

BERCEO

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades

167

ier

Instituto de Estudios Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 167, 2º Sem., 2014, Logroño (España).
P. 1-256, ISSN: 0210-8550

DIRECTORA:

M^a Ángeles Díez Coronado (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jean François Botrel (Université de Rennes 2)
Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)
Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)
Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)
Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)
Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)
Penélope Ramírez Benito (Instituto de Estudios Riojanos)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)
Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)
Julio Aróstegui Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)
Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)
Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)
José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)
José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)
Juan Carrasco (Universidad Pública de Navarra)
Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)
Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)
Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)
Pilar Duarte Garasa (Consejería de Educación, Cultura y Deporte)
Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)
José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)
Claudio García Turza (Universidad de La Rioja)
Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)
Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)
Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)
Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)
Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)
M^a Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)
M^a Ángeles Libano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)
Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid)
Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)
Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)
Ángel Martín Duque (Universidad de Navarra)
José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)
Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)
M^a Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)
José Luis Ollero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)
Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)
Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)
Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)
José Paulino Ayuso (Universidad Complutense de Madrid)
Carlos Pérez Arrondo (Universidad de Zaragoza)
José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)
Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)
Antonio Prieto (Universidad Complutense de Madrid)
Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)
Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza)
Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Miguel Santacreu (Universidad de Alicante)
Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)
José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)
Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)
José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2
26071 Logroño
Tel.: 941 291 187 . Fax: 941 291 910
E-mail: publicaciones.ier@larioja.org
Web: www.larioja.org/ier
Suscripción anual España (2 números): 15 €
Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €
Número suelto: 9 €

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 167

PAISAJE Y PAISAJES DE LA RIOJA

Coordinador

Jorge Alacid López



Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
LOGROÑO
2014

Paisaje y paisajes de La Rioja / coordinado por Jorge Alacid López. –Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014.-X p. 256: il. ; 24 cm.

Número monográfico de: *Berceo*: revista riojana de ciencias sociales y humanidades, ISSN 0210-8550. -- N. 167 (2º sem. 2014)

1. La Rioja - Descripción. I. Alacid López, Jorge. III. Instituto de Estudios Riojanos 913 (460.21)

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Berceo se encuentra en las siguientes bases de datos bibliográficas, directorios y repositorios: APH (L'Année Philologique); CARDHUS PLUS (Sistema de clasificación de revistas científicas de los ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades); DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana); ERIH (European Science Foundation History); ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades, CSIC); LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes); MLA (Modern Language Association database); PIO (Periodical Index Online); REGESTA IMPERII (Base de datos internacional del ámbito de la historia); ULRICH'S (International periodical directory).

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2014
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: J. Laurent. Túnel de las Conchas. 1865. Copia positiva de época. Papel albuminado. 25x 34 cm. Ciudad Real. Colección particular.

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación
Producción gráfica: www.mastres.com (Logroño)

ISSN 0210-8550
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

JORGE ALACID Memoria y territorio	7
TEODORO LASANTA MARTÍNEZ, PURIFICACIÓN RUIZ-FLAÑO Los paisajes del viñedo del Rioja: tradición y renovación <i>Landscapes of rioja vineyards: tradition and renewal</i>	13
LUIS VICENTE ELÍAS PASTOR El paisaje del viñedo en La Rioja. Cruce de miradas <i>The landscape of vineyards in La Rioja. Crossing of glances</i>	39
MARTA PALACIOS GARCÍA Los barrios de bodegas tradicionales de La Rioja <i>The traditional wine cellar districts in La Rioja</i>	61
FÉLIX DEL VALLE GASTAMINZA Notas sobre el paisaje fotográfico de La Rioja (1860-1936) <i>Notes on the photographic landscape of La Rioja (1860-1936)</i>	89
CARLOS LÓPEZ DE CALLE, JUAN MANUEL TUDANCA Contemplando Cameros desde la arqueología: actitudes y planteamientos metodológicos en la interpretación del paisaje <i>A gaze upon Cameros through the lens of archaeology: research attitudes and methodological approaches for interpreting landscapes</i>	121
JOSÉ LUIS PÉREZ PASTOR Paisaje y poesía en La Rioja: un recorrido <i>Landscape and poetry in La Rioja: a walkaround</i>	177
FRANCISCO PÁEZ DE LA CADENA Del paraíso terrenal al parque público del siglo XXI. Una aproximación a la idea de jardín <i>From earthly paradise to 21st century public park An approach to the concept of garden</i>	209
IGNACIO GIL-DÍEZ USANDIZAGA Educación y paisaje en La Rioja. <i>Education and landscape in La Rioja</i>	239

DEL PARAÍSO TERRENAL AL PARQUE PÚBLICO DEL SIGLO XXI. UNA APROXIMACIÓN A LA IDEA DE JARDÍN

FRANCISCO PÁEZ DE LA CADENA*

RESUMEN

El ser humano ha producido numerosas obras artísticas y, entre ellas, podemos encontrar jardines desarrollados por las distintas civilizaciones en distintos lugares y épocas. Pero una mínima observación plantea dudas a la hora de considerar estas obras humanas: ¿pueden todos ellos agruparse en la misma categoría? Cuando hablamos de jardines ¿no nos estamos refiriendo a objetos muy dispares que apenas tienen nada en común? ¿Qué importancia tiene conocer a fondo en qué se diferencian o se asemejan unos jardines y otros? Este artículo aborda estas y otras cuestiones relacionadas, estableciendo una línea cronológica básica y analizando primero los posibles componentes de una definición de jardín para continuar con el análisis de sus rasgos típicos. La finalidad que se persigue es la de comprender e interpretar adecuadamente no solo los jardines antiguos, sino entender también la relevancia, el papel y las características que deben tener los parques públicos del siglo XXI.

Mankind has always produced artistic works and among them many gardens developed by almost every culture in different times and places. But a more careful look raises some doubts when considering these human works: can all of them be considered under the same category? When we talk about gardens, is it not true that we are referring to very different objects that perhaps have little or nothing in common? How important is to gain insight into how they differ or resemble each other? This paper addresses these and other issues, establishing first a basic timeline and analyzing then the possible components of a definition of garden, to continue afterwards with the analysis of its typical features. The intended purpose is to understand and properly interpret not only gardens of antiquity, but also to comprehend the importance, the role and the characteristics of 21st century's public parks.

* Universidad de La Rioja
paco.pc@unirioja.es

Dios Todopoderoso plantó primero un jardín; y, es, desde luego, el más puro de los placeres humanos; es el mayor solaz para el ánimo del hombre, sin el cual edificios y palacios no son sino vulgares obras habilidosas: y es de ver que, cuando los tiempos prosperan en civismo y elegancia, los hombres edifican con majestuosidad antes de hacer jardines refinados, como si la jardinería fuera la máxima perfección¹.

La que seguramente es la frase más citada (y justamente famosa) de la historia de los jardines, la escribió el filósofo Francis Bacon (1561-1626) en "Of gardens", breve texto publicado en inglés en un volumen bajo el nombre de *Essays* (1625), en el que pretendía reflejar un nuevo modo de pensar en los jardines para que se hicieran acorde con los tiempos y según la importancia de sus propietarios². De manera más modesta, me propongo realizar un análisis similar con el objeto de extraer algunas conclusiones que sean aplicables a los parques y jardines de nuestro siglo y ofrecer reflexiones para el debate sobre el alcance, la función y el sentido de estos espacios³.

1. EN EL PRINCIPIO FUE UN JARDÍN

Bacon escribió su ensayo a principios del siglo XVII y, como muchos antes, entonces y después, atribuyó la idea de jardín a una intervención divina. La Biblia habla del jardín del paraíso (también lo hace el Corán, aunque en términos diferentes) y no pocos mitos del origen mencionan un jardín o un árbol primigenio⁴. Los testimonios históricos nos remiten a hace más de treinta y cinco siglos. Al Imperio Nuevo egipcio se remontan los primeros restos que nos quedan de los jardines más antiguos creados por el ser humano, aunque es casi seguro que espacios similares a los que conocemos

1. *God Almighty first planted a Garden; and, indeed, it is the purest of humane pleasures; it is the greatest refreshment to the spirits of man; without which buildings and pallaces are but grosse handy-works: and a man shall ever see, that, when ages grow to civility and elegancie, men come to build stately, sooner than to garden finely; as if gardening were the greater perfection.* BACON, F. "Of gardens", *The works of Francis Bacon*, vol XII, SPEDDING, J. (ed.), Cambridge: The Riverside Press, 1860, pp. 235-244.

2. La mejor introducción al papel fundacional de Bacon y su texto es WILLIS, P. y HUNT, J.D., *The genius of the place. The English landscape garden 1620-1820*, Londres: Paul Elek, 1975.

3. Trataré de manera preferente los jardines occidentales por motivos de cercanía cultural. En todo caso, los modelos de jardín público en muchos países de Oriente han ido aproximándose a los occidentales a lo largo de la última mitad del siglo XX y principios del XXI y muchos de los temas problemáticos de la jardinería son hoy generales en todo el mundo.

4. Los pasajes bíblicos más notables son los de *Génesis* 2⁸⁻¹⁷ en los que se describe el jardín del Edén y se nombran los cuatro ríos que lo atraviesan, pero todo el Antiguo Testamento está repleto de menciones y alusiones. El Corán hace lo propio en la sura 2²⁵, aunque hay más de una cincuentena de referencias en todo el texto. En cuanto a otros mitos del origen puede verse VENTURI FERRIOLO, M. *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milán: Guerini e Associati, 1989. Venturi repasa con detalle, entre otros, los mitos sumerios (el jardín de Inanna y el árbol de Huluppu).

existieran ya mil años antes quizá en el propio Egipto pero también en los primeros imperios mesopotámicos y, desde luego, en China⁵.

Durante milenios, el modelo básico de jardín en Occidente apenas varió en su organización espacial. Consistía prácticamente siempre en un paralelogramo cercado con tapias o muros, que lo protegían del entorno y lo convertían en un lugar íntimo. En su interior, muchas veces ofreciendo una simetría respecto a un eje, se disponían plantaciones y elementos como estanques, fuentes o pabellones. Las plantas empleadas fueron durante muchos siglos de uso polivalente: ornamentales, desde luego, pero también comestibles, textiles, tintóreas, medicinales, aromáticas. La relación del jardín con la vivienda (fuese un palacio o una edificación más modesta) fue desde el principio una dialéctica imprecisa. En el caso de Egipto, la vivienda se integraba en un jardín-huerto; en Roma, por el contrario, era la edificación la que envolvía al *viridarium* otorgándole intimidad al separarlo de las calles circundantes⁶. Este esquema se prolongó luego en los jardines claustrales del medioevo cristiano y se repitió con mayor sensualidad en plantaciones y ornamentos en los patios musulmanes. Hubo otras fórmulas, como las plantaciones en templos egipcios y en los *prata* romanos, en las proximidades de edificios importantes y en lugares de uso público, donde se reunían multitudes para los espectáculos o las celebraciones. En esos casos, el jardín no era propiamente tal: más bien se trataba de un ajardinamiento funcional de alineaciones y bosquetes que contribuían a la creación de espacios ceremoniales y de ocio. Por lo que sabemos, todos los espacios que en el Occidente antiguo pueden denominarse jardines, fueron cerrados, física y funcionalmente. Su uso estaba restringido a unos pocos⁷.

5. La bibliografía sobre jardines es abundantísima. Para la presente descripción histórica, proporcionaré solo algunas referencias concretas que me parecen inexcusables, muy ilustrativas o de gran solidez. Sobre la jardinería egipcia antigua hay cada vez más textos de importancia. Sigue siendo esencial CARROLL-SPILLECKE, M. (ed.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1992, pp. 9-44 y sintético pero completo es WILKINSON, A. *The garden in ancient Egypt*, Londres: The Rubicon Press, 1998. Para Oriente, una buena referencia reciente es TURNER, T., *Asian gardens. History, beliefs and design*, Londres: Routledge, 2011. En cuanto a los jardines de los distintos imperios mesopotámicos y persas pueden verse CARROLL-SPILLECKE, op. cit. pp. 81-99, GROS DE BELER, A. y MARMIROLI, B., *Jardins et paysages de l'Antiquité. Mesopotamie-Égypte*, Arles: Actes Sud, 2008 y como interpretación casi definitiva de los pensiles babilónicos DALLEY, S., *The mystery of the hanging garden of Babylon. An elusive world wonder traced*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

6. Para los jardines romanos hay que considerar los resultados de las excavaciones arqueológicas. Son esenciales JASHEMSKI, W.F., *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, 2 vols., Nueva York: Aristide D. Caratzas, 1979. Para comprender el jardín romano en su conjunto véase STACKELBERG, K.T. von, *The Roman garden. Space, sense and society*, Londres: Routledge, 2009. Otros libros más generales incluyen BOWE, P., *Gardens of the Roman world*, Londres: Frances Lincoln, 2004 y FARRAR, L., *Ancient Roman gardens*, Stroud: Phoenix Mill, 1998.

7. El tema del uso público en jardines antiguos es siempre controvertido y analizarlo aquí nos desviaría demasiado del presente análisis.

El modelo comienza a romperse en la Italia humanista del Renacimiento. La nueva mirada sobre la naturaleza que inauguró un modo moderno de entender el paisaje, iniciada con Petrarca y que puede documentarse en su ascensión al Mont Ventoux en 1336⁸, propició una primera apertura del jardín hacia el paisaje, estableciendo una dialéctica nueva entre ambos y dando comienzo a una mayor autonomía del jardín con respecto a la edificación. Esta apertura, a la que cabe calificar de eminentemente visual (porque el jardín sigue encerrado entre sus altas tapias), utilizó el modelo geométrico anterior basado en ejes, líneas rectas y divisiones interiores (convirtiéndolas en espacios íntimos, los *giardini segreti*) pero amplió grandemente su superficie al aprovechar las pendientes aterrazadas a media ladera según el modelo propuesto por Alberti⁹. Las plantas de doble uso comenzaron a ceder terreno a las puramente ornamentales, en parte porque en las terrazas siguió habiendo hueco para los frutales, y en parte porque los jardines renacentistas estaban, casi todos, en fincas campestres y, por tanto, rodeados de cultivos agrícolas. Aunque no todos los jardines se ajustan a este esquema, las villas mediceas retratadas en sus *luneti* por Giusto Utens muestran ese espacio híbrido, entre productivo y ornamental, en el que la arquitectura y la hidráulica representan un papel no menor y en el que la textura vegetal acompaña y sugiere, pero también organiza y enmarca, con setos recortados, teatros de agua y estatuaria, alineaciones y dibujos¹⁰.

Le Nôtre, entre otros, cumplió su papel barroco y racionalista, trazando una serie de jardines en los que la geometría llegó a su máxima expresión (Figura 1). Bajo su mano, el jardín dejó de ser subsidiario de la edificación y adoptó un papel protagonista, creciendo enormemente. La concepción del diseño pasó a ser tridimensional, basándose en la axialidad, los aterrazamientos leves, la perspectiva ralentizada, la opacidad de los bosquetes en *charmilles* que realzan y enmarcan un espacio negativo, vacío, en el que la mirada se dirige hacia el infinito, ayudada por las brumas que crean los estanques y el aire lejano en un clima continental húmedo. Estatuaria, fuentes y surtidores, pequeñas edificaciones alegóricas, plantaciones de arbustos recortados y miles de flores de temporada en parterres ejecutados con precisión milimétrica, expresaban un programa iconográfico que reflejaba el poder del rey en un teatro artificial de dimensiones colosales: los planos de

8. He estudiado el enfoque de Petrarca con esta nueva mirada y la interpretación de su ascensión al Ventoux en PÁEZ DE LA CADENA, F., "La *conversio* de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como una *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (*Fam.* IV, 1)", *Ecozon@ 5.1* (2014), pp. 11-32.

9. Por su complejidad, es imposible una aproximación sencilla y breve al jardín renacentista italiano. Hay muchos libros de gran hondura y penetración. Véanse TAGLIOLINI, A., *Storia del giardino italiano*, Florencia: La Casa Usher, 1991; FARELLO, F., *Architettura dei giardini*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 y ANÍBARRO, M.A., *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos*, Tres Cantos: Akal, 2002.

10. Véase FABIANI GIANETTO, R., *Medici gardens. From making to design*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. Para los *luneti* de Utens, véase MIGNANI, D., *Le Ville Medicee di Giusto Utens*, Florencia: Arnaud, 1993.



Figura 1: Uno de los últimos grandes jardines hechos al antiguo estilo: Sans Souci (Potsdam) fue creado a partir del siglo XVIII para los monarcas prusianos. Las terrazas permitían las vistas sobre el contorno y albergaban una serie de estufas en las que se cultivaban plantas delicadas (© Páez de la Cadena)

la composición conformaban una escenografía que contribuía al movimiento de la corte según lo escrito por el propio monarca. Esta nueva apertura dimensional fuerza un cambio de percepción, es una añagaza psicológica. El jardín había dejado de serlo para convertirse en obra al servicio de la política y representar una metáfora del Estado absoluto ideado por Luis XIV, rígido, inmutable y eterno¹¹.

Resulta llamativo que Bacon escribiera su ensayo sobre los jardines medio siglo antes de que se creara Versalles. Es un reflejo claro de que las ideas artísticas (y las políticas) iban desacompañadas entre el continente y

11. Una magnífica síntesis acerca del significado de Versalles en la política y en la personalidad de Luis XIV puede verse en BLANNING, T.C.W. *The culture of power and the power of culture*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 1-52. Los costes del programa versallesco han sido detalladamente estudiados por TIBERGHEN, F., *Versailles, le chantier de Louis XIV 1662-1715*, París: Perrin, 2006 mientras que una idea general de los jardines puede obtenerse en BARIDON, M., *Histoire des jardins de Versailles*, Arles: Actes Sud, 2003. He analizado el problema y el tratamiento del agua ornamental en Versalles en mi ponencia "Can gardens teach us how to better use water?", presentada en la *International Conference "The Politics of Freshwater: Access and Identity in a Changing Environment"*, Middlebury College, 14-16 de marzo de 2013 (en prensa). Para una visión más general del jardín barroco puede verse CONAN, M. (ed.), *Baroque culture gardens: emulation, sublimation, subversion*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2005.

las islas británicas. La Inglaterra del XVIII abominaba por muchos motivos de aquella concepción grandilocuente e inimitable. El *countryside* inglés es más agrario y variado y mal habría encajado un trazado de líneas rectas y terrazas para uniformizar sus colinas, del mismo modo que el absolutismo francés nada tenía ver con la propia estructura socio-política británica. Las fincas agrícolas de los propietarios más favorecidos (*nobility* y *gentry*) fueron el complemento ideal (e indispensable para la creación de jardines) de una clase social culta y adinerada que viajaba en su juventud para educarse (el *Grand Tour* de los países mediterráneos), coleccionaba el mejor arte del momento (restos arquitectónicos, esculturas clásicas, dibujos y paisajes de Lorraine y Poussin) y disponía de tiempo y posibilidades para el dilettantismo y el ocio cultivado. No pocos de los jardines paisajistas, trazados según la idea de Pope de respetar y comprender el *genius loci*, son fruto de esa conjunción de oportunidades y así la campaña inglesa fue el escenario en el que el pintoresquismo impulsado por Kent, la hábil imitación naturalista de Brown, las ideas orientalistas de Chambers y el sincretismo neoclásico de Repton desarrollaron ideas que aún influyen en la jardinería actual. Con todo, esta "sintonía" con la Naturaleza, más cercana a Rousseau que a Descartes, fue todavía una liberación incipiente: los jardines de la época (Blenheim, Stourhead, Rousham, Stowe, The Leasowes) fueron fincas productivas también, con ganado y cultivos extensivos, y por ello cerradas y solo disfrutables por unos pocos. El modelo había cambiado y la curva se había impuesto pero esta apertura naturalista (basada en la inteligente fusión entre posibilidades de la naturaleza y técnica jardinera), no tuvo nada que ver con una apertura social del jardín: este siguió siendo para unos pocos y las tapias, muy alejadas, continuaron existiendo¹².

El paradigma de jardín cerrado terminó de caer a principios del siglo XIX coincidiendo con la Revolución Industrial y los grandes cambios económicos, sociales, políticos y culturales que se dieron con ella. Aunque el jardín privado sigue existiendo hoy (como expresión natural de la propiedad privada en nuestro sistema económico), irrumpió entonces con fuerza el jardín o parque público que comenzó a pensarse como espacio para todos y, por ello, con estilo, trazado y componentes distintos a los jardines anteriores, a los que cabría de calificar apropiadamente como *ancien régime*. Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) formuló su *Volksgarten* o jardín popular en su *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785) y, después que él, muchos jardineros, ingenieros y arquitectos comenzaron a plasmarlo con distintas direcciones: Loudon y su Derby Arboretum (1840), Alphand y su parisino Buttes Chaumont (1867) (Figura 2), Olmsted y su Central Park (1857) neoyorquino¹³. Estos, y otros espacios públicos originan una

12. El paisajismo inglés ha generado numerosas publicaciones. Además de WILLIS, P. y HUNT, J.D. op. cit, sigue siendo válida HADFIELD, M., *A history of British gardening*, Londres: John Murray, 1979, aunque debe matizarse y ampliarse con alguna de las publicaciones más recientes, como HUNT, J.D., *Gardens and the picturesque*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997.

13. Indico las fechas comúnmente aceptadas por los historiadores para la apertura de dichos parques de nueva creación: hubo mejoras y reformas que se sucedieron en los siguientes



Figura 2: El parque parisino de Buttes-Chaumont, obra de Alphand y Barillet-Deschamps marcó un rumbo para los nuevos parques públicos urbanos: aprovechó los terrenos que habían sido una cantera en las afueras de París y utilizó rasgos paisajistas en el diseño, como curvas amplias, arbolado disperso o taludes para separar zonas. Muchos de los parques creados en la primera mitad del siglo XX han seguido este modelo que sirve de receptáculo a muchas actividades ciudadanas (© Páez de la Cadena)

auténtica revolución: vinculados desde su origen al desarrollo coetáneo de la ciudad moderna, representan la intención de albergar a todos los ciudadanos sin distinción, plantean problemas de dimensiones, uso, función y mantenimiento hasta entonces desconocidos y formulan ideas sobre la naturaleza y lo artístico que siguen hoy en el debate contemporáneo cuando se habla de salud pública, sostenibilidad o democracia en la calle. Han pasado algo más de doscientos años desde la *Theorie* hirschfeldiana y todavía hoy se debate vigorosamente cuál habrá de ser, y en qué habrá de consistir, el parque público del siglo XXI. En estos poco más de dos siglos el cambio de tendencias ha sido vertiginoso y solo cabe enumerar rápidamente algunos ejemplos: la cesión de espacios privados ajardinados a los municipios, el aprovechamiento de alamedas y parques naturales periféricos para beneficio de ciudades cada vez más extensas, las ciudades-jardín, los llamados sistemas de parques, las ciudades-verdes, los espacios semipúblicos como los *pleasure-gardens*, el desarrollo de los ajardinamientos sobre cubierta y

tes años. En esta tendencia de parques abiertos a todos los ciudadanos, hubo en España dos espacios preexistentes, propiedad de la monarquía, que pasaron a los respectivos pueblos de Madrid (el Buen Retiro) en 1868 y de Barcelona (el Parc de la Ciutadella) en 1869.

la aparición de los jardines verticales, los parques lineales y las vías verdes dentro de las ciudades, etcétera.

2. PERO ¿QUÉ ES UN JARDÍN?

A grandes rasgos y sin entrar en pormenores, se percibe con bastante claridad una continuidad entre todas esas obras creadas a lo largo de más de treinta y cinco siglos. Todas son jardines. A todas podemos concederles que comparten un impulso de belleza, persiguen un bienestar, simbolizan algo. Pero ¿es legítimo compararlas? ¿Son jardines de igual modo los patios familiares romanos que el cosmopolita y gigantesco Central Park? ¿Muestran un concepto social y político equivalente, y por tanto, pueden compararse, Vaux-le-Vicomte y el malagueño La Concepción? Teniendo una superficie aproximadamente igual, habiendo sido privados y siendo ahora espacios públicos en medio de ciudades fuertemente edificadas ¿tienen algo que ver el valenciano jardín de Monforte y el logroñés Parque de El Carmen? A fin de comprenderlos ¿puede aplicarse legítimamente el mismo esquema conceptual a los patios andalusíes, al parque del Turia valenciano o a los pazos gallegos con jardín como Oca o Ribadulla? Estas distinciones, radicales desde luego, hacen ya dudar de que todos esos espacios sean lo mismo. Y estas preguntas, y otras equivalentes, generan a su vez nuevos interrogantes de importancia. Por ejemplo: estos jardines ¿qué tienen en común, en qué difieren, cómo los distinguimos, cómo debemos hablar de ellos en términos históricos y artísticos? ¿Se desprenden enseñanzas o consecuencias de importancia si adjudicamos por igual a todos estos lugares un mismo estatuto de espacios verdes en los que pasar un rato, sean privados o públicos, históricos o recientes, grandes o pequeños, de pago o gratuitos? ¿O es necesario matizar a la hora de clasificarlos y entenderlos? Ante la idea de “uso” de un jardín público, por ejemplo, el filósofo italiano Rosario Assunto se ha manifestado radicalmente contrario (“Sea social o privado, el consumo de jardines es siempre nefasto y debe combatirse por todos los medios”) emplazando a los defensores de los parques públicos a revertir el proceso de degradación conceptual del jardín.¹⁴

Es desde luego difícil encuadrar todos estos espacios en una misma categoría porque no todos ellos se corresponden con una misma idea. ¿O sí? ¿Tiene sentido intentar categorizarlos, definirlos y clasificarlos? Y en todo caso ¿cómo hacerlo? No es posible establecer una clasificación simple por tipos, estilos, tamaños o rasgos parecidos porque hablamos de espacios heterogéneos que no admiten semejante catalogación. Cualquier clasificación compleja de los jardines está abocada al fracaso porque sus diferencias son, entre muchos rasgos constituyentes, fruto de la propiedad, la superficie, las plantaciones, los elementos decorativos, pero también de su función y de su simbolismo, por ejemplo.

14. Véase ASSUNTO, R. “Contre la massification des jardins”, en BRUNON, H. (ed.), *Retour au jardin. Essais pour una philosophie de la nature, 1976-1987*, París, Les Éditions de l'Imprimeur, 2003, p. 89.

Y si difícil es definir y clasificar jardines hechos en el pasado, ¿qué podremos decir de los que hagamos a partir de ahora? ¿Cómo seguir relacionando jardines privados y públicos en el siglo XXI? ¿Cómo deberá ser y trazarse el jardín público, el parque urbano de las ciudades democráticas que acoja a todos?

Parece razonable que no exista una fórmula única para nuestros parques urbanos del siglo XXI, con tan prodigiosa variedad de ciudades en todo el planeta, de dimensiones, climas, localizaciones y culturas tan diversos: las condiciones particulares de cada ciudad, incluyendo el trazado heredado y las posibilidades económicas, dan respuestas muy diversas a este reto que se plantea. Es legítimo incluso ponderar si ha de abordarse esta cuestión. Hay que responder claramente que sí. Otras disciplinas de influencia urbana (la arquitectura o el urbanismo, pero también los transportes, las infraestructuras del agua, la energía o las comunicaciones, por ejemplo) se hacen esta misma pregunta y tratan de responder a los retos de configurarse adecuadamente para el siglo XXI, a la luz de las necesidades humanas y de los avances tecnológicos. ¿Cómo no habría de plantearse esto la jardinería (o paisajismo, si se quiere llamar así) si justamente esta disciplina tiene una repercusión decisiva, un impacto directo sobre la calidad de vida de los ciudadanos? A la jardinería le corresponde la función directa de mantener el contacto del ser humano con la naturaleza precisamente en el sitio donde la naturaleza está más ausente: en la ciudad. Pero además, representa un papel crucial para el bienestar ciudadano, cosa ya sabida pero que se pone cada vez más de manifiesto: contribuye a la formación integral del individuo desde su edad temprana; alivia la tensión y el estrés producido por la actividad y la densidad urbanas; ofrece un carácter único, regenerador de la atmósfera urbana y de reciclaje y eliminación de la contaminación aérea, contribuyendo notoriamente a la salud pública; promueve la biodiversidad en el interior de las ciudades; acompaña al deporte y a las actividades lúdicas; sirve de marco a actividades ciudadanas de ocio; embellece lo que de otro modo sería una desolación de hormigón y asfalto y ofrece posibilidades y atractivos que complementan otras ofertas de la ciudad contemporánea: como señala Salvador Palomo la planificación verde es “una nueva manera de enfocar el urbanismo, o un nuevo urbanismo para el siglo XXI: una planificación vinculada a los valores y recursos naturales, ecológicos, ambientales y pasajísticos de la ciudad”¹⁵. ¿Cómo no repasar a fondo el papel de la jardinería en las ciudades, comprendiendo desde la base lo que

15. Véase SALVADOR PALOMO, P.J., *La planificación verde en las ciudades*, Gustavo Gili, 2003, p. 19. Todo el libro está repleto de sugerencias y de actuaciones llevadas a cabo por el equipo de Salvador Palomo en Valencia, que durante una quincena de años en el último cuarto del siglo XX estuvo a la cabeza de las ciudades españolas en jardinería pública. De esa época son el tratamiento de arbolado urbano en calles afectadas por el trazado del metro, la apertura de novedosos parques como el de Benicalap, el concurso de ideas para el Parque del Turia que ganó el equipo de Ricardo Bofill, la recuperación de jardines históricos como Monforte o Ayora o las ideas sobre l’Horta de Valencia, incluyendo una serie de estudios paisajísticos inéditos en el panorama español, la celebración de un Congreso Internacional en el año 1993 y la redacción de un Plan para su conservación integral.

es un jardín, si se persigue el bienestar ciudadano, la sostenibilidad de los recursos naturales como el agua o el aire y la creación de un entorno provechoso y confortable para la vida humana en la ciudad? Como disciplina, además, la jardinería (o paisajismo) debe por derecho propio reflexionar sobre su esencia y ofrecer alternativas que, como se verá más adelante, ya se están planteando en diversas ciudades del planeta. Pensar el jardín, aquí y hoy, lejos de ser un pasatiempo, lo entiende una conciencia pública adecuada como una necesidad.

La pregunta que late en el fondo de todas estas cuestiones es solo una: ¿qué es eso que llamamos “jardín”? Quizá si damos con alguna respuesta a esta pregunta podamos abordar esas otras que surgen al profundizar en la reflexión.

3. ACERCA DE LA DEFINICIÓN DE JARDÍN

Analicemos por tanto algunas definiciones que, por un lado, mostrarán la disparidad de criterios que se ponen en juego y que, por otro, señalarán algunas de las cuestiones irresueltas en el estudio de los jardines.

La definición ofrecida por el DRAE es del todo insatisfactoria: “terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales”. Si considerar el jardín como un terreno parece de entrada claramente insuficiente (ninguna referencia a lugar o a espacio, mucho menos a recinto) la mención al cultivo de plantas con fines ornamentales es abiertamente equívoca. Pues esas plantas podrían cultivarse con fines económicos, para su venta por ejemplo, y ello definiría más bien un huerto o vivero que un jardín. Un ejemplo más de la escasa importancia que se da en nuestra lengua (y en nuestra cultura) a este asunto de los jardines.

Mara Miller propone una definición más coherente. Un jardín es “una disposición intencionada de objetos naturales, con exposición al cielo abierto en la que la forma no se justifica solo por consideraciones prácticas, como por ejemplo la conveniencia”¹⁶. Nótese los dos puntos clave: que el jardín es una obra consciente e intencional (*purposeful*) y que no puede explicarse solo en términos prácticos o económicos. Es decir, que la jardinería persigue algo no meramente práctico: caben pocas dudas de que ese objetivo sea la belleza. Por contra, no están tan bien expresadas otras dos cuestiones fundamentales. Esa disposición (*arrangement*) que organiza el jardín ¿a qué objetos naturales (*natural objects*) se refiere? Si no menciona específicamente las plantas es porque quiere seguir considerando jardines a los *karesansui*, los patios de rocas y arena característicos del budismo zen japonés, compuestos (aparentemente) solo por piedras¹⁷. Pero abre la puer-

16. MILLER, M., *The garden as an art*, Albany: State University of New York Press, 1993, p. 15: *a garden is any purposeful arrangement of natural objects with exposure to the sky or open air, in which the form is not fully accounted for practical considerations such as convenience.*

17. En contra de las apariencias, estos jardines budistas zen “secos” sí tienen vegetación. Que puede ser de tres tipos, además: en algunos casos (como en el jardín de Dokuzatei, en

ta peligrosamente a patios o plazas sin vegetación, considerados “jardines” si se colocan en ellos objetos naturales como rocas, madera, metales o agua. Sin maximalismos, hay que reconocer que la definición falla en este caso: eso no es lo que se denomina “jardín” en buena parte del planeta. Por otra parte, la exigencia de apertura al cielo o al aire libre niega el estatuto de jardín a todos los jardines interiores (representativos de una de las tendencias más consistentes de los últimos 30 años) y deja fuera de la definición a jardines contemporáneos tan significativos como la Glass Bubble de Monika Gora en Malmö, el atrio de Xerox Company en Río de Janeiro, de Roberto Burle Marx, el Alterra Center for Environment Research de Wageningen, de Michael Singer o el madrileño Jardín Tropical de Atocha. Se ve que tampoco esta definición es lo suficientemente inclusiva y precisa.

Si la de Miller es escueta, la ofrecida por Hunt es tan larga y compleja que no permite utilizarla como tal, porque casi cualquier instancia que se propusiera podría utilizarse como modelo de jardín¹⁸. Es evidente que lo que Hunt pretende es ofrecer un inventario temático de elementos para la discusión. A modo de ejemplo, la cuestión de la segregación o inclusión del jardín en su entorno natural: la preocupación ecológica que nos mueve a integrar hoy un jardín en su entorno es muy reciente, de mediados del siglo XX y la mayor parte de los jardines privados se distinguen de su entorno

Kyoto) las piedras y la gravilla rastrillada se combinan con arbustos recortados; en otros (como en Ryoan-ji, en Kyoto) los musgos crecen sobre las piedras, y estas se eligen precisamente por su forma y por su acabado musgoso; y finalmente, todos estos patios son inseparables del “paisaje prestado” (*sbakkei*) que se contempla tras los muros bajos. Bastaría imaginar que esos árboles y arbustos desaparecieran para tener, en la práctica, otro espacio radicalmente diferente. Para ampliar estas ideas pueden verse VITAVSKY, G. “Representing Ryoan-ji”, *The Journal of Garden History*, vol. 17, n^o 3 (1997), pp. 221-229 y TONDER, G.J. van et al. “Visual perception in *karesansui* gardens” *Proceedings of the 17th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, 2002, Takarazuka, pp. 1-21.

18. La definición dice así: *a garden will normally be out-of-doors, a relatively small space of ground (relative, usually, to accompanying buildings or topographical surroundings). The specific area of the garden will be deliberately related through various means to the locality in which it is set: by the invocation of indigenous plant materials, by various modes of representation or other forms of reference (including association) to that larger territory, and by drawing out the character of its site (the genius loci). The garden will thus be distinguished in various ways from the adjacent territories in which it is set. Either it will have some precise boundary, or it will be set apart by the greater extent, scope, and variety of its design and internal organization; more usually, both will serve to designate its space and its actual or implied enclosure. A combination of inorganic and organic materials are strategically invoked for a variety of usually interrelated reasons - practical, social, spiritual, aesthetic - all of which will be explicit or implicit expressions or performances of their local culture. The garden will therefore take different forms and be subject to different uses in a variety of times and places. To the extent that gardens depend on natural materials, they are at best ever-changing (even with the human care and attention that they require above all forms of landscape), but at worst they are destined for dilapidation and ruin from their very inception. Given this fundamental contribution of time to the being of a garden, it not only exists in but also takes its special character from four dimensions. In its combination of natural and cultural materials, the garden occupies a unique place among the arts, and it has been held in high esteem by all great civilizations of which it has been a privileged form of expression.* HUNT, J.D., *Greater perfections. The practice of garden theory*, Londres: Thames & Hudson, 2000, pp. 14-15.

con un muro o tapia, se han creado “contra” el medio en el que se implantan y no “encajándolos” en él. Y un magnífico ejemplo es La Granja, imposible Versalles trasplantado a las montañas del centro de la península Ibérica, con un terreno, un clima, unas perspectivas y un encuadre histórico-social tan radicalmente distintos al de la aldehuela cercana a París del original que lo hace interesantísimo, aunque no por su suave encaje en el medio.

Yo mismo he considerado durante tiempo una definición que intentara abarcar la mayor parte de los rasgos imprescindibles de un jardín, dejando fuera los que no lo son. Está lejos de ser perfecta, como enseguida señalaré, aunque apunta, creo yo, a los aspectos que debería tener en cuenta una definición semejante. Hela aquí:

Jardín es una porción de espacio en la que el elemento vegetal es primordial y cuya ordenación espacial responde a una idea estética que puede atribuirse a factores tales como la propiedad, el momento histórico, la idiosincrasia del autor y otros más o menos modificables o aprovechables, como el clima o la topografía del lugar.

Los puntos clave que señalo son la ocupación de un lugar, el uso primordial de especies vegetales, la intención estética (y por tanto no práctica) del jardín y su referencia a la propiedad, que obliga a un trazado que siga las ideas de su propietario, sea Luis XIV o el titular de un chalet adosado. Como mínimo, presenta un grave problema: no hay manera de saber qué dimensiones aceptables debe poseer un jardín para ser denominado así. Esta definición aceptaría que un alféizar diminuto en el que no pudiéramos poner el pie se considerara jardín por cumplir las demás condiciones y está muy claro que tampoco es eso lo que suele llamarse “jardín” en buena parte del mundo¹⁹.

Si razonable es intentar definir, conviene también prevenirse ante las tentaciones esencialistas. Definir presenta algunas dificultades filosóficas de importancia, como por ejemplo la petición de principio que una definición supone²⁰. Con el afán de evitar esa tentación, Ross propone no tanto una definición como la categorización de los jardines en relación a su “aire de familia”²¹.

Quizá lo mejor de intentar acuñar algunas definiciones de jardín sea que nos señalan aspectos conflictivos que debemos comprender. Uno de ellos es que el objeto de nuestro estudio no está, ni mucho menos, bien de-

19. Un jardín es un modo de ocupar un lugar: cómo se produzca esa ocupación y qué consecuencias técnicas y estéticas acarree son cosas que tienen que ver con esos aspectos básicos que señalo.

20. Sobre las definiciones pueden verse: FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, 4 vols., Madrid: Alianza, 1988. Voz “Definición”, vol. 1, pp. 730ss. y GUPTA, A., “Definitions”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ZALTA, E.N. (ed.), 2014, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/definitions/>>.

21. Ross, S., *What gardens mean*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 8.

terminado como tampoco los propios términos de referencia (“jardín”, “parque”). Tampoco la actividad (“jardinería”, “paisajismo”) está lo suficientemente bien acotada como para que los términos sean inequívocos. El cotejo de esta terminología en castellano con la habitual en otras lenguas resulta en una auténtica babel: términos como *kitchen-garden*, *landscape architecture*, parque, *jardin potager*, carmen, *jardin anglais*, cigarral, *jardin anglo-chinois*, *park*, jardín pacego, *ferme ornée*, son de imposible traducción sin una adecuada paráfrasis. Decir “jardín” no es inequívoco en ninguna de las principales lenguas occidentales: el campo semántico es amplio y mal delimitado²². Parece muy útil, por tanto, cartografiar esta idea de “jardín” atendiendo a su campo conceptual y no tanto a la referencia que se pone en juego. Solo así podremos comprender de qué hablamos cuando hablamos de “jardín” y qué consecuencias prácticas tiene este conocimiento.

No podemos esperar que este análisis sea sencillo. Ha habido ya algunos intentos pero han quedado en episodios más o menos frustrados, lo que no quiere decir sin interés. Por el contrario, sí resulta sumamente estimulante que cada vez más estudiosos, muchos de ellos provenientes de disciplinas humanísticas (como la filosofía, la literatura o la historia), aborden este intento de definición y de clarificación. Las consecuencias prácticas, como ya se ha indicado, también pueden ser muy fructíferas²³.

En la idea de trazar esta especie de ontología que describa “el ser del jardín”, intentaré analizar sistemáticamente las distintas funciones, relaciones o implicaciones del término por referencia a otros conceptos y disciplinas. Quizá esta cartografía que propongo y que oscila entre territorios inexplorados y categorías evidentes, pueda servir a un debate más amplio que está todavía por hacer.

4. LOS ELEMENTOS DE UNA POSIBLE ONTOLOGÍA DEL JARDÍN

A la pregunta ¿qué es un jardín? puede responderse de muchas maneras. Pero es imprescindible distinguir las categorías utilizadas para la defini-

22. Pese a ser un asunto clave, no hay apenas estudios en relación con la terminología jardinera. Puede verse una aproximación (excesivamente anglocéntrica y no del todo acertada) en ERP-HOUTEPEN, A. van, “The etymological origin of the garden”, *Journal of Garden History*, vol. 6, nº 3 (1986), pp. 227-231.

23. El intento más completo es el de ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, trad. M. García Lozano, Madrid: Tecnos, 1988. Assunto amplía su campo de pensamiento e incluye en su intento de ontología aspectos de uso y función (lo que califica de teleología) de los parques modernos. Pero las claves son las que proporciona en apenas ocho páginas de su tratado. Analiza la oposición entre jardín cerrado y abierto, propone la idea de que el jardín es una objetualización de un sentimiento subjetivo, discrimina absolutamente el jardín del resto de nuestros espacios cotidianos (“todo jardín es un sentimiento-pensamiento convertido en lugar”, p. 35), como tal es “la meta de la búsqueda de la felicidad” (p. 36), y, por tanto, una necesidad para todo ser humano y por ello el jardín es una esencia que debe distinguirse de los jardines concretos cuya existencia conocemos. El programa es impecablemente filosófico y muy atractivo pero de consecuencias radicales: todos los parques públicos creados a partir de la Revolución Industrial que no hayan sido concebidos con un objetivo de belleza, no son jardines o, al menos, no del tipo que Assunto entiende por tales.

ción, especialmente características, funciones y elementos componentes y materiales de los cuales está constituido.

Lo primero es separar la idea subyacente de los fenómenos en los cuales se manifiesta. Jardines hay muchos pero tan diversos que lo que nos urge es conocer si existe ese “ser del jardín”, esa “idea de jardín”, que nos permita hablar un lenguaje común con el cual entendernos. Pensemos por tanto en un jardín abstracto, para luego comparar los rasgos que iremos deduciendo con ejemplos concretos de jardines.

La idea de “función” está muy relacionada con la concepción espacio-temporal del jardín, que no tiene parangón con ninguna de las bellas artes tradicionales. Comparada con la arquitectura, debe concederse que la jardinería, que trabaja espacios de muy pequeños a muy grandes, posee unos recursos diferentes (y con posibilidades de mayor escala) que aquella. Resulta interesante añadir que no hay jardín que no ocupe un espacio: cuando atribuimos la condición de jardín a otras cosas (por ejemplo las clásicas colecciones de poemas o reflexiones) lo hacemos de modo metafórico; y las muestras de “jardines” que desde el Renacimiento se imprimen en los tratados de jardinería como modelo para obras reales no son más que propuestas que no se convierten en auténticos jardines hasta que no se implantan sobre el terreno²⁴. Unida a este rasgo espacial necesario, aparece la temporalidad, complejísima y diferente a la de cualquier otra actividad artística humana. Por un lado, su evolución. El jardín suele precisar de un tiempo para “hacerse” una vez que toda la obra se ha terminado: las plantas deben crecer y alcanzar el tamaño deseado. Pero después no se detienen y siguen creciendo: a veces se opta por reconducirlas mediante poda o recortes diversos (o con técnicas tales como el uso de sustancias inhibitoras del crecimiento), pero la edad no perdona: todas las plantas envejecen y terminan por deformarse y morir, lo que requiere una actuación constante de cuidados y reposición si se quiere conservar el jardín tal y como se planteó en un principio: hablamos de fugacidad. Pero la labor del tiempo tampoco se interrumpe ahí. Las plantas muestran una increíble variedad de aspectos con el paso de una estación a otra de tal modo que pauta a los ojos humanos el transcurso cronológico: floraciones, defoliaciones, colores, producción de frutos y otros detalles son indicativos del tiempo que pasa. Y aún hay otra señal temporal en los jardines. Admirar un cuadro o leer un poema dependen de la disposición del sujeto pero los objetos (cuadro, poema) permanecen básicamente inalterados. No ocurre lo mismo con un jardín: visitarlo de día o de noche, incluso con una diferencia temporal de minutos supone cambios radicales en la luminosidad, en la presencia de viento o de voces de determinados animales, en el brillo que presta una

24. Desde Jan Vredeman de Vries y su *Hortorum viridariormque elegantes et multiplices formae* (1583) es corriente la idea de proporcionar dibujos para hacer jardines. Lo hicieron, entre otros muchos, Antonie-Joseph Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage* (1709), J.C.N. Forestier, *Jardins de plans et de dessins* (1920), Gertrude Jekyll, *Colour schemes in the flower garden* (1911) o Nicolau Maria Rubió, *El jardín meridional* (1934).

lluvia recién caída, en el inicio de una nevada, en la presencia de nubes o sol. Cada minuto altera la sensación: es la estacionalidad. Esta inestabilidad temporal triple del jardín forma parte de su esencia.

Reconocer la espacio-temporalidad del jardín nos lleva a plantear el jardín como objeto fenomenológico. Se ha estudiado mucho (y habrá de estudiarse más a la luz de los últimos descubrimientos en neurociencia) el papel que representan los sentidos en la apreciación del arte y de obras artísticas concretas. Apenas se está empezando a comprender de qué modo el usuario-espectador pone en juego su capacidad cognitiva para apreciar lo que un parque puede ofrecerle en el centro de una ciudad agobiante: sus pies pisan un terreno diferente y más rugoso que el de las aceras urbanas mientras sus manos pueden tocar hojas, cortezas, agua; en sus oídos se van apagando los ecos del tráfico y surgiendo los de las plantas, las aves, las fuentes e incluso el sonido de sus propios pasos; en su olfato se abre paso el olor de la vegetación, de la tierra húmeda, del mantillo, dejando atrás el del gasóleo; su mirada le guía a unas perspectivas y a unos colores, muy diferentes en gama y disposición a los de edificios y calles; hasta su gusto puede sentirse estimulado si el jardín ofrece algo comestible o simplemente un surtidor de agua. No se trata de descripciones poéticas, de las que la literatura jardinística anda muy sobrada: son argumentos indicativos de que un jardín es una experiencia personal única. Esta cuestión fenomenológica debe abordarse con rigor por su gran variedad: uso terapéutico de huertos y jardines en centros para pacientes con deficiencias o minusvalías, valor formativo que posee esta mini-naturaleza para los menores discapacitados o las personas de cierta edad, estímulo que para personas con deficiencias visuales supone disponer de espacios de tacto y aroma en los jardines públicos. El jardín es experiencia irrepetible y por tanto de un altísimo valor²⁵.

Uno de los aspectos que enriquecen el análisis (y que, como veremos, tiene una relación especialísima con la idea del jardín como arte) es que la composición jardinera se obtiene por medio de dos elementos desproporcionados e incoherentes: sea lo que sea un jardín, se trata de un fragmento de naturaleza modificado de algún modo por un tipo muy preciso de actividad humana. La naturaleza (*physis*), posee sus propias reglas y las muestra de modo evidente cuando un jardín se descuida: las “malas hierbas” se apoderan del espacio, el crecimiento de las plantas elegidas es “desordenado” y las “plagas” invaden el terreno; así lo expresamos cuando queremos significar que el jardín ya no lo es o está en trance de dejar de serlo. Es decir, cuando al jardín, incluso al más silvestre o naturalista, le falta nuestra actividad de guiado, de organización, de contrapeso. Esa actividad nuestra es una *tekné* muy singular pues, lejos de fabricar algo o de modificar sustancialmente un fragmento de naturaleza para convertirlo en un artefacto que puede ser utilizado para otras funciones, intenta re-conducir los elementos

25. A modo de ejemplo véase HEBERT, B.B., *Design guidelines of a therapeutic garden for autistic children*, Tesis Doctoral, 2003, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0127103-211300/unrestricted/Hebert_thesis.pdf.

de la naturaleza como las plantas, la topografía o el curso del agua (incluso contrariando su tendencia natural) para producir belleza, arte. Esta *tekné* tan singular que produce jardines se desdobra, por tanto, en dos: en técnica y en arte. Se ha hablado mucho acerca de esta relación: los dos términos se oponen desde antiguo²⁶, lo natural frente a lo artificial, lo existente en la naturaleza frente a lo creado por el ser humano.

Siguiendo este razonamiento, puede especularse también con la idea de “cuánta” *tekné* hace falta para que un fragmento de naturaleza sea un jardín: ¿basta con encerrar un trozo de terreno o hay que hacer algo más? Pese a que parezca poco, el cerramiento de una superficie de terreno intocado modifica sustancialmente algunos de sus rasgos naturales, alterando la competencia natural de las especies y, por tanto, cambiando la naturaleza a algo que ya no lo es. El jardín no es la naturaleza: decir que la naturaleza es o parece un jardín no pasa de ser una hipérbole, una exageración intencionada que utiliza la metáfora para señalar la belleza natural o, como mucho, la armonía con la que las obras humanas se manifiestan en la naturaleza. Lo opuesto a naturaleza es cultura y la cultura exige actividad transformadora, exige *tekné* que reduzca, acote o incluso anule la naturaleza. En el caso del espacio que queremos transformar en jardín, esa cultura (aquí entendida tanto como cultivo de la tierra como una actividad de apropiación y de relación humana) consiste en refrenar, en conducir, en ordenar las especies vegetales y los demás materiales naturales.

Aún hay otra diferencia esencial. Cuando un artesano trabaja el metal o la madera también ejercita una *tekné* sobre materiales naturales. Pero no sobre materiales vivos, como las plantas. Ahí es donde la doble cara de la *tekné* resulta indispensable. A diferencia de la agricultura, que cultiva tratando de producir beneficios económicos mediante una *tekné* cada vez más intensiva (que termina siempre por interrumpir el desarrollo vegetal, en todo o en parte, para obtenerlos) la jardinería modifica y altera, pero no busca interrumpir el desarrollo sino prolongarlo en lo posible para obtener un beneficio... puramente espiritual. Un bienestar humano en la creación de un espacio que queda determinado por el efecto artístico obtenido: la *tekné* jardinera no solo presenta unas exigencias técnicas muy precisas (bien diferentes a las del compositor o el poeta que pueden componer sus obras con solo un lápiz y un papel) sino que es abiertamente epicúrea, es una actividad transformadora orientada a producir placer, a generar bienestar, a ofrecer belleza, apoyándose en las condiciones propias que ofrece la naturaleza.

26. Aristóteles define la naturaleza en muchas partes de su obra pero no es exagerado asumir que naturaleza es “esencia” de aquellos seres que poseen el movimiento, cuya causa está en ellos y no se les adjudica por accidente (como ocurriría con un motor creado por la mano humana). Hay muchas referencias pero es especialmente significativa *Metafísica* Δ 4, 1015a 13. Como tal, la naturaleza (*physis*) se opone a la *tekné*, el arte o la técnica, que existe por otras causas distintas a las de la naturaleza. Hay muchas otras referencias pero una de las más claras es *Física*, II, 192b y ss. en las que señala nuevamente las diferencias entre ambas.

Analizar, por tanto, qué es un jardín requiere comprender el objeto (el jardín) así como establecer la pertinente relación entre los materiales (naturales, entre ellos las plantas vivas, sobre todo) que lo componen y las actividades humanas que se desarrolla sobre ellos. Cosa que, por otra parte, desvirtúa enormemente el proceso de “comprensión” y de “aprehensión” El lector, el oyente, el visitante de un museo se apropian de una novela, una sinfonía, un cuadro o una escultura en la medida en que se muestran receptivos mediante actividades intelectuales sin actividad física añadida: al contrario, deben acomodarse al silencio y la quietud. Sin embargo, el “visitante” de un jardín, si quiere “apropiarse” del jardín, si quiere comprenderlo, debe mostrarse activo: en condiciones de normalidad, debe moverse, caminar, subir y bajar, abrir los ojos, prestar atención a los sonidos, activar sus sentidos del tacto, del gusto y del olfato. Todo ello con un fuerte constricción temporal: pasear por las *allées* nevadas de Versalles en enero no es lo mismo que tratar de eludir los grupos de turistas que las llenan en el mes de agosto. La experiencia del silencio, de la sensación demorada (la espera sin sentido ni motivo), del movimiento, del descubrimiento personal, forman parte de la experiencia de un jardín, que es una segunda actividad relacionada con la primera, la creadora. Es evidente que no es fácil el análisis de un objeto que es potencialmente tan rico y tan alusivo²⁷.

La participación humana en la creación de jardines es un aspecto intrincado: al papel tradicional del jardinero como “cuidador” o “mantenedor” Clément opone el suyo propio, el de un jardinero contemporáneo: “conservar la diversidad del lugar, aumentarla, utilizar la energía propia de las especies, no dilapidar inútilmente la energía contraria y terminar con una afirmación que repito tantas veces como sea necesario: hacer lo más posible ‘con’, lo menos posible ‘contra’”²⁸. Como cualquier otro objeto artificial, los jardines requieren la intervención de uno o varios series humanos (además de ciertos aparatos o máquinas). Una vez producido el objeto, una o varias personas lo usan o lo disfrutan. Pero en el caso de los jardines, esta descripción no es en absoluto exacta. Por lo general (y así ha sido a lo largo de la historia y los amantes de la jardinería tienen una deuda que satisfacer para con todos ellos) los jardines no los han hecho reyes, artistas ni intelectuales: en su mayoría han sido miles las personas anónimas las que los han hecho posible, desde Egipto a Versalles, de los pensiles de Babilonia a los jardines

27. Algunas de las sugerencias más atractivas para analizar los jardines parten de la fenomenología. El movimiento en el jardín, o el movimiento como rasgo constitutivo del mismo, por ejemplo, ha recibido mucha atención. Precursor fue JELICOE, G.A. “The ‘movement’ movement in art and landscape”, *Studies in landscape design*, vol. III, Londres: Oxford University Press, 1970, pp. 101-118. Más reciente (y con aportaciones de mucha trascendencia sobre Stourhead, jardines chinos y japoneses, parques parisinos y vieneses, la poética del movimiento en los jardines, la utilización del movimiento del agua, la fenomenología en la experiencia de los jardines, o el significado del movimiento en el jardín para Hirschfeld o Bernard Lassus) puede verse: CONAN, M., (ed), *Landscape design and the experience of motion*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2003.

28. CLÉMENT, G., *La sagesse du jardinier*, París: L’oeil neuf Éditions, 2004, p. 77.

de Boboli²⁹. No pocas veces, ese trabajo imprescindible se ha desarrollado en condiciones infrahumanas. De modo que hasta en el mismo proceso de su creación un jardín difiere mucho de lo que supone la creación en ciertas actividades artísticas que nunca han precisado de tan gran cantidad de mano de obra como los jardines.

En su uso y disfrute también el jardín es diferente a otros objetos artísticos. Porque si bien los jardines de la antigüedad fueron para unos pocos (aunque muchos admitían visitas o formaba parte del ritual cortesano pasear por ellos) los jardines modernos, desde el siglo XIX, se basan precisamente en que los utilicen muchas personas: son jardines abiertos y su razón de ser es el uso por todos. Esta participación se convierte en interacción: ir a un parque público consiste en usarlo, visitarlo y aprehenderlo junto con los otros. Y por ello, el jardín contemporáneo está íntimamente relacionado con el civismo y la democracia. Posee una dimensión ética que no tuvieron los jardines antiguos y eso los hace especiales: dentro del espacio público urbano (con calles, edificios y servicios públicos de todo tipo, como metro o estaciones de transporte) los jardines y parques ofrecen un espacio singular, de uso con muy pocas restricciones y que pertenece, desde su misma concepción, a todos. Piénsese en ciertas actividades que suponen un “encuentro” de los ciudadanos: deportivas, lúdicas, musicales. Todas ellas y muchas más se desarrollan muchas veces en parques y jardines. Es exigible por tanto una reflexión acerca del papel que tiene el diseño de estos espacios generalmente menospreciados en la participación ciudadana: la política ramplona de diseñar para un mínimo mantenimiento sin tener en cuenta otros aspectos empeora la calidad de vida y empobrece nuestras perspectivas desde el punto de vista de la ética democrática de la participación y la interacción.

Aspecto clave para comprender el jardín es el estatuto estético que debe otorgársele. Tradicionalmente se le ha negado a la jardinería la calificación de arte y se ha considerado en general que es una artesanía, elaborada y a veces muy técnica, pero que en nada puede compararse a otras disciplinas, como la arquitectura, y mucho menos a las bellas artes tradicionales como la pintura o la danza. Desde hace siglos se debate acerca de si la jardinería puede ser considerada o no como una bella arte. La negativa se ha expresado muchas veces y Kant fue uno de los primeros³⁰. Importa conocer este

29. El único libro que recoge esta cuestión de manera específica es BROWN, J., *The pursuit of paradise. A social history of gardens and gardening*, Londres: Harper-Collins Publishers, 1999, aunque también ha tratado el tema HOYLES, M., “The garden and the division of labor”, *Vista. The culture and politics of gardens*, KINGSBURY, N. y RICHARDSON, T. (eds.), Londres: Frances Lincoln, 2005.

30. KANT, *Crítica del juicio* (1790). En §51, expresa la división de las bellas artes y enlaza la jardinería con la pintura de una forma subsidiaria. Kant experimentó muchas dificultades a la hora de conjugar naturaleza y arte. Para una explicación más precisa véase CARRILLO CANÁN, A.J.L., “The gardens of Versailles and the sublime”, en TYMIENICKA, A.-T. (ed.), *Analecta Husserliana LXXVIII*, (2003) pp. 47-58. La teoría estética de Kant, de la que se deducen sus ideas sobre el jardín, puede verse en ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, Cambridge: Cambridge

hecho no solo para esa presunta ontología del jardín que perseguimos sino también para situar a los jardines en su adecuado contexto: como obras de arte serían más fáciles de encajar en la historia cronológica del arte en general pero también su defensa actual estaría mejor fundamentada. Veamos primero esquemáticamente algunos argumentos en contra de calificar como arte esta disciplina que llamamos “jardinería”.

1) Que tiene objetivos prácticos, lejos de la gratuidad de la obra artística: el espacio privado para un cierto bienestar, el espacio público para completar una parte de la ciudad y prestar ciertos servicios a los ciudadanos. Ese objetivo práctico se basa muchas veces en tendencias y corrientes (por ejemplo, la necesidad social de disponer de espacios adecuados para los niños, o los mayores, o los deportistas) cambiantes que no responden a una pulsión interna de la propia disciplina: estos cambios para adaptar espacios ajardinados a nuevos requerimientos no pueden compararse con las corrientes pictóricas que responden a profundas y personales indagaciones de los artistas y a grandes líneas de pensamiento o de organización social de una época.

2) Su mutabilidad y heterogeneidad, naturaleza propia de los jardines: parecen más bien fragmentos de vida no unificados a diferencia del todo único que es un edificio acabado, una escultura o un cuadro. No tendría mucho sentido considerar arte lo que hoy existe cuando mañana puede verse irremisiblemente alterado y desprovisto de la cualidad artística al variar la unión entre sus piezas, materiales efímeros y de comportamiento autónomo, cuando no arbitrario. Exagerando se podría decir que hacer arte con el agua o con las nubes no sería tal: su propia fugacidad impediría la fijeza que se requiere de la obra de arte para que perdure, sea analizada y valorada y admirada.

3) La enorme confusión de formas que puede adoptar la jardinería (o el paisajismo): instalaciones temporales como las de Christo, actuaciones de *land-art* como las de Golsworthy, jardines extremadamente formales como los de Le Nôtre o informales como los de Gilles Clement, patios prácticamente desprovistos de vegetación como los de los monasterios budistas zen en Japón o abigarramientos como los conseguidos por Burle Marx, y muchos más, permiten señalar una gran versatilidad. La jardinería no consiste en un manejo reducido de materiales y elementos como han venido haciendo tradicionalmente algunas de las bellas artes: y esa heterogeneidad hace difícil categorizar y aceptar como arte espacios tan dispares como los mencionados.

4) Un reparo añadido radica en aceptar que el artista no es tal sino en conjunción con la Naturaleza: los jardines poseen un elevado porcentaje de azar porque la actividad del artista va en conjunción con aquella, en su ma-

University Press, 2001. Para un análisis detallado del acercamiento filosófico al jardín durante la Ilustración véase VENTURI FERRIOLO, M., *Giardino e filosofia*, Milán, Guerini e Associati, 1992, pp. 161-180.

yor parte impredecible e incontrolable. Este es precisamente el reparo que muchos ponen a cierto arte contemporáneo que utiliza el azar, por ejemplo, para producir manchas, distribuir colores, situar materiales u obtener efectos aleatorios.

5) En último extremo cabe argumentar que el mero hecho de que un espacio sea sugerente e inspirador, que se produzca mediante admirables destrezas técnicas en el dominio de la naturaleza o que actúe como teatro o receptáculo de asociaciones, metáforas, referencias y símbolos, no lo convierte necesariamente en obra de arte³¹.

¿Qué se puede decir a favor de que la jardinería sea considerada un arte de pleno derecho?

1) La funcionalidad no debería ocultar el hecho de que muchas de las obras de jardinería están inspiradas y siguen reglas equivalentes a las de las bellas artes: contraste y yuxtaposición de formas, texturas, colores, manejo del espacio y de la perspectiva, utilización consciente de ciertos elementos como la disposición escenográfica de los materiales o la aplicación de técnicas para conseguir determinados efectos (podas, recortes, plantaciones regulares, efectos hidráulicos diversos).

2) La posibilidad de cambio temporal en la obra jardinera puede verse como un elemento añadido que, empleado convenientemente, le otorga un carácter artístico único. En último extremo, todas las obras de arte se degradan y muchas de ellas se restauran lo que no supone que dejen de ser obras de arte.

3) En lo que respecta a la originalidad de la obra jardinera, la duda entre lo que el arte tiene de genuino y lo que hay de vulgar y repetitivo se da continuamente en el mundo del arte y por tanto bien podemos considerar en la jardinería las obras que son genuinamente artísticas y distinguirlas de aquellas otras vulgares o carentes de interés que las imitan, como ocurre con la pintura o la música.

4) Un argumento más poderoso es el que apunta a la búsqueda de la belleza en la jardinería como motor principal de esta disciplina. A pesar de que conllevan el beneficio añadido del bienestar, muchos jardines no son solo lugares sino expresiones estéticas íntimamente relacionadas con la cultura de las distintas civilizaciones; su relación con otras bellas artes en un plano de igualdad parece en este sentido innegable.

5) Y si en muchos lugares y épocas los jardines se han tenido por obras artísticas subsidiarias, lejos de la importancia concedida a las bellas artes, también ha habido muchos periodos en muy distintas partes del mundo en los que la jardinería estaba a la altura de otras artes y que, lo mismo que ellas, producía obras sublimes de un arte singularísimo, como Japón y las

31. Pueden verse para una discusión profunda sobre esta cuestión MILLER, op. cit., pp. 69-131, COOPER, op. cit, pp. 21-61 y ROSS, op. cit., pp. 1-24 y 49-120.



Figura 3: El Millenium Park de Chicago es un compendio de lo viejo y lo nuevo. Sobre una trama rectangular clásica se reúnen los elementos que hacen de este parque una inspiración para otros: un auditorio y una pasarela, obras de Gebry; los Lurie Gardens, fragmento de jardín paisajista en medio de los rascacielos, obra de Kathryn Gustafson; la fuente cibernética inteligente de Jaume Plensa o esta escultura *The Bean*, firmada por Anish Kapoor, que explora las posibilidades de interacción con el público (© Páez de la Cadena)

obras de Muso Soseki, o Europa durante el periodo que va del Renacimiento a la Ilustración en países tan dispares como Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, España o Portugal. El argumento no ha perdido fuerza hoy: hay miles de parques y jardines (públicos y privados) en todo el mundo pero algunas obras alcanzan esa singularidad que debería obligar a reconocerlas como arte, dado su sentido cultural y estético. No es difícil nombrar algunas de esas obras creadas a caballo del final del siglo XX y principios del XXI: Millenium Park (Chicago) (Figura 3), André Citroën (París) o el John F. Kennedy Memorial (Runnymede).

Como se ve, los argumentos son muy variados³². Es un motivo serio de reflexión e interés, porque calificar adecuadamente esta *tekné* permi-

32. Hay muchas contribuciones al debate de la jardinería como arte. Ross señala que responder a la pregunta general “¿qué es el arte?” requiere dar respuesta por lo menos a seis cuestiones: 1) la relación que se establece entre arte y naturaleza; 2) la explicación de por qué un objeto que no lo era se convierte en arte (el ejemplo elegido es el famoso retrete de Duchamp); y este es un aspecto especialmente clave porque en cierto sentido eso es lo que ocurre con la parte de naturaleza que la *tekné* humana convierte en jardín, toma algo que no lo era para convertirlo en arte; 3) la historicidad, que sitúa a las obras en el contexto en que son arte y no en otro; 4) la originalidad, en el sentido de ruptura o reinterpretación de las normas

te entenderla bien al hilo de dos consideraciones generales: una histórica (que atiende a la costumbre y a las grandes ideas clásicas provenientes de la antigüedad, como la de la armonía) y otra filosófica que plantea una u otra categorización de acuerdo con determinados conceptos técnicos sobre estética que están en continua revisión y que analizan, a veces de manera muy circunstancial, las obras de arte que les son contemporáneas (como la distinción entre lo bello y lo sublime, muy utilizada en la Ilustración, aunque no solo en ella)³³.

5. EL OBJETO DE LA REFLEXIÓN Y SUS CONSECUENCIAS PRÁCTICAS

Es legítimo, en este punto, preguntarse acerca de la utilidad de este análisis. Independientemente del interés teórico que tiene reflexionar sobre el jardín (cada vez existen más enfoques, algunos sorprendentes, que muestran el papel primordial del jardín en la vida de muchas personas) pueden apuntarse algunas consecuencias prácticas que alientan aún más esta reflexión. Veamos algunas.

La principal es entender en qué consiste eso que llamamos “trazado”, para poder obtener, y aplicar, algunos pocos y elementales criterios de diseño. La historia muestra dos paradigmas claros: el jardín cerrado (privado) o abierto (público). Quiere decir esta distinción que el jardín cerrado se crea, se traza y se usa (se disfruta) por una sola persona (o un grupo reducido) y por lo tanto el jardín es una obra a su imagen y semejanza: desde los jardines faraónicos a Bomarzo, desde Stourhead a Monticello, los jardines privados se han concebido siempre (y muchas veces han llegado a ser) pequeños paraísos personales. Por el contrario, el jardín abierto (público) surgido de la Revolución Industrial ya no puede crearse, trazarse y usarse al modo antiguo porque todos somos sus dueños, como espacio público de la ciudad que es. Pero así como para el jardín cerrado pueden encontrarse

artísticas; 5) la interpretación (o cómo los espectadores “leen” la obra que se supone artística) lo que conduce inmediatamente a una hermenéutica del jardín; y 6) la cuestión del “mal arte” o qué criterios permiten distinguir lo artísticamente bueno de lo malo. Véase Ross, op. cit, pp. 16ss. Estos parámetros permiten apreciar la profundidad del debate. Muchos parques urbanos pertenecen decididamente a la categoría del “arte malo”: de haber sido esa la intención podríamos utilizar apropiadamente el término término “feísmo”; otros en cambio presentan rasgos que permiten considerarlos como auténtico arte. Por su parte, Miller, op. cit, pp. 69-93, analiza los jardines dentro de las actuales corrientes artísticas y revela algunos aspectos esenciales en los que el jardín se comporta como arte: la unicidad cualitativa, el control estético que el artista ejerce sobre su obra, la diferenciación entre obra artística y obra de artesanía, y la diferenciación entre bellas artes y bellas artes aplicadas. Es una línea de reflexión muy fructífera que inauguró Jellicoe, G.A., *Studies in landscape design*, 3 vols. Londres: Oxford University Press, 1960, 1966, 1970.

33. Sobre estos temas puede verse EAGLETON, T., *La estética como ideología*, trad. CANO, G. y CANO, J., Madrid: Trotta, 2006, especialmente las pp. 127-160. Para entender las categorías de lo sublime y lo bello y acercarse a la idea del romanticismo como arte, véase ASSUNTO, R., *Stagioni e ragioni nell'estetica del Setecento*, Milán: V. Mursia, 1967, especialmente las pp. 17-70 en las que aborda la cuestión estética en el jardín paisajista inglés, de forma muy sugerente aunque un tanto equívoca.

modelos variadísimos durante sus más de 35 siglos de existencia, para el jardín abierto no tenemos más modelos que los creados en los últimos dos siglos, o poco más.

Ya se ha visto que el jardín es una obra compleja y es fácil apreciar que esa complejidad proviene, en parte, de la multiplicidad de materiales y elementos que entran en su composición. El jardín se convierte en receptáculo de ideas, actividades o símbolos que apelan a lo más hondo del ser humano. Por ejemplo, la relación con el paraíso en el cristianismo, el islamismo y el judaísmo, y los espacios ajardinados asociados a santuarios en otras religiones (los templos sintoístas, los monasterios budistas). No es menor el simbolismo antropológico que los jardines arrastran desde su creación, como metáforas de fertilidad, bienestar, seguridad material, refugio frente a las adversidades o complemento a las tareas espirituales o artísticas (desde los monasterios que siguen el *ora et labora* benedictino hasta personajes como Wittgenstein o Kafka que emprendieron tareas jardineras para ayudarse a encontrar su camino). O la estrecha relación que los jardines mantienen con otras artes, como la pintura (de los frescos de las casas romanas al pintoresquismo en Inglaterra), la escultura (en los jardines barrocos y renacentistas, pero también en ejemplos contemporáneos como Little Sparta de Ian Hamilton Finlay o el Giardino dei Tarocchi de Niki de Saint Phalle), la arquitectura (como envolvente pero también envuelta por el jardín, desde Babilonia hasta Le désert de Rez), y también con el teatro, la poesía o la música. Todo ello convierte a los jardines en receptáculos riquísimos cuyo sentido y significado deben desentrañarse: no son meros "sitios". Y extrapolando: ¿qué tipo de receptáculo deben ser hoy los jardines o parques públicos? ¿Deben limitarse, como han lamentado algunos, a contener paseos, algún monumento, facilidades para la práctica del deporte, muchos juegos infantiles y alguna fuente de dudoso gusto? La reflexión conduce a aprovechar la larga historia que nos han legado obras muy personales como Villa Garzoni, el Palacio de Queluz o el Bosque de Béjar. Pero no puede detenerse ahí y beber solo de esos ejemplos anteriores: se impone pensar a fondo el papel, el sentido global, el contenido de los parques públicos en ciudades masificadas, con problemas de tráfico, contaminación, transporte, seguridad, etcétera³⁴.

Capítulo aparte debe dedicarse a la contribución ciudadana, imprescindible para un jardín que se quiera público, democrático y participativo: no

34. Cooper ha pensado a fondo algunas de estas cuestiones aunque se refiere sobre todo al jardín privado, plantado y cuidado por su propietario y en un entorno anglosajón. Eso limita un tanto su perspectiva aunque sus argumentos son muy notables y extrapolables casi siempre. Su lectura es muy estimulante. Señala con acierto algunos de los términos que pueden usarse para describir la riqueza sensitiva y emocional que un jardín comporta. Junto a la clásica 'atmósfera', habla de 'tono' o 'tono emocional' (*feeling-tone*) y en este acercamiento necesario a la descripción fenomenológica, indica que estas expresiones equivalen a lo que Merleau-Ponty describe como 'campo de presencia'. En conjunto, el suyo es uno de los intentos más sugerentes de vincular el jardín a la fenomenología. Véase COOPER, D.E., *A philosophy of gardens*, Oxford: Clarendon Press, 2006, p. 49.

solo el debate pre-conceptual sino también la colaboración activa de cada ciudadano en el trazado y plantación de jardines. El ejemplo más extremado de esta participación consiste en la “apropiación” popular de solares y espacios abandonados para transformarlos en jardines. El movimiento de jardinería radical (*radical gardening*) estadounidense ha practicado un activismo jardinero difícil de imitar en otros lugares pero sirve para mostrar que no puede entenderse la creación de parques públicos de modo elitista y sectorial. Obras, algunas efímeras, como el Adam’s Purple Garden of Eden en Nueva York (1975-1986) señalan caminos posibles y reflexiones necesarias³⁵.

Y tanto como su trazado y contenido, debemos pensar su encaje en las ciudades contemporáneas. En tanto el parque público se vea como simple prolongación de la arquitectura, o como pieza que llena un espacio vacío en un plan urbanístico, el parque será solo eso, espacio y público, aunque no podrá denominarse propiamente jardín o parque público³⁶. Una reflexión rigurosa sobre este asunto debería dar un vuelco a la situación actual de muchas ciudades dentro y fuera de nuestro país y replantearse los modelos de desarrollo, discutibles, a base de urbanizaciones muy densas, presencia masiva de automóviles, espacios macizados con construcciones eminentemente funcionales (de viviendas y servicios) y algunos mínimos restos pintados de verde con el fin de compensar un tanto la deficiencia de los modelos. El siglo XXI, la sostenibilidad de las soluciones y el futuro del planeta exigen otras respuestas.

Ni que decir tiene que la superficie dedicada a parques en el siglo XXI debería ser mucho mayor en casi todas las ciudades: y no para ofrecer unas cifras presentadas vanidosamente en periodo electoral sino para conseguir espacios realmente acogedores para los ciudadanos, lograr mayor biodiversidad en las ciudades, reducir de modo efectivo las emisiones de gases de efecto invernadero y la contaminación, mejorar el equilibrio en los parámetros de temperatura y humedad en las ciudades y dar a los ciudadanos la posibilidad de entrar en contacto (del modo más realista posible) con la naturaleza. Cuando se habla de bienestar humano y de sostenibilidad de

35. Véase MCKAY, G., *Radical gardening. Politics, idealism & rebellion in the garden*, Londres: Frances Lincoln, 2011. El libro de McKay es esencial para comprender algunos de los movimientos participativos anglosajones que han tenido como base, entorno u objetivo el jardín, desde los huertos urbanos a las guerrillas jardineras. Este tipo de movimiento está por estudiar con rigor en nuestro ámbito cultural.

36. Si la ciudad se traza solamente atendiendo a criterios meramente prácticos, es posible que tengamos ciudades de fácil circulación, acceso o comercio. Pero la ciudad es mucho más: es la *casa* del ciudadano, al menos en los países occidentales democráticos. Eso que suele llamarse *modelo de ciudad* ha de definir entre otras cosas los espacios públicos que crean un sentido de pertenencia a un lugar, del mismo modo que debe definir, sin excusa, qué supone el patrimonio heredado y cómo debe conservarse. Lo contrario implica una ciudad hecha a retales. Y si se quiere de verdad que la ciudad sea de todos, esta “definición” debe articular la participación ciudadana y no confiar solo a los expertos o a los políticos la ordenación de la ciudad.

actividades, procesos y actuaciones, en jardinería se habla de todo eso y no solo del número de metros cuadrados de zona verde por habitante.

Parte importante del análisis tiene que ver también con algo en lo que no me he detenido hasta ahora pero que resulta imprescindible considerar. El verde urbano no consiste solo en jardines y parques: en muy buena medida se nutre de alineaciones arbóreas y de ajardinamientos fragmentados que aprovechan pequeños espacios. En tanto no sepamos con precisión qué es, y cómo debe ser, un jardín público, también se hará difícil señalar qué son (y cómo deben tratarse) esos microespacios (pequeñas plazas, medianas de calles, isletas y rotondas de tráfico, arbolados de calles, jardineras a ras de suelo o elevadas) que, muchas veces, son la única obra de jardinería abordable en determinados lugares. Es evidente que no pueden desestimarse pero tampoco pueden convertirse en las únicas soluciones aunque cada vez tienen más preponderancia en la ciudad, con mantenimientos costosos, estéticas dudosas y resultados discutibles.

Tampoco sabemos bien dónde situar, cómo tratar y considerar otros espacios nuevos que surgen en función de técnicas antes inexistentes o impracticables. Un ejemplo son los jardines sobre cubierta, que utilizan azoteas de edificios preexistentes o cubiertas pensadas para ello. Los ejemplos son muchos y abarcan espacios privados singulares (como los Rooftop Gardens de Rockefeller Center en la Quinta Avenida neoyorquina) o de uso público (como la cubierta ajardinada de la estación de Logroño). A medio camino entre la decoración verde y el ingenio agronómico están los llamados “jardines verticales” que junto con los anteriores son expresión de lo que se suele llamarse “arquitectura verde”, “orgánica” o “sostenible”, aunque algunas veces genera mayores disfunciones de las que resuelve.

Este análisis sobre el jardín debe ser poliédrico, partiendo de muchos enfoques y el arquitectónico es uno de los principales por obvios motivos históricos. Pero también es necesario reconocer que ninguna disciplina (agronomía, arquitectura, biología, ingeniería, ecología, arte) puede dar cuenta completa del fenómeno jardín: por el contrario, se debe admitir que, sin ayuda de las demás, su análisis es incompleto, truncado e, incluso, interesado.

Hay más. Vivimos un periodo en el que muchos espacios cambian de función y de uso. También los jardines. Lo que fueron espacios privados en las afueras de muchas ciudades han pasado en muchos casos a manos municipales (Figura 4): el cambio ha conllevado siempre nuevos trazados, reestructuraciones, alteraciones en el estilo, pérdida o cambios sustanciales de plantaciones, elementos decorativos, pavimentos, recrecidos del terreno o desmontes poco apropiados. Es comprensible que así sea: un jardín privado no puede sustentar un uso público si no se adapta. O dicho al revés: un parque público tiene exigencias que un espacio privado no puede satisfacer. Pero entonces es obligado contestar a una pregunta inevitable: ¿qué debe hacerse para abrir un jardín privado al público y preservar, al mismo tiempo, su esencia como jardín? ¿Deben suprimirse setos, alineaciones ar-



Figura 4: Los parques privados de finales del siglo XIX y principios del XX son hoy, en muchos casos, parques para todos en el centro mismo de las ciudades. Esa transformación no se ha hecho sin coste: la mayoría de ellos han perdido su inspiración original y se han convertido en obras jardineras de menor importancia. En la fotografía, el Parque de El Carmen de Logroño, antes de su reconversión a zona verde pública (© Páez de la Cadena)

bustivas o arbóreas y elementos ornamentales frágiles para sustituirlos por bordillos, aceras, pavimentos de hormigón impreso, césped de mediocre calidad? ¿Debe albergar todo parque público, independientemente de su superficie, zonas deportivas, juegos infantiles, carriles-bici o concesiones municipales del tipo que sean? ¿Debe hacerse un mantenimiento uniforme sin tener en cuenta las singularidades de cada jardín? Sin prejuzgar cuál debe ser su contenido y su tratamiento (justamente hablo de debatir eso), produce inquietud que sean estas u otras muy similares las únicas alternativas. En toda España han desaparecido muestras valiosísimas de jardines privados creados en el siglo XIX para convertirse en adocenados y vulgares parques públicos que son solo zonas verdes y que no recuerdan ya a nada de lo que fueron. El debate sobre el estatuto de la jardinería como arte cobra aquí su máxima importancia: si los jardines fueran obras de arte no cabría utilizarlas de este modo adocenado para resolver la escasez de espacios públicos en las ciudades: eso sería degradarlas. Exagerando para poner de relieve el despropósito sería como utilizar un papel con un grabado de Durero para envolver un bocadillo de sardinas.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

La historia resulta esencial para comprender eso que llamamos “jardín”. Nada menos. Porque la historia nos enseña los ejemplos clásicos y sus derivados y propone una narrativa coherente que nos permite conocer las

causas de la evolución de ciertos trazados y de los detalles innumerables que los componen. Pero la historia no es una mera narrativa. Toda historia debe tener un carácter antropológico también, aunando los aspectos que las sociedades humanas han vertido en sus jardines: religiosos, políticos, sociales, culturales, artísticos. De modo que la simple enumeración cronológica, aun útil, es insuficiente. Por otra parte, toda historia puede escribirse en varios niveles. En jardinería, la macrohistoria (la historia a grandes rasgos) y la microhistoria (el pequeño detalle, pero también la historia con nombres concretos) han tenido y tienen ya numerosas referencias. Comenzando por Hirschfeld y Loudon (con sus respectivas limitaciones etnocéntricas) ha tenido interpretaciones relativamente completas en Gothein, Thacker, Gromort, Berrall, Clifford, Jellicoe y otros. Pero aun así sigue habiendo numerosas lagunas que es urgente completar, sobre todo en lo relativo a los movimientos jardineros de muchos países, incluido el nuestro. Un aspecto clave es la recepción de las ideas y su traslación a nuevos modelos de jardines en otros ámbitos geográficos y otras culturas jardineras.

La microhistoria es todavía más exigente y aquí las desigualdades son más lacerantes. El mundo anglosajón, en general, muestra una gran actividad investigadora en el dominio de sus propios jardines, y en menor medida se puede decir lo mismo de la jardinería francesa, alemana e italiana. En España está empezando a abrirse paso una investigación minuciosa de fuentes documentales y de jardines existentes o desaparecidos que hacía mucha falta. No obstante, la escasez de obras generalistas y los muchos detalles desconocidos, son indicativo de la parquedad de personas y medios que se dedican a estas investigaciones.

Es aún más difícil enfocar esta historiografía con un sentido adecuado de contemporaneidad. La historia del jardín y su constitución ontológica, de la que aquí he querido dar algunas claves, no pueden ser ajenas a las tendencias actuales. El jardín y su reflexión también debe abrirse a cuestiones post-coloniales, de género, de sostenibilidad, todo ello en perspectiva global, como señalan historiadores como Sachsenmaier. Respecto a la ontología, la reflexión tampoco puede prescindir de la reflexión teleológica, del “para qué” de los jardines. Si alguna de las ideas que he intentado sistematizar aquí sirven de algo para todo ello, quizá podamos decir más adelante, parafraseando a Bacon: “Dios Todopoderoso plantó primero un jardín y los seres humanos han sabido apreciarlo, alentarlos y cultivarlos como el más puro de sus placeres”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- ANÍBARRO, M.A., *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos*, Tres Cantos: Akal, 2002
- ASSUNTO, R., "Contre la massification des jardins", en Brunon, H. (ed.), *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, París, Les Éditions de l'Imprimeur, 2003, pp. 49-136.
- ASSUNTO, R., *Stagioni e ragioni nell'estetica del Setecento*, Milán: V. Mursia, 1967.
- ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, trad. M. García Lozano, Madrid: Tecnos, 1988
- BACON, F. "Of gardens", *The works of Francis Bacon*, vol XII, Spedding, J. (ed.), Cambridge: The Riverside Press, 1860, pp. 235-244.
- BARIDON, M., *Histoire des jardins de Versailles*, Arles: Actes Sud, 2003.
- BLANNING, T.C.W., *The culture of power and the power of culture*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- BOWE, P., *Gardens of the Roman world*, Londres: Frances Lincoln, 2004.
- BROWN, J., *The pursuit of paradise. A social history of gardens and gardening*, Londres: Harper-Collins Publishers, 1999.
- CARRILLO CANÁN, A.J.L., "The gardens of Versailles and the sublime", en Tymienicka, A.-T. (ed.), *Analecta Husserliana LXXVIII*, (2003), pp. 47-58.
- CARROLL-SPILLECKE, M. (ed.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1992.
- CLÉMENT, G., *La sagesse du jardinier*, París: L'oeil neuf Éditions, 2004.
- CONAN, M. (ed.), *Baroque culture gardens: emulation, sublimation, subversion*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2005.
- CONAN, M. (ed.), *Landscape design and the experience of motion*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2003.
- COOPER, D.E., *A philosophy of gardens*, Oxford: Clarendon Press, 2006.
- DALLEY, S., *The mystery of the hanging garden of Babylon. An elusive world wonder traced*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*, trad. CANO, G. y CANO, J., Madrid: Trotta, 2006.
- ERP-HOUTEPEN, A. van, "The etymological origin of the garden", *Journal of Garden History*, vol. 6, n° 3 (1986), pp. 227-231.

- FABIANI GIANETTO, R., *Medici gardens. From making to design*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- FARRAR, L., *Ancient Roman gardens*, Stroud: Phoenix Mill, 1998.
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, 4 vols., Madrid: Alianza, 1988.
- GROS DE BELER, A. y MARMIROLI, B., *Jardins et paysages de l'Antiquité. Mesopotamie-Égypte*, Arles: Actes Sud, 2008.
- GUPTA, A., "Definitions", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Zalta, E.N. (ed.), 2014, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/definitions/>>
- HADFIELD, M., *A history of British gardening*, Londres: John Murray, 1979.
- HOYLES, M., "The garden and the division of labor", *Vista. The culture and politics of gardens*, Kingsbury, N. y Richardson, T. (eds.), Londres: Frances Lincoln, 2005.
- HUNT, J.D., *Gardens and the picturesque*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997.
- HUNT, J.D., *Greater perfections. The practice of garden theory*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- JASHEMSKI, W.F., *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, 2 vols., Nueva York: Aristide D. Caratzas, 1979.
- JELlicoe, G.A., *Studies in landscape design*, 3 vols. Londres: Oxford University Press, 1960, 1966, 1970.
- KANT, I., *Crítica del juicio* (1790).
- MCKAY, G., *Radical gardening. Politics, idealism & rebellion in the garden*, Londres: Frances Lincoln, 2011.
- MILLER, M., *The garden as an art*, Albany: State University of New York Press, 1993.
- PÁEZ DE LA CADENA, F., "Can gardens teach us how to better use water?", *International Conference "The Politics of Freshwater: Access and Identity in a Changing Environment"*, Middlebury College, 14-16 de marzo de 2013 (en prensa).
- PÁEZ DE LA CADENA, F., "La conversio de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como una *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (*Fam.* IV, 1)", *Ecozon@ 5.1* (2014), pp. 11-32.
- ROSS, S., *What gardens mean*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- SACHSENMAIER, D., *Global perspectives on global history: theories and approaches in a connected world*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- SALVADOR PALOMO, P.J., *La planificación verde en las ciudades*, Gustavo Gili, 2003.
- STACKELBERG, K.T. von, *The Roman garden. Space, sense and society*, Londres: Routledge, 2009.
- TAGLIOLINI, A., *Storia del giardino italiano*, Florencia: La Casa Usher, 1991.
- TIBERGHIEU, F., *Versailles, le chantier de Louis XIV 1662-1715*, París: Perrin, 2006.
- TONDER, G.J. van et al, "Visual perception in *karesansui* gardens" *Proceedings of the 17th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, 2002, Takarazuka, pp. 1-21.
- TURNER, T., *Asian gardens. History, beliefs and design*, Londres: Routledge, 2011.
- VENTURI FERRIOLO, M., M. *Giardino e filosofia*, Milán, Guerini e Associati, 1992.
- VENTURI FERRIOLO, M., M. *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milán: Guerini e Associati, 1989.
- VLTAVSKY, G., "Representing Ryoan-ji", *The Journal of Garden History*, vol. 17, n° 3 (1997), pp. 221-229.
- WILKINSON, A., *The garden in ancient Egypt*, Londres: The Rubicon Press, 1998.
- WILLIS, P. Y HUNT, J.D., *The genius of the place. The English landscape garden 1620-1820*, Londres: Paul Elek, 1975.

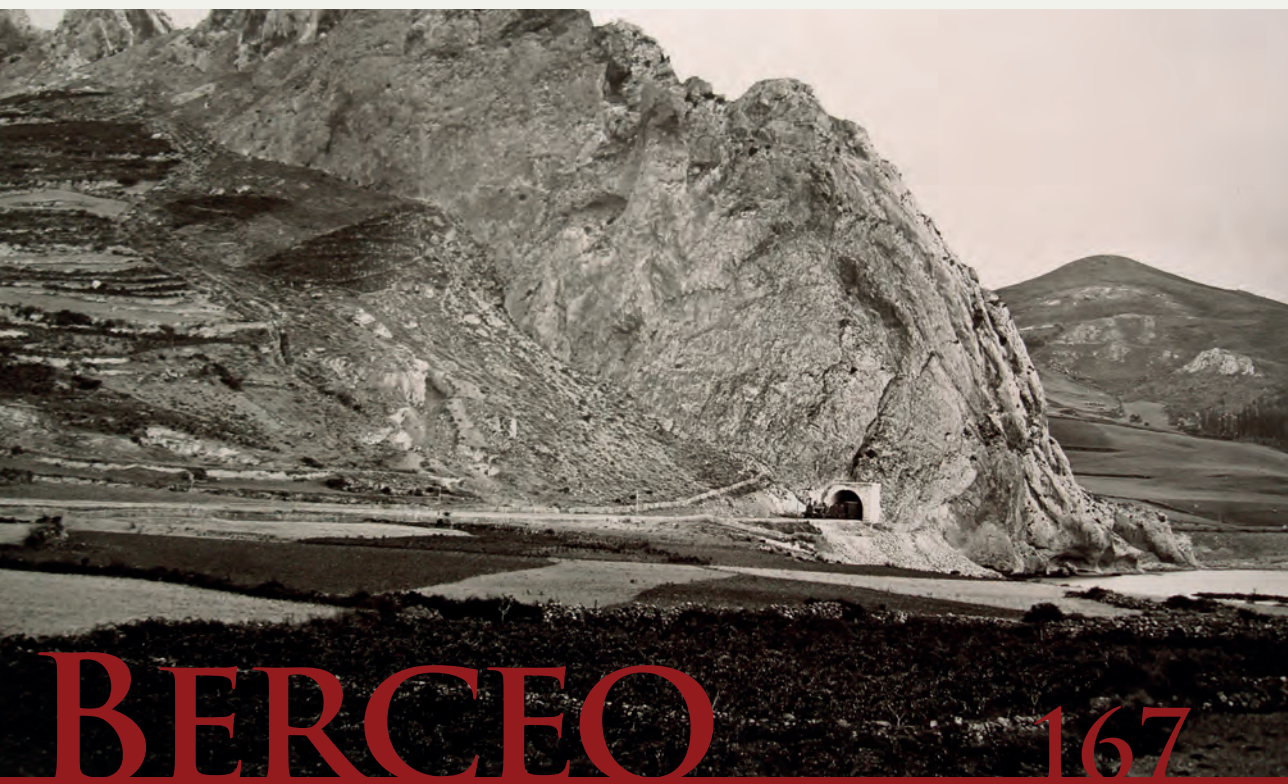
Si quiere comprar este libro, puede hacerlo directamente a través de la Librería del Instituto de Estudios Riojanos, a través de su librero habitual, o cumplimentando el formulario de pedidos que encontrará en la página web del IER y que le facilitamos en el siguiente enlace:

Formulario de pedido

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**



BERCEO 167



Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**