

te, el jardín resulta ser, aunque abrumado por la decoración vegetal y el olvido, una cifra de las delicias incestuosas.

Los romanos añaden al jardín, la gruta, espacio que tanto apunta al sepulcro como al origen claustral de la vida. Entre los árabes, el claustro deviene patio, la abierta intimidad de la casa. Es un lugar privado, que no penetra la mirada exterior, pero que se abre a las figuraciones cósmicas del cielo.

En los jardines medievales y renacentistas aparece el laberinto, lo cual supone la incorporación de cierto espacio de itinerario dentro del mismo jardín. El laberinto es un camino de ida que es, al tiempo un camino de vuelta. No se puede salir de un laberinto sino volviendo sobre los pasos, retornando a la entrada (salida). En ciertos códigos herméticos, es emblema del mundo como cosmos, como orden. Si tomamos el juego de la oca, por ejemplo, advertimos que la casilla 42 se denomina justamente, laberinto, y que duplica al número 21, que en el tarot es emblema del cosmos. El laberinto, hacha doble, es un doble mundo, donde ir es venir. De algún modo, el jardín monástico es también un emblema, el del huerto concluso, una de las advocaciones de la Virgen en sus letanías. El jardín con la fuente de la vida en medio se duplica en nostalgia del origen perdido y esperanza de la meta recuperada, el Paraíso celestial.

Durante el Renacimiento irrumpe un nuevo contorno de jardín, el redondo (ejemplo: el jardín botánico de Padua). Se dice que su inspiración está en alguna literatura esotérica, como el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna (1467), donde Citeres, reino de Venus, tiene un jardín circular. La Virgen María es desplazada, en la imaginaria neopagana del humanismo, por Venus: a la diosa telúrica sucede la diosa marina. A la quietud del feudo, la movilidad del océano, cruzado por aventureros y comerciantes. El jardín venusino se abre a los caminos del viaje iniciático y renuncia a toda virginidad y encierro. Es el cosmos, siempre, pero un cosmos múltiple y de zonas inexploradas, codiciables.

María-Venus plantea, con sus jardines alternativos, la duplicidad de la constante figura materna: el adentro del útero y el afuera del mundo en el momento del parto, la madre que retiene al hijo junto a sí y la madre que lo arroja al mundo (a la historia), la inhibición del incesto en la fantasía de la madre virginal y la promiscuidad del placer en la madre universal e iniciática.

El Renacimiento matiza el jardín al sacarlo del ámbito estrictamente privado y darle cierto carácter público. Los jardines de algunos señores renacentistas se sitúan en puntos elevados de la ciudad, balcones naturales, terrazas o miradores (los belvederes), con el nombre del propietario en el pórtico. Así los describe León Bautista Alberti, uno de los principales doctrinarios de la arquitectura humanista. El hecho de que, ya desde el siglo XII, se confíe a los arquitectos el diseño de los jardines, indica que se concede al jardín la dignidad de un edificio, algo que se exhibe ante la sociedad. El jardín es patrimonio y obra. Es lugar de reunión para iguales (por ejemplo: los Medicis y los neoplatónicos florentinos) pero no ya para aislarse y ensimismarse. La belleza del mundo se considera desde una perspectiva privilegiada. Es, justamente, el *bel-vedere*: el cosmos como algo bello a la vista.

El manierismo transforma el jardín en espacio escénico basado en especulaciones visuales de la perspectiva y acudiendo a la arquitectura del agua (ejemplo culminante: el «teatro de agua» de la Villa d'Este en Tivoli). La naturaleza —nichos y grutas— se torna, paradójicamente, falsa. El sonido alcanza la misma importancia que el espacio y el volumen de muros de piedra o verduura. El espacio circunscrito por paredes de agua crea lugares de aislamiento dentro del encierro del jardín. Hay un jardín dentro del jardín, el llamado jardín secreto.

Dioses paganos y figuras legendarias o históricas de la antigüedad clásica pueblan el jardín humanista. A menudo, los habitan los mismos hombres de la Iglesia contrarreformista, que han prohibido al vulgo todo contacto con imágenes de la paganía. Se eligen, normalmente, lugares elevados para su instalación (la villa Caprarola, en el Lacio), montañas que contienen secretos y que dotan al conjunto de un carácter simbólico iniciático. El jardín está cruzado de senderos que construyen un camino de perfección, cuya meta está oculta y es accesible a unos pocos elegidos.

Una variante curiosa del retorno al origen es el jardín como escenografía infernal, cuyo ejemplo máximo suele señalarse en Bomarzo. Vicinio Orsini lo mandó construir a mediados del XVI y Mario Praz lo «descubrió» con un artículo de 1949, atrayendo la mirada literaria de Cocteau, Dalí y Mujica Láinez.

El barroco instaura una dialéctica entre naturaleza y artificio. La falsa gruta, la rocalla, la caída del agua ta-

llada en la piedra, el chorro acuático dirigido caprichosamente, incorporan la naturaleza circundante al mecanismo del artilugio. El agua sirve para narrar la fábula del Diluvio Universal, enésima narración del origen del hombre, según puede verse, por ejemplo, en los jardines de Boboli (Floencia) y del Pratolino (Toscana). Las aguas arrastran unas piedras que se convertirán en seres humanos, como en la intimidad húmeda de la madre, la masa informe del embrión da lugar a la forma corporal definitiva del nonato.

En 1599, Buotalenti, en el citado Pratolino, propone una innovación morfológica que da lugar al jardín barroco: se suprime el eje y la traza se convierte en irregular. Desaparece toda simetría: un siglo más tarde, los ingleses empezarán a denominar *romantic* a este tipo de jardín. El origen se traduce en gozosa promiscuidad, en Edad de Oro (ejemplo: el *casino* de Parma).

El jardín barroco acaba siendo un teatro, alegoría de un mundo sin origen, ya que la fábula original es también una ópera cortesana provista de autómatas, órganos musicales ocultos y pabellones de verdura que, sugestivamente, se denominan «salones». El hombre de la corte, disfrazado de pastor, se interna en una naturaleza que la cultura ha vuelto para siempre irrecuperable, algo meramente supuesto.

El poder del absolutismo restaura la simetría del jardín (Versalles) y pone en escena la magnificencia de los reyes que, como Luis XIV, son, a un tiempo, déspotas, arquitectos, jardineros, jinetes, actores y bailarines. La corte del Rey Sol asiste a los asedios del mariscal Vauban como si de espectáculos teatrales se tratase.

Monstruos y laberintos insisten en el carácter iniciático del jardín como símbolo. Punto de sutura entre el hombre y su modelo es el espejo de agua, el estanque. La escala de Jacob abre el jardín barroco hacia el cielo, hacia el supuesto infinito. Estamos en un teatro que alegoriza el Gran Teatro del Mundo, figura barroca del orden cósmico, un montaje que flota en el vacío sin límites: Atlas sostiene el orbe. Hércules cumple sus doce hazañas y deviene rey absoluto, la Tierra Madre ofrece sus aguas y Apolo se refugia en unas grutas que son como cuartos de baño donde irradia su luz solar y oculta. El agua también resulta teatral. En ella, los personajes juegan con delfines, nadan o bañan a las diosas, como en la Granja de San Idelfonso. Los cortesanos representan

comedias pastoriles o se disfrazan de ermitaños, en *Ermities* como el de Bayreuth o Petrogrado. El teatro es, finalmente, como el carnaval, un ejercicio de nostalgia por el perdido origen: el hombre siempre se disfraza de lo que (no) es. Y así lo hace la naturaleza cuando se la convierte en jardín.

El recorrido iniciático tiene su versión «a lo divino» en los jardines sagrados del catolicismo, como el Bom Jesus de Braga y el Bosque de Belén en el hospicio de Kuks (Bohemia). Se talla la roca viva, símbolo del alma, como en Bomarzo.

Durante el siglo XVIII se construyen jardines celebratorios. Blenheim, en Woodstock, recuerda la batalla homónima, librada en 1704 y que valió al propietario el ducado de Marlborough. Sus árboles reproducen el orden cerrado del regimiento vencedor. El siglo ilustrado, valga la redundancia, ilustra sus jardines con anécdotas eruditas y enciclopédicas. Ruinas griegas, pagodas, pirámides egipcias, templetos más o menos clásicos anecdotalizan didácticamente estos jardines. Son como la mamá que enseña al niño los rudimentos de la civilización y el imperio que colecciona antigüedades depredadas en sus lugares de origen (el emperador Adriano lo había ya intentado en su villa de Tivoli). En estos jardines didácticos la busca del origen consiste en desandar el camino de la historia hasta la gruta donde habitó el primer troglodita. Más allá sólo cabe la muda naturaleza del buen salvaje, otro invento dieciochesco. En rigor, se halla lo contrario: el presente como resultado de la historia. El jardín es el cosmos histórico del cual surge el tiempo indetenible, derramándose hacia el futuro. A fines del siglo XVIII, no casualmente, aparece la idea de historia universal.

El siglo XIX construye unos jardines públicos, multitudinarios y democráticos. Hay en ellos paisajes de imitación y estufas donde prosperan, aclimatadas, especies vegetales de países remotos. La historia deviene la historia natural del positivismo. Los millonarios norteamericanos, como Henry Huntington y Randolph Hearst, insisten en su enciclopedia privada. Así ha ocurrido con el jardín occidental que, en busca del origen, se ha encontrado con la historia.

En cambio, en Oriente, el jardín taoísta chino es el símbolo del cosmos como unidad (Tao). La roca es el yang y el estanque de agua, el yin. Las flores sirven de

contorno, de dibujo. En los monasterios, el jardín es un espacio de contemplación o meditación. Es seco y mineral. No se recorre, sino que se considera desde el interior de las habitaciones. Es un espacio considerable e intocable, similar a lo sagrado. El monje se concentra en la naturaleza (el vehículo) como esencia, o sea como abstracción. Un jardín sin historia, sin intervención humana, próximo e intangible. De nuevo, como al comienzo, la madre.

Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik

Erik Peez

Peter Lang, Frankfurt, 1990, 463 páginas

«El poder del espejo» resulta más grande de lo que este constante compañero de nuestra civilización parece poseer. Así lo advertimos en este libro de Erik Peez, donde se hace una amplia y minuciosa batida por textos literarios y filosóficos que van desde el neoclasicismo del XVIII, con sus antecedentes propiamente clásicos, hasta planteamientos realistas y surrealistas, deteniéndose, sobre todo, en el mundo del romanticismo alemán. Manejando diversos códigos (etimológico, histórico, filosófico), Peez examina con detalle, expone con inteligencia, sintetiza con maestría y organiza la materia del libro con un extremo conocimiento panorámico de su asunto. Por fin, muestra hasta qué punto es cardinal la noción de que todo imaginario y todo discurso requiere de un espejo, de algún tipo de reflejo, de una reflexión y una especulación. El espejo se alza como una de las metáforas fundamentales de nuestra cultura.

El espejo es, por ejemplo, metáfora puntual de la autoconciencia, de la capacidad espiritual de duplicar la conciencia y convertirla en objeto de sí misma. También es la puesta en escena de la identidad peculiar sexual de cada sujeto, lo que abre un campo segundo, que distingue al Yo del Mismo (*Ich, Selbst*), lo que está fuera y lo que está dentro de cada individualidad. Finalmente, el hombre, espejo puro, refleja a Dios y deviene espejo del universo, microcosmos.

Como parte de la visualidad, el espejo cumple una función especialmente importante en la cultura clásica, basada en la nitidez de las distinciones que surgen de la vista.

El ojo platónico (punto de sutura entre el fuego exterior del mundo y el interior del alma) es un espejo doble donde se forman las imágenes. El ojo sereno simboliza la verdad platónica: la contemplación estática y desapasionada de las formas que reflejan, como un espejo, a los eternos arquetipos. La vista y lo visto tienen homologías, según retomará Goethe. Ya San Pablo (cuyo eco frecuente es Borges) advirtió que sólo vemos el enigma en un espejo, pero que lo vemos cara a cara: el rostro que vemos en el espejo es también un enigma y el conocimiento es el reflejo de algo enigmático.

Imagen sin cuerpo, el espejo es el espacio del fantasma. La imagen pura, el espíritu. Pero su vacuidad corporal vale por la plenitud imaginaria: hay en el espejo una ilusión de identidad por la cual el *Selbst* colma el mundo, dividido en Yo y No-Yo. Nada es hueco en la superficie especular. La mirada autocomplaciente del sujeto también resulta colmada. Por ello, el espejo expresa más a la subjetividad que al sujeto, la institución más que al individuo. Al reflexionar sobre sí mismo, cada sujeto produce un objeto inalcanzable, como es intocable la imagen que se forma en el espejo. En él se consolida una encerrada, prisionera auto-objetividad que convierte al mundo en una cámara de espejos, que reflejan reflejos de otros espejos, sin que demos nunca con el objeto original, el que produjo el primer reflejo «auténtico y fiel».

E.T.A. Hoffmann convierte en mágico este espejo que nos permite ver como exterior al mundo interior de imágenes subjetivas. Una magia que se coagula en el punto donde colisionan dos miradas que son la misma y no lo son, o son la oblicua divergencia de un solo y supuesto sujeto que (se) mira.

También la poesía, para los románticos, es un espejo mágico donde puede recuperarse la perdida unidad del origen. La puesta en escena de esta ilusión produce la leyenda (*Märchen*).

Opuesta al espejo es la máscara, que completa el ciclo. En ella no se reflejan el sujeto ni el yo, sino el rol social. Detrás de la máscara está el otro espejo, el dionisiaco, el yo personal en la vacilación del deseo. Y de todo este complejo surgen los distintos usos que las teorías estéticas han hecho del espejo (la mimesis del realismo, la *imitatio naturae* neoclásica, que une lo imitado y la imitación por un vínculo abstracto). Siempre ha tentado a la teoría considerar que la obra de arte era una crea-