

JARDINES PINTADOS. LA IMAGEN DE LA NATURALEZA RECREADA

Painted Gardens. The Image of Nature Recreated

Marta MARCO MALLENT*
Universidad de Zaragoza

Resumen

Reflexión sobre los diferentes modelos que la imagen del jardín adquiere en la pintura a través del tiempo. Modelos que van proponiendo una estética y unos elementos definitorios de todo jardín representado: el muro, la fuente, el árbol, las flores... En cada época predomina una función diferente en la concepción del jardín ideal: la función simbólica en el medievo, la escenográfica y decorativa en el renacimiento y el barroco, la descriptiva cuando comienza el género paisajístico y, finalmente, la función meramente estética relacionada en exclusiva con la práctica moderna de la pintura. La configuración de esta imagen artificial de la naturaleza recreada a través del jardín está, sin duda, directamente vinculada con el desarrollo del concepto pictórico de paisaje y de ahí su interés como tema de estudio.

Palabras clave: jardín, pintura, paisaje, historia.

Abstract

Analysis of the different models of the garden image acquired in the paint over time. Models that are proposing an aesthetic and a defining elements of any garden represented: the wall, the fountain, trees, flowers ... In every era dominated by a different function in the conception of the ideal garden: the symbolic function in the Middle Ages, the theatrical and decoration in Renaissance and Baroque, the

* Área de Dibujo, Departamento de Expresión musical, plástica y corporal. Correo electrónico: mmallent@unizar.es. Fecha de recepción del artículo: 5 de mayo de 2009. Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2009. Versión final: 13 de enero de 2010.

descriptive when starting the landscape genre, and finally, the purely aesthetic function related exclusively to the modern practice of painting. The configuration of the artificial image of nature recreated through the garden is, of course, directly linked to the development of the concept of landscape painting and from there his interest as a subject.

Key words: garden, painting, landscape painting, art history.

1. INTRODUCCIÓN. LA IDEA DE JARDÍN COMO PRECURSORA DEL CONCEPTO DE PAISAJE PICTÓRICO

El concepto relativamente moderno de *paisaje* hace referencia a un lugar geográfico o entorno generalmente rural o campestre, transformado en mayor o menor medida por la mano del hombre, susceptible de contemplación estética.

Antes de que este tipo de paisajes fuese elegido como motivo pictórico por los artistas, el jardín ya formaba parte del repertorio de imágenes de la pintura.¹ El hombre anterior al Renacimiento no siente atracción hacia una Naturaleza en gran parte desconocida y, por ello, amenazadora. Al representarla prefiere crear una imagen domesticada y amable de la cual el jardín es el máximo exponente. Cuando el humanista del Renacimiento comienza a perder el miedo a lo desconocido es cuando descubre el paisaje y sus posibilidades como objeto de contemplación estética. Aún así, harán falta muchos años para que el paisaje adquiriera entidad como tema pictórico independiente. Para entonces, el jardín ya había sido representado y aceptado como imagen ideal, codificada, de la Naturaleza.

A lo largo de la historia de la pintura encontramos numerosas representaciones de jardines que han configurado la idea que de éste tenemos y que, en mi opinión, son parte fundamental del surgimiento del concepto de paisaje pictórico en la cultura occidental. Comentaré en este artículo algunas de las obras que ilustran este planteamiento y marcan hitos en la evolución del concepto de jardín y de paisaje.

No podemos afirmar que, al pintar jardines, el artista anterior al renacimiento se enfrente a ellos con talante contemplativo valorándolos como objeto estético. Más probablemente los representa simplemente como marco para cualquier tema, amoroso, religioso, mitológico, etc. Por eso no

1 Sirva como ejemplo el jardín que forma parte de las pinturas murales de la villa Livia en Prima porta, principios del siglo I. Museo Nacional de Roma.

se puede afirmar que sean las primeras manifestaciones pictóricas de paisaje, atendiendo al sentido moderno del término.

Lo que incita a considerar el jardín pintado como comienzo de una nueva visión trascendida del paisaje es su propia naturaleza conceptual, es decir, el significado intrínseco del jardín como objeto real, pues, aunque el artista que lo recrea no tenga intención de valorar estéticamente el modelo elegido para la representación, el jardín es de por sí un espacio de Naturaleza trascendida, fruto de la reflexión intelectual de quien lo construye.

El jardín puede considerarse un paisaje reinventado por la mente humana. Desde el momento en que el jardín materializa una visión trascendida o idealizada de la Naturaleza, adquiere categoría como objeto estético. Después, al ser pintado, interviene de nuevo el criterio estético del artista en esa recreación pictórica, concluyendo todo un proceso de duplicaciones que intensifica el carácter artificioso de lo representado.

La conciencia del paisaje que se desarrolla a partir del Renacimiento se materializa visualmente sobre todo en la pintura realista del siglo XIX. Pero siempre existen precedentes, y más al hablar del jardín pintado. Comentaré a continuación algunos de ellos.

2. PARAÍDOS PINTADOS. DEL MITO EDÉNICO A LA REALIDAD DEL *HORTUS CONCLUSUS*

Antes de que los artistas tuvieran su referente en la realidad circundante, el jardín fue un tema pictórico basado principalmente en la visión literaria del mito paradisíaco.

Las primeras descripciones del Paraíso proceden de las regiones desérticas de Oriente Próximo, del mito acadio de Adapa² (siglo XV a. C.); de la epopeya sumeria y babilónica de Gilgamesh³ (siglo XII a. C.) y de la

2 El mito acadio narra la historia de Adapa, dios babilonio de la sabiduría que fue inducido (igual que Adán y Eva) a comer y beber diferentes alimentos que le producirían la muerte o la vida. Fue engañado (como Eva por la serpiente) y rechazó los alimentos de la vida.

3 La epopeya sumeria de Gilgamesh, cuya versión más antigua data del 2000 a.C., tiene muchas semejanzas con las narraciones del Génesis. Uno de sus personajes, Gilgamesh, parte en busca de «la hierba de la inmortalidad». En su ruta encuentra un Paraíso lleno de árboles de los que penden atractivas joyas. En él habita la diosa de la sabiduría que le incita a permanecer allí y abandonar su empresa. La serpiente del Génesis, símbolo de la sabiduría, sería comparable a la diosa tentadora de Gilgamesh.

imagen bíblica hebraica (siglo VIII a.C.) Los primeros reyes babilonios del tercer milenio antes de Cristo, para simbolizar su poder hegemónico sobre el mundo, se hacían llamar señores de los Cuatro Cuadros en alusión a las cuatro regiones regadas por los cuatro ríos del Paraíso, nacidos de una fuente central de la que brotaba la vida. El esquema persa del jardín paradisiaco se reproduce en sus alfombras y tapices durante siglos. Esta imagen del jardín primigenio se identifica posteriormente con la descripción que la iglesia cristiana adopta para la Jerusalén Celeste del Nuevo Testamento.

El jardín descrito en el Génesis dio las pautas para el modelo literario⁴ y pictórico que se repite en occidente a lo largo de los siglos:

Plantó luego Yavé Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quién formara. Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía de Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos⁵.

De la imagen del Paraíso y de lo que allí ocurrió no faltan ejemplos a lo largo de la historia de la pintura. Quizá uno de los más elocuentes y bellos sea *El jardín de las delicias* de Hieronymus Van Aeken Bosch, El Bosco. De todos los jardines imaginados es el de este autor el más delirante y fantástico que se conoce. *El jardín de las delicias* ha dado pie a interpretaciones de todo tipo, sobre todo entre los estudiosos contemporáneos que ven en esta obra un importante precedente del surrealismo.

El tríptico cerrado narra en las caras exteriores el tercer día de la creación del mundo según el Génesis. El globo terráqueo es representado como el gran protagonista del suceso, a vista de pájaro, dentro de una esfera de cristal (símbolo de la fragilidad del universo), relegando la imagen del Creador al ángulo superior izquierdo. Es posiblemente la representación del primer paisaje como fin en sí mismo en la historia de la pintura; un paisaje sin paisaje ni humanos, sólo con plantas y formaciones minero-vegetales.

4 Baste recordar algunos ejemplos: del periodo clásico *La Odisea* de Homero, con el jardín terrenal de Alcinoos, accesible para los hombres, y El Eliseo, jardín ideal reservado a los dioses; el jardín medieval de *El libro de la rosa* de Guillaume de Lorris; los renacentistas *Sueño de Polifilo* de Colonna o el *Decamerón* de Boccaccio; *El Paraíso perdido* de Milton (1667) y tantos otros de la literatura romántica y contemporánea.

5 Génesis 2, 8-11.

El tríptico abierto muestra a la izquierda El Paraíso Terrenal, en el centro El Jardín de las Delicias y a la derecha El Infierno Musical. La parte izquierda de El Paraíso Terrenal representa la creación de Eva. El Bosco elude el tema del Pecado Original y el de la Expulsión del Paraíso, mostrando el momento más dulce de la narración bíblica: Adán está ya despierto y el Creador le presenta a Eva. En el Paraíso, construido de abajo arriba mediante planos de ritmo circular, aparecen las señales de una vitalidad antinatural en las rocas, en las plantas y en los animales de rara especie que se devoran unos a otros. El árbol de la ciencia del bien y del mal situado detrás de Adán, insólito por su apariencia de cactus, es un drago, especie que sólo era conocida en las islas Canarias, de modo que se trata de un árbol exótico pero no irreal. El árbol de la ciencia es un recurso utilizado simbólicamente para justificar la caída del hombre en el pecado y la existencia del mal; la sabiduría que otorga a quien come su fruto aporta el conocimiento tanto de lo bueno como de lo malo, de ahí su peligro, pues lo elegido por Adán y Eva en el jardín primigenio repercute sobre todo el género humano.

Del «árbol de la sabiduría» se puede trazar todo un recorrido mítico-histórico que conduciría desde los mitos egipcios y babilónicos, en los que el manzano se sustituye por una palmera datilera, un cedro, una cepa o un tallo de trigo, hasta el «Jardín de las Hespérides» de los griegos, cuyos manzanos daban el fruto prohibido. En la cultura oriental el «árbol de la ciencia» se asocia con el «hongo de la sabiduría» venerado por chinos, paleosiberianos y mongoles. Se cuenta que Perseo fue al Jardín de las Hespérides ayudado por Atenea (diosa de la sabiduría) y más tarde construyó la ciudad que llamó Micenas en honor de un hongo que encontró en aquel lugar. Las drogas alucinógenas (ácido lisérgico o mescalina) cuyos principios activos se encuentran en ciertos hongos, se utilizaron también en algunos ritos religiosos griegos y árabes. Las setas suelen nacer al pie de ciertas especies arbóreas como el abedul, huésped de la «amanita muscaria» ingerida todavía en ritos religiosos de Asia.

Esta práctica de alcanzar la sabiduría a través de la ingesta de sustancias alucinógenas es en definitiva común a todas las culturas. El cuadro de *El jardín de las delicias* parece reproducir una visión psicodélica producida por estas sustancias. El Bosco, que sin duda debió conocer el pasado histórico del mítico árbol del bien y del mal, posiblemente conociera los efectos de estas drogas, si no por una experiencia directa (no podemos afirmar tal cosa), sí por referencias escritas.

En el centro exacto de la composición se encuentra la fuente de la vida, construcción estilizada de aspecto gótico cuya textura recuerda algo al

coral marino. En la parte superior de la composición unas rocas o montañas de extraña geometría dan cobijo a los pájaros.

La parte central del conjunto, El Jardín de las Delicias, es un canto a la búsqueda del goce de los sentidos. Quienes quieren atribuir a la obra un sentido didáctico-moral ven en la creación de Eva de la parte izquierda, el preludio a los males del mundo, que se representan en la parte central con los pecados de la carne y que culminan en la parte derecha con la representación del infierno. El hormigueo de figuras humanas desnudas, en toda clase de actitudes, se extiende por la superficie del cuadro con un sentido muy dinámico del ritmo compositivo. Los personajes se agrupan en parejas o grupos dentro o alrededor de curiosas formaciones vegetales o minerales absolutamente fantásticas.

En el centro de la composición aparece la fuente de la juventud en la que se bañan mujeres que tienen sobre sus cabezas pavos y cuervos simbolizando la vanidad y la incredulidad. Alrededor de la fuente gira una cabalgata de animales inspirados en los bestiarios y escritos místicos y que encarnan a la lujuria. Al fondo, aparece el laberinto de la voluptuosidad, con el estanque en el que flota un enorme globo azul grisáceo que es la fuente del adulterio, donde practican los lujuriosos sus lascivas acrobacias. A los lados hay cuatro extrañas torres o colinas habitadas por amantes. Las excrecencias minero-vegetales de todos estos monumentos, a base de cuernos, palmas, conos, cilindros, medias lunas, son emblemas masculinos y femeninos, lo mismo que los tubos transparentes, símbolos del mercurio, el elemento femenino en la creación alquímica. Cucurbitáceas, corales, huevos que eclosionan... son todos símbolos de la unión alquímica de los principios masculino y femenino. Toda la obra está impregnada del sentido de la transmutación perpetua que supone la alquimia.

Las cabezas de los amantes se adornan de frutas jugosas, extrañas vegetaciones florecen en el trasero de algunos individuos. Frutas, peces y pájaros reflejan una simbología erótica de procedencia onírica, mística, alquímica o popular. Una valva de molusco encierra a dos amantes, otros aparecen dentro de una bola transparente o bajo una campana de vidrio, dentro de una manzana gigante o de cualquier otro fruto insólito.

Los materiales de extrema fragilidad como el vidrio o el coral tan abundantes en *El jardín de las delicias* recuerdan los jardines de seda y de vidrio descritos por Francesco Colonna en el *Sueño de Polifilo*. De hecho,

algunos investigadores apuntan el paralelismo existente entre numerosos relatos en los que se narran sueños místicos y la obra de El Bosco.⁶

El jardín de las delicias marca un hito en la representación del jardín mítico-simbólico. El itinerario marcado por este tipo de obras de la imaginación conduce hasta el jardín simbólico de los prerrafaelistas, de los simbolistas y de los surrealistas, que volverán a impregnar sus obras de significados ocultos. Durante el manierismo y el barroco la tendencia simbolista queda de manifiesto en la arquitectura, mientras que la pintura se decanta por la visión arcádica que hace de la Naturaleza un lugar ideal, placentera morada de los dioses.

El jardín representado en los códices miniados y primeras obras góticas es el modelo del *hortus conclusus*,⁷ más cercano a la realidad y del que derivará el jardín privado de ciertos artistas contemporáneos: intimista, ameno y familiar.

Estas pinturas góticas también están llenas de referencias simbólicas, pero el lugar representado toma como modelo el jardín medieval que existía en conventos, abadías, castillos y palacios de la época. No son visiones como las del Bosco sino reflejos de una realidad cotidiana. El recuerdo del mito cristiano del Paraíso queda reducido a la división del espacio en cuatro partes (los ríos del Paraíso), la ubicación de una fuente o pozo en el centro (fuente de la vida o de la eterna juventud) y el cerramiento a base de un seto vegetal o muro de obra que hace impenetrable un lugar que se identifica con lo sagrado.

Las imágenes de los códices miniados evidencian ante todo ese carácter cerrado del huerto medieval, dibujando forzadas perspectivas en las que el muro define la composición. Casi siempre es de piedra,⁸ a veces almenado y con torres en las esquinas, para salvaguardar la virtud de las

6 La obra de Colonna es posterior a la del Bosco, de modo que, de haber una posible influencia, sería de la pintura en la obra literaria. En cualquier caso nos parece lícito establecer una relación entre ambas por sus similitudes estéticas en los episodios aludidos.

7 Sirvan como ejemplos ilustrativos a los que nos referiremos más adelante los jardines representados en *Le livre des échecs amoureux moralisés*, de Robert Testard, 1496, en la Biblioteca Nacional de París; y el atribuido al Maestro Renano conocido como *El jardíncito del Paraíso*, del siglo XV, óleo sobre tabla, 26,3x33,4cm., Francfort, Städelches Kunstinstitut.

8 Un caso curioso y excepcional nos lo ofrece la literatura amorosa del siglo XIII en la obra de Chrétien de Troyes, *Eric y Enide*, donde se describe un vergel rodeado mágicamente por un cerramiento de aire.

damas que los disfrutaran, bien sean muchachas enamoradas o vírgenes sagradas. La muralla se transforma así, en toda la tradición medieval, en algo consustancial al jardín, en el jardín en sí mismo.

La presencia del muro, tan evidente en el jardín medieval (pintado y construido), se va desvaneciendo a medida que avanza el Renacimiento y el Barroco. Si aparece es como elemento definitorio de la idea de jardín en composiciones pictóricas, pero nunca con un protagonismo tan acentuado como en el Medievo. El jardín renacentista italiano, a pesar de basar su diseño en la utilización de elementos arquitectónicos, no sugiere la idea de cerramiento sino de grandiosidad espacial. Y, por su parte, el jardín barroco se caracteriza por dar sensación de espacio inabarcable. Con la pintura ocurre algo similar, se prefiere la visión arcádica, el paisaje abierto, la composición clasicista o la exuberancia barroca de las fiestas campestres y de los temas mitológicos: Giorgione, Veronés, Tiziano, Poussin, Lorraine, Watteau, Gainsborough... todos ellos componen obras que evocan el paisaje campestre o el parque abierto, pero no el jardín como lo hemos visto hasta ahora. La excepción: los paisajes de la villa Médicis de Velázquez.

Es al avanzar la cultura contemporánea cuando el jardín vuelve a ser un lugar íntimo, privado y asequible. La pintura, que por supuesto habrá cambiado su función en el siglo XIX, aborda el tema del jardín privado con una nueva mentalidad; el muro recupera su función de aislamiento, pero su imagen pictórica evidentemente será distinta.⁹

Los jardines del *hortus conclusus* siempre están habitados, tanto en las ilustraciones de la literatura amorosa como en las tablillas de tema religioso que muestran a la Virgen María en sus quehaceres cotidianos, al igual que una muchacha de la época. Sirva de ejemplo la de un anónimo maestro renano del siglo XV conocida como *El jardincito del Paraíso*, en la que la virgen, ataviada con su manto azul está sentada leyendo al lado de una mesa con frutas. A su alrededor otros personajes realizan labores cotidianas sobre el prado florido, que mantiene siempre un significado

⁹ Podríamos considerar un ejemplo contemporáneo de *hortus conclusus* el que nos muestra Víctor Erice en el film *El sol del membrillo*, donde mediante un lenguaje artístico propio del siglo XX como es el cine, nos describe una moderna versión de huerto cerrado, materializada en el jardín del estudio del pintor Antonio López. No sólo el lugar es un patio cerrado, íntimo y recogido, sino que la actividad que en él se lleva a cabo es comparable a un rito sagrado: vemos a Antonio López contemplando a diario el membrillero que crece entre sus muros, árbol que será motivo de reflexión pictórica en una serie de cuadros del artista.

simbólico. El ángel es quien anuncia a la Virgen el mensaje divino, un ser alado que penetra en el jardín sin mancillarlo, volando, sin traspasar las puertas. Aquí aparece en amena charla con otros dos jóvenes. A la izquierda tres figuras femeninas, una recogiendo frutas de un árbol, otra tocando un instrumento musical con la ayuda de un niño (el hijo de Dios) y otra que extrae agua de un aljibe¹⁰ completan la escenografía de un jardín ameno, *locus amoenus*, donde la doble lectura religiosa y profana queda de manifiesto.

El *prado florido* es un recurso muy utilizado en tapices y pinturas para representar la virgen sobre un fondo vegetal lleno de simbología floral. Las banquetas o poyos donde aparece sentada tienen también a veces la función de jardineras donde se cultiva flor decorativa: azucenas, lirios, rosas, margaritas, iris, violetas, amapolas, fresas... etc.¹¹

Carmen Añón señala la importancia de *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, auténtico manual para conocer el significado de estas pinturas.¹² El simbolismo floral se mantiene durante toda la historia del arte, relacionado principalmente con la virginidad y el culto mariano. En el Renacimiento se llegó a establecer el llamado *lenguaje de las flores* que, de una forma mucho más superficial, se pondría de moda en el siglo XVIII.¹³ Más adelante los simbolistas del XIX retomarán este lenguaje: recordemos la inquietante obra de Gustave Moreau, *Flor mística*, donde la misma figura de la Virgen nace de una gigantesca flor o la visión más amable de Carlos Schwabe, *La virgen de las lilas*, en la que una escala de lirios blancos conduce hasta la figura de la maternidad.¹⁴

El *locus amoenus* en su versión profana es el lugar ideal para el juego amoroso y la escena galante. En las pinturas las damas suelen estar senta-

10 El aljibe o pozo que en *El jardincito del Paraíso* sustituye a la fuente de la vida puede ser símbolo del útero materno, pues en hebreo *pozo* quiere decir también esposa y madre. Esta pintura hace referencia a la maternidad inmaculada de la Virgen, tanto por la presencia del niño como del ángel anunciador y el pozo.

11 Martin Schongauer: *Virgen del hortus conclusus con rosas, margaritas, fresas y hierbas aromáticas*, 1475. Óleo sobre tabla, 42,5x30,5 cm. Pinacoteca Nacional de Bolonia.

12 Carmen Añón Feliu, *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 244.

13 Sobre el tema de la pintura de flores en el siglo XVIII y XIX puede consultarse la obra de Salvador Aldana Fernández basada en su tesis doctoral, *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Diputación/Institución Alfonso el Magnánimo, 1970. En ella analiza la categoría estética de la flor como tema de las artes plásticas.

14 Gustave Moreau, *Flor mística*, 1876, Museo Moreau de París; Carlos Schwabe, *La virgen de las lilas*, 1897.

das; un trovador a sus pies toca un instrumento musical; el amante se dispone a entrar en el jardín con diferentes artimañas, o cuando está dentro, se sienta al lado de la muchacha para cortejarla o seducirla; otras damas, alcahuetas y sirvientas completan la escena. Es frecuente incluir animales que hacen agradable la estancia en el jardín: pájaros, pavos reales, abubillas o animales de compañía.

El jardín es el lugar sensual por excelencia para las escenas amorosas en cualquier periodo histórico. En el Medievo el modelo ha sido el *hortus conclusus* y en el Renacimiento y el Barroco será el jardín abierto que recuerda la morada mitológica de los dioses paganos. La visión del amor en la pintura renacentista y barroca de Francia e Italia¹⁵ se asocia con la Arcadia de Virgilio, en la que la relación amorosa es más fácil, asociada con el ciclo natural de la vida, sin la connotación negativa que supone la amenaza constante del «pecado de la carne». En el renacimiento y el barroco la lujuria de los dioses paganos se considera más una travesura que un vicio.

2. JARDINES ABIERTOS. LA ARCADIA MITOLÓGICA

El jardín se diseña y se construye durante el Renacimiento, pero no suele pintarse. No faltan dibujos y planos que dejan constancia, junto con los jardines construidos, de la importancia que adquieren para urbanistas y arquitectos. En estos diseños la imaginación se desborda y la lectura simbólica alcanza cotas máximas de complejidad (como en el caso del jardín de la Villa Orsini en Bomarzo); pero la pintura aún no considera el jardín como un tema pictórico principal. A excepción de la alusión directa al Paraíso del Génesis, el jardín queda relegado, en la mayoría de los casos, a mero marco escenográfico para escenas religiosas y amorosas de tipo moralizante.

Con la consolidación de las nuevas ideas humanistas, la cultura occidental se seculariza. En el giro hacia un nuevo clasicismo artístico se varía la lectura mística del jardín por otra próxima al mito pagano de la Arcadia. La lectura simbólica de la pintura cambia de sentido. No es que desapa-

15 Queremos puntualizar que al hablar de la «visión arcádica» del jardín y del paisaje nos referimos al ámbito italiano y francés principalmente, sin olvidar que durante ese periodo (siglos XV, XVI y XVII aproximadamente), el paisaje como género pictórico se iba fraguando en Holanda, Flandes y los Países Bajos, con un sentido más cercano a la realidad cotidiana.

rezca el simbolismo de las imágenes sino que es más sutil. Y la lectura que el espectador hace del cuadro es más amplia: no sólo atiende a su narración simbólica sino al lenguaje estético de la obra.

La imagen más aproximada a la idea de jardín que encontramos en la pintura de los artistas italianos del Renacimiento la suele proporcionar el tema mitológico de la diosa Flora, el de Venus, el baño de Susana o de Diana y alguna fiesta campestre, donde aparecen motivos propios del repertorio jardinero: fuentes, parterres, guirnaldas de flores, emparrados, pérgolas, etc. Pero el aspecto general es el de un paisaje naturalista, idealizado, inspirado en la realidad geográfica italiana, la misma que habitaron los personajes de la cultura clásica: una campiña de suaves colinas, valles y arboledas, salpicada aquí y allá de restos arquitectónicos.

Será en la *Venus recreándose en la música* del Museo del Prado, donde Tiziano pinta un jardín plenamente reconocible;¹⁶ sin embargo, no deja de ser utilizado como recurso escenográfico para rellenar el fondo de una composición en la que el tema principal, que es otro, aparece en primer término.

Por el contrario, en *Venus y Júpiter* de Veronés, el tema se desarrolla dentro del jardín, los personajes se incluyen en él junto con las pérgolas, columnatas, fuentes y frutales decorativos.¹⁷ En *Susana y los viejos*, aunque los personajes aparecen en primer término, también apreciamos que la escena tiene lugar en un jardín porque aparece un emparrado a sus espaldas, entre columnas. Además, en este caso, la misma narración lleva implícita la idea de un recinto con cierto grado de intimidad: recordemos que Susana es espiada por los viejos mientras se baña.¹⁸

La diosa Flora representa la potencia vegetativa. Preside todo aquello que florece: los árboles, los cultivos, las semillas de toda clase; reina sobre las flores y los campos y su estación es la primavera (el mes de abril). Junto con Venus, protectora romana de los huertos, son las diosas del jardín por excelencia. Botticelli en *La Primavera* las muestra juntas en una composición de intrincada significación simbólica en la que los estudiosos no se ponen de acuerdo.¹⁹ A la derecha Céfito persigue y alcanza a Flora trans-

16 Tiziano, *Venus recreándose en la música*, 1548, óleo sobre tela, 148x217 cm. Museo Nacional del Prado.

17 Veronés, *Venus y Júpiter*, 1560, óleo sobre tela, 25x108 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

18 Veronés, *Susana y los viejos*, óleo sobre tela, 140x280 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

19 Botticelli, *La primavera*, 1477. Temple sobre tabla, 203x314 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

formándola en aura de la primavera (la bella joven que esparce flores); en el centro Venus como reina de la fiesta, para algunos, está separando los amores materiales (a la derecha) de los valores espirituales (a la izquierda), representados por las tres Gracias y Mercurio. A pesar de estar ambas diosas asociadas con el tema del jardín, la escena se desarrolla en un lugar más parecido a un bosque que a un recinto ajardinado. Botticelli, como Fray Angélico, sólo sugiere la idea de jardín en los cuadros de *La Anunciación*, en los que pervive, aunque la imagen haya cambiado, la idea de la virgen sorprendida por el ángel en el *hortus conclusus*.

El tema de Flora lo retoma Poussin en 1631. En su obra *El imperio de Flora*, la diosa aparece en el centro de la composición danzando al tiempo que reparte flores a su alrededor.²⁰ El tema, inspirado en la *Metamorfosis* de Ovidio, representa diferentes personajes de la mitología clásica, que tienen en común, haber vivido amores apasionados y se transforman en flores al morir. A la izquierda, Ajax se clava su propia espada para convertirse en un clavel. En el centro, Narciso contemplando su imagen en un cántaro de agua, se transformará en la flor con su mismo nombre; detrás de éste Clitia, que mira al dios sol en el firmamento, se torna un girasol. A la derecha de Flora, Jacinto, herido en la cabeza, se transforma en la flor que le dio nombre y Adonis con la lanza y acompañado de su perro de caza, se convertirá en anémona. La pérgola con enredaderas, una fuente y macetas con flores, definen este jardín tan singular y poético.

Nicolás Poussin representa el mito arcádico en la pintura de modo explícito, sus antecesores lo han hecho más sutilmente, pero en Poussin la elección es clara. Aunque el artista sea un estudioso de los pintores de la antigüedad, su verdadero modelo está en la poesía virgiliana, pues de pintura quedan pocos restos que le proporcionen referentes visuales. Temas como *Las cuatro estaciones*, *Eco y Narciso*, o *Los pastores de la Arcadia*, testimonian esta afirmación.²¹ La mitología clásica es tema habitual para los pintores barrocos, pero Poussin lo trata con un sentido del clasicismo que, en opinión de la crítica contemporánea, abre el camino hacia un nuevo sentimiento de la belleza terrenal, del paisaje en definitiva. En los cuadros de Poussin no vemos jardines en sentido estricto, pero sí apreciamos un sentimiento de la Naturaleza imprescindible para que el paisaje sea

20 Poussin: *El imperio de Flora*, 1631. Óleo sobre lienzo, 131x181 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

21 Nicolás Poussin: *Eco y Narciso*. Óleo sobre tabla, 74x100 cm. Museo del Louvre, París.

contemplado por sus contemporáneos de un modo trascendente. Y de ello derivará el aprecio por el jardín como evocador del paisaje ideal que propone este artista. No olvidemos que sus pinturas son, en ese sentido, precursoras del jardín paisajista inglés.

En el siglo XVIII con artistas como Watteau o Fragonard, el arte de la pintura ofrece una visión renovada de la fiesta campestre y galante, combinando en cierto modo el carácter frívolo del tema de amor cortés con la visión arcádica de la Naturaleza que había propuesto Poussin. Lo pastoril y lo rústico se pone de moda en la corte francesa entre una nobleza cansada del refinado lujo palaciego.

El sentido básico y original de este término (lo pastoril) era una clase de poesía que celebra los placeres y el canto de los simples pastores. Pero ya en la poesía de Virgilio en torno a la vida campestre la esencia del género es un contraste entre el gran mundo y algún mundo sencillo: en la escritura y la lectura de la poesía pastoril, los que adoptan formas refinadas de arte o disfrutan de ellas se ven obligados a comparar su propia condición que permite tal refinamiento— con la del rústico, cuya existencia no alcanza ese lujo pero que goza en compensación de una mayor y más «fiel» sencillez.

[...] En Watteau, lo pastoril respondía a un momento en que las posibilidades imaginativas del género eran puestas en práctica por una nobleza cortesana divorciada del poder real desde el entronamiento de Luis XIV, y que estaba en vías de divorciarse también de la vida ritual de Versalles durante el retiro y declive del viejo rey. En sus propios parques de esparcimiento, daban forma expresiva a sus juegos rústicos tomando prestada para su propio uso la ruda farsa teatral de las ferias parisienses. Jugaban a ser campesinos, aldeanos y lecheras en un pastoralismo cómico, pero no era tanto la vida de sus arrendatarios lo que imitaban juguetonamente en sus extensas realizaciones de aficionados. Era más bien el campesino tal como había sido ya representado por los comediantes italianos en un traje estereotipado con un mínimo de teatralización y un atrezzo rudimentario.²²

La ficción llevada a cabo por los aristócratas de la corte es la que Watteau representa en sus pinturas y grabados. El jardín será el escenario perfecto para sus narraciones; un jardín amplio, boscoso, más próximo a la idea de parque que a la de jardín cerrado, donde profundas perspectivas nos muestran a lo lejos el palacio al que pertenecen. El modelo que el pin-

²² Thomas Crow, «El paisaje galante», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993. pp.224-225.

tor ha conocido es Versalles, pero sus obras no reproducen el seto recordado o la simetría axial de los parterres, sino el bosque anárquico de sus orillas, el rincón más íntimo y escondido para el juego amoroso. En *La perspectiva*, dos personas disfrutan de la vista del palacio desde un mirador mientras los demás pasean, cantan, charlan y juegan en un rincón boscoso del parque. *La aventurera* y *El encantador* muestran una composición semejante. Los personajes en primer término sentados a la sombra de los árboles sobre un banco y a lo lejos la difusa imagen de la arquitectura, que en ninguno de los dos ejemplos es el palacio sino construcciones del propio jardín: una fuente-estanque en el caso de *La aventurera* y unas arquerías indeterminadas en el caso de *El encantador*.²³

En obras como *Diversiones campestres*, *Los Campos Elíseos*, *Reunión en un parque*, *Fiesta de amor* y *Los placeres del baile*, Watteau retrata la vida en el parque público, precedente de un tema elegido habitualmente por los impresionistas franceses del XIX, pero lo que el parque de este artista tiene de puesta en escena para el juego de una aristocracia cortesana, se convertirá con la pintura de Manet, Seurat, Degás, etc, en un retrato real del mundo contemporáneo, alejado de idealismos y visiones arcádicas.

Junto a esa visión arcádica de la Naturaleza iniciada por Giorgione que culmina con el clasicismo de Poussin y evoluciona hacia el preciosismo rococó, se da otra interpretación del paisaje en el siglo XVIII. Será la de los pintores y grabadores *vedutistas*²⁴ —Canaletto, Van Wittel, Guardi...— quienes llevan a cabo un análisis topográfico del entorno, minucioso, descriptivo, testimonial, de los lugares que visita el viajero moderno. A este viajero, que todavía no utiliza la cámara fotográfica, le gusta guardar un recuerdo de los lugares visitados y, por otra parte, las ciudades retratadas (Venecia y sus canales, París y los jardines de Versalles... etc) se promocionan al divulgar su imagen.

La mayoría de estas *vistas* se recrean en paisajes arquitectónicos; incluso cuando retratan jardines suelen centrar la composición en los elementos construidos sin vegetación: fuentes, templetos, escalinatas, etc. Las pinturas de Versalles hechas por pintores como Martin o Cotellet con sus

23 Watteau, *La aventurera*, 1712 y *El encantador*, 1712, Musée des Beaux Arts, Troyes.

24 *Vedutista* o «pintor de vistas», el término viene del italiano *vedutta* que significa *vista*, haciendo referencia principalmente a la imagen en perspectiva panorámica de ciudades y lugares.

perspectivas de fuentes, parterres y palacetes, o los palacios pintados por Canaletto con minuciosidad admirable así lo demuestran.²⁵ Aquí en España, Houasse y Luis Paret pintan los Reales Sitios de Aranjuez en el siglo XVIII, pero su sentido topográfico del paisaje está muy alejado de la personal interpretación que Rusiñol hará del mismo lugar un siglo más tarde. Estos jardines pintados para la vista no suelen transmitir sentimiento alguno. La *vedutta* del jardín resulta fría: da una idea de su aspecto y diseño pero no de lo que allí puede experimentar el espíritu humano.

Entre todas las pinturas barrocas del jardín destacan por su prematura modernidad los paisajes de la Villa Médicis de Velázquez realizados hacia 1650 aproximadamente. En mi opinión, preludian el inicio del paisaje contemporáneo más claramente que la visión arcádica de Poussin.

Es extraordinario que en la época en que el paisaje en España estaba relegado a lo que Pacheco²⁶ denomina «lexos» o lejos, es decir, complementos paisajísticos pintados en los fondos de las composiciones, un pintor realice dos obras como las de la Villa Médicis.²⁷ A nosotros nos interesan porque representan un jardín pero, aparte de esto, son citadas por todos los investigadores del paisaje como verdaderos hitos en la historia del género en España.

En el inventario que se realizó en el taller de Velázquez tras su muerte, se registra una partida de «paisillos de Italia» entre los que se encontraban estos cuadros. Se denominaba *países* a los cuadros de paisaje iconográficamente autónomos, sin más propósito que el de retratar un lugar, algo similar a la *vedutta* italiana. Sin embargo, los cuadritos de Velázquez no transmiten la fría estampa de una villa retratada en su esplendor, como hubiera hecho un *vedutista*. El artista adopta una intención diferente frente a lo representado: no pinta este motivo por encargo ni con el fin de hacer un apunte útil para posteriores composiciones, lo pinta para sí, por puro placer. Se sabe que Velázquez estuvo residiendo en la Villa Médicis durante unos meses en su primer viaje a Italia (1629-1630) y debió realizar estas

25 Canaletto, *Palacio de Nymphenburg con el jardín*, c. 1761 Munich; Cotellet, *Bosquet du Théâtre de l'eau*, 1693, Versailles.

26 Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, escribe en 1649 su tratado *Arte de la pintura*, el más importante del siglo XVII, donde utiliza el término *lexos* para referirse a los paisajes que sirven de fondo en composiciones con temas diversos.

27 Velázquez, *Jardín de la Villa Médicis*, óleo sobre lienzo, 44x38 cm, y el también titulado *Jardín de la Villa Médicis*, óleo sobre lienzo, 48x 42 cm., ambos en el Museo Nacional del Prado.

obras *in situ*, como si de un *plenairista* se tratara, ya que se ve el interés por representar dos rincones similares del jardín a distintas horas del día. Lo captado en el cuadro es el ambiente y la luz de un instante de realidad.

Ambos lienzos se centran en un motivo arquitectónico clásico enmarcado por setos y árboles. El hecho de que una arquitectura estructure la composición no resta al lugar su carácter vegetal, como ocurre con algunas otras vistas de jardines. Por otra parte, la evocación clasicista de un tema como la serliana²⁸ es tratado por Velázquez sin concesiones idealistas, pues en uno de los cuadros la portada se encuentra en obras, apuntalada y degradada, algo que Poussin hubiera evitado constatar; lo que hace Velázquez no es inventar una ruina de la antigüedad sino reflejar una realidad objetiva que no excluye, en opinión de José Milicua²⁹, un levísimo toque de melancolía. El jardín se muestra íntimo, privado, habitado tan sólo por dos individuos de pequeño tamaño integrados en el paisaje como un elemento más del jardín sin ser protagonistas ni aportar anécdota alguna. No hay tema en estas pinturas, son fruto de una experiencia directa del artista en el lugar, tal y como se ha dicho que debe ser el sentimiento moderno del paisaje. Ante estos cuadros es fácil imaginar al pintor, mientras los ejecuta de manera espontánea y desinteresada, inmerso en el ambiente del jardín, viviendo lo que retrata de una forma directa, haciendo suyo lo que contempla y, a su vez, dejando parte de sí en lo que pinta. Este será sin duda el talante de pintores como Pinazo, Sorolla, Monet, Nolde, Renoir y tantos otros ante sus cuadros de jardines y de paisaje dos siglos más tarde.

Las tendencias artísticas que coexisten en Europa durante los siglos XVII y XVIII aportan desde su diversidad los ingredientes necesarios para la consolidación de un tema pictórico como el del jardín. El gusto Rococó nos acostumbrará a apreciar lo pintoresco, lo anecdótico y lo decorativo; de la pintura holandesa aprenderemos el valor pictórico de temas de la vida íntima y cotidiana: la pintura de género, el costumbrismo...; de la visión arcádica quedará el amor a la Naturaleza, el aprecio de lo vegetal como fuente de vida y la capacidad de valorar positivamente la vida al aire libre; los vedutistas aportarán el modo de dibujar y guardar recuerdo de bellos luga-

28 El arquitecto y tratadista italiano Sebastiano Serlio (1475-1554) difundió este diseño en su tratado de arquitectura, inspirándose en un modelo conocido ya en el Bajo Imperio Romano. Se trata de un vano tripartito en sentido vertical, cerrado en arco de medio punto el central que apoya sus arranques sobre arquivoltas soportados por columnas, arquivoltas que a su vez cierran los dos vanos laterales.

29 José Milicúa, «Velázquez y el paisaje», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, p.219.

res y, por último, un artista como Velázquez nos instará a pintar la realidad trascendida por la experiencia vivida directamente en el jardín.

3. EL PARQUE PUBLICO EN LA PINTURA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

El parque es un jardín para la vida social, para el encuentro, el juego, el paseo, la caza... El recreo en definitiva es su función principal. Aunque tenga un único propietario, éste lo comparte con sus amigos, el parque no tiene objeto si no es para gozar en grupo. En la pintura rococó vemos cómo el jardín del rey o de la nobleza se llena de cortesanos y aristócratas que gozan del recinto como si de un parque público se tratara, pero el pueblo llano aun no participa de ese privilegio. Cuando estos jardines lleguen a estar a disposición de todas las clases sociales estaremos hablando de la pintura realista del siglo XIX.

El jardín paisajista inglés del XVIII es sin duda el modelo de parque por excelencia. Su carácter abierto, naturalista en el sentido que indica Páez de la Cadena,³⁰ es decir, imitador artificial de un paisaje natural, lo vincula con la idea arcádica de belleza campestre, ahora notablemente imbuida de ideas filosóficas propias del Iluminismo: laicismo, liberalidad, modernidad, democratización social... etc., ideales básicos de la cultura contemporánea.

La aristocracia inglesa, aquella misma que diseñó y construyó sus jardines en el siglo XVIII para manifestar unos principios estéticos y filosóficos nuevos, es retratada en ellos por Gainsborough visiblemente satisfecha de su creación.³¹ Consigue con sus retratos al aire libre, fundir en el ambiente y la atmósfera del campo a los retratados, dando el mismo valor al paisaje que al individuo que lo ocupa. Se trata de una visión real, sin melancólicas evocaciones de la Naturaleza perdida sino dando testimonio

30 Cuando Páez de la Cadena habla del jardín paisajista inglés en *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Istmo, 1982, p. 228, matiza los términos que utiliza del modo siguiente: «Al emplear la expresión ‘paisajismo inglés’, tan de moda en ciertos sectores jardineros de España, debo recalcar que el uso de esta expresión puede ser válido en tanto que se entienda como definición vaga, en el tiempo y en el espacio, de una predisposición al cambio, primero; de un cambio efectivo, después; y, finalmente, de una tipificación de estilos que resumen distintas procedencias y culturas y que tienen como norma general la imitación de formas naturales forzándolas en lo que sea preciso, para obtener la impresión de parecido con la obra espontánea de la Naturaleza. Por mi parte, creo preferible emplear la expresión ‘naturalismo’, como opuesta a racionalismo o, mejor aún la palabra ‘paisajismo’, como una tendencia que se acerca a repetir los paisajes naturales, versus la obsesión por geometrizar y cuadrangular perfectamente el espacio de actuación del jardinero.»

31 Gainsborough, *El matrimonio Andrews*, 1749, National Gallery, Londres.

de la Naturaleza recobrada verdaderamente por burgueses y aristócratas pertenecientes a una sociedad culta y civilizada. Las fincas y parques representados no están idealizados, son fincas rústicas en pleno rendimiento, construidas y gestionadas por sus dueños muy de cerca.

El jardín paisajista servirá de inspiración a los poetas y escritores románticos que buscarán en él su potencial sublime. Goethe en *Las afinidades electivas*, a través de una trama que se desarrolla durante la construcción de un jardín paisajista, deja un valioso testimonio de lo que significaba para estos propietarios el diseño, construcción y gestión de sus parques y fincas rústicas. El orgullo de los protagonistas de la novela al mostrar a sus amistades los resultados de sus avances en la remodelación del jardín, es el mismo que se hace visible en la expresión de los personajes retratados por Gainsborough apenas unos años antes. La clase alta ya no se relaciona con sus semejantes en los salones sino en contacto con la Naturaleza a través de una vivencia sencilla y directa en sus jardines.

En España será Goya quien retrate a la nobleza en sus cortijos y al pueblo en las fiestas campestres. Pero las nobles damas de Goya, aunque retratadas en jardines y alamedas, no muestran la complicidad que vemos en los personajes de Gainsborough con sus tierras, sino que son las protagonistas absolutas del lienzo, relegando el jardín a la simple función de fondo ambiental.

El jardín no será un tema elegido por los paisajistas románticos como Turner o Friedrich porque la imagen amable que el jardín inspira habitualmente no conmueve a estos artistas.

Generalmente los pintores de principios del XIX prefieren emocionarse con tormentas, tempestades, incendios, abismos, montañas, imágenes que convulsionan su espíritu, o dar lecciones morales con alegorías del buen gobierno, el poder y el amor volviendo la mirada hacia la antigüedad clásica. No obstante, el gusto por lo pintoresco no desaparece del todo. El pintor romántico, cuando aborda el tema del jardín, lo hace en su versión bucólica, íntima y doméstica, interpretando estos espacios como lugares de refugio frente a la supuesta amenaza³² que supone la transformación del

32 Nos referimos a la inquietud que despierta en el hombre cualquier cambio o transformación profunda en su forma de vida o de pensamiento, cambios y transformaciones que se llevan a cabo en el terreno social, ideológico, económico y político por parte de la burguesía revolucionaria en Europa durante el siglo XIX y que son vistas por algunas personas como amenazas a una forma de vida conocida, sencilla y apacible.

mundo moderno. Es el caso de algunos pintores alemanes como Adrián Ludwig Richter o Erasmus von Engert, quienes renuncian a la grandilocuencia de los pintores neoclásicos y a las impresionantes imágenes del paisaje romántico a favor de la escena amable, tranquilizadora y hogareña en la que tiene cabida el jardín doméstico.

No es habitual que el parque o jardín abierto transmita la inquietud de lo sublime;³³ sin embargo, los simbolistas de principios del XIX supieron captar su potencial carácter misterioso, melancólico y místico. Sobre todo los poetas encontraron temas sugerentes en los jardines románticos evolucionados del paisajismo inglés del XVIII: intrincados laberintos, mudos estanques, pozos profundos, flores exóticas, alamedas sombrías y todo aquello que agitara el alma, era motivo de inspiración para sus composiciones.

Los jardines no serán para la diversión y el gozo de las gentes sino para la soledad y el aislamiento del individuo que vive en ellos toda clase de experiencias místicas. Los artistas los pintarán deshabitados, decadentes, abandonados o habitados por seres melancólicos, espíritus, ánimas penitentes, etc. Incluso la colorista interpretación que del jardín hace Samuel Palmer en su cuadro *En un jardín de Shoreham*³⁴ demuestra que sus visiones de la Naturaleza están, según sus palabras, «pasadas por el intenso, purificador, separador y transmutador calor de la alquimia fabulosa del alma.»³⁵

En general la versión amena del parque público durante el romanticismo no abunda. Los espíritus románticos tienden hacia el individualismo y la introspección, por eso, su sentimiento del paisaje y del jardín, profundamente interiorizado, tenderá hacia lo privado, no hacia el aspecto social y ameno del espacio público. El parque lleno de gente divertida y ociosa no estimulará su creatividad.

Hay que esperar hasta bien entrado el nuevo siglo para que los pintores plenairistas y los impresionistas descubran en los parques públicos un tema inagotable para sus investigaciones.

33 Nos referimos a *lo sublime* en el sentido que le da Edmund Burke en su libro «*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*», es decir, todo aquello que llegue a despertar en el individuo la idea de dolor, peligro o terror, aquello que le provoque una agitación violenta del espíritu. En el sentido de Burke los paisajes de Turner serían sublimes pero no las visiones pintorescas de los jardines rococó.

34 Samuel Palmer, *En el jardín de Shoreham*, 1829, Victoria & Albert Museum, Londres.

35 *The letters of Samuel Palmer*, ed. Raimond Lister, Oxford, 1974, p. 16. Citado por Hugue Honour en *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 1989.

El jardín urbano se hace necesario en ciudades que crecen y se transforman a un ritmo vertiginoso durante el XIX. Los parques en el corazón de la gran urbe sirven, entre otras cosas, para mitigar el sentimiento de añoranza de los ciudadanos, que han perdido para siempre el contacto con el bosque primigenio. Sin embargo, el parque urbano es un sucedáneo de Naturaleza adaptada a los usos de la civilización urbana.

Las prácticas plenaristas iniciadas por los pintores de la escuela de Barbizon son mantenidas por la siguiente generación de pintores impresionistas, pero los lugares elegidos para la pintura de paisaje no se limitan al mundo rural. El auge cultural de las grandes capitales como París atrae la atención de los artistas. En ellas y sobre ellas lo pintarán todo, principalmente su agitada vida social que en gran medida se desarrollará en los parques públicos. Arnold Hauser, explica esta relación del impresionismo con la urbe:

El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas pero siempre efímeras, de la vida ciudadana.³⁶

Baudelaire, incomparable crítico del arte de sus contemporáneos, considera que la nueva belleza de lo sublime³⁷ se da en la ciudad. En la obra *El pintor de la vida moderna* retrata las aspiraciones y modos de actuar del

³⁶ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1992. p. 196.

³⁷ Una sublimidad producida en este caso por la inquietud ante lo desconocido que provoca la ciudad moderna. Sobre el particular se expresa Antonio Piza en «Baudelaire, la ciudad, el arte», introducción a Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/librería Yerba/Cajamurcia, 2000. Piza describe a Baudelaire como un *flâneur*, es decir, un paseante de la ciudad, un observador de la vida urbana que en ocasiones se siente extraviado o enajenado ante la incesante novedad que París le ofrece. Analiza el sentido sublime de la belleza que Baudelaire halla en la ciudad: «Baudelaire, enfrentado al reconocimiento de esta nueva constelación de la experiencia, compuesta por fenómenos vitales y reacciones subjetivas, toma conciencia de que el «sub-limen», el «más allá del umbral» no se da en ningún lugar con mayor inmediatez que en la ciudad; su realidad sobrepasa la capacidad receptiva del hombre, trasciende sus consolidadas virtudes interpretativas, arrojándolas al reino del «inconnu». El habitante, turbado frente a fenómenos inaprehensibles que lo aturden y lo desorientan, experimenta la embriaguez de una nueva excedencia estética, constitutivamente dual como sólo lo sublime, en la co-presencia de lo «magnífico» y de lo «terrible», puede comportar.» (p. 18-19)

artista de su época, un individuo absolutamente integrado en la vida ciudadana que se vale de la gran urbe tanto para relacionarse con sus semejantes como para alcanzar un importante grado de aislamiento, porque, como bien explica de nuevo Hauser al hablar del impresionismo:

A primera vista puede parecer sorprendente que la gran ciudad con su hacinamiento y su revuelta mezcolanza de gente pueda haber suscitado este arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad individual y de la soledad. Pero es bien sabido que nada provoca una impresión de soledad tan grande como la estrecha reunión de muchísimos hombres, y en ninguna parte se siente uno tan solo y perdido como entre una gran multitud de gente extraña. Estos dos sentimientos fundamentales que trae consigo la vida en tales ambientes, el sentimiento de estar solo y pasar inadvertido, por un lado, y la impresión del tráfico furioso, del movimiento incesante y las constantes vicisitudes, por otro, origina el sentimiento impresionista de la vida, que une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones.³⁸

Baudelaire se inspiró en Constantin Guys al escribir su ensayo, un pintor que hoy pasa inadvertido en la Historia del Arte. Y, sin embargo, fue Manet quien ha encarnado con su pintura el verdadero espíritu de la modernidad a la que Baudelaire se refirió.

En el lienzo titulado *Música en las Tullerías*, Manet aborda el tema del jardín público, del parque de ocio ciudadano, para registrar un aspecto más de la vida moderna, y lo hace con la distancia del espectador, captando un instante del acontecer diario en la ciudad.³⁹ El pintor se autorretrata junto a sus amigos Baudelaire, Gautier, Balleroy, Fantin-Latour, Offenbach y otros integrados en el bullicioso ambiente del jardín.

La utilidad del jardín como un lugar de encuentro social multitudinario se generaliza en el París de aquellos tiempos hasta el punto de ser, junto a cafés y bulevares, el lugar elegido para cualquier acontecimiento. Antonio Piza realiza una original interpretación de los aspectos compositivos de *Música en las Tullerías* para llegar a la conclusión de que el jardín representado adquiere el aspecto del interior de un salón saturado de gente:

El cuadro de Manet, a pesar de reconocer el contexto de la vegetación como «contenedor» del acontecimiento, de hecho lo oblitera, a causa del dominio

38 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1992, p. 205.

39 Edouard Manet, *Música en las Tullerías*, 1860, óleo sobre lienzo, 76x119 cm. Nacional Gallery, Londres.

figural de los conocidos arquetipos urbanos. No se trata, en consecuencia de caminantes «entre» árboles, sino de troncos arbóreos aislados y curvados por la presión física de la multitud; una floresta simbólica más que real, ya que el pequeño desgarró azul, colocado sobre el eje central, no impide que se vea la techumbre frondosa como una especie de cubierta ininterrumpida que convierte el paisaje subyacente en una especie de simulación de un interior público, de un salón.⁴⁰

La vida pública en París se ve favorecida por las reformas urbanísticas de Haussmann. Seccionó el núcleo histórico medieval de la ciudad por medio de amplios bulevares que favorecían el tráfico de coches de caballos, acelerando el movimiento en la calzada y fomentando la vida en las aceras que se llenan de cafés, comercios y gentes que pasean. Los usos y costumbres de la ciudadanía sufren una importante evolución: la vida familiar se hace pública, los niños y las mujeres se sientan en los cafés o juegan en el parque. Los amantes se cortejan en los espacios públicos y algo que anteriormente estaba relegado a la categoría de lo privado es ahora una imagen habitual en jardines y terrazas. El lienzo de Manet *Pareja en el Père Lathuille* muestra al joven cortejando a la mujer ante la mirada de un camarero. El lugar parece ser la terraza ajardinada con frondosa vegetación del famoso restaurante Père Lathuille, en el que se reunían los amigos del pintor.⁴¹

También Renoir pinta escenas amorosas en jardines y lugares públicos, quizá con mayor dulzura que Manet, pero con el mismo sentido de lo contemporáneo, es decir, siendo fiel reflejo de una nueva realidad social. Obras como *Confidencias* o *Enamorados* dan testimonio de ello.

Los pintores realizan su trabajo al exterior, fuera del estudio, ante la vista de los demás. En *La pérgola*, Renoir probablemente retrata a Monet, Sisley y otros mientras conversan en el «Moulin de la Galette». Manet inmortaliza el estudio flotante de Monet sobre el río en Argenteuil. No es la única vez que Manet retrata al matrimonio Monet, también hay un cuadro en el que vemos a Monet, no en su oficio de pintor sino arreglando con sus propias manos un macizo de flores, mientras su esposa y su hijo reposan sobre la hierba. Al mismo tiempo pintó Renoir la escena, esta vez

40 Antonio Piza.: *Baudelaire, la ciudad, el arte*, introducción a *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, editado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, librería Yerba y Cajamurcia. Murcia, 2000. p.p. 70 - 71.

41 Manet, *Pareja en el «Père Lathuille»*, 1879, óleo sobre lienzo, 93x112 cm. Musée des Beaux Arts, Tournai.

eliminando de la composición al jardinero Monet, al que retrata pintando en el jardín de Argenteuil.⁴²

El jardín es elegido no sólo por ser el lugar de moda para reunirse sino por las posibilidades cromáticas y luminosas que ofrece al pintor impresionista. Lugares como *La Grenouillère* o el *Moulin de Galette* son pintados por Renoir y Monet en numerosas ocasiones. Allí la gente se reúne al aire libre, en terrazas ajardinadas, bajo pérgolas y porches que dejan pasar fragmentados rayos de sol, creando vibraciones de luz y color indispensables para las investigaciones técnicas de los artistas.

Los avances experimentales de los impresionistas no implican un cambio de temática en sus pinturas. Seurat lleva al culmen su teoría puntillista en *La Grande Jatte* o *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*.⁴³ Además de ser considerada el manifiesto del puntillismo esta obra es la crónica de las costumbres de la nueva sociedad industrial, fruto de una directa observación por parte del artista, que acudió durante más de un año a tomar apuntes de aquel lugar a orillas del Sena al que acudían los habitantes de un suburbio industrial en su día de descanso. La composición, detenidamente estudiada por Seurat, no deja ni un resquicio a la improvisación. El momento de ocio que disfruta la gente parece haberse congelado o detenido para que analicemos con detalle todo lo que allí se narra. Los personajes, con apariencia de maniquíes más que de personas vivas, son prototipos de la burguesía y el proletariado, que se mezclan y relacionan en el espacio común del parque.

4. EL JARDÍN PRIVADO

Hemos visto cómo el jardín público, los parques y alamedas de las ciudades han servido a los artistas del siglo XIX para dejar testimonio de la vida moderna tanto desde la visión objetiva del realismo y del impresionismo, como desde la lectura ideal y subjetiva del simbolismo.

Así como los parques y jardines públicos sirven de escenario para el gran retrato de la sociedad, el jardín privado es útil para la mirada intros-

42 Manet: *Estudio flotante de Monet*, 1874, óleo sobre lienzo, 80x98 cm. Neue Pinakothek, Munich; *La familia Monet en el jardín*, 1874, óleo sobre lienzo, 48x95 cm. Colección particular, Nueva York; Renoir, *Familia Monet*, 1874, óleo sobre lienzo, 50x68 cm. National Gallery of Art, Washington; y Renoir, *Monet pintando en Argenteuil*, 1875, 50x61 cm., Wadsworth Atheneum, Hartford.

43 Seurat, *La grande Jatte*, 1884-1886, óleo sobre lienzo, 205x308 cm. Art Institute, Chicago.

pectiva, íntima y personal del artista hacia sí mismo. Y el jardín se convertirá en un lugar no sólo para ser pintado, sino para pintar, meditar y reflexionar en él.

Muchos artistas de finales del siglo XIX y principios del XX trabajarán en la intimidad de sus jardines privados, creando obras de con una notable libertad expresiva que en muchos casos serán precursoras de la evolución de la pintura contemporánea posterior. Son los casos, algunos ya citados, de Manet, Monet, Renoir, Pinazo, Sorolla, Bonnard, Nolde, etc. Crear el jardín, vivirlo, conocerlo, penetrar en él y viceversa, que el jardín penetre en nosotros, es una experiencia conmovedora, porque agudiza y alimenta nuestros sentidos. Manifestar esta experiencia mediante la pintura es lo que hicieron estos artistas.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en el periodo romántico, se comienza a valorar como un principio indispensable del arte la implicación emotiva personal del artista en la concepción de la obra de arte, de tal modo que ésta debía de ser la expresión de la experiencia vital personal del creador.⁴⁴ Sin embargo, no es habitual hallar en este periodo una pintura intimista en la que se habría desarrollado el tema del jardín particular. El espíritu romántico se decanta por plasmar la experiencia terrible y sublime vivida en la Naturaleza indómita del exterior.

Hay que esperar a finales del siglo XIX para que pintores como los anteriormente citados hayan asimilado los principios de individualidad del romanticismo y los apliquen a temas mucho más modestos, comunes, sencillos y cercanos como el jardín privado. La temática doméstica e intimista que no abordaron los románticos en su afán por huir del frívolo y decorativista arte rococó es retomada por los pintores de finales del XIX.

El hecho cotidiano, tanto en la experiencia social urbana o campesina como en la vida íntima y familiar, es registrado por el pintor «moderno» con naturalidad, sin el afectado amaneramiento del XVIII. Así pues, podemos afirmar que estos artistas han recuperado el gusto por lo cotidiano, propio del siglo XVIII, otorgándole una nueva dimensión espiritual y conceptual como tema pictórico gracias al aporte intelectual del romanticismo.

44 Constable dirá «Pintar es otra manera de decir sentir» y Baudelaire «Quien dice romanticismo, dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito, expresado todo ello por los medios de que disponen las artes. El romanticismo no estriba precisamente ni en la elección de los asuntos, ni en la verdad exacta, sino en una manera de sentir.»

La participación personal en la construcción de sus jardines y residencias privadas, motiva particularmente a artistas como Sorolla, Pinazo, Monet, etc., en la representación de un entorno creado enteramente por ellos. Estos jardines que rodean o contienen sus viviendas son lugares donde disfrutaban de sus amigos y familiares, refugio para sus horas de intimidad. Paraísos particulares donde el ejercicio de la pintura supone una evasión, plena de libertad estilística y formal. De hecho, muchas de las obras surgidas en ellos suelen ser citadas como precursoras del arte contemporáneo, y en particular de la abstracción y el informalismo pictórico del siglo XX.

El paradigma de jardín creado por su dueño para ser pintado es Giverny, donde Monet pintó sus más conmovedoras obras. Este lugar fue para el pintor un espacio de trabajo y recreo simultáneamente. Monet poseía amplios conocimientos de jardinería pero, sin embargo, le interesó diseñar un jardín bajo una perspectiva pictórica, un entorno apto para sus investigaciones sobre la luz y el color. La distribución de los espacios, el estanque o los macizos de flores con sus determinados colores no fueron casuales sino concebidos premeditadamente para crear efectos lumínicos, contrastes de colores complementarios, sombras, reflejos, etc. que luego plasmó en sus *Ninfeas* y tantos otros trabajos bien conocidos.

Sin esa idea preconcebida crearon otros artistas su jardín y pintaron en él y sobre él. Ignacio Pinazo en Godella (Valencia) o Sorolla en Madrid, por citar nombres cercanos, dejan una serie de pinturas realizadas en la intimidad de sus jardines que son la esencia del arte pictórico de finales del XIX y principios del XX. Un realismo trascendido por el sentimiento y el temperamento individual del creador. Estas obras de gran espontaneidad, soltura y libertad formal fueron, en gran medida, precursoras de la concepción contemporánea de la pintura.

5. CONCLUSIÓN

El jardín puede entenderse como un lugar que posee unas características físicas determinadas, pero también es el lugar ideal, no real, que responde a un sentimiento o aspiración humana. Hace referencia por una parte al mundo intangible de la imaginación y el espíritu, y por otra, al ámbito de la vida real. De este modo, además de un objeto construido en un espacio concreto, el jardín puede ser considerado como una *idea* surgida en la conciencia de los hombres a lo largo de los siglos, que se materializa atendiendo a los imperativos culturales de cada periodo histórico. Como tal

idea ha sido representado en la pintura, siguiendo la evolución que he intentado desarrollar en este artículo.

El jardín y la imagen que de éste poseemos, serán siempre un concepto con un fuerte contenido simbólico, que seguirá formando parte del repertorio de imágenes de la pintura, pues es un ámbito donde nos sentimos transportados, lugar de evocaciones y añoranzas de un Paraíso perdido que todos seguiremos buscando.