

EL JARDÍN ROMANO A TRAVÉS DE LA LITERATURA Y LA PINTURA

Pilar de Insausti Machinandiarena y Adolfo Vigil de Insausti ¹

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

¹Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València

AUTOR DE CONTACTO: Pilar de Insausti Machinandiarena, pinsaust@urb.upves

RESUMEN: *El jardín romano imperial resulta un referente indispensable para el entendimiento del arte de la jardinería, dado que contiene las claves para su posterior desarrollo, tanto en el territorio europeo como en oriente próximo. En el jardín imperial romano se desvelan los elementos principales que acompañan al concepto de jardín, en especial todos aquellos relacionados con el artificio y, especialmente, a su combinación artística, que se inscribe en el universo de la geometría utilizada como soporte paradigmático, la cual por su parte permite y potencia su expresión más auténtica. Tanto las pinturas de Ludius como las imágenes sugeridas por las Cartas de Plinio el Joven permiten recomponer una figura inolvidable, donde se amalgaman deliberadamente fantasía y racionalidad.*

PALABRAS CLAVE: jardín, Roma, imperio, artificio, geometría, fantasía, ornamentación, pintura, literatura

1. SITUACIÓN

Para comprender en profundidad el fundamento del masivo y grandioso desarrollo del mundo del jardín en la civilización romana, resulta imprescindible tomar en consideración la relación entre el pueblo romano y la naturaleza, incidiendo directamente en su particular valoración del paisaje. En Roma, del mismo modo que había ocurrido en Grecia tras las campañas bélicas de Alejandro Magno, a partir de las conquistas en los territorios orientales irrumpió en la sociedad romana el anhelo por el jardín de placer. Los generales victoriosos, a su vuelta, comenzaron a construir grandiosos jardines, en los cuales pretendían recrear los deliciosos ambientes disfrutados en sus desplazamientos a Asia Menor. Los romanos encontraron en oriente la auténtica tradición de jardines regios, esto es, tomaron contacto con la figura del paraíso persa, que había sido un arquetipo constantemente utilizado desde su antiquísima formulación, aparejado a los grandiosos palacios de la época aqueménida. El jardín murado, dividido en compartimentos cuadrangulares y provisto de canales y estanques, poblado por una variada vegetación arboréa y arbustiva, se muestra en diversos escritos tanto griegos como romanos.

Veamos como Longus inicia la descripción de un paraíso: “Era un hermosísimo jardín... a la manera de los jardines regios. Allí había todo tipo de árboles: manzanos, perales, mirtos, granados, higueras y olivos, y, en cada parte, una gran viña que trepaba por los manzanos y perales...Había también cipreses, laureles, plátanos y un pino...”

El tema del jardín, que en un principio fue considerado como una más de las tantas modas incorporadas a la vida romana, procedentes de las colonias, y que incluso produjo agrias críticas entre los puristas republicanos, no resultó ser algo pasajero como era de esperar, sino que se instaló profundamente en el seno de su cultura, porque el jardín, entendido como obra de arte, daba respuesta a una

necesidad profunda del alma romana, ajustándose a un anhelo que aún no había encontrado su expresión física en Roma.

2. ORÍGENES

El pueblo romano, en contraste con el griego, tenía alma de terrateniente, amaba profundamente la agricultura y, aunque valoraba indudablemente la apariencia de los parajes naturales, no concebía la belleza auténtica en un paisaje que no hubiera sido intervenido de un modo u otro por el hombre. Poco a poco, los fieros guerreros fueron ablandándose, a medida que el deseo del jardín como posesión iba desarrollándose firmemente, reclamando tiempo para su creación y su disfrute, tiempo que sería robado a la política y a los negocios. La sociedad romana fue adaptándose paulatinamente a la servidumbre imperial, y para ello fue necesario renunciar en parte a la vida pública y a la guerra. El descubrimiento de las posibilidades que ofrecía un jardín respecto del incremento en la calidad de vida de su dueño, propició en gran medida esta evolución cultural, que condujo inexorablemente a los antiguos romanos, jurisconsultos, moralistas y belicosos, hacia un sistema de vida más evolucionado y humanizado.

Precisamente, debido a que los jardines romanos tuvieron un origen tan complejo, en el que se mezclaron temas propiamente latinos como el hortus ancestral, y a su vez otros de procedencia oriental, helénica e italiana, contienen tantas lecturas diversas y tanta complejidad, por lo que se puede decir que, en gran medida, representan una síntesis afortunada del helenismo romano. Por otra parte, el jardín romano no fue solo algo privado accesible a unos cuantos privilegiados, ya que desde los comienzos de la urbanización romana el espacio abierto, asociado con el jardín público, tuvo una gran importancia como elemento indispensable en la trama urbana. Este jardín urbano resultaba un complemento necesario a la especialmente densa arquitectura de los barrios, incorporando

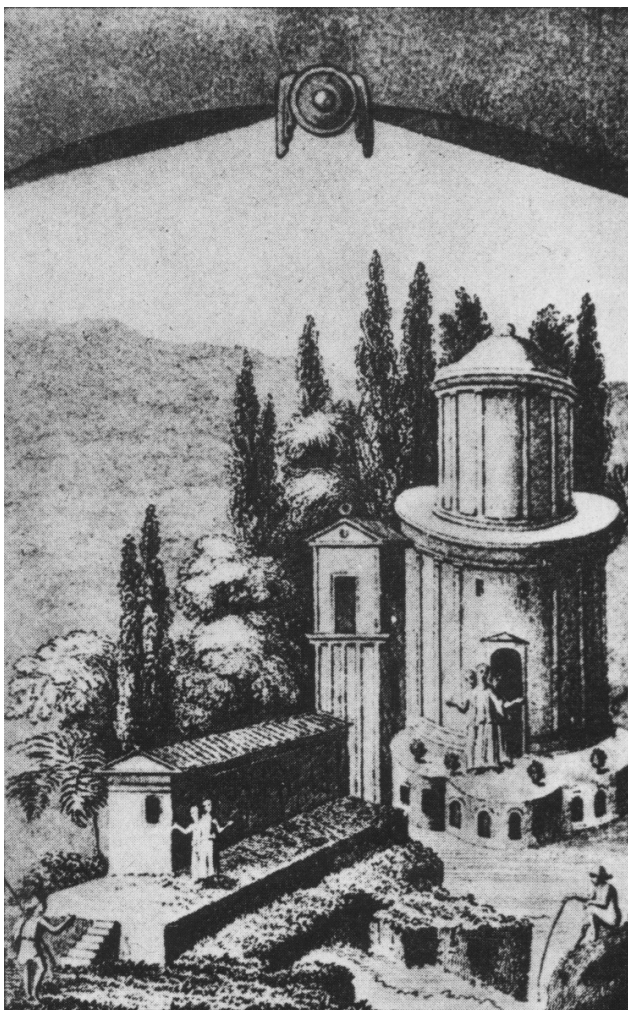


Figura 1.-Pompeya. Casa de la Piccola Fontana.Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)

una dimensión salubre a la ciudad, ya que aparte de los intrínsecos beneficios de expansión, suministraba a la población frescas sombras, luz, aire sano y reposo. Por ello, aunque su inspiración procedía efectivamente de una mixtura cultural, amalgamada a lo largo del tiempo, la aplicación como pieza estructurante en la resolución de problemas netamente romanos, certificaron su valor, el jardín se hizo romano y las estéticas extranjeras importadas dejaron de ser ajenas, y se constituyó en algo tan propio como los antiguos hortuli, protegido como éstos por los patronímicos dioses lares. El huerto forma parte, junto con los dioses afines, de los mitos de la naturaleza y de la antigüedad virtuosa, dualidad muy querida por el pueblo romano.

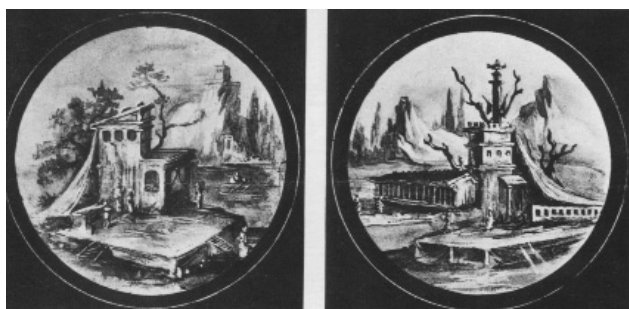


Figura 2.-Pompeya. Paisajes sagrados(Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)

Por otra parte, la poética homérica respondía en ciertos aspectos a la forma de sentir del pueblo romano, por lo cual sería acogida con gran placer, manifestándose este vínculo sentimental en la elección del mítico jardín de Alcinoos, descrito en la *Odisea*, como modelo literario. Efectivamente, en los escritos de Teócrito encontramos reflejado este motivo, plasmado en una constante evocación de vergeles fecundos repletos de laboriosas abejas, mientras que Virgilio, en su defensa de la sencillez como planteamiento estético, define perfectamente el ideal italiano enriquecido con la brillantez de la epopeya. En esta ingente complejidad, los jardines acabaron por reflejar uno de los sentimientos más profundos del alma romana: la veneración de las fuerzas naturales, por ello devinieron un mundo en miniatura que incluía asilos donde se mantenían milagrosamente los antiguos atributos de la piedad y la inocencia, pseudobosques consagrados a los dioses domésticos y paraísos de ascendencia oriental, además de vergeles fecundos donde crecían frutas y verduras, en honor de la ancestral granja campesina.

A finales del siglo II a.C. existió una cintura verde en derredor de las ciudades compuesta de modestos hortuli, pequeños recintos funcionales donde se cultivaban frutas y verduras para el consumo. En su interior se disponía una cabaña llamada taverna, construcción rústica donde amos y amigos pasaban las horas calurosas de la jornada junto a las plantaciones. Posteriormente estos primitivos huertos se convirtieron en auténticos emblemas, asociándose con un pasado ejemplar, y por ello se incluían cual reliquias en los grandes jardines, como si su presencia autentificara la nobleza de sus dueños y su ascendencia ilustre, además de enfatizar el vínculo con la fecundidad contenida en los antiguos mitos de la vegetación.

3. ARTE Y JARDÍN

A partir de la adopción del jardín como arte completamente autóctono, estos empezaron a disponerse por doquier, tanto dentro de la ciudad como en el exterior, formando parte de las casas de campo. De hecho la ciudad de Roma estaba repleta de ellos, ya que en la orilla derecha del Tíber se contaban por docenas. Esta orilla, constelada de grandes residencias provistas de jardines, fue propiedad de patricios e ilustres, que llevaban una vida fastuosa en estas mansiones privilegiadas. A medida que Roma crecía, se iban produciendo cambios profundos en su interior ya que los grandes jardines, tanto privados como públicos, se fueron convirtiendo paulatinamente en suculentos terrenos para construir casas populares, y a causa de esta sustitución de vacío por lleno, la ciudad ganaba en densidad y perdía en calidad de vida. Las clases acomodadas decidieron desplazarse a la periferia para vivir más desahogadamente, incluso en la aristocrática colina del Palatino las residencias nobles fueron absorbidas por las nuevas construcciones domésticas. Entre las mansiones ilustres que poblaban este lugar privilegiado, destacó la casa de Nerón, cuya amplitud era tal que daba cabida a un lago artificial, emplazado precisamente en el lugar donde más tarde se construiría el Coliseo.

Pero no solo las grandes residencias integraron jardines, ya que la casa urbana de tamaño medio también contaba con este elemento, que resultaba imprescindible para una correcta calidad de vida, tal como se entendía entonces. En efecto, no solamente se trataba de formalizar una idea sentimental acerca de las bondades de la naturaleza, si así hubiera sido el jardín de la casa urbana nunca se habría considerado como la pieza más importante de la misma, como una sala principal. La casa con atrium fue tradicionalmente la casa romana ejemplar, antes de la aparición de las insulae y las villas. El origen de la casa-atrío es etrusco, y en este modelo el corazón de la vivienda consistía en una sala llamada tablinum, pieza ésta que estaba situada entre dos espacios descubiertos: el atrio delantero y el huerto posterior. En principio este tipo constructivo no parece responder a una casa urbana, ya que se ajusta más bien a un esquema rústico acoplado a una sociedad patriarcal. En el tablinum se situaban los lechos de los padres y la capilla de los

antepasados, primando siempre la figura de los progenitores sobre el resto de la familia, que se alojaba en dependencias secundarias. Pese a este origen campesino, este tipo se adoptó primero en las ciudades itálicas de la Italia central, la Campania, el Lacio y Roma. Transformado en parte, se encuentra bien definido en la época clásica.

En la casa pompeyana, se aprecia que el antiguo huerto ha desaparecido, siendo reemplazado por un nuevo elemento, el peristilo, que conecta directamente con el tablinum. Tampoco el atrio mantiene su apariencia primitiva, ya que se ha convertido, de patio descubierto, en un espacio semiabierto donde solamente el complivium central recuerda su origen campesino. La tipología final de la casa romana urbana parece fundir dos modelos, el rústico y el griego, aunque a través de los textos de Vitrubio no resulta fácil desvelar el nuevo esquema. Por otra parte, esta simplificación deja muchos aspectos sin resolver, ya que el peristilo no puede ser comparable en ningún caso a un simple patio de ventilación, que era para lo único que servían los patios descubiertos en ambos modelos. El peristilo de la casa romana es un auténtico jardín, y no un espacio descubierto con fines funcionales, lo cual demuestra que la génesis de la domus romana no resultó tan sencilla. Probablemente los arquitectos italianos inventaron diversos tipos de atrio, reelaborándolos después para finalmente darles forma sustentados por una perspectiva o inspiración helenística.

Pero la verdadera transformación que se produce en la casa itálica a partir de su contacto con el helenismo, consiste no tanto en la yuxtaposición del tipo campesino con otro foráneo, sino en la introducción de las columnatas y los pórticos. El carácter esencial de la casa helenística reside en la utilización de la columna, que es algo más que el soporte de una techumbre, ya que se usa como un mecanismo capaz de generar ambiguos espacios de tránsito, a medio camino entre el exterior y el interior. En las ciudades helenísticas se utilizaban los pórticos desde el siglo IV a.C, lo cual producía un efecto de semicierre a lo largo de las calles que, con el tiempo, sería el aspecto habitual que presentaban las avenidas romanas. La utilización del pórtico fue el motor que dinamizó la definición de una serie de prototipos arquitectónicos, pero el peristilo solo sería una de sus manifestaciones. El uso de las columnatas permitía que el ambiente del jardín traspasara sus límites e impregnara la casa misma, penetrando en ella, dando lugar a una fusión entre ambos que desembocaría rápidamente en la definición de la villa como el modelo residencial por excelencia.

Desde luego el peristilo de la casa urbana ya preludeaba lo que después sería el magnífico jardín de la villa, reunido a la arquitectura a través de conjuntos porticados abiertos hacia el paisaje. El peristilo era una sala más de la casa, quizá la principal si nos atenemos a su tamaño, que en algunos casos ronda el 50% de su dimensión total. Hay que tener en cuenta que los pórticos y fondos del peristilo se definían como una auténtica fachada interior, especialmente ornamentada, ya que las columnas y los muros estaban pintados en ocasiones con figuraciones vegetales que remitían a escenarios campestres idealizados. La casa se abría hacia la calle a través del atrio, permitiendo mediante la alineación de visuales que pudiera percibirse la claridad del peristilo desde el exterior. En realidad el peristilo era quien articulaba las estancias más íntimas de la casa, que se agolpaban a su alrededor participando de su relajante belleza. El atrio a su vez mostraba con su decoración lujosa la entrada principal, algo así como una antesala tras la cual surgía el jardín ornamental.

Cuando finalmente la casa se convierte en villa, el cerco del peristilo se rompe por uno de sus lados, y con ello el anillo porticado continuo se convierte en una estructura en forma de U, abierta hacia el exterior, que abraza amorosamente el paisaje, incorporándolo a su vez al universo regulado del jardín. Gracias a esta ruptura el modelo cambia y se define como un tipo totalmente nuevo, el antiguo patio interior está ahora fuera del edificio con sus columnas alineadas frente al mundo natural, mientras que la casa se pliega ajustándose

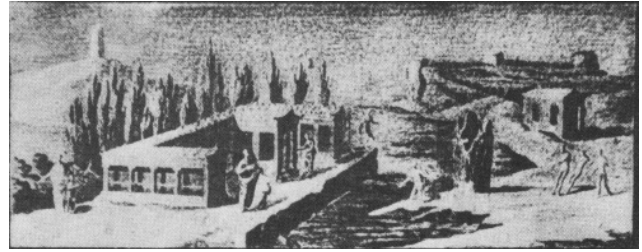


Figura 3.-Pompeya. representación de un jardín. Pintura mural. (Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)



Figura 4.-Pompeya. Casa de la Piccola Fontana. (Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)

a los pórticos que han accedido a un protagonismo estético total.

4. LA VILLA

Para recuperar el espíritu y la imagen de la villa romana, podemos recurrir a diversos documentos, pero entre ellos asumen cierta relevancia las pinturas de época. Estas pinturas que reflejaban casas y jardines tenían un nombre especial, se les llamaba a su vez ópera topiaria, y de ese modo se las identificaba fácilmente. La palabra topia se refiere siempre a temas relacionados con el jardín y el paisaje, tanto a nivel estético como técnico. Pero, ¿en qué consistían en realidad las topia?. Pues se trataba de aquellos elementos típicos que definen y configuran los espacios abiertos, tales como la colina, el bosque, el canal, la fuente, las arboledas, los senderos... es decir, las entidades formales reconocibles que participaban activamente en calidad de principales componedores del arte de los jardines, y de cuya adecuada combinación se obtenían representaciones idealizadas expresivas de una naturaleza artificiosa.

En un principio se creía que estas pinturas tenían como única



Figura 5.-Herculano. Paisaje mixto. (Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)

misión la de incorporar al repertorio del decorador de interiores ciertos escenarios, bien naturales o artificiales, compuestos por una amalgama de edificios y jardines diversos, inspirados quizá en parajes auténticos o bien directamente inventados por el artista. Pero después se ha considerado que dichas imágenes no trataban tanto de imitar el paisaje como de interpretarlo, dando pautas estéticas y ornamentales, con una clara intencionalidad didáctica. Como era de suponer, las zonas preferidas por los artistas pintores eran los pórticos y columnatas de las villas, ya que junto a ellas se visualizaba también el jardín. Las arquitecturas pintadas resultan de lo más diverso, ya que se observan tanto grandiosas estructuras de dos pisos con pórticos lineales, como edificios pequeños que parecen casas rústicas aderezadas con árboles o adornadas con curiosos artefactos decorativos.

Así, junto al preferente tema de la casa-pórtico, en las pinturas se aprecian tres tipos de edificios: uno en forma de templo, rodeado de columnas y provisto de puertas y ventanas, el segundo sin columnas y con un techo plano aterrazado, y por último otro de forma basilical, de una o dos plantas. En gran número de casos figuran torretas, es de suponer que su finalidad consistía en procurar visuales completas del jardín y del paisaje. Siempre los edificios parecen volcarse hacia el exterior, esto se infiere del hecho que no aparecen pinturas de peristilos, lo cual es una demostración patente del cambio de actitud hacia el paisaje. Sin embargo es posible que pudiera existir simultáneamente un modelo de villa-peristilo, tal como defienden algunos autores, pero dicha tipología no aparece reflejada en las pinturas. Tras las pinturas, especialmente atractivas, encontramos las ruinas, testigos mensurables de la cultura romana que, cual testigos mudos, nos demuestran como los arquitectos intentaban progresivamente fundir íntimamente edificación y jardín.

Decía Vitrubio en sus manuales que, en la ciudad, las estancias nobles de la casa debían situarse normalmente tras las puertas de acceso, mientras que en el campo, en las villas, aparecía primero el peristilo, y tras éste las salas rodeadas a su vez de los pórticos, volcando sobre los paseos y las palestras. Precisamente estos textos intentan explicarnos como la casa romana fue evolucionando, a medida que el peristilo intentaba exteriorizarse mostrando sus fachadas, hasta entonces interiores, mediante su transformación en pórtico. A propósito de la morfología de la villa, a medida que el jardín como elemento de composición fue tomando preponderancia, ciertos elementos arquitectónicos se vieron modificados, como si existiera la necesidad de subordinar la arquitectura a la estructura del jardín. Un ejemplo de esta tendencia se observa en la Villa Adriana, cuya fachada principal está constituida por un pórtico de tres brazos, análogo a los representados habitualmente en las pinturas de Ludius y su escuela, y cuya misión parece ser la de rendir homenaje al jardín que abraza. Encontramos también grandes pórticos en las villas Stabies, seguidas por los construidos después en los jardines del Pincio romano. A medida que avanzamos en el tiempo encontramos

otras actuaciones monumentales que incorporan edificio y paisaje, como la fachada porticada que componían las villas situadas en el frente marino de Herculano.

En el jardín romano, arquitectura y naturaleza se fusionaron renunciando parcialmente a su intrínseca condición, la arquitectura se dejó penetrar por elementos del mundo natural, mientras que éste dejó que las reglas geométricas fueran sus regentes. Pero no por ello renunció a una inspiración sentimental y romántica, porque la geometría fue aceptada solamente en el entorno del edificio y, a medida que el jardín se alejaba de las construcciones, reclamaba su libertad natural, las formas constrictoras de la regla y el compás perdían fuerza mientras que el misterio y la magia del bosque se hacían patentes. Por lo tanto, considerar el jardín romano como una composición absolutamente gobernada por la matemática y la geometría no es exacto, siempre hay que dejar la puerta abierta a la fisonomía del paisaje natural, a sus irregularidades y sorpresas, ya que estos elementos formaron parte también de su concepto. Ya hemos comentado que en estos jardines aparecían a veces relicarios antiguos, tales como el hortus con su taverna o el bosquecillo sacro heredado de la cultura griega, incluso podía dedicarse un recuerdo a los pastos floridos evocados por Virgilio.

A pesar de que las villas estaban dedicadas totalmente al ocio, se manifestaba en ellas un cierto nexo con la antigua casa rústica, con la granja ancestral, existiendo la aspiración de constituirse en un mundo aparte, un paraíso que se bastase a sí mismo en el placer, tal como la granja campestre se bastaba a sí misma en la utilidad. En ocasiones dentro de los vastos jardines se encontraba a pequeña escala todo aquello que la ciudad ofrecía a sus habitantes: termas, biblioteca, gimnasio, teatro e hipódromo. Los edificios dedicados a estos usos poblaban el jardín, y en su propia dispersión formaban un conjunto de focos emisores de energía a partir de los cuales la vegetación debía organizarse, a la vez que se emplazaban los estanques, las fuentes, los setos y la estatuaría. En ocasiones se perdía unidad proyectual mientras que se ganaba en variedad, pero estos efectos no se buscaban intencionadamente, surgían por sí solos al margen del orden previsto.

Aunque no se conoce ningún tratado o compilación acerca de las plantas que se utilizaban específicamente en los jardines romanos, la Historia Natural escrita por Plinio el Viejo nos proporciona muchos datos valiosos sobre el tema. En realidad este autor no se planteó hacer un completo inventario de especies vegetales, ya que solo estaba interesado por lo que parece en inventariar ciertas plantas que resultaban adecuadas para el entretejido de coronas y ornamentos festivos. Sin embargo, como las pinturas incorporaban diversas especies claramente reconocibles, nos completan la lista de Plinio.



Figura 6.-Reconstrucción ideal de la villa del Laurentium, de Plinio el Joven. Ashmolean Museum, Oxford. (Wengel, T. Leipzig. (1987) *L'Art des jardins au fil des ages*. Leipzig)

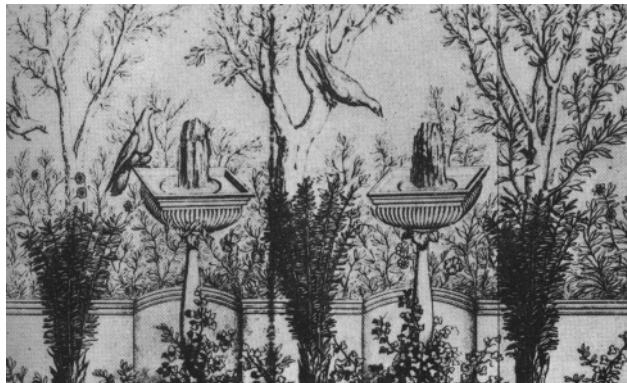


Figura 7. - Herculano. Conjunto sagrado. (Grimal, P. (1944) *Les Jardins Romains*, Paris)

5. ARS TOPIARIUS

Resulta indispensable hablar del *ars topiarius*, asociado con el *topiarius*, palabra derivada del griego que designaba al jardinero encargado de un jardín de placer. El arte de los jardines aparece siempre relacionado directamente con este término, que resulta especialmente ambiguo. En una carta escrita por Cicerón a su hermano, en el 54 a.c., comenta que ha felicitado a su jardinero por haber revestido de hiedra tanto la terraza sobre la que se eleva la villa como los espacios entre las columnas del paseo aunque, finalmente, había conseguido que las estatuas griegas parecían practicar el *ars topiaria* y “vender hiedra”.

Decía Plinio el Joven que el ciprés se incorporaba a las decoraciones topiarias, para formar con él todo tipo de cuadros o pinturas, es decir, el *ars topiarius* consistía en la creación de escenarios naturales compuestos según estructuras estéticas, por lo tanto el *topiarius* era un artista del jardín, un creador de arquitecturas naturales que conocía perfectamente el material vegetal.

Es de suma importancia resaltar que es en el jardín romano donde aparece por primera vez el uso de la vegetación podada con fines ornamentales, moda que se generaliza a partir de la época del emperador Augusto, convirtiéndose posteriormente en técnica reconocida. Fue Plinio el Viejo quien comentó que un amigo de Augusto, llamado Mathius, lo había descubierto unos ochenta años antes de publicarse su *Historia Natural*. Es evidente que los *topiarius*

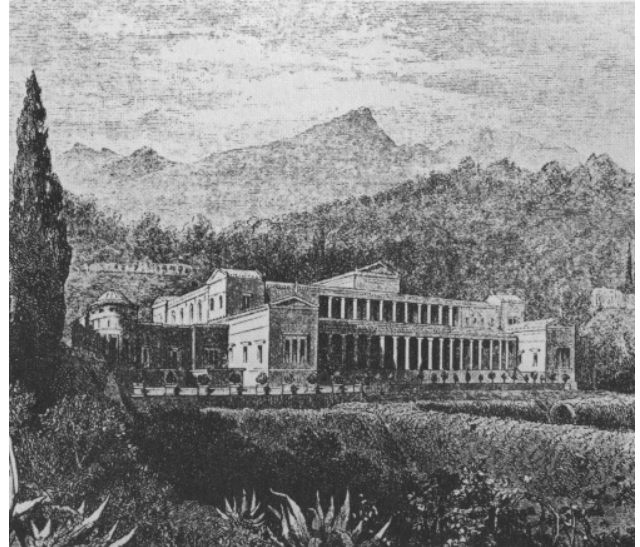


Figura 8.-Restauración ideal de la villa del Laurentium, de Plinio el Joven según Schinkel. (King, R. (1980): *Les Paradis Terrestres*. Ed. A. Michel)

utilizaron este nuevo descubrimiento, pero entendido como un componente más de su arte, pero en los primeros tiempos dicha técnica no se asociaba directamente con su nombre. Sin embargo

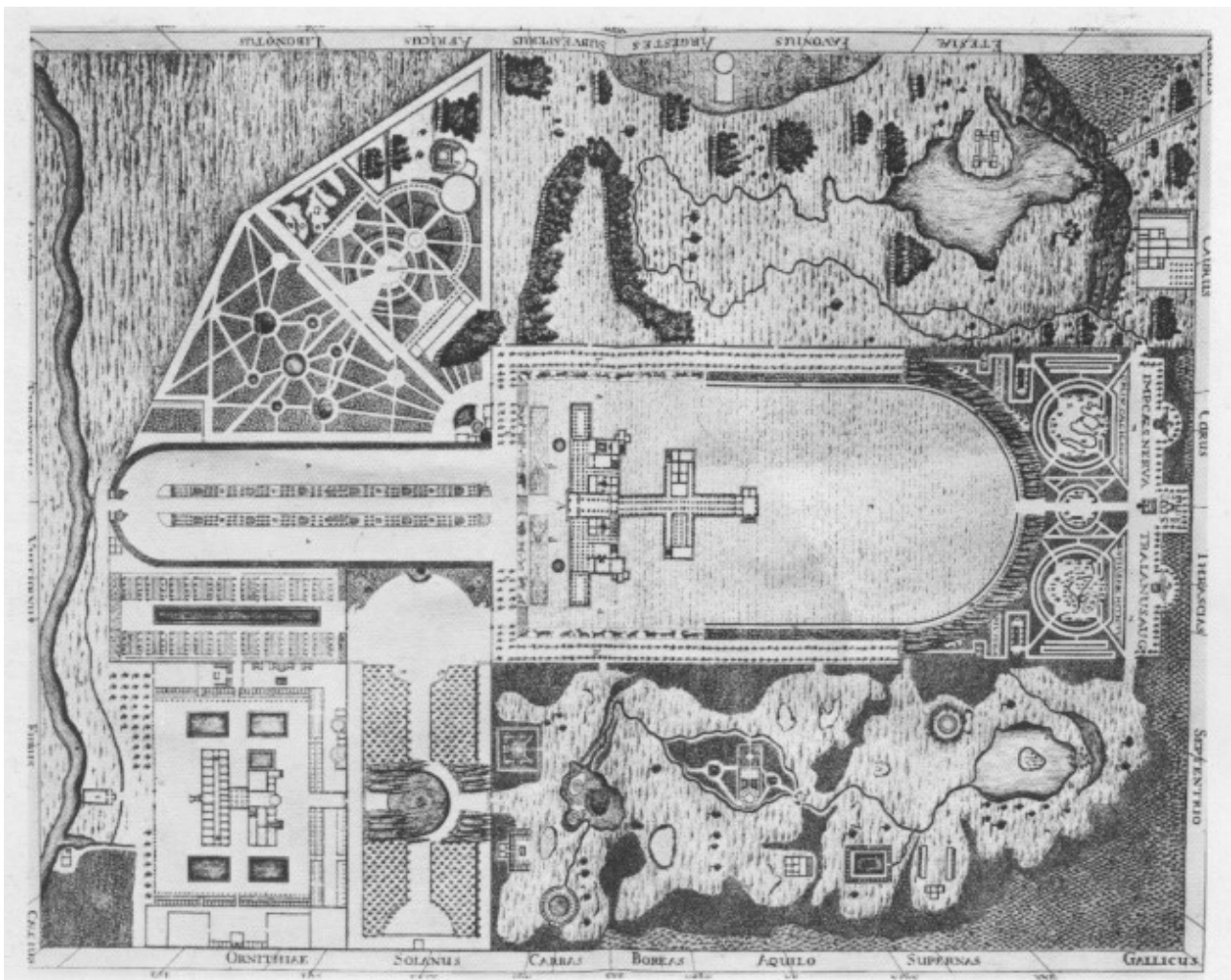


Figura 9.- Villa de la Toscana, de Plinio el Joven. Plano diseñado por T. Wilson. (King, R. (1980): *Les Paradis Terrestres*. Ed. A. Michel)

con el paso del tiempo acabó por entenderse que el ars topiarius se identificaba completamente con el modelado escultórico de la vegetación, y posteriormente pasó a definir enclaves donde aparecían dichas formalizaciones vegetales.

Se denominaban hierbas topiarias a aquellos vegetales que eran utilizados en exclusiva para la creación de jardines o paisajes artificiales, así como para el ajardinamiento de los peristilos o la decoración de paseos. Todos ellos debían permitir una fácil manipulación, de tal manera que se pudiera modificar su estructura y su silueta natural. De este modo era posible realizar figuras vegetales de infinita variedad, ya que sus siluetas se modelaban a voluntad permitiendo el enriquecimiento de efectos ornamentales en el jardín. Gracias a su ductilidad podía hacerse con ellos túneles verdes, pabellones, cubiertas y lindes, pero no solo esto, ya que también se recortaban sus frondas para crear figuras geométricas de todo tipo, desde cubos a pirámides, además de otras volúmetrías más complejas, como animales y personajes humanos en diversas actitudes. Era costumbre escribir el nombre del dueño de la casa y una frase de bienvenida frente a la entrada, utilizando especies vegetales de varios colores.

Los arbustos más empleados para estos fines escultóricos fueron el mirto y el boj, ambos son vegetales de crecimiento lento y en consecuencia muy manejables, y entre los árboles más utilizados destacaron el plátano de sombra y el ciprés. El catálogo vegetal se limitaba a las especies mediterráneas, por lo tanto no existía mucha variedad en arbustos floridos. Dado que necesariamente las especies

susceptibles de soportar la poda artística eran plantas perennes, la apariencia del jardín cambiaba poco con las estaciones. Además, la escasa profusión de flores, que eran las mismas que las del campo, tampoco ayudaba a que el ambiente mutara demasiado. En cualquier caso, esta circunstancia hacía que el jardín acompasase muy bien sus formas a la arquitectura, lo cual resultaba completamente coherente con las intenciones de sus creadores.

En relación con el diseño del jardín, en general la responsabilidad de sustentar la estructura la soportaban los laureles y cipreses, árboles de crecimiento lento y hoja perenne, cuyo empleo aseguraba la inmutabilidad de la misma frente a los cambios habituales que se producían en otras especies de crecimiento rápido o en las de hoja caduca, en este último caso a causa del transcurso de las estaciones. En los jardines pequeños se recurría a ornamentaciones muy variadas, incorporándose celosías de madera entretejidas con vegetación, guirnaldas y pajareras, riachuelos, canales y fuentes. También se realizaban pinturas trampantojo, que se emplazaban en los muros de pórticos y peristilos. Estas fantásticas pinturas reproducían escenas ideales de jardines que complementaban la pequeñez del jardín real, y gracias a esta invención en los peristilos el jardín auténtico estaba delante del pórtico mientras que el falso pintado aparecía detrás, envolviendo entre ambos al contemplador.

Hay una cuestión sumamente importante, que se debe tener en cuenta cuando se intenta desvelar el fundamento principal del jardín romano, y es que éste no era el acompañante de la arquitectura ni el complemento de la misma, sino que por decirlo de algún modo,

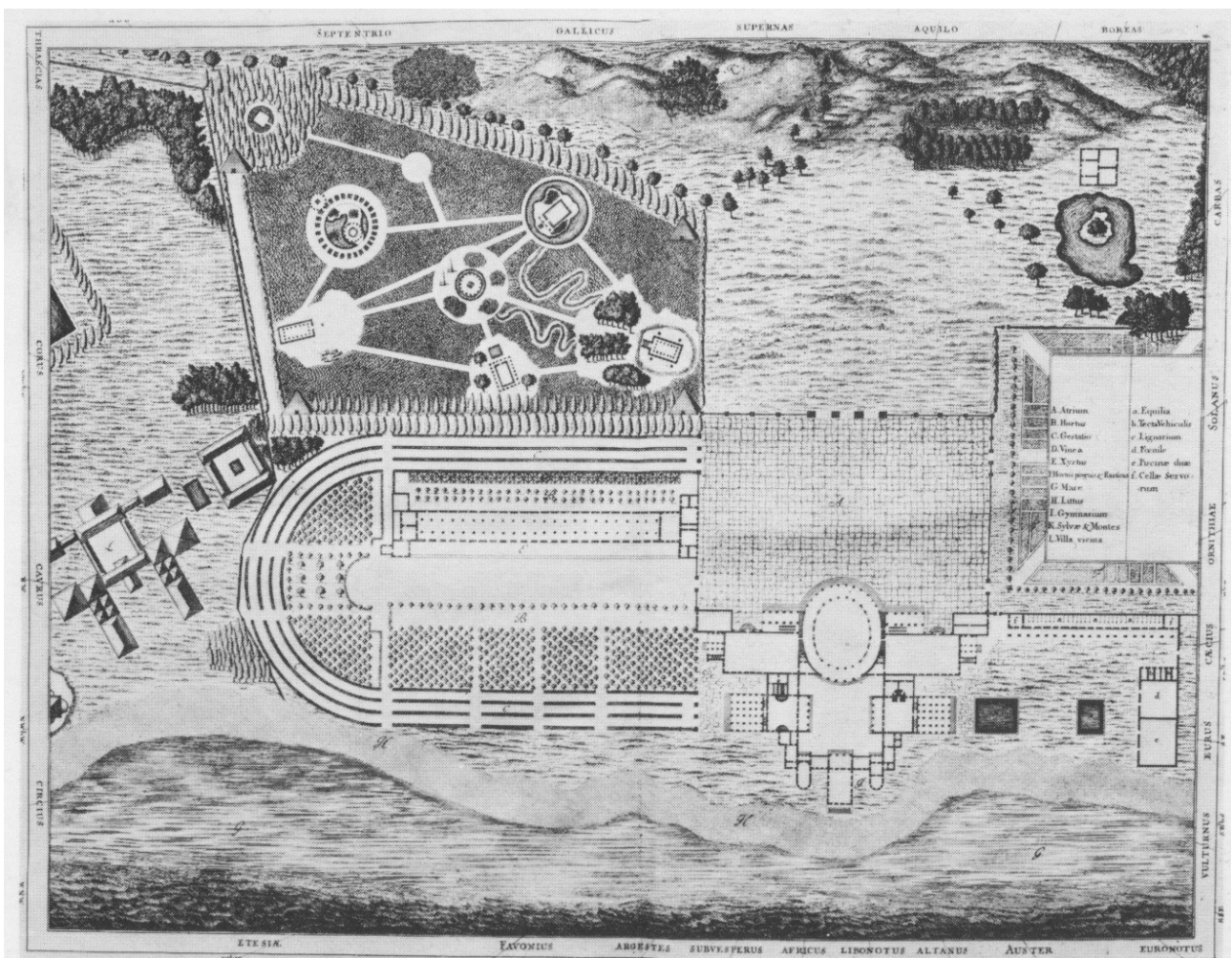


Figura 10.- Plan de la Villa del Laurentium, de Plinio del Joven, según diseño de T. Wilson(King, R. (1980): *Les Paradis Terrestres*. Ed. A. Michel)

estaba antes que ella, es decir, era el jardín quien alojaba a la arquitectura y no al revés como habitualmente se interpreta. La villa no era por lo tanto un edificio al que se le habían adjuntado jardines, sino que era a los jardines a los que se les había insertado una o varias edificaciones. La villa, en consecuencia, daba como resultado una entidad indivisible, en ella ni sobraba ni faltaba nada, y por lo tanto nada se podía suprimir sin alterar la totalidad de su imagen.

6. LAS VILLAS DE PLINIO

Podemos recurrir a la literatura para evocar el ambiente de la villa romana, y entre las lecturas principales se encuentran sin lugar a dudas las Cartas de Plinio el Joven. Este patricio tenía como hábito escribir a sus amigos, y en sus cartas explicaba con detalle la disposición de sus magníficas villas, ya que su belleza era motivo tanto de disfrute como de permanente orgullo para él. Estos textos han sugerido a numerosos artistas la recreación de las antiguas mansiones, la Villa Toscana y la llamada del Laurentium, lo que ha generado una plétora de imágenes diversas que permiten a cada cual revivir, a su particular gusto, aquellos desaparecidos enclaves donde Plinio, inspirado en la perfección de sus jardines, desvelaba sus secretos al mundo encerrándose a escribir sobre ellos.

En su carta a Domicio Apolar (libro V - carta 6), Plinio describe con detalle la disposición y ambiente de la Villa Toscana, y le comenta que delante del pórtico, que estaba adornado con arbustos de boj recortados con figuras muy diversas, descendía en pendiente un bancal, sobre el que los bojes dibujaban figuras de animales salvajes enfrentados por parejas. La zona plana aparecía cubierta de acantos tan delicados que, según el autor, se asemejaba a una “superficie

líquida”. Unos espesos arbustos, podados de forma caprichosa, envolvían un estrecho corredor perimetral, y allí comenzaba un paseo para las literas, dispuesto a modo de un circo, rodeado por unos arbustos de boj tallado de mil formas diversas, junto a otros arbustos pequeños a los que la poda no dejaba extenderse en altura. Todo el jardín estaba cerrado por unos muros de mampostería, que un boj cortado en declive cubría y ocultaba a las miradas curiosas. Fuera de este recinto, se extendía una pradera “no menos digna de ser contemplada por su aspecto natural que los anteriores jardines por su arte”, luego, a continuación, se extendían otros campos y muchas praderas y arboledas. Volviendo al pórtico principal, desde allí se extendía un comedor por cuyas puertas abiertas podían adivinarse la parte final del paseo, el prado adyacente y una gran extensión del campo. A su vez, por una de las ventanas se divisaba “uno de los lados del paseo y la parte de la villa que sobresale”, y por otra, el bosque y las copas de los árboles del hipódromo emplazado junto al mismo. En la parte opuesta, casi en el centro del pórtico, existían unas habitaciones ligeramente retranqueadas con respecto a la línea de fachada que rodeaban un pequeño patio, al que daban sombra cuatro plátanos. Había acantos de hojas flexibles y brillante y una elegante mesa de mármol blanco protegida por una parra, soportada por cuatro columnitas de mármol de caristo. Del techo caía agua a través de unos pequeños caños reuniéndose en una pileta de mármol finamente tallada; y de tal manera se controlaba su contenido por un invisible artificio que ésta permanecía llena sin desbordarse. En las fiestas, los entremeses y los platos principales se colocaban al borde de la pileta, mientras que los platos mas ligeros flotaban en el agua sobre bandejas semejantes a pequeñas barcas con forma de pájaros...

Con respecto al hipódromo, según expresa el autor, su belleza

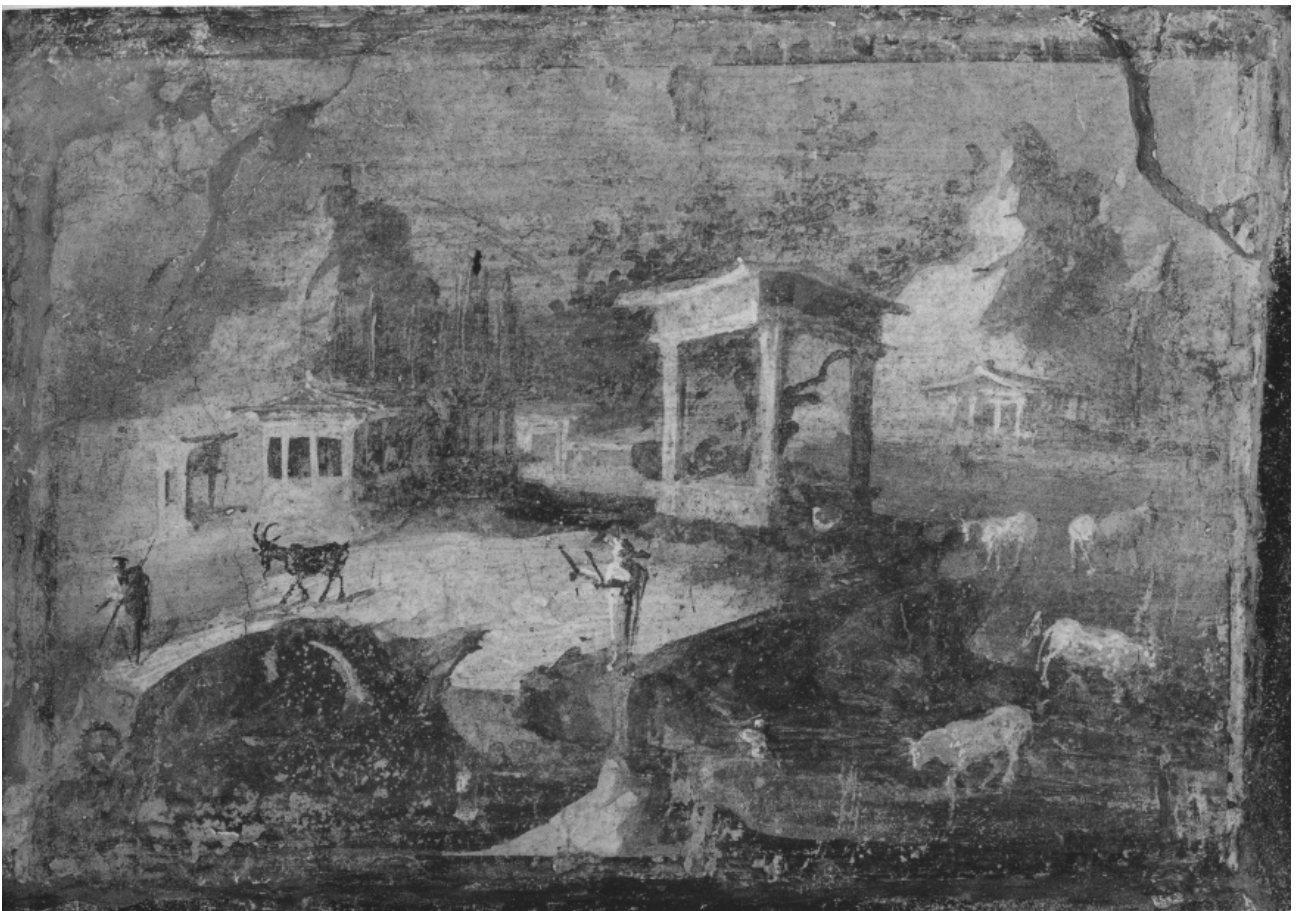


Figura 11.- Paisaje sagrado, idílico y bucólico. Pintura mural en Pompeya. Tercer cuarto del siglo I dc.

superaba con creces la disposición y encanto de las habitaciones que volcaban al patio de los plátanos. El centro era completamente abierto, de modo que cuando se entraba al mismo puede verse por completo, y estaba rodeado por plátanos cubiertos de hiedra y, en palabras del autor, “del mismo modo que las partes más altas verdean con su follaje propio, las inferiores lo hacen con el ajeno”. Las hiedras recorrían los troncos y las ramas enlazando los plátanos vecinos. Entre los árboles se había plantado arbustos de boj, y en el sector exterior estaban rodeados por unos laureles que añadían sombra a la de los plátanos. Por su parte, el sendero recto del hipódromo culminaba en una zona semicircular, alterando su aspecto en dicha zona al añadir opacidad gracias a la densa sombra de los cipreses que la rodeaban y cubrían. En contraste, los recorridos interiores estaban muy iluminados y repletos de rosales. Tras el sector semicircular, se encontraban varios senderos lineales separados entre sí por plantaciones arbustivas de boj que se intercalaban. Existía un pequeño prado, y más allá arbustos de boj tallados de mil formas diferentes, que en ocasiones semejabán letras indicando el nombre del propietario o del propio jardinero, y además se alternaban pequeñas matas de boj con plantaciones de árboles frutales, lo cual procuraba que en este refinadísimo escenario se sugiriesen imágenes evocadoras de la vida rural.

No menos interesante resulta la descripción de la Villa del Laurentium, situada junto al mar Tirreno.

Plinio indica que en su frente había un noble atrio, seguido por un pórtico en forma de D que formaba un airoso patio. En el eje central del edificio se situaba un comedor abierto hacia la playa, que disponía de puertas con cristaleras que le permitían contemplar tanto el mar como el pórtico, los bosques y los montes. Disponía de baños, y había otro comedor que retirado del ambiente marino volcaba hacia el jardín, muy amplio, rodeado por un camino marcado por arbustos de boj, que conducía hasta una pérgola umbría. El jardín contenía muchas higueras y moreras.

7. CONCLUSIÓN

El jardín romano fue un compendio extraordinario de elementos, tomados por una parte del repertorio arquitectónico y por otra del mundo natural, sin olvidar el trasfondo mítico sugerido por

el imaginario paisaje primigenio de los dioses. Su inmenso valor residió en la habilidad para conjugar todos ellos, para amalgamarlos y recomponerlos dándoles una maravillosa expresión artística. Dentro del jardín romano cabía todo, el mito y la utilidad, el mármol y la roca sin tallar, la humilde hierba campestre y el ciprés espiritual y altivo. Incorporaba abstracción y magia, sentimiento y raciocinio, material inerte y seres vivos y todo ello en perpetua evolución, en constante creación y movimiento. No parece aventurado afirmar que el jardín romano no dejó nada fuera de su particular mundo, y por lo tanto no solo es un referente completamente obligado para entender el planteamiento del jardín europeo a lo largo de su historia, sino que tal vez supuso el momento culminante de este arte en occidente. En cualquier caso, queramos o no reconocerlo, su espíritu ha impregnado indeleblemente todos los jardines creados con posterioridad, e incluso en los más actuales se intenta, como entonces, que el genio del lugar resida permanentemente entre las verdes frondas.

BIBLIOGRAFÍA

- Clifford, D. (1962): *Los jardines, historia, trazado y arte*. London.
- De Insausti, P. (2002): *El Paisaje de los Dioses*. Ed. Generales de la Construcción.
- Grimal, P. (1944) : *Les Jardins Romains*, Paris
- King, R. (1980) : *Les Paradis Terrestres*. Ed. A. Michel.
- Plinio El Joven. *Cartas*. (Libro II, carta 17 y Libro V, carta 6)
- Wengel, T. Leipzig. (1987): *L'Art des jardins au fil des ages*. Leipzig

DATOS DE LOS AUTORES

Pilar de Insausti Machinandiarena es Doctora Arquitecta y Profesora Titular del Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València.

Adolfo Vigil de Insausti es Doctor Arquitecto y Profesor Asociado del Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València..