

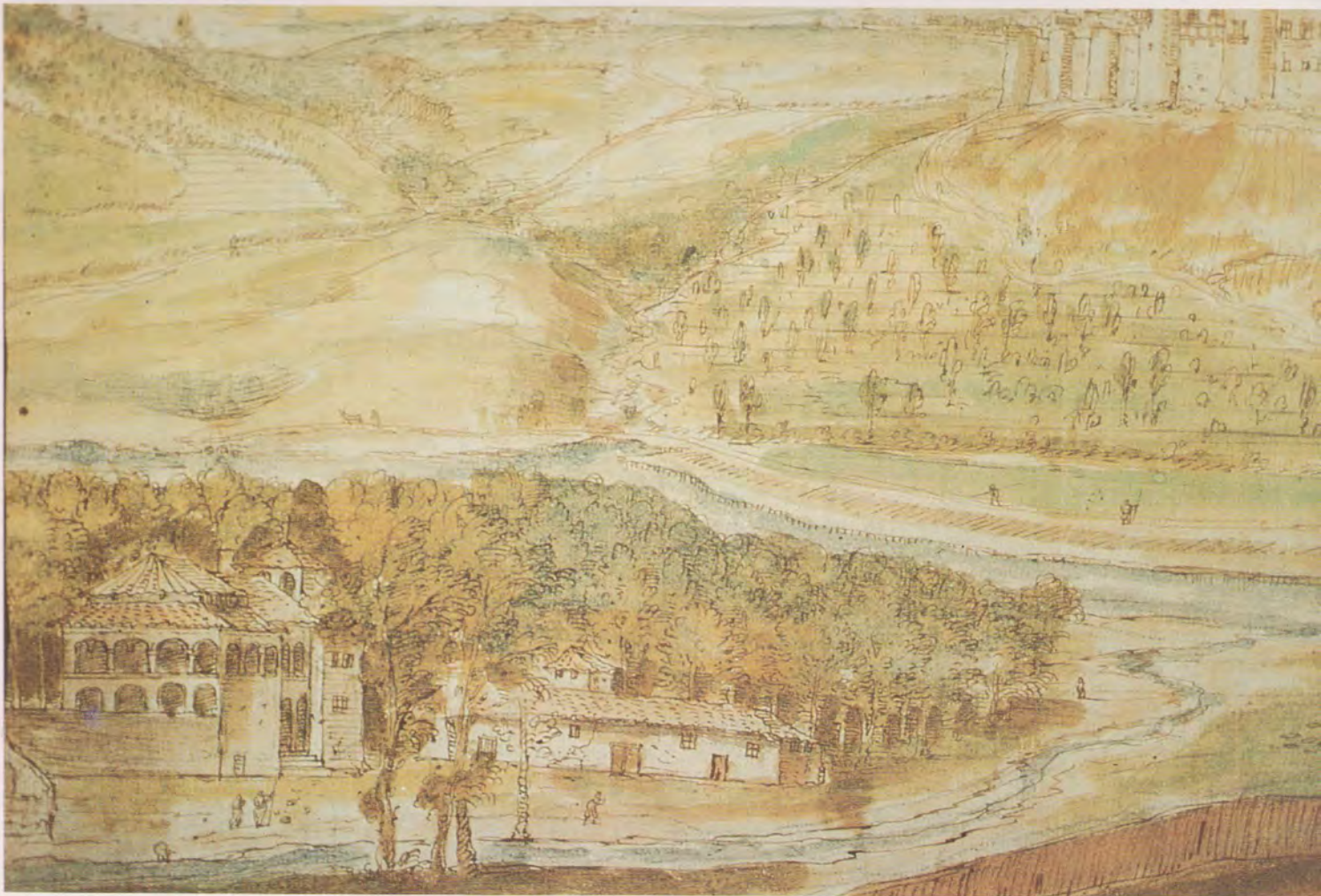
Describir jardines Tópicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina

Por Victoria Soto Caba

Pragmatismo, austeridad y prudencia han sido los términos que más ha utilizado la historiografía para calificar tanto el carácter como muchas de las realizaciones de Felipe II. Pero tales calificativos no pueden servir para expresar la magnificencia que el Monarca pretendía y consiguió en los jardines de sus posesiones. Si bien estos se configuraron dentro de un contexto amplio y ambicioso, de estricta racionalización, como fue el de la ordenación territorial y urbanística de los recién creados Reales Sitios, en los que se integraban la arquitectura, la ingeniería y la naturaleza, hay que señalar que en un hombre tan culto y poderoso también la nostalgia y la imaginación tuvieron un sitio en la concreción de sus jardines. No deja de sorprender la intimidad epistolar del Monarca cuando se dirigía a sus hijas, una correspondencia en la que Felipe II no podía evitar el recuerdo y la añoranza de los jardines de Aranjuez, de las huertas de la Aceca y la Fresneda y comentaba, desde Portugal y en 1581, su interés por unos jardinillos que llamaban allí *allegretes*, de su traza y de sus muy *buenas fuentes*¹. Comentarios similares en torno a los árboles

que había que plantar, las flores traídas de Francia y Flandes, los estanques que debían realizar los técnicos o los diseños para los cuadros de un jardín salpican con mucha frecuencia cartas, legajos y papeles desde su principado y demuestran el amor que profesaba el Rey hacia la naturaleza².

Su pasión por los jardines, como ya se ha manifestado en numerosas ocasiones, se remonta a su etapa de Príncipe, a un gusto que heredó de sus abuelos y el Emperador, pero sobre todo al descubrimiento de los palacios y residencias campestres de otras tierras europeas, con jardines y parques en los fértiles paisajes que conoció durante sus viajes de 1548 y 1554. Sin embargo, hay que esperar hasta la década postrera de su vida para encontrar una de las fuentes esenciales de la jardinería filipina y, en consecuencia, de la jardinería española del siglo XVI. Pero la *Agricultura de Jardines* publicada en 1592 y redactada por su capellán y también jardinero de la Casa de Campo, Gregorio de los Ríos³, es ante todo un tratado de botánica, pero no una teoría⁴. Está muy lejos de ser un tratado teórico de esta especialidad que contenga una definición ideológica y ar-



tística. Como ha subrayado Fernando Checa, no hay más que leer algunos párrafos de la obra para comprobar cómo el autor relega uno de los elementos esenciales y constitutivos de la jardinería renacentista, la traza o el diseño: “*Se ha de procurar que el jardinero sepa más de gobierno y plantas que de trazas, porque trazadores hay muchos y sabiendo trazar dicen que son jardineros pues poco importan que sepan hacer lazos si no saben gobernarlos... que más importa gobernar que el trazar...*”⁵. Se trata de una postura empírica, acorde con el rigor que exigía el Soberano para el cuidado de flores y plantas en sus jardines, una postura pragmática que contrasta sin embargo con el interés continuo del Rey por las trazas que debían realizarse en Aranjuez y otros Sitios Reales, por los informes que hizo Jerónimo de Algorta sobre los jardines europeos, por los diseños más italianos que introdujo Juan Bautista de Toledo o con los que, con posterioridad a 1567, ordenaría y dirigiría Juan de Herrera.

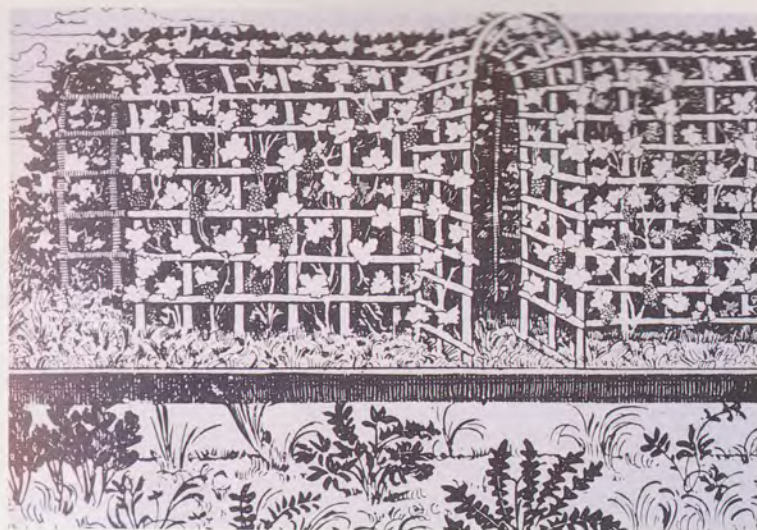
No contamos, pues, con un trasfondo teórico para nuestros jardines renacentistas. No existió una teoría que pautara la conveniencia de ciertos trazados o los capítulos programáticos de un jardín. De ahí, la necesidad de recurrir muchas veces a otros textos para buscar una teoría del jardín, sobre todo a aquellos que nos ofrecen numerosas narraciones literarias o poéticas. El mismo año de 1592 en que se publicaba

Vista de la Casa de Campo. A. Van den Wyngaerde, Biblioteca Nacional de Austria.

el tratado de Gregorio de los Ríos, Lope de Vega, desterrado de la Corte, componía en honor al duque de Alba la famosa *Descripción de la Abadía* -aunque se publicaría más tarde, en 1619-, un documento excepcional para el estudio de la jardinería nobiliaria de la España del siglo XVI⁶. Pero no fue el único poeta que hizo referencias reales a jardines existentes en la época. Lope, como otros poetas y dramaturgos del Siglo de Oro -Gómez de Tapia (Aranjuez), Cabrera de Córdoba (Aranjuez y El Escorial), Villamediana (paseos y paisajes ajardinados del Prado madrileño), Tirso de Molina (Cigarrales de Toledo) o Soto de Rojas (Cármenes granadinos) etc.- se incluyen en una tendencia literaria muy fuerte que arraiga desde finales del siglo XVI: la literatura de jardines, corriente que tendrá una profunda repercusión en el ulterior desarrollo de la poesía barroca⁷. En este sentido, hay que destacar que los jardines de Aranjuez, convertidos metafóricamente en el nuevo paraíso de Occidente, fueron un tema predilecto y característico del entusiasmo *naturalista* de los escritores.

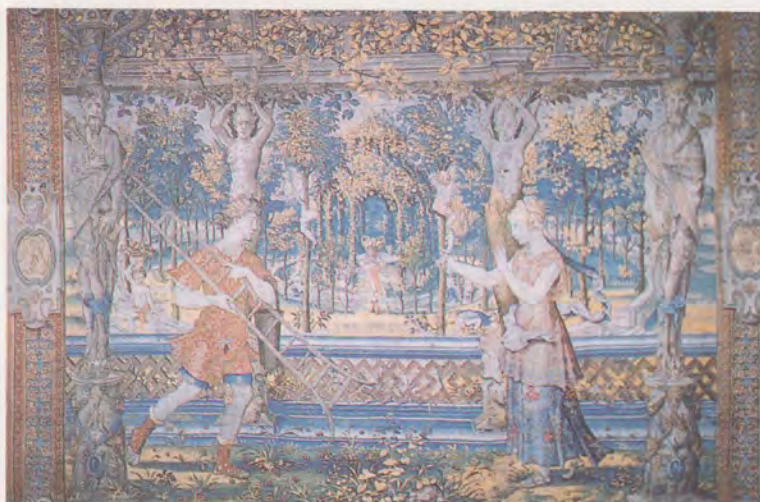
Ahora bien, no fueron sólo las descripciones detalladas de aquellos jardines que existieron -con su rememoranza a los escritores de la Antigüedad, con las interpretaciones senequistas o las consideraciones estoicas y horacianas del retiro, con el conocido binomio de desprecio y alabanza guevariano, que claramente se desprenden de los versos y argu-

mentos de los escritores citados- las que recogieron los tópicos y la teoría del jardín renacentista español. Hubo toda una narrativa a lo largo de la centuria que, sin hacer referencia a ejemplos existentes, propone un repertorio de descripciones jardinísticas de gran valor y que supone una alternativa interesante para indagar también ese nuevo pensamiento en torno al jardín. La aparición de la novela en el siglo XVI dio ancho cauce para el desarrollo de un tópico de tradición clásica: el *locus amoenus*, un paisaje ideal que pervivió durante la Edad Media, que sirvió de *leit motiv* para casi todas las descripciones de la naturaleza y que acabó en el convencional paisaje bucólico-pastoril. Su objetivo fue meramente idealizar y, aunque se ha visto que su función estructural resulta poco relevante en la novela del Siglo de Oro ⁸, consiguió innovar muchos modelos descriptivos heredados. Con ello iba aparejado otro de los grandes tópicos de la literatura: el telón de fondo de un jardín como marco de muchas acciones narrativas. Se trata, evidentemente, de otro locus *retórico-poético*, de un tópico imprescindible desde los textos más antiguos conocidos, un escenario paradisiaco en la Biblia y el Corán, lugar del encuentro amoroso en la poesía tardo-medieval, cuyas imágenes simbólicas y alegóricas se heredaron en la cultura del Renacimiento. Los nuevos géneros literarios, sobre todo, la novela, continuaron concibiendo el jardín como testigo ideal del acto amoroso, de citas clandestinas, de raptos de doncellas, o bien de conciertos musicales, de banquetes, de enseñanzas filosóficas o de galerías de coleccionistas; episodios que responden a las nuevas formas de ocio y placer que conlleva en la sociedad la aparición de la era moderna con su inevitable transmutación de valores ⁹. En este sentido se ha analizado *La Celestina* (1499), una obra que ofrece un jardín cerrado como escenario fundamental. Melibea se entrega allí a su amado Calisto y, aunque el encuentro amoroso en el jardín es un motivo medieval, el *hortus* de esta tragicomedia es la primera dramatización de la naturaleza que ofrece la literatura española ¹⁰.



Pérgola cubierta de viñas de una edición del siglo XV [de Virgilio Varcelloni, Atlas Historique des Jardins Européens, Milan, Hatier, 1991].

Vertumno transformado en jardinero. Tapiz, Serie 17, Paño IV, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.



Sin embargo, hay otros escenarios narrativos concebidos como jardines que son producto de la fantasía y la imaginación. Sin hacer referencia a jardines existentes o reales, comportan cierto grado de verosimilitud ¹¹ y pueden servir de marco para comprender la ambivalencia artística de la cultura renacentista hispana con la alternancia de influencias septentrionales, del mundo nórdico o franco-flamenco, y las clasicistas más propias de la proyección italiana. Descripciones que podrían suponer un contrapunto a aquellos jardines que se configuraron en España al abrigo del mecenazgo regio y nobiliario, y que pueden encontrarse en dos de los géneros literarios de mayor producción y éxito de la centuria: la novela de caballerías y la novela pastoril. En ambas menudean las descripciones de jardines y vergeles, presentando una dicotomía entre el hortus gótico y el nuevo modelo de elementos renacentistas y, pese a su carácter fantástico e imaginativo y a su recurrencia a tópicos propios de la literatura, son también reflejo de los ideales jardinísticos del momento, catalizador de las resistencias y tradiciones -medievales o autóctonas- como de innovaciones foráneas.

Por lo general, las alusiones más claras al jardín tradicional, al *hortus* del Medioevo, como a los jardines y paisajes del mundo flamenco y nórdico, se encuentra en las novelas de caballerías, algo lógico si tenemos en cuenta los orígenes *medievales y septentrionales* de estas narraciones de aventuras que se llevaron a la imprenta. Fueron el entretenimiento cortesano por excelencia y una moda que afectó a las capas altas de la sociedad en el tránsito del siglo XV al XVI, manteniéndolo su auge durante toda la centuria: libros de lecturas en los círculos cortesanos y presentes en sus bibliotecas ¹².

La obra que para algunos especialistas inaugura el género, *Tirant lo Blanc* (1490 en catalán y 1511 en castellano), incorpora ya descripciones de jardines, como el que -narrado en el episodio de un simulacro efímero de unas fiestas- tenía contiguo una reserva de caza, tal y como ocurrió en las residencias nobiliarias y

cortesanas desde los últimos reyes de la dinastía castellana de los Trastámara: “un jardín muy bien arbolado, donde el rey entraba muy a menudo por deporte, porque era muy deleitoso, y en este huerto había una puerta que daba entrada a un parque donde había distintas clases de animales salvajes, esto es, osos, ciervos, corzos, puercos y todas las demás bestias del monte que el rey había hecho poner por su placer...”¹⁵. Jardín y reserva de caza es algo que aflora constantemente en los relatos caballerescos y que remite a descripciones coetáneas de viajeros, como la que Jerónimo Münzer o Antonio de Lalaing realizaron del parque del conde de Benavente y, desde luego, al carácter cinagético que tuvieron en sus orígenes y a lo largo de la época moderna los Reales Sitios. Lo

negar el poder testimonial de la literatura y afirmar la necesidad de acudir a otros materiales, sin embargo, es indudable que la obra literaria “va dirigida a la sociedad en que se desarrolla”, creando una *realidad connotada*. Para Armando Durán la naturaleza en la novela de caballerías nunca es producto de la observación, pero es un espacio que “está en relación con la realidad a la que se refiere”¹⁴. Y en este sentido son muy significativas las alusiones al paisaje. La naturaleza y con ella los jardines presentan, en un principio, rasgos fabulosos, típicos del transmundo¹⁵, pero, de forma progresiva, adquieren una clara contaminación del *locus amoenus*, un elemento retórico cuya idílica placidez contrasta con la naturaleza amenazadora, temible y feroz que



mismo podría señalarse ante la asociación entre vergeles y jardines contiguos a monasterios y a los que se retiran damas, princesas y reyes de los relatos caballerescos, como ocurrió con gran parte de las posesiones de los Austrias, cuyos orígenes monásticos son indiscutibles. Jardines custodiados por damas, princesas o magas, y a los que no tiene acceso el caballero, son un mito que, al margen de sus connotaciones, nos traslada igualmente a uno de los temas dilectos de los tapices adquiridos por la monarquía hispana: Vertumno y Pomona, cuya serie recubrió muchas de las estancias de Carlos V y Felipe II. La relación literatura-realidad resulta apasionante, pero peligrosa. Es cierto que se puede

Paisaje con la barca de Caronte, de J. Patinir. Museo del Prado, Madrid.

caracteriza a este género literario¹⁶. No obstante, se puede comprobar cómo en esta narrativa el *locus* tuvo una dependencia decisiva con el marco geográfico septentrional: con el paisaje fértil del mundo nórdico, con sus bosques y jardines. Así aparece aludido en una de las obras más editadas de la centuria, el conocidísimo *Amadís de Gaula*¹⁷ -una de las lecturas favoritas de Felipe II durante su juventud-, al referirse al castillo de Miraflores, a dos leguas de Londres: “la más sabrosa morada que en toda aquella tierra había, que su asiento era una floresta a un cabo de la montaña y cercada de huertas que muchas frutas llevaban, y de otras grandes arboledas, en las cuales había yervas y flores de muchas guisas:

era muy labrado a maravilla... y en los patios muchas fuentes de agua... cubiertas de árboles que todo el año tenían flores y frutas..."¹⁸. La fecha de publicación, 1508, sitúa la obra en un momento temprano que podría explicar una descripción tan imprecisa y convencional, pero puede servir para enmarcar el gusto por el paisaje fértil y umbroso que reflejó paralelamente la imaginación plástica de la época, sobre todo en los fondos de pintura de la tablas flamencas que nutrieron las colecciones reales desde los Reyes Católicos (paisajes y jardines que perdurarán en esta pintura como ilustran más tarde los fondos de algunas obras de Brueghel, entre otros, reflejando el jardín de Isabel Clara Eugenia en el palacio de Bruselas).

buenas puentes de arroyos y fuentes, que cierto al parecer parecía que se hallaban en algo de los que habían leído en los libros de caballerías, según se les representó aquella hermosura de fuentes, y maravillosos arroyos vertientes, y diversidades de olorosas flores y árboles, y otras lindezas de verduras"¹⁹. Más esclarecedor resulta el comentario de un cronista anónimo del mismo viaje al asegurar que "el que inventó y compuso los libros de Amadís y otros libros de caballerías desta manera fingiendo aquellos floridos campos, casas de placer y encantamientos, ántes que los describiese debió sin dubda de ver primero los usos y tan extrañas costumbres que en este reino se costumbra..." y aseguraba que "más hay que ver en Inglaterra que en esos libros de caballerías hay escrito, porque las casas de



Con el tiempo se irán precisando las descripciones y ya en la segunda mitad del siglo aparecerán las críticas y los contrastes con esas imágenes convencionales, tópicas y retóricas. No en vano, y para el ámbito cortesano, el viaje a Inglaterra de 1554 acompañando al futuro Felipe II debió ser muy esclarecedor a la hora de comprobar la realidad del paisaje septentrional. Andrés Muñoz, un paje del séquito, compara en la *relación* que escribe los jardines ingleses -en concreto el de *Vincestres*, en donde se alojaba la reina María- con aquellos de ensueño que narraban las novelas de caballerías: el Rey entró al jardín "y el con todos estos Señores anduvieron un buen rato por las praderías del jardín, que son muy hermosas, pasando por

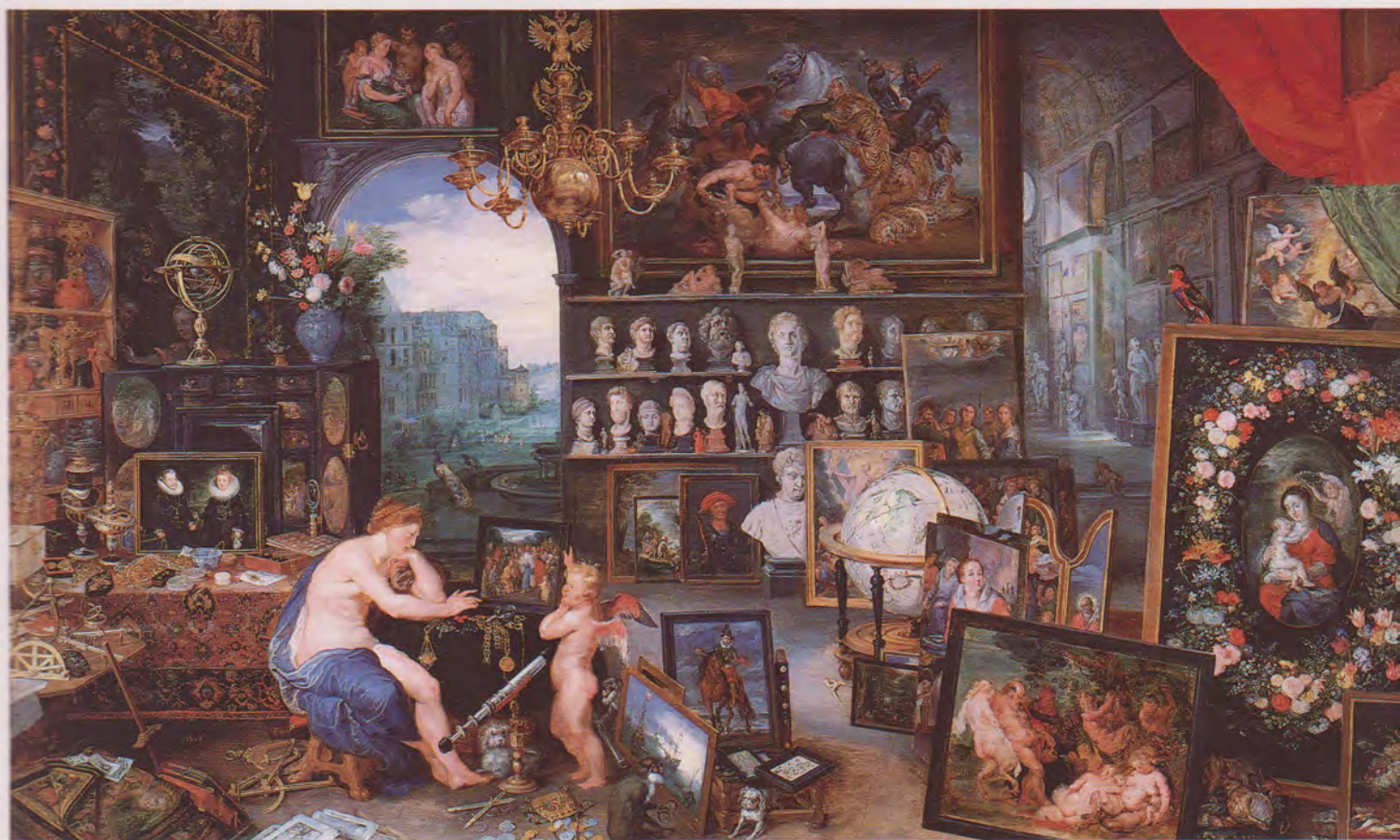
Alegoría del Olfato.
J. Brueghel el Viejo y P.P. Rubens.
Museo del Prado, Madrid.

placer que están en los campos, las riberas, montes, florestas y deleitosas pradales... y a cada paso tan fresco fuentes (todo lo cual es muy abundante en este reino) es cosa por cierto muy de ver y principalmente en verano muy deleitosa"²⁰, por lo tanto "lo que en los libros de caballerías se escriben, no dicen tanto como en este reino hay"²¹.

Comentarios de este tipo denotan que los procedimientos literarios sirvieron para mediatizar las imágenes convencionales de los jardines. Es interesante comprobar cómo en los relatos muchos vergeles también aparecen limitados y cerrados, con elementos que proceden de la jardinería tardomedieval y de la que imperaba todavía en el siglo XVI, mezclándose

los túneles y pérgolas, los corredores vegetales, los setos de cañas o parras y las fuentes de alabastro. Son elementos muy constantes en la narrativa y que reflejan las técnicas jardineras coetáneas, como uno de los argumentos de *El Crotalón* (circa 1532-1534), una obra satírica atribuida a Cristóbal de Villalón, en la que se describe un jardín insertado en un típico contexto del transmundo, el jardín del palacio de la maga Saxe²², y que entra de lleno en la concepción jardinística del relato caballeresco. Los valores sencillos y la solución mágica del Medioevo no impidieron que esta narrativa absorbiera soluciones novedosas. Por ello debe citarse un texto temprano, anterior al año en que Felipe II emprendió su primer y feliz viaje a Europa, por tanto, mucho antes

Moraes se aleja, en este caso, del tópico vergel paradisiaco y nos introduce en un trazado más complejo, elaborando la pintura, como señaló María Rosa Lida de Malkiel, de un jardín renacentista donde todo está plantado por *medida y compás*, como “un nuevo ideal científico que se superpone a los elementos tradicionales”²⁴. La exposición resulta sumamente interesante por la calidad descriptiva de muchos elementos imprescindibles en la jardinería coetánea: los estanques *cercados de una piedra cristalina labrada de obras romanas*, las fuentes que recogían las aguas de los estanques, *caños de metal puestos en orden con que se regaba todo*, la cámara cuadrada cuyo *tejado de muy rico chapitel y... cubierto de losas de tamaño de azulejos de muchos y di-*



La Vista.
J. Brueghel
el Viejo
y P.P. Rubens,
Museo del
Prado, Madrid.

de que iniciara su política constructiva de palacios y jardines. En 1547 se publica la obra de Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*. Por la fecha se puede asegurar que en España, a excepción de algunas realizaciones muy concretas de cierta nobleza y las de Carlos V, la jardinería es todavía medieval y se desconocían en gran medida las aportaciones italianas de la teoría y la práctica del jardín. De ahí que sorprenda la descripción que Moraes hace del jardín de otra maga, Urganda: “Estaba hecho en repartimientos que se apartaban unos de otros con calles largas, tanto por medida y compás, que en ninguna parte se salía de ella, plantado por las orillas unos arrallanes de muchas ramas y verdes, todos de un tamaño y medida puestos por un igual...”²⁵.

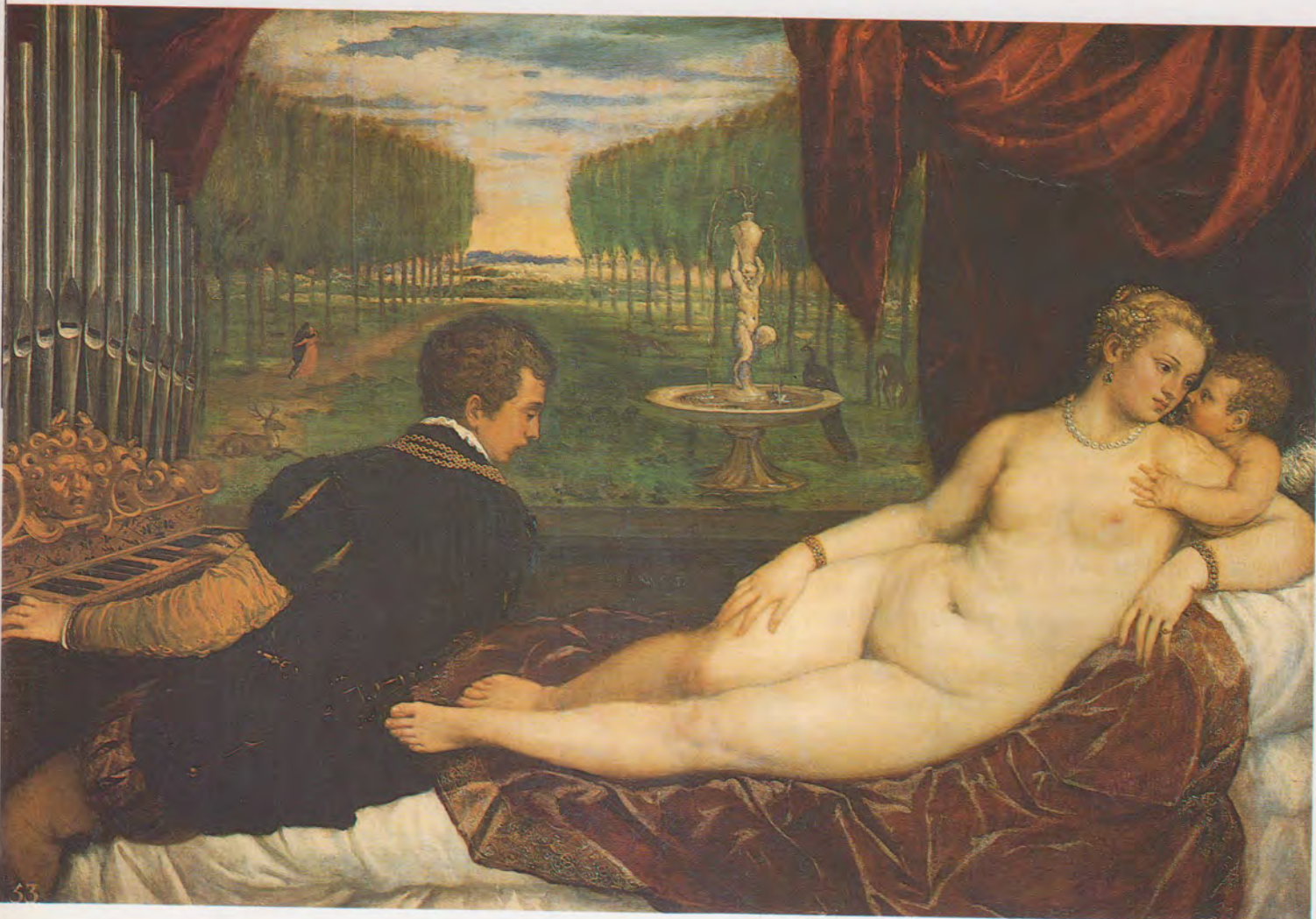
versos colores... podrían remitir a alguna de las intervenciones de Carlos V. Ejemplos como el mencionado se pueden rastrear por numerosas obras. Es el caso de *Selva de Aventuras*, una obra a medio camino entre el género caballeresco y la denominada *novela sentimental* y publicada en 1569. Cuenta con un espléndido repertorio de jardines, entre los que destaca el correspondiente al cuento de *Luzmán Cautivo*, un esclavo que pasa a trabajar a un huerto y *plantaba y enjería* [injertaba] *los árboles maravillosamente* y realizó “un laberinto en el cual pocos entraban que acertasen a salir: y en medio del se hizo una fuentes, de su juicio trazada, que el rey todos los nobles de la ciudad venían a verla por gran maravilla”, relato que recoge un tema común en la narra-

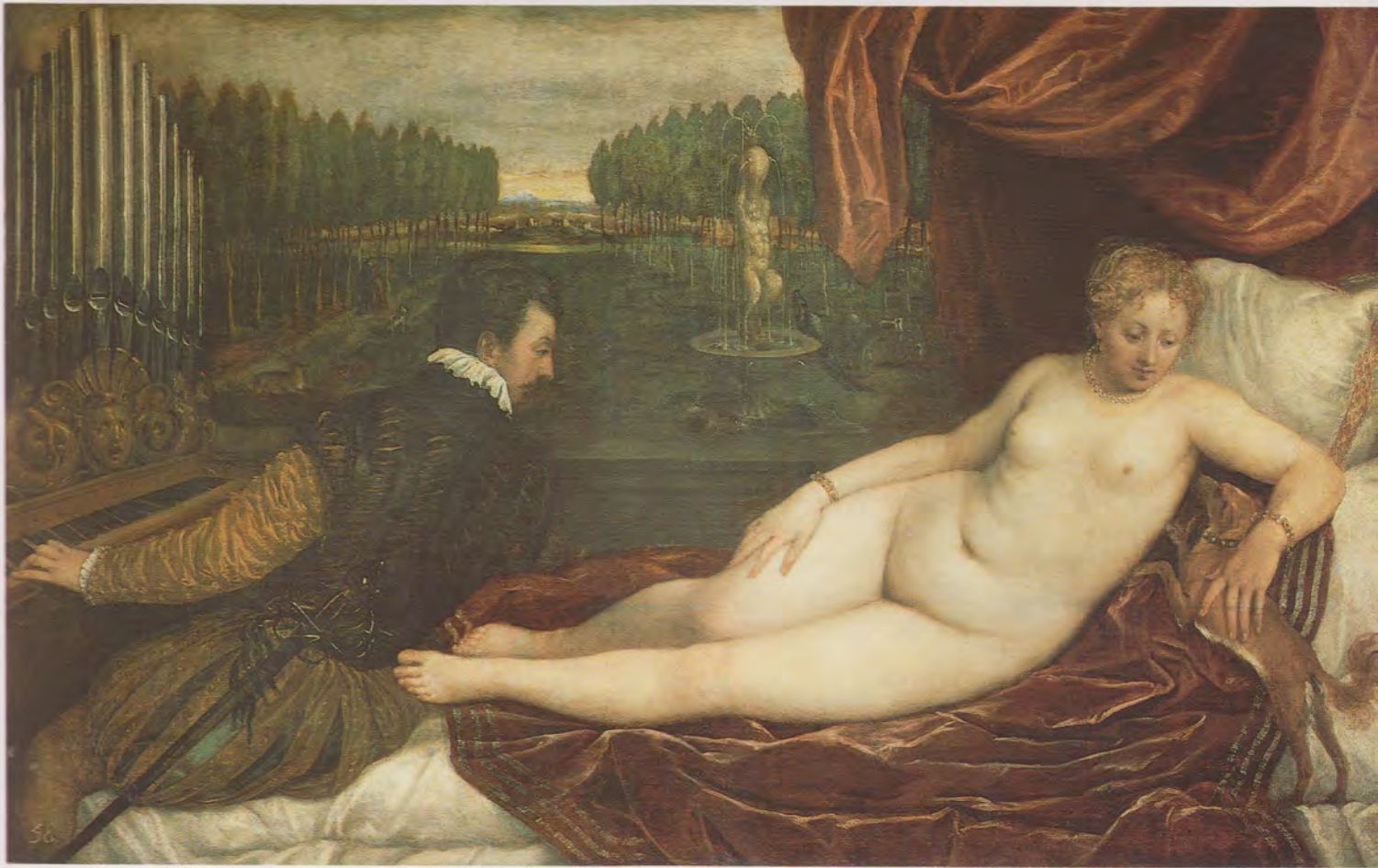
tiva del siglo, el del oficio de jardinero, muy usado también en la novela histórico-morisca ²⁵. Pero en *Selva de Aventuras*, Jerónimo de Contreras, su autor, resalta ante todo el trazado y la simetría, el orden, las fuentes y la relación con la arquitectura. La referencia al camino arbolado debe tenerse en cuenta -“con gran concierto plantados muchas maneras de árboles, quedando por medio dellos muchas calles, y por todas ellas muchas fuentes maravillosamente labradas...” ²⁶- por los intentos de plasmar una perspectiva en la narrativa, un orden en las plantaciones que es paralela a la imaginación plástica. El interés por las calles arboladas no sólo fue objeto de alabanzas por parte de Pedro de Medina en sus *Grandezas y cosas memorables de España* (1548) al referirse a los paseos del Prado o los paseos de Atocha, sino también en las interpretaciones de una realidad jardinística -la ya iniciada en Aranjuez a base de caminos arbolados- y que también se aprecia en la pintura, como hizo Tiziano, el pintor favorito de los dos primeros Austrias hispanos, al realizar los fondos de un paisaje arbolado y perspectivo de sus dos versiones sobre *Venus y un organista*.

La referencia al laberinto y a la perspectiva arbolada está también presente en uno de los cuentos incluidos en el *Viaje entretenido* de Rojas de Villandrado, en este caso de ambientación pastoril, y en el que se describe un laberinto de plantas entrecruzadas por encañados ²⁷ que en su centro tenía una fuente de mármol repleta de esculturas ²⁸. Sin embargo, en el género pastoril las novedades de la estética renacentista resultan más evidentes, por los antecedentes clásicos del escenario; otra conformación tópica -el paisaje arcádico o la Arcadia-. La novela pastoril, cuya popularidad se inicia a partir de que se imprimiera en Toledo y en 1549 *La Arcadia* de Sannazaro, estaba además íntimamente asociada con una de las filosofías oficiales del periodo, el neoplatonismo, una filosofía que aunaba los dos conceptos fundamentales del mundo pastoril: el amor y la naturaleza. El género en el caso español se identificó de alguna manera con la concepción ética y estética del Renacimiento y, desde sus orígenes, conectó con las corrientes erasmistas y guevariana, contando con un notable fervor en los círculos intelectuales de la Corte de Carlos V. En este contexto se inició Jorge de Montemayor, autor de *La Diana*, primera novela pastoril.

La nueva impronta renacentista que transmite el género pastoril, con su mundo esencializado, presenta un escenario narrativo de ruinas de la Antigüedad, obeliscos, sepulcros, arquitecturas de una gran erudición arqueológica, junto con astros del Olimpo, héroes y ninfas de la mitología pagana, y sus dioses: Minerva, Hércules, el sátiro Pan y, sobre todo, Diana ca-

Venus, Cupido y un organista.
Tiziano,
Museo del Prado, Madrid.





zadora. Desde nuestro punto de vista, la descripción de estos paisajes contiene una formulación peculiar, lo que Keneth Clark en pintura denominó *estructura del nuevo paisaje arcádico* -un espacio libre en el centro del cuadro, rodeado de masas oscuras de árboles y rocas como las alas de un decorado²⁹-, fórmula continuamente reiterada por Montemayor, Gil Polo -continuador del género con su *Diana enamorada*-, Gálvez de Montalvo y por el propio Cervantes en *La Galetea*, publicada en 1585. En esta obra uno de los pastores se encontró con “un pequeño prado, que todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estava ceñido...”³⁰, locus que puede llegar a adquirir una disposición jardinerística, una composición escénica formada por una ancha y redonda plaza, de la que partían cuatro calles y cipreses *puestos en orden y concierto*. El mismo locus escenográfico podría señalarse de *La Arcadia*, una obra tardía de Lope de Vega [1598].

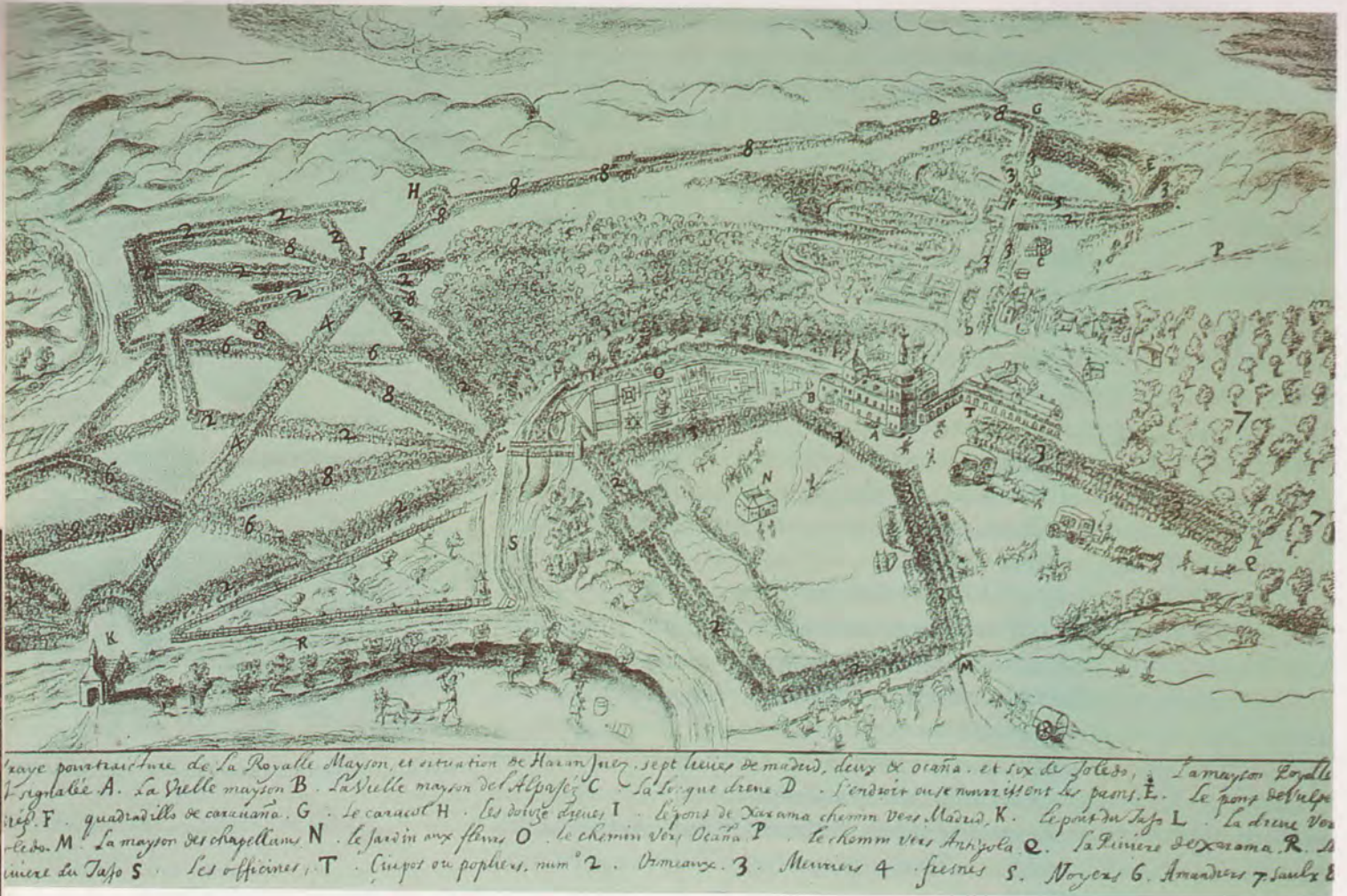
En cierta medida, las fechas de las ediciones pueden explicar las erudiciones clasicistas y arqueológicas, pero también hay que recordar que a partir de la década de los 60 se produce la entrada de Juan Bautista de Toledo en la política constructiva de Felipe II y, en lo que se refiere a palacios y jardines, todos los historiadores mencionan el importante viraje hacia lo que se realizaba en Italia. Quizá, por ello, se puede entender en el género pastoril la insistencia de los autores en aludir a la dialéctica entre la naturaleza y arte, en subrayar la natu-

Venus y un organista.

Tiziano.
Museo del Prado, Madrid.

raleza manipulada, el artificio o la maravilla creada por la mano del hombre.

Es interesante discernir las dos fórmulas jardinerísticas que nos ofrecen la mayoría de los autores de la novela pastoril. Por un lado, jardines verosímiles y realistas, incluso con referencias claras, no en vano producto de la actividad viajera de los autores -no es necesario recordar la vida militar de Cervantes, pero sí la de Montemayor, integrante del séquito de los viajes de Felipe, o la de Cristóbal Suárez de Figueroa, uno de los últimos representantes del género y viajero por Italia entre 1588 y 1600- y que mencionan los jardines de la ribera de Génova, las fuentes comparables a Tívoli, las villas de Roma o los vergeles de Nápoles y Sicilia. La otra fórmula es la de los jardines de la fantasía, la imaginación o la magia literaria. Son jardines también de tradición alegórica en los que el transmundo está muy presente: en algunos casos, asociados a un paisaje, lugar de residencia de un mago o de los dioses del bosque; en otros, funcionan como camposantos y museos de estatuas, que contienen pirámides, altares, bustos y esculturas con inscripciones y epitafios -sin duda, Lope de Vega proyectó los jardines que visitó, como los de la Abadía, cuando describe un *paisaje ajardinado* en *La Arcadia*, donde incluye tres sepulcros de jaspes dedicados a don Gonzalo de Girón, al marqués de Santa Cruz y al duque de Alba, rodeados de mármoles, trofeos y despojos³¹-. Suárez de Figueroa insiste en la mano del hombre, “el arte parecía vencer a la naturaleza”, en los *caminos derechos*, con cu-



riosos quadros compuestos, pero sobre todo en los juegos acuáticos con autómatas, tan usuales en los jardines manieristas³². Los jardines *pastoriles* se insertan dentro del *locus amoenus*, del paisaje arcádico del género, dentro de un bosque, a los que se llega atravesando senderos estrechos y tortuosos, por entradas escondidas: lugares clandestinos para los amantes, escenarios reservados exclusivamente a los protagonistas, y adquieren el carácter de *jardines secretos*³³.

No dejan de ser jardines literarios, imaginados o imaginarios, pero difíciles de valorar a la hora de calibrar lo que comportan de la concepción humanista. Jardines en los que, aunque perduren ciertas concepciones medievales, constantemente sugieren la ordenación arbolada, es decir, la línea visual de la perspectiva, la panorámica del propio jardín y un bosque al final, esa naturaleza lejana que fue punto de fuga del hombre del Renacimiento. Sin embargo, ese humanismo es en estos ejemplos más poético que matemático. No son producto de la casuística vitruvio-albertiana, sino de una tradición alegórica, es decir, de una imagen heredada y de un aporte literario que tuvo más peso en la formulación de la imagen del jardín europeo del siglo XVI que el complejo discurso de la tratadística científica. Los jardines en los argumentos de las novelas de caballerías o pastoriles coinciden con ese ropaje o caparazón *novelesco* y *medieval* de los

Aranjuez en el siglo XVI.

tratados del siglo XV, los que Schlosser calificó como *los románticos del primer Renacimiento*³⁴: un jardín humanista y caballeresco, abierto pero cerrado, que se describe a través de un tránsito, de un viaje, que realiza el protagonista, bien un enamorado en busca de su dama o en busca de la obsesiva meta de la época: la ciudad ideal. Fue el tránsito, ese recorrido por un *locus amoenus*, una de las directrices que encaminaron los pasos de los caballeros andantes y de pastores enamorados. Con anterioridad fue el viaje de Polifilo, tras su amada Polia, y de los protagonistas que narró Filarete para buscar un lugar y fundar Sforzinda. Un tránsito por valles, ríos, apacibles campiñas y bosques, con jornadas de caza y fiestas, encuentros con granjeros, pastores y ermitaños, ninfas, dragones y dioses. Es decir, por un mismo tópico narrativo o una misma tendencia imaginativa, de tradición medieval, pero también coetánea.

Frente a los estudios, fuentes y documentos que analizan y reconstruyen los jardines de la época de Felipe II, se crearon otros ejemplos, imaginados, pero acordes a un interés *naturalista* que afectó a diversas disciplinas -la literatura, la narrativa en este análisis, no se libró de este afán- y al gusto del Monarca. En algunas novelas del siglo XVI la imaginación y la tradición, y con ello la nostalgia, nos pueden ofrecer los jardines más enigmáticos e interesantes de aquel reinado.

¹ *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988 [cartas desde Lisboa y Sintra, 1581], pp. 48, 52 y ss.

² Para el tema de los jardines en la España de Felipe II véase, entre otros, Francisco IÑIGUEZ ALMECH, *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1954 y Miguel MORÁN y Fernando CHECA, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, ediciones El Viso, 1986.

³ Edición facsímil en *A propósito de la "Agricultura de Jardines" de Gregorio de los Ríos*, J. Fernández e Ignacio González editores, Madrid, 1991.

⁴ Cfr. Fernando CHECA CREMADES, "La teoría del jardín en la España del Renacimiento" en *El Bosque y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las Jornadas; coord. V. Domínguez Garido y J. Muñoz Domínguez, Salamanca, 1994, pp. 57 y ss.

⁵ *A propósito de la "Agricultura de Jardines"...* Supra, p. 265.

⁶ Sobre este jardín véase Pedro NAVASCUES PALACIO, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M., Vol. V, 1995, pp. 71-89.

⁷ Sobre el tema en general puede consultarse el clásico y pionero trabajo de Emilio OROZCO, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968.

⁸ Para este aspecto véase M^a Soledad ARREDONDO, "Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: de lugar ameno a la selva urbana" en *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada; eds. Darío Villanueva y Fernando Cabo, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 145-158.

⁹ Fenómeno que estudió José Antonio MARAVALL, *El mundo de la Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.

¹⁰ Véase Emilio OROZCO, "El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía española del siglo XVI)", ob. cit., pp. 15-64; y además J. R. STAMM, "De huerto a huerto, elementos lírico-bucólicos en La Celestina", en *La Celestina y su entorno social*, Actas de I Congreso Internacional sobre La Celestina, Barcelona, 1977, pp. 81-88.

¹¹ Corrado ROSSO ha destacado la verosimilitud, frente a lo real, en la propuesta tipológica que puede plantear la literatura en el caso concreto de los jardines; cfr. "Per una tipologia del giardino" en *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda; Firenze, Leo S. Olschki, MCMLXXXVII.

¹² Así lo ha demostrado Maxime CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1986; cfr. el capítulo "El público de las novelas de caballerías", en el que se especifican los monarcas y los cortesanos e intelectuales que, a lo largo de la centuria, gustaron de esta literatura de evasión.

¹³ Joanot MARTORELL y Marti Joan de GALBA, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1984, vol. I, p. 156.

¹⁴ A. DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1975, p. 151.

¹⁵ Sobre la concepción del transmundo cfr. el estudio clásico de H.R. PATCH, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, Madrid, F.C.E., 1985.

¹⁶ Son interesantes al respecto las consideraciones de Vito FUMAGALLI al comentar que los relatos sitúan a los personajes en el escenario de una realidad caracterizada por interminables bosques, tierras pantanosas y vegetación natural y espontánea, pues así era el estado casi salvaje de Europa desde la Alta Edad Media; cfr. *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989. Esta realidad provocó una imagen fantástica, de condiciones negativas, sobre todo del bosque, terrible y encantado, imagen que va a perdurar en el siglo XVI, como demuestran las novelas de caballerías.

¹⁷ Atribuida a Garci RODRÍGUEZ DE MONFORTE [Impresa en Zaragoza en 1508] llegó a tener, a lo largo del siglo, diecisiete ediciones. Consultada la edición de José Manuel Cacho Bleca. Madrid, Cátedra, 1987.

¹⁸ *Ibidem*, p. 755.

¹⁹ Andrés MUÑOZ, "Sumario y verdadera relación del buen viaje que el invictísimo príncipe de las Españas don Felipe hizo a Inglaterra" en *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra (Impreso en Zaragoza en 1554) y Relaciones Varias Relativas al mismo suceso*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877, p. 70.

²⁰ "Carta en la cual se da Relación de los que ha pasado en el reino de Inglaterra después de que el Príncipe Don Felipe entró en el..." *Ibidem*, p. 115.

²¹ *Ibidem*, p. 119.

²² Vid. Cristóbal de VILLALÓN, *El Crotalón*, Madrid, Cátedra, 1990, ed. de Asunción Rallo; las descripciones en pp. 94-95; pp. 161 y ss. y 205 y ss. También en *El Scholástico* [Madrid, C.S.I.C., 1967] se describe un jardín con la misma concepción y similares elementos jardinísticos.

²³ *Palmerín de Inglaterra*, Madrid, ediciones Miraguano, 1981; ed. a cargo de Luis Alberto de Cuenca; vol. II, cap. XIX, p. 116.

²⁴ En "La visión del transmundo en las literaturas hispánicas" en H. R. PATCH, ob. cit.

²⁵ Véase al respecto la edición de José FRADEJAS LEBRERO, *Novela Corta del Siglo XVI*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.

²⁶ En *Novelistas anteriores a Cervantes*, de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo III, Madrid, 1975, [se recoge la edición de 1615, Zaragoza, por Pedro Caberte], p. 490.

²⁷ Covarrubias define el "encañado" como *el seto que se haze de cañas en los jardines y huertas*.

²⁸ Madrid, Cátedra, 1991; ed. a cargo de Asunción Rallo, pp. 116-117.

²⁹ K. CLARK, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 89.

³⁰ Vid la edición de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Espasa-Calpe, *Clásicos Castellanos*, 1987, p. 85.

³¹ Consultada la edición de Edwin S. MORBY, Madrid, Castalia, 1975, pp. 184 y 185.

³² Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *La Constante Amarilis*, Valencia, 1609, consultada 3^a ed., Valencia, 1781, pp. 76 y ss.

³³ Jorge de Montemayor, en *La Diana*, los califica de verdaderos *escondrijos* para las cuitas amorosas entre parrales, ramas entretrejidas formando arcos, árboles de gran espesor y altura, etc. Vid. edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.

³⁴ J. SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 128 y ss.