

Presidencia de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V

Felipe II

EL REY ÍNTIMO

Jardín y Naturaleza en el siglo XVI

Boris Arsuara Varela

José de Carreras Salido

Santiago Gid Fernández

Luis Alberto de Guenca y Prado

Benigno Pendiás García

German Porras Olalla

José Luis Pizarro López-Cózar

José María Rodríguez Santiago

Miguel Ángel Sánchez Sánchez

Gabriel Stammogion Fleischner

Sebastián José Mugárruz

Aranjuez, 1998

© De la presente edición: "Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998"
© De cada texto, su autor

ISBN: 84-98146-04-7

Deposito legal: M. 37.008-1998

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V

Paisajes de fábula y fantasía literaria: Naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI

Victoria Soto Caba

Uno de los rasgos que vertebra el pensamiento del Renacimiento fue la obsesión por descubrir a Dios a través de la naturaleza¹. Vives, Erasmo, Fray Luis de León o Cervantes insistieron en la necesidad de que el hombre permaneciera en contacto con la naturaleza, el marco idóneo para su educación, como enseñaron los autores clásicos, pero también para reflexionar y dar gracias. Al igual que ocurrió en gran parte de Europa, el nuevo sentimiento hacia la naturaleza que se generaliza en la España del siglo XVI estuvo determinado, desde fechas tempranas, por la aparición del Humanismo y los inicios de una cultura profana que buscaron en los escritores latinos la fuente esencial para expresar las imágenes de un paisaje y una naturaleza «ideal», claramente entroncados con la Antigüedad clásica. Los textos de Homero, Plinio, Ovidio o Virgilio, quienes ofrecieron las citas más expresivas para imaginar el entorno utópico y paradisiaco de dioses y hombres –como las traducciones tempranas de la *Odisea* o la *Eneida*– no fueron fortuitos y se convirtieron en los máximos modelos para la exaltación de lo natural y para la circulación de los temas bucólicos y pastoriles.

No es casual que este fenómeno, característico del siglo XVI, surgiera después de un movimiento de concentración urbana y tuviera su perfecta identificación con la ideología guevariana de la vida en el campo, con el parangón «corte/aldea» operado sobre la antítesis clásica del *otium/negotium* y del *beatus ille* de Horacio; un retiro al campo que practicaron Séneca o Escipión y que originó un concepto dual y un contraste entre el campo y la urbe, así como un cauce para la incorporación de una visión neoplatónica que concedía a lo natural un sentido libre y puro. El bucolismo fue, como se ha señalado en numerosas ocasiones, un fenómeno esencialmente urbano que surgió de los ambientes más refinados de la cultura cortesana del Renacimiento.

Tampoco resulta extraño que la atención hacia el mundo natural se produjera tras los descubrimientos consecutivos de nuevas tierras y nuevos mares. Con una geografía ampliada, el hombre empezó a contemplar todo aquello que le rodeaba y encontró en la naturaleza un

¹ GARROTE PÉREZ (1981).

medio perfecto para expresar sus sentimientos. La consecuencia en el orden literario fue importante: «la naturaleza como paisajes»², a la par que lo fue en el orden artístico con la progresiva incorporación del paisaje a los fondos pictóricos, dos fenómenos que podrían esclarecer en un análisis comparativo las formas de percepción y el pensamiento de una época³.

La literatura de imaginación nos ofrece una visión espléndida de cómo el paisaje se convirtió en un marco narrativo idóneo para reflejar el reciente descubrimiento del mundo natural. Las aventuras de sus héroes y protagonistas, en su gran mayoría fantásticas y extravagantes, se desarrollan en unos escenarios que pertenecen ante todo a un mundo ideal, inventado y falso, pero seductor; escenarios narrativos que no están muy alejados de aquellos que imaginaron los hombres europeos del momento o que sorprendieron a los primeros viajeros ante el paisaje virgen del Nuevo Mundo, un hecho que debe ser considerado como una de las más grandes aventuras paisajísticas de todos los tiempos, en palabras de A. Richard Turner, quien afirma además que los paisajes más enigmáticos no son pictóricos sino literarios⁴.

Sin duda, la narrativa hispana del siglo XVI, especialmente la novela –caballeresca, pastoral, sentimental o bizantina–, con su carga de fantasía e imaginación, resulta ejemplar a la hora de analizar las distintas representaciones de un paisaje literario⁵, tópico que responde casi siempre al calificativo de «inverosímil»: por un lado, mágico, terrible y fabuloso, ligado a lo desconocido y al peligro, por otro, arcádico y pastoral, ameno y placentero, aunado a una concepción clásica del *locus amoenus* que invadió todos los géneros literarios de la centuria. Se trata de dos visiones de la naturaleza que coinciden en líneas generales con los dos polos de atracción –Flandes e Italia– que configuraron los fondos de paisaje de la pintura española del siglo XVI: el paisaje ideal y el épico⁶.

Por último, no hay que olvidar el paisaje íntimo, manipulado, dominado y reconducido por la mano del hombre: los campos cultivados y los jardines. Incluso éstos últimos también están en ocasiones alejados de la realidad y pertenecen al dominio de la fantasía y de la imaginación, tan del gusto de los lectores de esta literatura de evasión, la sociedad culta: príncipes, grandes y cortesanos.

Los libros de caballerías, género que prolifera con enorme éxito a partir de la publicación del *Amadís de Gaula* en 1508, presentan un escenario típico del trasmundo, paisajes en deuda con la tradición medieval del mundo nórdico⁷, que progresivamente se contamina del lugar idílico del *locus amoenus*. Entre florestas, bosques, lagunas, ínsulas, cuevas o aislados paraísos el protagonista sortea toda clase de aventuras, combates y torneos. El género, crisol y receptáculo del mundo medieval, fue igualmente el anuncio de un cambio ligado a la nueva sensibilidad renacentista y en consonancia, como señaló José de Amezcua, con los acontecimientos históricos, como el descubrimiento de América y las campañas victoriosas de Italia,

² *Idem*, p. 61 y ss.

³ Sugereñcia recogida de GODINHO ARALA CHAVES [s.f.].

⁴ TURNER (1993), p. 53.

⁵ Para una aproximación a los jardines descritos en la literatura hispana del siglo XVI, SOTO CABA (1997).

⁶ MARTÍNEZ-BURGOS (1986).

⁷ PATCH (1983).

un verdadero telón de fondo ante el cual se desarrolló el género y que podría explicar en parte el renacer del espíritu caballeresco que parecía perdido en Europa⁸. El punto culminante se alcanzó a mediados del siglo XVI, a la vez que llegaba a su fin con el golpe de gracia de *El Quijote*. Siguiendo a Amezcua, los descalabros políticos y la ideología contrarreformista tuvieron incidencia en el cambio y la nueva dirección que tomaron estos libros. A la historiografía tradicional que vio en la crítica moralista de la época y en la aparición de una literatura que reflejaba la vida en toda su miseria –la picaresca– el ocaso del género caballeresco, se añaden nuevos planteamientos, entre ellos el de la flexibilidad y la contimanicación: la novela se torna caballeresco-pastoril, cortesano-caballeresca, caballeresco-realista, caballeresca-bizantina, etc...⁹. En esta transformación del género tuvo una proyección esencial la *naturaleza* como escenario de la acción de la novela, bien sea en un marco fantástico o verosímil.

La verosimilitud ha sido señalada al tratar del *Tirant lo Blanc* –editada en catalán en 1490 y en castellano en 1511–, cuya óptica frente al escenario refleja una observación más directa de la realidad, sin embargo con los libros de caballerías impresos a mediados de siglo las descripciones del paisaje se impregnan de una naturaleza bucólica propia del género pastoril, como en Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra* (1547) o en *Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1555) de Diego Ordóñez de Calahorra: islas «frescas y deleitosas», «cristalinas aguas», «prados floridos», «aves cantoras» son los elementos sustanciales que configuraron el paisaje ideal conocido como *locus amoenus*, el tópico literario que analizó Curtius¹⁰ y que constituye el marco o decorado donde se desenvuelven unas aventuras cada vez más imposibles. Una naturaleza que no es producto de la observación directa, ni responde a la realidad, tan sólo a una «realidad connotada»¹¹, como ocurrió en la pintura coetánea, cuyos fondos de paisajes, tomados de la literatura, se formulan constantemente con unos cuantos elementos derivados de la tradición paisajista de la Antigüedad¹². Los especialistas han afirmado, en este sentido, el escaso y complejo desarrollo que a lo largo de todo el siglo tuvo la naturaleza como escenario literario, una característica que en la pintura se tradujo en la consideración del paisaje como algo superficial y secundario, y en el que se involucraron los propios teóricos¹³.

En la narrativa nos encontramos ante un espacio convencional, naturaleza estereotipada, figuras extraídas de la realidad y de la fantasía que conviven con todo aquello perteneciente al trasmundo: mundos submarinos, cuevas maravillosas y mágicas o castillos hechos «por arte de encantamiento» en los que se encuentran monstruos, salvajes y gigantes que acechan, además, por prados con fuentes cristalinas entre tupidos bosques.

Próximo a la verosimilitud, pero también al paisaje idílico o *locus amoenus*, la narración caballeresca presenta un jardín o vergel ligado al *hortus conclusus* y a la mentalidad medieval, limitado y cerrado, refinado y retórico y por tanto eco de un pequeño Paraíso, escenario

⁸ AMEZCUA (1973), p. 23 y ss. Sobre el género caballeresco, cf. también CURTO HERRERO (1976).

⁹ *Idem*, pp. 23 y 24.

¹⁰ CURTIUS (1989), I, p. 263 y ss.

¹¹ DURÁN (1973), p. 151.

¹² MARTÍNEZ-BURGOS (1986), p. 70.

¹³ *Idem*, p. 68.

esencial de la cuita amorosa. En la obra de Rodríguez de Montalvo este *hortus* tiene su primer ejemplo en la huerta donde fue engendrado el propio Amadís. También Palmerín fue producto de la cita nocturna en una huerta entre Griana y Florendos, tópico que volvemos a encontrar en *Espejo de Príncipes y Cavalleros*. La princesa Briana, recluida en el Monasterio de la Ribera, en espera de sus nupcias, paseaba «sola y en faldilla en un fresco y deleitoso jardín, que... solamente la princesa y sus doncellas entravan en el», mientras el emperador Trebacio la observaba desde lo alto de su aposento «y sin ser visto de nadie, entró en el jardín». La dama, como era habitual en los episodios caballerescos se encontraba en la fuente y sorprendida le dice «grande injuria quel jardín con vuestra entrada a recibido, por no aver entrado en él otro hombre». Ya en el *Cifar* —impresa en Sevilla en 1512 y considerada como típica novela caballeresca de la Edad Media¹⁴— el diablo se aparece en forma de «una dueña muy fermosa que se bañava en una fuente muy fermosa y muy clara en medio del vergel»; vergel que en este género fue propicio para las apariciones de magas y ninfas¹⁵. La magia y lo sobrenatural no deja de ser un motivo extraído del folclore nórdico, como aparece en el ciclo troyano (el jardín rodeado de un muro de aire mágico dentro del cual está encerrado el caballero esclavizado por una dama...)¹⁶. Tópico igualmente era el hecho de que el jardín estuviese con tal frondosidad de «entretexidos» árboles «que por ninguna parte podían ser vistos». Además de la fuente, el jardín podía contar con «un ancho y hondo río, que por dentro de la huerta atrevasaba...». Del deseo del emperador nacieron el Caballero del Febo y Rosicler¹⁷. Próximos a los palacios, los vergeles fueron el lugar más idóneo para el encuentro clandestino de Amadís y Oriana —«que venga esta noche muy escondido y entre en la huerta»— o de Tirant y Carmesina.

En ocasiones la referencia al vergel resulta más explícita y descriptiva, o bien se enriquece con la inclusión de algún elemento, sea decorativo o simbólico, como el «arco de los leales amadores» de la Insola Firme del *Amadís de Gaula* (1508): «un arco a la entrada de la huerta, en que arboles de todas naturas havia... y era cercada de tal forma, que ninguno a ella podía entrar sino por debaxo del arco; encima del puso una imagen de hombre, de cobre, y tenía una trompa en la boca como que quería tañer...»¹⁸. Se abandona, en ciertas obras, el vergel con el fin de convertirlo en un jardín más sofisticado, y así en el *Palmerín de Oliva* (1511) el jardín de la maga o hechicera Urganda ofrece una reproducción fiel de un jardín cortesano, mientras que en *Palmerín de Inglaterra* (1547), de Francisco de Moraes, el mismo jardín de la maga Urganda se elabora ya, como constató Maria Rosa Lida de Malkiel, como un verdadero jardín renacentista donde todo está plantado a medida y compás¹⁹.

Como escenario narrativo y ligado al paisaje y a la exaltación de la naturaleza, el jardín es uno de los grandes tópicos de la literatura renacentista, pero este escenario recurrente tiene

¹⁴ GONZÁLEZ (1983), p. 135.

¹⁵ Cf. SOUVIRON (1997).

¹⁶ WILLIAMSON (1991), p. 43.

¹⁷ ORDÓÑEZ DE CALAHORRA (1975), p. 59 y ss.

¹⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO (1987), p. 660.

¹⁹ MALKIEL (1983).

sus raíces en la composición de lugar establecida en la poesía tardomedieval, aunque fue el *Roman de la Rose* la obra que hizo del *hortus* el marco alegórico por excelencia del enamorado que fusionó la idea del *hortus deliciarum* con el gozo del amor libre.

En las novelas de aventuras, y en especial en los libros de caballerías del Siglo de Oro, el *hortus* o vergel comporta siempre connotaciones ajenas al mundo espiritual. Pasa a ser un lugar de placeres, un verdadero paraíso terrestre, tan seductor como peligroso —en otro género, y en fechas tempranas el huerto o jardín cerrado de *La Celestina* es bien significativo de este paraíso²⁰—. Cervantes perfiló la sensualidad del *hortus* en los desvaríos del Quijote cuando oyendo éste tocar un arpa «le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído» (II, XLIV). Una idea que, de alguna forma, se contrapone con aquel *hortus conclusus*, sinónimo de la visión del paraíso terrenal, de la noción del Edén, que en la pintura y la poesía de finales de la Edad Media y durante gran parte del Renacimiento sirvió para alegorizar virtudes, enmarcar Vírgenes, «Sagradas conversaciones» o Anunciaciones²¹; el jardín es tema y metáfora en la literatura mística desde tiempos ancestrales: en el *Cantar de los Cantares*, San Agustín o Santa Teresa el jardín es espacio sacro, ligado al paraíso y a la Virgen, es lugar del alma y de la virtud²². Frente a este vergel de privilegios espirituales se afianza un jardín como paraíso artificioso y vulnerable. Una ambivalencia que parece recoger, a mediados del siglo XVI, Pedro de Medina al escribir «Vergel hermoso: que provecho o daño trae» en su *Libro de la Verdad* (1555), una obra alegórica de gran éxito escrita a manera de diálogo entre el Hombre y la Verdad y en la que se propone una equivalencia entre el vergel y el mundo donde el hombre debía encontrar la salvación del alma. Para el Hombre, ese mundo, metáfora del jardín, es un paraíso de gozo: «hecho para mi recreación y placer, donde muchas holguras y pasatiempos tomo... do hay lindos árboles e flores, con tanta diversidad de frutos de gran gusto, que alegran y olores que confortan. Oigo este suave canto de aves. Y así este vergel me parece el paraíso terrenal, donde puso Dios los primeros padres para que en el gozasen»²³. Para la Verdad, sin embargo, hay una contrapartida, pues el jardín al igual que el mundo, expone a los peligros: «Y a lo que dices tú desde tu vergel, es así que algunas veces en los huertos y vergeles hay honestos placeres, más muchas también, malos y deshonestos; porque ha de saber que así como los virtuosos por huir de los tráfigos y bullicios del mundo se huelgan en los apartados campos, entre los árboles, así también en ellos se deleitan, porque el lugar muchas veces despierta al ingenio del hombre en tal manera que a unos convida a penitencia y a otros incontinencia...»²⁴.

Como otros muchos autores, Pedro de Medina utilizaba los términos de huerto o vergel para señalar el pequeño y sencillo *hortus* de delicias o placer, muy similar al que refieren los

²⁰ Sobre este aspecto de la tragicomedia cf. OROZCO (1968) y STAMM (1977).

²¹ Sobre la plasmación del jardín en los fondos de la pintura española del Renacimiento vid. MARTÍNEZ-BURGOS (1986), pp. 74 y 75.

²² AÑÓN FELIÚ (1996), p. 17 y ss.

²³ MEDINA (1944).

²⁴ *Ibidem*, p. 276.

relatos caballerescos y al que se generalizaba en la jardinería hispana del siglo XVI, una jardinería modesta, que difiere de las realizaciones regias y nobiliarias y de aquellos paisajes y jardines que Medina ensalzó en su más famosa obra, *Grandezas y cosas memorables de España* (1548), donde alabó las plantaciones a gran escala, arboledas y obras de jardinería emprendidas por el futuro Felipe II.

El *huerto*, como indicó más tarde Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), difería del *vergel*, pues aquél «tiene árboles y frutales» y éste era sólo de «recreación, para alegrar la vista», similar al *jardín*, el cual tenía las «mismas condiciones y si tienen algunos árboles estos son enanos, que no enbarañan la vista», comentario que debe ser relacionado con la normativa teórica del desarrollo jardinístico del Renacimiento que exigía la necesidad de vistas o la contemplación de parte del conjunto natural, es decir, la aplicación de la perspectiva. El uso del término, de origen francés, fue afianzándose a lo largo de la centuria –a finales de siglo Gregorio de los Ríos lo utiliza para titular su tratado de agricultura– y el mismo Covarrubias indicaba que «ya se han aprovechado deste nombre para el frontispicio de algunos libros, como *Jardín de Flores*, *Jardín del alma*, etc...», síntoma del éxito que el término adquiría en el ámbito literario.

Pero volviendo al *vergel* caballeresco, fue la contrapartida y la función negativa, en cuanto a la connotación arriesgada del jardín, lo que primó en la creación literaria de gran parte de la narrativa de evasión de la época.

Por otro lado, en las novelas de caballerías las numerosas referencias a vergeles y huertas –descritos con ciertos caracteres realistas pero muy concisos del *hortus conclusus*–, se suelen incluir dentro de generalizadas ambientaciones fantásticas, propias del «ultramundo» imaginativo del género y que en numerosas ocasiones embelesan a los héroes respondiendo así a perfectas convenciones literarias. Se trata de valles, ínsulas o bosques pantanosos, por ejemplo, que conducen a castillos con muros, torreones, almenas y corredores subterráneos, trasposición arquitectónica propia de la estética gótica; los palacios o las ciudades descritas superficialmente, aparecen siempre aderezados del recurso retórico de la «maravilla» y de las características fantásticas de los materiales de esta ambientación literaria: piedras preciosas, marfil, oro, plata o cristal, amén de jaspes, pórfidos, mármoles y alabastros; materiales aquéllos cuya contemplación hace dudar al héroe de que «por humanas manos pudiesen ser hechos tales edificios» y que más bien son «por arte de encantamiento».

Tales «dudas» aparecen también en otro género de la narrativa del Renacimiento español: la denominada novela bizantina o de aventuras cuyo éxito en los círculos humanistas y cortesanos fue impulsado por la impronta clásica –una vuelta a los modelos de la Antigüedad– compatible con la doctrina y la moralidad cristiana²⁵. La difusión del género bizantino o «griego» se inicia a raíz de la publicación de dos novelas que tuvieron gran difusión en la Europa de los siglos XVI y XVII: la *Historia Etiópica* de Heliodoro (Basilea, 1533) –traducida al castellano e impresa en Amberes en 1554– y la novela de Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte* (Venecia, 1551). La emulación que provocaron ambas obras en los autores castellanos del siglo XVI originó también una geografía exótica, desconocida y fantástica, muy ligada al am-

²⁵ Cf. TEJJEIRO (1988) y GONZÁLEZ ROVIRA (1996).

biente literario caballeresco. La naturaleza y las «ínsulas» –en sintonía con los viajes y descubrimientos marítimos– son proclives en el género y esenciales en el marco espacial de *Los Amores de Clareo y Florisea...* (1552)²⁶; islas que configuran el recorrido de los protagonistas y que se inicia con la «Insula Deleitosa» para finalizar con la «Pastoril», pasando por la «Insula de la Crueldad», la de la «Pena» y la de la «Vida». Volvemos a encontrar aquí las distintas representaciones de un paisaje literario y que, sin duda como ocurría en las novelas caballerescas, tienen su perfecta trasposición en la plástica del momento, en los paisajes de fondo de numerosas tablas y lienzos que nutrían las colecciones de príncipes y grandes. En este sentido, hay que recordar que las observaciones de Kenneth Clark sobre la pintura de paisajes son igual de pertinentes para la literatura²⁷. La «Insula de la Crueldad» nos traslada de forma inevitable a los fondos fantásticos y visionarios de algunas tablas de El Bosco: «la cual parecía tan oscura que la noche no lo es tanto. Parecía que unos humos negros de azufre salían della; las casas y arboledas eran todas negras y de negra color, las aguas que por ella corrían eran todas de color de sangre; oíanse grandes y dolorosos gritos y grandes alaridos que ponían espanto a los que oían...»²⁸; mientras que la amenidad del *locus amoenus*, fértil y umbroso y propio del ámbito septentrional y nórdico, cuyo reflejo tuvo su transcripción más significativa en otros artistas flamencos, aparece en otras «ínsulas» de Núñez de Reinoso, una de ellas «tan copiosa de arboledas y grandes campiñas que gran contento daba a los ojos...»²⁹, «la cual tenía en torno muchos jardines y casas de gran porte y placer...»³⁰, ínsulas que, como las moradas de los príncipes y grandes de la centuria eran fértiles y «las mas avisadas y cortesanas que en el mundo podían hallarse...»³¹ y en los jardines «lentos de tantos y tan diversas flores cuantos en los muy floridos campos de la natura producidos se podrían hallar...»³².

En este ámbito visionario y ultramundano, con leves pinceladas de cierto realismo en algunos escenarios o marcos narrativos, se sitúan las escaramuzas del enamorado peregrino o del caballero andante, las luchas, torneos, justas y fiestas, requiebros amorosos, bailes y danzas; es decir, lides, fiestas y ceremonias que seguían conformando la imagen caballeresca de la sociedad cortesana del siglo XVI. Una imagen, pues, real y que no sólo pertenece a la literatura, ya que se trata de un gusto estético y una manifestación cultural que pervive hasta bien entrada la centuria³³. Las crónicas de los viajeros que visitaron la península desde época tardomedieval, como Jorge de Ehingen o Leon de Romisthal, dejaron –además de valiosas noticias sobre los jardines y vergeles– una relación nutrida de torneos, cacerías, bailes, banquetes y otras diversiones que para García Mercadal «tienen todas las trazas de un libro de

²⁶ NÚÑEZ DE REINOSO (1991).

²⁷ CLARK (1971).

²⁸ *Ibidem*, p. 92. En relación con *El jardín de las Delicias* de El Bosco *vid.* VALENTE en AÑÓN FELIÚ (1986), p. 231 y ss.

²⁹ *Idem*, p. 70.

³⁰ *Idem*, p. 78.

³¹ *Idem*, p. 100.

³² *Idem*, p. 101.

³³ Resulta de gran interés a este respecto el clásico trabajo de RIQUER (1967).

caballerías»³⁴. Los relatos de estos viajeros corresponden al momento en que empiezan a estar en boga dichas novelas. No es extraño, en este sentido, que en sus crónicas se detengan en parajes, bosques y todos los paisajes que, coincidieran o no, pudieran rememorar aquel escenario natural de los héroes novelescos. Con un mismo espíritu de ficción caballeresca, Antonio de Lalaing relata el viaje que, desde los Países Bajos, realizó Felipe el Hermoso en 1501. Este oficial, Señor de Montigny, ofrece un repaso de los castillos, parques y cazaderos que recorrió la comitiva por Francia y España, así como las fiestas y ceremonias suntuosas tan del gusto de las primeras décadas del siglo. Gusto e imagen que pervivirá en el contexto cortesano y sus fiestas durante los dos primeros Habsburgo, a la vez que de forma progresiva absorbe contenidos de tipo clásico y humanista —como sucedió también en la narrativa— cortejos triunfales, celebraciones mitológicas y personajes extraídos directamente del mundo de la Antigüedad, de la fábula griega y romana³⁵. En la *Relación del viaje que Felipe II realizó en 1585*, Enrique Cock sigue manteniendo los rasgos de este espíritu de caballerías y torneos³⁶.

Si el jardín fue escenario y teatro de numerosas fiestas durante el Renacimiento, igualmente sirvió para aderezar los recorridos triunfales y pasó a ser un elemento importante en el conjunto de las arquitecturas y aparatos efímeros. Fue elemento citado en los espacios narrativos y en la literatura caballeresca, tan prolija en mencionar fiestas, con simulacros de jardín, como el que encontramos en *Tirant lo Blanc* cuando menciona «un jardín muy bien arbolado...» como aparato efímero de las bodas del rey de Inglaterra³⁷. Un simulacro que fue una realidad como nos cuentan las crónicas. No hay más que recordar el «Jardín de Plaisance» realizado en Brujas con motivo de la entrada triunfal de Carlos V, un pequeño vergel con árboles y flores y en el que se representaba al emperador como Orfeo rodeado de animales en clara alusión al mito del príncipe virtuoso y humanista³⁸. De la misma forma se montó en 1560 y en Alcalá de Henares «un parque a la larga... aderezado de una misma manera, [que] hacía muy hermosa vista...» para recibir a Felipe II e Isabel de Valois³⁹. También Cock al referir la entrada de Felipe II en Valencia alababa el adorno vegetal que sobre el puente del río Guadalquivir se había realizado: «que todo estaba de tal manera aderezado, que parecía ir por una huerta bien cultivada»⁴⁰. Similares ornatos refiere el mismo autor en la *Jornada a Tarazona* de 1592⁴¹.

Yedra, laurel, brezo, flores y toda clase de plantas —«yerbas odoríferas», ramos de robles, acebo y «yerbas entretexidas» como indica Calvete de Estrella en el *Felicitísimo Viaje...*⁴²— sirvieron para organizar los numerosos y simulados vergeles, jardines o parques que ameniza-

³⁴ GARCÍA MERCADAL (1952).

³⁵ CHECA (1987), p. 214 y ss.

³⁶ COCK (1876).

³⁷ MARTORELL y GALBA (1988), I, p. 156.

³⁸ CHECA (1987), p. 210.

³⁹ SIMÓN DÍAZ (1964) y ASTRUE CAMPO (1990).

⁴⁰ COCK (1876), p. 245.

⁴¹ COCK (1879).

⁴² CALVETE DE ESTRELLA (1939), p. 120.

ron las fiestas de la centuria⁴³. Esta técnica vegetal no se ignoró en la narrativa y abunda en la novela pastoril, el género que afianzó el *locus amoenus* y el paisaje arcádico en la literatura castellana, una novela que de nuevo fue pasto de la atenta lectura de la clase cortesana a raíz de la publicación en Toledo y en 1549 de la traducción de *La Arcadia* de Jacopo de Sannazaro. Con esta obra se introducía una línea neoplatónica que aunaba dos conceptos: el amor y la naturaleza. Las obras de Montemayor, Gil Polo o Feliciano de Silva sustituyeron a la novela de caballerías, cuyo desgaste se produjo de forma progresiva durante la segunda mitad del siglo⁴⁴. La amenidad tan tópica como indiscutible de sus paisajes descritos se acompaña en este género de un mosaico de recuerdos clásicos mucho más evidente que en el resto de las producciones narrativas. Los jardines son, pues, numerosos y comportan novedades renacentistas más palpables: amén de los personajes de la fábula greco-latina hay que señalar los templos, ruinas antiguas, columnas, esculturas de emperadores, sepulcros-camposantos y obeliscos que conforman el telón de los protagonistas, pastores que no están exentos de topar con los lugares mágicos y del «ultramundo», en palabras de Avalle-Arce de «una mitológica sobrenaturalidad». Para Asunción Rallo el jardín en el contexto pastoril opone «el hedonismo del ámbito natural al significado metafórico del arte, en el cual el jardín transporta a la reducción de lo bello en lo humano. De ahí que sea lugar de la Fama, como cementerio, como museo de estatuas...»⁴⁵. Quizá, por ello, los elementos citados de este escenario narrativo coinciden de forma notable con la recreación, el artificio y las «antiguallas» que se van introduciendo en los jardines del Renacimiento español, en especial durante el reinado de Felipe II. Desde este punto de vista, la dialéctica entre natura y artificio es argumento propicio en estas novelas y en *La Arcadia* de Lope resulta sumamente significativo⁴⁶.

Por otro lado y pese a seguir siendo paisajes esencializados, con una economía de recursos a base de escasos elementos naturales, se puede observar en las descripciones analogías con lo que Clark denominó «estructura del nuevo paisaje arcádico»⁴⁷, ya que, al igual que ocurrió en otros géneros, las escenas narrativas funcionan «como en el teatro, de acuerdo a una convención»⁴⁸, formando plazas o calles. Este carácter escenográfico, que evolucionará de forma notable en el desarrollo jardinístico y que también se dio en los fondos de paisaje de la pintura coetánea, alterna con la técnica mencionada anteriormente, en el que los arcos y los paneles de las fiestas pastoriles se realizan a base de enramadas y flores y, casi siempre, en escenas inmersas dentro de la propia naturaleza. Las referencias a esta técnica menudean en *La Galatea* de Cervantes —en las bodas de Silverio y Daranio se aderezó una plaza «tan enramada que una hermosa verde floresta parescía, entretexidas las ramas por encima... y con mucha diversidad de flores...»⁴⁹—, simulacros de vergel que también se encuentran en *El Quijote* y en el *Persiles*, sirviendo incluso para el disfraz de los pastores.

⁴³ Vid. además CHECA (1992).

⁴⁴ AVALLE-ARCE (1975).

⁴⁵ RALLO (1991), p. 293.

⁴⁶ No hay que olvidar que Lope conoció las novedades de la jardinería renacentista cuando se «retiró» a la posesión del duque de Alba en Cáceres. Vid. NAVASCUÉS (1995), p. 63 y ss.

⁴⁷ CLARK (1971), p. 89.

⁴⁸ Vid. RALLO (1991), p. 43.

⁴⁹ CERVANTES (1987), p. 230.

En la novela pastoril el jardín vuelve a tener una ubicación de raigambre fantástica y de tradición alegórica, convirtiéndose en «jardines secretos», jardines escondidos entre el bosque y la floresta y de difícil acceso —«excondrixos aparexados para encubrir cualquier desmán que entre damas y caballeros hiziese el amor»⁵⁰, suntuosos jardines inapreciables desde las ventanas del palacio «a causa de unos espessos y altos álamos que lo estorbaban»⁵¹—, rasgos que conectan con ciertas pautas de la jardinería del siglo XVI.

Ahora bien, estos jardines inmersos en el propio paisaje y, por tanto, confusos, ya que en muchos pasajes es difícil averiguar donde empieza el jardín y donde termina la naturaleza, fueron producto de una fantasía que no desestimó la incorporación de soluciones renacentistas y tampoco olvidó los elementos tradicionales del viejo *hortus* medieval. Quizá, esa falta de delimitación física sea una de las características esenciales para comprender una imagen particular del jardín en la literatura del Renacimiento. Imagen que, desde el punto de vista de Corrado Rosso, negaría la existencia de una tipología en los jardines de poetas y escritores, puesto que considera que la «tipología surge de la idea del límite, que no es la naturaleza, sino una creación de la voluntad y ésta convierte la naturaleza en artificio»⁵².

No obstante, habría que preguntarse si en la realidad muchos de los jardines del siglo XVI no quedaron inmersos en ese paisaje ilimitado de las «afueras» de las ciudades, en las márgenes del Guadalquivir, en las riberas del Genil o en las campiñas y bosques castellanos donde florecieron los Reales Sitios. La narrativa así lo reflejó y creó, como indica Rosso, una amalgama entre lo real y lo ideal. Los paisajes de fábula que nos ofrece la novela del Renacimiento español reflejan sustratos de una realidad unida al acerbo de la tradición y de una alegoría recurrente del pasado —como ocurrió con los héroes novelescos de la teoría jardinística del Quattrocento, los viajeros de Colonna y Filarete—. Eugenio Battisti, al referirse a los jardines «literarios» del siglo XV, da una calificación: *un intrigante sistema conceptual*⁵³, una dificultad que debe ser imprescindible a la hora de estudiar los orígenes y la evolución estilística del jardín en la época moderna.

⁵⁰ MONTEMAYOR (1991), p. 294.

⁵¹ GIL POLO (1973), p. 180.

⁵² ROSSO (1987), p. 19.

⁵³ BATTISTI (1972), p. 4.

Bibliografía

- AMEZCUA, José de. *Libros de caballerías hispánicas. Estudio, antología y argumentos*. Madrid, Alcalá ed., 1973.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen [dir.]. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid, Editorial Complutense, 1996.
- ASTRUE CAMPO, Isabel. *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1990.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo, 1975.
- BATTISTI, Eugenio. «Natura artificiosa to natura artificialis», en *The Italian Garden*. First Dumbarton Oaks Colloquium of the History of Landscape Architecture. Washington, 1972.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal. *El Felicísimo Viaje del Alto y muy Poderoso Príncipe Don Felipe*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1930.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1987, edición e introducción de Juan Bautista Avalle-Arce.
- COCK, Enrique. *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia...* Madrid, Imprenta Estereotipia y Galv. de Aribau, impresores de Cámara de S.M., 1876.
- . *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592, pasando por Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos, Logroño, Pamplona y Tudela*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1879.
- CURTIU, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. México, FCE, 1989 (5ª reimpr.), 2 vols.
- CURTO HERRERO, F. F. *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*. Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987.
- . *Felipe II, Mecenas de las Artes*. Madrid, Nerea, 1992.
- DODINHO ARALA CHAVES, M. A. *Formas de Pensamento em Portugal no séc. XV*. Lisboa [s.f.].
- DURÁN, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1975.
- GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1952.
- GARROTE PÉREZ, Francisco. *Naturaleza y pensamiento en España en los siglos XVI y XVII*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981.
- GIL POLO, G. *Diana Enamorada*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1973; ed. de Rafael Ferreras.
- GONZÁLEZ, Cristina. «Introducción», en *Libro del Caballero Zifar*. Madrid, Cátedra, 1983.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid, Gredos, 1996.

- MALKIEL, María Rosa Lida de. «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», en Howard R. PATCH, *El Otro Mundo en la literatura medieval*. Madrid, FCE, 1983.
- MARTÍNEZ BURGOS, Palma. «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI», *Fragmentos* (1986), n° 7, pp. 66-83.
- MARTORELL, Joanot y GALBA, Martí Joan de. *Tirant lo Blanc*. Madrid, Alianza, 1984, 2 vols.
- MEDINA, Pedro. *Libro de la Verdad en Obras de Pedro de Medina*. Madrid, CSIC, 1944; edición y prólogo de Ángel González.
- MONTEMAYOR, Jorge de. *La Diana*. Madrid, Cátedra, 1991.
- NAVASCUÉS, Pedro. «La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín», en *Jardines y paisajes en el Arte y en la Historia*. Madrid, Editorial Complutense, 1995. Dir. Carmen Añón.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso. *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. Cáceres, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1991. Edición, introducción y notas de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes.
- ORDÓÑEZ DE CALAHORRA, Diego. *Espejo de Príncipes y Cavalleros (El Cavallero del Febo)*. Edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- OROZCO, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*. Madrid, Prensa Española, 1968.
- RALLO, Asunción. «Introducción» a la ed. de la obra de Jorge de Montemayor: *La Diana*. Madrid, Cátedra, 1991.
- ROSSO, C. «Per una tipologia del giardino», en *La letteratura e i Giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1987.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987. Ed. a cargo de José Manuel Cacho Blecuá.
- PATCH, Howard R. *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*. Madrid, FCE, 1983 (5ª reimpresión).
- RIQUER, Martín de. *Caballeros andantes españoles*. Madrid, Austral, 1967.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia*. Madrid, CSIC, 1964.
- STAMM, J.R. «De huerta a huerto, elementos lírico-bucólicos en *La Celestina*», en *La Celestina y su entorno social*, Actas del I Congreso Internacional sobre *La Celestina*. Barcelona, 1977, pp. 81-88.
- SOTO CABA, Victoria. «Describir Jardines. Tópicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina», *Reales Sitios* (1997, 4º trimestre), n° 134, pp. 20-29.
- SOUVIRON LÓPEZ, Begoña. *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid, Iberoamericana, 1997.
- TEIJEIRO, Miguel Ángel. *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*. Caracas, Ediciones Universidad de Extremadura, 1988.
- TURNER, A. Richard. «Del Paraíso Terrenal al Paisaje Planetario. Italia en el siglo XV», en *Los Paisajes del Prado*. Madrid, Nerea, 1993.
- WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Taurus, Madrid, 1991.