

nuevos cometidos a los arquitectos-diseñadores de la civilización tecnológica, que se dedicarán a sustituir los bloques de materiales producidos industrialmente, junto con elementos fabricados también en serie, con otros bloques de otros materiales y elementos de nueva y no menos estandarizada producción. Así hasta un posterior *terminus ad quem*; y después, nuevamente, otra construcción estandarizada hasta la próxima decadencia, de una decadencia a otra, decenio tras decenio. Inagotable es el tedio de hacer y deshacer, para luego hacer de nuevo, en el mundo totalmente urbanizado e industrializado donde las *relaciones de tipo metropolitano*, que en su tiempo alabó la literatura progresista, otorgarán a la ciudad del hombre la figura exacta de un nido de termitas (insecto cuyo trabajo consiste, como es sabido, en destruir, más aún en *consumir*, dentro de una férrea organización que no distingue un individuo de otro, una generación de la precedente o de la posterior).

La termita es, en efecto, el arquetipo a cuya imagen y semejanza el *homo faber*, adulto y desmitificador, ha querido modelarse desde que su cultura ha anatemizado la idea del infinito, rechazando cualquier duración; y en la ebriedad de una sucesión, en la que lo finito celebra la apoteosis de su propia mortalidad, ha condenado la individualidad diferenciada, la diversidad de los tiempos y de los lugares como un pecado gravísimo. Ha condenado la individualidad diferenciada y ha condenado la contemplación como un reo de condena infame; la contemplación que inducía a considerar estéticamente el paisaje como un valor en sí y para sí, estimulando la construcción de jardines, de esos jardines en los que la forma estética, la apariencia-valor, que consagra el paisaje como un objeto-ambiente para la vida contemplativa, se termina en sí misma: decantándose así esa unión con la utilidad potencial y efectiva que es inherente al paisaje.

De ahí la incompatibilidad de la idea de jardín con la realidad actual de un mundo urbanizado e industrializado, de la que uno querría consolarse con su sucedáneo: las zonas verdes, cuya teorización hemos criticado más de una vez en el curso de nuestra investigación a causa del utilitarismo estéticamente indiferente, más aún fundado sobre la negación de la esteticidad como valor; y que ahora debemos someter a nueva crítica, precisamente por la necesidad de refutar sus presupuestos utilitaristas del modo más definitivo posible.

La jardinería como filosofía y la agonía de la naturaleza

1. EL UTILITARISMO DE LOS ESPACIOS VERDES Y LA ESTETICIDAD DEL JARDÍN

El concepto de «espacio verde» con el que hoy se pretende sustituir el concepto tradicional de jardín, puede parecer a primera vista una continuación de la antigua denominación de *verziere* o *viridario*^a; y podrá haber heredado de ella, al menos en el plano de la nomenclatura, ciertas patentes de nobleza, si el espacio verde no fuese radicalmente distinto del *verziere*. En la denominación de *verziere*, la cualidad del color, con todo el contenido de sus significados alegóricos, como fueron en su tiempo subrayados, entre otros, por Ugo de San Vittore («bellísimo es el verde por encima de cualquier otro color...»), no estaba expresada por un adjetivo en desventaja ante la mesurabilidad y la cuantificabilidad del sustantivo (espacio), sino que estaba identificado con el sustantivo, incorporado a él: de tal forma que no importaba tanto la noción geométrica de espacio cuanto su calidad de ser verde. Cuando se habla de espacio verde, al contrario, la cualidad (verde) es un atributo de la superficie medible cuantificativamente, del espacio. Con esta atribución del término cualificativo al cuantificativo se pretende subrayar una valoración utilitarista de la naturaleza y de su relación con el hombre, respecto a la cual la idea misma de *paisaje* y más aún la de *jardín* adquieren un aire sospechoso, como si, apelando a la belleza del paisaje, al ser, el jardín, naturaleza tratada como obra de arte, nos situase en un plano evasivo, incompatible con la comprometida y comprometible responsabilidad que requiere el tiempo en el que vivimos.

«La naturaleza no es sólo paisaje», si titulaba un artículo que años atrás dedicó uno de los pocos periódicos que otorgaba a estos temas una atención no convenida, a un congreso sobre la protección de la naturaleza; y parecía que con dicho título se quisiese expresar que el

^a Viridario, jardín entre los antiguos romanos.

ser paisaje hay que considerarlo un defecto de la naturaleza, y que su rostro frívolo y acicalado no merece, como tal, ser tomado en consideración. Es de todos conocido, por otra parte, cómo un escritor de prestigio que desde hace años combate en defensa del arte y la naturaleza contra la rapaz estupidez de los poderosos, ha insistido puntillosamente en informar a sus defensores y adversarios sobre el origen no estético, sino rigurosamente utilitarista de las campañas que lleva a cabo en defensa de la naturaleza; sobre el hecho de que el quería no una belleza para contemplar, sino un *servicio público* con fines higiénicos y recreativos, fundado sobre la categoría de «útil» y no sobre la de «bello».

En esta implícita fundamentación utilitarista y pragmática hay que ver uno de los motivos por los que la eficacia de las campañas a favor de los espacios verdes no ha sido la que se esperaba. Porque al excluir de las propias argumentaciones la categoría estética, o cuanto menos, al limitar su importancia, uno se situaba en el mismo plano que sus adversarios, quienes, desde el punto de vista de la utilidad podían disponer de argumentos más poderosos al tener a su disposición la perspectiva de una tecnología que, sin recurrir a fantasías de ciencia-ficción, puede prometer (y no quiere decir que en un futuro no lo vaya a realizar, pero son hipótesis que no interesan a quien estudie el jardín y el paisaje desde el punto de vista estético y considere que deben ser defendidos por su belleza) servicios públicos cada vez menos costosos y más rentables que los improductivos y costosos espacios verdes. Como la depuración y oxigenación del aire en los territorios urbanos y extraurbanos mediante gigantescas instalaciones al abrigo de cúpulas geodésicas de plástico, con implantaciones de regulación térmica y luz artificial, similares a las que en una novela de ciencia-ficción imaginó Conan Doyle que inventarían y usarían en el fondo del océano los descendientes de la Atlántida sumergida. Instalaciones que liberarían al hombre de la esclavitud de las estaciones y de la alternancia del día y de la noche, concluyendo de este modo, y sin peligro de revancha por parte del adversario, la radical desacralización de la naturaleza, en cuanto independiente de la voluntad y del proyecto humanos, cuya manifestación estética es la gradual desaparición del paisaje y la progresiva destrucción de los jardines.

Poco o nada podría oponerse a estos argumentos, manteniéndose en el plano utilitarista del que no parece que quieran separarse hoy (1987) los ecologistas y los «verdes», para quienes la naturaleza no es objeto de goce estético y de modelación artística, basándose en un sentimiento que no encontraría ninguna correspondencia en la eventual esteticidad de ambientes sucedáneamente sanos y recreativos del tipo de los que la tecnología podría crear con la ayuda de una astuta proyección por parte de los llamados «operadores estéticos». Esta eventual esteticidad, que podría ser incluso altamente aprecia-

ble, y acompañarse con admirable eficacia por las instalaciones que transportan venenos y producen oxígeno, sería radicalmente *distinta* a la de los paisajes y jardines, incomparable con ella; y podría admitirse, en todo caso, como un añadido, nunca como un sucedáneo respecto a la belleza del paisaje y del jardín, en cuanto belleza de naturaleza y arte. Belleza de una naturaleza que parece arte y de un arte que modela la naturaleza según un ideal propio cuya variabilidad histórica, que no puede dialectizarse en términos de positividad y negatividad, hemos estudiado hasta ahora examinando la alternancia, en la historia de la jardinería, de una idea de jardín como arte-en-el-paisaje y de una idea de jardín como arte-del-paisaje: modelaciones del jardín en cuanto constituye un paisaje en sí mismo, o todavía más, un arquetipo de paisaje. De paisaje libre y espontáneo según el ideal que se llamó inglés, o bien de paisaje ordenado y disciplinado, como lo quería la poética de los jardines arquitectónicos-formales, cuyo maestro supremo fue Le Nôtre.

No es por tanto la reducción del paisaje y del jardín al utilitarismo del espacio verde lo que puede favorecer la defensa de la naturaleza contra las expoliaciones de una total industrialización y urbanización, sino la elevación de los utilitaristamente llamados espacios verdes, a su originaria dignidad estética de paisajes (naturaleza-arte) y de jardines (arte-naturaleza), cuya desaparición ningún sucedáneo tecnológico nos la hará aceptar. Porque la probable cualificación estética de los espacios artificiales y artificialmente depurados y climatizados, nunca podremos pensarla como una nueva poética a añadir a aquellas cuyas manifestaciones históricas hemos estudiado en el jardín y en el paisaje y de las que sería una negación: habría algo que sería lo opuesto (contradictorio) de esas poéticas, en cuanto que su materia, artificial y muerta, finita, sería distinta a la infinitud de la naturaleza en su ser espontánea y viva; y distintas serían sus posibles formas, porque, guste o no, se trataría de formas fundadas siempre en el cálculo y la medida, incompatibles con la fantasía y el imprevisto de las formas naturales.

Pero aquí no nos interesa examinar las posibles formas del artificio. Aquí estamos hablando del paisaje y del jardín; hemos constatado que la teoría de los *espacios verdes*, fundada sobre presupuestos utilitaristas, no podría mantenerse frente al más riguroso y radical utilitarismo antinaturalista, que tiene mayor correspondencia, incluso en el plano estético, con los motivos de la total urbanización e industrialización. Esta constatación nos ha llevado a concluir que, si se quiere defender la naturaleza en cuanto paisaje y en cuanto jardín (y debemos defenderla), hay que hacerlo, no en el plano utilitarista, sino en el estético, que comprende los motivos del utilitarismo y los sobrepasa, colocándose en un horizonte en el que no existen huellas de la decadencia de una utilidad que se cambia por otra, implicando el

consumo de lo que ha sido útil. Por que la diferencia entre la categoría estética y la de la utilidad consiste en esto: eso de lo que predicamos la categoría estética (*belleza*) posee un valor incluso si ya no es útil o no lo es todavía, pero no excluye sino que refuerza una posible utilidad, actual, pasada o futura; mientras que lo que simplemente es *útil* no tiene razón de ser, se convierte en escoria, residuo o desecho una vez que su utilidad se ha agotado, y no justifica la espera de una posible utilidad, al ser radicalmente negativo, *inútil*, lo que es inútil en el presente, *hic et nunc*. Y la naturaleza, en la medida en que su utilidad se ha superado o pueda ser superada en el futuro por la utilidad del artefacto, no puede tener otro valor para nosotros que el que le otorga el hecho de que de ella, en su espontaneidad, en las modulaciones que le impone el hombre, o en la relación de ambos, pueda predicarse la categoría estética, que puede incluir a lo útil pero que no se identifica con ello.

De todo esto se percató, ya a finales del siglo XVIII, Moritz, amigo de Goethe, de Herder y de Kant, quien en un ensayo titulado *Lo que hay más precioso en la naturaleza*, ensayo que debe ser leído por el modo en que aparecen las relaciones entre la esteticidad de la naturaleza y la creatividad del espíritu humano, habla de la fundamentabilidad de lo bello y de su ulterioridad respecto a lo que en la naturaleza es simplemente *útil*. Al no poder leerlo entero, nos limitaremos a reproducir los fragmentos donde los prejuicios utilitaristas en relación a la naturaleza son denunciados en términos tanto más persuasivos si se piensa que el autor participa de la cultura y del pensamiento ilustrado y si se tiene en cuenta la absoluta racionalidad de su argumentación: «La idea dominante de lo útil ha suplantado poco a poco toda belleza y toda nobleza; y hasta la sublime, la gran naturaleza es observada con ojos fiscales, de tal forma que su aspecto sólo se encuentra interesante por el provecho que podamos sacar de sus productos»¹. Y añade Moritz que lo primero que debemos preguntarnos cuando se cree cualquier instalación o se implante una fábrica, no es por su utilidad material, en términos de beneficios, sino si el espíritu y el cuerpo del hombre serán afianzados o dominados por ellos; y si es ventajoso para el fin último de la naturaleza, que es desarrollar el espíritu humano, o por el contrario hace que se frustre el cumplimiento de dicho fin². No podría subrayarse mejor la centralidad del

¹ «Der letzte Zweck des menschlichen Denkens», 1786, en K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, cit., p. 17.

² *Ibid.* En otro ensayo del mismo año Moritz se plantaba el problema de la relación entre la belleza de la naturaleza y la comodidad de los hogares, concluyendo que el fin supremo de la sabiduría humana es *conjuguar el bienestar doméstico con el goce indisturbable de la bella naturaleza (Häusliche Glückseligkeit, Genuss der Schönen Natur*, *ibid.*, p. 53). Exactamente lo contrario de lo que un siglo y medio de urbaniza-

punto de vista estético en cuanto que comprende y *supera*, hay que decirlo, al utilitario; igual que el paisaje y el jardín, en cuanto objetos de disfrute estético y no de mero consumo, incluyen y superan el espacio verde, del que tienen todas las ventajas; además de algo que la teoría del espacio verde como sustituto del paisaje y del jardín ignora conscientemente al fundarse en el primado exclusivo, implícita o explícitamente reconocido, de la categoría de lo útil³. El paisaje y el jardín, a diferencia de los espacios verdes, poseen belleza. Una belleza de la que debemos examinar algunas teorizaciones en su referencia al paisaje, y al jardín en su relación con el paisaje.

2. EL JARDÍN COMO EXHIBICIÓN DE LA BELLA NATURALEZA

Habían pasado dos años justos desde que Moritz escribió los ensayos a los que nos hemos referido, cuando Herder, que sin duda los conocía, de viaje por Italia, contaba así a su mujer, en una carta del 5 de septiembre de 1788, su visita a la villa Giusti del Giardino, en las colinas que contemplan Verona: «...Ayer por la tarde... en los jardines Giusti,... tuve por primera vez el honor de vagar bajo los cipreses y de ver cómo se elevaba en el cielo azul este árbol noble y melancólico. El jardín trepa por la roca de forma que parece que hay muchos jardines uno sobre otro, hasta que se abre ante nosotros la más amplia y bella de las vistas. Toda Verona estaba a nuestros pies, con la hermosa llanura que se extiende hasta Venecia a la izquierda, y a la derecha, a lo lejos, los montes azulados bajo un cielo como no se ha visto otro igual. Frente a nosotros se divisaban las torres de Mantua y los montes de Parma; mientras tanto el sol declinaba a la vez que apa-

ción total ha hecho en buena parte del mundo (y en nuestro país desgraciadamente, peor que en otras partes); y ciertamente aparece como ineficaz el concepto de *espacio verde* con el que hoy querría remediarse, porque excluye algo que para el ilustrado Moritz era fundamental: *el goce de la bella naturaleza (Genuss der Schönen Natur)*.

³ En este punto hay que añadir un nuevo disgusto a los que se han intimidado por el imperante conformismo anticrociano; y recordar que el tema de las relaciones entre lo bello y lo útil, todavía paralelos en el ensayo *Due scienze mundane* del año 1931, podría ser replanteado fructuosamente por quien tuviese presente las meditaciones finales de Croce sobre lo útil y la vitalidad, donde lo útil, identificado con la *vitalidad* «cruda y verde», se configura como una suerte de precatografía (otro tema de mucha actualidad hoy en día, después de la fructífera recuperación del pensamiento de Husserl en los años sesenta); se ponía así en cuestión implícitamente la autonomía de lo económico y su paralelismo con lo estético que había proporcionado buenas coartadas a los destructores del paisaje y de las ciudades históricas. Pero el conformismo olvida siempre que el discurso de todo filósofo debe ser replanteado críticamente por quien viene después, y no se debe dogmatizar desde el *ipse dixit*, ni mucho menos condenar al ostracismo en nombre de nuevas *obediencias*.

recía en el cielo el dulce resplandor de la luna. Yo estaba como raptado, en un sueño, y cuando vi aquel sol que descendía majestuoso entre las filas de cipreses me sentí invadido por un silencioso y melancólico estupor...»⁴

Los jardines del Veneto son obras de arte en sí mismos y a la vez ornamento estético del paisaje, otorgándole una cualidad que sin ellos el paisaje no tendría: una belleza que está por encima de cualquier posible, aunque importante, utilidad, incluida la utilidad agrícola de los campos en cuyo centro esta la villa véneta, no sólo como un lugar agradable para estar, sino también como centro, podemos decir, económico y político⁵. Y quizá no sea posible captar y expresar su sentido con palabras más apropiadas que las utilizadas por Herder para contar con qué agudeza supo quien proyectó aquellos jardines aprovechar el desnivel del suelo haciendo que un solo jardín pareciera un paisaje en el que hay muchos jardines superpuestos; y la inteligente disposición de las filas de cipreses, para que resaltasen con la caída del sol, además de la extensión de las vistas sobre la llanura del Veneto, hasta los Alpes, hasta los Apeninos, hasta la laguna.

En esta correspondencia veronesa de Herder resalta, en suma, la libertad e imprevisibilidad de la fantasía, que en las villas del Veneto es el resultado de la armonía de la naturaleza convertida en jardín, y la de la naturaleza misma en cuanto cualificada estéticamente como paisaje, entre otras cosas, por la presencia en ella de jardines, que continúan sus características, acentuándolas y mostrándolas con explícita intencionalidad. De este modo lo que en el paisaje es naturaleza (el campo) se convierte en arte: materia a la que se le da una forma que tiene en sí misma su propio fin y su propia justificación; mientras que lo que en el jardín es arte (colores, volúmenes, formas, construcciones de todo tipo) difunde en el ambiente que lo circunda su propio estilo, identificándose con el aspecto de la naturaleza. Una continuidad, entonces, por la que el valor estético se extiende del jardín al paisaje, y, simultáneamente, del paisaje al jardín.

⁴ J. G. Herder, «An Caroline Herder, Verona, den 5 September 1788», en *Deutsche Briefe aus Italien*, Gesammelt und herausgegeben von Eberhardt Hause, Koehler und Amelang, Leipzig, 1965, pp. 90-91. Sobre el jardín Giusti véase también M. Azzi-Visentini, «Il giardino Giusti di Verona» en el ya mencionado *El giardino come labirinto della storia*, pp. 177-179.

⁵ Sobre este significado de la villa véneta y sobre su situación en el paisaje campesino, léanse los penetrantes comentarios del más apasionado (y prestigioso) estudioso del tema, Mazzotti. Las villas vénetas, escribe, «no están simplemente ambientadas en el paisaje, sino que forman parte de él como si fuesen formas naturales del lugar en el que surgen (G. Mazzotti, *Le ville venete*, Bestetti, Roma, 1958, p. 7). Y sobre los jardines del Veneto véase ahora AAVV, *I giardini del Veneto*, a cargo de M. Azzi-Visentini, Electa, Milano, 1988.

Es la continuidad que también Goethe destacaría en la Rotonda de Vicenza, considerada en relación al paisaje que la circunda⁶. Y ciertamente, al visitar aquellos jardines y al leer lo que dijeron de ellos los pensativos viajeros nórdicos de finales de siglo XVIII, dan ganas de extender a todas las villas de las que forman parte y a todo el paisaje que a la vez los cualifica y es cualificado por ellos (paisaje como jardín, jardín como paisaje) lo que algún tiempo antes de los viajes a Italia de Herder, Moritz y Goethe, dijo Bettinelli, celebrándola en versos, a propósito de la Villa Corner en el Paradiso, en Castelfranco Veneto, diseñada por Scamozzi (1606) y que actualmente ya no existe: «Salve o verace Paradiso in terra, Salve, o dimora degli Dei beata...»⁷ b. Conventrá leer la descripción en verso de Bettinelli confrontándola con las cartas veronesas de Herder, porque las dos juntas nos harán entender, de forma distinta y desde niveles expresivos y culturales diversos, la relación entre paisaje y jardín de las villas vénetas. Leamos, pues, los versos de Bettinelli sin exigirles, desde el plano literario, más de lo que nos prometen y ofrecen: la descripción apologética del jardín como perfección del paisaje; una descripción que es también un panegírico del propio paisaje considerado como un espejo donde el jardín refleja, infinituplicándola (si es lícito repetir, en pleno siglo XX, la terminología de Leibniz), su propia belleza: «lo veggio ancor in su l'entrar, io veggio / Vasto teatro di frondosa scena. / Stupido l'occhio vi s'arresta in prima / Poi per l'ampio sentier fuggendo in mezzo / A doppia selva di marmoree cento / Candide statue e cento verdi cedri / Valica il ponte in su poggiando, e passa / In fra sublimi duo vivi cavalli / Gravi di marmo e de la mole immensa / Che il soggiorno real da lunge accusa: / E fugge, e pur va via volando il guardo / Per l'aereo cammin fin che nell'ardua / Opposta alpe s'incontra, indi respinto / A gli umil colli a poco a poco, ond'erra / Serpendo il biancheggiante Asolo / Il ricco Bassan torreggia e in altra parte e mile / Brillan villette, alfin scende e riposa...»^c.

Bettinelli, al igual que Herder (casi dos siglos después, también

⁶ «Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist der Ansicht von daher gleichfalls die angenehmste, Man sieht den Bacchiglione fließen Schiffe von Verona herab gegen die Brenta führend...» (21 de septiembre de 1786). «Italienische Reise», en *Autobiographische Schriften*, II, Cotta, Stuttgart, 1953, p. 245: «igual que el edificio se puede admirar desde cualquier parte de la región, la vista desde el interior es igualmente deliciosa. Se ve deslizarse el Bacchiglione que lleva las barcas de Verona en el Brenta...».

⁷ *Al nobilissimo signore Andrea Cornano da un luogho della Romagna bassa*, en *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*, Venezia, 1782, t. VII, p. 64.

b «Salve oh veraz paraíso en la tierra, Salve oh bendita morada de los dioses...»

c «Veo arriba la entrada, veo un vasto teatro de frondoso escenario. El ojo sorprendido se para ahí primero. Luego huye por el amplio sendero hacia la selva de cien

Hofmannsthal formularía comentarios análogos en su libro *Somme-reise*) no dejó de destacar una de las características formales que el paisaje otorga a los jardines vénetos, al que imprimen a su vez el sello de su valor ornamental. Se trata de la situación de los jardines: por un lado, la alegre y regada llanura, abierta al mar hacia levante, con ese color anaranjado del cielo durante el crepúsculo, familiar para quien posea una experiencia del paisaje véneto, de sus pueblos, de sus jardines no de apresurado turista. Por otro, el anfiteatro que forman las distintas alturas de los jardines y del campo, punteados por pueblos y aldeas, por las villas con sus respectivos jardines. Y después los Alpes, casi siempre invisibles en esta época de la ciencia y de la técnica que ha enturbiado la atmósfera con las más o menos malolientes y pestilentes exhalaciones de las fábricas, donde mecánica y química conspiran para aumentar el bienestar de la producción y del consumo, haciendo desaparecer del mundo y de la vida cualquier tipo de salud y belleza.

La situación geográfica expande (o expandía) sobre los jardines del Veneto, en todas las horas del día, una luz que intensifica sus colores haciendo que cada uno de ellos parezca estar en el centro de un horizonte que desciende dulcemente, abierto por todas partes, sin nada que le limite o constriña; porque las montañas son una aparición azul y lejana, una concreción de luz; y las colinas que se levantan en medio de la llanura (de las que se ha alimentado durante decenios el maléfico dragón de la industria) son como dulces ondulaciones, relieves verdes sobre el verde de la llanura, con el blanco de las villas y el ocre de los caseríos; y a sus pies el otro verde, el verde del agua que en aquella región, por la lentitud con que discurre, posee (y esperamos que no deba escribirse poseía) un verdor que el musgo, que a menudo la cubre, hace más vivo y reluciente ⁸.

⁸ Sobre la necesidad de salvar las villas vénetas en cuanto *ornato* del paisaje del que forman parte y no como *monumentos* aislados, son teóricamente indiscutibles las opiniones de Mazzotti, en un ensayo del año 1952, publicado en el catálogo de la exposición sobre las Villas Vénetas, a cuyo éxito en las ciudades europeas que la albergaron se debe alguna útil medida por parte de las autoridades públicas: «... pensamos que el problema es de carácter general y, por ello, hay que considerarlo de forma integral, con medidas que permitan la restauración y la conservación, tanto de los edificios más importantes, como de los que, aun siendo menos importantes, poseen un interés que no hay que pasar por alto» (G. Mazzotti, «Condizione delle ville venete —Il tempo della decadenza—», en *Le Ville Venete*, catálogo a cargo de G. Mazzotti, Libreria Editrice Canova, Treviso, 1952, p. XXII).

marmóreas estatuas y de cien verdes cedros. Ascende el puente y pasa entre un sublime dúo de caballos, de mármol y de mole inmensa, que la estancia real disfruta hace ya tiempo: y huye y se va volando la mirada por el aéreo camino hasta que al otro lado encuentra la montaña, y de ahí, poco a poco es transportada a las humildes colinas que recorre el reluciente Asolo y donde el rico Bassan reina y en todas partes hay villas que relucen, y al fin baja y reposa...» (traducción libre).

El jardín, en suma, convierte los cultivos vénetos en objetos de pura contemplación, concentrando en sí toda su belleza para devolverla a los campos como un atributo de su utilidad; de tal modo que introduce en la finitud de lo útil, en su dependencia de la vida en cuanto fisicidad, en cuanto pura vida biológica, cerrada entre los límites del nacimiento y la muerte, algo distinto y superior, algo que no devuelve lo útil a un más acá de sí mismo (según la opinión vulgar del utilitarismo mercantil, incapaz de ir más allá, como diría Hölderlin, de las leyes y los registros), sino que lo conserva y lo eleva por encima de sí mismo, por encima de la finitud de la que, en cuanto simple útil, es prisionero. Eleva lo útil precisamente porque lo conserva como útil, pero haciéndolo infinito en la representación de sí mismo, donde se convierte en objeto de contemplación, y no de consumo; en pura forma de sí mismo, en una belleza, podemos decir si los utilitaristas nos lo permiten, que no está más acá de lo útil y del consumo, sino más allá de ello. Lo útil es al mismo tiempo anulado, conservado y superado, en el sentido de la *Aufhebung* teorizada por Hegel y Schelling.

Convertido en belleza, lo útil deviene manifestación de lo infinito; y al gozar de la belleza, la propia vida, que tiene necesidad de lo útil para seguir viviendo, aunque sólo sea como finitud, no sólo continúa viviendo, sino que se eleva por encima de su finita existencialidad y piensa su ser finito pero no padece sus necesidades. Porque al contemplar su propia finitud se supera a sí misma en cuanto finita y se asume como sujeto de juicio estético, y por tanto como contenido de un saber que la convierte en imagen imperecedera que fija en sí los distintos aspectos de la naturaleza a la que pertenece; y descubre en la naturaleza, gracias a sus jardines, la forma infinita que condiciona cualquier finita utilidad. Esa forma infinita de la finitud, que nos alegra cuando contemplamos las cosas bellas y nos hace gozar, como si fuésemos infinitos, de la naturaleza de la que nos sentimos parte y que en la contemplación nos hace sentir su infinitud a nosotros que por medio de la contemplación nos complacemos de nuestra propia vida en cuanto efímera y, como tal, condicionada por lo útil, pero que es también algo más que vida solamente: es el ser infinito del que se sabe viva epifanía, la aparición del infinito en el mundo de la finitud. Es pues lo útil que, sencillamente por ser tal, nos hace alegrarnos del aspecto de los campos (por esto su apariencia es gozosa para quien la contemple), que es también epifanía del ser que somos. El ser que para nosotros es vida, se manifiesta aquí como naturaleza objetivada, correlativa a nuestra subjetividad que es, en cuanto subjetividad pensante, más que naturaleza y puede contemplarla; pero que en cuanto subjetividad viviente es también naturaleza y sólo por ello está viva.

La alegría que sentimos en los jardines de las villas, sean vénetas

o de otras regiones, cuando recorremos sus paseos y contemplamos desde ellos el paisaje, o bien cuando estamos al otro lado de la verja contemplando, no el paisaje de la villa, ni desde la villa, sino la villa en el paisaje, del paisaje; es una forma, distinta pero análoga a las demás, del gozo de la contemplación. Es la alegría de constatar que la naturaleza se convierte en adorno de sí misma y que transforma en adorno cualquier signo que haya en ella de trabajo humano, siempre que no se trate del trabajo sacrílego que mata la contemplación.

Jamás serán un adorno, desde luego, los cortes de las canteras de piedra, ni las chimeneas, ni los bloques de edificios de alquiler, fabricados a plazos; como tampoco lo serán ciertas parodias de edificios eclesiásticos, como uno que en los alrededores de Padua ostenta su propia deformidad sobre uno de los muchos relieves verdes que la edificación de estos últimos años ha decapitado. Y no lo son porque no infunden en nosotros la alegría de darnos cuenta (aunque sea de forma implícita, explicable sólo por medio de la reflexión especulativa) de lo útil que es lo bello, considerado inútil y superfluo por los productivistas. Útil para la vida que tiene necesidad de contemplar la naturaleza si no quiere sentirse aniquilada por el presentimiento de la muerte.

Lo bello es útil ni más ni menos que lo útil es bello: para la vida. Porque la vida necesita a la naturaleza, la necesita para no sucumbir a su propia muerte, para no morir antes de tiempo.

Por eso los viñedos y las plantaciones de frutos son bellos en su utilidad, de modos distintos según la diversidad de las regiones, y se convierten en adorno, igual que las estatuas de los jardines Cornaro, elogiados poéticamente por Bettinelli. Estatuas que, a su vez, en y por su ornamentalidad, se revelan como útiles para la vida, que tiene tanta necesidad de ellas como del pan, del aceite o del vino, si bien de distinto modo.

Es precisamente el adorno lo que les falta a los «espacios verdes», concebidos de manera utilitaria y productivista para un mundo sin alma, es decir, sin fantasía y sin sentimiento del infinito; para un mundo que ignora la contemplación o, más aún, que la condena. Un mundo a cuyos ojos es un delito el ornamento que, dentro o fuera de las casas, alimenta a la fantasía que, en la contemplación, revive el pasado como memoria respecto a la cual el presente posee valor de futuro, adquiriendo así la importancia de un deber ser; el ornamento que nos hace vivir en la fantasía un mañana para el que el hoy fugaz, el instante que estamos viviendo, es ya memoria e historia⁹: el pasa-

⁹ En las consideraciones en torno al ornamento en arquitectura que pueden leerse en la novela *Los sonámbulos* (*Die Schlafwandler*) del escritor Hermann Broch, ciudadano de Adolf Loos («Todo ornamento es un delito») y coetáneo de Le Corbusier, al que se debe esa otra definición, de *excesivo* éxito, de la casa como *máquina*

do, cuya persistencia como forma e imagen que estimula la fantasía ha distinguido y alegrado el presente en todas las épocas, al contener en su finitud algo así como la sombra de un infinito, de que hablaba el obispo Burnet, el cosmógrafo inglés del siglo XVIII (que no le era desconocido a Kant) cuando describía los paisajes sublimes.

3. EL ADORNO DE LOS JARDINES, Y LOS JARDINES COMO ADORNO

El concepto de adorno y su referencia específica al jardín y al paisaje nos permite, llegado a este punto, explicar las particularidades de los jardines vénetos como una suerte de absolutización del adorno: los jardines como adorno absoluto y su presencia en el paisaje como absoluta ornamentación del paisaje mismo. En este momento sería conveniente volver a abrir el libro que contiene el *Sommereise* de Hofmannsthal, ese capítulo sobre el paisaje véneto que termina no por causalidad con la visión de la Rotonda palladiana de Vicenza (sobre la que ya hemos comentado un juicio de Goethe) y que tampoco por casualidad incluye una interpretación de Giorgione, que debería ocupar el puesto que se merece en la historia de la crítica de arte. Sin embargo, lo que aquí nos interesa del escrito de Hofmannsthal es la parte en la que es más evidente el realce crítico que el poeta vienés (apto como pocos para entender estos valores, por su sensibilidad y cultura, nutridas de elementos barrocos y tardo-románticos) dio al carácter decisivo del adorno en la configuración de los jardines del Véneto, con las variaciones históricas de sus diferentes configuraciones poéticas, del siglo XVI al XVIII, al constituirse los jardines como ornamento hecho de múltiples variedades armonizadas, que confiere a la esteticidad del paisaje en el que surge un carácter distinto al que hace que otros paisajes sean «bellos», por ejemplo, el paisaje toscano, merecedor de los atributos tomistas de la *claritas* y la *proportio*, o de la clásica y albertiana «concinnitas», incluso donde contiene jardines que lo pueblan y cualifican.

para vivir, había como un presentimiento de la devastación moral correlativa a la devastación estética del mundo originada por la lucha utilitarista y pragmática contra la contemplación y la fantasía. Un resultado de esta lucha son los *espacios verdes*, concebidos en función de una vida como intervalo entre el nacimiento y la muerte. Y después nos sorprendemos si los hijos de un mundo sin belleza se manifiestan por las calles de Londres, como ocurrió hace ahora unos años (1971), para pedir la legalización de las drogas, ese sucedáneo de la belleza de naturaleza y de arte, enarbolando pancartas en las que podía leerse: «There is no cure for birth and death. Let us enjoy the interval». La foto de agencia de aquella manifestación fue reproducida con complacencia —o al menos con un cierto consentimiento— por publicaciones más o menos libertarias; son cosas sobre las que hoy (1987) debemos reflexionar largamente.

Las diferencias de las que hablemos son diferencias que permiten críticas estilistas y metodológicamente rigurosas, atentas al modo en que la historia y la geografía coordinan en los distintos lugares sintácticamente las líneas, los colores y las formas que componen la belleza de un paisaje. No es una causalidad que hayamos hecho referencia a la belleza del paisaje toscano, cuya relación con los jardines vénetos ha sido agudamente puesta de manifiesto por Rudolf Borchardt en el ensayo titulado *Villa*. Una belleza que está por muchos motivos en las antípodas de la belleza del Véneto; una belleza que llamaremos escueta, llena de contornos y de planos, de luces y sombras nítidas, donde los cipreses y los olivos poseen la misma función determinante que tienen en el Véneto los chopos de suave y múltiple ramaje, o los mórbidos sauces como espejos del agua; permaneciendo invariable que la belleza es siempre algo más que el aspecto en que lo útil se manifiesta como tal ¹⁰. Y no hay que olvidar que los jardines (tanto los del Véneto, como los toscanos, tanto los de las villas romanas, como del Lacio, de Sicilia o del Piamonte) son siempre una condensación ornamental, belleza que es un fin en sí misma, de las múltiples bellezas adherentes que están difundidas por el paisaje y que lo cualifican en su individualidad.

Los jardines del Véneto son un ejemplo paradigmático, aunque no exclusivo, de este constituirse de los jardines como una condensación ornamental de las cualidades formales que hacen que cada modelo geográfico-histórico de paisaje se defina estéticamente de un modo especial. La forma en que caracterizan al paisaje con una belleza totalmente de adorno (*multiplicatio et variatio universorum* unida por la gracia, dan ganas de decir) fue puesta de manifiesto por Hofmannsthal, cuando su recorrido de tres días lo condujo al Véneto, descendiendo del Cadore, del que escribió: «nur wie ein Altan, der

¹⁰ Quienes sigan creyendo que quien trabaja el campo no es sensible a la estética del paisaje, no tiene más que leer lo que contaba un estudioso muy preocupado por estos temas, desgraciadamente desaparecido hace tiempo, Gori-Montanelli: «Quien haya tenido contacto con gentes del campo se habrá dado cuenta más de una vez que no actúan con un criterio exclusivamente instrumental, sino que tienen otro tipo de exigencias, como un gusto por el orden y las cosas bien hechas, y cierta consideración hacia el ojo que quiere su parte. Cuando se llega al lado de un campesino al que se alaba la belleza de un campo de garbanzos —en términos de kilos de producto— y que inclinándose ligeramente la cabeza hacia un lado y mirando sus garbanzos dice: pero, diga la verdad, también estéticamente es un hermoso campo» (L. Gori-Montanelli, *Architettura a paesaggio nella campagna toscana*, Olschki, Firenze, 1959, p. 5). Que esta sensibilidad se está perdiendo, junto con la sensibilidad poético-musical que hacía que los campesinos de la Italia central de una o dos generaciones atrás recitasen en las veladas los versos de Ariosto o de Tasso, es hoy una verdad incuestionable; y se debe a la sustitución, por efecto de los *mass-media*, de la cultura por la información, que es a menudo lo contrario de la cultura.

hinabsieht auf das andere Land, auf das Land, das wie die Venezianer, von der Palästren in her tritonischen Stadt wie ven hohen Schiffen hinüberlickend, «das feste Land» nannten, auf das Land, das wie ein Mantel von den Huften der Alpen niederschließt bis ans Meer. Dieses Land aber ist an schöngebauten Stadten reicher als irgendeine Landschaft der Erde (...) Und das wilde Wasser aus den Bergen umfließt beruhigt Kirche und Kastell, spiegelt den zerfallene Mauern, gleitet in lautlosen Rinnen zwischen Feld und Feld dahin, gibt den Dorf seinen weiher und dem Park seinen Tiech. Und der friedliche Weiher und der marmorgefasste Teich spiegeln an stillsten Abend die ferne goldumrandete Wolke mit grossen schmelzenden Buchten, die sich von feuchten Hauch der blauen Riesengebirge nährt. Mit den Statuen, mit den Balkonen die Villa spiegelt der Teich von unten her das Gëbald, das die offne Hülle bedeckt...» ¹¹.

Las estatuas, las barandillas que se asoman sobre las aguas entre el verde de los chopos y de los sauces, como un espejo del verde de los canales cuyo curso es tan lento que parecen inmóviles; y el campo alrededor cualificado estéticamente por la misma vegetación que los jardines, con los chopos que dividen las fincas y flanquean las calles —cuando no han sido sacrificados a la velocidad de los automóviles por el utilitarismo de los ingenieros de caminos, con el apoyo de los «prácticos» y «modernos» directores de publicaciones especializadas en automovilismo...— Una presencia que es verdaderamente la antítesis de la velocidad y el dinamismo: tiempo detenido en sí mismo. Una especie de sueño inmortal en el que la naturaleza exalta su propio triunfo igual que el *fauno sopla en la flauta su propia felicidad* podemos llamar al paisaje véneto haciendo nuestras las figuras retóricas

¹¹ «Esta región es sólo como un mirador que mira a otra región, a la región que los venecianos, lanzando sus ojos desde los palacios de su tritónica ciudad como desde el puente de un gran barco, denominaron tierra firme, a la región que como un manto se desliza desde los Alpes hacia el mar. Esta región es más rica en ciudades construidas con belleza que cualquier otra región de la tierra (...). Real es este paisaje con sus ciudades (...). Y el agua salvaje de los montes fluye pacífica en torno a la iglesia y al castillo, reflejando los muros en ruinas y se desliza en conductos silenciosos entre campo y campo, regalando su estanque a la aldea y su laguna al parque. Y la quieta laguna y el estanque de bordes marmóreos reflejan en la tarde calmada las nubes lejanas de bordes dorados con grandes golfos que se funden, nutrida por el soplo húmedo de las montañas azules y gigantescas. Y el estanque refleja desde abajo las vigas que cubren la galería abierta, junto con las estatuas y los balcones de la villa...» (Hofmannsthal, «Viaggi e saggi», trad. it. de L. Traverso, Vallecchi, Firenze, 1958, pp. 76-78; texto en Hofmannsthal, *Prosa*, II, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1950, pp. 76-78). Hay que añadir que el Véneto de Hofmannsthal, dista de nosotros no ya setenta años o poco más (1971), sino quizá ciento cincuenta o ciento noventa. Y no queremos ser crueles con nuestros contemporáneos, a menudo amigos, que se alegran y se jactan de la metamorfosis que ha convertido estos lugares en otros...

cas que utilizó Hofmannsthal para celebrar la rotonda de Palladio y su situación en el campo que la rodea como un elemento que define la belleza del paisaje, con las villas, ciudades y caseríos que la adornan más allá de cualquier posible utilidad¹². Y si hemos insistido tanto en el paisaje véneto, que los jardines de las villas que lo pueblan (o lo poblaban) asimilan, reivindicando en él la legitimidad del ornato contra el que se ha polemizado en exceso durante este siglo, nuestra insistencia está motivada en la fuerza persuasiva que el ejemplo de los jardines vénetos (y de la belleza de adorno de la que son encarnación) otorga a nuestra crítica al utilitarismo; un utilitarismo, según el cual en la actualidad el jardín y el paisaje, en cuanto objetos estéticos, representarían una realidad marchitada para siempre, y tal vez moral o socialmente reprochable (escrito en 1972); serían un testimonio de condiciones de vida que no se puede aprobar, con la consecuencia fatal de que su herencia positiva y la legitimación de lo que la historia nos ha aportado sobre paisajes y jardines pasaría a los utilitaristas *espacios verdes*, cuyo fundamento teórico es su función práctica, que excluye el valor de una belleza para contemplar.

Lo poco eficaz que ha sido la apelación a la teoría utilitarista de los espacios verdes lo demuestra la suerte que ha corrido la Villa Borghese de Roma, actualmente devastada por obedecer a los motivos utilitaristas del tráfico, no sin la promesa de devolver los espacios verdes a su función higiénico-recreativa una vez que se hayan concluido ciertos trabajos a causa de los cuales en vano buscaremos lo que hace ahora quince años (antes de que todos, o casi todos, los habitantes de Roma anduviésemos sobre cuatro ruedas) quedaba de las antiguas formas ornamentales, de las que escribía en 1700 Domenico Montelatici: que «los espectadores dudan si se debe mayor alabanza

¹² *Ibid.*, p. 62, «Wie der Faun seine Seligkeit in die Flöte haucht, so haucht die Natur ihrem Triumph an einer Stelle aus, in den Traum des Palladio. Nun hat sie die Hirtenpfeife weggelegt, lässt sie vermodern am Rande des Weihers (...). Was den Hügel von Vicenza Krönt, ist nicht mehr Tempel, nicht mehr Haus, und mehr als beides. Ein unsterblicher Traum, ein wundervoll geformtes Ziel, nach welchem der Drang der fernen Berge, der Drang der starken Wasser hinzuwollen scheint das er erreicht, dessen Rund er um Wandelt, an dessen vier Treppen er sich hinschmiegt gestillt, erlöst durch ein Gleichnis» (trad. it. de L. Traverso, cit., p. 83: «Igual que el fauno sopla su felicidad en la flauta, así la naturaleza exhala su triunfo en un lugar, en el sueño de Palladio. Ahora ha depuesto el cálamo pastoral, lo deja enmohecerse en el borde del estanque (...). Lo que corona el cerro de Vincenza no es un templo ni una casa, es algo más que un templo o una casa. Es un sueño inmortal, es un emblema milagrosamente formado hacia el que parece tender el ímpetu de las aguas hasta que al final lo alcanza, y recorre su círculo, y se recuesta sobre las cuatro escalinatas convertido en un símbolo»). La naturaleza, escribía Hofmannsthal en el mismo ensayo, impulsaba a Palladio a «absorber con ojos embriagados llanuras, mares, montañas y ciudades, y a coronar el cerro que corona el maravilloso paisaje con su sueño» (*ibid.*, cit., p. 82).

a la Naturaleza por haber contribuido con tanta abundancia de plantas; al Arte por haberlas dispuesto con un orden tan adecuado»¹³.

La prosa de Montelatici, todo lo encomiástica que se quiera, ayuda al lector a entender lo que era en su origen esa Villa Borghese cuya adquisición en 1901 por parte del Estado italiano salvó de la suerte de convertirse en terreno edificable, como le sucedió a la Villa Ludovisi, cuya destrucción indignó en su tiempo a hombres tan distintos como Teodoro Mommsen y Gabriele D'Annunzio: y como le sucedió también a partir de 1870 a la mayor parte de las villas romanas¹⁴. En la exposición dedicada a la Villa Borghese en el invierno de 1966-67, patrocinada por los Amigos de los Museos de Roma, pudieron verse los proyectos de lo que se llamó, utilizando una horrible palabra, «parcelación».

Llegados a este punto será conveniente leer algún fragmento del laudatorio poema latino titulado *Regiae Villae Silvae Epigrammata* que el jesuita nizado Audiberti escribió en honor de Víctor Amadeo II: nos hará conocer cómo eran en Turín, en los tiempos de su esplendor, el Parco del Valentino y la Villa Ludovica, hoy llamada Villa della Regina. Nos conducirá hasta los jardines de la Venaria Reale y nos enseñará los jardines de Mirafiori.

Si de éstos sólo queda hoy el nombre, alégrese quien quiera, considerándolo un signo del humano y civil progreso que diseña fábricas

¹³ D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo. E con le figure delle Statue più singolari, All'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Principe D. Gio. Battista Borghese*, Roma, 1700, p. 11. Escribe en el preámbulo Montelatici: «El único relato que haré, describiendo la amplitud y la disposición de su propiedad, y la hermosura y amenidad de los Bosques y Jardines, y la afluencia de las aguas divididas en muchas fuentes, la majestuosidad de los edificios, y la excelencia de las esculturas y pinturas y todas las demás cosas que la adornan (que unidas componen un armonioso concierto de maravillas) ofrecerá una materia de ornamento y de placer tan divina que cualquier Arte que se comparase con sus colores, resultaría pobre...» (*ibid.*, pp. 1-2). En Villa Borghese (así comienza la guía del autor setecientosco) «se admira con estupor que la Naturaleza y el Arte han empleado en una noble competencia su poder para representar a la vida del Mundo un ejemplar que haga revivir en nuestro tiempo la magnificencia y el esplendor que hizo gloriosa por encima de cualquier otra cosa a la antigua Roma...» (*ibid.*). Y una vez calibrada en su justa medida de ampulosidad del estilo, aquí nos interesa realzar el carácter bello que intentaban dar los constructores de aquellas villas a la unidad de arte y naturaleza; y que ningún espacio verde concebido utilitariamente y proyectado con el compás y el tiralíneas, en ausencia de la fantasía, podrá jamás reemplazar al arte y la belleza y a su armónica unidad.

¹⁴ Una conclusiva y dramática documentación sobre el actual estado de las villas romanas tuvo lugar en 1968, con la exposición *Per le Ville di Roma e del Lazio*, patrocinada por la Sezione Romana de la Asociación Italia Nostra. Pero después de aquella fecha la situación se ha agravado, como demuestra Belli-Barsali: «Per le ville di Roma» en *Bollettino dell'Associazione Nazionale Italia Nostra numero speciale per il centenario di Roma Capitale*, 1971, pp. 61 ss.).

donde los hombres pierden su fuerza y su individualidad, reducidos a apéndices de máquinas con las que se fabrican otras máquinas, destinadas, a su vez, a esclavizar a otros hombres que están convencidos de aumentar con ellas su poder¹⁵. Quien, por el contrario, crea que los simples espacios verdes de la urbanización y la industrialización no puedan dar al ser humano (al hombre entero que es también sentimiento y fantasía) lo que daban a la humanidad los parques, los jardines y los paisajes, no podrá dejar de lamentar la usurpación por parte de las fábricas del lugar que en otro tiempo estaba alegrado por la villa que Audiberti celebra en su latín barroco, recuerdo de una sublime travesía por la cadena alpina: «... Exiguo felix velut insula Ponto, / In mediis viret Hortus aquis: ubi cimbula oeberrans, / Innumeros florum populos cognoscit eunde; / Et variam vario natam sub sydere gentem, / Indica non hinc Iris abest, trans aequora quaeri / Digna: nec assyrio veniens Nasturtia Coelo: / Nec qui iaponicis redolens altaribus olim, / Sanctior italicas venit Narcissus ad Aras: / Nec quae centenum foliis expandit honorem. / Quaeque Damascenos iactat Rosa pulcrior ignes. / Hic latium brasili certat cum tubere Tuber; / Lilia Gelsiminis pugnant ibi gallica iberis; / Utra legenda prius. Sed cedat Flora Dianae: / Multum illi color, huic plus addidit umbra decoris. (...) / Syderis exemplo radios iacientis in orbem, / Finge locum. Medium Hortus habet: circum undiq; sylvae / Multifida radiare via: totoque virere / Circuitu...»¹⁶.

¹⁵ A este respecto es oportuno recordar que el parque romano de Villa Doria Pamphili fue irreparablemente cortado en dos por una carretera destinada a facilitar el desplazamiento rápido de los automóviles (en su mayor parte producidos en las fábricas que ocuparon el puesto de la turinesa Villa de Mirafiori, celebrada por Audiberti) con ocasión de las Olimpiadas de 1960; comprometiendo de este modo la integridad y el goce que representa para todos una de las poquísimas villas que en los últimos años ha sido posible salvar gracias a la tenaz actividad de la Asociación Italia Nostra. (Así de optimista me mostraba en 1971. Lo ilusorio de aquel optimismo, que ahora es necesario enmendar, lo demuestra el estado en que ha quedado la villa desde que la han convertido en un espacio-abierto-para-las-masas; una villa que antes de la primera guerra mundial estaba abierta al público y se podía visitar libremente todos los lunes y viernes, como lo demuestran las guías de la época, entre las que me limitaré a citar la *Guida di Roma e dintorni* de V. E. Bianchi (Paravia, Torino, 1900, p. XXXII) y la edición en francés del año 1904 de Baedeker, *Italia centrale*, p. 151.

Por necesidades obvias de manutención y de custodia, la entrada, gratuita y no sujeta a formalidades, estaba limitada a las primeras horas de la tarde (se trataba de una villa monumental y no de un campo para los apasionados al entonces desconocido *jogging*) y la guía de Bianchi advierte que no podía tener lugar en los meses de julio, agosto y septiembre.

¹⁶ *Regiae Villae Sylvae Epigrammata*, Milano, 1711, pp. 110-111. «A guisa de isla feliz en un pequeño mar, / reverdece el huerto en medio de las aguas, donde la errabunda barquichuela / en su vagar conoce innumerables familias de flores; / Y poblaciones diversas, nacidas bajo distintos cielos. / No falta esa flor de lis india, digna de buscarse más allá del mar: / Ni siquiera falta el nastuerzo que viene de debajo de los cielos

Nuestra reflexión partió de la necesidad de descubrir en qué se diferencian el jardín y el paisaje, en cierto modo representativos el uno del otro, de los espacios verdes con los que nuestra utilitarista sociedad (si así podemos llamarla) pretende sustituirlos; y nos hemos percatado que la diferencia es como del más al menos, en el sentido de que el paisaje, esa proyección del jardín, y el jardín (que representa en pequeño el paisaje, condensando las formas que lo cualifican, según sean institucionalizadas por las distintas poéticas históricamente operativas) llevan en sí mismos y ofrecen al hombre todo lo que los espacios verdes prometen y alguna vez, en efecto, dan; además de algo que los espacios verdes no sólo no dan, sino que ni siquiera pueden prometer.

Lo que el jardín y el paisaje ofrecen generosamente al hombre, algo que le es extraño a la noción misma de espacio verde tal y como la entiende el pragmatismo utilitarista, es la belleza en la múltiple variedad de sus formas, según las ha admirado y teorizado, además de realizado, el cambio de los gustos a lo largo de la historia.

La belleza, cambiante en cuanto una, una en cuanto cambiante, como se lee en un famoso epigrama de Goethe y Schiller, excede siempre su función, incluso cuando se atiene a ella, como en el caso del campo de garbanzos del que hablaba el campesino recordado por el llorado Gori-Montanelli. Belleza como la cualidad por la que un paisaje nos alegra siempre, incluso cuando nos encontramos en él por motivos que no son contemplativos, acompañando nuestro vagar o quizá nuestro trabajo en ese paisaje.

Hay en el paisaje algo que los «espacios verdes» también nos pueden dar: el disfrute y el placer físico de respirar, de moverse; pero hay también un placer que no es físico. En esa alegría de la mente y de la fantasía que De Giorgi-Bertola llamó en su tiempo *contento del ser*.

De ahí, de ese contento que incluye el placer físico, pero que lo excede, viene el goce estético, el placer de la contemplación, que no es la ociosa y culpable inercia de la que los activistas acostumbran a fantasear, sino que se añade a nuestro actuar y lo rescata. Porque la hermosa forma del paisaje (que contemplado no difiere del jardín) o la belleza del jardín (que es paisaje para quien en él viva o se mueva

asirios; / Ni el narciso que exhaló en un tiempo su olor en los altares nipones, / Santificado llegó a los altares itálicos; / Ni la rosa que expande de sus pétalos el olor de cien flores, / Y aquella, la más bella, que ostenta los fuegos de Damasco. / El ciclamino del país compite con el de ultramar; / Y los lirios de Francia rivalizan con los jazmines de España / para ser recogido el primero. Pero se rinde Flora a Diana: / Para una fue de mayor ornamento el color, para otra la sombra. (...) / Sobre el modelo de los rayos de una estrella situada en el cielo, / Imagina un lugar. El centro está ocupado por un huerto; alrededor hay bosques / con caminos que se reparten en todas direcciones a guisa de rayos; / reverdeciendo todo el circuito...»

durante un cierto tiempo) duplica, por así decir, el lugar en que estamos, lo trasciende en sí mismo, haciendo que nuestro ser *hic et nunc*, con todas sus no siempre agradables motivaciones, sea a la vez un ser *más allá del aquí y del ahora*, en el supramundo de la belleza que hace infinita la finitud del tiempo y del espacio.

Ahora estamos pensando el jardín en cuanto lugar de un hacer que contempla, o un contemplar que hace, en sus intrínsecas relaciones con el paisaje, en su unidad morfológica con el paisaje. En esa unidad morfológica por la cual todo paisaje es potencialmente jardín porque su cualidad estética se autolimita para nosotros que la contemplamos, y autolimitándose, se convierte en un valor en sí y por sí, incluyendo en sí cualquier alteridad de su propio ser y superándola: ni más ni menos de como en la obra de arte la forma incluye en sí el sujeto, lo confirma en sí misma pero lo sobrepasa, constituyendo la novela, la pintura o el edificio como algo donde está todo el sujeto con el añadido de la belleza que sólo la forma puede dar.

Esta autolimitación de la forma constituye el mundo que para nosotros es el paisaje como obra de arte, es decir, el jardín, que es, para quien sepa leer sin prejuicios, el sentido efectivo del paso de la estética a la teleología (más aún, de la estética en la teleología) cuya omisión haría para nosotros poco comprensible y no nos enseñaría gran cosa una obra tan decisiva como la *Crítica del Juicio* de Kant; filósofo que por algo absorbió de joven, aunque indirectamente, las enseñanzas de Leibniz, el teórico de la Europa-jardín, cuya herencia tuvo sus frutos en el siglo XVIII, época en la que son tan importantes sus jardines y su música como los cambios institucionales y las innovaciones tecnológicas por las que es tan a menudo alabada.

El paisaje como jardín, el jardín como paisaje; y la belleza, que en el paisaje es inherente y en el jardín adherente, es siempre un *algo más* respecto de la pura funcionalidad de los positivistas y utilitaristas *espacios verdes*, proyectados con absoluta indiferencia hacia la contemplación como momento supremo en el que la vida remonta su propia finitud en el instante mismo en que la vive. Por ello los «espacios verdes» son siempre un sucedáneo: tanto si son incluidos y ensalzados en los anuncios publicitarios de las sociedades constructoras y vendedoras de edificios, como si son reivindicados con buenos motivos morales (debilitados, y no reforzados como en general se cree por la ausencia de un fundamento estético) en cuanto servicios públicos destinados al uso de toda la comunidad con sede en un determinado territorio. Hemos efectuado un detallado recorrido histórico-geográfico de la belleza de los jardines en sus diferentes teorizaciones y explicitaciones, un itinerario en espiral partiendo de las villas del Véneto, celebradas por los abates-hombres de letras del siglo XVIII, como Bettinelli, y ensalzadas en la correspondencia y en los escritos de quienes se llamaron nada menos que Herder, Goethe,

y después, Hofmannsthal; nombres, por otra parte, que quizá sólo son meros fonemas pronunciados ante algún paladín de la industrialización y de la urbanización totales. Y rememorando aquellos jardines, hoy, más o menos en la vigilia de su agonía, nuestra errante argumentación nos ha llevado a la romana Villa Borghese, induciéndonos a leer la laudatoria descripción de Montelatici.

Pero no era posible quedarnos en Villa Borghese, un lugar que incluso a nosotros, crecidos se puede decir en sus alrededores, nos cuesta trabajo reconocer, tanta es su degradación estética y moral; ha sido necesario un paso fulminante de Roma a Turín, donde hemos podido recordar, leyendo los versos del jesuita Audiberti, la villa de Mirafiori, que la productiva y práctica sociedad actual ha hecho desaparecer de la faz de la tierra para poner en su lugar una de esas fábricas en las que se convierten en máquinas incluso los hombres que trabajan en ellas, y que de vez en cuando se rebelan (con razón) contra esa condición, que es, por otra parte, consecuencia directa de una visión del mundo constitutivamente hostil a la contemplación y a la belleza, y enemiga, por tanto, de los paisajes y los jardines.¹⁷

Del Turín de Víctor Manuel II debemos pasar, yendo hacia atrás en el tiempo, a la Toscana de los Medici de cuyo recuerdo parecen avergonzarse ciertos habitantes de aquella región que poseen responsabilidades públicas; pero volveremos allí para visitar de nuevo el jardín de Boboli, sin olvidar que fue Cosme I, después de su matri-

¹⁷ Cuando se discute actualmente sobre las intervenciones en el paisaje, el problema fundamental sigue siendo el de añadir belleza a la belleza o sustituir una belleza por otra: sólo de este modo pueden valer los precedentes, a los que se ha aludido, de Fontaineblau, Versailles, Boboli, Villa Borghese, Villa D'Este, de los grandes jardines setecientoscos. Estos ejemplos, sin embargo, permanecen mudos o poseen un valor de contraejemplo, cuando se adoptan para justificar intervenciones de las que no forma parte ningún interés estético, ninguna determinación de los valores formales, y cuya única preocupación es la de utilizar un paisaje como un simple espacio para realizar instalaciones de otro tipo (quizá industriales); y en lugar de añadir belleza a la belleza o de sustituir la belleza antigua por una belleza nueva y distinta, se destruye para hacer algo *útil*. El problema no puede plantearse únicamente en términos políticos o socio-económicos, sino que debe plantearse en términos filosóficos: como el problema de la relación entre las categorías de lo *bello* y lo *útil*. Un problema que hoy está agotado por la preeminencia de lo útil, sostenida por los teóricos tanto de izquierdas como de derechas, aunque de formas distintas. Uno de los modos de afrontar este problema sería, como hemos visto, el replanteamiento crítico de la filosofía de Croce, uno de cuyos nudos lo constituye la autonomía de lo *útil* hasta el punto de que es probable que los jardines y las villas y el paisaje en general, al menos en una cierta fase de la filosofía crociana, pertenecían a la categoría de lo *útil* más que a la de lo *bello* como parece demostrar el libro, todavía importante y merecedor de una nueva edición, de L. Pagnoliolo, *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma, 1923. La mediación entre la categoría de lo útil y la de lo bello, puede proponerla, críticamente repensada, la noción kantiana de agradable.

monio con Leonor de Toledo, quien encargo a Tribolo, según el relato de Vasari, *colocar todas las cosas con buen juicio en su lugar*; y fue el mismo Cosme I quien confió a los sucesores de Tribolo, después de la muerte de éste, la tarea de terminar los jardines, donde quien haya leído la vida de Buontalenti escrita por Baldinucci recordará que poco después de estar terminados se podía admirar cómo *lo selvático combinado con lo doméstico y lo delicioso* (lo sublime, diremos nosotros en términos de determinaciones categoriales, armonizando con lo bello y con la gracia) «formaban un todo lleno de amenidad y deleitable sobremanera»¹⁸. Únicamente quien haya sabido dejar algo de sí mismo o de su obra en el paisaje toscano, una memoria digna de igualar al jardín de Boboli, estará autorizado a proferir palabras de desprecio o de desdén respecto de la tradición medicea: tanto más si se piensa que actualmente la tarea de defender el paisaje en cuanto valor estético, y posiblemente de enriquecerlo con jardines y parques que no sean solamente útiles espacios verdes, sino obras bellas, un valor para la contemplación, duradero a lo largo del tiempo, corresponde a los poderes públicos, herederos, por investidura electa del pueblo de las funciones que en su tiempo los Medici se adjudicaron en Florencia con distintos y no siempre loables sistemas.

Pero los que desprecian la memoria simbolizada en el escudo de los Medici son, respecto al argumento que aquí nos ocupa, los legítimos herederos de una cultura para la que la belleza es algo aleatorio, porque su concepto no es verificable, y no es de inmediata utilidad; una belleza que en los jardines celebra el triunfo del arte como naturaleza, y en los paisajes (alrededor de Florencia brutalmente desfigurados hoy porque la urbanización ha destruido *los valles poblados de casas y de olivares*) exhibe la apoteosis de la naturaleza como arte. Esta misma cultura quiere sustraerse a la hipótesis de que la defensa corresponde a la naturaleza en cuanto que, en el paisaje, es tan bella como si fuese arte, del mismo modo que en los jardines el arte es bello como si fuese naturaleza; y esconde sus propias motivaciones estéticas bajo la hoja de higuera de los espacios verdes, teorizados con absoluta indiferencia respecto a la estética, si no directamente *contra la estética*. Pero todo el discurso que estamos desarrollando es también una apología, en el sentido de las defensas de la poesía redactadas en distintos momentos, en suelo inglés, polemizando contra prejuicios no muy distintos a los que nosotros nos enfrentamos, por Philip Sidney primero y, después, con otro talante por Percy Bysshe Shelley. Es, ciertamente, una apología de la estética y de su catego-

¹⁸ En realidad el sucesor de Tribolo en la construcción del jardín de Boboli no fue Buontalenti, sino Ammannati; véase R. Carità, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, cit., co. 181.

ría: la belleza; pero es también una apología de la naturaleza en cuanto que es bella y exhibe su belleza en el paisaje y en esa quintaesencia del paisaje que es jardín.

Ahora debemos ocuparnos explícitamente de la belleza como belleza de la naturaleza y de los jardines; para pasar después a mostrar cómo contribuye a hacer bellas las ciudades históricas, mientras que la ausencia de naturaleza, que es también ausencia de jardines, hace insoportablemente fea, o, como se dice con uno de los tantos neologismos de los últimos años, invivible, la ciudad moderna. Una ciudad, lo hemos dicho ya y lo repetimos, que sólo transformándose en jardín (con la consiguiente reducción de la urbanística a teoría de la jardinería) puede esperar su redención estética, condición de toda humana o moral, social o política redención. A este respecto quizá no haya palabras más adecuadas que las que escribió Wordsworth en una guía de la región inglesa de los lagos, publicada por primera vez en 1810, reeditada en este siglo varias veces por Ernest de Selincourt: el paisaje como «a sort of national property, in which every man has a right and interest who has an eye to perceive and a heart to enjoy»¹⁹.

4. LA NATURALEZA COMO ORNAMENTO Y DECORACIÓN DE LA TIERRA

«La belleza es un factor de máxima importancia y debe buscarse con empeño sobre todo por quien quiere hacer agradables sus propias cosas»²⁰. Nuestra peregrinación por la memoria de la Florencia de los Medici no podía acabar sino con esta afirmación de Leon Battista Alberti, teórico del jardín y artífice de jardines, como es sabido, además de agudísimo observador de la esteticidad del paisaje.

No podemos introducir un tratamiento específico de la belleza, en cuanto belleza del paisaje y del jardín como condición esencial para que las ciudades sean habitables para los hombres, sin leer la continuación de la página de Alberti con la que hemos iniciado la

¹⁹ «Una suerte de propiedad nacional a la que tiene derecho e interés todo hombre con ojos para percibir y con corazón para gozar», *Wordsworth's Guide to the Lakes*, Oxford University Press, 1970, p. 92 (esta lectura la debemos al colega y amigo Pietro Janni). Hay que decir que las filosofías mecanicistas que están hoy en la cresta de la ola, y que concurren en la fundamentación de la utilitarista teoría de los *espacios verdes*, consideran que el hombre posee, sí, *an eye to perceive* pero no *a heart to enjoy*... El hombre como un puro mecanismo cuya eficiencia hay que mantener con píldoras y con espacios verdes...

²⁰ «Dignissima igitur atque in primis affectanda pulchritudo est his praesertim qui velint reddere non ingrata» (L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, cap. 2, cit., vol. II, pp. 444-445).

presente fase de nuestra investigación. En ella podemos encontrar una anticipada refutación de todo el utilitarismo y el funcionalismo contemporáneos; y, por tanto, una refutación también de la reducción del paisaje y del jardín a puros y simples *espacios verdes*; esa reducción cuyo límite teórico es la neutralidad estética, tanto si es profesada por los «operadores» del mercado inmobiliario, como si se apela a ella para defender el verde público de la codicia mercantil de los particulares.

Alberti escribe, en efecto, que «los antiguos, como hombres sabios, atribuyeron a la belleza un puesto preeminente: como prueba, entre otras cosas, el increíble cuidado que dedicaron en adornar las distintas manifestaciones de los diversos campos de la vida pública, derecho, vida familiar, religión; como queriendo hacer entender probablemente que estas actividades, sin las que la sociedad civil dejaría sustancialmente de existir, privadas de la magnificencia y del ornamento se reducen a operaciones vacías e insulsas»²¹. Y verdaderamente vacío e insulso, *insipidum et insulsum*, se convierte el vivir humano en ambientes, ya sean urbanos o extra-urbanos, de los que ha desaparecido la magnificencia y el ornamento, *ornamentorum apparatus et pompa sublata*: esa magnificencia y ese ornamento que encontramos en la naturaleza desde el momento en que (transcribimos de nuevo el discurso de Alberti) «al mirar el cielo y sus maravillas, nos asombramos ante la obra de los dioses más por la belleza que en ella encontramos que por la utilidad que en ella podamos advertir»²². Y si esto vale para el cielo y para la naturaleza en general «que no cesa de satisfacerse por medio de fantasmagorías de belleza», vale todavía

²¹ «Huic rei (pulchritudini) maiores nostri, viri prudentissimi, quantum deberi existimarint, inditi sunt cum caetera tum leges militiar es divina totaque res publica, quam incredibile dictu est quantopere curarint, ut essent ornatissima, acsi censuisse videri, voluerint, ista haec, sino quibus hominum vita vix constare possit, ornamentorum apparatus et pompa sublata insipidum quid negotii et insulsum fore» (ibíd.).

²² «Deos certe spectato coelo et mirificis eorum operibus mirarum magis, quod pulchra illa quidem videmus, quas esse utilissima sentiamus» (ibíd.). En este punto merece la pena recordar lo que escribe Broch en el año 1931, en una situación histórico-cultural absolutamente distinta, incluso antitética, respecto a aquella en que Alberti trabajaba y teorizaba, a propósito del *significado sintomático del ornamento*, que «separado de cualquier fórmula funcional, incluso si en ella ha germinado, se convierte en expresión abstracta, en «fórmula» de todo el pensamiento espacial, en fórmula del estilo y por ello de toda la época y de su vida...» (H. Broch, «I sonnambuli», trad. it., Einaudi, Torino, 1960, p. 414; en *Die Schlafwandler*, Rhein, Verlag, Zürich, p. 426). Los de Alberti y Broch son dos testimonios, distintos en su origen y en sus motivaciones, de la exigencia originaria que hace que el hombre no pueda prescindir del ornamento; dos testimonios que era necesario recordar en un contexto como el nuestro donde el paisaje es, a fin de cuentas, la ornamentalidad de la naturaleza que se determina a sí misma en el jardín.

más para la morada que el hombre se erige a sí mismo, instalándose en el paisaje y edificando en él sus ciudades y sus casas.

Podemos entonces resumir nuestras críticas a la sustitución del paisaje y del jardín por los espacios verdes que no poseen ninguna cualificación estética, y que están justificados únicamente en el plano de la higiene pública y del bienestar material, no-contemplativo; y para resumirlas, nos bastará definir, usando las palabras de Alberti, como *insipidum quid negotii et insulsum* cualquier actividad, sea recreativa o saludable, que tenga lugar en un espacio al que le sean extraños *la magnificencia y el ornamento*; es decir, al que le falte la belleza de los jardines y de los paisajes, de los jardines como paisaje y de los paisajes como jardín. Objeto, unos y otros, de una contemplación absoluta en sí misma, y no únicamente de un disfrute instrumental. Será también Alberti quien nos ayude en la identificación de jardín y paisaje como ornamentalidad de la naturaleza, como belleza que trasciende toda utilidad de la naturaleza, y rescata de la servil instrumentalidad todo lo que en ella, de ella y con ella hacemos; otorgando a nuestra acción esa intrínseca libertad que proviene de la contemplación como medio y fin al mismo tiempo de toda acción humana. Porque en los jardines como paisajes (incluso si son jardines arquitectónicos, a la italiana o a la francesa) y en los paisajes como jardines (incluso cuando se trata de paisajes diseñados con finalidades utilitarias por intervenciones económicas, como los de la agricultura o la urbanística, cuando no se opone a la naturaleza y no la destruye) la naturaleza en que nos encontramos y de la que participamos viviéndola en la contemplación y contemplándola en la inmediata participación vital, es siempre la naturaleza a la que apela Alberti al final de la página con que inicia el tema de la belleza: la naturaleza en cuanto que, más allá de la utilidad que de ella podemos sacar, no cesa de satisfacerse por medio de fantasmagorías de belleza, como demuestra el color de las flores (el ejemplo es, literal, de Alberti). Pero habrá que leer la conclusión albertiana, en su texto latino: «Ipsa rerum natura, quod passim videre licet, nimia pulchritudinem voluptate sublacivire in dies non desistit, omitto caetera, et pingendis floribus».

Quizá fuera fácil reconstruir una continuidad del concepto albertiano de belleza de la naturaleza (*amoenitas* y gracia del mundo, testimoniada por la múltiple variedad de flores y por sus colores) respecto al platonismo medieval que tuvo en Chartres y en San Vittore sus centros, y que se ejerció en la exégesis de la obra del pseudo-Dionisos, familiar, como es sabido, a los neoplatónicos florentinos del siglo XV. Pero convendrá que nos limitemos simplemente a destacar el concepto de *ornatus mundi* profesado y teorizado, tanto en prosa como en verso, por los filósofos de Chartres en el siglo XII; y recordar una vez más el elogio de las flores y de sus colores que tam-

bién en el siglo XII realizó Ugo de San Vittore: «Ecce tellus redimita floribus, quam jucundum spectaculum praebeat, quomodo visum delectat, quomodo affectum provocat. Videmus rubentes rosas, candida lilia, purpureas violas...». Las flores, en cuanto belleza ornamental que habla a la contemplación, elevándola por encima de la fugaz finitud (y trascendiendo, por tanto, la utilidad de los espacios verdes) han ocupado siempre el centro de la atención de quienes han teorizado sobre el jardín, y lo han poetizado. Desde Valafrido Strabone, poeta de la época carolingia, que trata el tema del color y la belleza de flores y plantas en un poema dedicado a Grimoaldo abad de San Gallo (del que merece recordarse, al menos, un bellissimo verso en alabanza de la salvia: «Perpetuo viridi meruit gaudere iuventa»); a Dionisio de Ryckel, el monje cartujo que fue, en el siglo XV, teólogo oficial de los Duques de Borgoña, y autor entre otras cosas de un tratado titulado *De contemplatione*, donde, a propósito de la belleza universal, aparece una alabanza del paisaje que celebra la ornamentalidad de la naturaleza, y la constitución del mundo entero como un inmenso jardín. Al leerla no podemos evitar acordarnos una vez más de aquella auténtica apoteosis pictórica de la tierra convertida en jardín absoluto, según las promesas del Apocalipsis, que es el *Cordero místico* de los hermanos Van Eyck. Está demostrado, por otra parte, que Jan Van Eyck estuvo al servicio de Felipe el Bueno, en cuyo círculo gozaba de un gran prestigio filosófico Dionisio el Cartujano —del que debemos recordar que fue secretario de Nicolás de Cusa y que, por tanto, no desconocía el humanismo neoplatónico en cuyo ámbito maduró la teoría albertiana de la belleza.

Será conveniente ahora leer el fragmento de Dionisio en el que está escrito que la superficie de la tierra «está decorada con hombres y animales, con fuentes y arroyos, lagos y ríos, y con hierbas que contienen todas las propiedades, y con espaciosísimos campos, con umbrosos bosques...»²³; sin olvidar que, en otras páginas, este teólogo flamenco-borgoñés alabó la hierba verdeante y la espléndida coloración de las flores. Esos colores de las flores a las que, en la generación posterior, se referirá Erasmo en una página de los *Coloquios familiares* que contiene una detallada descripción de un jardín destinado al estudio, a la conversación, a la vida solitaria y meditativa; heredero humanista de los jardines de los claustros, modelos del *hortus conclusus*, intermundos que participan a la vez de la realidad terrenal y de la ideal perfección supramundana²⁴. No falta aquí un

²³ «Superficies ejus qualiter decoratur hominibus ac jumentis, floribus et virtutibus, rivis, stagnis ac fluviis, virtuosissimis herbis, latissimis campis, opacis nemoribus...!», «De contemplatione», art. LXVIII, en *Dionysii Cartusiani Opera Minora*, ed. de Tournai, t. IX, pp. 223-224.

²⁴ Véase *Convivium Religiosum*, cit., en *Desiderii Erasmi Opera*, Leida, 1702,

interés por la nomenclatura que hace de este jardín descrito por Erasmo una suerte de prototipo de los jardines botánicos que comenzaron a difundirse por Europa en el siglo XVI²⁵. Una recapitulación de los escritos en torno a este otro componente de los paisajes y jardines, el color de las flores que alegra y revive el alma, para repetir, traduciéndolas, las palabras de Erasmo, sería demasiado larga. Debemos dirigirnos una vez más a Goethe, esta vez al Goethe botánico y teórico de los colores; y después, hacer justicia a Kant recordando un texto que puede leerse en el párrafo cuarenta y dos de la *Crítica del juicio*, donde el color de las flores, junto al canto de los pájaros, esos festivos moradores de cualquier paisaje y de cualquier jardín, son ejemplos de cómo la naturaleza, considerada estéticamente, aparece ante nosotros como expresión de alegría y de contento de la existencia... Pero quizá sea conveniente llegar hasta nuestros días, volver a los escritores que en nuestro siglo han teorizado sobre el jardín, comenzando, naturalmente, por Borchardt.

De Borchardt debemos recordar, en este punto, las páginas en las que recapituló la historia de la jardinería desde el punto de vista de la relación entre el hombre y las flores, expresada en el papel que las flores han tenido (o no han tenido), a lo largo de la historia de la jar-

t. I, co. 674: «Timotheus: Sed horti per se amoenissimi jucunditatem abscurant ambulacria tria. Eusebius: In his vel studio, vel deambulo solus, aut cum amiculo confabulans; vel cibum capio, si videtur». Con anterioridad Eusebio había invitado a sus amigos a entrar: «Sed interim hora monet, ut visamus hunc cultiorem hortus, quem in quadrum cingunt muri regiae meae» (ibíd.). Después veremos el sentido que tenía para Erasmo filosofar en un jardín, estrechamente unido a la interpretación que daba a la pintura de paisajes, en una relación arte-naturaleza paralela a la relación filosofía-naturaleza.

²⁵ El jardín botánico de Padua, uno de los más antiguos de Europa (ya la Escuela Médica de Salerno había tenido sus propios jardines botánicos) fue construido en 1545, y su núcleo originario posee planta circular, como la Isla del amor en el sueño de Polifilo. Léase lo que dice Erasmo sobre su concepción del jardín como jardín botánico: «Eusebius: ... Unumquodque genus suas habet areas. Timotheus: Nec herbae mutae sunt apud te, quantum video. Eusebius: Probe dicis: alii domus habent opulentas, ego loquacissimam habeo, ne quando solus videri passim: id agis etiam dices, ubi totam videris, ut erbae sunt velut in turmas digestae, ita singulae turmae singula habent vexilla cum inscriptione...» («Convivium religiosum», en *Opera*, vol. cit., 674). Y es oportuno recordar que ya en el neoplatonismo medieval, el *ornatus mundi*, del que las plantas y las flores eran el elemento principal, como las estrellas en el cielo o los pájaros en el aire, había sido objeto de investigación científica nacida de la admiración estética (y no en oposición a ella, como sucede en los seguidores del cientificismo moderno). Véase T. Gregory, *Anima mundi*, Sansoni, Firenze, 1955, cap. 4, «L'idea di natura», sobre todo la página 212 y siguientes. Sobre el jardín botánico de Padua, sobre su historia, su relevancia científica, sus valores estéticos, véase el estudio de Margherita Azzi-Visentini, *L'orto Botanico di Padova o il giardino del Rinascimento*, Il Polifilo, Milano, 1984.

dinería, en la configuración de los jardines²⁶; sin olvidar algunas de sus poesías en las que las flores son interpretadas de distintos modos: remitiéndose a veces a un tema antiquísimo, el de la rosa como imagen de la condición humana, que ya en el siglo XII inspiró la bellísima composición poética *Omnis mundi creatura*, atribuida a Alain de Lille²⁷.

Nuestro problema es, sin embargo, en este punto el de hacer ver que las flores, al igual que los otros elementos que forman un jardín, son como palabras mediante las cuales el hombre identifica su propia expresión con las formas mismas de la naturaleza considerada como ornamento y decoración del mundo. Ya más de una vez hemos tenido ocasión de comprobar cómo los teóricos de la jardinería hablan de las flores, de los árboles y de las plantas como si formasen parte de un discurso, como si fuesen palabras con las que se expresa el hombre-jardinero²⁸. Comentarios de este tipo los hemos encontrado tam-

²⁶ *Der leidenschaftliche Gärtner*, Im Verlag der Arche, Zürich, 1951, II («Der Mensch und der Garten») y III («Der Garten und die neue Blumen»). El jardín y las flores, observa Borchardt, se han atraído y repellido continuamente a lo largo de la historia; tanto es así que la relación del hombre con las flores puede pensarse, al límite, prescindiendo del jardín, mientras que no es posible pensar la relación del hombre con el jardín sin flores o sin un mínimo de plantas (ibid., p. 36).

²⁷ Para los lectores que no la conozcan transcribimos la composición poética *Omnis mundi creatura*. Una auténtica flor de la poesía latina medieval, y, por la correspondencia de los valores fónicos con la metafóricidad del tema, una decisiva refutación del prejuicio según el cual la alegoría sería algo extraño a la poesía en cuanto tal: «Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum; / nostrae vitae, nostrae mortis, / nostri status, nostrae sortis / fidele signaculum. / Nostrum statum pingit rosa, / nostri status decens glosas / nostrae vitae lectio: / quae dum primo mane floret, / defloratus flos effloret, / vespertino senio. / Ergo spirans flos expirat, / in pallorem dum delirat, / oriendo moriens / simul vetus et novella / simul senex et puella / rosa marcet oriens, / Sic aetatis ver humanae / iuventutis primo mane / reflouescit paululum / mane tamen hoc excludis / vitae vesper, dum concludit / vitale crepusculum. / Cuius decor dum perorat / eius decus mox deflorat / aetas in qua defluit. / Fil flos fenum, gemma lutum, / homo cinis, dum tributum / huic morti tribuit». Sobre las poesías que tienen como tema la caducidad que acompaña a la belleza de la rosa, permítame remitir a mi ensayo «Ulteriorità del nominare poetico (con un sopralluogo nei roseti della poesia)», en R. Assunto, *La parola anteriore come parola posteriore*, Il Mulino, Bologna, 1985.

²⁸ «Wir wissen es von Mose / Das der Mensch wie die Rose / Oder sonst eine Blume / Gekommen von der Krume» («Ya sabemos desde Moisés / que el hombre es como la rosa / o de cualquier forma como una flor / venida de la pulpa...»), *Der Durant* (la ed. it. en *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cargo de E. Croce, Einaudi, Torino, 1960, pp. 492-493 ss.). Véase en la misma antología, pp. 488-489 ss. *Nigella Hispanica Atropurpurea*: «Länst herangeharre Gestalt, im krausen / Wuchergrün geahnte, bitter knospend, / Bittersüss erbluht zur erloschen dunkelglockigen Blume- / Welch ein Wort, dem Gärtener aus dem Hades / Steigend, bringst du in seinem wildem Juli? / ...» («Forma largamente esperada, en lo encrespado / Maraña verde presagiada, amargamente nacida; / dulceamargamente florecida en la apagada flor de la

bién en el tratado de Silva sobre los jardines a la inglesa; y este concepto del jardín como discurso poético no podía formularse de manera más segura, más teóricamente consciente, de como lo hizo Hofmannsthal en su ensayo sobre los jardines del año 1903: «El jardinero hace con los arbustos y con los zarzales lo mismo que el poeta hace con las palabras: los junta de tal modo que parecen nuevos y excepcionales, y, al mismo tiempo, es como si por primera vez fuesen ellos mismos y se acordasen de ellos mismos»²⁹. Poco antes, en el mismo ensayo, Hofmannsthal había escrito que las cosas que componen un jardín se armonizan recíprocamente, tienen algo que decirse mutuamente, y en su unión hay un alma, «igual que las palabras del poema y los colores del cuadro se encienden mutuamente, vibran mutuamente y mutuamente se animan». Porque «la belleza de los jardines no depende de esta o de aquella materia, sino de la inagotable combinación de las materias»³⁰.

A través de Borchardt y de Hofmannsthal, dos espíritus que fueron semejantes (y que la tosquedad de la época actual desdeña en igual medida, por motivos que no difieren mucho de los que hacen que no se amen los jardines y se prefiera teorizar sobre los espacios verdes, públicos o privados, según las inclinaciones políticas) hemos aprendido que el jardín es un discurso como el discurso de la poesía; un discurso que dice más que significa; que es *forma* y no *estructura*, *expresión* para gozar, y no *recurso* para explotar. Por esta misma razón el jardín no puede reducirse al simple espacio verde. El espacio verde, en efecto, es sólo función, mientras que el jardín es representación: la configuración del espacio verde puede ser idéntica y serializable en cada una de sus manifestaciones; mientras que el jardín, cada jardín, al ser forma, es individual, irrepetible: espacio que al igual que el paisaje, del que es a la vez un componente y una representación, es algo más que espacio.

¿Podemos decir entonces que el jardín es poesía, mientras que el espacio verde es prosa, pero prosa sin dignidad literaria, prosa periodística, de consumo? Ya Hofmannsthal distinguía, hace ahora casi ochenta años, la felicidad de los jardines de la árida y burocrática función de colocar, por exigencias higiénicas, pequeñas manchas verdes en el amarillento y grisáceo panorama de las grandes ciudades³¹.

campánula oscura / Qué palabra, al jardinero del Hades / llevas al subir en tu salvaje julio?...»).

²⁹ H. von Hofmannsthal, «Gärten», en *Prosa*, II, cit., p. 179.

³⁰ Ibid., p. 178.

³¹ «Die grosse Stadt entledigt sich nicht mürrisch und amtsmassig der hygienische Verpflichtung, kleine Flecke von Grün in ihren graugelben Gesamtspektrum aufzunehmen, sondern sie wühlt ohne Ränder mit Lust in das Bett von endlosen natürlichen Gärten und gartenhaften Hügeln, in denen sie liegt, und ist entzückt, wenn an zwan-

Pero los días de Hofmannsthal están ya muy lejos. Entretanto ha habido, no sólo dos guerras mundiales con todo lo que han supuesto para el mundo: ha tenido lugar también el advenimiento de los *mass-media*, y la segunda revolución industrial, como consecuencia de la tecnologización y la cientifización del mundo, que si no ha exiliado al arte para siempre, como auguraban los filósofos futuristas y los herederos secularizados de Savonarola, o peor, de los insoportables puritanos, ciertamente le han hecho la vida difícil.

Alcaldes y burgomaestres, en el día de hoy (1971) tienen más cosas que hacer que leer, cuatro veces al año, esos discursos para inaugurar nuevos jardines a los que hace referencia Hofmannsthal en una página en la que compara la región de Viena con un parque desmesurado; y todo lo que su escrito dedicado a los jardines nos muestra es la posterior confirmación (necesariamente enfrentada a los tiempos modernos) de la insuficiencia de la noción de espacio verde precisamente porque prescinde de la idea de belleza y la rechaza; una belleza que convierte a la naturaleza, tanto en los jardines como en los paisajes, en ornamento y decoración de la tierra. Ese ornamento, esa decoración cuya falta no podemos dejar de notar en las ciudades actuales, donde la vida es insípida e insulsa (respeto a propósito los dos adjetivos usados en su tiempo por Alberti). También porque en ellas falta la naturaleza como ornamento y decoración, a pesar de que no carecen de áreas destinadas al verde privado o público.

Ornamento y decoración, repito una vez más, son todavía, en las ciudades en que sobreviven, los jardines de los siglos XVII y XVIII, memoria que rescata como puede al no risueño presente. Y de ornamento natural, de la naturaleza como decoración se regocijaban las ciudades medievales, riquísimas en jardines claustrales, en huertos detrás de las casas: aquéllos huertos y jardines que eran también una reserva de víveres para los tiempos de carestía o asedio. Campodentro-de-la-ciudad, paisaje en miniatura, ni más ni menos que esos jardines japoneses que ahora se intentan imitar para dedicar a la naturaleza ornamental el menor espacio posible.

Sobre este aspecto de la ciudad medieval Lewis Mumford ha escrito páginas reveladoras; y, por otra parte, quien tenga ojos para ver, y vaya a las pocas ciudades de la Italia central, de Umbría y Toscana, que han conservado la topografía y el volumen medievales, y que no han conocido en el año reciente el desarrollo de la nueva Babel, sabe muy bien que entre sus oscuras callejuelas se esconden

zig Stellen in ihr neue Büschel von Grün und Farbe aufbrechen», «Gärten», en *Prosa*, II, cit., p. 176. No parece que estemos leyendo una crónica del siglo XX, sino, pongamos, del tiempo del que habla Glaber, de los años que siguieron al año mil, cuando Europa estuvo como prisionera de una manía de rejuvenecer, de hacerse, en las ciudades, más bella...

jardines todavía lozanos, jardines en los que, tanto en los tiempos antiguos como en la actualidad, sería difícil, incluso imposible, distinguir el fin utilitario del decorativo, porque el uno y el otro se identifican en una total coincidencia, no fortuita, sino buscada. Nunca como en este caso, además del de las ciudades amuralladas rodeadas de campo, son oportunas literalmente las palabras de Alain: «no existe un marcado punto de ruptura entre el jardín y lo que podría llamarse la naturaleza cultivada»; «los trabajos del hombre frente a la pesadez o frente a lo que podría llamarse la vegetación salvaje, adquieren fácilmente un carácter estético»³².

Al igual que los grandes parques que alegraban las ciudades de la Europa del siglo XVIII, los huertos interiores de las amuralladas ciudades medievales eran paisaje; más aún, la ciudad amurallada estaba identificada enteramente con el paisaje, del que formaba parte llevando en sí, en aquellos huertos y jardines, su imagen fiel. No hay nada como la ciudad actual para configurarse a sí misma como la antítesis del paisaje, para rechazarlo, expulsando de ella los jardines como si fueran cuerpos extraños, formaciones patológicas. Uno de los testimonios que mejor prueban este rechazo, cada día más definitivo y que se advierte en la sensación de sofocación que experimenta cualquiera que se encariñe con alguna ciudad moderna (las excepciones no cuentan) lo ha dejado Charageat, con las palabras que abren su libro sobre el Arte de los jardines: «Cada año, en los primeros días de la primavera, tomamos nuestra taza de té matinal en un balcón de París en el cuarto piso. El espectáculo es encantador. Vemos a la izquierda el Panteón, a la derecha la masa de árboles en flor de los jardines de Luxemburgo. En 1943, la alta frondosidad del jardín se dibuja sobre el fondo gris azulado del cielo parisense; la vista se extendía a lo lejos, y sólo las siluetas de algún gran monumento detenían la mirada. Diez años más tarde, en una misma mañana de primavera, tenemos la impresión de que algo ha cambiado en el cielo. Hemos tomado conciencia del encerramiento de París por construcciones que no dejan de ganar altura (...) y comprendemos la magnitud del drama de la *ciudad invasora* que vivimos...»³³.

De este drama, el drama de la ciudad moderna que mata los jardines y devasta el paisaje, comportándose de forma contraria a la que, en 1903, celebraba Hofmannsthal, somos, no sólo testigos, sino en cierta medida cómplices y víctimas. Cómplices en la medida en que participamos de una civilización que es, en esencia, negadora del paisaje y del jardín (en cuanto paisaje y jardín son naturaleza, y la civilización que contribuimos diariamente a consolidarse, la civilización

³² *Les arts et les dieux*, Éditions de la Pléiade, París, 1958, p. 557.

³³ *L'art des jardins*, cit., p. 1.

del bienestar, es la negación de la naturaleza); y víctimas, en cuanto que todos sufrimos la pérdida del indispensable contacto con la vida de la naturaleza, esa pérdida que Charageat define como un delito contra el hombre; y todos, antes o después, además de padecer la asfixia física que ya soportamos (son términos de Charageat), estamos destinados a otra y más fatal asfixia; una asfixia que nos destruirá, no sólo físicamente, sino también moralmente: «una asfixia visual, pues en su vida (del hombre) agotadora, la sola vida de un parque es de un precio inestimable para su comportamiento»³⁴. Y sería hipocresía negar que la intolerancia de dicha asfixia ha impulsado al que esto escribe a una larga y compleja investigación, a veces atormentada, a la que le es totalmente extraña la imperdonable presunción (cuando no es picardía charlatanesca) de haber encontrado el remedio, y venderlo, bello y preparado, de eficacia segura, tanto a quien quiere, como a quien no quiere: «Comprad mi remedio, os lo vendo a bajo precio».

Nuestra investigación y nuestro estudio, aunque por necesidad han debido afrontar temas propios del crítico e historiador del arte, del arquitecto, del urbanista, del sociólogo o del ecólogo —y al afrontarlos no han podido evitar recurrir a dichos especialistas, apelar a sus consideraciones y conclusiones— son, y han querido ser en todo momento, una investigación y un estudio filosófico-estético. Una investigación y un estudio, esto es, que han pretendido individualizar en el malestar que Charageat describe en uno de sus síntomas más inquietantes, la crisis de la naturaleza como objeto de experiencia estética, y la crisis correlativa de la propia categoría estética en cuanto tal.

El drama de la ciudad moderna, denunciado por Charageat, una vez reducido a su raíz estética, se identifica con una suerte de huida del hombre del paisaje: con la negación del paisaje como belleza. Y no podía dejar de conducir a la destrucción de los jardines, puesto que el jardín no es, como hemos visto, sino el paisaje mismo en cuanto se constituye, en su esteticidad, como un valor en sí y para sí, y en un fin para el hombre.

Derivada de la negación teórica del paisaje, dicha destrucción de los jardines debería suscitar en nosotros una pregunta intrínseca a la filosofía en cuanto tal: la pregunta acerca de las causas propiamente metafísicas que han llevado al hombre a la destrucción de los jardines, después de negar el paisaje. Una pregunta que no podemos formular sin citar de nuevo a Erasmo, ese representante de una visión del mundo que nuestra época rechaza deliberadamente. Repetimos entonces las palabras de Erasmo—Eusebio cuando al comienzo del *Convivium religiosum*, que más de una vez hemos tenido ocasión de

³⁴ *Ibid.*

comentar (y que por muchos aspectos sería actualmente una lectura saludable para muchas personas), se pregunta cómo es posible que, siendo todo en el campo un sonriente verdear de brotes, haya quien se deleite en las ciudades humanas: «Cum omnia nunc vernent et rident in agris, demirum esse, qui fumosis urbibus delectentur»³⁵. Timoteo responde apelando al ejemplo de Sócrates, y preconizando de algún modo la que será la orientación de la filosofía moderna, cada vez más hostil, incluso en la estética, a la naturaleza, cada vez más exclusivamente urbana. Y se apropia de la afirmación, según la cual los árboles y los huertos, las fuentes y los ríos que alegran la vista, permanecen callados para el resto, y, por tanto, sin nada que enseñar: «In agris esse quidem arbores et hortos, fontes et amnes, qui pascerent oculos, caeterum nihil loquerentur, ac proinde nihil docerent».

Eusebio replicará que, en su opinión, la naturaleza no está muda, sino que es siempre y en todo lugar elocuente, de modo que enseña muchas cosas a quien la contempla, a condición de que se encuentre con un hombre dócil y atento³⁶. Debemos preguntarnos qué puede enseñar la naturaleza, desde el punto de vista de la estética filosófica, al hombre dócil y atento, con esa atención y esa docilidad que da el haber tomado conciencia de la solidaridad entre nuestro destino de hombres y el destino de la naturaleza, de la que no podemos separarnos, ni siquiera estéticamente, sin ofendernos a nosotros mismos, exponiéndonos a un mal que golpea a la vez al alma y al cuerpo.

La respuesta la encontraremos reflexionando todavía más sobre el paisaje y el jardín, además de recorriendo críticamente la historia de las interpretaciones que han dado la filosofía, el arte y la literatura a la esteticidad del paisaje.

³⁵ En *Desiderii Erasmi. Opera*, I, cit., co. 672.

³⁶ «Quantum mea sententia non est muta rerum natura, sed undicumque loquax est, multaque docet contemplantem, si nacta fuerit hominem attentum ac docilem» (*ibid.*).