

Jardines  
en tiempos  
de los Austrias

De la ficción caballeresca  
a la realidad nobiliaria

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO

Imagen de cubierta: Diego Velázquez y taller, *La Fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla de Aranjuez*. 1657. Óleo sobre lienzo, 248 × 223 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P001213.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)  
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid  
91 369 22 54  
[www.cceh.es](http://www.cceh.es)

© de la edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022  
© del texto: María del Rosario Aguilar Perdomo  
© del prólogo: José Tito Rojo  
© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones  
Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión  
Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión  
Fotomecánica: Lucam  
Impresión: Advantia Comunicación Gráfica

ISBN: 978-84-18760-06-8  
Depósito legal: M-2441-2022  
Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.es](http://www.conlicencia.es); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

*Ayer tarde fue toda de jardín*

Pedro de Espinosa

*Horas hay de recreación, donde el afligido  
espíritu descansa. Para este efecto se  
plantan las alamedas, se buscan las  
fuentes, se allanan las cuestas y se  
cultivan, con curiosidad, los jardines*

Miguel de Cervantes

*Ir de nuevo al jardín cerrado,  
que tras los arcos de la tapia,  
entre magnolios, limoneros,  
guarda el encanto de las aguas*

Luis Cernuda

*Otras rosas después y otros jardines  
con lirios blancos en su tallo erguido  
he visto florecer*

Rosalía de Castro

# Introducción

*Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis  
c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond  
de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante*

Michel Foucault

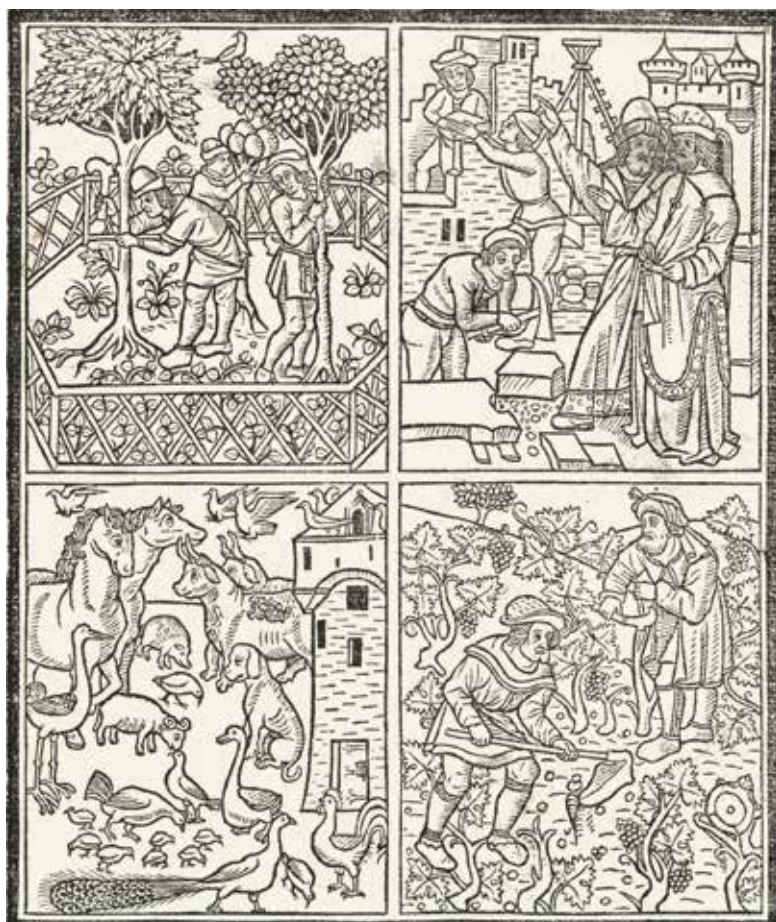
*Le jardin, dans sa complexité, résume  
à la fois une cosmogonie et un modèle de société*

Gilles Clément

*Tout comme la poésie, avec laquelle il possède  
tant d'affinités, le jardin produit des émotions*

Hervé Brunon

En carta de 26 de junio de 1573, el secretario del II gran duque de Toscana, Enea di Domenico Vaini, informaba a Francesco I de' Medici sobre la visita que había hecho don Juan de Austria a Pozzuoli y los agasajos que habían tenido lugar para su recibimiento: un juego de toros, el desfile de don Juan acompañado de 24 caballeros todos vestidos «alla morescha» y, finalizado el juego de los perros, un «suntuoso banchetto» en el jardín de la que fuera la hermosa casa de placer de don Pedro de Toledo en el antiguo puerto romano<sup>1</sup>. El testimonio es tan sólo una pequeña muestra del uso del jardín para fiestas, saraos y banquetes, y, a la vez, un indicio, mínimo, del fenómeno cultural en que se convirtió este recinto de verdor a principios de la Edad Moderna. En efecto, el jardín ocupaba un lugar esencial hasta el punto de que, como ha afirmado André Chastel, el Renacimiento podría definirse también por el «capital» que destinó a la creación en los jardines, por los placeres, la poesía y arte empleados en ellos<sup>2</sup>. De hecho, durante la época de los Austrias mayores, el jardín se convirtió en una suerte de palacio fuera de palacio<sup>3</sup>: sus eras y parterres sembrados de flores y hierbas aromáticas, la disposición del agua en fuentes y estanques, encañados y juegos de agua, los cenadores y las pérgolas, los árboles frutales y los árboles de hoja perenne, dispuestos todos con artificio, hacían



1. Grabado en *Le livre des prouffitz champestres et ruraulx*, de Pietro de Crescenzi (París, Jean Petit y Michel Le Noir, 1516, fol.). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La importancia que el jardín fue adquiriendo en la mentalidad de finales de la Edad Media y el Renacimiento se evidencia asimismo en los tratados que elogiaban la vida en las villas campestres, la *villeggiatura*. De acuerdo con Brunon, en este recinto de verdor se podían reunir todos los placeres de la villa: el ocio, el refugio, la búsqueda del aire fresco y el bienestar físico y anímico. Así se hace evidente en los libros de Anton Francesco Doni (*Le ville*), Bartolomeo Taegio (*La villa*) y Giambattista della Porta (*Villae*), publicados respectivamente en 1556, 1559 y 1592, y, tímidamente, en el tratadillo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara, quien apunta que uno de los beneficios de la aldea es comer en «la huerta si hay convidados».



8. Giusto Utens, *Villa di Castello*. Hacia 1599-1602.  
Témpera sobre tabla, 147 × 233 cm. Museo di Firenze com'era.

Esta *terza natura* que caracterizan Bonfadio y Taegio no es otra cosa que la expresión de un nuevo concepto sobre ese lugar de deleites sensoriales e intelectuales. Las décadas del Renacimiento, en efecto, portaron una nueva idea de jardín, proveniente sobre todo de Italia y de Francia, adonde pronto se trasladó el nuevo estilo que se irradiaba desde Nápoles y se asentaría definitivamente en la Toscana con las villas mediceas (fig. 8), gracias al viaje de las formas y a la presencia de jardineros y arquitectos italianos contratados por Carlos VIII, el cardenal de Amboise o Francisco I<sup>40</sup>. Novedosos criterios estéticos, asociados a la arquitectura y a la geometría, dieron origen a una nueva forma de pensar, de diseñar, de vivir, el jardín. De hecho, a principios de la Edad Moderna la naturaleza deviene en una realización intervenida por el hombre que se concibe como un constructo cultural que invita al descanso, a la reflexión y a la recreación de todos los sentidos y del intelecto. Como he planteado en otro lugar, el jardín se configura de este modo como una puesta en escena extraordinaria, resultado de la increíble combinación entre artificio y naturaleza, de arquitectura y ciencia. La sorpresa, la maravilla y el estupor están a la vuelta de cada esquina de este espacio, ya sea en la abundancia de las especies vegetales y florales, en los animales de caza y pajareras que

atestiguan un primer coleccionismo animal, en los estanques de peces, en el sonido de los órganos hidráulicos o aparatos mecánicos que imitan el sonido de la brisa o el canto de los ruiseñores, en las fuentes escultóricas que dan fe de los avances en la física del movimiento. Todos los sentidos se imbrican en el jardín en un sistema conceptual complejo en el que el espectador podía tener una experiencia sensible, afectiva e intelectual, como ha puntualizado Brunon, en la medida en que se convierte en un objeto estético por sus formas, sus olores, sus sonidos.

El placer no se limita, sin embargo, sólo a lo sensorial. También el entendimiento se recrea, se sorprende y se cuestiona con los avances en la técnica, la ingeniería y la mecánica, que cristalizan en la presencia espectacular de arquitecturas vegetales y escenografías animadas distribuidas según rígidas normas simétricas y arquitectónicas. En ese sentido, es común en los comentarios y descripciones de jardines la alusión al estupor y la maravilla que produce la contemplación de sus fuentes y artificios, que llevan al entendimiento a preguntarse por sus causas y su origen. Lo resalta por ejemplo Francesco de' Vieri al referirse a los artificios diseñados por el gran Buontalenti para la villa medicea de Pratolino en sus *Discorsi delle maravigliose opere de Pratolino o d'Amore*: «L'opere artificiose sono di maraviglia, et di stupore nel primo modo, perché non subito se ne ritrova la causa, et perché sono fatte con tanta virtù, che supera il comune uso. Di qui si puo cavare, che la maraviglia, o lo stupore, non è altro, che un gran desiderio di sapere la causa di alcuni effetti [...] et per mentre non la troviamo, inalziamo le ciglia, et stringiamo le labbra»<sup>41</sup>.

La misma inquietud intelectual que los elementos del jardín y su disposición en el recinto generan en el paseante la subrayaba el español Diego Pérez de Mesa en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España* (1590). Durante su recorrido por el sitio real de la Casa de Campo, este humanista pudo contemplar la extrañeza de sus fuentes, todas de tan «estraña obra y artificio» que no solamente producían admiración, sino también «estraño deleite y recreación». En particular, llamaron su atención las fuentes de las grutas dispuestas en el jardín, que «yelan a los mejores entendimientos» en tanto «arrebatan y roban tras de sí todos los sentidos y el entendimiento». A continuación, el cronista insiste en el efecto que tiene en quienes visitan el jardín la contemplación de la mezcla de arte y naturaleza desplegada en sus grutas:

Y cuando un hombre ve aquella estrañeza de grutas se le ataja el entendimiento pareciéndole que ni aun imaginando se pudiera llegar adonde en aquella obra llegó el arte. Ellas dan tal representación con su vista que arrebatan y roban tras de sí todos los sentidos y el entendimiento de manera que al melancólico le harán llorar de melancolía y al hombre más difuso del mundo le suspenderán y recogerán como en un punto, y al lascivo le despertarán mil súbitos afetos y pasiones impetuosas y a cada uno que llegare a verlas le arrebatarán en estraños movimiento y furores. Tanta es la excelencia de la obra<sup>42</sup>.

# 1

## Las prácticas jardineras de la nobleza española y los libros de caballerías

*Anduvieron un buen rato por las praderías del jardín, que son muy hermosas [...] que cierto al parecer parecía que se hallaban en algo de lo que habían leído en los libros de caballerías, según se les representó aquella hermosura de fuentes y maravillosos arroyos vertientes y diversidades de olorosas flores y árboles y otras lindezas de verduras*

Andrés Muñoz

*¡O, señor primo! ¡Y en qué tranquilidad traemos el ánimo y los sentidos después de llegado a Monforte! Plantamos jardines y edificamos la habitación del Monte*

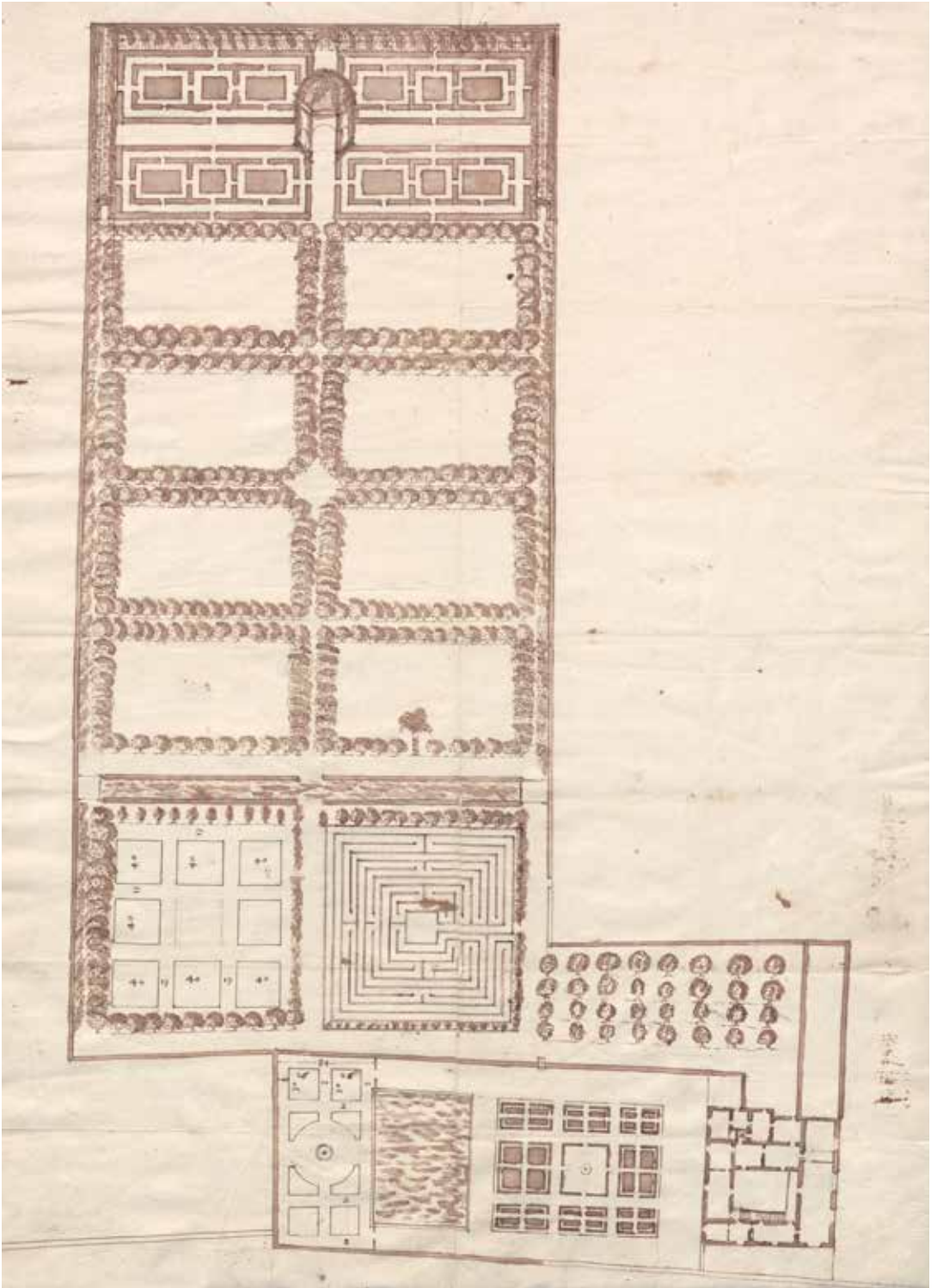
Carta del conde de Lemos al príncipe de Esquilache, 15 de marzo de 1619

En 1608, Francisco Bermúdez de Pedraza señalaba en su libro *Antigüedad y excelencias de Granada* la belleza de las casas de la ciudad andaluza y resaltaba en particular las calidades de las huertas y jardines. «Las casas particulares son tan galanas y costosas –señalaba– que con su hermosura aumentan (como dixo Cicerón) el valor y calidad de sus dueños: porque todas, o la mayor parte dellas, tienen sus huertas y jardines con tantos naranjos, cidros, limones, toronjos, laureles, murta, y arrayanes, frutales, yervas y flores, que parecen las casas de encantamiento que cuentan las historias fabulosas»<sup>1</sup>. Mientras Granada se embellecía con los cármenes a principios del siglo XVI, otros edificios civiles levantados a principios de la Edad Moderna por los nobles y grandes señores



A pesar del silencio sobre el trazado y las características del *parque-jardín*, la referencia a su tipología recreativa es significativa porque remite a un lugar concebido no como espacio útil y rentable, sino a un recinto exclusivo de deleite, enmarcado en la visión poética de la naturaleza que desde décadas atrás había comenzado a ocupar los primeros lugares en la mentalidad nobiliaria. No obstante, más allá de subrayar esta condición lúdica, la documentación no guarda testimonio que, al decir de Baridon, sirva para «evocar el resplandor primigenio de los jardines»<sup>77</sup>. Ni los escribanos ni los jueces que hicieron el inventario del alcázar a la muerte de don Alonso aclaran nada sobre los trazados del jardín y del *parque* o sus componentes. No es extraño, porque la mayoría de los jardines históricos no tuvieron la suerte de contar con un poeta, viajero o cronista —o incluso notario— que, deslumbrado por su belleza, decidiera dejar testimonio de la impresión que habían causado estas *verduras* en sus sentidos y, por qué no, en su alma.

De hecho, Francisco de Enciso Zárate, quien pudo habitar esos espacios verdes, cuando menos el jardín de 1537, en los dos libros de caballerías que escribió no es particularmente pródigo en vergeles de papel que desborden los límites del *locus amoenus*, aunque sí insista, como la mayoría de los autores del género, en el jardín como lugar propicio para el amor, como lugar destinado al descanso y el placer: en la huerta de los naranjos del *Platir* (1533), donde el protagonista encuentra a Florinda, su enamorada, tiene un estanque «cubierto de muchos rosales y jazmines» (cap. 39, p. 184)<sup>78</sup> sin que se diga nada más de su diseño. Tampoco es explícito en la configuración de los espacios de verdor en su libro anterior, el *Florambel de Lucea* (1532), puesto que la descripción de los jardines sigue caracterizándose por su parquedad en cuanto a su trazado y sus elementos compositivos. El primero de los que refiere al comienzo del relato es un verdadero vergel de recreo, próximo a los espacios señoriales descritos por Crescenzi en referencia a los jardines de placer. Situado en el castillo del Deporte, el vergel sirve de refugio a la princesa Beladina y al Caballero del Salvaje, a quien «le semejaba estar en el paraíso terrenal, porque luego como llegaron aquella hermosa infanta mandó poner las mesas junto a una sabrosa fuente a la sombra de unos árboles muy hermosos y olorosos, adonde comieron con mucho placer» (I, 15, p. 56)<sup>79</sup>. Allí, rodeado de placeres olfativos, visuales y auditivos que contribuyen a que las emociones afloren en el jardín, Florineo se enamora de la bella princesa de Irlanda. Lo mismo le ocurre a Policiano, también conocido como el Caballero Bobo, cuando queda prendado de la hermosura de Laurelia al verla dormir plácida en el prado de una huerta «junto a una sabrosa fuente debaxo de unos grandes árboles» (III, 26, p. 357). Mayores detalles ofrece el narrador de lo que parece ser un pequeño y poético *giardino segreto* en la segunda parte del *Florambel de Lucea*, donde pasean casi despojadas por completo de sus ropas la infanta Clarinea y la reina Rosamira, cuya belleza se consigue con «sombriosos árboles», «odoríferas



36. Anónimo, *Plano de las huertas y jardines con laberinto del palacio de Alcocer*. Hacia 1500-1600. Pluma a tinta parda sobre papel, 560 × 408 mm. Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza.



39. Portada de *Don Silves de la Selva*, de Pedro de Luján (Sevilla, Domenico de Robertis, 1549, fol.). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

flores), la descripción remite a este artefacto que esculpe la historia mitológica de los amores trágicos de Píramo y Tisbe:

[Silves de la Selva] se metió por la huerta que al parecer le pareció tan deleitosa que otro paraíso terrenal podía ser dicho, oyendo las cantilenas que las aves con sus muy harpadas lenguas hazían, por riberas de un arroyo que por entre diversos árboles corrían, hasta que se halló en una muy rica fuente a maravilla redonda, en medio de la cual nascía un padrón y encima del padrón avía otra pequeña pila de alabastro, y encima de la pila estavan dos figuras, una de hombre y otra de mujer, passados por medio del cuerpo con una espada, de la herida della salía un grueso caño de agua, tan blanca como la nieve, que leche muy blanca parecía; de la herida dél salía otro caño no menos grueso que en lugar de sangre soltava un caño de un vino como haloque; lo cual, aunque todo junto caía, cada licor salía por sus partes por sus caños y en la más baxa pila estava apartado cada uno dellos. Ambas a dos imágenes, que de espaldas estavan, estavan coronados con una corona de oro muy rica y alderredor de la corona un rétulo que assí dezía «Tisbe y Píramo que con engaño de su amor con gran desdicha murieron» (II, 37, fol. 101v)<sup>167</sup>.

Por ese mismo camino, que lleva a adjudicar a Pedro de Luján un tratamiento estético de la naturaleza que se manifiesta en la éfrasis más detallada del jardín, es necesario valorar la descripción de un elemento decorativo esencial de los *giardini* del siglo XVI y que no contaba entre los encantos de Libanio, o mejor, entre los elementos compositivos del *locus amoenus* tradicional. Se trata de una fuente de figuras escultóricas –con ingenio hidráulico incluido– que recrean la trágica historia de amor de Píramo y Tisbe y que Pedro de Luján estampó en su *Don Silves de la Selva* (fig. 39), dedicado al II duque de Arcos, en el jardín engañoso del Castillo Venturoso. Aunque no se trata todavía de la descripción de un auténtico *giardino* a la italiana, es claro que Luján era sensible a este constructo cultural y a los elementos que lo componen, pues aparte de los habituales (canto de los pájaros, árboles, arroyo,

## 2

# Los elementos del jardín

*La noche aparece bella y serena, sin que nada la enturbie  
ni oscurezca. Jaufré, por ventura, entra en un vergel enteramente  
rodeado de mármol; no creo que en el mundo pueda existir árbol,  
bello y esbelto, de los que no hubiera allí uno o dos ejemplares,  
ni buena hierba ni bella flor, que no se encontrara allí  
en abundancia; el perfume que exhala es tan penetrante,  
tan dulce y tan agradable, como si se estuviera dentro del paraíso.  
Por eso, cuando el día acaba, todos los pájaros de la comarca,  
en una jornada a la redonda, acuden a los árboles a jugar,  
y entre ellos, comienza a cantar, con tanta intensidad y dulzura,  
que no puede haber instrumento que sea tan agradable de oír*  
Jaufré

El repertorio de los jardines de los todos tiempos apunta a una poética derivada del lugar ameno, a una retórica que desde Libanio se configura a partir de los encantos de la naturaleza. Todo jardín encierra, en efecto, una serie de elementos compositivos que responden a los principios del *locus amoenus* imaginado en la Antigüedad clásica: agua, flores, árboles, pájaros, sombra, brisa. A estos encantos de Libanio, al decir de Claudio Guillén, se fueron sumando otros ornatos, dispositivos arquitecturales, escultóricos e hidráulicos. Unos y otros constituyen el lenguaje común de los jardines: cenadores, laberintos, fuentes –sencillas o escultóricas– dispuestos según los usos y las modas arquitectónicas de cada época, porque aun cuando los elementos que conforman esa suerte de reconstitución del paraíso perdido sean siempre –o casi siempre– los mismos en todos los tiempos, su disposición espacial y su sentido cambian en la medida en que expresan la voluntad de un autor o el discurso de una época. Desde este punto de vista no hay duda de que este espacio no puede sustraerse de la evolución del gusto y la transformación de las mentalidades, que dan origen asimismo al cambio de la representación

discursiva y visual que hace que las claves hermenéuticas no sean las mismas para el jardín del Renacimiento que para el contemporáneo, aun cuando los elementos compositivos sean semejantes.

Es verdad, por otra parte, que durante el Renacimiento la descripción literaria del jardín corresponde a una poética establecida, que insiste en los tópicos de la belleza y el aroma de las flores, de la sombra que prodigan los árboles, de la claridad y el murmullo de las aguas, de los trinos de los pájaros, de la calidez de la brisa, del lugar plácido y sosegado que alivia las inquietudes del alma y las fatigas del cuerpo; al fin y al cabo el jardín es además la configuración material que más se aproxima al *locus amoenus* poetizado desde la Antigüedad. Pero, igualmente, no deja de ser cierto que la retórica también forja mentalidades y, en ese sentido, la écfrasis del jardín responde a cierta conceptualización de la naturaleza de determinada época. En esa medida las descripciones literarias de recintos de verduras emanan destellos y retratos de sus trazados, de los elementos que de manera sistemática están presentes en su composición y configuran esa poética del jardín. En ese sentido, las descripciones literarias de jardines —ya se refieran a jardines históricos y, por tanto, reales, ya representen jardines imaginarios o cuya existencia es puramente ficticia, como es el caso de los escenarios jardineros de los libros que reposaban en los anaqueles de un viejo hidalgo devenido caballero andante— revelan la existencia de esa poética establecida para describir los entornos naturales. Es, ciertamente, una naturaleza imitada que, no hay que olvidarlo, pertenece más al ideal poético que a un orden natural, sobre todo cuando se trata del jardín, el lugar por excelencia donde se revela la primacía del arte sobre la naturaleza.

En un momento de auge del jardín, que se redescubrió desde el siglo XII como recinto precioso y placentero tras tiempos oscuros para estas exquisiteces y a punto de que se produjese el alumbramiento del paisaje<sup>1</sup>, los libros de caballerías no podían estar al margen de lo que significaba ese lugar de alegría que era el jardín, un espacio que cobraba una importancia cada vez mayor entre los estamentos nobiliarios; mucho menos podían ignorar la poética que lo regía ni los elementos naturales que lo conformaban. Desde el ámbito de la historia cultural o la historia de las mentalidades, tampoco puede perderse de vista que la incorporación de estos elementos en los jardines de papel puede leerse como una representación del mundo, sublimado y codificado —en este caso por la configuración del lugar de placer y por su expresión literaria— según los gustos, las modas y los usos que regían este constructo; en ese sentido, a la luz de los planteamientos de Roger Chartier, el género caballeresco también da cuenta de una serie de prácticas y de usos arquitectónicos y jardineros de los estamentos nobiliarios a los que he hecho referencia en el capítulo anterior. Sin embargo, no es posible obviar que esos jardines imaginados por Urganda la Desconocida para pasar las siestas veraniegas en compañía de su amigo en pocos casos llegaron a ser tan espléndidos como los que, con



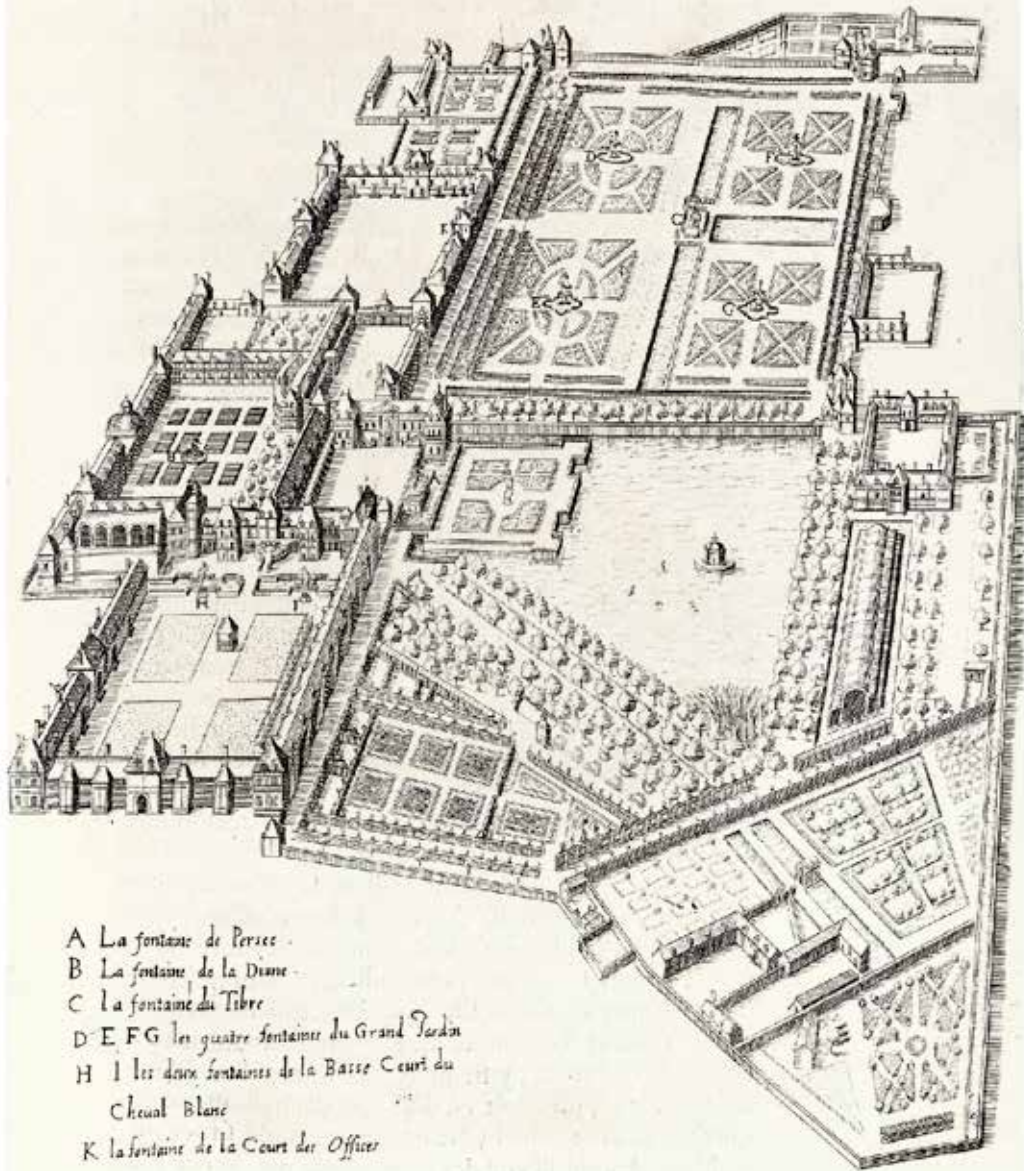


71. Arco del jardín del duque de Alba, Abadía (Cáceres). Hacia 1549.

naturaleza con el arte, una creación protomanierista alejada ya de la configuración moderada del espacio deleitoso como fue concebido en los siglos medievales.

Unas décadas después, entre 1567 y 1583, se terminaba la adecuación del palacete de El Bosque, a las afueras de Béjar (Salamanca), entonces en manos del IV duque, Francisco de Zúñiga y Sotomayor, el «remedón» en asuntos de arquitectura<sup>90</sup>. Con hermosas vistas hacia la ciudad y a la Peña de la Cruz o la más lejana Peña de Francia, la villa de recreo suburbana fue uno de los jardines renacentistas más bellos de España. Distribuidos en tres niveles que seguían un orden simétrico axial, los jardines daban protagonismo al agua y la piedra, en particular en la última terraza, situada frente al palacete: allí todavía hoy domina el espacio un enorme estanque (77 × 68 m) con isla artificial (véase fig. 94), uno de los tres que menciona la documentación<sup>91</sup>. Dos fuentes en piedra sirven también de ornamento arquitectónico en este nivel: en el lado sur del estanque, fue labrada por mano de Juan Pérez y por mandato del IV duque de Béjar la Fuente de los Ocho Caños<sup>92</sup> (fig. 72), de taza octogonal con una copa de piedra decorada por ocho mascarones desde los cuales se vierte el agua y que originalmente tenía un mono de alabastro como remate, hoy perdido<sup>93</sup>. Como ha planteado José Muñoz Domínguez, esta

PORTRAIT DE LA MAISON ROYALLE DE FONTAINE BELLEAV



- A La fontaine de Persee .
- B La fontaine de la Diane .
- C La fontaine du Tibre .
- D E F G les quatre fontaines du Grand Jardin .
- H I les deux fontaines de la Basse Court du Cheval Blanc .
- K la fontaine de la Court des Officer .

J. de France

B. de France

73. Abraham Bosse, *Palacio Real y jardines de Fontainebleau*. Hacia 1642. Grabado (350 × 330 mm) en *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, de Dan Pierre (París, Sébastien Cramoisy, 1642). París, Institut national d'histoire de l'art.

«La más hermosa de árboles y otras yiervas de todas naturas»

*Ma de' giardini, degli aranci, limoni, e  
cedri, de' boschi d'olivi, e lauri, e mirti,  
de' verdi paschi, delle vallette amene,  
e de' vestiti colli, de' rivi, de' fonti,  
non aspettate che io vi dica altro, perché  
questa è opera infinita, como opera  
inifita è de quella delle innumerabili  
stelle dell'ottava sfera*  
Jacopo Bonfadio

Junto al de las flores, el de los árboles y arbustos es el otro sendero que informa sobre lo que debió de ser el panorama vegetal de unos jardines históricos que, al menos en parte, pudieron inspirar a los de papel, pues no es posible atribuirlo todo al uso manido del tópico y el lugar común, no al menos en un género como el caballeresco, tan permeable a la realidad circundante como revelan también otras parcelas de la sociedad renacentista. En la tratadística y en algunos textos botánicos ya se hacía referencia a ciertas especies de árboles que formaban parte del cuadro habitual del jardín; algunas de ellas son autóctonas y propias del paisaje europeo, mientras que otras parecen más el resultado de ecos literarios que resonaban desde la Antigüedad clásica y del uso continuado de una tradición que las relaciona de manera indefectible con el lugar ameno. Unas y otras contribuyen a acercarse al paisaje vegetal que exhibían los jardines de los grandes señores en la España de los Austrias e iluminan asimismo el repertorio arbóreo, ciertamente no muy abundante, de la jardinería caballeresca.

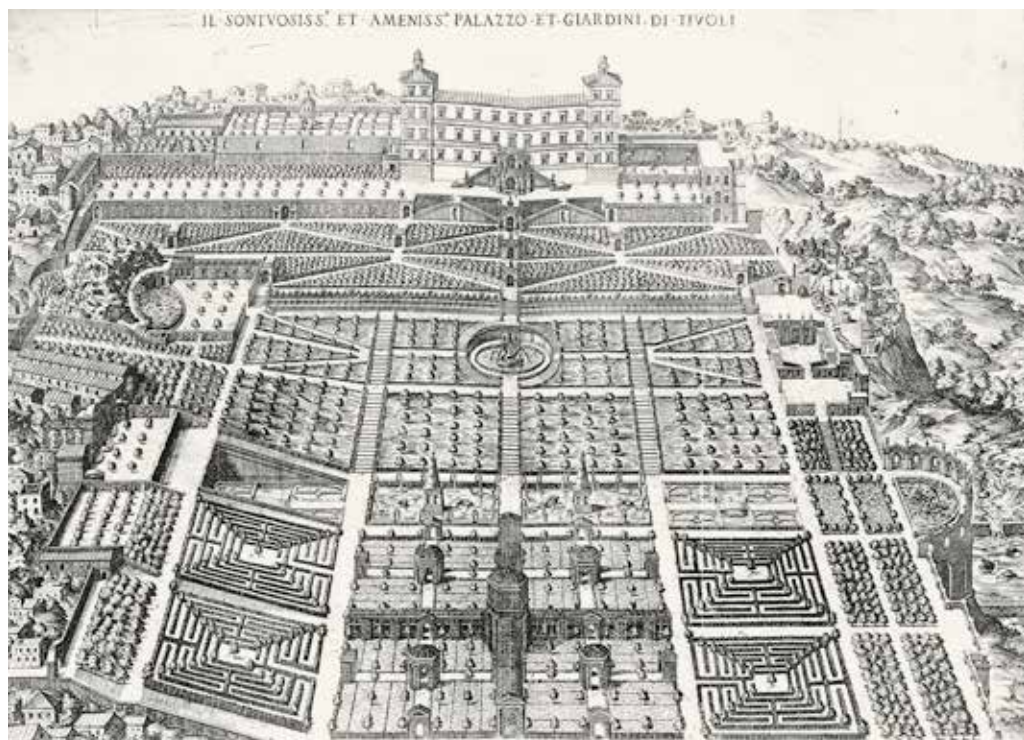
A finales del siglo XIV Crescenzi, por ejemplo, señalaba en su tratado algunos rasgos del jardín medieval, referidos también al uso de árboles y flores ornamentales, que permanecerían hasta bien entrada la Modernidad; para el *viridiarum* del jardín, el jurista boloñés indicaba como indispensable la presencia de árboles de hoja perenne como el ciprés (*Cupressus sempervirens* L.), el laurel (*Laurus nobilis* L.) y los pinos —probablemente los silvestres (*Pinus silvestris* L.)— que, plantados para conformar un pequeño bosque, podían dar refugio a corzos, conejos y diversas especies de pájaros. También para el vergel o pomar, Crescenzi recomendaba la siembra de árboles frutales y diversos arbustos. Más de un siglo después, y para el ámbito español, Gabriel Alonso de Herrera señalaba su importancia en el jardín, pues hay provecho, deleite y gozo en «la frescura de las hojas, los colores y olores de diversas maneras de flores, la variedad de los sabores en la multitud de las frutas, sombras en verano [y] músicas suavísimas de pajaritos que gorjean en los árboles»<sup>274</sup>. A partir de los saberes agrícolas recopilados de griegos, árabes y latinos, y de su propia experiencia, Herrera se ocupa en el libro III de su tratado de





116. Lodewijk Toeput, *Jardín de placer con laberinto*. Hacia 1579-1584. Óleo sobre lienzo, 147,4 × 200 cm. Royal Collection Trust. Londres, Palace of Holyroodhouse.

La cultura medieval había elaborado una versión cristianizada del mito clásico del laberinto, Teseo y el Minotauro, pues veía en sus formas y diseños un símil de la peregrinación de la existencia humana en el mundo del pecado<sup>372</sup>. Junto a ésta, sin embargo, se encontraba la traslación profana del laberinto, que, en su función metafórica, representaba lo tortuoso que podía ser el camino sentimental. La idea del laberinto de amor, que entre otras cosas expresa una poética de la inquietud, se ajustaba muy bien al imaginario sobre este sentimiento en la Edad Media y el Renacimiento, pues su trayecto difícil y sinuoso, sujeto a un riesgo permanente de equivocarse en el recorrido y a veces lleno de vicisitudes, remitía al complejo proceso amoroso. Aunque no sea éste el sentido que tiene el «laborinto» imaginado en el *Clarián de Landanís*, no puede dejarse de lado que es, justamente, desde una perspectiva literaria que comienza a aludirse a la idea del amor profano como un laberinto donde el amante se encuentra atrapado. Petrarca sabía muy bien lo que esto significaba, tanto que guardaba en su memoria el día que había ingresado en él, el 6 de abril de 1327<sup>373</sup>.



120. Étienne Dupérac, *Palacio y jardines de Tivoli*. Grabado (490 × 572 mm) en *Speculum Romanae Magnificentiae* (Roma, Antonio Lafreri, 1573). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Como ocurre con otras prácticas arquitectónicas y jardineras, también para el laberinto se constata esa suerte de viaje de las formas a la que he hecho referencia en lo que atañe al uso del agua. Así se confirma para Inglaterra, donde este artificio vegetal se construyó al hilo de las influencias francesas en los jardines de Enrique VII en Richmond y sirvió para ilustrar el primer tratado de jardinería inglés, *The Profitable Art of Gardening*, publicado en 1563 por Thomas Hill<sup>386</sup>. La asociación que venía apuntándose entre este ornamento y el jardín parece aquí ya plenamente asentada, pues una de las xilografías incluidas en el libro –la misma del *Théâtre des bons engins*– representaba un laberinto habitado en su centro, en esta ocasión, por un jardinero. Los Países Bajos no fueron tampoco una excepción en el triunfo desbordante de este artificio vegetal en los recintos de placer palaciegos (fig. 121). Allí, ligados a lo que Erik A. de Jong ha llamado la concepción del jardín como «sistema signficante», los laberintos abandonaron el ámbito exclusivo de los jardines privados para instalarse también en los primeros parques públicos. Además, el arquitecto e ingeniero Hans Vredeman de Vries –que

### 3

## Los usos del jardín

*Mi señor Yvain entró al vergel  
con toda su escolta detrás de él;  
vio, apoyado sobre su codo,  
a un noble que estaba recostado  
sobre una sábana de seda y leía;  
una dama delante de él  
una novela escuchaba*

Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*

*Se baxaron a un jardín donde  
estuvieron todo el día jugando*

Francisco de Barahona, *Flor de caballerías*

El jardín es una expresión sublime. Como constructo cultural, aspira a reproducir un estado primigenio de perfección, a exaltar el poder del hombre sobre la naturaleza y su capacidad de reproducirla, pero también su comunicación con ella. Como lugar, brinda placer sensorial, ofrece bienes materiales y tiene, asimismo, una serie de usos ya sea como jardín de placer, huerto utilitario o gabinete al aire libre. De hecho, a través de los tiempos, las experiencias jardineras comportan la alegría y el descanso del lugar ameno, pero también la bonanza que viene de la mano del cultivo de las plantas, las vides, los árboles frutales y las flores, es decir, de su uso productivo o medicinal; o la experiencia artística que trae consigo la contemplación de una naturaleza arquitectónica y artificiosa, la vista del coleccionismo vegetal, animal o escultórico. Con respecto a los usos del jardín o, en otras palabras, a su *recepción* o su *consumo*, en este espacio de *lindezas de verduras* tienen lugar una serie de prácticas individuales y colectivas que van más allá del motivo del uso recreativo del lugar y están relacionadas con la salud física y mental, con

**«Era tan agradable la vista del vergel que los amorosos deseos de los dos acresentava»**

*Mon surnom me vient de ce que souvent avec  
mon amie je me plais à séjourner dans le jardin  
Les merveilles de Rigomer*

El paraíso de amor es un vergel. Lo sabían bien los hombres de la Edad Media y del Renacimiento, que en sus ensoñaciones asociaron el tópico retórico del lugar ameno con un jardín que favorecía el amor. Y es que el jardín ha tenido desde siempre un poder seductor. Su ambiente gozoso y excitante lo hace lugar predilecto del encuentro de los enamorados; así fue, de hecho, desde la Antigüedad griega. Entre el aroma de las flores y las sombras de los cipreses, el canto de los pajarillos y el rumor de las aguas –por más convencional que sea la pintura delicada de sus delicias tradicionales–, los enamorados de todos los tiempos se han dado cita en el vergel para aliviar las penas de la ausencia y serenar los deseos del corazón.

Ya en el siglo I Petronio anunciaba en el *Satiricón* el lazo indisoluble entre el amor y el lugar ameno, encuadrado por las sombras de plátanos, laureles y cipreses, y por el rumor de los arroyos, que conformaban un «marco digno del amor»<sup>12</sup>. También Servio, el gramático pagano del siglo IV, en sus comentarios a *La Eneida* relacionaba el lugar ameno con el placer. Y lo reforzaría siglos más tarde san Isidoro en sus *Etimologías* cuando, recurriendo a Varrón, señalase que los lugares placenteros (*loci amoeni*) eran llamados así porque invitaban al amor e inducían a amarlos<sup>13</sup>. Tampoco fue ajena esta caracterización para la Edad Media, que imaginó ese lugar idílico de la mano de la herencia clásica y de la riqueza retórica del tópico de Libanio y sus encantos naturales, con las que la imaginería cortés tiene enormes afinidades. Heredero de los encantos del valle de Temple fabulado por Virgilio, a partir del siglo XII el tópico de la amenidad fue un componente esencial en las descripciones del jardín de amor, que, en forma y apariencia de *hortus deliciarum*, inundó la narrativa y la poesía de las espléndidas cortes francesas. Algo similar ocurrió en la poesía latina antes de que el tópico fuera codificado por las artes poéticas de Gervasio de Melkley, Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf en los siglos XII y XIII, quienes fijaron retóricamente el modelo de la evocación de la naturaleza. En su *Ars versificatoria*, Vendôme, por ejemplo, distinguía las siete bellezas naturales que formaban parte de una descripción extensa de los entornos naturales: fuentes de agua clara, arroyos, el prado de hierba verde, flores blancas, árboles, pájaros y la brisa identificaban un ambiente idílico, un auténtico *locus amoenus* que pronto la Edad Media vinculó con la imagen bíblica del Paraíso descrito en el *Génesis*, el Jardín del Edén.

Pero los jardines literarios, y en particular los de amor –esos que imaginaron Chrétien de Troyes o Andrés el Capellán o, centurias más tarde, los autores de los libros que encandilaron la imaginación de don Alonso Quijano–, también estaban forjados en un discurso apegado a la idealización de la naturaleza que tan bien caracterizó Curtius<sup>14</sup>. Desde ese momento, cuando en el siglo iv Libanio acrisoló los encantos de la naturaleza, la descripción del entorno natural se hizo tan convencional y esquemática como idealizada, al punto de no llegar a decir apenas nada, de parecer una descripción casi vacía a causa del automatismo del tópico. No obstante, la recurrencia y la generalidad, o si se quiere el cliché literario, tienen una coloración poética y una



131. *El amante mira el jardín de amor.*  
 Miniatura en *Roman de la rose*,  
 de Guillaume de Lorris y Jean de Meun.  
 Hacia 1405. Manuscrito, 36,7 × 26 cm.  
 Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum.

tonalidad radiante que simbolizan una forma de felicidad que se identifica con el amor<sup>15</sup>. Y si bien la perspectiva retórica puede ser reductora, no es menos cierto que resulta de una tremenda utilidad, porque proporciona al poeta una secuencia reglamentada de antemano que puede usar en la éfrasis del jardín y que permitirá tanto al lector como a los protagonistas identificarlo y regocijarse en ese lugar precioso que pareciera existir por sí mismo gracias precisamente al funcionamiento del tópico, un lugar que apela a los sentidos y tranquiliza el espíritu<sup>16</sup>.

En gran parte de la literatura cortés, y también en la caballería de papel del primero de los siglos áureos, se nota ese lazo profundo entre la exaltación del amor profano y el vergel. Marie-Thérèse Haudebourg ha recordado, por ejemplo, que en lo relativo a la baja Edad Media, si bien el jardín del claustro, como imagen del Paraíso, correspondía al amor cristiano, desinteresado y perfecto, y también a la caridad –la más alta de las tres virtudes teológicas–, asimismo, la imagen del jardín cortés estaba ligada a otra forma de amor, un amor apasionado y sensual que los teólogos diferenciaban de la *caritas* y llamaban *cupiditas*<sup>17</sup>. Guillaume de Lorris y Jean de Meun supieron caracterizar muy bien la enorme distancia que separaba a ambos vergeles en sus versiones cristiana y erótico-profana: mientras que el Jardín del Placer, artificioso y deleitoso, donde el Amante accede a la fuente de Narciso y allí se enamora de la Rosa luego de ser alcanzado por las flechas de Amor, recrea el amor mundano y terrenal (fig. 131), el Parque del





135. David Teniers, *El jardín de Armida*. Hacia 1628-1630. Óleo sobre lámina de cobre, 27 × 39 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Es este sendero el que conduce a la representación del jardín que impregna los folios de los libros de caballerías españoles y lo convierte en el espacio ideal para el encuentro amoroso. No puede negarse que, en gran parte del género precervantino, el vergel, huerta/huerto o jardín se forja a partir del modelo medieval del *hortus deliciarum*, un espacio delicado e íntimo delineado a medio camino entre lo medieval y lo renacentista. Predominan en los jardines donde reposan doncellas y caballeros las arboledas siempre verdes, las rosas y los jazmines, las fuentes de aguas claras y frescas, los dulces cantos de los pájaros. No puede haber, en efecto, lugar más propicio para la vivencia del sentimiento amoroso que éste, pues el jardín, como he anotado ya, es un lugar preponderantemente femenino que se abre al amor. Lo confirman una y otra vez numerosos libros de la caballería literaria, comenzando por su texto fundacional, el *Amadís de Gaula*, cuyos protagonistas dan inicio a su reconciliación en el vergel del palacio de Miraflores al que el héroe accede justo superando la muralla que lo protege con ayuda de sus escuderos (II, 56, p. 794). El lugar era la «más sabrosa morada»,



154. Anónimo, *Vista de la Villa Boncompagni Ludovisi en Roma*.  
Hacia 1750. Grabado, 285 × 454 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum.

esculturas de Primaticcio diseñadas para el rey de Francia, el de don Pedro de Toledo en Pozzuoli, el de su hijo don García en Chiaia y el que su otro hijo, el pequeño don Luis, edificó en Florencia, sin duda debieron de influir de manera decisiva en los jardines arqueológicos de las élites españolas.

De la mano de estas influencias y como una muestra de los vínculos entre la Antigüedad y la naturaleza, paulatinamente este recinto al aire libre se trasmutó en anticuario, en lugar de exhibición artística en el que era posible poner a la vista las colecciones de esculturas, que, ya fueran originales o copias, cumplían un papel fundamental en la veneración del mundo antiguo, en el despliegue de los logros del presente renacentista y, por supuesto, en la exhibición del poder político y económico de sus propietarios<sup>131</sup>. La moda en España no se hizo esperar. En 1590 Diego de Villalta recordaba a los coleccionistas de anticuallas:

De nuestros españoles se an preciado señaladamente tres grandes personajes y de altos yngenios de recoger assí muchas statuas antiguas, con mucho cuidado, costa y diligencia. El primero de todos fue don Diego de Mendoça hermano del marqués de Mondéjar, que siendo embaxador en Roma recogió casi cincuenta statuas antiguas de las más excelentes que pudo aver en el mundo;

Damas y caballeros de la caballería literaria disfrutaron, pues, de muy diversas maneras de las delicias del jardín. Comidas, fiestas, bailes tuvieron como escenario las huertas y vergeles de papel, exuberantes de belleza, de colores, de aromas, de pajarillos, de murmullos del agua, de una sensorialidad que invitaba al amor y al descanso, a la fiesta y a la reflexión. Si bien algunos de estos usos de jardín corresponden a códigos literarios, no es menos cierto que otros regocijos son eco, a veces tímido, de los usos que, en tiempos de los Austrias mayores, los grandes señores hicieron de los jardines, de la importancia que estos recintos de verdor habían ido adquiriendo en las prácticas culturales de los miembros de la alta nobleza, cada vez más conscientes del lugar esencial que este palacio al aire libre ocupaba en la representación simbólica del poder. En ese sentido, la ficción caballescaca, a imitación de la realidad próxima, es un testimonio precioso de cómo las élites privilegiadas habían hecho del jardín un lugar para caminar, observar, admirarse, descansar, divertirse y también consolarse. Si don Pedro de Toledo disfrutaba de las cenas al aire libre en su palacio en Pozzuoli o en el Parco Reale de Nápoles, no menos lo hicieron Amadís y los suyos. También Clarián y Gradamisa se maravillaron con los ingenios y juegos hidráulicos ideados por la sabia Celacunda para la huerta del palacio del emperador Vasperaldo, como en su momento don Per Afán de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules, se fascinó con los juegos de agua y las lluvias artificiales desplegadas en la villa de don García de Toledo en la vía de Chiaia en Nápoles o Carlos V con los artilugios de la Fuente de los Leones en la Alhambra. Como habían hecho don Gómez Dávila, II marqués de Velada, o don Luis Hurtado de Mendoza, II marqués de Mondéjar, que buscaron refugio y alivio para su melancolía en los jardines palaciegos, protagonistas de la caballería literaria encontraron consuelo para sus penas amorosas: Oriana y Primaflor recomfortaron su corazón con la vista de sus vergeles, como el perfume delicioso de las flores plantadas en la huerta del Castillo de los Siete Padrones regocijó a Palmerín y Trineo. Si personalidades como el cardenal Gravela o el IV duque de Villahermosa disfrutaban con la fábrica de jardines, no menos parece que lo hicieran Urganda la Desconocida con la disposición de las calles de su jardín de la Ínsula Peligrosa con «medida y compás», la propia Celacunda en su Huerta Deleitosa o el sabio Cupidoro en su vergel paradisiaco de la Ínsola del Amor del *Reimundo de Grecia*. En este contrapunto entre ficción y realidad a propósito de las prácticas arquitectónicas y la traza de jardines de las élites nobiliarias y las de los magos y sabios arquitectos en los libros de caballerías, de los elementos del jardín y su recreación literaria, de los usos de este lugar durante el Renacimiento, la caballería literaria contribuye a la elaboración de lo que Hyde ha llamado una *arqueología de la experiencia del jardín*<sup>161</sup>, a desentrañar cómo fue usado este recinto de deleites sensoriales e intelectuales, a dilucidar cómo fueron su recepción y el diseño de sus trazas, su importancia vital entre las élites nobiliarias de España en tiempos de los Austrias.



- 1 CHARTIER (1989) 1992; BRUNON Y MOSSER 2007.
- 2 Se han ocupado de esta discusión WRIGHT 1996, CONAN 1999, HUNT 2004 y BRUNON 2008a. En el capítulo primero de su libro *The Afterlife of Gardens* (2004), John Dixon Hunt explora cómo los jardines pueden ser interpretados a partir de la adaptación de la teoría de la recepción largamente utilizada en los estudios literarios. Para el historiador del paisaje, el jardín puede ser usado y por lo tanto su historia pasa por revisar cómo ha sido experimentado y vivido –y no sólo diseñado– a través de los tiempos.
- 3 Así lo plantea HYDE 2013b, p. 99.
- 4 HOWES 2013, p. 88.
- 5 ANTOINE 2002b, p. 136.
- 6 Citado por KLUCKERT (2005) 2007, p. 27.
- 7 SERRÉS 1600, VI, p. 502.
- 8 Como ha planteado LESLIE 2013b, p. 137, no puede olvidarse que, aunque los manuscritos de Crescenzi y los tratados de botánica como el *Tacuinum sanitatis* –un compendio árabe del siglo XI disponible en latín en el siglo XIII– son excepcionales en cuanto al uso de una iconografía que hace referencia a los asuntos prácticos del jardín, estos libros eran producidos para las élites y, en consecuencia, las imágenes son estilizadas y, la mayoría de las veces, idealizadas. En el mismo sentido, HOWES 2013, p. 75.
- 9 WRIGHT 1996. También HOWES 2013, p. 76, ha subrayado la poca atención que han merecido los jardines productivos en las descripciones literarias.
- 10 Es importante tener en cuenta que hay distintas voces para designar el jardín y que éstas en ocasiones encierran alusiones a su uso. Mientras *vergel* y *jardín* tienen equivalencia semántica y remiten al placer que proporciona el lugar, la voz *huerto* o *huerta* está más asociada a la actividad agrícola y al carácter utilitario del espacio. Sin embargo, en los libros de caballerías no se hace esta distinción y, por tanto, los cuatro términos remiten a un *locus amoenus* paradisiaco de predominante sentido placentero. Véase GESBERT 2003.
- 11 HOWES 2013, p. 88.
- 12 PETRONIO (1482) 1978, p. 131.
- 13 ISIDORO DE SEVILLA [627-630] 1983, XIV, 9, vol. 2, p. 209: «Varrón dice que se califica de “amenos” a ciertos lugares porque sólo invitan al amor e inducen a amarlos (*amare*)».
- 14 CURTIUS (1948) 1955, vol. 1, pp. 263-289.
- 15 STRUBEL 1990.
- 16 BAUMAN 2013, p. 120.
- 17 HAUDEBOURG 2001, pp. 142 y ss. También GOUSSET 2002.
- 18 ZUMTHOR (1993) 1994, p. 105. También LAMARCHE-VADEL 1997, pp. 18 y ss., y AUGSPACH 2004 y 2013.
- 19 Como ha planteado DELUMEAU (1992) 2003, p. 227, «[e]l *Hortus conclusus* del paraíso terrenal evolucionó, como sugiere el *Jardincillo del paraíso*, hacia el simbolismo mariano y la evocación de la virginidad de María. Ésta, decían los monjes poetas, fue “un jardín cercado, ya que Cristo descendió a ella como el rocío” [...] De aquí provienen las múltiples representaciones de María en medio de un jardín cercado llevando al niño divino postrada en adoración frente a él». También BARIDON (1998) 2005, pp. 249-252.
- 20 Cfr. NOTZ 1978, p. 460, y BONANSEA 2011.
- 21 Es muy significativo para la coexistencia que efectivamente se dio durante la Edad Media del jardín en su concepción cristiana y el jardín de amor, el retablo del Maestro del Alto Rin, el *Jardincillo del paraíso*. Allí aparecen la Virgen María leyendo un libro, el Niño Jesús tocando la cítara y los santos Miguel y Jorge conversando. Sin embargo, a primera vista, los personajes parecen damas y caballeros disfrutando de un momento de descanso. La imagen retoma los elementos característicos del *hortus conclusus* medieval, esta vez plagado de un simbolismo mariano que evoca la virginidad de María.
- 22 RIQUER (1983) 2008, vol. 3, pp. 1695-1696.
- 23 CHRÉTIEN DE TROYES [h. 1176] 1993, p. 186.
- 24 ANDRÉS EL CAPELLÁN [s. XII] 1990, p. 153.
- 25 HAUDEBOURG 2001, pp. 142-143.
- 26 CHRÉTIEN DE TROYES [h. 1174-1176] 1987, p. 103. Sobre la presencia del vergel en su obra véase BIBOLET 1990.
- 27 LORRIS Y MEUN [1225-1240/1275-1280] 1986, p. 14.
- 28 FLOIRE ET BLANCHEFLEUR [1147-1150] 1971. Utilizo la traducción de la versión francesa hecha por Juan Calatrava en BARIDON (1998) 2005, p. 275.
- 29 TASSO (1581) 1842, pp. 254-264.
- 30 HUNT 1986, p. 10.
- 31 Retomo los planteamientos de BRUNON 2008a, pp. 227 y ss. Lo recuerda DELUMEAU (1992) 2003, p. 24.
- 32 MONTAIGNE [1580-1581] 1983.
- 33 LÓPEZ DE SANTA CATALINA (1527) 2009.
- 34 FLORANDO DE INGLATERRA 1545.
- 35 Al respecto LESLIE 2013b, pp. 145 y ss., que me ha remitido a estos objetos. También CAMILLE 1998.
- 36 El análisis de LESLIE 2013b, p. 148, es muy sugerente: «Human love in the caskets’ garden images is dynamic, shown at a liminal, unstable moment, one moment in a process of becoming. By contrast,