

La teoría del jardín paisajístico inglés en *Las afinidades electivas* de Goethe.

The theory of the english landscaped garden in Goethe's *Elective Affinities*

Guillén Marcos, Esperanza *

BIBLID [0210-962-X(1996): 27; 121-132]

RESUMEN

En el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, la novela se convierte en soporte y cauce de difusión de las principales ideas estéticas. En el presente artículo se analiza el modo en que la obra de Goethe, *Las afinidades electivas*, se hace eco del gusto por el jardín paisajístico, desarrollado en Inglaterra durante el setecientos, y ligado a una nueva valoración de la subjetividad en la creación y la percepción artísticas.

Palabras clave: Jardines; Jardín paisajístico; Paisaje urbano; Inglaterra; Goethe; Johan Wolfgang; S. 18.

ABSTRACT

In the transition from the 18th to the 19th century the novel becomes the vehicle for the dissemination of new aesthetic ideas. The present article analyzes the way in which the novel by Goethe, *Elective Affinities* reflects contemporary enthusiasm for the landscaped garden, developed in England during the 18th century and connected with a new concept of the role of subjectivity in creativity and in artistic perception.

Key words: Gardens; Landscaped garden; Urban landscape; England; Goethe, Johann Wolfgang; 18th century.

El estudio de las relaciones entre arte y literatura suele ofrecer interesantes resultados a la investigación teórico-artística, al permitir constatar que las tendencias que definen el pensamiento estético en un momento histórico dado son comunes a las manifestaciones prácticas más diversas.

Nos centraremos en el análisis de la teoría del jardín paisajístico en un ejemplo concreto de la prosa europea de principios del XIX ya que, como escribiera Walter Benjamin: “el Romanticismo temprano no sólo incluyó la novela en su teoría del arte, sino que encontró en ella su más extraordinaria confirmación trascendental, en tanto que la situó en una más vasta e inmediata relación con su concepción fundamental de la idea del arte”.¹

Abordaremos el tema del jardín en una obra de Goethe porque para él la realidad es esencialmente naturaleza, pero, siguiendo a Banfi, se trata de “una naturaleza que en sí se verifica

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. 18071 Granada.

y se sublima y que en el hombre pone de manifiesto el reino de su conciencia libre, de su verdad ideal que es el arte".²

Las afinidades electivas es, como otras muchas obras de su autor, un brillante análisis de la conducta humana; una novela que indaga en el conflicto que supone, para la libertad racional, la satisfacción de las pasiones o el cumplimiento de los deseos. Es una historia de amor cruzada entre cuatro personajes que se esfuerzan en vano por conciliar las exigencias de la ley natural con las de la ley moral.

Escrita entre 1808 y 1809, su título reproduce el de un tratado publicado en 1775 por un químico sueco, Thorbern Bergman, que alude a la tendencia que ciertos elementos químicos tienen a disociarse cuando entran en contacto con un tercero, que ejerce sobre uno de los anteriores una mayor fuerza de atracción que la que generó la combinación primera.³ En la novela de Goethe, los elementos de la asociación original son el matrimonio compuesto por Eduardo y Carlota y los que provocan posteriores combinaciones, un amigo de él, el capitán, y una sobrina de ella, Otilia.

Goethe recrea la clásica versión de la esencia de lo trágico: la que implica siempre intereses irreconciliables. En este caso la trama desemboca en la muerte de dos de los protagonistas que no han sabido armonizar el deseo individual con los imperativos impuestos por el deber moral o la ética social. La muerte, como en toda tragedia, se presenta, pues, como un final necesario o, al menos, previsible, aunque en esta obra la muerte carezca del tono desesperado que caracteriza el suicidio de Werther.⁴

No me interesa, no obstante, analizar la forma literaria, el contenido filosófico, moral o el tono psicológico de esta novela. Tampoco me centraré en el éxito posterior de la metáfora que constituye su título y que es utilizada en una conocida obra de René Magritte, de 1933, que representa un huevo dentro de una jaula.⁵ Me interesa, en esta ocasión, presentar el hecho de que los personajes de la novela dediquen gran parte de su tiempo a reflexionar sobre el modo de organizar el paisaje que se extiende en torno al castillo donde transcurre el centro de la acción y que ese paisaje adquiera, por la intervención humana, algunas de las características que definen el jardín paisajístico que se desarrolla durante la Ilustración inglesa del XVIII y que tanta repercusión tendrá en Europa en la siguiente centuria con las connotaciones que le imprima la imaginación romántica.

Es bien sabido que, si todo jardín supone un proceso de análisis e intervención sobre el medio natural, una cierta domesticación de éste, capaz de generar una peculiar forma de conciliación del hombre con el medio, que se convierte así en objeto de contemplación, los modos de afrontar la creación de este nuevo espacio o de modelar mediante el arte las obras de la naturaleza han sido muy diversos a lo largo de la historia de la sensibilidad humana. En el jardín, como manifestación artística, encuentran expresión las ideas estéticas de un momento dado, convirtiéndose así en presencia visible del pensamiento.⁶

Las reflexiones acerca de los efectos que causa sobre el sentimiento el paisaje natural que se sitúa en la base de lo pintoresco, se convierten en algo común a la teoría artística anglosajona del setecientos, aunque los antecedentes de su génesis habría que situarlos, como ha estudiado Nikolaus Pevsner, en autores que viven a caballo entre el XVII y el XVIII y entre los que destacan Sir William Temple, Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, Addison o Pope.⁷

Se va a producir un cierto rechazo al modelo francés o versallesco de jardín geométrico, regularizado hasta el extremo en sus formas, corriendo este rechazo paralelo a una nueva valoración de los aspectos sensibles de la experiencia y a una nueva atención al carácter subjetivo del placer estético que se produce en el ambiente filosófico del empirismo. Todo ello supone asumir la relatividad del gusto, su singularidad, y defender los derechos personales de la libertad no sólo en el momento creativo sino en el de la contemplación. Así, se legitimará la coexistencia, en un mismo espacio, de manifestaciones que forman parte de secuencias culturales muy dispares tanto geográfica como cronológicamente.

El jardín paisajístico o el jardín pintoresco posibilita la convivencia sin sobresaltos y en una naturaleza organizada aunque aparentemente libre, de elementos griegos, egipcios, medievales o chinos. De esta manera, en torno a villas neopalladianas inglesas, no es extraño encontrar ruinas artificiales neogóticas, obeliscos egipcios, o templetos, siendo paradigmático en caso de Kew donde, entre 1757 y 1762 se levantaron más de veinte pabellones o templos en diferentes estilos, aunque, como escribe Simón Marchán: “el dilema reiterativo de la teoría inglesa del gusto estriba en el contraste existente entre la gran variedad de gustos y su universalidad teórica”.⁸

La afirmación de la superioridad de la naturaleza con respecto al arte o la necesidad de que el temperamento creativo, al menos en lo que se refiere al jardín, oculte el arte con el que se rige, se convierten en moneda común entre los teóricos del nuevo gusto. Addison ejercerá una enorme influencia entre determinados sectores sociales e intelectuales con afirmaciones como las siguientes: “¿por qué no emplear toda una propiedad para convertirla en una especie de jardín mediante plantaciones frecuentes que pueden producir un beneficio al mismo tiempo que la satisfacción de su propietario?”. Del mismo modo critica el tipo de jardín vigente aún en las islas a comienzos del setecientos cuando escribe: “nuestros jardineros británicos (al contrario de lo que ocurre en China) en vez de amoldarse a la naturaleza adoran desviarse de ella tanto como les es posible”; y es que el ocultamiento del artificio humano es uno de los más singulares caracteres de la jardinería que comienza ahora⁹. El mismo Addison organiza los acres de terreno que se extienden en torno a su casa con una irregularidad que pretende simular el estado silvestre natural, buscando la sorpresa de no saber a cada paso qué tipo de árbol encontrará y haciendo fluir un pequeño arroyo por sus plantaciones de manera similar a como lo haría en campo abierto. Titulará “Los placeres de la imaginación”, una serie de artículos publicados en *The Spectator* en 1712; y es que la imaginación se considerará generadora de los más variados efectos y fuente de los más diversos placeres.

Alexander Pope realizó una similar defensa de la “simplicidad natural” en la práctica de la jardinería, no sólo mediante sus escritos, sino en su propio jardín de Twickenhalm, donde construye una gruta con fragmentos de roca, un templete o un obelisco en memoria de su madre. Aunque algunos elementos, como un estanque circular con caminos radiales, recuerden la tradición del jardín formal francés, muchas de sus intervenciones remiten a la irregularidad rococó que se sitúa en la base de algunas de las claves que definen el jardín paisajístico inglés¹⁰.

Los ecos de la literatura clásica en la descripción de paisajes naturales en estado puro, animados por la variedad y la irregularidad, pese a sus componentes pastoriles, se encuentran

presentes en muchas de las descripciones de jardines. Como escribe Honour: “el parque-paisaje representaba, no sólo cierta visión de la naturaleza purificada sino también un escenario clásico-elegíaco. Podríamos llamarlo el jardín de la sensibilidad..... Estos jardines son más bien intentos de recrear el paisaje literario esbozado por Homero, elaborado y poblado por pastores enfermos de amor por Teófilo y otros poetas bucólicos, y al que Virgilio dio su formulación clásica”. A partir de ellos, autores posteriores, desde Dante a Milton, recrearon similares Arcadias idílicas con deliciosos prados, fértiles llanuras o arroyos y manantiales transparentes.¹¹ Asimismo, repetidamente se ha señalado la influencia de la pintura de paisaje de autores como Claudio de Lorena, Nicolás Poussín o Salvator Rosa en la definición de la nueva categoría estética que recibirá el nombre de pintoresquismo, asociada a la contemplación desinteresada de la belleza natural y que sería definitivamente formulada años después por Gilpin, Price o Knight.¹² Lo pintoresco es, en palabras de Assunto, “una extensión de lo placentero en cuanto referido a objetos y representaciones que la concepción clásica consideraba incapaces de suscitar placer estético”.¹³

Pese a que hubo grandes profesionales en Inglaterra en el arte de la jardinería y entre los que destacaron Henry Hoare, Willian Kent, Capability Brow, Willian Chambers o Humphry Repton, es frecuente que sean los mismos propietarios quienes lleven a cabo la planificación de sus terrenos, poseedores, junto a la tierra, del “buen gusto artístico” y de la formación cultural, literaria y pictórica, necesaria para acometer con éxito esta tarea.

Goethe conocía, sin duda, la tradición inglesa y el modo en que ésta había encontrado su respuesta en suelo germánico. Es posible que hubiera tenido ocasión de contemplar las ilustraciones de la *Britannia Illustrata* (obra que gozará de enorme éxito aunque por razones cronológicas, ya que la primera edición es de 1707, sus grabados remiten a modelos anteriores al desarrollo del jardín paisajístico), de leer *Principles of Gardening* de Batty Langley, quien consideraba aborrecibles y ridículos los jardines regulares o, más tarde *A dissertation on oriental Gardening* de Chambers o *Sketches and Hints in landscapes gardenings* de Humpry Repton.¹⁴

Los jardines germánicos, por razones de tipo histórico (desmenbramiento territorial o enlaces familiares con otros países) carecían de una orientación estilística propia, por lo que se dejarían llevar, a lo largo del tiempo, por influencias extranjeras como la italiana, la francesa o la holandesa. Por motivos políticos se evitó el contacto con la actividad artística anglosajona durante la Guerra de los Siete Años, entre 1756 y 1763. La introducción del jardín paisajístico se realiza muy tardíamente, en torno a 1770, cuando ya en Inglaterra este tipo de jardín ha experimentado un lógico proceso de evolución, y adquiere un notable desarrollo en Alemania entre 1800 y 1820.

Helmut Reinhardt cita como primera obra teórica publicada en Alemania (1771-1774) en la que se difunde el gusto por el jardín inglés, *All gemaine theorie der schönen kunske*, de Joham Geor Sulzer. El mismo Reinhardt se refiere a la transformación del jardín de Worlitz tras la inundación de 1770, gracias a la iniciativa del príncipe Leopold Friedrich Franz von Alhalt Dessau, que había viajado a Inglaterra con su arquitecto y su jardinero. Este jardín es descrito por Goethe, quien comenta que el príncipe “ha conseguido realizar en torno a sí un sueño”.¹⁵

El autor del que nos ocupamos, ya en 1777 había tratado el tema del jardín en *el Triunfo de la sensibilidad* y lo hará de nuevo en *las Afinidades Electivas*, cuyos protagonistas, uno de ellos propietario del suelo, emprenderán la remodelación del paisaje circundante.

La afición a la jardinería se expresa desde el primer párrafo: *Eduardo...Había pasado en su vivero las más hermosas horas de la tarde de abril, poniendo injertos preparados en troncos jóvenes, en tanto su mujer, Carlota, se ocupaba de las nuevas instalaciones: hoy quedará terminada la cabaña cubierta de musgo que ha construido junto al precipicio de roca frente al castillo -informa el jardinero- .Todo ha quedado muy bonito y le gustará al señor. Hay una vista magnífica: abajo la aldea, un poco a la derecha, la iglesia, hacia donde se puede ver hasta más allá de las agujas de sus torres; enfrente el castillo y los jardines...se abre a la derecha el valle y, por encima de las ricas arboledas , se ve una alegre lejanía. La vereda que sube por las rocas está trazada con mucha gracia.*¹⁶ En el ameno ambiente en el que se desata la tragedia, no faltan un puentecillo, gratos bosques, senderos abruptos que más adelante se adaptarán con rampas y escaleras, estanques, bancos para contemplar el entorno etc, en palabras textuales, “*los más diversos cuadros del paisaje*”; y es que, el término pintoresco, como ya se ha señalado, se relaciona con la impresión que provoca un paisaje digno, por su singularidad, de ser representado pictóricamente.

Otra nueva descripción es la siguiente: *en lo hondo, aparecían extendidos unos estanques; enfrente, unos montes cubiertos de vegetación, a cuyo pie llegaban aquellos; finalmente, rocas abruptas, que rodeaban con precisión lo últimos espejos del agua, en cuya superficie se reflejaban sus formas imponentes. Allá en el barranco, donde un gran arroyo caía en los estanques, había un molino medio escondido, que, con lo que le rodeaba, parecía un propicio lugar de paz. De modo variado, en todo el semicírculo que recorría la mirada, alternaban profundidades y alturas, matorrales y bosques, cuyo primer verdor prometía para lo sucesivo la más opulente perspectiva.*¹⁷

Este variado paisaje, algunos de cuyos árboles han sido plantados por el propietario, como ya hemos indicado, será objeto de intervención. La movilidad y la versatilidad son características valoradas por la nueva sensibilidad del espectador, frente a la definición y el control precisos de las formas que marcaba la cultura del clasicismo. Así, la noble simplicidad y callada grandeza que entusiasmaran a Winckelmann se ven sustituidas por la fuerza de lo mutable, lo cambiante, lo variado, capaz de hechizar a los ojos y a la imaginación. Esta, siguiendo a Kant, más que ejercer violencia sobre la sensibilidad queda favorecida en su libre juego a través de la infinita variedad de cosas que recrean la vista y entretienen el espíritu divirtiéndolo con sus creaciones fantásticas.¹⁸

Lo pintoresco, como simple deleite sin contrastes dramáticos, resulta placentero, al suponer un enfrentamiento con la naturaleza que no la violenta aunque, en ocasiones, la fuerza a tener apariencia salvaje. El creador del parque-jardín se deja conducir por lo natural; pretende crear bellezas similares a las naturales, con lo que, por una parte, sustituye el principio de la imitación de los antiguos, que primaba en el arte clasicista, por el de imitación directa de la naturaleza utilizando sus mismas armas y, por otra, se distancia radicalmente de la regularidad geométrica de los parterres recortados que definían el jardín versallesco y que son objeto frecuente de crítica por parte de Goethe quien, en un poema

titulado *Parque casero*, se burla de los parquécillos recortados a tijera calificándolos de *puros caprichos de sastré*.¹⁹

La variedad del jardín paisajístico nos sitúa ante una de las más claras defensas de la singularidad y de la relatividad del gusto.

El parque que nos presenta Goethe en las *Afinidades Electivas*, se mantiene, no obstante, dentro de los límites de lo que podríamos considerar “paisajismo clásico”, al no observarse en él la influencia de la moda extendida en Inglaterra por William Chambers de la *chinoiserie*, con la erección de pabellones de inspiración oriental. Posibles referentes anglosajones para el novelista alemán pudieron ser los jardines de Chatsworth en Derbyshire, de Castle Howard en Yorkshire, de Blenheim en Oxfordshire, de Stowe en Buckinghamshire o el jardín de Stourhead en Wiltshire, suponiendo que hubiera tenido la posibilidad de conocerlos directamente o mediante representaciones grabadas.²⁰

Pero no hay duda de que son los modelos anglosajones la fuente directa de inspiración de los protagonistas de la novela que estudiamos, aunque no se cite ningún ejemplo concreto, pues Goethe nos presenta a sus personajes dedicando algunas veladas a conversar sobre las descripciones inglesas de parques con grabados en cobre: *abrieron los libros en los que se veían croquis de los terrenos y su aspecto de paisaje, trazados en su primera situación silvestre de Naturaleza; después, en otras páginas, estaba representado el cambio emprendido por el arte para aprovechar y aumentar lo bueno que ya había. Desde ahí fue muy fácil la transición a la propia posesión, al propio contorno, y a lo que se podría conseguir con ello.*²¹ Ya habían decidido que el capitán, muy ejercitado en esa clase de mediciones, realizara un plano topográfico de las tierras, orientado a estudiar mejor los futuros cambios. Así, *pronto estuvo todo trazado e iluminado, y Eduardo vio surgir sus propiedades en el papel del modo más evidente, como una nueva creación. Creía que ahora las conocía por primera vez; ahora es cuando realmente le parecían suyas.*

*Hubo ocasión de hablar sobre el lugar, y sobre los arreglos que, después de tal visión de conjunto, se podrían hacer mejor que cuando se intentaban dando vueltas con impresiones casuales, sobre la misma naturaleza.*²² Como puede comprobarse, en la creación del parque, es poco en margen que se deja al azar, al someterse el medio natural a las reglas que impone una correcta planificación. Hay que indicar, por otra parte, que esta intervención se concibe como una ocupación placentera del ocio y destinada a llenar otro tipo de ocio, es decir, la última finalidad de estos cambios es la de proporcionar un más intenso deleite en la contemplación. Así, la belleza del paisaje se potencia o se intensifica al hacerse visible gracias a la mediación humana.

Se proyecta y lleva a cabo la construcción de una pequeña villa de recreo, describiéndose detalladamente en la novela la colocación de la primera piedra²³. Asimismo, *no lejos de unas viejas encinas, con las que ya habían contado para futuros arreglos*, idean un embarcadero y, bajo los árboles, un pabellón ornamental de descanso²⁴. Otras intervenciones serán la elevación de un muro que defendía del agua el camino de la aldea y el proyecto de reunir las tres lagunas en un sólo lago, respetando un grupo de plátanos y chopos que habían sido plantados por el dueño del terreno.

Otros elementos preexistentes se integran en el jardín, como un viejo molino —*negra y extraña construcción de madera sombreada tanto por altos árboles como por abruptas peñas*—, o se regulariza el paisaje cerrado por una colina llena de matojos con objeto de encontrar *agradables lugares de reposo y contemplación*²⁶. Más tarde, tras la partida del capitán y la llegada de un arquitecto joven, se continuará la reforma del cementerio, ya iniciada por Carlota, y de la pequeña iglesia gótica (no podía ser de otro estilo), que se proponen restaurar *conforme a su sentido antiguo*²⁷. Los comentarios del arquitecto sobre la Edad Media hacían que *también la iglesia, siguiendo ese sentido, cada día, por decirlo así, creciera más saliendo al encuentro del pasado*.²⁸

Ya desde el siglo XVIII, se observa en la sensibilidad europea una clara reivindicación de secuencias culturales anticlásicas, entre las que los estilos del medievo, esencialmente el gótico, comienzan a destacar, iniciándose un proceso que culminará durante el XIX con el desarrollo de la arquitectura historicista, definidora de buena parte de los ideales nacionalistas y de recuperación de la religiosidad romántica²⁹. Podríamos citar como precedentes del neogótico en Inglaterra los edificios que para Horace Walpole y William Beckford construye Wyatt. Precisamente Walpole escribió una obra titulada *History of de modern taste in gardening*, en la que consideraba a William Kent y a Charles Bridgeman (creador del “ha ha” o cerca rehundida para suprimir barreras visuales) como los inventores del nuevo modelo de jardín. El propio Goethe sentirá durante su juventud una particular fascinación hacia el arte del medievo que le lleva a escribir un ensayo sobre la arquitectura gótica en el que elogia la catedral de Estrasburgo y en el que defiende la relatividad del gusto al afirmar que sólo el arte característico puede ser considerado como tal arte. No obstante, como ha estudiado Pevsner, más adelante, este interés, que había estado condicionado por las ideas de Herder sobre la naturaleza del genio creativo, dejaría paso a una nueva fase de reivindicación del clasicismo artístico³⁰.

En los jardines ingleses no era infrecuente la inclusión de ruinas, auténticas o fingidas, de edificios medievales, como demuestran los casos del templo neogótico de los sajones que realiza Gibbs en 1744 en el jardín de Stowe o Fountains Abbey, la abadía cisterciense del siglo XII cuyas ruinas se integraron en el jardín de Studley Royal en North Yorkshire.

Las obras del pasado, especialmente si se encuentran en ruinas, mueven al ánimo a meditar sobre el paso del tiempo; se cargan de componentes simbólicos relativos a la transitoriedad de la vida humana y su paralela inmortalidad, ya que el hombre, por sus obras, logra permanecer, aunque sea de una manera anónima, en la memoria de los tiempos futuros. Simultáneamente a este sentimiento elegíaco sobre la fugacidad, presente en *las Afinidades Electivas*, se refleja la idea de modernidad o, mejor, la necesidad que tiene cada generación de definir el gusto de su época. Así, si en tiempos del padre de Eduardo se dispusieron grandes avenidas de tilos y plantaciones geométricas frente al castillo, ahora, *cuando habían de empezar a ser reconocidas y disfrutadas nadie hablaba ya de ellas: apenas eran visitadas, y la afición y los cuidados se dirigían a otro lado, hacia lo libre y lo abierto*. Carlota, en este sentido, opina que *son solamente los planes y las indicaciones del tiempo lo que estamos obligados a ejecutar*, afirmando, más tarde, la modernidad del nuevo parque-paisaje: *nadie se cree a su gusto en un jardín que no se parezca al campo abierto; nada debe hacer pensar en el artificio, en lo*

forzado; queremos respirar totalmente libres e incondicionados ³¹. No en vano, es fácil establecer una analogía entre la libertad formal que supone el jardín paisajista y la libertad individual reivindicada por el pensamiento ilustrado ³², aunque se trate en este caso de una libertad condicionada por imperativos morales y analizada desde el orden impuesto por la razón, lo que la diferenciará del romanticismo, que pretende hacer, en palabras de Antoni Marí, que “la razón teórica no sea el único instrumento de que dispone el hombre para asir la realidad”³³. Con todo, la conciencia ilustrada de afirmación optimista implicaba una paralela fragmentación de los principios tradicionales en todos los ámbitos de la cultura y, precisamente, es el orden de la razón el que, como escribiera Banfi, “libera las energías nuevas, los nuevos problemas y el mundo mismo de la irracionalidad”³⁴.

El jardín, por lo que en él hay de naturaleza viva, sugiere las más variadas reflexiones sobre la propia condición humana. Así, Otilia experimenta el carácter variable de nuestra sensación sobre el paso del tiempo especialmente en el jardín *donde se entrelazan lo transitorio y lo duradero*. La melancolía o una vaga tristeza, tan frecuente luego en toda la literatura romántica como sentimiento que transfigura la realidad, es sentida por ella esencialmente durante el invierno, cuando *uno cree expansionarse más libremente cuando los árboles están ante nosotros tan como espíritus, tan transparentes*³⁵.

Desde determinados lugares del parque se les ofrecían *nuevos paseos inesperados* que son disfrutados plenamente con la llegada de un inglés que *apenas sabía distinguir lo que se había hecho de lo que ofrecía la naturaleza*. No deja de ser significativo que sea precisamente este personaje anglosajón quien sugiera nuevas modificaciones: *aquí señalaba una fuente que una vez limpia prometía ser el ornamento de toda una parte del bosque; allí una cueva que, ensanchada y ampliada, podía dar un deseado lugar de descanso, al mismo tiempo que sólo se necesitaba derribar unos cuantos árboles para observar desde allí espléndidas masas de peñascos acumulados*. El mismo se nos presenta como típico viajero romántico que recorre diversos países dejando constancia escrita o plástica de los elementos más singulares de los lugares que visita. Nuestro inglés, *la mayor parte del día se ocupaba de esbozar y dibujar, con una cámara oscura portátil, las perspectivas pintorescas del parque* ³⁶.

Si estos jardines poseen un código oculto que el paseante debe descifrar, a nosotros, como lectores ya que no contempladores, Goethe nos ofrece una clave posible de interpretación a través de las vivencias de los protagonistas en lugares específicos del paisaje que ellos reordenan: un parque que marcará el desarrollo de sus vidas (un accidente en el lago hará que muera el hijo de Carlota y este hecho determinará la posterior muerte de Otilia y, tras ella, la de Eduardo). En toda la obra de Goethe, como ha puesto de manifiesto Marí, “hay un sustrato demoníaco que corre paralelo a otro eminentemente racional, aquel está velado como lo está el cosmos, pues Goethe no se atreverá jamás a nombrarlo; pero su presencia decidirá el destino de sus personajes” ³⁷. Unos personajes que, por otro lado y como cualquier posible visitante del jardín, se convierten o son llamados a convertirse en parte activa del significado del entorno. El jardín, por su parte, se erige en escenario al mismo tiempo que en protagonista misterioso; detentador de un mensaje oculto cuyo sentido debe ser decodificado de una manera siempre distinta por el paseante a partir de las pistas que ofrece y, en este caso, por el lector, a través de la propia trama argumental.³⁸

En el centro de la acción de esta novela se sitúan la creación artística y la definición de nuevas formas de contemplación como elementos esenciales. Podemos así terminar con una breve sentencia contenida en el diario de Otilia: *No hay modo más seguro de eludir el mundo que mediante el arte, ni hay modo más seguro de ligarse a él.*³⁹

NOTAS

1. BENJAMIN, Walter. *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988, p. 143.
2. BANFI, Antonio. "La concepción goetheana de la realidad y el arte" en *Filosofía del Arte*. Barcelona: Península, 1987, p. 227.
3. ACKERMANN, A. Prólogo a la edición de Icaria de 1984 de *Las afinidades electivas* de Goethe.
4. VIDAL ALCOCER, J. Introducción a la edición de Planeta de 1984 de *las Afinidades Electivas* de Goethe.
5. MAGRITTE, R. *Las afinidades Electivas*. Oleo sobre lienzo. Colección de E. Perier, Paris.
6. ASSUNTO, Rosario. *Filosofía del giardino e filosofia nel giardino: saggi di teoria e storia dell'estetica*. Roma: Bulzoni, 1981, p. 19.
7. PEVSNER, Nikolaus. "La génesis de lo pintoresco". En: *Escritos sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983. Artículo publicado por primera vez en *The Architectural Review*, Vol. XCVI, 1944.
8. MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987, p. 31.
9. ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y Razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989, p.67.
10. PEVSNER, Nikolaus. La génesis..., p. 107.
11. HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981, p. 190.
12. MARCHAN FIZ, Simón. *La estética...*, p. 36.
13. ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y Razón...*, p. 29.
14. PEVSNER, Nikolaus. "La génesis...", y LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura de paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
15. REINHARDT, Helmut. "L'architettura dei giardini in Germania. Clásico, Rococó e neoclásico". En: A.A.V.V. *Storia dei giardini d'occidente*. Milano: Electa, 1990, p. 296.
16. Goethe. *Las afinidades Electivas*. Barcelona: Bruguera, 1986, pp. 7-8. La traducción utilizada para este trabajo es la realizada por Jose María Valverde para esta edición.
17. GOETHE. *Las afinidades...*, p. 27.
18. ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón...*, p. 30.
19. GOETHE. *Obras Completas*. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1960, p. 1026.
20. A.A.V.V. *Arquitectura de jardines en Europa*. Colonia: Benedick Taschen, 1992.
21. GOETHE. *Las afinidades...*, p. 60.
22. GOETHE. *Ibid.*, pp. 28-29.
23. GOETHE. *Ibid.*, p. 77.
24. GOETHE. *Ibid.* p. 102.
25. GOETHE. *Ibid.* p. 65.
26. GOETHE. *Ibid.* p. 68.
27. GOETHE. *Ibid.* p. 156
28. GOETHE. *Ibid.* p. 158.
29. HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.
30. PEVSNER, Nikolaus. "Goethe y la arquitectura". En: *Estudios sobre arte...* Este artículo fue publicado por primera vez en *Palladio*, vol. X-XII, 1951.
31. GOETHE. *Las afinidades...*, pp. 216-217.
32. REINHARDT, Helmut. "L'architettura dei giardini...", p. 296.

33. MARI, Antoni. *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1979. Prólogo, p.19.
34. BANFI, Antonio. "La concepción goetheana...", p. 210.
35. GOETHE. *Las afinidades...*, p. 227.
36. GOETHE. *Ibid.*, pp. 230-231.
37. MARI, A. *El entusiasmo...*, p. 17.
38. HUNT, Dixon. "Ut pictura poesis. Il giardino e il pittoresco in Inghilterra, 1710-1750" en A.A.V.V., *Storia dei giardini...*, p. 299.
39. GOETHE. *Las afinidades...*, p. 194.



1.—TISCHBEIN: Retrato de Goethe en la campiña romana. 1787.



2.—Luisenkoster (Weimar). Dibujo de Goethe. 1778.



3.—W. Kent. Obelisco y templete de villa Chiswick.



4.—W. Kent. Proyecto para la cascada en villa Chiswick.



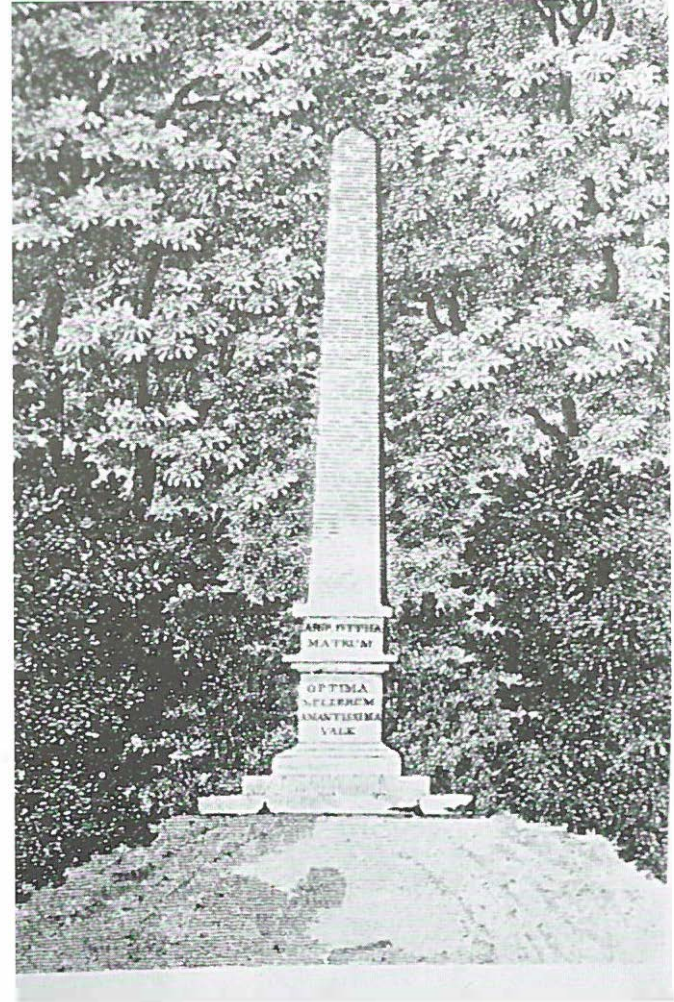
5.—Charles Hamilton. 1785. Cascada realizada en el parque que Capability Brown proyecta en Bowood.



6.—Vanbrug. Rotonda en el parque de Stowe. 1717.



7.—J.Gibbs. 1741 .Templo gótico en Stowe.



8.—Obelisco en memoria de la madre de Alexander Pope en su jardín de Twickenham.