crédito que se le da a Hansmann se encuentra en la página número 110, al que se

¹⁶³ *Ibidem*, p. 324.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 338.

¹⁶⁵ Este tratado no aparece en el Estado de la cuestión, puesto que, como ya se ha dicho, del siglo XVII sólo se abordó la tratadística francesa.

nombra (aunque sin citar su obra) para poner de relieve una nimiedad¹⁶⁶, en el capítulo dedicado a los jardines del renacimiento francés.

En 2010, se edita el texto que se publicará en España en 2012 con el título de *Cómo leer jardines: una guía para aprender a disfrutarlos*, realizado por Lorraine Harrison, que, aunque con un carácter totalmente divulgativo, las ilustraciones hacen de él un documento aceptable como primer contacto con el jardín¹⁶⁷.

En 2013, el texto *Jardines esotéricos* de Rafael Blanco Almenta, donde se detiene de manera muy pormenorizada en asuntos simbólicos en jardines, pero en una época posterior a la tratada en este trabajo. Alude en especial a la interpretación de elementos del jardín masónico, haciendo hincapié en los laberintos presentes en España y su significado. A pesar de disponer de bibliografía y disponer de un discurso sugerente, carece del rigor científico para poder ser tomado como una investigación erudita¹⁶⁸.

3) CONCLUSIONES:

1. El tratamiento del jardín en las fuentes escritas del *Quattrocento* y *Cinquecento* es formalista, apareciendo como una extensión de la propia práctica arquitectónica. El jardín viene supeditado a la vivienda, ya sea esta un *palazzo* o una villa, y por tanto debe seguir sus mismos parámetros que son tan importantes en el Renacimiento: mantener las proporciones a partir del número, la importancia de la geometría, los conceptos de armonía, identificación con un microcosmos, etc. Por otro lado, es en Francia, que parte de la teoría y práctica de los jardines italianos, donde primero se desarrolla una literatura tratadística monográfica del jardín que, aunque continúa anexo a una arquitectura adquiere una consideración de arte propio e independiente en escritos de finales del siglo XVI y XVII.
2. Los caracteres formales del jardín lo vinculan irremediamente a otras materias muy diversas de las ciencias naturales: desde la botánica, hasta la medicina, la

¹⁶⁶ E. KLUCKERT, *Op. cit.*, p. 110. Hablando del *Chateau d'Anet*: “[Wilfried Hansmann] destacó que la coincidencia entre los nombres de la señora del palacio y de la diosa de la caza Diana motivó un ingenioso juego artístico que se podía adivinar en la arquitectura y en la configuración del jardín”.

¹⁶⁷ L. HARRISON, *Cómo leer jardines, una guía para aprender a disfrutarlos*, Madrid, 2012.

¹⁶⁸ R. BLANCO ALMENTA, *Jardines esotéricos*, Madrid, 2013.

farmacología y la geografía, cuyo conocimiento puede enriquecer la visión global del mismo.

3. El arte de la ordenación de jardines no suele ser estudiada con detenimiento. Sin embargo, su concepción engloba una grandísima cantidad de artes y se vincula a prácticamente la totalidad de expresiones culturales: la arquitectura, la pintura, la escultura, las ingenierías, el avance tecnológico, las ciencias naturales y sociales, las fiestas y el arte efímero, el teatro, el esoterismo, las costumbres arraigadas en las clases sociales elevadas, etc. Por ello, su estudio y el conocimiento de sus significados simbólicos podría permitir una concepción más global y menos sesgada de la cultura y sociedad de una época.
4. Existe la posibilidad de que existieran programas iconográficos según el simbolismo otorgado a los diversos vegetales, en lo que acusamos un vacío temático.
5. Enraizado con lo anterior, puesto que el jardín ha sido siempre un lugar en el que se plasman las inquietudes de una determinada clase social y se desarrolla parte de la vida cotidiana, el acercamiento a las fuentes escritas que la abordan podría servir de apoyo para entender cuestiones sociológicas, antropológicas e incluso ayudar a perfilar rasgos caracterológicos de un periodo histórico y una zona geográfica concreta.
6. El estudio del simbolismo resulta igualmente notable por la necesidad humana de expresar su capacidad intelectual e ideas abstractas, producto de la complejidad de su razonamiento, mediante símbolos, alegorías, metáforas, cuyo desciframiento nos permite un estudio más profundo de la Historia y la Historia del Arte.
7. La relación del jardín con el Edén bíblico, y su concepción como un Paraíso perdido, lugar de placeres sensoriales, fue una constante en la Edad Media y Moderna, aunque la identificación sea en parte producida por un error de la traducción de *gan* (“huerto”) por *paradeisos* en la traducción de los LXX al griego. Se especifica “en parte”, ya que este último concepto griego viene de *paradeiza* (jardines cerrados de la clases adineradas persas) y cabe la posibilidad de que si no se hubiera cambiado el concepto *gan* por *paradeisos*, igualmente hubiera podido relacionarse el jardín con un concepto de “Paraíso” vinculado al *utopos*, a una utopía, aunque el cariz religioso, indispensable en la dimensión simbólica de muchos jardines, hubiera variado.
8. La concepción del jardín, a pesar de todas sus posibilidades imaginativas y de ordenación, contiene elementos muy similares en épocas y culturas muy diversas,

como antiguas, modernas o medievales (cristianas e islámicas), que pueden responder a multitud de factores. Esto incluye una raíz común en las primeras civilizaciones, que se ha ramificado desde Mesopotamia y Egipto hasta Europa influyendo a todas las culturas y sociedades posteriores. Aun así existe un vacío temático al respecto.

9. En la actualidad, no solo se intentan descifrar los programas iconográficos y simbólicos de los jardines, sino que se concibe a este como un símbolo en sí mismo, convirtiéndolo en un *mito* (un reflejo del Paraíso/Utopía), en una noción metafísica sobre la que reflexionar y cuyas comparaciones con la vida y el desarrollo del ser humano son habituales (la infancia como jardín o Paraíso perdido; los cementerios como “jardín de los muertos”, etc.)
10. El vínculo con la filosofía ha sido una constante, siendo un espacio en el que se producían encuentros entre intelectuales y filósofos desde la Antigüedad a la Edad Moderna, convirtiendo el jardín no solo en un espacio de diversión sensorial, sino también de conocimiento y sabiduría. Muchos de los símbolos de los elementos más recurrentes en la práctica y la teoría tratadística, como el laberinto, la gruta o la concepción de jardín como “isla”, esconden esa doble interpretación entre el ocio (*otium*), la diversión y el placer sensorial, con el estudio, el conocimiento, la intelectualidad y el saber iniciático.

4) BIBLIOGRAFÍA:

ANÍBARRO, M. A., “El espacio del jardín renacentista”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 17-30.

AÑÓN FELIÚ, C., “Imagen de la naturaleza en El Escorial de Felipe II”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 185-210.

AÑÓN FELIÚ, C., “El claustro: jardín místico-litúrgico”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 11-46.

ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, 1991

AVERLINO “FILARETE”, A., *Tratado de Arquitectura*, Vitoria, 1990.

AZZI VISENTINI, M., “Italia: Véneto”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 31.

BARIDON, M., *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas, vol. I: Antigüedad y Extremo Oriente*, Madrid, 2005.

BARIDON, M. *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas, vol. II: Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco*, Madrid, 2005.

BARIDON, M., *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas, vol. III: Siglos XVIII - XX*, Madrid, 2005.

BATTISTA ALBERTI, L., *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991.

BATTISTA ALBERTI, L., *De Re Aedificatoria*, Milano, 1966.

BERUETE, S., *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, 2016.

BLAIR MACDOUGALL, E., “An introduction to roman gardens of the sixteenth century”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 267-288.

R. BLANCO ALMENTA, *Jardines esotéricos*, Madrid, 2013.

CAZZATO, V., “Il giardino, il teatro e l’efimero”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 47-71.

COLONNA, F., *El sueño de Polifilo*, Barcelona, 2008.

DE CAUS, S., *La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs*, Londres, 1612.

DE CAUS, S., *Hortus Palatinus*, Heilderberg, 1620.

DE LA BARAUDERIE, J. B., *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l’art*, Paris, 1638.

DE LA CASA, C., “El jardín histórico y la Carta de Florencia”, en *Jardines históricos*, Soria, 2003, pp. 7-13.

DE LARA GARRIDO, J., “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 109-156.

DEL CAÑIZO, J. A., *El jardín: arte y técnica*, Madrid, 2006.

- DE SERRES, O., *Théâtre d'Agriculture et mesnage des champs*, París, 1805.
- DU CERCEAU, J. A., *Les plus excellents bastiments de France, vol. I y II, París, 1576-1579.*
- FERRIOLO, M. V., “Il giardino, metáfora della terra”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 259-274.
- J. M. GARCÍA ASENSIO, “Ordenación jurídica de la protección de los jardines históricos”, en *Jardines históricos*, Soria, 2003, pp. 143-172.
- GIORGIO MARTINI, F., *Trattati de architectura ingegneria e arte militare*, Milano, 1967.
- GIULINI, P., “Rapporti fra scienze botaniche, verde urbano e giardino storico”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 169-184.
- HANSMANN, W., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989.
- HARRISON, L., *Cómo leer jardines, una guía para aprender a disfrutarlos*, Madrid, 2012.
- IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003.
- IMPELLUSO, L., *Jardines y laberintos*, Barcelona, 2007.
- KRETZULESCO-QUARANTA, E., *Los jardines del sueño, Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, 1996.
- KLUCKERT, E., *Grandes jardines de Europa: desde la Antigüedad a nuestros días*, Barcelona, 2011.
- LUENGO, A., y MILLARES, C., “Estudio y análisis del jardín de la Isla de Aranjuez”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 243-266.
- MAHER O'FARREL, J., “‘Labyrinthos’, the quest for the myth”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 95-120.
- MOLLET, C., *Traité des plans et jardinages*, París, 1652.
- MOLLET, A., *Le jardin de plaisir*, Estocolmo, 1651.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 63-92.
- NIETO BEDOYA, M., “La lectura oculta del jardín paisajista”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 121-142.
- NYES, P., “Jardin et institution symbolique”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 289-306.
- PÁEZ DE LA CADENA, F., “El jardín de los filósofos”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 309- 328.
- PÁEZ DE LA CADENA, F., *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, 2009.
- PALISSY, B., *Recette véritable*, París, 1996.
- PEDRAZA, P., “Los jardines alegóricos del Sueño de Polifilo”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 49-62.

PUERTO SARMIENTO, F. J., “El jardín secreto: Felipe II y los medicamentos”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 363-386.

RABANAL YUS, A., *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, Madrid, 1989.

RUBIERA MATA, M. J., “El jardín trascendido o el jardín árabe medieval”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 11-30.

SEGURA MUNGUÍA, S., *Los jardines en la Antigüedad*, Bilbao, 1991.

SERLIO, S., *Libros I-V de arquitectura*, Venecia, 1551.

SOTO CABA, V., “Paisajes de fábula y fantasía literaria: Naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 387-398.

SOUTO ALCARAZ, A., “Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 209-230.

TEJERO VILLARREAL, B., “Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II”, en *Felipe II. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, pp. 399-420.

TITO ROJO, J., “El Paraíso es un jardín”, en J. CALATRAVA y J. TITO (eds.), *Jardín y paisaje: miradas cruzadas*, Madrid, 2011, pp. 71-85.

VALENTE, J. A., “La lengua de los pájaros y el reino milenario”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 231-248.

VELA DEL CAMPO, J. A., “La Ópera en el jardín: evocaciones mitológicas enredos amorosos y encantamientos de muchachas en flor”, en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 249-258.

VENTURI, G., “La scena dell’Eden: giardino e paradiso”, en *Jardines y paisajes en el arte y en la Historia*, Madrid, 1995, pp. 93-108.

WALPOLE, H., *El arte en los jardines modernos*, Madrid, 2005.