

A photograph of a lush garden path. The path is made of irregular, flat stone slabs set into a bed of soil and small plants. The path leads from the foreground towards the background, where a white folding chair is visible. The garden is filled with various green plants, including ferns and leafy shrubs. Large, dark rocks are scattered along the right side of the path. The background is filled with dense foliage and trees, with sunlight filtering through the leaves, creating a dappled light effect.

LANGUES NÉO-LATINES
(Complément n°386)

**Jardins et mondes
paysagers**

Jardins et mondes paysagers

TABLE DES MATIÈRES

Complément au N° 386

Claudine Marion-Andrès et Daniel Lecler édés.

Daniel LECLER, Dorita NOUHAUD avec le concours de Claudine MARION-ANDRÈS Introduction	4
Ramón PEREZ PAREJO Modulaciones simbólicas del tópicó del jardín	7
Soumia LABLACK Jardin de Lindaraja et poésie épigraphique dans <i>les contes de l'Alhambra</i> de Washington Irving et ses traductions	22
Carmen María GONZALEZ SANCHEZ El paisaje musical en el nacionalismo andaluz de comienzos de siglo xx: Manuel de Falla y Joaquín Turina	39
Concha HERRERO CARRETERO Jardines de Vertumno y Pomona y galerías de emparrados: tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV	53
Annexes	64

Introduction

Jardins et mondes paysagers ou paysagés ? Intrigante par sa binarité, voire exaspérante pour qui s'arrêterait à l'apparente gratuité de déterminants sans autre vocation qu'un facile jeu verbal entre « paysager » et « paysagé », cette interrogation préalable propose pourtant l'examen réfléchi, sans prétentions académiques, d'une heureuse flexion de la langue courante. Il y a là, entre les deux modes de représentations induites par l'infinitif et le participe passé, deux formes d'accession au monde. Pour saisir les nuances qu'introduisent les déterminants en question, examinons deux facettes d'un domaine délibérément autre que littéraire, la musique, illustré par *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla et le *Concerto d'Aranjuez* de Joaquín Rodrigo.

Les commentateurs de l'œuvre de Falla pour piano et orchestre (1911-1915) définissent sa composition en trois parties comme une « description » de trois jardins. Pourtant, mis à part la première pièce, « *En el Generalife* », palais d'été des princes Nasrides dans l'Alhambra de Grenade, les lieux des deux autres pièces ne sont pas identifiables. Au vrai, avec comme référent le célèbre Generalife qui avait été conçu pour suggérer spirituellement aux aristocrates de *al-Andalus* la douceur de la vie dans le paradis d'Allah, les « jardins d'Espagne » de Falla cernent l'Andalousie et entendent stéréotyper la beauté plastique de ses paysages intimes à l'heure où la fraîcheur favorise l'exhalaison des effluves de la végétation au milieu des jets d'eau et du trille des oiseaux. *Nuits dans les jardins d'Espagne*, en apposant l'empreinte du Generalife touristiquement unique à tous les lieux d'identique culture, constitue ainsi un monde *paysager*.

Le *Concerto d'Aranjuez* pour guitare et orchestre (Paris, 1939) voulait, selon le compositeur, « capter le parfum des magnolias, le chant des oiseaux et le jet d'eau des fontaines » des jardins du Palais Royal d'Aranjuez. Projet identique à celui de Falla, dira-t-on : paysager un monde offert à la vue. Or Joaquín Rodrigo était aveugle. Les jardins d'Aranjuez que célèbre le concerto de Joaquín Rodrigo seraient alors un monde *paysagé*.

Qu'entendons-nous sous le terme de paysage ? Par attitude prudente et consensuelle, abritons-nous derrière le dictionnaire : au sens propre, c'est la « partie d'un pays que la nature présente à un observateur ». À l'usage, le mot s'est élargi à des sens figurés – paysage intellectuel, politique, sentimental, et tant d'autres –, qui dépassent très largement son sens

premier. En somme, le paysage est un point de vue que nous portons sur un espace. Il a le sens et la forme que nous voulons, que nous souhaitons lui donner. L'idée de paysage, au sens moderne, est une construction intellectuelle récente, liée à la prise en compte progressive de plusieurs facteurs qui se sont accrus depuis la guerre. Les espaces de production se sont transformés en espaces de loisirs : là où l'homme travaillait, il reviendra se distraire. La distinction entre ville et campagne n'est plus vécue comme une différence d'*habitus* mais comme une continuité sensible porteuse pour l'imaginaire du citadin de variété paysagère. L'exemple de la plage, analysé par Alain Corbin, montre que la manière dont nous nous y ébattons aujourd'hui est significative d'un lointain, diffus, mais persistant, désir de rivage. La réorganisation du travail a entraîné la réorganisation du temps libre en temps de vacances. Le déplacement, composante du travail et de sa réorganisation, devient ainsi un phénomène de masse ainsi que le voyage, composante du tourisme.

Le paysage est alors une idée nouvelle issue d'une histoire culturelle qui n'est pas le fruit d'un long processus de déclin esthétique mais la preuve de nouvelles exigences, de nouvelles références, de nouveaux désirs d'organisation de notre environnement naturel et construit.

Quant au *jardin*, il est le lieu choisi, privilégié, protégé, empreint d'une dimension paradisiaque, circonscrit à l'espace du jardinier. Clos de murs ou de palissades, il n'a cessé, au cours des siècles, de se transformer au gré du développement de l'homme et des sociétés. Changeant de visage, de valeur, de contenu, de sens, tel un miroir capable de refléter l'évolution de la société, il a toujours suscité curiosité, intérêt et mystère. Rien d'étonnant à ce qu'il ait entretenu des liens très forts avec les croyances, les mythes, les arts et les lettres ou encore l'histoire et l'économie, en particulier depuis la naissance du concept d'écologie, en 1866, proposé par le biologiste allemand Ernest Haeckel, qui a eu pour conséquence d'élargir l'espace du jardin et de l'affranchir de ses frontières. Ainsi est-il devenu « planétaire », comme le rappelle Gilles Clément dans sa leçon inaugurale donnée le 1^{er} décembre 2011 lors de son entrée au Collège de France*.

S'intéresser au jardin et, plus largement, aux mondes paysagers / paysagés, à ce qu'en disent les arts mais aussi les jardiniers eux-mêmes devenus désormais, pour reprendre l'image de Gilles Clément, « des jardiniers planétaires », revient donc à s'interroger sur nous-mêmes, sur notre rapport à l'histoire, à l'art, au temps ou à l'espace, mais aussi, plus particulièrement,

* Gilles CLÉMENT, *Jardins paysage et génie naturel*, Paris, Collège de France / Fayard, 2012.

au recyclage lié à la limite de nos ressources et donc, aux choix auxquels l'homme sera, à terme, confronté.

Ainsi proposons-nous dans ce numéro de revenir sur les différentes représentations des jardins et des mondes paysagers / paysagés, qu'elles soient réalistes ou symboliques, dans une perspective à la fois synchronique et diachronique. La réflexion que nous proposons ici porte sur différents genres (tapisserie, poésie, musique) et différentes époques, mais aussi sur le discours des professionnels qui présentent notamment le jardin comme l'un des principaux enjeux touchant à l'évolution de la société, celui-ci s'affichant de plus en plus comme « un lieu privilégié du futur, un *territoire mental d'espérance* ».

Dorita Nouhaud
Daniel Lecler
avec le concours de Claudine Marion-Andrès

Ce volume est associé au numéro papier n°386 *Jardins et mondes paysagers* de la Revue des Langues Néo-Latines. Vous pouvez en faire l'acquisition en écrivant à l'adresse suivante :
languesneolatines1@gmail.com

MODULACIONES SIMBÓLICAS DEL TÓPICO DEL JARDÍN

RAMÓN PÉREZ PAREJO

Universidad de Extremadura

Introducción

Sorprende la frecuencia con que aparecen ciertos espacios en la ficción literaria que, a fuerza de repetirse, se convierten en tópicos. La mayoría de ellos aportan connotaciones semánticas que advierten al lector para determinadas acciones antes de producirse estas. Así, por ejemplo, las tardes de lluvia tras los cristales invitan a la nostalgia antes incluso de que el sujeto lírico o el narrador la exponga explícitamente; los paisajes nevados o los desiertos invitan a la soledad, cuando no a la desorientación; el paseo por la playa observando el oleaje estimula los recuerdos de la persona amada (“Ondas de mar de Vigo/ se vistes meu amigo/ ondas do mar levado/, se vistes meu amado”); las albas, en cualquier escrito de la literatura occidental, anticipa la separación de los amantes; o, por poner un ejemplo contemporáneo, los callejones mal iluminados de las grandes ciudades anticipan algún siniestro como antes lo anticipaban los lugares agrestes de la naturaleza (*Locus agrestis*). Cambian los lugares elegidos, pero no así sus reminiscencias semánticas. En fin, la aparición de vías de trenes, plazas desiertas, montes nevados, cumbres borrascosas, faros, páramos verdes, etc. expresan ya por sí mismos y sin ayuda de más explicaciones determinados mensajes llenos de matices. Los artistas de todos los tiempos (pues el tópico incumbe a todas las artes, literatura, pintura, cine) son perfectos conocedores de ello y recurren a estos escenarios simbólicos como si fuesen un almacén de provisiones, sabedores de que con solo hacer referencia a ellos se crean las atmósferas propicias sin necesidad de explicitarlas. Por poner solo dos ejemplos cinematográficos para demostrar la pervivencia de los tópicos en todas las artes, véanse la escena del asesinato del protagonista en *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) o los lugares amenos y agrestes de la película de animación de Disney *El rey león* (Rob Minkoff, Roger Allers, 1994), escenarios naturales que se van alternando según las necesidades de la acción dramática (como en tantas otras ocasiones, Disney recurre una y otra vez con gran eficacia expresiva a todos los tópicos de la tradición literaria). El tópico ha afectado incluso al mundo

de la música pop, como podemos ver en canciones como “Jardín botánico” del grupo español de los años noventa Radio Futura, canción donde escuchamos las reflexiones un tanto etéreas de una estatua en un jardín botánico.

Dentro de los lugares urbanos elegidos para enmarcar la ficción literaria, aparecen frecuentemente parques y jardines donde el poeta se detiene a contemplar la artificiosidad perenne de una naturaleza que el hombre ha creado a su medida. Como todos los lugares citados anteriormente, estos jardines no constituyen solo el escenario sino que adquieren mucho más relieve significativo, sobre todo a nivel simbólico. Siempre que aparecen el sujeto lírico se detiene a describir con un detallismo proustiano todos los detalles: la geometría de los setos, las perfectas hileras vegetales, los gestos de las estatuas, el sonido de las fuentes, la sombra de los árboles, los diferentes matices de la luz en los invernaderos, el infinito cromatismo de las flores. En definitiva, el esplendor laberíntico, pero ordenado, de unos jardines cuya belleza es ordenada y artificial. Junto a la descripción pormenorizada de los elementos del jardín, se suele dar lugar a las reflexiones íntimas del protagonista o de los protagonistas, si bien suele aparecer solo. La frecuencia con que aparecen induce a pensar que probablemente nos encontremos con una descripción de lugares con un valor simbólico que debemos analizar.

El espacio del jardín como tópico literario

El presente estudio¹ se inscribe, pues, en el área de teoría literaria comparada, pues enfoca un escenario habitual en la literatura de todos los tiempos, el jardín, y se plantea explorar en sus posibles variaciones formales y significativas.

Para afrontarlo con propiedad, conviene en primer lugar conectarlo con la teoría de los tópicos literarios, pues no otra es su naturaleza, su composición, sus modulaciones y su espectro significativo. Hay que relacionarlo, asimismo, con otros tópicos que recrean lugares irreales o ficcionales, muchos de ellos, por cierto, de carácter vegetal. Después trataremos de

¹ Este estudio refunde, reelabora y actualiza las ideas sobre tópicos y escenarios ficcionales simbólicos de varios trabajos del autor. Son los siguientes: Ramón PÉREZ PAREJO, “Poética del jardín. Del *locus amoenus* al jardín novísimo”, *Almiar*, n° 14, 2004, p. 1/ 13, http://www.margencero.es/articulos/p_parejo.htm (consultado el 13 de diciembre de 2017). R. PÉREZ PAREJO, “Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del Renacimiento”, *Anuario de Estudios filológicos*, n° 27, 2004, p. 259-274. Dorde CUVARDIC GARCÍA y Ramón PÉREZ PAREJO, “El tópico lírico de las hojas secas en algunos casos destacados del Romanticismo español y latinoamericano”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, n° 18, (6), 2017, p. 479-494.

detectar algunas de sus fuentes principales y, por último, analizaremos algunos de sus posibles significados implícitos.

Pues bien, dentro de los estudios de teoría literaria, una de las parcelas más rentables didácticamente es el análisis de los tópicos literarios porque constituyen un corpus retórico que se repite a lo largo del tiempo, de modo que remite constantemente a unos mismos significados que se expresan de una forma cristalizada. Los tópicos o *topoi* constituyen sistemas estereotipados de variaciones formales y lingüísticas sobre un tema determinado. Su contenido, su forma y sus modulaciones están fijadas y sufren una mínima variación. Por esa misma regla de tres, algunas veces los autores los usan también para desautomatizar mensajes estereotipados y así crear sorpresa en el lector.

Al igual que las metáforas, presentan una forma, un contenido literal (real) y un contenido implícito (imaginario). El lector y el crítico, además, deben preguntarse por qué el autor ha elegido esa forma para expresar ese contenido, y si haberlo elegido así ha sido una idea afortunada para la expresividad. También al igual que las metáforas, los tópicos literarios, al acuñarse, remiten a unas coordenadas geográficas, sociales y culturales determinadas. Así, los ojos de la amada pueden ser soles en la Edad Media y pueden ser faros (de vehículos, como dice en el poema “El cine de los sábados” de *Teatro de operaciones* [1967] Antonio Martínez Sarrión) en la edad contemporánea. Del mismo modo, tópicos vinculados con el amor cortés como el del “amor es como una guerra” (*Militia amoris*), aunque con antecedentes, tuvo que tener su acuñación definitiva en una sociedad guerrera y feudal como la Europa de la Edad Media. Están completamente anclados en sus modelos de mundo. El propio amor cortés como tópico o macrotópico (pues engloba otros como *Religio amoris*, *Ignis amoris*) tuvieron en la sociedad y la cosmovisión medievales su perfecto caldo de cultivo. Como declara E. R. Curtius en su célebre *Literatura europea y Edad Media Latina*, “el estilo en que se expresan [...] está siempre condicionado históricamente”². Sin embargo, como veremos más adelante, al igual que también ocurre en las metáforas, algunos de los tópicos presentan la versatilidad suficiente para mutar sensiblemente sus significados dentro de un mismo contexto semántico, como veremos en el caso que nos ocupa, el del jardín, desde sus importantes manifestaciones en la literatura clásica árabe al tratamiento que puede tener en la poesía del siglo XX.

Entre los tópicos, símbolos y metáforas transitados a lo largo de la historia de la literatura, los relacionados con el mundo vegetal, en el que se inscribe el del jardín, son algunos de los más conocidos y reconocidos por parte de cualquier lector: la rosa como símbolo de la belleza, las flores como símbolo de la juventud efímera, la amapola como amenaza o pérdida

² Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1955, p. 127.

de la virginidad, ciertas frutas como símbolos de la pasión, los árboles genealógicos como iconografías del transcurso de las generaciones, el *Collige, virgo, rosas*, por no contar otros tópicos acuñados que suelen servirse a menudo de metáforas de corte vegetal para presentar su discurso imaginario, tales como el *Carpe diem*, el *Beatus ille*, el *Tempus fugit*, el *Locus amœnus* y el *Locus agrestis*, la *Descriptio puellae*, etc. Y es que los escritores de todos los tiempos se han apoyado en la naturaleza, y dentro de esta en el mundo vegetal, para acomodar metafóricamente sus mensajes en una realidad que todo lector conoce y reconoce y que, además, forma/ formaba parte del mundo rural en que se desarrollaba la vida. Muchos de ellos, además, están incrustados en el lenguaje cotidiano hasta el punto que es difícil discernir su condición metafórica³.

Entre todos ellos, el tópico del *Locus amœnus* es el más cercano al del jardín. Recordemos que el *Locus amœnus*, con orígenes al menos en Homero y Virgilio y usado hasta la extenuación en la literatura pastoril clásica y renacentista, hace referencia a un lugar idealizado de paz y tranquilidad generalmente descrito como un terreno bello, irrigado, verde, con sombras apacibles, alejado completamente de los peligros, un lugar ideal donde detenerse a conversar sobre amor. Este tópico, desde sus primeros usos, siempre hizo referencia implícita o latente a los lugares sagrados del Edén bíblico, también hermosos, apacibles y, fundamentalmente, seguros. Estas referencias implícitas al Edén no connotan solamente seguridad, sino también algo que será fundamental para entender el tópico del jardín: la anulación del tiempo. En efecto, en el Edén, díganoslo así, aún no había empezado a correr el tiempo, los relojes aún no se habían puesto en marcha, todo estaba detenido en una especie de acronía. Estos dos semas, seguridad y acronía, serán fundamentales en la constitución de este lugar común, semas que luego el tópico del *Locus amœnus* transmitirá al tópico del jardín de una forma más precisa. Pues, puestos a diferenciar ya entre los tópicos del *Locus amœnus* y el del jardín, podríamos decir que el del jardín es un tipo especial de *Locus amœnus* pero que, en lo esencial, comparte su esqueleto semántico. Tan solo que desarrolla otras aristas significativas, prolonga ciertos significados. ¿Cuáles son estos?

A la luz de lo que expondremos en las siguientes páginas, el tópico del jardín se incrusta en el del *Locus amœnus* y, sin duda, comparte con él la médula semántica. Como señaló Robert Curtius⁴, el paisaje ameno suele penetrar asimismo en la descripción poética de los jardines. Siempre se describe este como un lugar hermoso donde el tiempo se anula. Precisamente cuando aparece el tiempo es cuando se genera otro tópico que se ha constituido en género

³ George LAKOFF y Mark JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.

⁴ E. R. CURTIUS, *op. cit.*, p. 280-282.

lirico, el de la *albada*, el momento en el que los amantes deben separarse porque penetra la luz y el tiempo en el jardín simbólico, el *Hortus conclusus* o *Locus amœnus* donde se habían reunido (porque “conclusus” es cerrado físicamente no solo a la vigilancia y las demás personas, sino también cerrado a la entrada del tiempo). En fin, el tópico del jardín se distingue del *Locus amœnus* por varias connotaciones semánticas añadidas: la primera, el jardín es un espacio cerrado y artificial, creado o controlado totalmente por el hombre, lo que le confiere mayor dosis de protección o seguridad, ya que no está a merced de otros fenómenos de la naturaleza que pudieran irrumpir en él y desestabilizarlo. En este sentido, Prieto de Paula ha indicado que el *Hortus conclusus* significa “la concepción geométrica y claustral frente a la selva o la amplitud grandiosa de la naturaleza”⁵. Si el hombre es la medida de todas las cosas, el jardín es la medida de la naturaleza que el hombre ha elegido para sí. Segundo, existe en el jardín un perfil semántico añadido, el del jardín como arte ya que, a diferencia del *Locus amœnus*, todo jardín entraña la presencia de un arte, y de hecho la jardinería, por definición, es el arte y la práctica de cultivar los jardines (retomaremos este tema más adelante, pues resulta crucial para entender el tópico literario del jardín en algunas de sus acepciones o modulaciones). Tercero, el tópico del *Locus amœnus* prepara casi siempre el encuentro entre varios personajes, generalmente el enamorado y la amada, mientras que el tópico del jardín casi siempre presenta al sujeto lírico en solitario, reflexionando. Y cuarto, unido al primero, ese carácter más protegido, junto con la propiedad de poder estar siempre verde e irrigado, incide también en la idea de la anulación del tiempo, ya que no pasan las estaciones por estos lugares idealizados, se está siempre en una eterna primavera. Este tema le vendrá especialmente bien a cierta poesía que busca más la belleza que la verdad, pues se trata de una naturaleza que no es natural en sentido estricto, sino artificial, conserva su esplendor sin que el tiempo haga estragos marchitables en ella. En cierto sentido, se trata de un espacio idílico que implícitamente quiere esconderse de la realidad igual que los jardines se esconden de la naturaleza, la esquivan; cogen de la naturaleza la belleza primaveral juvenil pero desechan las demás estaciones y esquivan sus efectos adversos. No otro es el fin último de los jardines, tomar de la naturaleza lo más bello, ordenarlo a la imagen, semejanza, perspectivas y medidas humanas, y evitar las consecuencias del paso del tiempo por esa misma belleza. Implícitamente, el jardín se constituye en más que un tópico, es el anhelo último del ser humano, conservar el brillo de la belleza y de la plenitud eternamente. El jardín, en última instancia, está haciendo referencia a ese anhelo, nos lo hace presente todos

⁵ Ángel Luis PRIETO DE PAULA, *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 286.

los días. Es por eso por lo que algunos textos que recrean el tópico del jardín son nostálgicos, la nostalgia que recuerda el paraíso perdido, sea este el Edén, la infancia, el amor, etc. o, como ocurre en algunos de estos textos, la propia creación poética.

El tópico, como todos los tópicos, cruza la frontera de lo literario y se transmite a otras artes. Por poner un primer ejemplo, está en “El Jardín de las Delicias” de El Bosco, un paraíso para los placeres. Otros pintores también lo han tratado. En la pintura de Monet adquiere gran trascendencia, especialmente en la serie de lienzos que el pintor dedica a los ninfeas de Giverny: *El estanque de Ninfeas* (1899); *El estanque de ninfeas, armonía rosa* (1900); *Ninfeas* (1904); *Ninfeas en Giverni* (1904), *Las ninfeas, los dos sauces* (1914), la mayoría de los cuales pueden contemplarse en el M.O.M.A. de Nueva York. Como es sabido, desde 1883 Monet residió en una casita de Giverny cuyo jardín fascinó al pintor, que llegó a emplear hasta a seis jardineros para su cuidado. Fue construyendo allí una naturaleza a su medida con la intención de utilizarla como modelo para sus lienzos. Poco después compraría unos terrenos anejos y haría construir un estanque, sobre el cual construyó el célebre puente japonés. Todo este espacio fue pintado por Monet reiteradamente. Sus cuadros tienen el punto de vista a ras del agua, sin horizonte ni referencias espaciales; son un fluido pictórico donde el artista plasma, cada vez con mayor economía de medios, la pura sensación con una progresiva independencia del motivo que la produce. Desaparece el espacio y aun el tiempo; se difuminan los contornos; nada hay que nos indique el transcurrir de las horas; es más, el estanque es el símbolo de la quietud. El hecho de pintar reiteradamente el mismo espacio – especialmente el puente japonés – pone también de manifiesto la ausencia de tiempo en el jardín.

Unas notas sobre la historia de la jardinería

Desde que se pusieron en pie las primeras ciudades, el ser humano se preocupó de dedicar espacios a parques y jardines. Con ello quería paliar el irremediable y progresivo alejamiento de la naturaleza pero al mismo tiempo aproximarse nostálgica y artísticamente a su belleza. La creación de los jardines ha sido durante siglos la mejor alternativa para conseguir esa aproximación a lo natural, aunque más bien se trata de un medio para no romper totalmente el cordón umbilical que ligaba al hombre y la tierra, repetimos, una especie de nostalgia de un paraíso perdido. A lo largo del tiempo ha ido cambiando la forma de concebir los jardines: las formas geométricas y las estructuras simétricas de ciertas épocas (jardín renacentista, jardín neoclásico), el mimetismo natural y el aspecto salvaje de otras (jardín romántico), jardines

unidos a cosmovisiones artísticas y culturales (jardín minimalista, jardín japonés) o el compendio de pragmatismo y estética en la que se basa el diseño de los jardines actuales. En cierto sentido, como defiende Guillermo Carnero⁶, todo jardín es la imagen abreviada del mundo y de la situación del hombre en el mundo, de modo que una sociedad puede ser definida por sus jardines tanto como por su filosofía o su literatura. Así, las crónicas de tiempos pasados hablan de los jardines de Babilonia como una de las grandes maravillas del mundo. En la época clásica se produce un notable contrapunto entre los jardines griegos y romanos; mientras que los primeros dejaban crecer las plantas en estado natural, siempre cerca de las habitaciones de la casa, los romanos seguían un esquema geométrico. En China los jardines se establecían en torno a los palacios, conventos y templos, y ahí nació el cultivo del minimalismo de los bonsáis.

En el mundo árabe clásico, incluido Al-Andalus, domina también la geometría, pero rodeada de una vegetación sensual cuya exuberancia y voluptuosidad salpicaron las mejores páginas de la literatura árabe clásica. Sin duda, el mundo árabe clásico es uno de los momentos álgidos del jardín, tanto en su condición de arte agrícola como en su condición de arte literario. A menudo los poetas de Al-Andalus recorrieron el tópico identificándolo con la belleza femenina, maravillosa, perfecta y frágil. Los jardines y huertos de los palacios andalusíes son pruebas inequívocas de ello. Existía la voluntad de disfrutar de una forma sensual de esos paisajes y del bienestar que produce su proximidad:

Como consecuencia de esa afición, iniciada anteriormente por la clase elevada en el marco de sus almunias, se desarrolló un movimiento poético, de influencia persa, en el que los temas florales y jardineros fueron sus protagonistas. El género poético sobre jardines se conoció como *rawdyyat* (de *rawd*, ‘jardines’ en árabe) [...] Entre los siglos X y XI abundaron los poetas de estos géneros en el mundo islámico. Algunos de los más famosos fueron Sa`id al-Bagdadi, de Bagdad, así como los andalusíes Ibn al-Quttiya, de Sevilla, e Ibn Jafaya, de Alcira⁷.

En el Renacimiento los más famosos jardines se estructuraban para ensalzar el lujo de las cortes europeas. En efecto, en el Renacimiento nos encontramos también con la descripción de una naturaleza idílica, irreal, que se describe más como un jardín que como naturaleza virgen. Así puede apreciarse en toda la novela renacentista: pastoril, bucólica, cortesana, bizantina. La descripción de los escenarios idílicos y cristalizados del Renacimiento (en

⁶ Guillermo CARNERO, *La cara oscura del siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1983, p. 98-100.

⁷ Centro virtual Cervantes, “El jardín andalusí”, https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalus_i/poetico.htm (consultado el 1 de enero de 2018).

pintura y poesía) son mero fondo artístico, decorados tópicos a los que recurrir según el transcurso de la anécdota, en suma, proyecciones inmóviles del mundo clásico reclamado de nuevo en el Renacimiento. El jardín italiano se caracteriza por el canon geométrico y la sujeción de la naturaleza al dibujo. Por su parte, en el jardín francés, con la llegada del rococó, se alarga la perspectiva y se extienden las zonas de césped; el nuevo elemento ornamental que aparece en esta época es el parterre. En el siglo XVIII, quizá la edad dorada de los jardines, se sigue el modelo francés, pero se va abriendo paso el jardín inglés, cuya estructura se basa en una concepción romántica y se caracteriza por la ausencia de simetrías. Los jardines románticos son cerrados, tienen las paredes altas, de difícil acceso, y presentan una naturaleza frondosa y melancólica. Los jardines modernistas difunden descripciones automatizadas: elegancia decadente en las formas, flores, sol, fuente, lejanía del palacio, lentitud, inmovilidad, estatuas, figuras difusas, soledad, muerte. Este espacio hereda la tradición de los recintos ajardinados islámicos y reproduce la languidez del Romanticismo.

Algunas connotaciones literarias sobre el tópico del jardín (sensualidad, naturaleza domesticada, soledad, nostalgia, refugio, refugio artístico, escritura, silencio, ficcionalidad)

Volviendo a la literatura, el tópico del jardín tiene aún otras reminiscencias literarias que conviene explorar, buena parte de ellas relacionadas con la metaliteratura. Vamos a intentar exponerlas en una línea continua cuyos extremos sean por un lado la realidad y por otro la ficcionalidad. En medio de esos dos extremos se situarán distintas connotaciones o reminiscencias semánticas no siempre fáciles de delimitar o de distinguir, pues el tópico juega deliberadamente a mezclarlas o situarse ambigualmente entre ellas. Como primer acercamiento, conectado a la lírica popular y a los poetas de Al-Andalus, no debe olvidarse la identificación de la tradición popular entre el jardín y la virginidad y, por extensión, al goce amoroso, momento en el que también, según la tradición popular, el tiempo parece anularse. Ricardo Senabre ha analizado esta identificación en las obras tempranas de Juan Ramón Jiménez. Así, en “La canción de la carne” se afirma que “el día más grande de la vida lúgubre/ es el rojo Día de la Desposada [...] cuando el noble amado/ la cerrada verja del jardín de goces abre enardecido” y, en otro poema, la mujer desnuda es un “jardín carnal”⁸.

⁸ Ricardo SENABRE, *Claves de la poesía contemporánea (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Almar, 1999, p. 82-88.

Por otro lado, Juan Eduardo Cirlot ha definido el tópico del jardín como “el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cerrada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano”⁹. Se trata de una naturaleza domesticada por la mano del hombre, que se aparta – oasis civilizado – del salvaje caos de la naturaleza.

Como hemos dicho antes, los parques y jardines revelan casi siempre el carácter solitario del sujeto lírico que los contempla. Así que la primera connotación semántica habitual es la de la soledad del sujeto o, al menos, su carácter solitario. Esta soledad no tiene por qué ser negativa, puede ser buscada, la soledad del artista en muchas ocasiones, o del pensador, y suele ir unida a la reflexión. En efecto, los textos que contienen jardines suelen presentar a individuos reflexionando en una actitud prácticamente inmóvil. En este sentido, Aurora Egido¹⁰ señala que el jardín estuvo ligado a las primeras academias, las cuales se desarrollaron en su marco y eran lugares propicios para el conocimiento y la reflexión. Este carácter, pues, aún continúa remitiendo connotaciones hacia un tipo de literatura reflexiva y conceptual, en muchas ocasiones metaliterarias.

Dolores Romero¹¹ aporta más datos sobre la tradición literaria del jardín cuando esta connota la soledad de los sujetos. Señala la sensación de languidez e irrealidad que producen las descripciones de los jardines románticos. La alusión continua al espacio del jardín – continúa Romero – se convierte en un tópico porque cumple sus dos funciones básicas: la recurrencia del argumento elegido y la imagen icónica puesta ante los ojos. Señala un empleo del tópico muy interesante en el Modernismo, y cita varios textos donde ya se percibe: el pintor Santiago Rusiñol, Pío Baroja, Unamuno, Valle-Inclán y, especialmente, Juan Ramón Jiménez, donde casi siempre hace referencia al lugar perdido y paradisiaco de la infancia. El jardín constituiría la alegoría de la soledad humana. Pero no solo se debe descubrir este sentido melancólico y nostálgico.

Unida a la soledad, a veces buscada por el sujeto, está la condición de refugio a la que se refiere Roland Barthes¹² cuando habla del tópico o motivo del jardín. Para Barthes, la polaridad *El jardín/ fuera del jardín* representa la muerte y la vida, lo frío y lo caliente, el exterior y el interior. Habría que añadir que la polaridad *exterior/ interior* representa en ocasiones el mundo cerrado del arte en contraste con el mundo real expuesto al irreversible paso del tiempo.

⁹ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, 270-271.

¹⁰ Aurora EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 116.

¹¹ Dolores ROMERO LÓPEZ, “El lazo que desata un presente (Sobre tópica modernista)”, *Ínsula*, n° 578, 1995, p. 10-12.

¹² Roland BARTHES, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 13.

José Ángel Valente nos proporciona otras claves para entender la continua alusión al espacio cerrado del jardín. Como motivo artístico, representa el lugar donde se consuma la reunificación del hombre y las cosas, del hombre y la cultura, paraíso que ya se perdió en el *Paradise Lost* de Milton. Valente¹³ expone varios ejemplos del mundo de la pintura (Joen van Aken, El Bosco). El jardín representa el paraíso, un lugar donde no transcurre el tiempo. Salir del jardín es entrar en el tiempo, “empezar a caminar en el plano de la historia”. Referirse al jardín es entonces escapar de las implacables leyes del tiempo y de la muerte, situarse en un espacio atemporal. El jardín es, por tanto, un lugar ficticio, situado, o mejor, *refugiado*, en el arte, de ahí que muchos de esos jardines a los que se hace referencia pertenezcan al mundo de la pintura, un mundo que también se ha detenido.

Para apuntalar la idea de Valente, Amparo Amorós¹⁴ nos da una nueva clave. Explicando las características del haiku japonés – que, por cierto, presenta muy a menudo motivos vegetales –, sostiene que este breve género supone una crítica del lenguaje y de la realidad. “En sus reducidos límites consigue el anhelo de toda poesía: anular y así vencer el tiempo. Eternizar el instante”. Al igual que el haiku, el jardín, en su reducido espacio, logra ese anhelo, anular el tiempo, eternizarlo entre sus siempre verdes paredes vegetales. En el mismo estudio, comentando el poema “Jardín en el medio” de Jorge Guillén, la autora relaciona este motivo con el silencio poético; se trata de identificar el silencio con ese callado jardín interior como único lugar posible e incontaminado donde puede nacer una palabra pura, recién nacida por ser recién nombrada. En efecto, en cualquier descripción del jardín, el sujeto aprecia y valora el silencio o, como mucho, los murmullos silenciosos del agua.

Similar es la identidad del jardín en la obra de Octavio Paz¹⁵, vinculada a las religiones orientales y a la poética del silencio, como puede leerse en *El mono gramático*. En la obra de Paz, el jardín es la entrada a “otro espacio” en el espacio y a “otro tiempo” en el tiempo a través de la eternidad del instante, de la perpetuidad del presente. Es un acceso al vacío, donde se anulan los contrarios, donde se reconcilian la vida y la muerte, en suma, todo en nada, una plenitud vacía instalada en el silencio y la quietud.

Todo esto nos ayuda a situar el motivo lírico del jardín como alegoría también del espacio del arte y, más concretamente, de la escritura como lugar donde evitar el transcurrir del tiempo, como refugio artificial donde aplazar la muerte mediante la práctica artística. En el

¹³ José Ángel VALENTE, “El reino milenario”, *El País*, Babelia, 14 de octubre de 1995, 2-3.

¹⁴ Amparo AMORÓS, *La función del silencio en la poesía española*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 93 y p. 322-323.

¹⁵ Rita GUIBERT, “Entrevista a Octavio Paz”, en VV. AA., *The perpetual present. The poetry and prose of Octavio Paz*, Oklahoma University Press, 1973, p. 25 y Diego MARTÍNEZ TORRÓN, “Escritura, cuerpo del silencio”, en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Taurus, 1982, p. 262.

jardín – acordonado por el silencio, torre de marfil – un sujeto lírico inmóvil se limita a observar, a pensar, y esa observación y ese pensamiento se hacen arte, escritura. Ahí es donde el sujeto lírico o el autor implícito se sienten protegidos, engañan al tiempo y encuentran la patria salvadora del lenguaje.

María A. Zanetta¹⁶ ha demostrado mediante un análisis comparado entre la poesía de Juan Ramón Jiménez y la pintura de Santiago Rusiñol (el propulsor de la temática pictórica de los jardines abandonados) que estos dos artistas usan el espacio del jardín como realidad alternativa en la que se refugian para emprender, a partir de ella, la tarea de la creación artística y la consecución de la belleza como vía de perfección espiritual. Pero además – sigue la autora – el jardín simboliza el lugar ideal donde se detiene el flujo temporal y donde ambos poetas pretenden burlar la muerte a través de las imágenes verticales de los árboles con su vida creciendo por la copa y por las raíces, los demás elementos naturales cíclicos frente a la finitud del poeta, el incesante chorro de las fuentes, etc.

La yuxtaposición de planos temporales y la anulación del tiempo en este motivo podemos encontrarlos, ya en la generación de los 50, en los poemas “Mañana en el Prado”, “Humo en el parque” y especialmente en “Con Sorolla”, los tres de *Del tiempo y la soledad (1978)* de Carlos Murciano. En el último poema, basado en unos cuadros de Sorolla, el tiempo se detiene en el lienzo como se detiene en el poema: “Y en el jardín la fuente murmuraba/ y una muchacha – roja su blusa entre los pinos –/ bendecía un lejano/ atardecer/ que nunca llegó a noche y que fue tuyo”. La jardinería, como la pintura y la poesía, es un arte. La lección implícita es que el arte es capaz de detener el tiempo y, por tanto, supone una victoria sobre la muerte, una salvación. Francisco Brines ha definido esta idea acertadamente:

Hay también otra poesía preferida que es, más que de conocimiento, de salvación. Ella intenta revivir la pasión de la vida, traer de nuevo a la experiencia lo que, por estar vivo, ha condenado el tiempo. El poema acomete esa ilusión de detener el tiempo, de hacer que el instante transcurra sin pasar, efímero y eterno a la vez. Y con el instante, el suceder del hombre. No importa que se trate de una ilusión. También Josué creyó detener el sol, y los presentes así lo afirmarían, cuando en realidad lo que había detenido era, en cualquier caso, la tierra¹⁷.

Hemos comentado en otro lugar¹⁸ alusiones al tópico del jardín con los significados aludidos en poetas como Unamuno, Valle-Inclán, Manuel Machado, Antonio Machado y

¹⁶ María ZANETTA, “El jardín abandonado en la primera poesía de Juan Ramón Jiménez y en la pintura de Santiago Rusiñol: un análisis comparado”, *Ínsula*, n° 625-626, 1999, p. 38-39.

¹⁷ Francisco BRINES, *Antología poética*, Madrid, Alianza, p. 355.

¹⁸ Ramón PÉREZ PAREJO, *Metapoesía y crítica del lenguaje. De la generación de los 50 a los novísimos*,

algunos poetas del 27 como Jorge Guillén, Emilio Prados, Luis Cernuda y García Lorca. Vamos a limitarnos a citar algunos poemas de diferentes autores sobre el motivo del jardín. Citaré por orden cronológico algunos de los poemas de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX que lo tratan en alguno de los sentidos que hemos señalado: “Jardín” de *Rumor oculto* (1946), “Nocturno” de *Óleo* (1958) y “Jardín Galante” de *Antes que el tiempo acabe* (1978) de García Baena; “Ventana al jardín” de *Elegía de Medina Azahara* (1957) de Ricardo Molina; “En el jardín...” de *El arbusto* (1963) de Ricardo Defargues; “Primera Visión de Marzo” de *Arde el mar* (1966) de Gimferrer; “Parque para difuntos” de *Tratado de urbanismo* (1967) de Ángel González; “Nocturno” de *Memoria de la muerte* (1968) de Antonio López Luna; el poema XI de *Lengua de cal* (1979), “Las lápidas fúnebres son el indicio de la vida antigua” de *El velo en el rostro de Agamenón* (1970) y el fragmento X de “Para un libro de no pensar” de *Pasar y siete canciones* (1977) de Félix de Azúa, donde el poeta pone de manifiesto que la vida en el jardín no es real sino ficticia, como el tiempo que transcurre “sobre un amplio escenario”; “Voy a escribir” de *Algunos crímenes y otros poemas* (1971) y “Paseo en el jardín” de *Aire sin voz* (1974) de Joaquín Marco; “The return of Scarlet” de *Scholia* (1975) de Luis Alberto de Cuenca; “Jardín de Turena” de *Clarooscuro* (1978) de Ángel Crespo; y “En un jardín de estatuas que no existen” y “En el cuarto ciego” de *La casa de la maleza* (1991) de J. A. Masoliver Ródenas.

Relacionado con lo anterior, el tópico del jardín cobra una nueva y sutil modulación. El jardín aludiría metafóricamente a la propia actividad literaria, también protegida, ficcional con respecto a la naturaleza, donde el autor se refugia del exterior. Para ilustrarlo, acudimos a la poesía de Guillermo Carnero. Este autor, igual que otros de su generación, se siente segregado de la realidad y “huye de ella al artificio de la cultura y del arte, siendo consciente de que en ese tránsito está abdicando de la vida”¹⁹. En el análisis de su propia obra, Carnero admite que las referencias miméticas al paisaje y la naturaleza son escasísimas, mientras que las artísticas son mucho más abundantes y complejas: naturaleza representada en obras de arte o convertida en material decorativo; naturaleza y paisaje simbólicos; naturaleza procedente del imaginario cultural y, por último, naturaleza y paisajes elaborados como jardín. Según Ignacio Javier López²⁰, Carnero recurre al motivo en “Jardín Inglés” de *El sueño de Escipión* (1971) para aludir a dos temas subyacentes: un amor del pasado y el sentido de irrealidad del arte; tanto el amor como el jardín se desvanecen. El título del poema alude al lugar

Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001, p. 372-376.

¹⁹ Guillermo CARNERO. “Reflexiones egocéntricas III: Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte*”, *Letra internacional*, n° 69, 2000, p. 20-25.

²⁰ Ignacio Javier LÓPEZ, “Nota”, en Guillermo CARNERO, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 38-39.

(Inglaterra) adonde el poeta huye tras una experiencia incómoda. Se trata simbólicamente del *locus amœnus* donde se refugia el escritor huyendo de la realidad para escribir sobre ella, utilizando la vulgaridad de la propia experiencia para convertirla en belleza literaria, ordenada y simétrica. Tanto el amor como el jardín son descritos por medio de imágenes sin vida, de manera que al final la realidad contemplada se presenta como si fuese un lienzo. El poema expone buena parte de los tópicos acuñados sobre el motivo del jardín. Así hallamos en él, en medio de una atmósfera de paz, a un sujeto lírico que está hojeando un *Bello Libro de las Horas* pero que siempre lee la misma página. Es una escena donde no transcurre el tiempo. Así se consigue “burlar la muerte/ aplazarla”. En el jardín hay estatuas, las cuales abundan en todos los poemas que transitan la poética del jardín. Hallamos también “labios que no besan y brazos que no oprimen/ a brazos que no sienten, y miradas/ sin pupila”. La actividad es prácticamente nula, se limita a la contemplación y a la sensación: “Terrazas/ donde escuchar el viento, descifrar/ la ausencia del color y de la forma”. Tras este ambiente se vislumbra la esterilidad y, más allá, la muerte, ya que el jardín resulta “estéril, la estación yerta y el cielo fijo”. Todo ello, dentro del poema, se convierte en una ficción que, por definición, es inerte, materia muerta. Todo consiste en un “dibujo de la muerte”, una alegoría irreal o quizá un retrato lleno de cadáveres pintados, de fantasmas adecuados “para dar nacimiento/ a la ficción poética”. Andrew Debicki destaca en este poema que, aunque el título sugiere un asunto y un sitio muy concretos, lo cierto es que el texto acaba enfocando el proceso de poetizar por encima del tema del jardín. Nos encontramos con un sujeto lírico hablando acerca de su arte. El motivo del jardín se convierte en mero escenario simbólico y cultural para emprender la reflexión sobre la actividad poética. No obstante, la elección del motivo dista mucho de ser gratuita, ya que el jardín y ese amor que se recuerda en el poema “comparten, ante todo, su irrealidad, la manera en que se han difuminado y perdido”²¹.

En un texto posterior, “Los motivos del jardín” de *Divisibilidad indefinida* (1990), aporta una nueva significación al tópico. En principio, encontramos los mismos elementos: un sujeto inmóvil en actitud contemplativa está describiendo las alucinaciones luminosas que produce la luz en el estanque. Estamos ante un universo clausurado, ingravido y simétrico. El sujeto descrito adopta la actitud inmóvil de una estatua; tan solo nos hace partícipes de sus sutiles elucubraciones. No obstante, se desautomatiza el tópico ya que, cuando el último rayo de luz desaparece y la estancia se ensombrece totalmente, desaparece también el sueño y, con él, el lenguaje, hasta desembocar en el ámbito circular del silencio:

²¹ Andrew DEBICKI, “Una poesía de la postmodernidad: los novísimos”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14, n° 1-3, 1989, p. 38-39.

[...] Así en el fondo de la estancia oscura
se extingue el espejismo, borrado con la luz,
y las palabras tejen con el sueño y el agua
su cauce circular, secreto y mudo²².

Merece destacarse del mismo autor el poema “Me has quitado la paz de los jardines” de *Verano inglés* (1999) que ilustra perfectamente el motivo del jardín. Pero, en este caso, junto a la recurrencia al diseño simbólico propio del motivo, observamos cómo un inesperado amor entra de súbito en la paz de los jardines del poeta provocando, a la vez que la dicha, el caos y la conciencia del tiempo. Esto es, el poeta estaba en su jardín, en su refugio artístico, y un amor real le despierta de ese jardín de la ficción para llevarlo violentamente a la realidad:

Me has quitado la paz de los jardines,
la gama de los verdes, desde el negro
húmedo en el arrullo de la gruta
al Abril esmeralda y amarillo,

la detención del agua y de la luz
en el tiempo redondo de las fuentes,
cáliz de certidumbre sin fisura
como cofre en el brillo de su laca; [...]

Así me has destejido la memoria,
y los sucios jirones y los pétalos
que fueron una vez una guirnalda
se pudren en la senda hacia la noche
en la que llueve sin perdón el tiempo.

Por último, como estamos viendo, el tópico del jardín reenvía al carácter ficcional de toda obra de arte y de la propia actividad artística. Jenaro Talens se sirve del motivo del jardín para cifrar el recuerdo de su infancia en la parte IV de “Faro sacratif” de *Ritual para un sacrificio* (1971). Esta se percibe desde la memoria como una época en la que no había tiempo ni espacio: un presente inmóvil que la memoria reinventa y unifica. En este poema, de claro carácter metaliterario, el autor implícito, como si de un tratado de teoría se tratase, explica que “toda historia es ficción/ y más aún: sólo como ficción la historia existe”. De nuevo se reivindica el arte por encima de la vida. Se invita al lector a imaginar un jardín (v. 4) haciéndole continuas referencias al carácter ficticio de ese espacio que juntos imaginan, incluso se habla de la naturaleza de esa imaginación, posible gracias a la memoria. Sin embargo, tanto la descripción del jardín, su luz, sus andamiajes, como el tiempo que

²² Guillermo CARNERO, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 61-62.

transcurre en él no son sino una prueba más de la ficción, ya que ese jardín está sometido a la transformación del lenguaje poético. El poeta se encarga de explicar que ese jardín no tiene concreción de tiempo ni de espacio. Con todo, es consciente del carácter ficticio de ese recuerdo y de ese jardín, tal como señala en los últimos versos: “[...] y al final sólo queda / no el tiempo: su ficción”. Otros textos del autor hacen referencia al tópico, entre los que se deben citar “En el jardín” y “Alba” de *Víspera de la destrucción* (1970) y “Paraíso clausurado” y “El Centro” de *Ritual para un sacrificio* (1971). Todos ellos remiten a un espacio inmóvil, atemporal, que se inscribe en el mundo del arte; en todos, el sujeto se encuentra impune – y solo – frente a la naturaleza real y al paso del tiempo.

Todas estas posibles modulaciones significativas del tópico literario del jardín – lo artificial, lo cerrado, lo aislado, lo solitario, lo nostálgico, lo silencioso, lo literario, lo metaficcional – conviven interrelacionadas y latentes en los textos. En conclusión, más allá de significaciones clásicas relacionadas con la belleza, la sensualidad, el encuentro de los amantes, la nostalgia o la soledad, el motivo del jardín, de una extensísima y compleja tradición literaria, se torna en las modulaciones contemporáneas un lugar ficcional por excelencia donde no transcurre el tiempo, paraíso de la escritura, espacio simbólico ordenado por la mano del artista, en el que parecen refugiarse los poetas huyendo de una realidad extratextual llena de mediocridad, de caos y de muerte.

JARDIN DE LINDARAJA ET POÉSIE ÉPIGRAPHIQUE DANS LES CONTES DE L'ALHAMBRA DE WASHINGTON IRVING ET SES TRADUCTIONS

SOUMIA LABLACK
Université Paris 8 – EA 4385

Lors de son séjour en Andalousie, en 1829, l'écrivain américain Washington Irving parcourut à cheval routes, monts et vallées de cette région jusqu'à finir par s'installer quelques temps dans l'Alhambra encore occupée et en partie habitée à cette époque. C'est là qu'il écrivit *The Alhambra* (1832), une œuvre aujourd'hui connue sous le titre de *Tales of the Alhambra* (*Contes de l'Alhambra*) et qui a la particularité de se composer de récits de voyage de l'auteur (en ce début de XIX^e siècle) et de contes et légendes (remontant jusqu'à l'époque médiévale d'*al-Andalus*) qu'il a recomposés à partir de sources mais aussi de sa propre expérience ainsi que de son imagination et créativité.

C'est principalement dans la partie de récit de voyage que nous retrouvons les extraits descriptifs les plus longs concernant les paysages et jardins andalous. Par ailleurs, il faut aussi noter que la version révisée et augmentée par l'auteur, publiée en 1851, diffère de l'édition originale qui a circulé en Europe dès sa parution en 1832. Ainsi, un « même » extrait peut finalement ne plus être identique d'une version originale à une autre, mais aussi d'une traduction à une autre, et cela jusqu'à aujourd'hui, selon le texte-source sur lequel ces traductions s'appuient. Si cela constitue une difficulté évidente lors de l'étude des textes, c'est aussi une source de dialogue enrichissante et non moins intéressante entre les deux textes originaux (1832 et 1851) qui révèle notamment des informations sur la génétique de l'œuvre.

Si le thème du contraste entre jardins de l'Alhambra et paysages grenadins dans cette œuvre aurait permis d'embrasser plus largement l'œuvre d'Irving, l'espace nécessairement restreint d'un article a obligé à procéder à une sélection à partir de laquelle j'ai choisi d'orienter cette analyse selon le point de vue oriental, esquissé par Irving. Ainsi, l'extrait retenu est une citation d'un poème arabe sur le jardin de Lindaraja situé en plein cœur de l'Alhambra à proximité de la chambre où logeait Irving, ce pour quoi Irving lui a accordé une certaine place dans son œuvre. De fait, dans le chapitre « *The author's room* »²³ ou « *The*

²³ Washington IRVING, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, vol. 1, Londres, H. Colburn and R. Bentley, 1832, [En ligne : <http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/600025714.pdf>], p. 117.

mysterious chambers »²⁴, nous pouvons lire la traduction d’Irving d’un de ces nombreux poèmes muraux qui décorent l’Alhambra, visiblement la seule occurrence dans ce livre.

Nous essayerons d’identifier le poème-source en question dans l’Alhambra à partir des éléments principaux contenus dans la traduction anglaise d’Irving. Nous analyserons ensuite ces extraits dans les deux textes originaux anglais en apportant une attention particulière aux textes qui les accompagnent. Enfin, nous nous prêterons à l’exercice de la comparaison des versions anglaises mais aussi de quelques traductions espagnoles et françaises de l’œuvre afin d’essayer de percevoir quels transferts esthétiques et textuels ont été opérés et comment ils contribuent à la diffusion d’une image particulière de ce jardin de Lindaraja.

De l’identification du poème mural original arabe sur le jardin de Lindaraja à partir de la traduction d’Irving

La simple lecture de l’extrait ci-dessous nous permet de relever un élément important sur le poème cité par Irving : il s’agit d’un poème épigraphique dont l’inscription est conservée sur les murs de l’Alhambra (« *says an Arabic inscription* »²⁵ / dit une inscription arabe ; « *the Arabic inscription on the walls* »²⁶ / l’inscription arabe sur les murs). Cela nous permet donc d’orienter nos recherches vers les poèmes encore conservés. En effet, bien que cet ensemble palatial « constitue la collection de poésie murale en arabe la plus importante qui soit connue »²⁷, de nombreuses inscriptions ont malgré tout disparu avec le temps. Seules quelques sources écrites nous permettent de les retrouver²⁸.

Cependant, une difficulté nous fait quelque peu obstacle dans la mesure où Irving écrit le poème en anglais. C’est donc une traduction du poème originellement écrit en arabe sur les murs, pour laquelle, de plus, il s’est probablement fait aider même s’il est vrai qu’il s’était initié à la langue arabe²⁹ :

²⁴ W. IRVING., *The Works of Washington Irving*, XV-The Alhambra, New York, G. P. Putnam, 1851, [En ligne :

https://books.google.fr/books?id=hUg1AQAAAJ&printsec=frontcover&dq=%22Washington+Irving%22+1851+%2B+alhambra&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiB45DLsc_JAhXBXRoKHd3xDpsQ6wEIKzAA#v=onepage&q=%22Washington%20Irving%22%201851%20%2B%20alhambra&f=false], p. 102.

²⁵ W. IRVING, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, *op. cit.*, p. 117.

²⁶ W. IRVING, *The Works of Washington Irving*, *op. cit.*, p. 102.

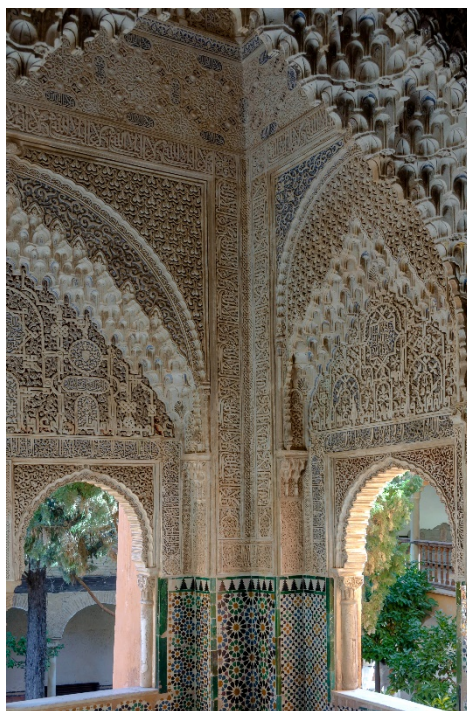
²⁷ José Miguel PUERTA VÍLCHEZ et J. Agustín NÚÑEZ, *Lire l’Alhambra : guide visuel du monument à travers ses inscriptions*, Daniele Grammatico (trad.), Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife Edilux, 2011, p. 15.

²⁸ « Les odes sculptées conservées ou celles disparues mais mentionnées par des sources littéraires, confèrent au monument son caractère tout à fait exceptionnel, bien que des sources témoignent de l’existence de poèmes sculptés dans certains palais d’*al-Andalus* du XI^e siècle aujourd’hui disparus » (in José Miguel PUERTA VÍLCHEZ et J. Agustín NÚÑEZ, *Lire l’Alhambra : guide visuel du monument à travers ses inscriptions*, Daniele Grammatico (trad.), Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife Edilux, 2011, p. 15).

²⁹ « Además de su interés por la lengua de Cervantes, Washington Irving no pudo resistirse a la tentación de aprender, o al menos iniciarse, en lengua árabe; de un árabe “clásico”, se entiende, con el que poder abordar los

“How beauteous is the garden!” says an Arabic inscription, “where the flowers of the earth vie with the stars of heaven! What can compare with the vase of yon alabaster fountain, filled with crystal water? Nothing but the moon in her fullness, shining in the midst of an unclouded sky !”³⁰.

I now felt the poetic merit of the Arabic inscription on the walls: [...] ³¹.



32

Aucun des poèmes recensés dans les ouvrages tels que *Lire l’Alhambra* – relevant toutes les inscriptions de l’Alhambra (poèmes, versets, etc.) – ou sur les sites web spécialisés sur l’Alhambra proposant aussi les poèmes épigraphes, et que j’ai pu lire, ne m’ont permis d’identifier de façon certaine la source d’inspiration d’Irving. Il ne serait pas impensable d’avancer l’hypothèse que le poème dans *CDLA*³³ est le mélange résumé de plusieurs vers d’un ou de plusieurs poème(s) bien plus long(s), au(x)quel(s) Irving aurait ajouté sa propre touche artistique de sorte à pouvoir utiliser le poème harmonieusement par rapport au style, ou à l’esprit des poèmes arabo-andalous de l’Alhambra. Ce ne serait pas la seule fois où

textos e inscripciones que le rodeaban y sobre los que le interesaba trabajar, un árabe que todavía en España podía ser enseñado », in María del mar VILLAFRANCA JIMENEZ, *Washington Irving y la Alhambra 1859-2009*, Grenade, Patronato Alhambra y Generalife, 2009.

³⁰ W. IRVING, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, *op. cit.*, p. 117.

³¹ W. IRVING., *The Works of Washington Irving*, *op. cit.*, p. 102.

³²

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_mirador_de_Daraxa_Alhambra_Granada_Spain.jpg (consulté le 05 mai 2018).

³³ Abréviation de *Cuentos de la Alhambra*.

Irving utiliserait, dans *CDLA*, des citations en les agrémentant de sa propre plume comme en témoigne François Delpech :

Irving cita las dos mentadas traducciones, añadiendo sus propias versiones inglesas y sus personales glosas: su traducción y comentario de la tradición representada por el texto de Mendoza sugieren una lectura admonitoria del letrado (“In this way, says Aben Habus the wise,/ Andalus guards against surprise”), teniendo en este caso el presunto talismán una función más pedagógica que mágica. Pero cuando pretende dar cuenta de la traducción de Mármol, Irving tiende a extrapolar y a sobreinterpretar las ambigüedades textuales del cronista granadino [...]»³⁴.

Parmi les poèmes épigraphes en relation avec le jardin de Lindaraja, nous pouvons donner les exemples du « Poema de la fuente del jardín de Daraxa » – que j’écarte cependant parce qu’il n’est pas écrit sur un mur mais sur la pierre même de la fontaine originelle³⁵ – ou « Poema de la sala de las dos Hermanas »³⁶. Mais, en réalité, l’observation minutieuse du « Poema del arco de entrada al mirador de Daraxa » d’Ibn Zamrak – l’un des trois célèbres poètes de la cour de Grenade – nous permet de relever quelques-uns des éléments « communs » avec le poème des *Contes de l’Alhambra* et, par conséquent, de défendre l’idée qu’il soit la source d’inspiration de celui écrit par Irving dans son œuvre. C’est ce que nous tenterons de mettre en exergue :

Épigraphe du mirador de Lindaraja	Épigraphe extrait de <i>CDLA</i>
1. Tout art m’a offert sa beauté Et m’a concédé sa splendeur et perfection	
2. Qui me voit croit, que comme mes semblables, Je m’adresse à la jarre souhaitant l’obtenir.	
3. Celui qui mire et contemple ma beauté Sa perception oculaire trompe son imagination.	3. « <i>Nothing but the moon in her fullness, shining in the midst of an unclouded sky!</i> »
4. Et il voit la pleine lune, par ma diaphane	1. « <i>How beauteous is the garden! “where</i>

³⁴ François DELPECH, « La Alhambra y sus dobles: ‘Adjib y simbología talismánica en la fantasía irvingiana », p. 120-145 dans José Antonio González ALCANTUD et Antonio Malpica CUELLO, *Pensar la Alhambra*, Anthropos Editorial, 2001, p. 134.

³⁵ Elle est différente de celle que l’on contemple aujourd’hui dans le jardin et est exposée dans le musée de l’Alhambra à Grenade.

³⁶ [En ligne : <https://www.alhambraGranada.org/es/info/poemasepigrafcos.asp>] (consulté le 25/04/2018).

<p>luminosité, Placer complaisante son halo sur moi</p> <p>5. Je ne suis pas la seule, car mon jardin manifeste Une merveille telle que les yeux n’ont jamais rien vu de semblable</p> <p>6. C’est un palais de cristal, celui qui le regarde Pense que c’est un redoutable océan qui l’épouvante [...] ³⁷ »</p>	<p><i>the flowers of the earth vie with the stars of heaven! »</i></p> <p>2. « <i>What can compare with the vase of yon alabaster fountain, filled with crystal water? »</i></p>
---	--

Nous pouvons remarquer que des parallèles existent entre les deux textes. La beauté particulière du jardin soulignée dans le poème d’Irving par l’exclamative « *how beauteous is the garden!* » pourrait être inspirée du vers 5 « mon jardin manifeste une merveille telle que les yeux n’ont jamais rien vu de semblable ». De plus, cette « merveille » (du vers 5) ne saurait être terrestre puisque « les yeux n’ont jamais rien vu de semblable » et c’est cet esprit-là que nous retrouvons avec le segment « *where the flowers of the earth vie with the stars of heaven!* ». En offrant au lecteur la juxtaposition de deux éléments et deux mondes opposés qui rivalisent (« les fleurs de la Terre » et « les étoiles du Paradis »), Irving oblige à un mouvement du regard ascendant qui captive le lecteur.

Par ailleurs, ce caractère incomparable pour lequel Irving a utilisé une question avec le verbe « comparer » (« *what can we compare [...] ?* ») a pour réplique une réponse où la tournure négative « *nothing but [...]* » nous rappelle celle du vers 5 « que les yeux n’ont jamais rien vu de semblable ».

De même, le segment « *the moon in her fullness* » est aussi présent, dans le vers 4, avec « la pleine lune ». L’image du clair de lune qui diffuse sa lumière dans ce monde de rêve est aussi présente dans les deux, bien que de façon légèrement différente dans la forme et les mots. Ainsi, la « diaphane luminosité » qui évoque cette clarté ou transparence comme quelque chose de pur se retrouve représentée dans cette image du ciel dégagé où l’absence de nuages permet à la lumière de la lune de se répandre sur le jardin de Lindaraja : « *shining in the midst of an unclouded sky* ».

Enfin, la présence centrale de la fontaine et de son eau cristalline, dans le jardin, telle que décrite dans le texte d’Irving (« *the vase of yon alabaster fountain, filled with crystal water* »)

³⁷ Pour la traduction de ce poème, je m’inspire très largement – quelques modifications ayant été faites – de la traduction proposée dans l’ouvrage suivant : José Miguel PUERTA VÍLCHEZ et J. Agustín NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 229.

n'est pas aussi évidente dans le poème épigraphe car elle est évoquée de manière sous-entendue. C'est donc à travers les métaphores que nous arrivons à trouver des liens entre les deux.

Si dans le poème épigraphe les reflets de la lune revêtent les murs du palais et du jardin de Lindaraja d'une lumière étonnante (v. 3 et 4 : « Celui qui mire et contemple ma beauté / Sa perception oculaire trompe son imagination. / Et il voit la pleine lune, par ma diaphane luminosité, / Placer complaisante son halo sur moi), on peut aussi imaginer qu'ils sont particuliers parce que diffusés par le miroir que forme la surface de l'eau de la fontaine, bougeant au rythme des jets et gouttes d'eau. Cela pourrait être expliqué par le vers 6 : « C'est un palais de cristal, celui qui le regarde / Pense que c'est un redoutable océan qui l'épouvante ». Notons par ailleurs l'allusion au verset coranique 44 de la sourate La Fourmi (*an-naml*)³⁸ dans lequel la reine de Saba entre dans le palais de Salomon en marchant et relevant sa robe pour ne pas la mouiller tant le sol de verre, par la grandeur de sa création et sa beauté, lui a donné l'impression qu'il était fait d'eau. Ainsi, dans le poème épigraphe, il faut comprendre le mot « épouvante » comme étant la conséquence de la vision de quelque chose d'effrayant par sa grandeur incomparable. Et ce recours au reflet apparaît de manière plus subtile dans le poème présent dans *CDLA*, où l'on a l'impression, par le jeu de dialogue entre les vers 2 et 3, que l'eau cristalline (« *crystal water* ») de la fontaine, dont la vasque supérieure est circulaire, vient accueillir le dessin céleste de la lune pour diffuser son reflet dansant tout autour, dans le jardin et sur les fenêtres qui le surplombent : « *Nothing but the moon in her fullness, shining in the midst of an unclouded sky!* ». De plus, il ne serait pas improbable qu'Irving fasse aussi allusion à Salomon et la reine de Saba, car *CDLA* est parsemé de mentions de ce Prophète.

En somme, s'il semble impossible de pouvoir retrouver le poème original exactement comme le cite Irving à travers une traduction en anglais, la probabilité la plus fiable demeure finalement celle d'une réécriture du poème par l'auteur des *CDLA*, convoquant ou réunissant l'essence poétique et métaphorique du poème de Zamrak. Remarquons qu'Irving a aussi veillé à conserver ce que les spécialistes décrivent comme « le jeu visuel³⁹ et sémantique de ces inscriptions [...] converti[ssant] ce monument en un splendide manuscrit tridimensionnel qui dialogue avec l'eau, les jardins et les paysages »⁴⁰.

³⁸ J. M. PUERTA VÍLCHEZ et J. A. NÚÑEZ, *Lire l'Alhambra...*, *op. cit.*, p. 229.

³⁹ Grâce au type de calligraphie ainsi qu'aux motifs géométriques et végétaux.

⁴⁰ J. A. NÚÑEZ GUARDE, « Documentaire du livre "LIRE L'ALHAMBRA" », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Zl7n51mFoYY>] (consulté le 10/04/2018).

Monde paysagé ou jardin orientalisé ?

Le lien entre l'Espagne, et principalement l'Andalousie, et l'Afrique est établi dès le premier chapitre de *CDLA* par Irving qui crée des passerelles entre elles pour mettre en évidence une relation entre deux mondes ou deux civilisations qui ont été réunies et qu'il ne voudrait pas voir disparaître avec le temps, tant l'Orient le renvoie, ainsi que le lecteur, à un imaginaire fort, en particulier pour le voyageur romantique.

Dans le cas de notre étude, le texte original de 1832 montre, d'emblée, l'atmosphère orientale dans laquelle baignent les pensées de W. Irving. En effet, le jardin est pour lui une source de voyage dans le temps (« *That garden carried my thoughts still further back to the period of another reign of beauty [...]* » / Ce jardin fit remonter mes pensées encore plus loin, à l'époque d'un autre règne de beauté), vers l'époque qui l'attire tant depuis son enfance (al-Andalus) : « *To the days of the Moorish Sultanas* » (au temps des sultanes maures). Or, bien plus que l'époque dans sa globalité, c'est son aspect « exotisé » qui semble réveiller en lui un monde de beauté et de plaisirs incarné par la présence de la femme arabe dans les palais, tel que nous pouvons le lire ci-après, dans la version de 1832 uniquement : « *That garden carried my thoughts still further back to the period of another reign of beauty; to the days of the Moorish Sultanas [...]* »⁴¹. Cela n'est en réalité pas étonnant de la part d'un voyageur romantique, pour qui l'Andalousie n'est souvent que le prolongement de l'Orient. C'est ce qu'analyse notamment José Tito Rojo dans son article « *Lujo, calma, voluptuosidad: la visión de los jardines islámicos en la pintura orientalista del siglo XIX* », dont le titre en dit déjà beaucoup par son emprunt au poème « l'invitation au voyage » de Baudelaire, en montrant bien la perméabilité des lieux dans les imaginaires :

*Las dos siguientes etapas correspondían al siglo XIX. En una primera, los románticos establecían una triple igualdad, lo andaluz es igual a lo medieval (andalusí) y ambos iguales a lo oriental. Los jardines que veían en la Andalucía que visitaban los románticos eran para ellos los mismos de los moros españoles e iguales a los contemporáneos de Oriente y del norte de África*⁴².

⁴¹ W. IRVING, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, *op. cit.*, p. 117.

⁴² José TITO ROJO et Manuel CASARES PORCEL, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de Al-Andalus y su herencia*, Grenade, Universidad de Granada, 2011, 497 p., p. 195.



43

Ce jardin de Lindaraja est un patio où les éléments architecturaux, mais aussi ceux du ciel et de la terre, communiquent entre eux à travers leur beauté incomparable (« *How beautiful is the garden* [...] ») et où il semblerait que ceux-ci aient été établis par paires : « les fleurs de la terre » avec « les étoiles du ciel ». C'est comme si les fleurs, par leur parfum et association au plaisir, représentaient les femmes (orientales) ordinaires, qui ne peuvent égaler « les étoiles du ciel », c'est-à-dire les sultanes qui, bien souvent, se trouvent derrière les jalousies dans leurs palais pour voir sans être vues ou sur les balcons, des situations renvoyant forcément à cette représentation orientaliste du harem. La mention du paradis (« *stars of heaven* ») renvoie ici aux houris, ces femmes du Paradis, si fréquemment mentionnées dans les écrits des Orientaux. Et Irving entre souvent dans le jeu de l'imagination des *Mille et une nuits* dans son œuvre, un peu comme un fil conducteur de son écriture. Cette représentation d'un monde paysagé où le jardin est un lieu intime propice à l'amour qui fut particulièrement développée au XVIII^e siècle fut aussi conservée et réutilisée par les romantiques :

⁴³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra-Patio_de_Lindaraja.jpg (consulté le 05 mai 2018).

La producción de imágenes que muestran la idealización de los jardines orientales es muy antigua. Antes de los románticos el jardín oriental era ya un lugar de lujo y refinamiento, de placeres íntimos. Esa visión se verá reforzada, justo a los inicios del XVIII, con la publicación de las Mil y una noches (1704) [...]»⁴⁴.

Nous pourrions citer, à titre d'exemple, un autre extrait – repris sans aucun changement de l'auteur dans la version de 1851 – dans lequel le jardin et son ambiance envoûtante (fontaine, odeurs...) emportent Irving dans un monde paradisiaque où réel et imaginaire se fondent :

Al vagar por estos salones orientales y oír el murmullo de las fuentes y el canto del ruiseñor; al aspirar la fragancia de la rosa y sentir la influencia de este embalsamado clima, me imagino que estoy en el paraíso de Mahoma y que la pequeña y regordeta Dolores es una de las huríes de ardientes ojos destinada a contribuir a la felicidad de los verdaderos creyentes⁴⁵.

De plus, le contexte nocturne est un facteur favorable à cet imaginaire « exotisé » et tellement prisé et aimé par Irving. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous pouvons lire, au-dessus de l'extrait que nous étudions et dans l'édition de 1851, l'en-tête « *The Alhambra by Moonlight* » (L'Alhambra au clair de Lune) comme pour mettre davantage l'accent sur cette ambiance à la lumière tamisée créée par la merveilleuse arrivée de la lune au-dessus des palais (« *pouring a flood of tempered light* »). C'est dans la version de 1851 qu'Irving développe plus longuement cet aspect sur le jardin de Lindaraja :

La luna [...] flotó en todo su esplendor sobre las torres y derramó una lluvia de suave luz sobre todos los patios y salones. El jardín situado debajo de mi ventana, que antes estaba envuelto en tinieblas, se iluminó dulcemente; se vistieron de plata los naranjos y limoneros; la fuente refulgió a los rayos de la luna, y hasta el rubor de la rosa se hizo tímidamente visible.

Percibí entonces el encanto poético de la inscripción árabe que hay en una de sus paredes: [...].

En estas noches divinas permanecía sentado horas y horas en mi ventana, aspirando el aroma del jardín [...]. [...] todo se me representaba abierto, espacioso, lleno de belleza; todo evocaba gratas y románticas imágenes. Lindaraja, una vez más, paseaba por su jardín [...]. ¿Qué lengua hay que alabe en justicia una noche de luna en este clima y en estos parajes? [...] Nos sentimos elevados a una atmósfera más pura; experimentamos tal serenidad de alma, alegría de espíritu y elasticidad de miembros, que la misma existencia es una pura felicidad⁴⁶.

C'est donc dans un environnement de jardin paradisiaque qu'Irving déploie ses pensées et redonne vie au passé en s'accordant, le temps d'une nuit, la présence imaginaire féminine,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁵ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra*, op. cit., p. 74. Texte original : Washington IRVING, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, vol. 1, Londres, Royaume-Uni, H. Colburn and R. Bentley, 1832, [En ligne : <http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/600025714.pdf>], p. 100.

⁴⁶ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra*, op. cit., p. 95-96.

celle de Lindaraja, dont le jardin porte le nom : « *Lindaraja, una vez más, paseaba por su jardín* ». Ce jardin devient alors un lieu d'accueil intime propice au sentiment d'amour, où l'ouverture, l'espace et la beauté se rencontrent pour apporter plaisir et romantisme : « *todo se me representaba abierto, espacioso, lleno de belleza; todo evocaba gratas y románticas imágenes* ». Quelques lignes plus loin, c'est cette notion de bonheur, qui émerge de ce jardin d'Eden, que nous retrouvons une fois de plus et qui rappelle la citation, plus haut, sur le bonheur procuré par les houris : « *Nos sentimos elevados a una atmósfera más pura; experimentamos tal serenidad de alma, alegría de espíritu y elasticidad de miembros, que la misma existencia es una pura felicidad* ». Ces mentions de la pureté, du sentiment de sérénité de l'âme ou de joie de l'esprit mènent à confondre un peu plus les mondes réels et imaginaires, celui du passé avec celui du XIX^e en faisant voyager Irving d'un présent éphémère vers un moment plus éternel, rêvé et fantasmé, qu'il avoue plus explicitement en fin de chapitre :

Tal es la breve pintura de las noches que he pasado errante por los patios y balcones de este sugestivo edificio, alimentando mi fantasía con dulces quimeras y gozando esa mezcla de sueño y realidad que consume la existencia en un clima meridional. Poco antes de amanecer me retiré a mi lecho y fui arrullado en mi reposo por el murmullo de las cascadas de agua en la fuente de Lindaraja⁴⁷.

Enfin, un dernier aspect pourrait se révéler intéressant dans cette approche romantique du poème. La poésie arabe compte une catégorie de poèmes sur l'amour « pur » – dans le sens d'éthiquement correct du point de vue islamique, avec les valeurs de pudeur dans les mots, etc. –, qui permet à l'homme, à travers divers procédés, d'exprimer ses sentiments intimes à la femme. C'est ce que l'on appelle « *al ghazâl al-afif* », qui s'oppose à « *al ghazâl al majn* », une poésie de l'amour assez « crue », sans réelle limite dans la parole. Les vers proposés par Irving, à partir de ce qu'il a lu et compris du poème épigraphique original qu'il cite, correspondent, dans une certaine mesure, au « *ghazâl al-afif* » par les métaphores qui les émaillent.

C'est ainsi que les images de la nature pourraient parfaitement se substituer aux êtres humains comme pour témoigner licitement de leurs sentiments, en leur concédant un caractère éternel par leur incision sur les murs et la pierre. L'image de « pleine lune » – très riche du point de vue sémantique, tant pour les poètes arabes que pour les auteurs romantiques – pourrait tout à fait représenter, par sa beauté, la perfection de son disque, sa blancheur et son éclat nocturne, le visage d'une femme arabe, d'une sultane. Ce serait comme si, au milieu de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

la nuit et de son silence, un visage féminin se retrouvait soudain dessiné sur le reflet de l'eau de la fontaine, se dévoilant ainsi à celui qui la contemple sans oser lever les yeux vers les balcons et jalousies ; et ce laps de temps laisse la femme apparaître puis disparaître sous les ondulations de l'eau dans le bassin. C'est aussi cet aspect privilégié et exclusif de la possession de la femme qui émerge des vers de *CDLA*. En effet, non seulement un hommage est rendu aux femmes par l'évidence de leur beauté représentées par les « fleurs de la terre » ; mais c'est en réservant exclusivement leur honneur à leurs époux, en l'absence de tout autre homme dans leur vie présente (« *shining in the midst of an unclouded sky* »), que toute leur splendeur éclate et qu'elles s'envolent dans les cieux, « étoiles du paradis », « *How beauteous is the garden! where the flowers of the earth vie with the stars of heaven!* ». Si pour Irving c'est le rêve d'une femme orientale, le poème original pourrait sans doute aussi être « le chant d'*al-Andalus* »⁴⁸ envers la femme musulmane, la beauté de la Création (cieux, terre, plantes, fleurs, eau, etc.) à travers celle du créateur (architecture, calligraphie, jardins, etc.).

Promenade nocturne dans le jardin par les textes originaux et leurs traductions

Les deux versions originales d'Irving que nous étudions dans ce corpus offrent des perspectives différentes autour du jardin de Lindaraja tout en nous livrant des informations sur la genèse même de l'œuvre à travers les choix, changements et réajustements opérés. Entre la version de 1832, publiée à Londres, et celle révisée et augmentée de 1851, une vingtaine d'années s'étaient écoulées pendant lesquelles l'œuvre avait déjà commencé à circuler largement en Europe, à travers ses traductions. De plus, si la première version fut écrite en partie lors de son séjour en Andalousie et dans l'Alhambra, la deuxième, bien plus tardive fut modifiée, augmentée puis publiée aux États-Unis. La distance était donc double, spatiale et temporelle. Le jardin de Lindaraja était, certes, déjà évoqué dans l'édition de 1832, dans laquelle Irving décrivait ses citronniers et ses orangers dont les branches pénétraient les pièces avoisinantes, ses fleurs, sa fontaine et son bassin abîmés par le temps et les mauvaises herbes. Cette représentation des lieux était conforme à celle qu'il avait vraiment sous les yeux et dont l'aspect délabré du jardin lui donnait tout son charme romantique : « *¡cuánto queda todavía de la frágil belleza de los lugares que habitó [...]!* »⁴⁹.

⁴⁸ Titre d'une anthologie de poèmes et chants d'auteurs arabo-andalous de 711 à 1492, recueillant des textes de poètes tels qu'Ibn Zamrak : Hoa Hoi VUONG et Patrick MÉGARBANÉ, *Le chant d'al-Andalus : une anthologie de la poésie arabe d'Espagne*, Edition bilingue, Arles, Actes Sud, 2010, (« La petite bibliothèque de Sindbad »).

⁴⁹ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra*, Ricardo VILLA-REAL MOLINA (trad.), Grenade, Miguel Sánchez, 1980, p. 91.



50

Or, si de jour ce jardin offrait une vision romantique à l'auteur, de nuit, lorsque la lune était absente et le jardin plongé dans la pénombre, c'était une atmosphère assez terrifiante pour Irving, dont l'imagination ne cessait de faire surgir des fantômes et autres créatures similaires. La version de 1851, retravaillée y compris dans le nombre et l'ordre des chapitres, propose un chapitre intitulé « *The mysterious chambers* » (dans lequel une des pages a pour en-tête « *The Alhambra by moonlight* ») qui semble fortement être une sorte de fusion des deux chapitres de la version initiale de 1832 intitulés « *The author's chamber* » et « *The Alhambra by moonlight* »⁵¹. Plus fluide et moins détachée, elle accorde manifestement une place plus importante à la description de ce jardin de nuit comme pour plonger un peu plus avec son lecteur dans le monde des *Mille et une nuits*.

⁵⁰ Photo de Soumia Lablack (prise le 16 avril 2018).

⁵¹ Le titre de chapitre de la version de 1832 est repris comme en-tête dans le nouveau chapitre de celle de 1851.

Les principales traductions françaises et espagnoles de *CDLA* durant le XIX^e siècle, même celles qui furent postérieures⁵² à l'édition révisée de 1851, étaient issues de l'édition originale londonienne. Les différents choix éditoriaux ou des traducteurs concernant le contenu ont eu pour conséquence la publication d'éditions fragmentées, avec des chapitres sélectionnés et d'autres volontairement mis de côté. La plupart du temps, c'est en favorisant la présence des chapitres de contes et légendes et en minimisant celle des récits de voyages – c'est-à-dire des récits contemporains de la publication – que les éditeurs espagnols lancèrent les premières versions. Ainsi, l'extrait dont il est question dans cet article est, par exemple, absent de la traduction de Don Luis Lamarca⁵³.

En revanche, celle de Santa-Ana⁵⁴ offre une réécriture du passage qui précède le poème épigraphe, en faisant totalement abstraction de ce voyage dans le temps que provoque chez Irving la vision de ce magnifique jardin, que vit Irving : « [...] *por un lado los terrados y jardines del Generalife, y por el otro la fuente con surtidores que adornaba el jardín de Lindaraja. Aun se ve en él una divisa mora [...]* »⁵⁵. Cependant, pour comprendre son choix, qui efface le renvoi aux sultanes maures et le voyage vers leur époque, il convient de prendre en compte le fait qu'il a utilisé trois textes-sources parmi lesquels figurent les deux premières traductions françaises (A. Sobry⁵⁶ et P. Christian⁵⁷). Il s'avère que c'est ici celle de P. Christian – pourtant très critiquée dans le prologue du traducteur⁵⁸ – que l'on retrouve avec exactitude, au lieu de celle de Sobry généralement plus utilisée comme texte-source par Santa-Ana : « [...] d'un côté, les terrasses et les jardins du Généralife, et de l'autre la fontaine

⁵² W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra por... Washington Irving. Versión directa del inglés por... José Ventura Traveset, precedida de una noticia biográfica del autor por D. A. G. Garbín*, José VENTURA TRAVESET (trad.), Grenade, P. V. Sabatel, 1888, (« Siglo XIX »), [En ligne : <http://digibug.ugr.es/handle/10481/19351>].
W. IRVING, *L'Alhambra de Grenade, souvenirs et légendes*, Richard VIOT (trad.), Tours, A. Mame et fils, 1886.

⁵³ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra*, D. L. L. (trad.), Valence (Espagne), Librería de Mallén y Berard frente á San Martin, 1833, [En ligne : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091351&page=1>].

⁵⁴ W. IRVING, *Los cuentos de la Alhambra*, D. Manuel María de SANTA-ANA (trad.), Madrid, Imprenta y Casa de la Unión Comercial, 1844, [En ligne : <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6243>].

⁵⁵ *Ibid.*, [En ligne : <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6243>], p. 39.

⁵⁶ W. IRVING, *Les Contes de l'Alhambra, précédés d'un Voyage dans la province de Grenade, traduits de Washington Irving par Mlle A. Sobry*,..., vol. 1, Adèle SOBRY (trad.), Paris, H. Fournier jeune, 1832, [En ligne : http://books.google.fr/books/download/Les_contes_de_l_Alhambra.pdf?id=390UAAAAQAAJ&hl=fr&capid=AFLE72AinheXbT_cwaAiYuhxK7GGGFbaipRJVk8AUJ6LOx3bAG_vuMd44JdtUZnITffht65KuprZF9oH5K_KwE80LdudpP1qvQ&continue=http://books.google.fr/books/download/Les_contes_de_l_Alhambra.pdf%3Fid%3D390UAAAAQAAJ%26hl%3Dfr%26output%3Dpdf].

⁵⁷ W. IRVING, *L'Alhambra: chroniques du pays de Grenade*, P. CHRISTIAN (trad.), Paris, Lavigne, 1843, [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6291425p>].

⁵⁸ « Las tres nos han sido necesarias. Mr. Cristian, abusando demasiadamente de la libertad de traductor ha desfigurado la obra, suprimiendo capítulos, añadiendo otros y dando un giro diverso en mucho pasajes á la narración » in W. IRVING, *Los cuentos de la Alhambra, op. cit.*, p. 9.

jaillissante qui ornait le parterre de Lindaraxa. On y voit encore une devise mauresque [...] »⁵⁹.

Cependant, la traduction de Sobry – faite directement de l’original anglais – maintient le voyage vers une autre époque, sans toutefois établir de lien explicite entre le jardin et son origine mauresque, du fait de l’omission de « *to the days of the Moorish Sultanas* » : « [...] devant l’autre fenêtre jouait la fontaine d’albâtre du jardin de Lindaraxa, dont la vue conduisit mes pensées à l’époque bien plus reculée d’un autre règne de beauté [...] »⁶⁰. Il faut toutefois remarquer ce qu’on pourrait qualifier de glissement lexical pour traduire « *an Arabic inscription* » dans la version de P. Christian (« une devise mauresque ») et donc de Santa-Ana (« *una divisa mora* ») là où Sobry avait gardé « une des inscriptions arabes ». Cela permet, finalement, de ramener dans les traductions un terme très caractéristique de l’époque andalouse musulmane, qui vient modestement rééquilibrer la perte de ce référent aux « sultanes maures » dans les deux traductions françaises notamment. Irving avait évidemment utilisé ce mot précisément plutôt que « sultane » (sans adjectif qualificatif), « femme orientale » ou « femme arabe » pour marquer davantage leur appartenance ou leur lien à cette époque médiévale, en sus de leur rang de sultane, qui renvoie forcément, durant le Romantisme, à la notion et à l’univers du harem. C’est en fin de compte avec la traduction espagnole de Traveset – directe de l’anglais – à la fin du XIX^e siècle que le regard orientalisé et même « exotisé » sur ce jardin de Lindaraja reprendra de sa vigueur, avec le retour du mot « *sultanas* », que vient renforcer l’ajout du mot « *odaliscas* » :

Este jardín transportó mis pensamientos á los tiempos antiguos del reinado de la hermosa: á los días de las sultanas y odaliscas.
 “¡Qué bello es este jardín – dice una inscripción árabe – [...]”⁶¹.

Cette juxtaposition de deux substantifs montre la volonté du traducteur, au-delà du souhait de rester le plus proche et « fidèle » au texte original, de mettre en valeur, avec une traduction subjective, cette représentation – partagée avec l’auteur – d’un monde intime autour du jardin comme cela circule dans la littérature romantique en Europe... C’est d’ailleurs principalement aux voyageurs romantiques qu’il adresse cette première version complète espagnole, enrichie d’une importante iconographie, comme il le stipule dans le prologue :

⁵⁹ W. IRVING, *L’Alhambra: chroniques du pays de Grenade*, op. cit., p. 49.

⁶⁰ W. IRVING, *Les Contes de l’Alhambra, précédés d’un Voyage dans la province de Grenade*, op. cit., p. 109.

⁶¹ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra por... Washington Irving. Versión directa del inglés por... José Ventura Traveset, precedida de una noticia biográfica del autor por D. A.G. Garbín*, José VENTURA TRAVESET (trad.), Grenade, P. V. Sabatel, 1888, (« Siglo XIX »), [En ligne : <http://digibug.ugr.es/handle/10481/19351>], p. 83.

[...] *creemos prestar un servicio al público ilustrado y amante de este género de literatura en general, y en especial á los cultos viajeros que visitan esta hermosa tierra de las tradiciones moriscas [...]. Aspirando á que este librito sea una especie de guía histórico-romántica del viajero por los mágicos recintos y alcázares de la Alhambra [...]*⁶².

À partir du XX^e siècle en Europe, parallèlement à la multiplication et à la diffusion des éditions anglaises et des traductions, de nouvelles versions apparurent, qui avaient, souvent, l'édition newyorkaise pour texte-source. Et jusqu'à aujourd'hui ce sont tout autant les *CDLA* de 1832 que ceux de 1851 qui sont chaque fois plus réédités à travers l'Espagne et dans diverses langues... Le cas des traductions de l'éditeur grenadin Miguel Sánchez est particulièrement intéressant du point de vue de ces circulations et de l'objet livre. En effet, cette maison d'édition propose *CDLA* dans plusieurs langues européennes (et récemment aussi en chinois) depuis la moitié du XX^e siècle. Mais, alors que la traduction française d'André Bellamich – d'abord publiée chez Padre Suárez en 1952 puis par Miguel Sánchez⁶³ lors de la reprise de la maison d'édition –, s'appuie sur le texte de 1832, la traduction espagnole de Ricardo Villa-Real⁶⁴, elle, relève de la version révisée. Ce sont ainsi deux livres relativement différents malgré leur appartenance à une même collection, à un même éditeur et une même période – à présent postérieure au Romantisme. Malgré son texte-source de 1832, qui, rappelons-le, renvoyait plus directement au monde paysagé des mille et une nuits espagnoles, la suppression de l'adjectif qualificatif « *Moorish* » donne l'impression que c'est l'Orient de Shéhérazade et de Bagdad qui s'invite dans l'imaginaire du traducteur : « [...] à l'époque où y régnaient d'autres beautés : les sultanes »⁶⁵. Cela ne serait pas étonnant étant donné l'impact qu'eurent les véritables contes des *Mille et une nuits* depuis leur première publication, en France et en Europe. D'ailleurs, remarquons cette subtile différence de points de vue entre le texte-original et la traduction de Bellamich. Le premier parlait de « l'époque d'un autre règne de beauté » en précisant ensuite qu'il s'agissait de celle « des sultanes maures » (« *to the period of another reign of beauty ; to the days of the Moorish Sultanas* »), où ce qui serait évoqué, serait davantage la beauté de cette époque dans son ensemble, que viendraient sublimer les femmes. Bellamich, lui, se focalise plus et directement sur ces femmes que sur leur époque. Nous voyons bien que même après la fin du romantisme, son

⁶² W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra por... Washington Irving, op. cit.*, p. IX-X.

⁶³ W. IRVING, *Contes de l'Alhambra*, Grenade, Miguel Sánchez, 1973.

⁶⁴ W. IRVING, *Cuentos de la Alhambra*, Ricardo Villa-Real Molina (trad.), Grenade, Miguel Sánchez, 1980.

⁶⁵ W. IRVING, *Contes de l'Alhambra*, Grenade, Miguel Sánchez, 1973, p. 71.

influence a continué à marquer inconsciemment les écrits et les représentations de ce monde de beauté.

De plus, lorsqu'Irving parle de « *heavenly nights* » – la plupart du temps traduit par « *noches celestiales* » ou « *noches divinas* » –, c'est dans sa deuxième version, c'est-à-dire aux Etats-Unis et des années plus tard, ce qui nous laisse penser qu'il s'agit d'un mouvement volontaire et conscient d'écriture, une écriture plus réfléchie et un peu moins le fruit immédiat de la réalité – à laquelle venait s'ajouter l'imaginaire – qu'il traversait lors de son séjour dans l'Alhambra. Il complète, à l'écrit, son rêve oriental. Ce désir de convoquer un environnement de plaisir et de fantasmes autour de la femme maure, pourtant évident pour qui connaît le contexte d'écriture et de circulation de l'œuvre, semble pourtant inavoué ou quelque peu estompé dans la traduction française de Richard Viot publiée en 1886 et basée sur la première édition d'Irving. Voici ce que nous lisons dans la phrase qui précède le poème sur le jardin de Lindaraja : « Ce jardin reporta involontairement ma pensée à cette époque, plus lointaine encore, où régnaient en cet endroit d'autres beautés non moins célèbres, aux jours de gloire des sultanes mauresques »⁶⁶. Il faut savoir que cette traduction a été publiée en 1886 par Mame et fils, un éditeur spécialisé dans la littérature pour la jeunesse chrétienne. Ainsi, en prenant en compte le public-cible, nous comprenons que l'ajout de l'adverbe « involontairement » viendrait ici marquer ici l'innocence de l'âme humaine face à l'attrance pour un univers où la beauté peut être source de plaisirs. Cette hypothèse pourrait être appuyée par le choix des chapitres de cette édition, dans laquelle « la légende de l'astrologue arabe » – dont le récit orientalisé peint en filigrane une représentation où l'exotisme est manifeste – n'est pas présente, tel que mes précédentes recherches m'avaient amenée à le souligner.

Conclusion

L'Alhambra, est un monument qui parle encore à ses visiteurs à travers les innombrables inscriptions qui ornent ses murs et embellissent jardins, cours et palais de la forteresse. Véritable « architecture de la parole »⁶⁷, elle a été l'objet de fascination à travers les époques. Washington Irving, cet auteur américain du XIX^e siècle, ne manqua pas de s'y intéresser et de s'en servir dans l'œuvre qu'il voulait écrire, dans le style d'Haroun al-Rashid, disait-il dans sa

⁶⁶ W. IRVING, *Les Contes de l'Alhambra*, Richard VIOT (trad.), L'Alhambra de Grenade (1886, A. Mame et fils), Grenade, Edilux et A. Mame et fils, 1995, p. 119.

⁶⁷ J. A. NUÑEZ GUARDE, « Documentaire du livre "LIRE L'ALHAMBRA" », [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Zl7n51mFoYY>] (consulté le 10/04/2018).

préface de 1832. La naissance de cette œuvre – depuis le séjour de l’auteur dans l’Alhambra et la rédaction, jusqu’à son retour aux États-Unis suivi de la publication de la version révisée – n’a cessé de montrer combien le rêve a continué d’être présent dans les pensées de l’auteur. Cela fut également le cas dans les traductions européennes bien qu’à différents degrés et avec différents points de vue (soit interne comme celui des Espagnols à propos de récits qui les évoquaient directement, soit externe comme celui de l’auteur ou des traducteurs français, et finalement aussi des Espagnols à partir de la fin de XIX^e siècle). C’est, en quelque sorte, le souvenir paysagé d’un monde où le jardin joue le rôle central de cadre des amours, tant par sa construction que par sa composition (roses, arbres fruitiers, fontaines, patios à ciel ouvert, etc.). Favori des poètes de la cour de Grenade mais aussi des écrivains romantiques, le jardin est source d’inspiration et de métaphores, où les fleurs rivalisent avec les étoiles pour faire voyager celui qui le contemple d’un paysage terrestre vers un monde paysagé, d’un espace privé à un jardin secret, voire intime. Le poème sur le jardin de Lindaraja – qui par son simple prénom renvoie déjà à l’époque d’*al-Andalus* – cité par Irving n’a pas changé entre les deux éditions, mais c’est dans le texte qui l’entoure et qui vient le sublimer et lui donner toute sa splendeur que le langage poétique d’Irving se met davantage à l’œuvre par la prose.

Du récit de voyage au souvenir qui invite au voyage, c’est indéniablement à travers les nuits divines que l’auteur trouble un peu plus les frontières des mondes qu’il habite et qui l’habitent, en jouant de son appréhension du temps et de l’espace, que l’eau de la fontaine dissipe par sa musique tout en trompant son regard par les reflets que son miroir produit en lui.

**EL PAISAJE MUSICAL EN EL NACIONALISMO ANDALUZ
DE COMIENZOS DE SIGLO XX:
MANUEL DE FALLA Y JOAQUÍN TURINA**

CARMEN MARIA GONZALEZ SANCHEZ

IES Doñana, Almonte – Université de Séville

Introducción

Si volvemos nuestra mirada al pasado y hacemos un recorrido por los diferentes periodos de la historia, podremos percatarnos de que la música clásica no se ha limitado a transmitir melodías vacías de contenido o significado, pues en ocasiones ha tratado de representar aspectos de nuestro estado anímico mediante el manejo de armonías y melodías acordes a un determinado sentimiento o, del mismo modo, ha intentado transmitir mediante notas, el lenguaje propio de la escritura, como el de un texto poético o narrativo, describiendo lugares, situaciones, e incluso personajes.

Como consecuencia de esto, este artículo que aquí nos ocupa va a versar sobre cómo a través de un lenguaje tan abstracto como el musical, en distintos momentos históricos, ha habido composiciones que han dibujado mediante pinceladas musicales paisajes tan dispares como el natural (ríos, campos...) o humanizado (jardines, ciudades, pueblos...), centrándonos en este caso en las figuras de dos compositores andaluces de fama universal, Joaquín Turina y Manuel de Falla.

Antes de comenzar con este estudio vamos a hacer un recorrido por los diferentes estamentos de la historia donde la música ha servido como vehículo de transmisión de una imagen o paisaje determinado.

Si nos remontamos a la antigüedad griega, podremos apreciar corrientes filosóficas que establecían una correlación entre la música y su capacidad imitativa. Este pensamiento lo

encontramos en el libro *Política*⁶⁸ de Aristóteles donde la música tenía la capacidad de imitar (*mimesis*) los diferentes estados anímicos o *ethos* de los seres humanos. De este modo, aunque no se trata de la imitación de aspectos concretos de la realidad, ya podemos apreciar un intento de utilizar armonías y melodías con el objetivo de describir un sentimiento y suscitarlo en el oyente.

Avanzando en el tiempo podemos encontrar diferentes formas musicales que trataban de reflejar elementos de la realidad y describir paisajes determinados. Ese es el caso de la *caccia* italiana, género de moda en el siglo XIV y análogo a la *chace* francesa, en la cual una melodía de estilo popular era elaborada en canon⁶⁹ estricto, con palabras vivas y descriptivas, como la *caccia* de Ghirardello da Firenze, *Tosto che l'alba*, donde la música describe una caza e imita la llamada de perros y el sonido del cuerno.

En el Renacimiento surge un género característico que enriquece el impacto y significado del texto a través de la composición musical, conocido como el madrigal. Los mejores poemas de madrigales entretejían imágenes y descripciones vigorosas sobre temas de amor, sexo e ingenio y los compositores trataban de igualarla y transmitir sus ideas, imágenes y emociones a intérpretes y oyentes, describiendo en algunos casos rasgos sonoros de la naturaleza expresada en los poemas pastoriles, al que musicalizaban imitando el trino de los pájaros y de los arroyos.

En el Barroco los músicos buscaban los medios compositivos adecuados para expresar los afectos, es decir, emociones como la tristeza, la alegría, la cólera, el amor, el miedo... Y esto lo hicieron a través de las grandes formas instrumentales como el concierto, la suite, la sonata, la fuga..., utilizadas por algunos compositores como medio para describir o sugerir en el oyente algún elemento de la realidad, como el caso de los cuatro conciertos op. 8 de Vivaldi, conocidos como *Las cuatro estaciones*, donde para su composición se sirvió de un soneto, quizás escrito por él mismo, como base de cada estación. Si escucháramos cada movimiento de cada concierto podríamos apreciar cómo nos evoca a un paisaje concreto a través de imitaciones de elementos de la naturaleza, como el trino de los pájaros en primavera, el viento y la lluvia en invierno, o incluso la caída de las hojas en el otoño.

⁶⁸ Véase ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

⁶⁹ Un canon es una forma de escritura contrapuntística cuyas partes entran sucesivamente y en la que cada una, repite la misma figura melódica o rítmica de la primera voz. Véase Manuel VALLS GORINA, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 23.

Este ideal de imitar elementos sonoros de la naturaleza perduraría en siglos posteriores. Por ello, en el XVIII, Charles Batteux, profesor de filosofía en París, en su libro *Les beaux-arts réduits à un même principe*, argumenta que las bellas artes deben imitar e idealizar la naturaleza:

Concluyo, primero, el genio debe imitar la naturaleza. En segundo lugar, que el genio puede no imitar la naturaleza tal y como es. En tercer lugar, que el gusto, para el cual están hechas las artes y por el cual se juzgan, encuentran la satisfacción cuando la elección del artista y la imitación de la naturaleza se han dirigido bien [...].

No hay sonido musical que no tenga su modelo en la naturaleza y que, cuando menos, no sea el inicio de una expresión, al igual que una letra o una sílaba en el discurso⁷⁰.

Durante el Clasicismo hubo importantes compositores e intérpretes de la talla de Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e incluso Ludvig van Beethoven, cuyo corpus musical se inspiraba, en ciertas ocasiones, en algún evento importante, un personaje ilustre e incluso, una ciudad, como las sinfonías n.º. 6 a 8 de Haydn, que llevan como títulos *Le matin (La mañana)*, *Le midi (El mediodía)*, y *Le soir (La tarde)*, o *La Sinfonía Haffner* y *La Sinfonía Linz* de Mozart, junto a los primeros seis cuartetos de Beethoven, donde el movimiento lento del n.º. 1 está inspirado en la escena de la cripta de *Romeo y Julieta*, o sus Sinfonías *Heroica* o *Pastoral* donde, esta última, sugiere una escena de la vida campestre⁷¹.

Pero el periodo histórico donde la música alcanzó su plenitud descriptiva y expresiva es el Romanticismo, por medio de las grandes formas instrumentales, como el poema sinfónico, la música descriptiva y la música programática⁷². Hay, por tanto, una revalorización de la música instrumental respecto a la vocal por su indeterminación semántica, ya que estaba libre de la concreción de las palabras y podía evocar impresiones, pensamientos y sentimientos más allá de la capacidad expresiva del verbo. Aunque, en ciertas ocasiones, el compositor romántico en su anhelo de expresar un sentimiento o situación concreta añadía a sus obras, una vez compuestas, un programa o título descriptivo para ayudar al oyente a entenderlas. Es el caso de Héctor Berlioz y su *Symphonie fantastique*, escrita en 1830, donde para asegurarse de que los oyentes comprendieran la obra la subtítulo *Episodio de la vida de un artista* y le suministró un programa autobiográfico. Felix Mendelssohn también compuso sinfonías con subtítulos geográficos como la *Italiana* y la *Escocesa*, donde contienen impresiones de los

⁷⁰ VVAA, *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 2015, p. 575.

⁷¹ En esta época la sinfonía es más una pieza de carácter que una obra de música programática, marcada por lo que Beethoven llamó “expresión de los sentimientos antes que descripción”. VVAA, *op. cit.*, p. 672.

⁷² Enrico FUBINI, *Estética de la música*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, p. 123.

sonidos y paisajes de sus viajes a Italia y a las Islas Británicas. Robert Schumann escribiría su *Sinfonía Primavera* y Franz Liszt sus doce obras para orquesta a las que denominó *Poemas Sinfónicos*, cada uno de los cuales es una obra programática en un sólo movimiento, cuyo tema estaba sugerido por una pintura, una estatua, una obra teatral, un poema... Liszt argumentó en defensa de la obra *Harold en Italia*, de Berlioz:

El maestro es también maestro de su obra y puede crearla bajo la influencia de impresiones definidas que desea compartir por entero con el oyente. El sinfonista específicamente musical acompaña a sus oyentes a regiones ideales, cuya configuración y ornamento cede a la imaginación individual de cada uno⁷³.

De este modo, tras la influencia, primordialmente del ser romántico, los compositores de finales del XIX y principios del XX, como Falla y Turina, acoplarán en su corpus artístico todo el bagaje estético de la música descriptiva precedente.

El paisaje en la obra musical de Manuel de Falla

Manuel María de los Dolores Falla y Mateu, nacido en Cádiz el 23 de noviembre de 1876, es considerado uno de los máximos exponentes de la música española de finales del XIX y primera mitad del XX, entre otras cosas, por su capacidad de adaptar un lenguaje musical popular español hacia lo culto y refinado, extrapoliándolo más allá de las fronteras españolas. El interés suscitado en este artículo por el estudio de este compositor está motivado por la ingente cantidad de imágenes paisajísticas en su obra artístico-musical donde percibimos unas referencias claras a determinados ambientes y lugares españoles, para lo cual utiliza el idioma propio de la región que describe, empleando armonías y ritmos adecuados para ello. Así, las obras más representativas que encontramos al respecto, en orden cronológico son, por un lado, sus composiciones para piano, las *Cuatro piezas españolas* (1909), *Noches en los jardines de España* (1911-1916) y *Fantasia Baetica* (1918) y su música vocal, *Soneto a Córdoba* (1927) y *Balada de Mallorca* (1933).

Las *Cuatro piezas españolas*⁷⁴, para piano, finalizadas en París en agosto de 1908 aunque iniciadas en España en 1906, supusieron una nueva etapa en su trayectoria creadora, estando

⁷³ Véase VVAA, *op. cit.*, p. 867.

⁷⁴ Fue tal la importancia de estas piezas que una editorial de enorme prestigio parisina, la Durand, le ofrece publicarlas por 300 francos, “Los señores Dukas, Debussy y Ravel nos han hablado de sus *Cuatro piezas españolas*, para piano. Si usted nos las quisiera entregar se las publicaríamos gustosos”. Véase Jaime PAHISSA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 55.

constituídas por *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*. Fueron dedicadas a Albéniz y estrenadas por Ricardo Viñes en la Société Nationale de Musique en marzo de 1909. En cada una de estas piezas toma elementos musicales propios del lugar que describe, para explicar a través de su escritura melódico-rítmica, como si de un ensayo se tratase, estas regiones españolas. Como él mismo confiesa:

Mi idea principal al componerlas ha sido la de expresar musicalmente el alma y el ambiente de cada una de las regiones indicadas en sus títulos respectivos. Salvo raras excepciones, más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas, sus motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes, conformando el todo a la forma rítmico-melódica que causa el conjunto de frases que componen cada canción o danza⁷⁵.

De este modo, en *Aragonesa*, se inspira en los conjuntos musicales de las rondallas⁷⁶ propios de Aragón, manteniendo el ritmo de jota de principio a fin, por lo que proporciona a la pieza una mayor continuidad. En *Cubana*, hace uso de dos temas cercanos rítmicamente y basados en la guajira, el primero, y en el zapateo, el segundo. Destaca por las suaves y constantes modulaciones⁷⁷ que lo hacen agradable al oído. *Montañesa* lleva el subtítulo de paisaje, por lo que la acerca, según Federico Sopena, al movimiento impresionista encarnado en Debussy, aunque mantiene la estructura copla/ danza propia de la obra de Felipe Pedrell⁷⁸. En la parte central de la pieza podemos deleitarnos con las sencillas notas de una canción asturianas, ya que alude a esa región española. Por último, y no menos importante tenemos la *Andaluza*, nacida por la inspiración de varios palos flamencos como el fandango, el polo y la malagueña. Tiene un ritmo fuerte y marcado recargado de los melismas propios de la música popular de Andalucía.

⁷⁵ Palabras dirigidas a Cecilio de Roda, académico y presidente de la sección de música del Ateneo de Madrid, en 1912. Véase Antonio IGLESIAS, *Manuel de Falla. Su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 104.

⁷⁶ La rondalla es un conjunto instrumental formado por guitarras, guitarricos, bandurrias, mandolinas, castañuelas y pandereta, que en Aragón y Valencia sirven para acompañar a la jota. Manuel VALLS GORINA, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁷ La modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Walter PISTON, *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 2001, p. 49.

⁷⁸ Felipe Pedrell lo encamina en su predilección por las melodías populares. Así, en una entrevista publicada por el diario madrileño *La Patria* el 15 de abril de 1915 declara, “Mi maestro fue D. Felipe Pedrell, a quien debo la iniciación hacia un arte amplio, sincero, basado en los cantos populares. Con él estudié dos años, recibiendo sus preciados consejos y viendo bajo su sabia y cariñosa tutela horizontes nuevos de gran amplitud. Véase Elena TORRES CLEMENTE, *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009, p. 32.

*Noche en los jardines de España*⁷⁹ ha sido considerada como la primera gran obra para piano y orquesta española, pues ni Albéniz ni Granados lograron esa cima⁸⁰. En su origen la había imaginado exclusivamente para piano con el título de *Nocturnos*, pero por recomendación de Albéniz desistió en esta idea, quedando constituida finalmente como una suite de tres nocturnos, donde el piano es un instrumento más de la orquesta. Si escuchamos esta magnífica obra podremos apreciar, sobre todo en el primer nocturno, la influencia indudable de Debussy y Ravel aunque con un consolidado carácter español, o mejor dicho andaluz, propio del primer estilo de Falla. En la partitura, bajo el título, escribió *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta, en tres partes*, que son por orden: *En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la sierra de Córdoba*. Todas influenciadas por paisajes andaluces, menos la segunda donde no concreta ningún espacio geográfico, posiblemente para no circunscribir la obra a Andalucía, aunque como él mismo afirmaría a Luis Jiménez “Es como si ahí, en el Carmen de los Mártires, sonara una danza y la escuchamos desde aquí”⁸¹. El primero es todo ambiente y atmósfera bajo un único tema⁸² melódico de escasas notas y corto ámbito⁸³, acompañado por suaves acordes. A medida que avanzamos el tema va sufriendo variaciones, pudiendo parecer un segundo tema, en el desarrollo. El segundo y tercer nocturno tienen aire de danza, comenzando con una más nostálgica y lejana que se anima rítmicamente con cierta fortaleza para ligarse sin interrupción al tercero más enérgico, el cual antes de finalizar atisba un suave sentir melancólico⁸⁴.

Según las explicaciones dadas por el propio Falla, en las notas al programa de mano del estreno afirmó que los temas musicales de *Noches* están basados “en los ritmos, modalidades, cadencias y figuras ornamentales que caracterizan el canto popular andaluz, que, sin embargo, muy pocas veces se aplica en su forma auténtica”⁸⁵.

Máximo exponente de la música pianística española del siglo XX, es su bella *Fantasia Baetica*⁸⁶. Como sólo sabe hacer Manuel de Falla utiliza de forma sublime los recursos

⁷⁹ Según las fuentes manejadas por Elena Torres, los inicios de esta obra se remontan a la estancia de Falla en Francia, tomando como elemento de inspiración el libro del pintor catalán, Santiago RUSIÑOL, *Jardins d’Espanya*. E. TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁰ Véase Federico SOPENA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner, 1988, p. 82.

⁸¹ E. TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, p. 90.

⁸² Este tema es recuperado de su subconsciente, por la influencia de una melodía escuchada en su casa de la calle Serrano en Madrid, por parte de un violinista ciego que tocaba bajo su balcón. *Ibid.*, E. TORRES CLEMENTE, p. 92.

⁸³ El ámbito es parte de la escala sonora comprendida entre dos sonidos límites. Manuel VALLS GORINA, *op. cit.*, p.15.

⁸⁴ J. PAHISSA, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁵ E. TORRES CLEMENTE, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁶ Su origen se remonta a la Guerra del 14, cuando el pianista Arthur Rubinstein al conocer los apuros económicos que estaba sufriendo Stravinsky a causa de la guerra le solicita a éste, a través de Falla, una obra

proprios de la música popular de su tierra, para dibujar ese paisaje andaluz tan arraigado a su vida. Fue su última obra con referencias claras a los cantos propios de Andalucía, como nos relata Antonio Iglesias:

Es como un gran llanto de sublime desgarro, que canta por última vez a la Andalucía, cuna y tierra misma del compositor, a una región que quiere exaltarse desde la Bética romana hasta nuestros días, con sus cantes más genuinos, sus danzas y su inefable guitarra, instrumento que se escucha en la alusión directa, pero que subyace a la vez todo a lo largo de estos pentagramas⁸⁷.

Si hiciéramos un breve análisis estilístico, podríamos apreciar los rasgos propios del alma folclórica andaluza, a través de la sonoridad peculiar del piano que es llevado a su máxima expresión con el barroquismo formal compositivo con el que es tratado. Piensa en las posibilidades tímbricas del instrumento por medio de la combinación compleja de acordes, en muchos casos disonantes y dibujos melódicos plenamente pianísticos. En todo momento parte de la guitarra como elemento sustancial de su escritura, empleando cortas distancias interválicas de segundas menores para sugerir divisiones tonales menores del semitono, propio del cante flamenco.

Toda su obra paisajística no refleja únicamente lugares andaluces, como hemos podido comprobar, ni la compone bajo formas instrumentales, ya que hay piezas vocales, como su *Soneto a Córdoba* o su *Balada a Mallorca*, donde combina sutilmente su ingenio musical con el ritmo propio de los versos de Góngora o de Jacinto Verdguer. *Soneto a Córdoba* fue compuesto en 1927 con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora. La motivación para realizar esta composición fue suscitada por Federico García Lorca, gran conocedor y admirador de este poeta del Siglo de Oro. Escrita para voz y arpa, trata de reflejar el pulso rítmico característico del soneto, supeditando la línea melódica cantábil de la voz al texto escrito. De este modo, cada nota, cada armonía tiene como objetivo el reflejo de la imagen fastuosa de la musulmana Córdoba, latente en cada verso del poema (“¡Oh excelso muro, oh torres coronadas/ De honor, de majestad, de gallardía!/ ¡Oh gran Río, gran Rey de Andalucía,/ de arenas nobles, ya que no doradas!”)⁸⁸.

para piano. Del mismo modo, le pide a Manuel otra. Así nace el *Piano Rag-music* de Stravinsky, el cual nunca tocó, y *Fantasia Baetica*, estrenada por Rubinstein el 20 de febrero de 1920 en la *Society of the Friends of Music* de Nueva York y publicada en 1922 por Chester. Véase J. PAHISSA, *op. cit.*, p. 114.

⁸⁷ Antonio MARTIN MORENO, *Historia de la música andaluza*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, p. 331.

⁸⁸ J. PAHISSA, *op. cit.*, p. 156.

Por último, su *Balada a Mallorca* es una adaptación de la *Balada en Fa mayor* op. 38 de Frédéric Chopin, sobre un texto de Jacinto Verdaguer. Compuesta en 1933 transporta a cuatro voces las notas del *Andantino*, con cierta sutilidad y desenvoltura, alcanzando la supremacía sonora con el carácter virtuosístico de las voces. En todo momento, la melodía acompaña al texto poético que realza la imagen marinera de Mallorca (“¡Tres tuestos, tres islas! Esas que el sol / y la tierra, al verlas amadas así, / las llama sus hijas, mientras las reclama / el mar para sí”).

Joaquín Turina y su música de paisaje

Joaquín Turina Pérez nace en Sevilla el 9 de diciembre de 1882 en el seno de una familia acomodada, de clase media y rodeado de un ambiente artístico proporcionado por su padre, pintor de profesión, que repercutirá en el modo de pensar de nuestro compositor, ya que él mismo en uno de sus discursos establece un paralelismo entre pintura y música:

La descripción del paisaje, la impresión de un ambiente marítimo, el fragor de una tempestad, el bullicio de una fiesta, el acompasado ritmo de un cortejo, son otras tantas pinturas que, con los sonidos, hace un músico⁸⁹.

Íntimo amigo de Falla, comenzaron una amistad, en su primera estancia en Madrid (1902-1905), que perduró a lo largo de sus vidas, ya que compartían muchas cosas en común, como su pasión compositiva, la lucha por abrirse camino en su profesión y el gusto por el manejo de los cantos populares de su tierra. Pero a diferencia de Falla, Turina compuso una ingente cantidad de piezas descriptivas del ambiente y paisaje de su tierra, por lo que no podremos hacer un análisis exhaustivo de cada una de ellas, analizando las más significativas. Es indudable su pasión por el piano el cual interpretaba con gran acierto y al que dedicó sus obras más encomiables, expresando a través de este instrumento dos de los paisajes característicos de su escritura musical: Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, pueblo costero de la provincia de Cádiz. Así, dentro de su extenso corpus pianístico destaca su op. 2 *Sevilla*, de 1908, donde describe desde París⁹⁰, a esta hermosa ciudad en fastuosos cuadros y nítidos recuerdos, custodiados por la nostalgia. Cada movimiento tiene un título que subraya el significado de la obra, como *Bajo los naranjos* donde trata de transmitir el aroma a azahar

⁸⁹ Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase Ana BENAVIDES, *El piano en España: desde su introducción hasta Joaquín Turina*, Madrid, Bassus, 2011, p. 186.

⁹⁰ Su primera estancia en la ciudad parisina abarca los años de 1905 a 1913. Allí contacta con importantes compositores de la época como Joaquín Nin, Vincent d’Indy, Isaac Albéniz, entre otros. Además, ingresa en la Schola Cantorum, que marcará parte de su obra. Véase Jorge de PERSIA, *Joaquín Turina: notas para un compositor*, Sevilla, Consejería de cultura, 1999, p. 45.

propio de la primavera sevillana bajo la forma de soleá, *El jueves santo a medianoche* trata de representar los sonidos propios de la Semana Santa y *la feria* describe el bullicio propio de esta fiesta:

La suite pintoresca Sevilla, como su nombre indica es una descripción. Murmullo de soleares en el primer tiempo; sevillanas y zapateado, ruido y algazara en el último; por el contrario, en el segundo, su carácter es completamente distinto. Es el desfile de una cofradía de madrugada; las saetas, el paso resplandeciente de luz y el lejano eco de los tambores y cornetas, interrumpen, a veces, el silencioso desfilar de los nazarenos⁹¹.

Tres años más tarde compone sus *Rincones sevillanos*, donde nuevamente refleja imágenes características de Sevilla a través del suave timbre del piano y bajo un estilo propio de Debussy, donde intercala melodías populares de aire andaluz. Así, en el segundo tiempo *Ronda de niños* armoniza canciones infantiles de la época para reflejar la imagen de niños jugando, como *Quisiera ser tan alto como la luna* o *En Cádiz hay una niña*. El resto de movimientos evoca paisajes típicos de las costumbres de la época como *Baile de seises* o *¡A los toros!*

En otras ocasiones escribe obras para específicos barrios o calles de la ciudad como *El barrio de Santa Cruz* de 1925, compuesto bajo la forma de variaciones rítmicas para piano, donde el tema principal lleva como título *Jardines y callejuelas*, o su opus 96, *Por las calles de Sevilla*, donde él escribe al respecto lo que el piano va describiendo a través de complejas armonías y sutiles melodías:

Dicen los escritores que las calles de Sevilla tienen alma y que hablan. Éste es el único fin que se ha propuesto el compositor: escuchar y plasmar en sonidos lo que dicen las calles sevillanas. Y en las revueltas de las calles brujas suenan acentos y ritmos de danzas, lamentos gitanos, pasos misteriosos que llevan como fondo, los reflejos de la torre ideal: la Giralda⁹².

Por último, compuso una pieza sobre Sevilla bajo el confuso título de *Jardines de Andalucía*, donde realiza una visión paisajística de los jardines típicos de esta ciudad como *En el jardín de los Capuchinos* o *En el jardín del Alcázar*.

⁹¹ Comentario del concierto de la Sociedad Musical de Sevilla, celebrado el 16 de octubre de 1908. Alfredo MORÁN, *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

⁹² A. MORÁN, *op. cit.*, p. 157.

Sanlúcar de Barrameda será otro de los paisajes preferidos por el compositor para su obra pianística, destacando su sonata pintoresca *Sanlúcar de Barrameda* de 1921 o sus *Rincones de Sanlúcar*, obras puramente descriptivas. Al ser una zona costera, la música recorre distintos aspectos según la imagen que quiere representar, describiendo el rumor de las olas o la brisa marina en *La playa*, el bullicio en *Los pescadores en Bajo de Guix* o zonas concretas como *La torre del castillo*, *La fuente de las Piletas* o *El pórtico de Santo Domingo*. Pero sus obras para piano no están acotadas a estos dos espacios pues compuso para otras zonas españolas, como en sus *Tarjetas postales*, *Siluetas*, *Mallorca* o *Cuentos de España*, reflejo fotográfico de distintas regiones como Barcelona, Madrid, El País Vasco, Valencia, Granada...

Turina dialoga con el paisaje, con los pequeños sucesos cotidianos, hacía fotos de ellos, escribía sus diarios y crónicas, trasladaba sus impresiones al teclado; componía siempre con alguna referencia “in mente”, literaria, paisajística, episódica, que trasladaba al piano [...] ⁹³.

Además, en su ímpetu por experimentar con lo exótico y lejano viajó al extranjero, anotando cada melodía, sonido, olor o sensación que percibía y, de este modo, producir obras como su *Fantasia italiana* para piano o *Álbum de viaje*. Junto a sus composiciones para piano, escribió varias piezas para orquesta donde trató de plasmar determinados ambientes vividos por Turina, como el poema sinfónico, *La procesión del Rocío* de 1912, o *Sinfonía sevillana* de 1920. *La procesión del Rocío* es un cuadro sinfónico donde se describe una clásica romería que tiene lugar en el Rocío, Almonte, y que conlleva el peregrinar de distintas hermandades como la de Triana hasta la ermita, donde reside la Virgen. En este caso, nuestro compositor dibuja musicalmente la entrada de las carretas en Triana después de su peregrinación rociera. El primer movimiento se titula *Triana en fiesta* donde emplea dos motivos temáticos, la seguidilla alegre y la triste soleá que contrastan con respecto a su modalidad ⁹⁴. Además, en todo momento, trata de exponer con gran brillantez estilística el bullicio que conlleva este tipo de fiestas. El segundo tiempo, *La procesión*, varía hacia un carácter más reposado y solemne, destacando la canción popular rociera, tocada por la flauta travesera y acompañada por la caja junto con un breve episodio de la marcha real cerca del final.

Sinfonía sevillana es un poema musical que recita el palpitar de esta tierra andaluza, narrando un idilio de amor entre una madrileña, representada melódicamente por un chotis, y un sevillano bajo la forma de petenera. El primer tiempo *Panorama* perfila el ambiente de los

⁹³ J. de PERSIA, *op. cit.*, p. 96-97.

⁹⁴ La modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Véase W. PISTON, *op. cit.*, p. 49.

personajes, bajo la forma sonata. Para dar un ambiente andaluz a la pieza emplea la cadencia andaluza en el primer tema y el ritmo de tanguillo en el segundo, creando una atmósfera que suena a Sevilla. El segundo tiempo, *Por el río Guadalquivir*, se formaliza el idilio de amor en un barquito por el río, bajo la forma de lied, para finalizar con *Fiesta en San Juan de Aznalfarache*, donde Turina para evocar la sensación de fiesta usa material del folclore andaluz, como los ritmos de sevillanas, los tanguillos o el garrotín.

Seis años después Turina compone su opus 37 *Canto a Sevilla*, con la poesía de José Muñoz San Román donde homenajea a la ciudad que le ha servido de inspiración a sus numerosas obras. La primera parte titulada *Preludio* da una visión tenue y esfumada del ambiente sutil de una noche primaveral. En *Semana Santa* dibuja parte de este tipo de festividad, evocando el olor a azahar e incienso a través de la reproducción de la saeta, canto típico en Semana Santa. En *Las fuentejitas del parque* refleja a través de rápidas figuraciones rítmicas el murmullo callado del agua, en un ambiente de quietud. Este tiempo contrasta con *Noche de feria*, noche de palmas, cante por sevillanas, manzanilla, baile, como dice su autor, mucho ruido. Los demás movimientos son cuadros representativos de la ciudad, como *La Giralda*.

Jardín de Oriente, es una ópera en un acto dividida en dos cuadros, sobre un libreto original de Gregorio Martínez Sierra, según Alfredo Morán, pues según mis fuentes, la escribió su mujer María Lejárrega⁹⁵, bajo la firma de su marido. El argumento principal versa sobre la historia de amor entre una de las esposas del sultán con un enemigo de batalla del mismo. Melódicamente en el primer cuadro construye una auténtica escena andaluza sobre la que se notan recuerdos de la música rusa, que influyeron en el ambiente artístico español de comienzos del siglo XX⁹⁶. También hay pinceladas de color árabe sin llegar a abusar de este material y una orquestación deliciosa de timbre homogéneo que nos adentra hacia un mundo exótico. En el segundo cuadro abunda la declamación lírica en las voces de dos de los protagonistas, Omar, enemigo del sultán y Caliana, una de sus esposas⁹⁷. Es una obra muy

⁹⁵ María Lejárrega esposa de Gregorio Martínez Sierra en su libro *Gregorio y yo*, nos aclara que fue ella la que escribió el libreto de esta ópera: “para preparar esta ópera hice con Turina un corto viaje al norte de África. Quería él escuchar y anotar algunas armonías árabes y entrar en ambiente. El cruce del Estrecho, de Algeciras a Tánger, fue espantoso [...]. Turina quería verlo todo, enterarse de todo, detenerse a la puerta de las mezquitas para oír el clamor del almúedano o el rumor apagado de los rezos que se filtraba por las paredes”. María MARTINEZ SIERRA, *Gregorio y yo*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 217 y ss.

⁹⁶ Así Turina comenta al respecto: “Como elemento nuevo apareció Stravinsky, recuerda Turina. El ensayo general de *Petrushka* lo escuchamos junto a Manuel de Falla y yo, en el anfiteatro de Châtelet”. *Comentarios sobre Falla* en disco RCA-Víctor LSC-LM 16.333.

⁹⁷ Véase Federico SOPENA, *Joaquín Turina*, Madrid, Nacional, 1943, p. 119 y 120.

emotiva que nos evoca a paisajes recónditos del mundo árabe, como el harén, la mezquita y el desierto.

Conclusiones

Uno de los principales problemas surgidos a lo largo del presente estudio ha sido la localización de obras que sirvieran de paradigma para la construcción estructural del artículo, llegando a la conclusión de que son inexistentes, pues es un campo que no ha sido planteado en el terreno musical. Por ello, la mayoría de la bibliografía que ha servido de base no es específica del tema tratado, el mundo del paisaje en la música, centrándome, en un *corpus* de obras de consulta genérica, manuales de historia de la música o de estudios biográfico de los compositores analizados. Ello me hace plantearme la posibilidad de futuros trabajos específicos sobre este tema, pues hay muchos elementos que podrían desarrollarse de manera pormenorizada, ya que Turina y Falla no fueron los únicos en emplear el paisaje como fuente de inspiración en sus obras, y tuvieron unos precedentes en el pasado.

Otro rasgo interesante sería el estudio de la evolución del paisaje a través de la obra musical, ya que, la realidad que nos rodea es fruto de una serie de cambios sociales. No es igual la Sevilla de comienzos del siglo XX, descrita musicalmente por Turina, que la de hoy en día. Al respecto, Murray Schafer en su libro *El nuevo paisaje sonoro* comenta cómo a lo largo de la historia el paisaje sonoro va siendo modificado por la propia evolución de la sociedad:

Por ejemplo, descubrimos que al principio, cuando los hombres eran escasos y vivían una existencia pastoril, parecían predominar los sonidos de la naturaleza: viento, agua, pájaros, animales, trueno. Más adelante en el paisaje pueblerino parecía que las voces de los hombres, sus risas y el sonido de sus industrias manuales ocupaban el primer plano. Más tarde aún, después de la Revolución Industrial, los sonidos mecánicos desplazaron tanto a los sonidos humanos como a los naturales con sus omnipresentes zumbidos y aleteos⁹⁸.

Por ello, considero que las obras analizadas en este artículo que aluden a zonas concretas de la geografía española trataron de representar los sonidos propios de la época. Si Falla o Turina tuvieran que componer una obra sobre Granada, Córdoba o Sevilla en la actualidad, emplearían elementos armónicos y melódicos acordes a nuestra época.

⁹⁸ Raymond MURRAY SCHAFER, *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi, 1969, p. 49.

Por último, me gustaría transmitir la enorme satisfacción que me ha supuesto la realización de este estudio, pues ha sido una experiencia a nivel personal bastante enriquecedora, pues me ha permitido descubrir obras de alto nivel compositivo y a sus autores, ya conocidos por mí, pero nunca estudiados de forma profusa. Como consecuencia de esto y al ser un trabajo centrado en obras musicales específicas, recomiendo en todo lo posible, la audición del corpus aquí descrito, para una mayor comprensión de este artículo.

Bibliografía

Manuel de Falla

IGLESIAS, Antonio, *Manuel de Falla. Su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1983.

PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

SAGARDÍA, Ángel, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Escelier, 1967.

SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner, 1988.

TORRES CLEMENTE, Elena, *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009.

Joaquín Turina

BENAVIDES, Ana, *El piano en España: desde su introducción hasta Joaquín Turina*, Madrid, Bassus, 2011.

De PERSIA, Jorge, *Joaquín Turina: notas para un compositor*, Sevilla, Consejería de cultura, 1999.

IGLESIAS, Antonio, *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982.

MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

SOPEÑA, Federico, *Joaquín Turina*, Madrid, Nacional, 1943.

Otras obras consultadas

ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

FUBINI, Enrico, *Estética de la música*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001.

MARCO, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX, tomo VI*, Madrid, Alianza, 1998.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.

MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo*, Valencia, Pre-textos, 2000.

MURRAY SCHAFER, Raymond, *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi, 1969.

PERI, Jacopo, *Le musiche sopra l'Euridice*, Florencia, 1601.

PISTON, Walter, *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 2001.

VALLS GORINA, Manuel, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

VVAA, *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 2015.

**JARDINES DE VERTUMNO Y POMONA Y GALERÍAS DE
EMPARRADOS:
TAPICES DE LAS COLECCIONES DE FELIPE II Y FELIPE IV**

CONCHA HERRERO CARRETERO
Conservadora de Patrimonio Nacional
Palacio Real. Madrid

Et moi, si j'étois en votre place, j'acheterois une belle tenture de tapisserie de verdure, ou à personnages, que je ferois mettre dans sa chambre, pour lui réjouir l'esprit et la vue.

Molière, *L'Amour Médecin*, 1665

La colección de tapices de Patrimonio Nacional, denominación actual del antiguo Patrimonio de la Corona, reúne las tapicerías atesoradas por los monarcas de la Casa de Austria y de la Casa de Borbón. Sus más de dos mil tapices conservados se pueden agrupar en tres grandes bloques. Los tapices atesorados por Isabel la Católica (1451-1504) y su hija, Juana de Castilla (1479-1555), correspondientes a finales del siglo XV y primer cuarto del siglo XVI estrechamente relacionados con la actividad del maestro tapicero Pieter van Aelst⁹⁹. Los heredados y adquiridos por los monarcas de la Casa de Austria, principalmente por Carlos I (1500-1558), Felipe II (1527-1598) y Felipe IV (1605-1665), manufacturados por los más célebres tapiceros flamencas de los siglos XVI y XVII, y finalmente, las tapicerías españolas, fabricadas en el siglo XVIII en la Real Fábrica de Madrid, regentada por el maestro antuerpiense Jakob van der Goten, a iniciativa de Felipe V (1685-1746), el primer Borbón español.

Los inventarios y relaciones redactadas por los tesoreros y jefes del Oficio de la Real Tapicería encargado, según la etiqueta real del cuidado, conservación, limpieza e instalación de los tapices en los apartamentos reales del Alcázar y Palacio Real de Madrid, y en los palacios de los Reales Sitios en torno a la corte, la Granja de San Ildefonso, San Lorenzo de El Escorial, El Pardo y Aranjuez, durante las jornadas periódicas de la Familia Real, según las estaciones del año, son documentos indispensables para conocer la evolución de la colección a lo largo de los siglos.

Numerosos tapices de verduras, arboledas, boscajes, jardines y galerías, donde la representación de la naturaleza era el asunto esencial de sus composiciones, fueron asentados

⁹⁹ Concha HERRERO, *Tapices de la Reina Isabel. Origen de la colección real española. Tapestries of Isabella the Catholic: origin of the spanish royal collection*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

en los sucesivos inventarios, desde los redactados en el Alcázar de Segovia pertenecientes al tesoro de la reina Católica, hasta los correspondientes a la herencia y mecenazgo de Felipe II. Sin embargo, las almonedas testamentarias y el frecuente uso al que fueron sometidos, dispersaron y destruyeron esos conjuntos de vegetación tejida, expuestos en las galerías de los palacios a los devastadores efectos de la luz, la climatología y el ineludible envejecimiento.

Afortunadamente, las disposiciones testamentarias de Felipe II vincularon los tapices al heredero de la Corona e impidieron su venta para saldar las deudas de los monarcas, conservando la colección real un conjunto único de jardines y fábulas mitológicas del siglo XVI bruselense y un extenso grupo de galerías y emparrados correspondiente a la producción flamenca del siglo XVII, destinados por Felipe IV al palacio de Buen Retiro de Madrid¹⁰⁰.

Jardines de Vertumno y Pomona

Las tres series de tapices de la colección real española, que representan los amores de Vertumno, dios de las estaciones, y Pomona, diosa de los frutos y jardines, narrados en el libro catorce de *Las Metamorfosis* de Ovidio, forman un conjunto de paños bruselenses de enorme riqueza y grandiosidad. Un total de veintidós paños son los conservados en la actualidad, tras la pérdida de nueve tapices en la Navidad de 1734, consumidos por el fuego que destruyó el Alcázar de los Austrias en la corte madrileña.

El inventario de la testamentaria de Carlos III, redactado en 1788, dio la clave para la catalogación de las tres series, que en la actualidad integran esta fábula ovidiana. Sus tres asientos describen los tres tipos de cenefa que enmarcan las escenas, diferencia sustancial que permitió agrupar los paños en las tres series actuales¹⁰¹. Las series 16 y 17, tejidas por Willem de Pannemaker, la primera *con cenefa de ornamentación griega*, y la segunda *con cenefa de arabescos*, conservan trece paños, en los que vemos a Vertumno transformado en segador, agricultor, labrador podador, jardinero, soldado, pescador, anciana y finalmente descubriendo a Pomona su falsa identidad. Sus tapices junto con los ocho conservados de la serie 18, procedente de los bienes de María de Hungría, *con cenefa de hojas de acanto azul y*

¹⁰⁰ Concha HERRERO, “Las tapicerías ricas del Alcázar de Madrid”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid, Nerea, 1994, p. 288-307.

¹⁰¹ Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 107-133: TA-16/1-8, TA-17/1-6 y TA-18/1-8. C. HERRERO, “Vertumnus adn Pomona”, *Resplendece of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991, p. 88-94. Elizabeth CLELAND, “L’Histoire de Vertumne et Pomone”, *Pieter Coecke van Aelst. La peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fonds Mercator, Bruxelles, p. 270-289.

monograma atribuido a Joris Vezeleer¹⁰², sufrieron graves recortes en 1879. Se trastocaron las escenas y se suplantaron sus cenefas intercambiando unas con otras para acoplarlas a los entrepaños y entrebalcones del Salón de Baile, actual Comedor de Gala, del Palacio Real de Madrid, con motivo del enlace matrimonial del rey Alfonso XII, en segundas nupcias, con María Cristina de Habsburgo, el 29 de noviembre de 1879¹⁰³.

La primera referencia a la *Historia de Vertumno y Pomona* es la contenida en el contrato firmado en 1548 por María de Hungría y el tapicero Willem de Pannemaker para tejer la *Conquista de Túnez*¹⁰⁴. La noticia, aún en su brevedad, nos ofrece datos precisos para la historia de las numerosas reediciones posteriores. La regente de los Países Bajos poseyó una serie de nueve paños tejida con gran cantidad de oro, suministrado por el tapicero, mercader y orfebre Joris Vezeleer, uno de los comerciantes de Amberes, que junto con Pieter y Jan Van de Valle y Erasmus Schetz, acapararon en el siglo XVI los más importantes encargos y transacciones de tapices entre las manufacturas bruselenses y las cortes europeas.

La tapicería de Vertumno y Pomona fue señalada como referente de excelencia para que el mismo Pannemaker emulara la calidad de sus hilos metálicos en la manufactura de los doce paños de *La Conquista de Túnez*, que debía ser “aussi riche ou plus riche de fil d’or et d’argent qu’est la tapisserie de la Poésye de Vertumnus et Pomona, que la dite Majesté Reginale a achetée de Georges Vezeler”¹⁰⁵. Los nueve paños de la Regente María de Hungría, tejidos antes de 1548, ornaron los apartamentos destinados al príncipe Felipe y al emperador Carlos V al ser agasajados durante su primer viaje por los Países Bajos en el palacio de Bins a su llegada el 29 de agosto de 1549. El recuerdo de esta espléndida tapicería influyó, sin duda, en el ánimo de Felipe II para encargar en 1561 una reedición de la serie de Vertumno y Pomona al mismo Pannemaker, desplazado a Madrid para hacer entrega personalmente de los ocho paños del *Apocalipsis* (1556-1557), después de rehacer los que habían perecido tras el naufragio de la escuadra real ante el puerto de Laredo el 9 de septiembre de 1599.

Encargada esta tapicería por Felipe II a Willem de Pannemaker, como indican los monogramas conservados en sus orillos, podría estar en relación con la documentación conservada en el Archivo de Simancas, relativa al encargo de diferentes paños de Vertumno y Pomona, que abarca desde 1561 a los últimos pagos efectuados entre 1576 y 1578, por medio

¹⁰² La serie 18 es considerada la tapicería de *Vertumno y Pomona* de María de Hungría, registrada en el asiento n° 7 del inventario de Felipe II de 1598, cfr. Guy DELMARCEL, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, Lanoo Uitgeverij, 1999, p. 160.

¹⁰³ Archivo General de Palacio (AGP). Obras de Palacio, leg. 38.

¹⁰⁴ Hendrick J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and His Conquest of Tunis*, Doornspijk, Neth., Davaco, 1989, II, doc. 4, p. 348-351.

¹⁰⁵ Jules HOUDOY, *Tapisseries représentant la Conquête du Royaume de Thunes par l’Empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1873, p. 23 y HORN 1989, II, doc. 4, p. 349.

del cardenal Granvela¹⁰⁶. El encargo fue supervisado en sus pagos por el cardenal Antonio Perrenot de Granvela, quien también se ocupó de embarcar los paños hacia España el 24 de diciembre de 1563, bajo la responsabilidad de Jerónimo Curiel, influyente financiero y agente de Felipe II en Flandes¹⁰⁷. Aunque no se sabe exactamente cuántos tapices constituían la serie y que la documentación conservada sólo dice que estaban tejidos con “la plus fine soye et sayette de Grenade»¹⁰⁸, se ha querido relacionar este encargo con diecinueve paños de Vertumno y Pomona, tejidos con oro y plata, asentados en el inventario redactado a la muerte de Felipe II¹⁰⁹.

Sus composiciones, como las del resto de las series conservadas, se basan en los mismos cartones de la serie *princeps* – primera edición tejida para María de Hungría –, adquirida antes de 1548 al comerciante Joris Vezeleer, quien mantuvo la propiedad de los cartones y los derechos de reproducción de los mismos hasta 1565¹¹⁰. La concepción de los *petits patrons*, fechada entre 1540 y 1545, fue atribuida a Jan Cornelisz Vermeyen y Cornelis de Bos y la autoría de los cartones a escala natural a Josse van Noevele, cuñado de Pannemaker¹¹¹. Hipótesis más recientes consideran factible una posible colaboración entre los pintores Pieter Coecke van Aelst y Léonard Thiry de Belges¹¹².

Existe una estrecha similitud entre las figuras de Vertumno y Pomona con los tipos masculinos y femeninos del tríptico *El Descendimiento de la Cruz* (ca. 1545-50) de Pieter Coecke van Aelst en el Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa¹¹³. Sin embargo, los escenarios ajardinados de pérgolas y pórticos sustentados por telamones, cariátides y atlantes, son considerados fruto de la intervención de Léonard Thiry, tras su paso por Fontainebleau como colaborador de Rosso y Primaticio, y, en particular, de su relación con los grabadores y editores de la versión francesa de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francisco Colonna. La compleja pérgola de arquivadas mixtilíneas, volutas y figuras antropomorfas apoyada sobre cariátides femeninas marmóreas de las tres Gracias – Anglae, Eufrosine y Talia, desnudas y

¹⁰⁶ Archivo General de Simancas (AGS), Estado, leg. 527/27. Ian BUCHANAN, 1999, p. 140-142.

¹⁰⁷ Ian BUCHANAN, “The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New Documentation”, *Gazette des Beaux-Arts*, octubre 1999, p. 140-142.

¹⁰⁸ Jan Karel STEPPE, “Enkele nieuwe gegevens betreffende tapijtwerk van de Geschiedenis van Vertumnus en Pomona vervaardigd door Willem de Pannemaker voor Filips II van Spanje”, *Artes Textiles*, Gante, X, 1981, doc. IV, p. 140.

¹⁰⁹ Guy DELMARCEL 1999, p. 160, n° 7 y 36, p. 169 y 170.

¹¹⁰ Thomas P. CAMPBELL, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, p. 282.

¹¹¹ Jan Karel STEPPE, *op. cit.*, p. 183.

¹¹² Nicole DACOS, “Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles”, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août, 1996, p. 22-36, incorpora a Leonard Thiry como cartonista de la serie de las Poesías y de Vertumno y Pomona. Cecilia Paredes aboga por una colaboración entre los talleres de Coecke van Aelst y Léonard Thiry.

¹¹³ Thomas CAMPBELL, *op. cit.*, 2002, p. 385.

entrelazados sus brazos – en el tapiz *Vertumno transformado en podador*¹¹⁴, alude al trasfondo matrimonial de la fábula, pues según la mitología romana y latina, las tres Gracias corresponden a tres arquetipos diferentes de mujer, la virgen, la esposa y la amante, identificadas bajo los nombres de Castitas, Pulchritudo y Voluptas. Estas cariátides se inspiran, según Schneeberg-Perelman, en la tapicería de la *Galería de Francisco I*, tejida en Fontainebleau entre 1540 y 1547, según diseños del pintor italiano Rosso Fiorentino¹¹⁵. Detalle que redundaría en la posible participación de Léonard Thiry en la elaboración de los cartones, pues entre 1536 y 1540 trabajó en Fontainebleau a las órdenes de Rosso y El Primaticcio, y en 1544, ya de regreso a Bruselas, también pudo ver la serie finalizada cuando fue expuesta ante Carlos V con motivo de la visita de su hermana Leonor, esposa de Francisco I¹¹⁶.

Sólo la serie 16 de Vertumno y Pomona conserva dos tapices, que presentan inscripciones latinas en los campos, cuyos textos permiten considerarlos inicio y colofón del extenso poema visual. Se inicia el relato en el paño *Vertumno transformado en segador* con la advertencia dirigida a Pomona “Mirad por vos y estad sobre aviso hermosa y prudente Pomona, que Vertumno, por engañador se transforma en diversas figuras”¹¹⁷. Y concluye la fábula una vez rendido el corazón de la diosa – “Aquí se vuelve Vertumno en su propia figura, y no pudiéndola engañar en su propio ser, transformóse en vieja, y lo hizo” – en el último paño *Vertumno se descubre ante Pomona*¹¹⁸. Entre uno y otro paño, Vertumno utilizará como estratagema su capacidad de transformación presentándose ante Pomona bajo diferentes aspectos, segador, aguañador, agricultor, leñador, podador, jardinero, soldado, pescador y anciana, según el orden del poema ovidiano, en unas composiciones de marcado carácter frontal en las que los dos personajes a escala natural, se disponen enfrentados en posiciones que semejan los pasos de una danza o ritual de acercamiento, que culmina con el encuentro amoroso de la última escena. Vertumno adopta diferentes y sucesivos disfraces para dirigir su exhortación amorosa a Pomona. La diosa, que sostiene la podadera en su mano diestra, escucha con gesto displicente las alocuciones del enamorado.

Ambas figuras ofrecen un repertorio variado de gestos y posturas, acordes con la retórica y la oratoria, testimonio de la importancia alcanzada en el siglo XVI por la *actio* o *pronuntiatio*.

¹¹⁴ Escena conservada en las tres series TA-16/3, TA-17/3 y TA-18/4. Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *op. cit.*, 1996, p. 110, 119 y 128.

¹¹⁵ Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie*, Les Éditions de Chabassol, Bruxelles, 1982, p. 214, fig. 134.

¹¹⁶ Thomas CAMPBELL, *op. cit.*, p. 466-467.

¹¹⁷ Texto latino *ASPICE POMONA PRVDENS QVOD FALLERE, SESE/ VERTVMNVS VARIAS MVTAT IN EFFIGIES*. TA-16/1. Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *op. cit.*, 1996, p. 107.

¹¹⁸ Texto latino *HIC REDIT IN SESE VERTVMNUS, / NON POTVIT FALLERE, FECIT ANVS*. TA-16/8. Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *op. cit.*, 1996, p. 115.

Esta quinta operación de la retórica clásica, ligada a la teatralización de la expresión verbal y precisada por la elocuencia del gesto, es subrayada en las escenografías elegidas por la gestualidad y retórica corporal de los protagonistas como manifestación de los sentimientos del alma.

Las vestiduras de la diosa imitan los ricos tejidos de Lucca de motivos asimétricos de origen bizantino y oriental, con grifos aureolados de rayos de sol, tejidos distribuidos desde el siglo XIII por toda Europa¹¹⁹. Los hilos de oro de su túnica rememoran las ricas vestiduras reales de Psiquis esposa de Cupido, tal y como las describe Colonna en el *Discours du Songe de Poliphile*¹²⁰. Calvete de Estrella al relatar las ceremonias teatrales celebradas en Bins en honor de Carlos V y de Felipe II, organizadas por María de Hungría, describe también las lujosas vestiduras de la hija de doña Beatriz Pacheco – condesa de Entremont y camarera mayor de Leonor de Habsburgo, hermana de Carlos V –, que actuó ante ellos como Pomona, disfrazada con “una saya redonda de tela de plata azul [...] bordada con torzales de oro de muy extraña y pulida labor [...] El tocado que traía era hecho de sus rubios cabellos, tomados con una red muy sutil de trencillas hechas de los mismos cabellos [...] Acabada que fue la comida, la hermosa Pomona dio al emperador y a la reina María y al príncipe sendos muy hermosos y frescos ramilletes de clavellinas, guarnecidos de oro tirado y perlas”¹²¹.

En todos los paños, el segundo plano se reserva a los jardines de Pomona, cercados según la tradición medieval del *hortus conclusus*, bordeados por hileras de árboles frutales y circundados por pórticos y balaustradas adornadas con jarrones de flores, según el modelo de jardín renacentista a la italiana de pilastras y basamentos marmóreos basado en las estampas del *Sueño de Polifilo*. La traducción debida a Jean Martin y editada por Kerver en París en 1546 con el título *Discours du Songe de Poliphile*, contenía doce estampas suplementarias de jardines y monumentos, atribuidas a la escuela de Mantegna¹²². Este escenario ajardinado, al que no aluden explícitamente los versos de Ovidio, tiene su fuente literaria, como acertadamente ha demostrado Paredes, en los jardines de Pomona que describe Boccaccio en el capítulo XXVI de su *Ameto* o *Commedia delle Ninfe Fiorentine*¹²³.

¹¹⁹ Lucca se especializó en el tejido de sedas de alta calidad, “drapi auroserici”, “baudekins” y “camocas”, con diseños de origen asiático, cf. *The Cambridge History of Western Textile*, David Jenkins (ed.), Cambridge University Press, 2003, vol. I, p. 333-337.

¹²⁰ Francesco COLONNA, *Hypnerotomachie ou Songe de Poliphile. Deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia*, Nouvellement traduit de langue Italien en François, À Paris, Pour Jacques Kerver, 1554, fol. 118v.

¹²¹ Juan CALVETE DE ESTRELLA, (1552), 2001, p. 318-319. Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y Espectáculo Teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Universidad de Valencia, 1993, p. 173-175.

¹²² Cecilia PAREDES, “Des Jardins de Venus aux Jardins de Pomone, Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone”, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXVIII, 1999, p. 108-109.

¹²³ Sobre el origen literario e iconográfico ver el detallado estudio de Cecilia PAREDES, *op. cit.*, p. 75-112.

De las tres series sobre el mismo asunto conservadas en la colección real española, la serie 17 es la que menos ha sufrido, pues sus seis paños en los que Vertumno se transforma en agricultor, labrador, podador, jardinero, y anciana, según el orden del poema ovidiano, hasta descubrir su identidad ante Pomona, no fueron utilizados en la decoración del Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid a finales del siglo XIX¹²⁴. Faltan los dedicados a las transformaciones de Vertumno en segador, pescador y soldado, para completar el ciclo completo, según el referente de la serie de María de Hungría expuesta en Bins y la serie de nueve paños conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, con monograma atribuido a Joris Vezeleer¹²⁵. Todos conservan su cenefa primitiva de ovas y enrejado o greca floral estilizada, llamada en los inventarios de “arabescos” por su analogía con los motivos decorativos abstractos orientales, próximos a las composiciones coetáneas de Cornelis Floris y Hieronimus Cock¹²⁶. Es el mismo modelo de cenefa empleado en los nueve paños de *Vertumno y Pomona* de la colección real austriaca, y en otras famosas tapicerías tejidas por Willem de Pannemaker, como la *Historia de Rómulo y Remo* adquirida por Enrique VIII de Inglaterra antes de 1547 y la reedición de la misma comprada por Felipe II en 1550, así como, la de las *Fábulas de Ovidio*, serie adquirida por el monarca español en 1556¹²⁷.

Estas tapicerías, cuyos asuntos mitológicos ofrecían explícitas escenas voluptuosas, fueron destinadas a las cámaras reservadas de los monarcas, donde los desnudos masculinos y femeninos de cuadros y tapices se complementaban, pero también alcanzaron una dimensión pública al formar parte como alegorías moralizantes de diferentes ceremonias cortesanas. Pomona al rechazar las persistentes acometidas y las variadas transformaciones de Vertumno, pasaba a ser un ejemplo de la virtud. Vertumno, persistente en sus intentos por lograr su amor a pesar del rechazo constante, es un ejemplo de la perseverancia y de la dificultad de alcanzar la virtud¹²⁸.

¹²⁴ Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, TA-17/1-6, p. 116-122.

¹²⁵ Ernst RITTER VON BIRK, “Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Kaiserhauses*, 1883, I, p. 232.

¹²⁶ André CHASTEL, *El grutesco*, Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 43. Cecilia PAREDES, “Perseus Liberating Andromeda”, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Thomas Campbell (ed.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, p. 427.

¹²⁷ Paulina JUNQUERA y Concha HERRERO, *op. cit.*, 1985, p. 134-139. Cecilia PAREDES, *op. cit.*, p. 427. Cecilia PAREDES, “Poésie”, *Pieter Coecke van Aelst. La peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fonds Mercator, Bruxelles, 2014, p. 294-301. Concha HERRERO, “Le supplice de Marsyas”, *Pieter Coecke van Aelst. La peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fonds Mercator, Bruxelles, p. 302-303.

¹²⁸ Eric J. SLUIJTER, *Gods, Saints & Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Ex. Cat. The National Gallery of Art, Washington, DC, January 4-July 19, 1881, p. 55-64: 62.

Debemos recordar que entre 1559 y 1560 se había celebrado la boda por poderes en París entre Isabel de Valois y Felipe II y la misa de velaciones en el palacio del Infantado de Guadalajara. Ceremonias nupciales que bien pudieron pesar en la elección por Felipe II del asunto de la *Historia de Vertumno y Pomona*, tanto por su carácter amoroso y sus alusiones matrimoniales como por el trasfondo moral de la fábula, pues las glosas del Ovidio moralizado presentaban a Pomona como la mujer fuerte y virtuosa y a Vertumno viñador como un trasunto de la figura de Cristo¹²⁹. Diez años más tarde, diferentes paños de Vertumno y Pomona fueron enviados a Segovia en 1570 para adornar el alcázar de la ciudad, donde se celebraron las bodas de Felipe II y Ana de Austria, su cuarta y última esposa¹³⁰. Y en 1576 el mismo monarca seleccionó los tapices de la fábula de *Vertumno y Pomona*, una de sus series más preciadas junto a los *Pecados Capitales*, para decorar tanto su cámara como la del Rey de Portugal en la hospedería del monasterio de Guadalupe, durante la entrevista mantenida con su sobrino don Sebastián de Portugal, emulando así las ceremonias con que su tía María de Hungría le había agasajado en el Palacio de Binche, durante su primer viaje a los Países Bajos en 1548¹³¹.

Por sus connotaciones amorosas, los *Jardines de Pomona* fueron señalados por la etiqueta real para vestir la pieza dormitorio del Alcázar de Madrid como parte del ceremonial de las capitulaciones y velaciones matrimoniales de Luis XIII y Ana de Austria, el 22 de agosto de 1612¹³². Paños que también alhajaron las funciones reales del desposorio y entrega de la infanta María Teresa de Austria a Luis XIV, en junio de 1660, como parte del adorno de colgaduras del Cuarto de España, en la Casa de las Vistas y Entregas en la Isla de los Faisanes¹³³.

¹²⁹ Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'Ovide Moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 429.

¹³⁰ Jorge BÁEZ DE SEPÚLVEDA, *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad de celebró*, Alcalá, Juan Gracián, 1572, sin paginar.

¹³¹ “Las vistas del Rey de Portugal y el de Castilla en Nuestra Señora de Guadalupe, Año 1576”, *Relaciones Históricas de los siglos XVI y XVII*, Francisco R. de Uhagón (ed.), Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1896, doc. XIII, p. 115-116.

¹³² “Relacion de las Capitulaciones que se hicieron para el Casamiento de Su Mgd. del Rey de Francia con la Serenissima Infanta de Castilla Doña Ana de Austria hija del Rey Don Phelipe 3º nro. Señor, y de la Reyna Doña Margarita de Austria en el Real Alcaçar de la Villa de Madrid Corte de Su Mgd. en 22 de Agosto de 1612”, *Sucesos del año de 1621*, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 2352, fols. 581-582, *cfr.* Steven N. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, N. J., 1986, p. 137 y 214.

¹³³ Leonardo DEL CASTILLO, *Viaje del Rey N. S. don Phelipe IV a la frontera de Francia*, Madrid, Imprenta Real, 1667, p. 221.

Galerías para el Palacio del Buen Retiro

El reinado de Felipe IV se caracterizó por haberse llevado a cabo en él una de las empresas de coleccionismo a gran escala mejor organizadas y puestas en práctica de todo el siglo XVII. Entre 1633 y 1640, diferentes tapices fueron adquiridos, encargados o confiscados por el rey y su valido, el Conde Duque de Olivares, para la decoración del Palacio del Buen Retiro¹³⁴. Las series conocidas como Galerías cuyo campo o escena aparece ocupada, en primer plano, por estructuras arquitectónicas como pórticos o pérgolas abiertos al paisaje y sustentados por estípites, columnas, atlantes o cariátides fueron destinados para decorar las galerías o corredores abiertos al exterior y crear la ilusión de jardines interiores al introducir la imagen de la vegetación en estos espacios arquitectónicos abiertos al jardín.

Se conservan cincuenta y ocho tapices de galerías y jardines, englobados en cuatro conjuntos iconográficos bajo las denominaciones de *Galerías de arcos sobre cariátides*, *Galerías de arcos sobre estípites*, *Galerías de emparrados*, *Galerías de emparrados y animales* y *Galerías de pabellones corintios*¹³⁵. Ninguna de estas series se conserva reunida en un mismo lugar, pues en su mayor parte han sido dispersadas desde fines del siglo XIX y comienzos del XX en diferentes programas decorativos acometidos bajo los reinados de Isabel II y Alfonso XII, como la decoración del Salón de Armas y los apartamentos del Príncipe de Asturias en el Palacio Real de Madrid, y del Comedor del Alcázar de Sevilla, y por una política de depósito de obras de arte desplegada a lo largo del siglo XX en diferentes organismos oficiales como el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Consejo de Estado y el Cuartel General del Ejército de Tierra, en Madrid, y en las embajadas o legaciones del gobierno español en Berlín, Buenos Aires, Lima, y Lisboa. Los restantes paños se encuentran dispersos entre los palacios administrados por Patrimonio Nacional, como El Pardo, la Zarzuela, Riofrío, Aranjuez o el palacio de la Almudaina en Palma de Mallorca.

La tapicería de *Galerías de arcos sobre cariátides* es la más singular de este conjunto, pues sus columnas y estípites, elemento arquitectónico común al resto de las series, han sido reemplazados por sirenas con instrumentos musicales y atlantes como elementos sustentantes de las arquerías y balaustradas superiores. Imágenes portantes inspiradas en los diseños de

¹³⁴ A mediados de agosto de 1643, Juan de Lira escribió al secretario Jerónimo de Villanueva pidiendo que Felipe IV despachase una carta de pago por los 52.664 reales de plata y 10 ½ maravedís que habían costado las 2.000 ansas de la tapicería de galerías encargadas para la Casa Real y Palacio de Buen Retiro. AGS, Estado Flandes, leg. 2058. Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, “El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)”, *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, José Luis Colomer (ed.), Madrid, Fernando Villaverde Ediciones S. L., 2003, p. 141.

¹³⁵ Paulina JUNQUERA y Carmen DIAZ, *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 180-249 : TA-64/1-4, TA-65/1-12, TA-66/1-21, TA-67/1-11, TA-68/1-10 y TA-69/1-6.

termes y cariátides grabados por Hugues Sambin (ca. 1520-1601) en son *Œuvre de la diversité des termes*, editado en Lyon en 1572¹³⁶. Estas sirenas, algunas con instrumentos musicales, sostienen capiteles de orden compuesto de los que arrancan arcos y bóvedas adornados con macizos de flores. Bajo los arcos, grandes jarrones de flores con elegantes ramos dentro de ánforas sostenidas por puttis, permiten ver el paisaje que se desarrolla en segundo término en perspectiva.

Las *Galerías de arcos sobre estípites* se levantan sobre altos zócalos que ofrecen en sus frentes emblemas y símbolos en relación con los atributos de divinidades mitológicas como Venus (corazón en llamas atravesado por flechas), Apolo (laurel y lira), Cupido (carcaj), Ceres (cuerno de la abundancia), etc. Sus arcos cobijan jarrones con ramos de flores, sostenidos por grifos. Las cenefas laterales están articuladas por columnas torneadas adornadas con guirnaldas de flores, mientras que la cenefa inferior es un zócalo en el que destaca el cartucho central y guirnalda de flores que se repite en el entablamento superior. Ambas *Galerías*, de cariátides y estípites, han sido atribuidas a la producción del tapicero bruselense Geeraert Bernaerts y su actividad durante el primer decenio del siglo XVII.

La serie de *Galerías de emparrados y animales* presenta pabellones con columnas y capiteles compuestos que sostienen pérgolas de madera donde se entrelazan enramadas de grandes hojas de parra y racimos de uvas, y en cuyas columnas se enredan diferentes plantas trepadoras, rosales, higueras y parras. Bajo las pérgolas, ánforas con magníficos ramos de flores, y ante la terraza del pabellón, en primer término, desfilan animales diversos entre los que se reconocen aves y felinos, según un previo modelo establecido por Willem de Pannemaker para la tapicería de *Galerías* encargada por el Cardenal Antonio Perrenot de Granvella para su residencia bruselense entre 1561 y 1574, conservada actualmente en el Kunsthistorisches National Museum de Viena¹³⁷.

La presencia en dos paños de esta serie del monograma de la manufactura antuerpiense de la familia Wauters¹³⁸, la más importante del siglo XVII, permite atribuir las a la actividad de Jacob Wauters (+1660), que ejerció su maestría entre 1619 y 1651, y, por tanto, establecer un estrecho paralelismo entre las *Galerías* de la colección real española y las conservadas en el palacio de Hollyroodhouse en Edimburgo¹³⁹.

¹³⁶ Hugues SAMBIN, *Œuvre de la Diversité des Termes*, dont on use en Architecture, reduict en ordre par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon. À Lyon, par Jean Durant, 1572.

¹³⁷ Ludwig BALDASS, *Die Wiener Gobelinsannlungen*, Viena, H. Hözel and Company, 1920, nos. 140-145.

¹³⁸ Paulina JUNQUERA y Carmen DÍAZ, 1986, p. 199 y 203: TA-66/1 y TA-66/5.

¹³⁹ Margaret SWAIN, *Tapestries and textiles at the Palace of Hollyroodhouse in the Royal Collection*, Edimburgo, Londres, 1988, p. 17. Concha HERRERO, “Historic Tapestries”, *Wroughte in gold and silk. Preserving the Art of Historic Tapestries*, National Museum Scotland, Edinburgh, 2009, p. 27 y 47.

Los modelos y cartones se inspiran en la obra del pintor flamenco manierista Jacob Savery I (1565-1603), y en las estampas de jarrones con flores de Nicolas de Bruyns (1565-1603), que establecen un singular vínculo entre los gustos cortesanos y populares a lo largo del siglo XVII, y reflejan el deseo de incorporar representaciones de la naturaleza tanto en los espacios públicos como en los ámbitos domésticos de la burguesía ascendente.

Los tapices como la música, fueron considerados talismanes para la cura de la melancolía, cualidad terapéutica de tradición medieval recogida en los libros de caballerías. Francisco de Moraes (1500-1572), secretario del embajador de Portugal en París, nos relata en el capítulo XI del *Palmerín de Inglaterra* como “Los Palacios estaban colgados de tapicería muy rica, de historias alegres, por alegrar los corazones tristes de que entonces la Corte estaba poblada”. Estas cualidades consagraron las tapicerías de verduras, galerías, arboledas y jardines como un refugio de felices “arcadias” y el antídoto indispensable, recomendado por Molière en *L’Amour Médecin* (1665), para deleitar corazones y sanar melancolías¹⁴⁰.

Para las ilustraciones, véase Annexes

¹⁴⁰ Jean Baptiste POQUELIN DE MOLIÈRE, *L’Amour Médecin*, Comédie-Ballet en trois actes 1665, *Œuvres*, Tome IV, Paris, Imprimerie de P. Didot l’Aîné, An VII, Acte Premier, Scène I., p. 11-13.

Annexes



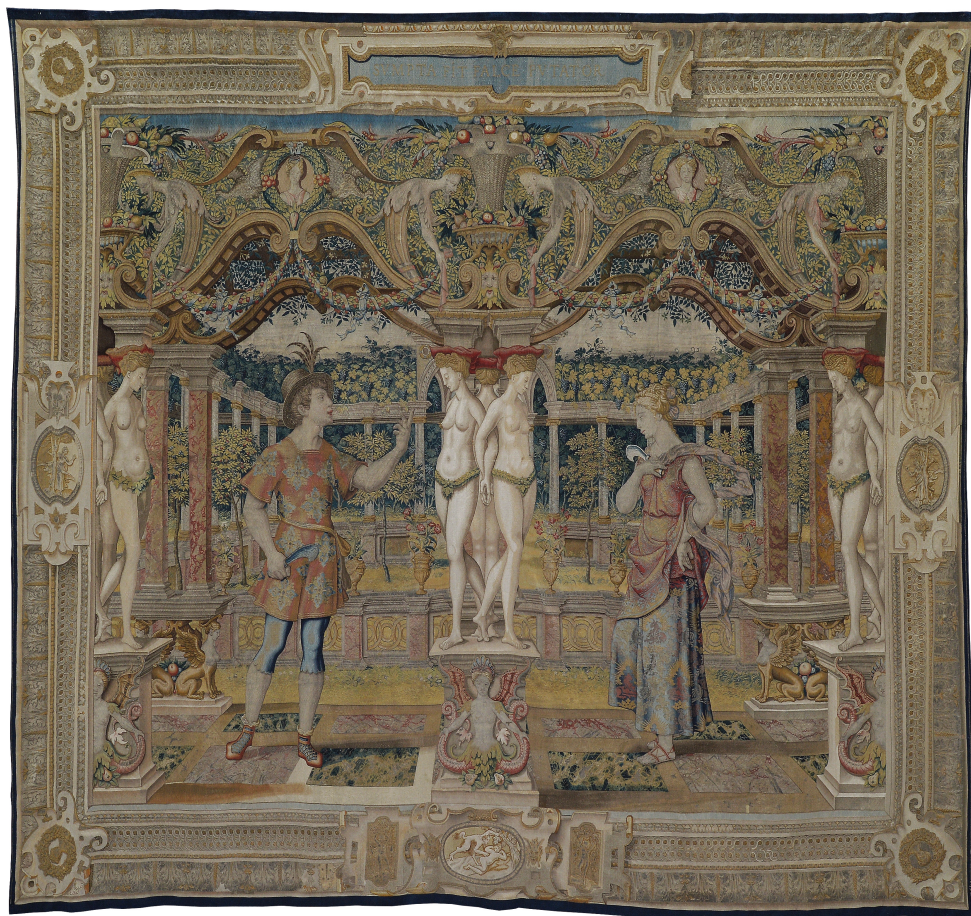
Vertumno transformado en jardinero. Bruselas, Willem Pannemaker, 422 x 500 cm.
Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/4
10076061. © Patrimonio Nacional.



Detalle del dios Vertumno. *Vertumno transformado en jardinero*. Bruselas, Willem Pannemaker, 422 x 500 cm. Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/4 10076061. © Concha Herrero.



Detalle de la diosa Pomona. *Vertumno transformado en jardinero*. Bruselas, Willem Pannemaker, 422 x 500 cm. Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/4 10076061. © Concha Herrero.



Vertumno transformado en podador. Bruselas, Willem Pannemaker, 426 x 504 cm. Oro, plata. Seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat.TA-16/3 10004060. © Patrimonio Nacional.



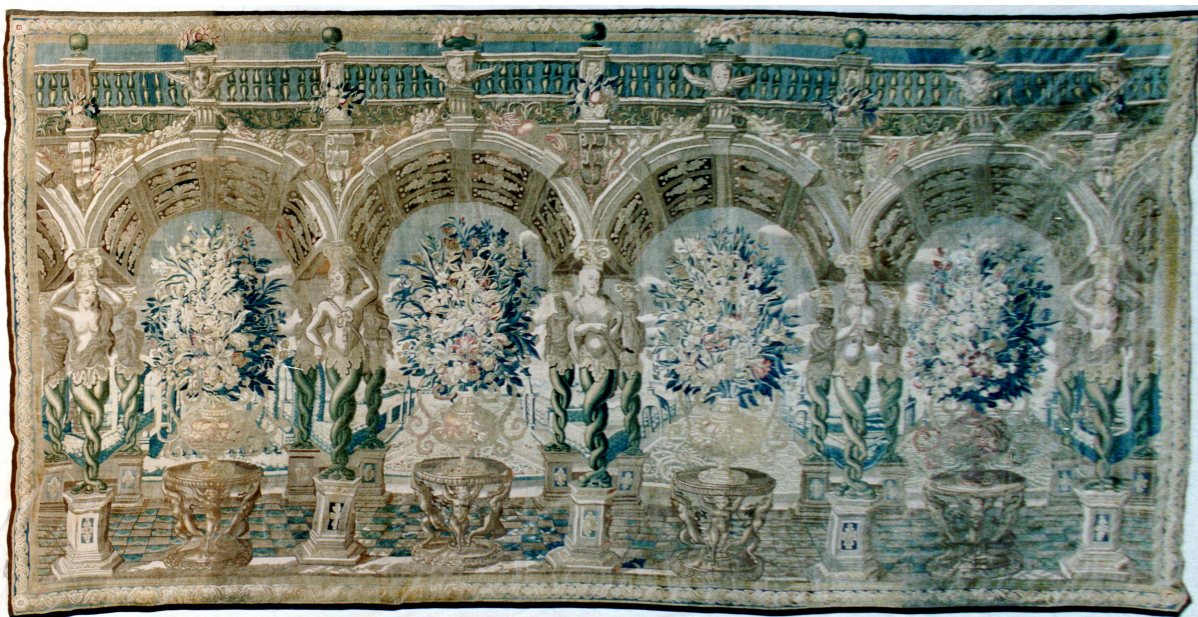
Vertumno se descubre ante Pomona. Bruselas, Willem Pannemaker, 425 x 530 cm. Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/6 10004062. © Patrimonio Nacional.



Detalle central. *Vertumno se descubre ante Pomona*. Bruselas, Willem Pannemaker, 425 x 530 cm. Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/6 10004062. © Concha Herrero.



Detalle de los tejidos. *Vertumno se descubre ante Pomona*. Bruselas, Willem Pannemaker, 425 x 530 cm. Oro, plata, seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-17/6 10004062. © Concha Herrero.



Galería de arcos sobre cariátides. Bruselas, 395 x 773 cm. Seda y lana. Depositado en la Embajada de España en Buenos Aires. Patrimonio Nacional, cat. TA-64/3, 10076076. © Patrimonio Nacional.



Galería de emparrados y animales. Bruselas, 316 x 520 cm. Seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-67/11, 10073401. © Patrimonio Nacional.



Detalle. *Galería de emparrados y animales*. Bruselas, 316 x 520 cm. Seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-67/11, 10073401. © Concha Herrero.



Detalle. *Galería de emparrados y animales*. Bruselas, 320 x 452 cm. Seda y lana. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional, cat. TA-67/8 10073399. © Concha Herrero.

POUR CITER CE DOCUMENT :

Jardins et mondes paysagers II, Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éds.), sept. 2018. ISSN 0814-7570. © Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n°386. URL : <http://neolatines.free.fr/wp/?p=3516>