

# El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura

LILY LITVAK \*

## RESUMEN

*En este ensayo se estudia el tema del viejo parque abandonado en la pintura y la literatura españolas de fin de siglo XIX a principios del XX. Esta temática sirvió para encapsular varios postulados estéticos del modernismo, y a la vez sirvió de vehículo para expresar la idea de decadencia propia de la época que encontró tanta popularidad en aquellos años, popularizada por libros como Degeneración de Max Nordau.*

## ABSTRACT

*This essay studies the theme of the abandoned garden in Spanish literature and art at the turn of the XIX century and the firsts decades of the XX<sup>th</sup>. This subject served as a form of expression for several aesthetic premises of modernismo, at the same time, it also conveyed the ideas of decadence and degeneration that were so in vogue during that period, propagated by books like Max Nordau's Decadence.*

La idea del jardín viene de lejos, como mito atemporal, como suceso ideal siempre idéntico y siempre distinto, que acaece siempre y continuamente se renueva. Ese tema, por su primordial finalidad de la belleza, encontró su perfecta expresión dentro del simbolismo, un movimiento nacido a fines del siglo XIX, como reacción idealista contra el positivismo, y el naturalismo. En esos años, la imagen del jardín sufre un cambio fundamental. Para esos años, las nuevas teorías científicas, el industrialismo, el darwinismo, la lucha de clases, habían confirmado la culpa y la caída del hombre, y predestinado a ese trasunto del paraíso a compartir la caducidad de todos los demás seres de la naturaleza. En esa iconografía intervienen las

---

\* The University of Texas at Austin.

ideas de la decadencia que encontraron tanta popularidad en aquellos años. Para aquellos ardientes visionarios, el fin de todas las cosas estaba próximo, y el reloj marcaba más que la muerte del siglo, el final de la civilización occidental para algunos, el fin del mundo para muchos, el término de las ilusiones para todos.

La noción de decadencia era relativamente nueva y propia de la época <sup>1</sup>. El pensamiento decimonónico se apoyaba en una concepción pesimista de la existencia, nacido de una actitud pseudocientífica. Aún antes que Max Nordau publicase su libro sobre el tema, la idea de la degradación general de las razas europeas se había extendido, enraizada en las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies. Se deducía que la humanidad seguiría el mismo camino que todas las especies animales, y que los individuos; de la juventud a la madurez, y luego a la vejez. Los pueblos europeos, herederos de una larga evolución estaban amenazados



*Fig. 1. Cementerio de Toledo.*

---

<sup>1</sup> El siglo XVIII la explicaba simplemente por la ruptura del equilibrio entre la constitución de las naciones y sus límites territoriales o por el poco valor dado por aquellos imperios a los valores propios para el desarrollo del espíritu humano. Aún el concepto de progreso más arriesgado, el de Condorcet, por ejemplo, no indicaba una maduración orgánica de la humanidad, sino el perfeccionamiento cumulativo de las ciencias, las artes y la sabiduría.

por una decrepitud inevitable y condenados a una próxima muerte por el asedio de pueblos más bárbaros y vigorosos. En esa nueva redefinición del mundo, no se trataba sólo de la evolución de una especie, sino la del mismo edén, también sometido a los ritmos del tiempo. La imagen finisecular del jardín se contraponía al mito, convertido ahora sólo en una leyenda. Por eso, a menudo, la sombra del paraíso se percibe en el parque abandonado, como último vestigio rescatado del túnel del tiempo.

No hay duda que la conexión que tiene el jardín con el tiempo colabora a esas identificaciones. El jardín combina la noche y el día, el ciclo de las estaciones y el paso de los años. Contrasta el tiempo de los árboles que viven más y el de los hombres o flores o insectos que viven menos. La conexión con la muerte es inevitable y muy compleja. El cuerpo destrozado de un pájaro, una flor marchita, el tronco podrido de un árbol, son huellas de su evidencia. También el hombre la sufre, muy diversas civilizaciones tienen la costumbre de establecer a los muertos en un jardín, y a menudo se borran las líneas divisorias entre cementerios y jardines.

El pintor más excepcional del parque viejo fue Santiago Rusiñol. Sus primeros lienzos, de un extremo realismo, ya muestran una sombra melancólica. Son temas de las faldas de Montjuich, calles y patios de San Gervasio, rincones de Vallcarca, claustros, y ábsides tristes.

El tema del jardín abandonado aparece desde su primera estancia en París en 1888. Alquiló una casa en la tétrica calle de Rue de l'Orient, rodeada de un jardín con árboles muertos cuyo tronco pintó de verde para hacerse la ilusión de que respiraban. En esos años surgieron sus primeras afirmaciones modernistas en varios lienzos que tienen como elemento un patio o un esmirriado jardín en invierno; *El afilador*, *Tintorería*, *Patio de Les escaldes*, *Patio abandonado*, *Parque Monceau*, *Campo de brolle*, *Le bois de Boulogne*, *El patio de mi casa*, *Casa de empeños*. Son escenas melancólicas envueltas en bruma, con los árboles desnudos que dejan entrever paisajes tristes, desiertos y silenciosos. Muestra allí esquemas que se convertirán en una constante; la utilización de la perspectiva lineal para conseguir profundidad, con árboles para situar gradientes y el limitado color de la paleta. Todo aquí tiende al simbolismo, empezando por el tono. Rusiñol atribuye a los colores significados esencialmente simbólicos. Según él, en tierra de sol: «la filosofía del arte brota caliente del cerebro, como una explosión de vida, como una chispa que rebota dentro del entendimiento y sale vibrando con todo el fuego del impulso, como una parte madurada por los rayos del cielo ... En tierra de brumas el arte es triste, de una tristeza de sueño, difuminado como una visión, perdido de forma y velado de siluetas, confuso y gris, misterioso y lleno

de símbolos que nadan en el vacío de la fantasía... el color es sol, es bruma el violeta, el gris, el perla, el verde hoja»<sup>2</sup>.

Es ejemplar *Casa de empeños*, exhibida por primera vez en 1889 en el salón del Champs de Mars. Utrillo comentó la filiación simbolista del lienzo: «Envía al salón de París del Champo de Mars un patio, algunas macetas a la derecha, una oscura escalera en el fondo, un cobertizo de remendón a la izquierda, y una mujer en el centro. ¿qué asunto representa todo esto? Ninguno, sin duda; pero la casa es triste, el patio lúgubre, las plantas piden luz, casi todo es melancólico; el sombrío traje de la mujer induce a creer que es una casa de empeños. ¿Para qué se necesita pues el asunto cuando la impresión general que produce una obra de arte despierta las más íntimas emociones?»<sup>3</sup>.

El cuadro está resuelto para provocar un sentimiento de misterio y malestar. El gran espacio vacío del primer plano, formado por las baldosas del patio, separan al espectador de la mujer que sale del portal. Los objetos heteróclitos y desordenados en el desván de la derecha, así como los tiestos de la izquierda, dan sensación de vejez y y pobreza. Todo el colorido tiende a la melancolía y culmina en la gran área negra del vestido de la mujer. Completan la tétrica atmósfera los toques negros repartidos en los tiestos que destacan las ramas secas y escuálidas de las plantas meticulosamente dibujadas. Gran parte del sentimiento opresivo viene también del silencio que aquí reina y que representa la máxima expresión de aislamiento.

Rusiñol trasladó esas sensaciones a su pintura de jardines. Tomó sistemáticamente estos temas después de su viaje a Italia cuando se enamoró del paisaje previamente embellecido, en vez del natural que impusieron los impresionistas. Su fulgurante intuición fructificó en un paseo nocturno en Granada. Llegó hasta la placita del Realejo; la luz de la luna iluminaba suavemente la glorieta. El pintor quedó hechizado por la suavidad de la noche, el silencio, la luz espectral, los muros encalados, y esbeltos cipreses. Esa glorieta fue la madre de los *Jardines de España*.

Desde entonces Rusiñol no pintó más que jardines. Solo en Mallorca intercaló algún paisaje. Expuso su colección *Jardines de España* en 1899 en París, en la sala *Art Nouveau* de Bing, especializada en pintura simbolista. Presentó treinta y dos cuadros, veinticinco de Granada, uno de Aranjuez, uno de La Granja, dos de Sitges, dos de Tarragona y uno del

<sup>2</sup> Josep PLA, *Santiago Rusiñol y su época*, Barcelona, Destino, 1989, 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 26.

Laberinto de Horta. Fue un gran éxito de prensa y de asistencia del público. Emocionó la España que presentaba el maestro, lánguida, misteriosa, dormida. Asombró la riqueza del tema, el fondo tan complejo de emociones que evocan sus lienzos, el lazo de secreto tedio y melancolía que une al artista con sus paisajes.

El maestro influyó mucho en Juan Ramón. Su temática se encuentra en el libro *Jardines lejanos* del poeta mogueño, que le dedicó un poema donde refleja el jardín solitario del pintor. Otros escritores le dedicaron poemas y prosas. Pérez de Ayala, que menciona la estatua mutilada y el musgo, Azorín, que describe un jardín castellano abandonado, y hasta García Lorca, que recuerda al pintor en *Impresiones y paisajes* donde hay un capítulo dedicado a los jardines. Años más tarde Manuel de Falla quiso corresponder al prodigioso efecto que los jardines de su región produjeron en Rusiñol, y glorificó el descubrimiento de la glorieta de Granada componiendo en 1915 en el Cau de Sitges su obra *Noche en los jardines de España* <sup>4</sup>.

Los elementos que aparecen en el jardín pintado son constantes. Se favorece el tema del parque clásico, regido por la ordenación geométrica de las plantas, donde se reconstruye un mundo de formas y colores a la medida del hombre. Se modela el espacio, privilegiando la arquitectura que define el lugar, la vegetación podada en formas regulares, y las estatuas que toman posesión del aire con su masa o empuje. Algunos cuadros muestran las verjas, rejas y muros que cierran el lugar, o son protagonistas principales las fuentes y su ornamentación estatuaria. Otros lienzos destacan elementos escenográficos; niveles, terrazas que permiten la exploración del espacio, anfiteatros, pórticos, arcos, columnas, pérgolas que producen una curiosa mezcla entre jardín y teatro.

El tratamiento del fondo vegetal en corte topiario que expresa una confusión metamórfica entre el arte y la naturaleza es motivo de experimentaciones. Las arquitecturas vegetales ocupan mucho espacio; murallas de ciprés, setos de boj, arcadas, nichos, pilares y cornisas logrados con el ramaje de los arbustos, pequeños salones y cuartos de follaje domesticado por medio del «artificio de la poda.» La *natura artificiosa*, destilada así es una abstracción, opuesta a la *natura naturans* que sigue el flujo del tiempo <sup>5</sup>.

*Jardín neoclásico* de Santiago Rusiñol, inspirado en el Jardín de Monforte de Valencia presenta la masa de la muralla verde en tonalidades

---

<sup>4</sup> Suzanne SEMARQUEZ, *Manuel de Falla*, Barcelona, Labor, 1968; Miquel UTRILLO, *Historia anecdótica del Cau Ferrat*, Sitges, 1989, 45.

<sup>5</sup> Eugenio BATTISTI, «Natura Artificiosa to Natura Artificialis», ed. Dadid Coffin, *The Italian Garden*, Dumbarton Oaks, Washington, 1972, Harvard University Press, 1-36.

sombrías que ocupa la mayor parte del cuadro, e intercepta la vista, obturando la *veduta*. La invasión del lienzo por el vegetal se equilibra con la fuente, que funciona como una apertura, abierta en el centro del obstáculo para reflejar un fragmento colorido del cielo, que llena la parte superior del cuadro.

La vegetación podada y ordenada está a veces contrastada por la vitalidad del bosque; las matas indisciplinadas de arbustos, grupos de árboles que crecieron sin planificación. Allí es donde el paso de las cuatro estaciones se deja sentir con gran intensidad, porque predominan las especies vegetales de hoja caduca. Así, incorporan al esquema verde detenido en el tiempo, el lento nacer del follaje, su exuberante madurez, su desnuda vejez, con un sinfín de luces, colores, texturas y ritmos. Por ejemplo en el *Parterre de la Granja* de Winthuysen se subrayan las intenciones arquitectónicas de la vegetación; el césped como lujosa alfombra vegetal, las cenefas de boj que acotan el prado. Alrededor, los árboles de troncos delgados y frondas levísimas que flotan en el aire como la condensación vegetal de una bruma irisada y sedosa en colores otoñales aureolados de rojo.

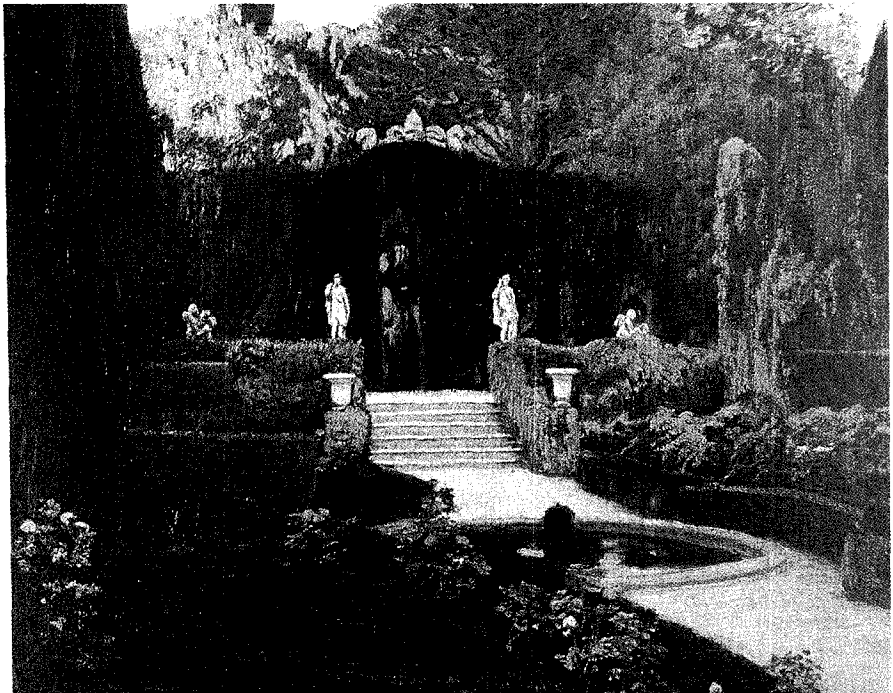


Fig. 2. Rusiñol. Jardín neoclásico (Valencia, Monforte).

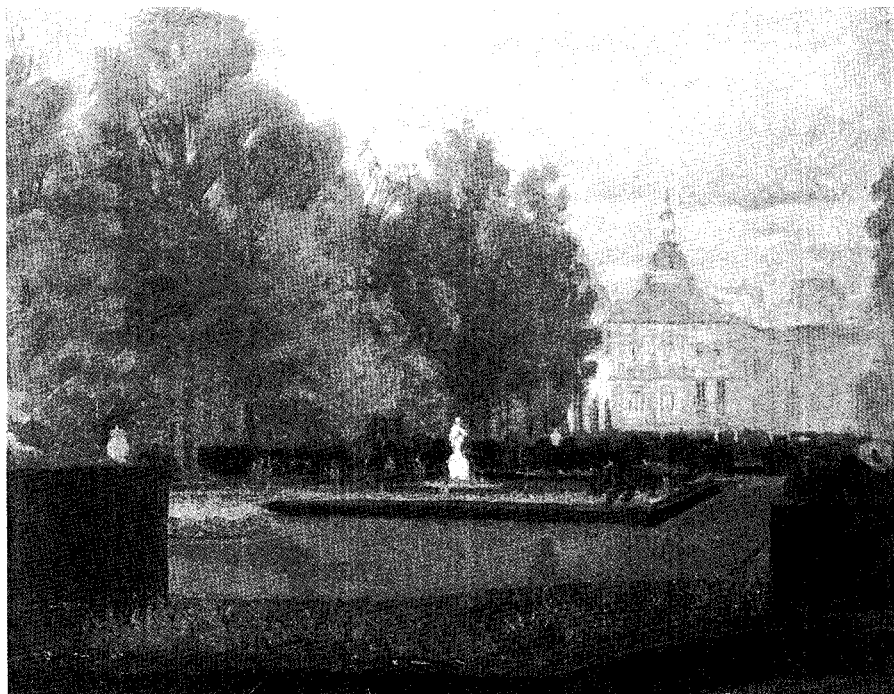


Fig. 3. Javier Winthuysen (*Parterre de la Granja*).

En la *Glorieta de Aranjuez* de Rusiñol, queda latente un atisbo de significación simbólica que retrotrae a la prehistoria. El círculo comparte la magia de los primeros tiempos y encierra un complejo mundo de mensajes y símbolos, muchos de ellos relacionados con cultos de fertilidad solares y lunares. Aquí se traslada al jardín ese cerramiento del espacio con características mágicas, alude al mundo espiritual, invisible y trascendente y específicamente al cielo cósmico y sus relaciones con la tierra<sup>6</sup>, no pocas veces sirve de sede a las divinidades. Rusiñol se inspira en el templete asentado en una glorieta en el estanque de los Chinescos de Aranjuez, obra de Juan de Villanueva que consta de diez columnas de mármol y cúpula emplomada, que estaba antes adornado con estatuas de dioses egipcios. La composición se basa en una serie de curvas suaves y envolventes. El motivo aparece en el centro, sobre la fronda de sauces llorones,

---

<sup>6</sup> Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter, 1969, 191.

adornado de un círculo de flores. El paso del tiempo parece suspendido en este dominio ideal y estático. La luz pone notas doradas alrededor del edificio, reflejado fielmente en las aguas quietas del estanque.

Hay que señalar aquí la importancia que el reflejo tiene para el simbolismo. Al comentar *Soledades* en 1903, Juan Ramón fue el primero en subrayar la importancia de este tema en la obra lírica machadiana <sup>7</sup> llena de reflejos en el agua quieta de la fuente. A su vez, Machado rinde homenaje a Juan Ramón en un poema de 1901, con temática de jardines, dedicándolo a su libro *Ninfeas* con un verso revelador: «Mágicos lagos en tristes jardines», que puede considerarse como expresión de una lírica compartida. Por un criterio estético que se retrae a Leonardo y Alberti, se llega en la pintura de fines de siglo a un sistema de reflejos que hay que decodificar. Reflejos de la naturaleza en los espejos de la naturaleza, la pintura refleja la naturaleza y es, por supuesto, un espejo de la mente del pintor. La naturaleza, las cosas, los seres de ese espacio luminoso, están a la vez en la realidad del mundo natural y de otra manera, recreados, purificados, en el reflejo, que ensancha y enriquece el espacio lírico, como se puede ver en un poema clave de Juan Ramón Jiménez; «Jardín en el espejo», donde alude al aspecto simbólico de la imagen en las aguas:

En el espejo lívido, el jardín  
copia sus grandes frondas amarillas;  
el cielo azul es más divino en él,  
en él se ríen pájaros y brisas! <sup>8</sup>

Impresiona la soledad y el silencio que hay en esos jardines de fin de siglo. En sombra y en silencio los parques viejos, silenciosas las veredas, soñando en calma la estatua del Amor. No se oyen allí risas de mujer, ni acordes de violoncelos, ni hay poetas que reciten versos, pero sin embargo, parece perdurar el recuerdo de hombres y mujeres que gozaron de ellos en fiestas galantes. Marquina se inspiró en esas pinturas para glosar los temas manriqueños:

Silenciosos caminos, soñolientas arcadas,  
inmóviles estanques y ventanas cerradas:  
nada vive entre medio de la intensa verdura,—  
para tus cuadros tristes no queda una figura.

<sup>7</sup> Ricardo GULLÓN, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, 148.

<sup>8</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, «Jardín en el espejo», *Poemas mágicos y dolientes*, en *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1967, 1048-9.



Damiselas prendidas de vaporosos trajes  
y lechuguinos dándose aire de personajes;  
condesas de una rancia vejez; grandes de España  
encorvados al peso de una estupenda hazaña...

Todo aquel mundo viejo, solitarios jardines,  
que, bulliciosamente, llenó vuestros confines,  
ha desaparecido sin darnos descendencia.

—Oh, abominados padres que no dejáis herencia!...<sup>9</sup>

Otros seres pueden animar el lugar; palomas mansas, pájaros insólitos, cisnes blancos, algún pavorreal que encaramado en la taza musgosa de una fuente, o detenido en una escalinata de mármol lanza un áspero chillido. Pero los habitantes más conspicuos de esos jardines solitarios son las estatuas. Innumerables dioses, estaciones, ninfas, desplegadas con función semántica en las terrazas, alrededor de fuentes, ante las escaleras. En los floridos entornos de *El jardín de los mártires* de Rodríguez Acosta, la escultura, dibuja ejes, señala puntos de fuga, marca simetrías en los altos setos. En muchas ocasiones resucitan los mitos clásicos; Flora, la diosa italiana de las plantas primaverales, Término divinidad que marca los límites, Venus, sensual y triunfante, Baco, el dios del arrebato, el frenesí y el entusiasmo. Son seres peligrosos, pues no hay que olvidar que el jardín es dominio de los dioses de sexualidad desenfrenada. En la antigüedad, el principio fálico era ocultamente adorado en postes y pilares sagrados colocados en jardines y adornados con guirnaldas de flores para propiciar la fertilidad.

Una de las significaciones metafóricas del jardín parte de las similitudes entre los seres humanos y las plantas. Estas crecen y cambian, florecen y mueren como el hombre. Aún el vocabulario del jardín, desde la primavera, hasta el invierno contribuye a la correlación con la vida humana: nacimiento, fertilización, florecimiento, fructificación, muerte. En la pintura de jardines hay diversas formas de indicar la vejez y el abandono. Meifrén presenta una naturaleza darwiniana que se ha ensañado y destruido los parterres. En los lienzos de San Jerónimo de la Murtra, las flores que han crecido desproporcionada y desordenadamente se agrupan en torno al surtidor. Es tema en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán; un ruinoso terreno, en otro tiempo cultivado con la disciplina del diseño francés. De aquellos prados geométricos sólo quedan vestigios, y todo

---

<sup>9</sup> Eduardo MARQUINA, «Los jardines de España», «A Santiago Rusiñol», (fechado Barcelona, 1900), *Santiago Rusiñol*, Madrid, Biblioteca Estrella, sd, 13.

tiene aspecto de abandono y ruina. El limo obstruye el estanque semide-ruido y fangoso. La naturaleza se ha ensañado particularmente con el escudo de la caza, originalmente trazado con mirto. Las delicadas filigranas vegetales se han convertido en «intrincado matorral de bojés donde ni la vista más lince distinguiría rastro de lobos, pinos, torres, almenadas, roeles y otros emblemas que campeaban en el preclaro blasón de los Ulloa»<sup>10</sup>. Representa el irresistible ciclo de la vegetación donde la muerte solo compone el proceso de renacimiento y derriba la disciplinada labor humana para unir todo con la madre tierra.

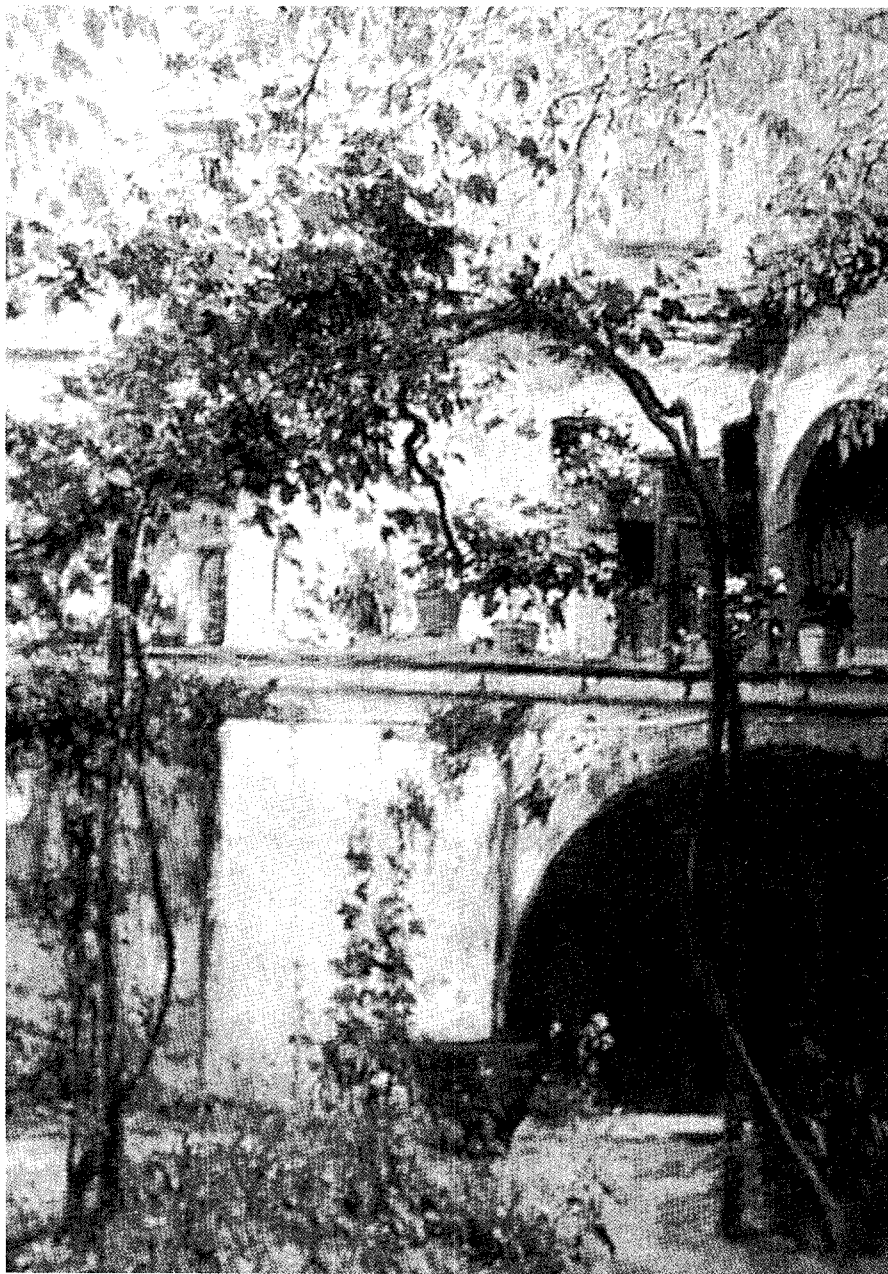
Los simbolistas también trataron estos temas, pero lo hicieron a través de una naturaleza cansada, aunque no menos encarnizada en su guerra contra el rastro del hombre. Los poetas fueron unánimes en cantar la peculiar sensualidad del parque viejo; Verlaine, Samain, Maeterlinck, Rodenbach, Valle Inclán, Antonio Machado, Villaespesa... Para ellos, el lugar parecía expresar en la lenta descomposición de la materia, el rápido trascurso de la vida humana. Rusiñol, autor de «El jardín abandonat», escribía: «Ve pronto a ellos si quieres contagiarte por un momento de aquella tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento para poder soñar más tiempo, que te da deseos de hacer versos y borrarlos como se borran los versos hechos en los jardines, que te da deseos de abrazar las formas que se desvanecen y las estatuas que caen y las grandezas que mueren. Ve a ellos, poeta, si quieres escuchar la poesía un buen momento de la vida»<sup>11</sup>.

En literatura, el tema fue uno de los más definidores del modernismo. Es característico «El jardín viejo», un poema de Manuel Machado, que apareció en el primer número de *Electra*, similar en inspiración y forma a los que por entonces escribía su hermano:

Jardín sin jardinero,  
viejo jardín,  
viejo jardín sin alma...  
jardín muerto. Tus árboles  
no agita el viento. En el estanque, el agua  
yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro  
no se posa en tus ramas.  
La verdinegra sombra  
de tus hiedras contrasta

<sup>10</sup> *Los Pazos de Ulloa, Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1947, 202.

<sup>11</sup> Santiago Rusiñol, «Jardines de España», *Pèl & Ploma*, 1903, pág. 366.



*Fig. 4. Meifren: Jardín abandonado.*

con la triste blancura  
 de tus veredas áridas.  
 Jardín, jardín, ¿qué tienes?...  
 Tu soledad es tanta  
 Que no deja poesía a tu tristeza.  
 Llegando a ti se muere la mirada.  
 Cementerio sin tumbas.  
 Ni una voz, ni recuerdos, ni esperanza.  
 Jardín sin jardinero,  
 Viejo jardín,  
 Viejo jardín sin alma... <sup>12</sup>

Verlaine, cuyo nombre empezó a sonar en España ya muy a finales del siglo XIX, influyó en la cristalización de esta temática <sup>13</sup>. Algunos poetas tomaron el procedimiento del lenguaje suelto sintácticamente que resulta en música, al estilo de Verlaine. Era una prosodia perfecta para acompañar los temas de las fuentes, del agua adormecida, del rumor del viento, la lluvia, y la dulce melancolía. Juan Ramón Jiménez, traductor de poemas de Verlaine en *Helios*, denota en *Arias tristes* esa obvia influencia. Incluso hay un par de citas del poeta francés en ese libro y en algunos versos tiene presente el conocido verso «*Il pleur dans mon coeur comme il pleut sur la ville*:» El «pobre Lélian» iba a legar a los modernistas el valor expresivo de la monotonía y del tedio vital. Antonio Machado que coloca sus *Soledades* bajo el símbolo del viejo parque, daría el tono, inspirado en un soneto de *Poèmes saturniens*:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta  
 tarde de verano. La hiedra asomaba  
 al muro del parque, negra y polvorienta...  
 La fuente sonaba <sup>14</sup>.

En la anécdota vital machadiana, el viejo parque aparece desde el poema inicial de *Soledades*, «El viajero», introducción lógica y necesaria del libro. La imagen domina todo el poemario, donde se va contando la melancólica aventura emocional del soñador.

<sup>12</sup> Es el mismo con alguna pequeña variante que figura en *Alma* con el título de «El jardín gris».

<sup>13</sup> Manuel Machado, su admirador y traductor indica que fue Alejandro Sawa a su vuelta de París, hacia 1897, quien dio noticias de parnasianismo y simbolismo «recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine». Manuel MACHADO, *La guerra literaria*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913, 27-8.

<sup>14</sup> Antonio MACHADO, «Recuerdo infantil», *Soledades, Obras. Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Losada, 1964, 59.



*Fig. 5. Picasso - El Retiro.*

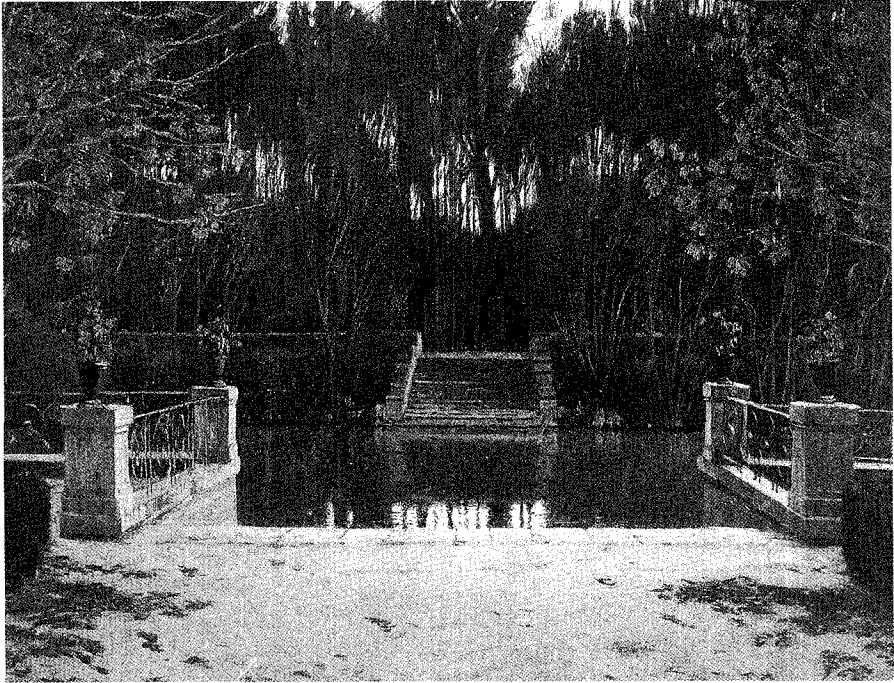
El procedimiento es idéntico en la pintura. Rusiñol presenta una interesante respuesta al inevitable determinismo biológico. Intenta rescatar al jardín de la contingencia, y reconstruir las nobles estructuras y elementos decorativos del jardín de acuerdo con principios incambiables de orden geométrico, abstraído de las leyes de la naturaleza. En esas vistas se articula una aproximación antinatural al jardín y es siempre patente el artificio humano; en los elementos arquitectónicos: escaleras, barandas, pérgolas, y sobre todo en los setos y árboles recortados, podados y adaptados a formas geométricas. No ve el pintor los detalles del jardín florido. Son pocos los cuadros donde destaca la flor. Le atrae el sentido arquitectónico del elemento vegetal, pues su meta es reducir la caótica superfluidad y demasía de la naturaleza a un parco diseño geométrico fundamental. Así logra una visión artificiosa de la naturaleza en un orden sin tiempo, un reductivo mundo de variaciones, arreglos y armonías que son una versión idealizada de la realidad. Sin embargo, a pesar del deseo del pintor de rescatar al paisaje del tiempo, hay señas de deterioro. Los jardines vetustos de sus cuadros están despojándose de la premeditación del trazo. Poco a poco, silenciosamente, las esculturas se desmoronan, el agua se seca en las tazas de las fuentes. A veces son sólo sutiles indicaciones; en los Jardines de

Raixa o de Granada, el musgo invade la majestuosa escalera. en otros cuadros, las hojas de los árboles en el sendero de piedra indican el paso del tiempo. En otros lienzos el pintor apunta a la fragilidad del esfuerzo humano señalando cuarteaduras, pequeños desconchados en los edificios, la fuente sin agua, setos que tienden a crecer en su forma natural. En estos casos, la perfección arquitectónica de los elementos del jardín son formas alegóricas y emocionales de la melancolía, y la composición centrífuga a través de la perspectiva acompasa una visión del mundo en su trayecto a la muerte y a la ruina. Es paradigmático *El Embarcadero* junto al Tajo en Aranjuez. La vista, perfectamente simétrica, queda dividida horizontalmente por el canal de agua, que separa, en el primer plano, la terraza de piedra, y al fondo, el bosquecillo de árboles. Todo está orientado por una impecable perspectiva. Arriba, a cada lado, dos ramas dirigen nuestra vista ortogonalmente hacia el centro. Abajo, se siguen las líneas horizontales de los setos de boj recortado, continuados por los ejes de una balaustrada. Los cuatro pilares de piedra guían nuestra mirada, por encima del agua, hasta una escalera. Subiendo los peldaños, arriba, en el punto de fuga, se intuye el principio de un sendero que se pierde entre el bosque de largos árboles que levantan sus ramas otoñales hasta el cielo.

El primer plano no sólo deja ver su geometría, sino que acerca y separa lo mineral de lo vivo. Todo lo que es piedra está dominado por la labor humana, los albañiles han colocado el piso, cortado las baldosas, medido los ladrillos. Predominan en ese espacio las formas cuadradas. Tan sólo sobre los pilares, cuatro jarrones lucen encendidas flores rojas, y en el piso de piedra, las hojas secas dan testimonio del paso del tiempo.

Del otro lado del canal, arriba de la escalera, en la vegetación que tamiza la luz, se distingue la textura rugosa de los troncos, sus formas irregulares, y su colocación desordenada y azarosa. En el agua, aclarada por la luminosidad del cielo, los reflejos nos hacen ver, invertidas, la ley de los árboles y la estructura de la piedra. El canal separa lo vivo de lo inerte, la construcción y la flora, lo natural y el artificio, el espacio de las piedras y el tiempo del árbol.

Bergson coloca el espacio del lado de lo inerte y el tiempo del lado de lo vivo. Aquí, ambos se compenetrán delicadamente, el espacio sobre el tiempo. Las ramas de los árboles brotan de los troncos, dibujan filigranas y se desdoblán en el aire, la piedra llena el espacio, pero las ramas lo enredan y lo abrazan. Y en cuanto al tiempo, el pintor ha logrado sacar partido de lo viejo, sostiene los viejos muros y esconde sus trabajos dejando crecer musgos y líquenes. Más allá de la escalera, en el bosque, también se siente el tiempo, los árboles han crecido a su antojo, y puede ser que entre sus ramas revoloteen los buhos y vencejos.



*Fig. 6. Rusiñol. El Embarcadero.*

La pintura representa en dos dimensiones el espacio, como piedra tallada o pulida sabe ocupar sólidamente el volumen, como rama de árbol puede extenderse y formar arabescos en el aire, llegar hasta sitios misteriosos y llenos de sombra. El tiempo aparece en diversas capas, las construcciones de piedra, ya manchadas por los años forman un reloj que marca la fecha de un antiguo esplendor, el principio de una decadencia, la paciente lectura de la memoria, la patina del olvido. Los árboles de la otra orilla son otro tipo de reloj, una especie de clepsidra viva que a cada estación crece y se empeña en seguir subiendo hacia el cielo. Las hojas secas en el piso, son su contrapartida, lo irremediable sube hacia lo alto, lo irremediable cae hacia abajo.

Esos paisajes matizaban el sentimiento de hastío del fin de siglo. Apoyaban la concepción pesimista de la existencia humana, expresando la sumisión al determinismo físico. Muchos consideraron a los cuadros de Rusiñol equivalentes de la crítica noventayochista, «los vergeles muertos de la España negra», jardines fin de siglo y fin de raza, que tienen la melancolía de los pueblos vencidos. Otros vieron en ellos la marca de la decadencia,

restos de dinastías cuyo sudario se tiende por las rectas alamedas de Aranjuez, El Escorial y La Granja. Así comenta Marquina esa pintura:

Lo hiciste bien: tú, ansioso de una patria grandiosa,  
 buscador de una tierra soñadora y gloriosa,  
 lo hiciste bien: debajo de la luz que los baña  
 tus «Jardines de España» son la vejez de España...<sup>15</sup>

Las imágenes son profundamente subjetivas, y como se creía que la conciencia no aprehende más que sus propias representaciones, el jardín era también la representación del universo interior del artista. Eran apropiados por ello los colores de medias tintas, disimulados e inquietantes; la caña, la onda y el instante son pálidos, lo mismo que la frente. El rostro, las hojas, el aire, la tapia, el corazón eran asimilados por el mismo amarillo otoñal de triste presagio, porque nada separa al hombre de la mortalidad que se percibe en el jardín; el árbol desprovisto de follaje, las flores marchitas, el muro decrepito ante el cual la vida se veía como un desfile de sombras.

Se completa en este tema un vocabulario de los colores. El rojo, color clásico del atardecer, añade una significación de cruel presagio. El morado y el violeta, los tonos más favorecidos del fin de siglo rigen la vida de los melancólicos. El gris proporciona el espesor aterciopelado del heno, la profundidad de la materia donde parece que el tiempo se ha acumulado. El negro y el azul dan el tono de muerte. El jardín nocturno, iluminado por la luz de la luna entra en la temática simbolista siempre dotado de una nomenclatura reservada para lo difunto.

Un colorido preferido lo aportaba el otoño. Despertaba la erótica nostalgias de un mundo en desintegración. Niebla, árboles desnudos, senderos mullidos por hojas secas cuya forma y color inspiraron pinturas, telas, tapices. «La tristeza queda cuando la felicidad desaparece» grabó Camille Martin en el cuero labrado de un secante, rodeando la frase de hojas secas, Villaespesa las asoció a los amores pasados: «Un perfume melancólico/de amores dehoja el viento»<sup>16</sup>. En el otoñal *Jardín abandonado* de Rusiñol, los arbustos no florecen y el musgo ennegrece las estatuas. En una tarde triste muere allí la vieja marquesa dejando sola a una pálida doncella<sup>17</sup>. Los parques de los pintores simbolistas revivieron un Versalles triste. Klimt sucumbió a la nostalgia de Hugo von Hofsmannthal. José María Márques captó el triste encanto de los árboles reflejados en lagunas

<sup>15</sup> «Los jardines de España», A Santiago RUSIÑOL, *Santiago Rusiñol*, Madrid, Biblioteca Estrella, s.d., 13-15.

<sup>16</sup> Vida nueva, 14 enero 1898.

<sup>17</sup> Barcelona, 1900.





Fig. 7. Anglada - Otoño.

donde flotan los últimos lotos. Valle Inclán capta ese ambiente en la *Sonata de otoño*. Un palacio a la italiana, con jardines que son, como los de Juan Ramón, un refugio para los elegidos. Hay allí las mismas frondas de mirtos y cipreses, fuentes, miradores derruidos, muros florecidos por añosas enredaderas y caminos alfombrados de hojas secas. Su voluptuosidad consiste en revivir amores de otra época. El placer más morboso viene de la presencia de la muerte, de la ruina y el abandono:

«Recorrimos juntos el jardín, las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro; los caracoles inmóviles como viejos paralíticos tomaban el sol sobre los bancos de piedra; las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el amarillo del agua, parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono<sup>18</sup>».

<sup>18</sup> Valle INCLÁN, *Sonata de otoño*, OC II, Madrid 1952, 139-40.

Paradójicamente, esa estación otorgaba también un enriquecimiento sensorial y espiritual, con el oro que se excede y multiplica valores de exaltación consoladora. Es el color favorito de Juan Ramón Jiménez que recibió su primera norma estética por el cristal amarillo de la cancela mogareña y lo acompañó toda su vida. Sus temas se iluminan con la luz madura de un septiembre ideal, fueron amarillos sus atardeceres, amarillas sus flores predilectas y sus jardines imposibles, «Con toque amarillo» se titula un poema, otra «Estampa de otoño», y evoca el

Oro triste que vuelves de la tierra hacia el cielo  
 Cuando la tarde va quedándose dormida,  
 Que has teñido las aguas, los árboles, las cumbres.  
 ¡los pájaros..., los sueños de la brisa!

...

Ilusión de alas de oro, que pareces un sol  
 que encendiera la hierba de no sé qué ruinas...,  
 ¡Oh sol de última hora, puro, divino, lírico,  
 todo de mariposas amarillas!<sup>19</sup>

Es ese otoño el que emerge aún en los jardines más primaverales, en forma de hojas secas en las veredas, de frondas doradas tras los setos de arrallán. Esa sensación aparece también en el decorado de la *Sonata de Primavera*, ambientada en Italia, cuyo decorado se caracteriza por su elegancia a la vez inocente y perversa, procedente del gusto por los primitivos italianos; evoca las tablas primitivas y la candidez del prerrafaelismo, las pálidas ninfas de Botticelli, los ángeles de Fra Angelico. Aquí también el protagonismo corresponde a «un viejo jardín de mirtos y laureles» profundamente simbólico a través de sus prados y árboles podados, animales, estatuas y flores.

El claustro central donde se encuentra la protagonista María Rosario es el *hortus conclusus*, el jardín cerrado que recrea la pureza paradisíaca. Es el jardín del paraíso donde siempre es primavera, con brisa suave y perfumada, arrullado por los cantos de los pájaros y con sus árboles cargados de fruta y de flores simultáneamente. Allí se albergan elementos míticos, la fuente central simbólica, como imagen del alma, y el laberinto, expresión de la forma artificial por excelencia, la que nos obliga al único recorrido real, el del conocimiento: «Era una fuente rústica cubierta de musgo, tenía un murmullo tímido, como de plegaria, y estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por arcos de antiquísimos bojes.»

<sup>19</sup> *Laberinto*, 1282,

«Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentilica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua»<sup>20</sup>. El jardín es lugar deleitoso por excelencia, las flores, árboles y arquitectura, producen variados y contrastantes sensaciones que halagan el cuerpo y el espíritu. Valle Inclán dedica abundantes descripciones a cada uno de los placeres de los sentidos. Una variedad de colores y formas de las flores y arbustos: verde, lila, violeta, rosa, blanco, azul, delician la mirada, como deleitan los oídos los cantos de los pájaros y el rumor de las aguas y, el sentido del tacto, la suavidad de la temperatura y la dulce brisa.

En su simbiosis de arquitectura y naturaleza controlada, el jardín sirve de transición entre el edificio y el vasto mundo natural. A menudo se diseña enmarcado por elementos arquitectónicos: el cortile central, loggia, pérgolas, terrazas, bancos, arcadas; conexiones con la arquitectura que sugieren las innovaciones figurativas experimentadas por la cultura pictórica del *quattrocento*, con su concepción del espacio donde se ponen de manifiesto las leyes de la perspectiva, la simetría y la profundización: «Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario, sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro»<sup>21</sup>.

La precisión y la geometría en el trazo de las avenidas, parterres y macizos de vegetación esta siempre presente. La cualidad escultórica y arquitectónica de las plantas prevalece sobre todo en los macizos de boj, ciprés y laurel, estilizados con trabajo topiario, cortados para formar murallas, túneles, arcos, por ejemplo veredas de mirtos, fondos de boj, arcos de mirto y laurel. Todo ello nos hace notar continuamente el triunfo del artificio sobre lo natural, fundamento del jardín renacentista, cuya referencia no es la *natura naturans*, sino la *natura artificiosa*<sup>22</sup>.

El arte tiene papel fundamental en la *Sonata de primavera*. En el jardín se forma una valiosa colección de cuadros que evocan la elegancia, a la vez inocente y perversa con que el fin de siglo interpretó a los primitivos italianos<sup>23</sup>. Las pálidas ninfas de Botticelli, los personajes de Gozzoli, los ángeles de Fra Angelico popularizados por los escritos de

---

<sup>20</sup> *Sonata de primavera*, 16, Esta y todas las obras de Valle Inclán que citamos son de la edición de *Obras Completas*, II, Madrid, Editorial Plenitud, 1952

<sup>21</sup> sp. 43.

<sup>22</sup> Eugenio BATTISTI, «Natura artificiosa to Natura Artificialis», *The Italian Garden*, ed David R. Coffin, Washington DC. Dumbarton Oaks, 1972, 6.

<sup>23</sup> Alonso ZAMORA VICENTE, *Las Sonatas de Valle Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*, Madrid, Gredos, 1955. También nuestro libro, Madrid, Taurus, 1980.

Ruskin, estaban tan de moda en el fin de siglo, que Paul Desjardins se refirió a ello como el «retorno a Fiesole»<sup>24</sup>. Son sobre todo dos pintores quienes ornamentan el palacio y el jardín Gaetanni de la sonata, Fra Angelico y Botticelli.

Coincide Valle Inclán con Fra Angelico<sup>25</sup> en tratar de captar el sentido poético de la naturaleza, y el tomar la belleza de la creación como prueba tangible de la bondad de dios. En la doctrina tomista del fraile, la belleza encarna en la materia en un objeto final y perfecto. Obviamente familiarizado con las leyes de la perspectiva, no las aplicaba como sistema geométrico de representación, sino como medio de designar el «perfecto lugar» para el «objeto perfecto». Así en la sonata: «Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro»<sup>26</sup>.

La naturaleza en su estado perfecto, tal como la creó Dios, solo se concibe para el beato angélico totalmente luminosa, y la noble tarea de su pintura era el refigurar el paraíso terrenal, el jardín del edén, en una síntesis de belleza y tensión mística capaz de elevar el alma. Es la misma meta que se adjudica a veces el escritor gallego: «Las cinco hermanas se arrodillaron sobre la yerba, y juntaron las manos llenas de rosas ... Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos de sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como místicos haces encendidos»<sup>27</sup>.

Tanto o más impacta en la sonata el arte del Botticelli cuyo famoso cuadro, *La Primavera*, da el nombre a la novela y es a menudo recordado en sus páginas: «al inclinarme sobre la balaustrada, yo sentía que el hálito de la primavera me subía al rostro. Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentilica». «Abierta la ventana una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera. Sus alas invisibles alborotaron los rizos de aquellas cabezas juveniles».

La construcción más enigmática del jardín de la sonata es el laberinto: «Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentilica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de

<sup>24</sup> Véase Lionello VENTURI, *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza editorial, 1972.

<sup>25</sup> Giulio Carlo ARGAN, *Fra Angelico*, Lausanne, Skira, 1955, y Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

<sup>26</sup> sp. 43.

<sup>27</sup> sp. 17.



*Fig. 8. Fra Angelico.*

rosas, como en una fábula antigua». «Las cinco hermanas ... Caminaban lentamente por los senderos del laberinto, como princesas encantadas que acarician un mismo ensueño. Cuando hablaban..... el rumor de sus voces se perdía en los rumores de la tarde, y solo la onda primaveral de sus risas se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles»<sup>28</sup>.

Las sonatas se desarrollan en cuatro estaciones, en cuatro situaciones en el tiempo. Y a pesar de las diferencias ambientales el jardín del pazo se superpone al italiano, y el otoño se funde en el florido jardín primaveral. Algunos de los elementos de la Sonata italiana surgen de la nostalgia en el presente gallego. A veces este pazo de Brandeso parece ser el mismo «palacio a la italiana con miradores, fuentes, jardines»<sup>29</sup>. Los mismos «viejos

<sup>28</sup> sp 16, 17.

<sup>29</sup> so, 140

alelúes florecían entre las grietas del muro», y los mismos lagartos pasean entre ellos por el balaustral <sup>30</sup>. La misma fuente, en centro del claustro, al fondo del laberinto «murmuraba rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono» <sup>31</sup>. La dama del jardín parece otra, pero viéndola de cerca, nos damos cuenta que es la misma mujer que parece imagen de un cuadro italiano, y también teje guirnaldas y ramos de rosas: «Concha estaba al pie de la escalinata, entretenida en hacer un gran ramo con las rosas. Algunas se habían deshojado en su falda y me las mostró sonriendo ... sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, envuelta en la luz como diáfana veste de oro, parecía una madona soñada por un monje seráfico» <sup>32</sup>. También ahora se ve a través de una sucesión de arcos, o sentada al borde de la fuente, y la siguen rodeando las palomas, el ave consagrada a la diosa: «Concha, inmóvil en el arco de la puerta, miraba hacia el camino suspirando. En derredor volaban las palomas.» «Concha se alejó lentamente hacia la puerta del mirador. Sobre su cabeza volaban las palomas como un augurio feliz» <sup>33</sup>. Sin duda alguna es la misma mujer, aunque hayan pasado los años. Ahora no se llama María, pero su nombre es Concha, que es también, como la rosa, un atributo de Venus.

El jardín italiano de la *Sonata de primavera* se vuelve a percibir en el jardín del pazo como paisaje asediado por la muerte, es decir, al retorno definitivo, a la tierra, que aparece en forma de símbolos, cruz, tumba, árbol muerto, pero a menudo evocado tan solo por las tonalidades grises del conjunto, la elección de la hora, con frecuencia crepuscular.

A menudo, la imagen de los dos jardines se yuxtapone por la alquimia del recuerdo: «Yo recordaba nebulosamente aquel antiguo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador... Bajo la fronda de aquel laberinto, sobre las terrazas y en los salones habían florecido las risas y los madrigales, ... ¡Hermosos y lejanos recuerdos! Yo también los evoqué un día lejano, cuando la mañana otoñal y dorada envolvía el jardín húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche. Bajo el cielo límpido, de un azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. La caricia de la luz temblaba sobre las flores como un pájaro de oro, y la brisa trazada en el terciopelo dejaba en la yerba huellas ideales y quiméricas, como si danzasen invisibles hadas.»

<sup>30</sup> so, 141.

<sup>31</sup> so.140.

<sup>32</sup> so 139.

<sup>33</sup> so 154.

Siente Bradomín la ancestral añoranza del paraíso se siente como una sutil y primorosa melancolía por la incapacidad del hombre para detener al tiempo. Los árboles ya no tienen fruto y flores y han quedado desnudos. Otros han crecido desmesuradamente, como monumentos vegetales que señalan y definen el tiempo. El arte que regía la ordenación del jardín a la medida del hombre renuncia a seguir modelando el espacio, descuida limpiar los senderos de las yerbas invasoras, olvida crear su arquitectura de boj y mirto, podar los árboles como perfectas esfera, los setos de boj y laurel desdibujaron la geometría de los cuadrantes, los líquenes que crecen por doquier prestan sus tonos verdigris a la arquitectura del palacio.

