

MITO Y NATURALEZA. DEL PARAISO AL JARDIN MEDIEVAL

Pilar de Insausti Machinandiarena¹ y Adolfo Vigil de Insausti²

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia.

¹Análisis y actuación en arquitectura monumental e histórica

²Departamento de Urbanismo de la ETSA. UPV

AUTOR DE CONTACTO: Pilar de Insausti, pinsaust@urb.upv.es

RESUMEN: *El presente texto aborda en primer lugar la situación territorial en el medievo, el desarrollo y relevancia de las estructuras eclesiásticas en dicho periodo, para presentar a continuación como objeto de estudio la génesis del jardín medieval cristiano, indagando, más allá de las circunstancias externas del contexto histórico, en su auténtico y profundo fundamento, repleto de componentes simbólicos. El manejo de las fuentes bíblicas, junto a legendarios arquetipos formulados en la antigüedad, permitirá desvelar las claves que gobiernan su definición formal. Mito y naturaleza se manifiestan en la literatura, la pintura y el dibujo, para reflejar y revivir una iconografía ancestral sustentada a su vez por la religión cristiana y sus normas. Por su parte, el jardín español se nos muestra como peculiar exponente de la fusión de dos modelos: islámico y cristiano.*

PALABRAS CLAVE: medievo, naturaleza, mito, paraíso, centro, árbol, cuadrado, claustro, cruciforme, jardín

1. SITUACIÓN

En contraste con lo acaecido durante la época del imperio romano, en la Edad Media la situación política se caracterizó por una inestabilidad permanente, basada en la fragmentación sistemática del antiguo modelo unitario en poderes locales de diversa magnitud, lo cual impidió que cualquier avance particular en temas de interés general pudiera consolidarse. A lo largo de un milenio, entre los siglos V y XV, se produce en Europa una transformación cultural constante, responsable de los nuevos asentamientos humanos, de las relaciones entre la ciudad, el campo cultivado y el medio natural, los sistemas de propiedad de la tierra y la organización del territorio en su conjunto. Sin embargo, en este panorama discontinuo, se produciría un fenómeno importantísimo: el desarrollo espectacular de las estructuras eclesiásticas cristianas, que empiezan su andadura oficial a partir del siglo IV tras el edicto de Milán, en el cual se permite finalmente la libertad de culto.

Este acontecimiento supuso un factor determinante y fundamental para la naciente configuración europea. Hay que tener en cuenta que con el declive sistemático de las estructuras políticas y socioeconómicas del imperio romano, la única fuente auténtica y mensurable de poder que se estableció el medievo fue la posesión de la tierra. En la Europa que empezaba a perfilarse entonces, limitada prácticamente a la explotación agrícola, el dominio territorial implicaba también el dominio sobre los hombres, sujetos a la tierra cultivada. Las inmensas fincas dispuestas durante el periodo precedente comenzaron a dividirse, sustituyéndose por otras de tamaño medio regidas por eclesiásticos o civiles, quienes a su vez articularon las normas que regirían las relaciones entre amos y vasallos. Con el abandono de las antiguas vías de transporte, lo

que antes habían sido extensas zonas cultivadas se convirtieron en una masa de bosques impenetrables repletos de maleza, pantanos y marismas insalubres, con lo cual la comunicación entre diversas comarcas o países se dificultaba más y más, resultando a menudo imposible. Se configuró una pluralidad de dominios autónomos locales, que englobaron parcialmente las mejores tierras cultivables y habitables, iniciándose un proceso que culminaría en el siglo X con la consolidación de una organización política denominada feudalismo. Los feudos se mostraban individualmente como islas cultivadas, vigiladas desde lo alto de los castillos o burgos, grandes bolsas despejadas insertas en una inmensa superficie incontrolada, selvática y peligrosa, exponente de la gravísima situación territorial reinante. Ello se unía a que los campos eran pobres en cosechas, producían poco y esos rendimientos bajísimos se debían en parte al olvido u abandono de las antiguas técnicas de cultivo, pero también al pánico que los habitantes sentían hacia el medio natural, que se había vuelto especialmente peligroso a causa de las constantes incursiones bélicas de los señores colindantes, por lo que los agricultores hacían sus tareas de malos modos, dedicándoles el menor tiempo posible, con el consiguiente resultado nefasto. Araban y plantaban los campos con premura, siempre aterrados por la posible presencia de enemigos, y retornaban raudos al resguardo de las murallas protectoras de los burgos.

2. CONEXIONES

En este contexto desalentador, la iglesia significaba una estructura ordenada, una entidad reglada que podía enfrentarse al caos general, ofreciendo la posibilidad única de servir como tejido interconector

social, pudiendo asumir a su vez funciones centralizadoras en la colonización agrícola. Con la gradual expansión musulmana, que poco a poco sometía a las tierras europeas, la imagen que presentaba Europa en los siglos IX y X era la de un mosaico compuesto por piezas muy diferentes en tamaño: poderes locales sin equilibrio interno, enzarzados permanentemente en su lucha contra la progresión del Islam. Perdida por completo la posibilidad de considerar el medio natural como un paisaje cultural, perdido también cualquier medio de dominar el mundo natural, con el paso de los siglos se reforzó la desconfianza hacia la naturaleza, asimilada a una selva infernal, repleta de demonios, brujas y espíritus adversos.

La necesidad de defenderse de ese enemigo invencible, al que era imposible hacerle frente cara a cara, se manifiesta claramente en la morfología de la arquitectura murada.

A partir del siglo VI las gentes se instalaron en lugares elevados, treparon a los cerros y allí construyeron sus moradas, como si fueran nidos de águila, pues sobre las alturas se sentían seguros, al dominar visualmente los peligrosos territorios circundantes.

El paisaje se llenó de rocas semi-artificiales, macizas estructuras pétreas que elevaban hacia el cielo las flechas de sus torres, en un intento de separarse lo más posible de los peligros que acechaban en las bajas tierras oscuras. Estos castillos darían origen posteriormente a los burgos amurallados.

La asociación de la *roca* con la defensa es un tema primordial para la comprensión del paisaje medieval. El mito del castillo protector de hombres, presidiendo un paisaje en rebelión repleto de entidades malignas, contrastando artificio geométrico a naturaleza caótica, aparece reflejado en numerosos documentos, especialmente en pinturas y miniaturas realizadas en los siglos XIII y XIV.

Gracias a ellas y a la sensibilidad artística de sus autores, percibimos con intensidad los sentimientos que alientan tras sus trazos, que nos hablan de espiritualidad, magia y misterio.

Tras seis siglos de precariedad, el siglo XI aportaría cierta esperanza, ya que en esa época se produjo una mejoría apreciable en las condiciones culturales y comerciales de ciertas regiones europeas. Parecía que las huestes islámicas estaban controladas, lo cual fue un acicate para el movimiento de la población, que se desplazó del campo hacia las ciudades.

A causa de ello éstas crecieron mucho, reforzándose enormemente el artesanado y el pequeño comercio. A la vez que mejoraron las condiciones de vida, se manifestó el comienzo de unas nuevas relaciones con el entorno, patentizado en labores comunales de deforestación y saneamiento de grandes áreas secularmente insalubres, que serían destinadas a la agricultura. La apertura de nuevas rutas comerciales y el cultivo de las tierras saneadas conllevó una apreciable instalación rural que, modesta en un principio, rápidamente aumentaría en número y extensión. Las comunidades rurales acabarían por controlar extensos territorios, siendo las auténticas responsables de la colonización de las tierras silvestres y su posterior cultivo. Gracias a su esfuerzo, el paisaje europeo tomó forma, siendo modelado a conciencia, y su morfología de entonces permanece casi inalterable en la actualidad. A partir del siglo XIII, en contraste con la representación mágica de los objetos naturales reflejada continuamente en los documentos de siglos precedentes, expresada magistralmente en la ornamentación gótica arquitectónica, observamos en los lienzos y miniaturas un mayor detalle en la representación del mundo natural, que se nos muestra ahora convertido en paisaje, suavizado en sus contornos agrestes y matizado en un colorido que abandona la virulencia del rojo para mostrar tonos *reales*, tales como verdes y ocre.

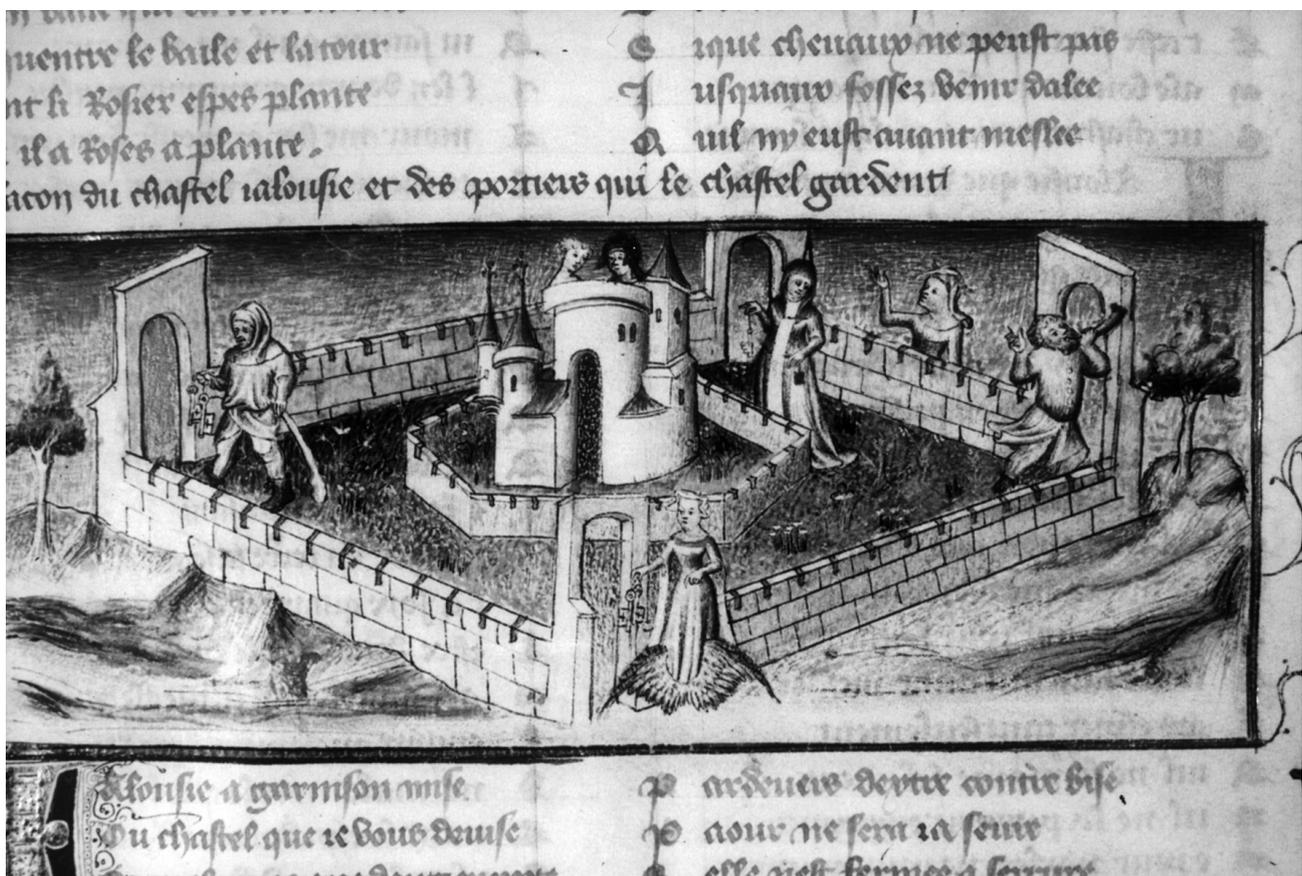


Figura 1. Miniatura del manuscrito "EL ROMANCE DE LA ROSA". 1230. Autores: Jean de Meung y Guillaume de Loris. Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia

También se aprecia el empeño por relacionar la ciudad con su entorno, expresando con ello un nuevo ideario, pues encontramos en las pinturas caminos que enlazan los recintos amurallados con un entorno ruralizado: puertas que se abren desde las murallas hacia un paisaje domesticado donde los caseríos conviven con el bosque próximo, puentes que permiten cruzar fácilmente sobre ríos tranquilos..., en resumen, un contacto amable entre lo artificial y lo natural, un diálogo entre conceptos irreconciliables durante centurias. A su vez, el tejido eclesiástico se desarrollaría con mucha rapidez, irradiando en Europa desde Oriente Medio, reflejándose en la construcción de numerosos monasterios y conventos de gran envergadura, que se atenían en su emplazamiento y distribución espacial a las reglas particulares de sus correspondientes fundadores. Con arreglo a ello, los benedictinos elegían siempre lugares elevados, colinas preferentemente, mientras que los cistercienses se instalaban en las llanuras, cerca de corrientes fluviales a las que aplicaban sofisticados sistemas de irrigación con el fin de regar las plantaciones de vid.

Los monjes se arrogaron el papel de conservadores y custodios del importantísimo patrimonio cultural de la civilización clásica, ejecutando dicha tarea a la perfección, ya que no solo lo mantuvieron incólume, sino que además impidieron que se filtrase a la población, retirando infinidad de textos que hubieran podido dar origen a herejías indeseables que pudieran cuestionar su imparable diáspora. Las bibliotecas se convirtieron en auténticos baluartes del saber universal, guardando en sus anaqueles miles de valiosos textos que, reproducidos y recopilados minuciosamente, se intercambiaban entre los diferentes centros religiosos, lo que aseguraba su posterior supervivencia. También gracias a la dedicación de los monjes se mantuvieron en uso los antiguos conocimientos de botánica, indispensables para el desarrollo de la farmacopea y cultivo de diversas especies vegetales, tanto comestibles como ornamentales.



Figura 2. Miniatura del manuscrito "TACUINUM SANITATIS IN MEDICINA". 1400 aprox. Libro de medicina de origen árabe. Biblioteca Nacional de Austria, Viena

En los orígenes, los conventos y monasterios se fundaban en lugares donde existieran antiguos edificios romanos, que eran ampliados o reformados con el fin de adaptarse a los nuevos usos. Los edificios religiosos se emplazaban en torno a uno o varios patios porticados, similares en su traza a los atrios y peristilos de la casa romana, a los que se les dio el nombre de *claustros*. Aunque formalmente su apariencia no se distanciaba mucho de sus predecesores clásicos, su inspiración y significado eran totalmente diferentes, ya que en su concepto original no influía ningún componente estético, ornamental o placentero en el sentido mundano, relacionándose éste exclusivamente con mandatos religiosos de rango mítico contenidos en los libros sagrados, concretamente identificados con la descripción de *Edén*.

3. LAS FUENTES

"Plantó luego Dios un jardín en Edén, al oriente, y puso allí al hombre...hizo brotar de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín puso el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Salía de Edén un río que regaba el jardín, y de allí se dividía en cuatro ramales... Písón, Gihón, Tigres y Eufrates... tomó pues al hombre y lo puso en el Jardín para que lo cultivase y guardase, y le dio este precepto: De todos los árboles del jardín puedes comer, pero del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal no comas porque el día que de él comieres ciertamente morirás..."

He aquí la extraordinaria imagen de un lugar ideal, dispuesto especialmente con el fin de albergar al bienaventurado hombre inmediatamente después de su creación. El pasaje bíblico evidencia expresamente que el enclave reservado por Dios para su criatura favorita no era un *fragmento cualquiera de naturaleza*, sino que estaba creado y configurado a tenor de requisitos especiales. De hecho constituía en sí mismo, por así decirlo, un proyecto divino. Según la descripción, el *Edén era un jardín*, y contenía un *centro* identificable definido claramente por la ubicación en dicho punto crucial de los dos *Árboles Sagrados*.

Puesto que se trataba de un *jardín*, es decir, de una composición artificial producto de una idea divina preconcebida, ello significa que su Figura no tenía relación alguna con la disposición silvestre o espontánea de la naturaleza inculta, al igual que aparece expresado en todos los mitos precedentes. Si el *Jardín de Edén* consistiera simplemente en un fragmento cualquiera de medio natural, no hubiera sido necesario crearlo especialmente, pues con acotar un pedazo de éste habría bastado. La vegetación en su conjunto, y especialmente los *Árboles Sagrados* situados allí, en lo que podemos considerar como un *centro del mundo*, fueron creados *ex profeso* para aquel lugar ideal. Estos árboles no procedían de un mundo natural aún inmerso en el caos, al igual que los animales mansos y dóciles que poblaban *Edén*, que poco tenían en común con las peligrosas fieras salvajes que existían allende sus lindes. La dulzura del aire, los aromas deliciosos, la frescura de las aguas, la limpieza y pureza que todo lo impregnaba, eran una proyección o emanación divina, pues procedían de ella y compartían su misma sustancia. Por lo tanto aquellos preciosos bienes, regalados por Dios al hombre para que los gozase plenamente, solo existían allí y en ningún otro sitio del universo.

Lógicamente aquel lugar sagrado debía tener unos límites que lo separasen del entorno hostil, a fin de protegerlo y mantenerlo siempre incólume en su prístino estado original. Tenía que existir un cierre, una firme muralla que evitase su contaminación impidiendo el contacto con lo exterior, con la agreste naturaleza impura donde pululaban las hostiles alimañas. Del pasaje bíblico parece desprenderse que el primer hombre no emergió a la vida en *Edén*, no fue creado allí, sino que el Dios Padre le transportó a aquel lugar perfecto en calidad de *jardinero divino*, tal como le había



Figura 3. Miniatura del manuscrito "DE SPHAERA". 1450/ 60. Pequeño tratado de astrología. Autor probable: Cristóforo de Predis. Biblioteca Estense, Módena

ocurrido a su homónimo precedente el sumerio *Adapa*, llevado tras su nacimiento al reino divino de *Dilmun*. Esta coincidencia entre ambos relatos confirma el mito que asocia al *jardinero primordial* con el iniciado en los antiquísimos misterios de la vegetación, es decir, en la génesis de la planta cultivada.

El *jardinero* cuida en especial del mágico *Árbol de la Vida*, único vehículo capaz de transmitir la inmortalidad, aquel que con tanto ahínco persiguió el héroe Gilgamesh en su legendario periplo, y participa en cierta medida de ese misterioso don. En el relato bíblico vemos que la Figura antiquísima de este árbol mágico, reflejada universalmente en el mito del *Árbol del Mundo*, aparece ahora expresado en dos vertientes, pues se desdobra en dos árboles especiales, receptáculo cada uno de ellos de lo inmortal y lo omnisciente, con lo cual adquiere una fuerza extraordinaria. El *Árbol Sagrado*, entendido como concepto, no sólo representa un centro del mundo que está situado en un enclave precioso desde donde es posible comunicarse con la divinidad, sino que además comparte con esa divinidad un mismo espíritu. A su vez la propia palabra *Edén* deriva del término sumerio *edinnu*, que significa *campiña*, o más bien *llanura*. Por lo tanto su mismo nombre indica claramente que el *Jardín de Edén* se asimilaba a los campos cultivados por lo tanto era plano y, debido a esta cualidad primordial, la *planitud* misma sería asociada a la Figura del jardín perfecto, convirtiéndose por extensión en el tiempo en la Figura territorial ideal. En consecuencia con esta idea, el territorio considerado ideal sería siempre el llano.

Las irregularidades topográficas tales como abruptas montañas, o los lugares salvajes como bosques o selvas, se asociarán sistemáticamente con la barbarie, identificándose con el caos primordial, siendo consecuentemente sinónimo de morada del demonio. En contraste, el *paisaje supremo* vendrá expresado, exclusivamente, por la imagen de unas tierras llanas, cultivables y feraces. Volviendo al relato del Génesis, en él se dice que en el centro del *Jardín de Edén* se encontraban los árboles sagrados, situados al pie de la fuente mágica o del río primordial que, tras recorrerlo en su totalidad, se dividía en cuatro corrientes que partían veloces, contenidas por cauces dispuestos según las cuatro direcciones del espacio, portando la sagrada misión de regar con sus mágicas aguas las cuatro regiones del mundo. *Edén* estaba situado “al oriente”, en la dirección ritual por excelencia correspondiente a la salida del sol, al orto solar, esto es, en el centro del universo mismo que fuera creado por Dios mediante la palabra, mientras que los dos árboles mágicos señalaban el *centro del centro*, el punto más sagrado de dicho universo. Este jardín extraordinario se equiparaba al propio cielo, pues en realidad era también la morada de Dios, cuyo espíritu omnisciente impregnaba todos sus rincones pero, en contraste con la descripción sumeria del paraíso dilmúnico, no encontramos en *Edén* la menor indicación acerca de la existencia de un edificio o palacio, aquí no hay señales de ciudad provista de canales.

En la descripción de *Edén* se sugiere exclusivamente la idea de un jardín maravilloso e ideal, en consecuencia perfecto, concebido por una mente inigualable, entre cuyos límites la vida resultaba fácil y dichosa para el primer nacido. En ausencia de palacio celestial al que descender, cuando el espíritu divino se hacía presente en *Edén*, impregnaba toda su extensión mediante su hálito, enfatizándose especialmente su maravillosa esencia en los dos árboles situados en su centro. Así bendecidos por la esencia divina, éstos accedían a la categoría de receptáculos sagrados, haciendo las veces de un templo vegetal, desde el cual la divinidad podía comunicarse con *Adán*, su criatura predilecta, y éste a su vez con su padre y creador.

Pero como ocurría en otros mitos precedentes, *Adán* tenía que nacer al mundo, iniciando con un primer acto especialmente doloroso la historia de la humanidad, y se debía producir un acontecimiento dramático que pusiera en marcha este proceso. En este caso el suceso que desencadenaría el final de una era de inocencia feliz para el hombre, no consistió en un malentendido o en una mentira aparentemente sin importancia como ocurría en el caso del sumerio *Adapa*, sino en una clara y consciente desobediencia a la voluntad

divina, provocada por el ansia de acceder a una sabiduría prohibida. El intento de alcanzar este trascendental conocimiento tuvo un precio especialmente elevado, y tras su doloroso fracaso el hombre emergió de golpe y sin transición en el mundo real, dejando para siempre la felicidad prenatal. El sentimiento asociado con esta pérdida se trasvasaría como perenne recuerdo a su mente inconsciente, pues a partir de entonces, el ser humano inició una existencia doliente donde le acechaba el trabajo, la pobreza, la enfermedad y la muerte, sin posible vuelta atrás. Será entonces, en aquel preciso instante en que se produjo la irreparable expulsión, cuando el *Jardín de Edén* pasará a ser un lugar inalcanzable, una promesa de bienestar y felicidad eterna, lo que acabará por convertirlo en el paraje celeste por excelencia.

En el momento preciso en que el *Jardín de Edén* se identifica con el mismo *Cielo*, se transforma en mito, un mito tan supremo que podría calificarse como *El Mito Universal*. Dará soporte desde entonces a un anhelo jamás colmado en el tránsito del hombre por el mundo, pues sólo la esperanza de habitarlo en la otra vida mantendrá al ser humano cuerdo, haciéndole soportar las penalidades de su mísera vida sin sucumbir en lo posible a las tentaciones, a la espera del maravilloso premio que obtendrá tras la muerte, si finalmente así se lo ha ganado.

Para mantener eternamente la inaccesibilidad al precioso don de la vida eterna, dos seres angélicos, asimilados a la imagen de dos inmensas lenguas de fuego, guardarían para siempre la *Puerta del Jardín*, que como expresa el relato bíblico era la única entrada existente al recinto sagrado, abierta en su lado este. Desde que los ángeles custodian la entrada, nadie ha podido acceder nunca a este lugar en vida, a no ser que el sueño se considere como una vía de acceso válida a este lugar secreto.

4. EL ARQUETIPO

Pasemos a dibujar una traza del *Jardín de Edén*: en el interior de este recinto acotado situaríamos los dos *Árboles Sagrados* en el centro de una Figura geométrica, cuya línea perimetral por otra parte definiría el cierre del enclave.

Al pie de ambos árboles situaríamos las corrientes fluviales, cauces contenedores y conductores de aquellas mágicas aguas cuya misión era propagar la vida a las *cuatro regiones del mundo*, definidas a su vez por los cuatro puntos cardinales. Ahora bien, el relato nos ofrece dos posibilidades alternativas, la primera consiste en imaginar que existiera un único río madre que llegara hasta *Edén* y, tras recorrerlo, a su salida se dividiera en cuatro brazos. En este caso el río tendría inicialmente un cauce, que bañaría los pies de los árboles sagrados, y se abriría en cruz más adelante, bien dentro del recinto o fuera tras salir del mismo.

La segunda posibilidad presupone que este río primordial no era una corriente acuática procedente de otro lugar, sino una fuente nacida en el centro del propio *Edén*, un manantial emergente bajo los árboles, que desde allí mismo daría origen por división a cuatro ramales que, convertidos en verdaderos ríos, se dirigirían veloces hacia el exterior. Sin ninguna duda la imagen producto de esta posibilidad es la que tradicionalmente se ha representado en pinturas y dibujos y, por tanto, es la que nos resulta especialmente familiar.

Probablemente ha sucedido así, entre otras cosas, porque esta segunda opción elimina cierta inquietud acerca del origen de las aguas, pues si no se acepta que existiera una fuente nacida en el mismo *Edén* y se tratase en cambio de un río ajeno, ¿de donde vendría ese río extraño que entraba en el privadísimo reino del jardín divino? Además, si *Edén* se entiende como un centro del mundo, como un arquetipo celeste, resulta más coherente imaginar que contuviera en sí mismo todo lo necesario, solo una fuente divina podría ser

el origen de las milagrosas aguas feraces, las *Aguas de la Vida*. De hecho, la fuente es un símbolo ancestral que aparece asociado continuamente en los mitos a los misterios del nacimiento y de la vida, y por ello existen numerosos santuarios de origen antiquísimo levantados junto a ciertas fuentes, consideradas como milagrosas o sagradas por la tradición.

Por añadidura el número sagrado en la religión cristiana es el cuatro, expresado en la morfología de la *Jerusalén Celeste*, ciudad perfecta por excelencia contenida en la figura de un *cubo*. En base a ello, ¿cómo pudo ser imaginada la Figura del *Jardín de Edén*, tal como nos sugiere el pasaje bíblico? Dado que éste es un relato de comienzos, y por lo tanto tiene mucho que ver con los legendarios mitos sumerios, la forma de *Edén* debería ser más bien elemental, expresándose mediante una Figura bidimensional que pudiera dividirse fácilmente en cuatro partes iguales, a partir de un centro reconocible, sin olvidar que el perímetro de esta Figura tendría que asimilarse a la muralla donde se abría la puerta oriental. Estos elementos concretos, muro y puerta, constituyen precisamente los únicos elementos equiparables a objetos reales. Considerando *a priori* estos datos fundamentales, lo más lógico es imaginar dos Figuras geométricas, en correspondencia con las más sencillas: *un círculo y un cuadrado*. Ambas cumplen todos los requisitos expresados ya que tienen un punto central fácilmente reconocible, son divisibles perfectamente en cuatro partes iguales y además su perímetro resulta



Figura 4. Alfombra jardín. Kurdistán. Siglo XVIII

extremadamente adecuado para definir un cierre en el que se puede abrir una puerta. Resulta difícil sustraerse a la eterna magia formal del cuadrado y el círculo, manifestada por la asimilación universal de dichas formas al simbolismo del *paisaje primordial divinizado*.

El círculo implica siempre un concepto de totalidad y movimiento cíclico, suponiendo en cierta medida la cuarta dimensión, mientras que el cuadrado se asocia especialmente con lo inmutable e inmortal y, por lo tanto, con lo asimilado a lo auténticamente celestial. Tal vez en el pasaje bíblico se encuentra presente el recuerdo de los misteriosos embalses sumerios que semejabán anillos cuadrados, en los que según su particular mito de la creación del universo vivían los primeros dioses acuáticos, los patriarcas sumerios *Apsú y Tiamat*. Por otra parte, la Figura cruciforme, esto es, dividida en cuatro partes iguales, bien sean cuatro cuadrados o cuatro sectores de círculo, puede asociarse tanto con la tradición iconográfica sumeria como con la indoeuropea. Tanto el cuadrado como el círculo, como expresión de la traza paradisíaca, se encuentran utilizados de forma constante en la iconografía universal surgida en torno a este fascinante tema. Pero así como la forma circular parece haberse relacionado más bien con una imagen poética del recinto primordial, entendido especialmente en su calidad de emblema o icono espiritual más que como presencia física, el cuadrado ha supuesto siempre la imagen construida, debido a su facilidad de subdivisión y aplicación en la arquitectura. A veces encontramos otras Figuras geoméricamente complejas, tales como el hexágono y el octógono, pero estos dibujos poligonales solamente aparecen en interpretaciones relativamente recientes, ya que están asociados con otras tradiciones religiosas y culturales.

Dado que el número sagrado era el cuatro, expresado en la forma del cuadrado divino, los claustros de monasterios y conventos adoptaron unánimemente esta traza, con el fin de reflejar el arquetípico jardín edénico cruciforme o cuatripartito, que ahora se manifestaba a su vez como el corazón del emblemático edificio soporte de una nueva religión. La cruz interior que divide el claustro en cuatro partes iguales añade ahora a su simbolismo un nuevo componente: el de la cruz en la que murió Cristo.

El claustro es pues un icono sagrado, pertenece por entero al mundo del espíritu e implica una dimensión sobrenatural, pudiendo considerarse como una especie de activador psíquico: mediante la contemplación de su Figura resulta posible para el creyente elevarse lo bastante como para entrar en contacto con la divinidad. Mientras, los cuatro cuadros verdes rellenos con especies vegetales de acuerdo con las normas de cada Orden a menudo mostraban esquemas laberínticos, pues la magia protectora de esta antiquísima traza también era de utilidad en el claustro. Los laberintos se utilizaban para que los demonios no pudieran acceder a determinados enclaves sagrados, porque se creía que los espíritus malignos no eran capaces de orientarse en ellos, y por lo tanto evitaban acercarse. Mediante la vegetación se fabricaban los intrincados pasillos, que luego se podaba dándole formas geométricas. Las cintas verdes se doblaban y curvaban, formando una maraña de caminos en miniatura cuyo dibujo solamente podía percibirse desde las alturas, justamente lo que mejor convenía para sus fines disuasorios, dado que los sacrílegos demonios llegarían volando. Pese a que el jardín claustral no tenía nada que ver con cultivos funcionales o usos extra religiosos, en algunas raras ocasiones servía como productor de flores para la iglesia o para criar plantas medicinales, aunque normalmente dicha vegetación se cultivaba en los huertos del convento.

5. PARAISOS PINTADOS

Dadas las difíciles condiciones de vida durante la alta edad media, era impensable destinar tiempo y espacio a la creación de un auténtico jardín, y su divina Figura permanecería oculta en los pliegues de la memoria colectiva. Pero gracias a las Cruzadas, el aroma del antiguo jardín oriental llegaría nuevamente hasta la Europa del norte, de la



Figura 5. Miniatura del manuscrito "LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY". Castillo de Dourdan, mes de abril. 1413/16. Autores: Hermanos Limbourg. Museo Condé, Chantilly

mano de los caballeros que volvieron, algunos muy a su pesar, a sus ascéticas fortalezas, mientras conservaban en sus recuerdos los hermosos palacios y jardines repletos de exquisitos lujos que habían visto durante sus incursiones en tierra santa. Así, pues, fueron los guerreros cristianos, como antaño hicieran romanos y griegos, quienes tímida pero firmemente trasladaron el anhelo de posesión del artefacto naturalista, y con ellos el mundo del jardín recomenzó su andadura tomándose su desquite tras siglos de hibernación. En los primeros años el jardín solamente consistió en unas plantaciones discretas de arbustos floridos, cuyas semillas habían llegado a lomos de caballo desde oriente, que se colocaron en los adarves o en los huecos que dejaban las murallas. Estos implantes vegetales fueron adquiriendo apariencia formal a medida que las superficies disponibles aumentaban y, aunque los jardineros se inspiraban en el diseño geométrico del claustro para ordenar su composición, ahora la belleza y el disfrute se buscaban intencionadamente, evitando en lo posible la semejanza ambiental con el severo enclave religioso.

Existen algunos textos que permiten adentrarse en el sentimiento de la naturaleza que prevalecía en aquella época, en el que se mezclan la reverencia permanente hacia el universo y sus criaturas y el ancestral temor a lo desconocido, traducido a través de un código simbólico en el que la magia actúa como interlocutor. Entre ellos destacan dos poemas, "De Naturas Rerum", fechado en 1.157 y "Hortulus", que data de 1.050. Pero por encima de lo mágico, para entender adecuadamente el carácter del jardín medieval siempre habrá que remitirse al tema del *Edén*, porque sin esta referencia es imposible recuperar su auténtica imagen. Por una parte se

buscaba el placer y la estética pero, como no estaba permitido utilizar referencias paganas, la ornamentación debía inspirarse en temas religiosos, utilizando en lo posible el material verde como elemento de expresión. Por ello tomaría renovados bríos el antiguo arte topiario romano, conservado por los infatigables monjes, que llegaría rápidamente a ser el protagonista indiscutible de la ornamentación del incipiente jardín. Pese a que éste se desarrolló con penurias, ganando su espacio palmo a palmo, no se resignó a ser un mero apéndice de las murallas, y en su rebeldía adquirió identidad propia, separándose ambientalmente de una arquitectura especialmente dominante que nada podía darle, definiéndose como un enclave cerrado sin relación alguna con el entorno, un icono abstracto repleto de información morfológica.

A través de las maravillosas miniaturas incorporadas a los libros de horas, posesiones preciadas de damas nobles y reyes, podemos adentrarnos en el corazón del *jardín - paraíso* del medievo tardío.

Aunque la mayor parte de estas pinturas fueron realizadas en los siglos XIV y XV, no por ello son menos valiosas en su expresión. Especialmente relevantes resultan las contenidas en "El Romance de la Rosa" y en "Les Très Riches Heures del Duque de Berry". Se puede observar la coexistencia de dos modelos o arquetipos idealizados, uno de ellos es puro símbolo, muestra la visión poética del *Edén*, representando un prado florido, envuelto por un muro perimetral cuadrado, hexagonal o circular, donde se encuentran las Figuras simbólicas de Adán, Eva, los Ángeles o la Virgen, junto a un árbol o una fuente. Estos personajes, a veces acompañados por animales fabulosos como unicornios, parecen flotar sobre el tapiz de flores, adoptando un semblante críptico que induce a pensar en el jardín como la llave de una ceremonia secreta, reservada solo para iniciados.

El segundo modelo es el precursor del jardín futuro pues, aún manteniendo completamente la compartida inspiración simbolista, ofrece unos parámetros formales que le permitirán evolucionar como pieza de diseño. El trazado responde habitualmente a una estructura en damero, y siempre enfatiza *cruces* y *agrupaciones cuatripartitas*. La utilización de la vegetación podada adoptando volúmenes geométricos permite el delineado de los cuadros verdes, resaltando sus ángulos rectos. Aparecen rejillas y celosías de separación entre los distintos ambientes del jardín, estanques cuadrados provistos de gradas, canales y fuentes, mobiliario recubierto de césped, pérgolas floridas y tiestos cerámicos, además de Figuras artísticas talladas en la vegetación, que suplen la ausencia de estatuaria auténtica. Gracia ingenua, sencillez y modestia, todo ello revestido de un talante mágico, podrían ser buenos calificativos para el jardín medieval. Un jardín envuelto en muros que, a su manera, tiende un puente entre los jardines de la antigüedad clásica y los posteriores de filiación arquitectónica. En la obra "Opus Ruralium Commodorum", escrita por Piero da Crescenzi a principios del siglo XIV, encontramos un avance de lo que será después en la literatura renacentista la normativa sobre el trazado y contenido del jardín. En esta obra se ponen en uso los textos latinos sobre agricultura, escritos durante la república y el imperio, con el fin de racionalizar los elementos del mundo natural, en sustitución de la interpretación mágico simbolista de la época precedente.

Crescenzi emplea el término *vergel* para referirse al jardín, pasando a clasificarlo en tres categorías, "*herbae piccole*", de "grandes y medianas personas" y del "rey y señores nobles". Según el autor, los céspedes debían presentarse siempre como un auténtico tapiz envolvente, revistiendo áreas cuadradas, cual gran mantel verde, sobre el que después se aplicaban los arbustos floridos, sobre todo rosales, lirios, violetas y pensamientos, además de plantas aromáticas como el hinojo, romero, salvia, albahaca y menta. Para proteger este prado debía construirse con parras silvestres una pérgola vegetal, además de una fuente, situando en las paredes del vallado plantas trepadoras con flores rutilantes.

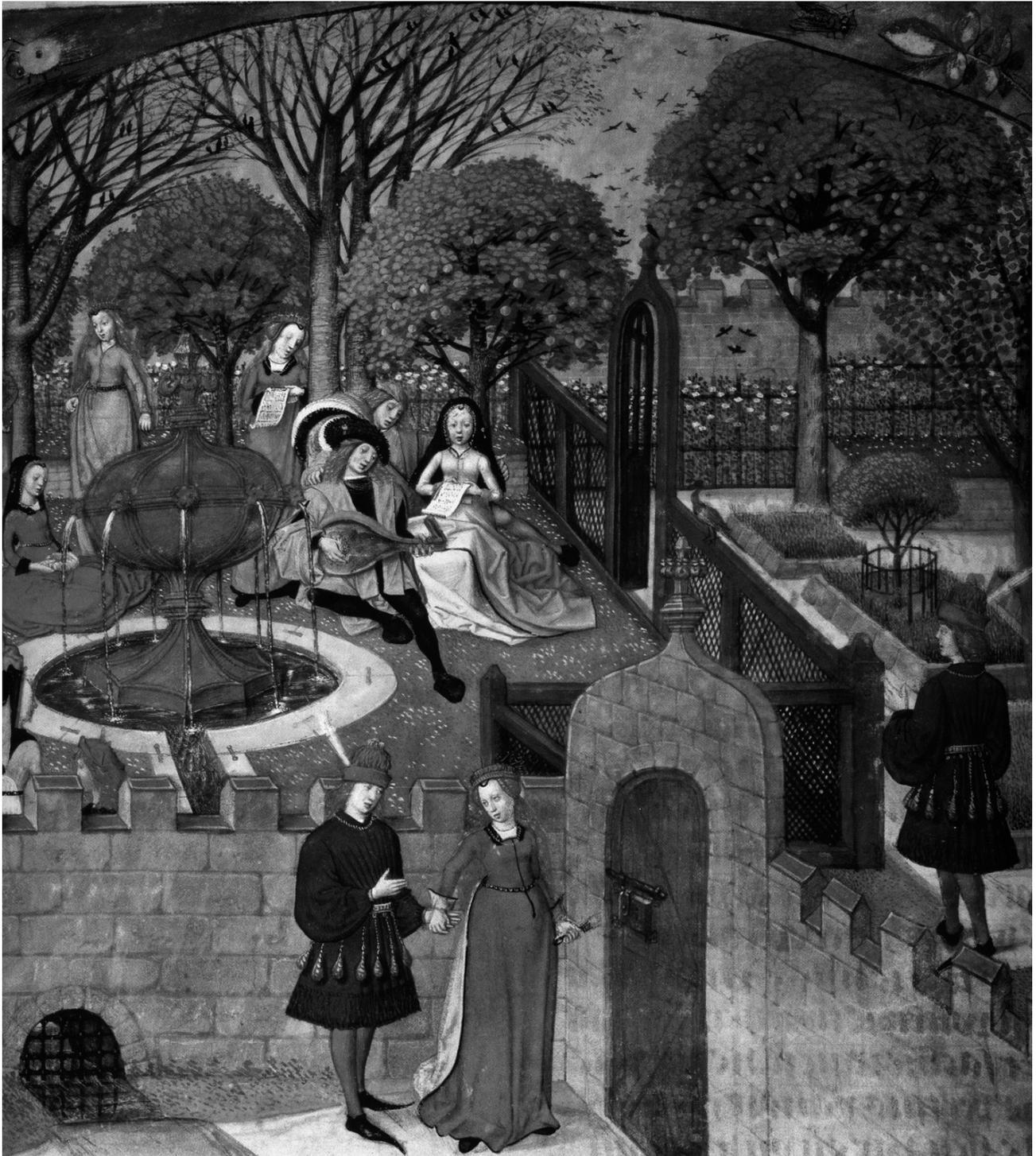


Figura 6. Miniatura del manuscrito "LE ROMAN DE LA ROSE". 1490 / 1500. Autor: Brügge. Biblioteca Británica, Londres

El *vergel* precisaba contener árboles frutales variados, con el fin de no perder nunca la referencia fecunda. Dado que el autor era siciliano, algunas de las recomendaciones que hace en esta obra tienen relación con los jardines de tradición islámica y persa, por lo cual el trasfondo oriental de su obra resulta probado. En la obra de Petrarca y Dante pueden encontrarse referencias al mundo natural y a su estructura ideal, pero manteniendo todavía la impronta gótico tardía que, como se ha indicado, propone una naturaleza transmutada en dones por la gracia celeste y no por obra del hombre.

En los Libros de Caballería se hace frecuentemente referencia a jardines, como contenedores específicos de fiestas, encuentros galantes y saraos. Como ejemplo podemos citar la novela "*Tirant lo Blanch*", escrita por Joanot Martorell a mediados del siglo XIV, cuya trama novelesca transcurre en ocasiones dentro de enclaves ajardinados. En la parte que se desarrolla en Inglaterra, cuando se habla de los preparativos festivos para la boda del rey, el autor imagina un singular artefacto de madera, al que denomina *Roca*, sobre el cual se asienta un maravilloso castillo rodeado de murallas. El interior de este castillo estaba

adornado según la mejor tradición ornamental gótica, dividido en cuatro partes a tenor de un esquema cruciforme, en cuyo punto central se encontraba un patio cuadrado que daba acceso a las salas perimetrales, donde aparecían muñecos autómatas y otros juguetes fantásticos. La *Roca* estaba construida sobre una pradera arbolada surcada por un río, y detrás de ella había un bello jardín envuelto por altos muros al que se entraba por una puerta especial, y atravesando éste se salía por otra puerta a un gran parque cerrado, repleto de animales salvajes, donde se habían instalado pabellones para que los invitados asistieran, bien protegidos, a las jornadas de cacería. El texto remite indiscutiblemente a los antiguos parques persas, donde los reyes sasánidas cazaban rodeados de su corte.

6. ENTRE DOS CULTURAS

En el caso de España, tras la conquista cristiana de los territorios dominados por el Islam, culminada en el siglo XV, aparecería en las antiguas comarcas andalusíes un cambio de actitud importante en lo referente al territorio y a la intervención sobre el mismo. El jardín, como exponente cultural, se vio afectado también por estas alteraciones, expresando en su identidad componentes de ambas tradiciones, la antecesora árabe-persa y la cristiana. El jardín se desarrolló aparejado a las nuevas comunidades, floreciendo especialmente en las zonas próximas al mediterráneo, donde la antigua población musulmana mantuvo sus costumbres y habilidades, entre otras el dominio de los procedimientos agrícolas y la predilección por todo lo referente al mundo natural. Podemos considerar el jardín mudéjar como la expresión española del jardín medieval, ya que florece como amalgama de dos sistemas culturales que han perdurado hasta el siglo XV.

Este jardín se muestra como un ejemplar híbrido que conserva, por una parte, componentes orientales heredados, reunidos a otros de filiación cristiana, compartiendo siempre la estructura geométrica cruciforme soporte de ambos modelos. La ambigüedad es quizá la característica más reseñable del resultado, ya que en unos casos pesa más lo oriental y en otros lo cristiano. Sobre la estructura cuatripartita compartida por ambos tipos, las plantaciones mantienen en suelo español el aspecto abigarrado que presentaba el jardín árabe-persa, ya que incorporan diferentes especies de árboles y arbustos, con lo cual se visualizan siluetas estilizadas junto a racimos floridos y frutas comestibles situadas al alcance de la mano. Pero a la vez toda esta vegetación está envuelta por setos podados de volumetría prismática, que forman un continuo encintado verde que impide el acceso a los cuadros verdes. Es decir, el abigarramiento oriental se ve constreñido por una faja de vegetación geometrizada, aplicando el discurso del *ars topiaria* romano, reinterpretado en el claustro cristiano.

Por otra parte, las antiguas rías del modelo persa se han convertido en caminos, mientras que las fuentes situadas en el suelo se elevan hacia las alturas, manifestando así el cambio de actitud en el jardín, que pasa de ser contemplativa y sedente a activa y transeúnte. A su vez, el cierre de las gráciles arquerías, que en la cultura precedente permitían la comunicación fluida del jardín con las salas interiores del edificio, rompe definitivamente la unidad espacial entre éste y los espacios abiertos contiguos, consolidándose la dualidad *fuera – dentro*, y de este modo el jardín cristiano alcanza una identificación absoluta con el arquetipo edénico. A partir del siglo XV, la herencia hispano árabe se difumina, y vemos como el énfasis de la tradición clásica se muestra radiante en el modelado de la vegetación, cristalizada en infinidad de esculturas verdes que pueblan los jardines, simulando todo género de objetos y personajes.

Los actuales jardines del Alcázar de Sevilla, aunque muy intervenidos a lo largo de los siglos, permiten imaginar como pudieron ser aquellos antiguos y recatados jardines medievales. La construcción del complejo edificio cristiano data de mediados

del siglo XIV, siendo su artífice el rey Pedro el Cruel, quien decidió engrandecer la estructura almohade del siglo XII, que había servido como residencia regia desde la conquista de la ciudad, en 1.238. Alarifes toledanos y granadinos trabajaron en los nuevos edificios, haciendo las obras a su manera pese a la prohibición expresa de utilizar determinados elementos ornamentales y signos gráficos de tradición hispano árabe.

Gracias a ello el Alcázar quedó impregnado para siempre de un talante mestizo, que sin duda fue el auténtico responsable de su mágico esplendor. Los jardines ocuparon desde los primeros tiempos una superficie considerable, dadas las circunstancias de precariedad de espacio habitual en el medievo, pero no ha podido definirse con exactitud cuáles fueron sus primitivos límites y hasta qué punto quedan en la actualidad vestigios originales de los primitivos enclaves. Los patios son sin discusión los lugares mejor mantenidos, además de los sectores ajardinados situados junto a los muros del edificio. En Valencia, Jaime I de Aragón en 1.239, sobre la que fuera una almunia árabe, inició las obras de un vasto Alcázar provisto de huertas, empleando en su construcción mano de obra judía y sarracena. Las primeras *torres* se culminaron hacia 1.335, pero a causa de las guerras que el rey Pedro el Ceremonioso mantuvo con su homónimo castellano, y a excepción de una de ellas que aguantó en pie, éstas no soportaron los embates bélicos y se arruinaron casi por completo, por lo que resultó necesario reconstruir los edificios, dándose comienzo a ello en 1.369. Las nuevas obras mantuvieron el aire morisco de las piezas desaparecidas, y es de suponer que ocurriera lo mismo en la ornamentación de los remozados jardines.

A finales del siglo XIV el Alcázar contaba con una leonera, emplazada junto a una de las acequias que abastecía de agua al real predio, además de una gran jaula con aves diversas. Los jardines, mayores en extensión que los sevillanos, estaban dispuestos en sectores diferenciados, mostrando siempre un trazado cuatripartito. En el siglo XVI se construyó un nuevo jardín, siguiendo la moda de la época, que se adornaba con multitud de Figuración vegetal. Los jardines estaban rodeados por plantaciones de naranjos, dando la impresión de un vergel continuo sin límites, que se unía a las plantaciones colindantes sin aparente interrupción. El jardín más grande, de superficie rectangular, estaba dividido en dieciséis parcelas iguales. Esto suponía la reproducción exacta de la Figura del antiguo jardín persa cuatripartito, el *chahar-bag* o *cuatro jardines*, aunque en este caso las amplias rías del modelo original se habían convertido en caminos. Otra huerta-jardín, llamada del *Vivel*, debía su nombre a que contenía una enorme alberca donde se criaban peces. Junto a ella había un jardín cruciforme, plantado de naranjos entrelazados que formaban una estructura vegetal, y en el centro se levantaba un pabellón de madera, que se revestía a su vez de vegetación. Pavos reales y cisnes transitaban libremente, sumando sus cantos a los de miles de pájaros contenidos en jaulas. En Navarra también se construyeron jardines durante el siglo XV, el más antiguo en el Castillo de Olite, siendo realizados por alarifes valencianos, quienes lo decoraron con cerámica procedente de Manises.

Los jardines principales estaban situados en la cubierta del edificio, y por ello se les llamaba *pensiles* o colgantes, remedando con este nombre los famosos de Babilonia. Aquí se sustentaban sobre fuertes arcos ojivales, puede que del mismo modo que aquellos remotos pertenecientes a Nabucodonor. Dentro de ellos había un juego de pelota y una gran pajarera, en la que crecían varios pinos que daban alojamiento a las aves. También había un estanque y un pabellón y, en la planta baja del castillo, una huerta de naranjos y una leonera llena de animales exóticos. Según una crónica de esa época, los granados, limoneros, naranjos y moreras se alzaban pomposos entre los dorados torreones, embalsamando el aire con sus fragantes aromas. En Tafalla, junto a Olite, existieron a su vez jardines pensiles, dentro de los cuales se cuidaba una plantación de naranjos que en invierno se entoldaba para protegerla contra el frío. De esta huerta salió un naranjo famoso, que se regaló a la reina francesa Leonor quien lo plantó en Fontainebleau, desde donde pasó a la *Orangerie* de Versailles viviendo muchos años con el nombre de *Gran Condestable*.

7. CONCLUSIONES

Desde tiempo inmemorial el mundo perfecto imaginado por el hombre ha tomado forma siguiendo procesos intelectuales, en los que el concepto de orden, belleza y armonía se identifican por completo con la estructura de los códigos numéricos, y cuyo resultado gráfico se materializa en trazas geométricas, en las que la repetición de secuencias basadas en el número sagrado, el *cuatro*, dará origen a retículas y a estructuras cruciformes o cuatripartitas, reguladoras unánimes de las trazas universales. Por lo tanto, cada vez que el hombre ha dispuesto un recinto ajardinado, ha construido una casa o ha fundado una ciudad, ha utilizado la Figura del cuadrado como clave para su trazado. Orden y geometría se amalgaman y acceden a la categoría de lo divino, para oponerse a la dualidad contraria: desorden y naturaleza, asimiladas culturalmente a la expresión de lo demoníaco.

BIBLIOGRAFÍA

- De Crescenzi, P. (S.XIII) *Opus Ruralium Commodorum*.
- De Insausti, P. (1994): *Los Jardines del Real: Origen y Plenitud*. Ed. Ayuntamiento de Valencia
- De Insausti, P. (1997): *El Jardín Dibujado*. Ed. UPV / Construcciones Huarte

- De Insausti, P. (2002): *El Paisaje de los Dioses*. Ed. Generales de la Construcción /UPV
- Ellliade, M. (1999): *Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas*. Ed. Paidós.
- Guillaume de Loris / Jean de Meung. (S.XIII) *El Romance de la Rosa*. Manuscrito Biblioteca Universidad de Valencia
- Hani, J. (2005): *Mitos, Ritos y Símbolos*. Ed. El Barquero.
- King, R. (1980): *Les Paradis Terrestres*. Ed. A. Michel.
- Frères Limbourg / J. Colombe. (S.XV) *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Manuscrito Museo Condé-Chantilly. Ed. Draeger.
- Martorell, J. (1490). *Tirant lo Blanch*. Ed. Ariel.

DATOS DE LOS AUTORES

- Pilar de Insausti Machinandiarena es Dra. Arquitecta y Profesora Titular del Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia.
- Adolfo Vigil de Insausti es Arquitecto y Profesor Asociado del Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia.

English version

TITLE: *Myth and nature: from paradise to the medieval garden*

ABSTRACT: *This text first of all tackles the territorial situation in the Middle Ages, the development and relevance of ecclesiastical structures in this period. It then goes on to present its subject, the genesis of the Christian medieval garden, investigating, beyond the external circumstances of the historical context, its genuine in-depth foundation, full of symbolic elements. The treatment of biblical sources, along with legendary archetypes developed in ancient times, will enable the keys governing its formal definition to be revealed. Myth and nature come forward in literature, painting and drawing, to reflect and bring back to life an ancestral iconography, in turn sustained by the Christian religion and its rules. The Spanish garden comes forward as a peculiar example of a blend of two models: Islamic and Christian.*

KEYWORDS: *Middle Ages, Nature, Myth, Paradise, Centre, Tree, Square, Cloister, Cruciform, Garden*