

I GIARDINI DI PIETRA. Digresión sobre la naturaleza pétreo en tiempos tardomodernos

José Antonio González Alcantud

Ya desde el alba de las *Lumières*, el desencantamiento del mundo de lo maravilloso había llevado a la presencia absoluta de la naturaleza en el debate filosófico, hasta el punto que se hablaría de una suerte de nueva idolatría centrada en el mundo natural, que disputaría a Dios su lugar omnipotente¹. El hecho natural lo envolvía intelectualmente todo, conforme retrocedía la presencia de lo maravilloso, que durante siglos todo lo envolvió. Sin ir más lejos, Jean-Jacques Rousseau, es sabido, amaba la botánica, y era un entusiasta de los paseos reparadores por la naturaleza. En uno de sus paseos nocturnos, abrumado por la persecución y la ingratitud, queda arrobado por lo dulce de perderse en la naturaleza, refugio armónico para él frente a todo lo disruptivo procedente de lo humano. En esos paseos herborizadores tras un pequeño accidente que lo hace caer a tierra reflexiona: “Nació en ese instante a la vida, y me parecía que con mi ligera existencia llenaba todos los objetos que percibía (...) Veía correr mi sangre como habría visto correr un riachuelo, sin pensar que de algún modo aquella sangre me pertenecía. Sentía en todo mi ser una calma arrebatadora a la que nada comparable encuentro, cuando la recuerdo en toda la actividad de los placeres conocidos”². Esta sensación de plenitud, de retorno al existir, en el seno de lo natural, cura y contrapesa en Rousseau el amargo pensamiento de la ingratitud humana. Sin necesidad de herborizar en plena naturaleza campestre, como Rousseau, el mundo vegetal *hic et nunc*, de crisis ecológica, vuelve a tener todo el crédito, y la Humanidad se mira en él con una profunda sensación de melancolía, de pérdida irreversible del horizonte de lo natural. La verdad intrínseca de la naturaleza por oposición al hecho cultural es una ficción que acompañó, según Marshall Sahlins, a todas las demás ficciones sobre lo humano, y que en los albores del mundo contemporáneo ha sintetizado en el horizonte rousseauista³. Éste se ha reencarnado en la lamentación lévi-straussiana, según la cual la Naturaleza, con mayúscula, desapareció hace mucho tiempo del universo humano. Y ello en cierta forma nos conduce hasta Claude Lévi-Strauss, quien traza su propio programa pleno de acedia o depresión trascendente en *Tristes Tropiques*⁴.

De manera, que descartada la Naturaleza, con mayúscula, la relación del hombre con la naturaleza, con minúscula, pasa por el jardín. El jardín, como universo vegetal, fertilizado por el agua, sobre todo, y planificado como hecho artístico. En una línea similar Rosario Assunto reflexiona que “dejarse guiar por la naturaleza es

aquí algo más que reproducirla miméticamente, quiere decir actuar como actúa la naturaleza, y crear formas cuya belleza sea similar a las bellezas naturales, y no a la de las figuras geométricas”⁵. El jardín es el intento histórico de reintegrar lo artificial a la naturaleza, sin privarse de los placeres de la cultura. Los jardines, en la medida en que son depositarios de la artificialidad, del arte y de la técnica, no son una contra-naturaleza, como diría S. Moscovici⁶.

Por regla general, la historiografía del arte suele aplicar la noción de “estilo” a la evolución del jardín, sin entrar en consideración sobre las distancias y cercanía del debate Naturaleza/naturaleza. Para una antropología del arte esta manera de ver las cosas a través del estilo, como categoría clasificatoria civilizacional, se nos presenta insuficiente, por su esencialismo ideal. A.L.Kroeber mostró esa relación causal entre la civilización y los estilos⁷. Si bien, los jardines han evolucionado a través de los conceptos y de los estilos que adoptaron en cada época, son un fenómeno continuado que traspasa los hechos epocales.

Para resolver esta ecuación y enfrentarnos a la problemática antropológica del jardín, aunque casi siempre acabamos deparando en este espacio como *locus amoenus*, en el que el agua es el hilo conductor y sentido de todo su diseño vegetal⁸, hemos recurrido a la reintroducción de la noción de lo pétreo, en apariencia antagónico de lo vegetal, por las diferentes materialidades y temporalidades que encierran ambos: el uno efímero, el otro perdurable.

La presencia de la “pietra” como sinónimo de arquitectura fantástica se observa en la interpretación que hizo John Ruskin de Venecia. Para John Ruskin la arquitectura gótica de gran impronta pétreo está plena de gracia, frente al proyecto renacentista, también pétreo, del que abomina. Hasta el punto aprecia el gótico que lo vincula con el arabesco musulmán, difícilmente realizado en piedra, y más en yeso o madera, fórmula arquitectónico-decorativa con la que encuentra un gran parentesco: “La arquitectura urbana –escribe– se divide en sagrada y profana: la una inspirada en las formas sin gracia pero poderosas del gótico occidental, común a toda la península, un toque típicamente veneciano en la decoración; el otro un gótico rico, lujurioso, del todo original y formado sobre el filón arabo-veneciano bajo la influencia de la arquitectura dominica y franciscana y sobre todo gracias al injerto sobre formas árabes de las más recientes formas decorativas de la tradición franciscana: los *suoi trafori*”⁹. Las tracerías, como parte de ese proyecto arabo-gótico, vencen y están en esa Venecia “que puede ser golpeada por el pestífero arte del Renacimiento”, según Ruskin¹⁰.

Sin embargo, a pesar de las prevenciones de Ruskin, la impresión más perdurable en el mundo de los jardines es la escultura pétreo renacentista que nos reproduce en el jardín la mitología heredada de la Antigüedad, sobre todo, que servirá para reafirmar en el espacio natural la paganidad resurgente¹¹. El universo pétreo reubicándola en la naturaleza parece resolver un deber de antropología imaginaria relacionado con la pervivencia de los dioses antiguos, con una presencia visible frente al universo escultórico de la ciudad eclesial. Los jardines del siglo XVIII, y muy en particular Versalles, ejemplifican ese mundo representacional de lo pagano en el arte en piedra asociado a los jardines¹². El romanticismo prolongó la vida de esta paganidad inserta en el jardín que abrió el Renacimiento.

Empero, deseamos ir más lejos: la idea de jardines de piedra (*giardini di pietra*) recorre un pequeño espectro que va desde una película de Francis Coppola¹³, que



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

hace alusión a los cementerios, plenos de tumbas de soldados jóvenes caídos en Vietnam, ese lugar común tan marcadamente conmemorativo en la cultura anglosajona, hasta las viviendas troglodíticas de Matera en el sur italiano. En los Estados Unidos de hoy, sobre todo en la costa este de New England, los cementerios semi-abandonados, donde las lápidas languidecen cubiertas de verdín, invocan espontáneamente esa idea fértil del jardín de piedra (fig.1). Los cementerios irlandeses, donde parece fundirse la humanidad en sus últimos momentos con el paisaje a través de la cruces celtas. Melancolía como la que se despliegan en algunos pasajes de *Dublineses* de Joyce, reproducidos en la película de igual título de John Huston, que termina en el viejo cementerio abierto de Glendalough, en torno a un derruido monasterio (fig.2). Los cementerios islámicos, simple recordatorio casi anónimo del paso por el mundo, con una piedra sobre la tumba, sin deseo de permanecer, no llegan a producir melancolía sino insignificancia. Los otomanos sí se acercan a esa idea del jardín de piedra por la presencia de la lápida (fig.3).

Pero realmente donde alcanza su cenit el *giardino di pietra*, es un mundo intermedio entre el Renacimiento y el Romanticismo, que conocemos como manierismo. Una concepción telúrica del *giardini de pietra* tiene que ver con el trogloditismo en zonas pétreas. Algunos de los casos más célebres son la Capadocia anatolia, y Matera en la Lucania, ambos destinos turísticos conocidos. El telurismo de la Capadocia con



Fig. 4.



Fig. 5.

sus ciudades subterráneas excavadas en la roca caliza (fig.4), y sus iglesias primitivas realizadas en la montaña, quedó reflejado en la obra cinematográfica *Medea* de Pier Paolo Pasolini (fig.5), donde los personajes, comenzando por el de la propia Medea, encarnada por la cantante griega de ópera María Callas, quedan investidos de salvajismo primigenio, pre-lógico y pre-urbano¹⁴. En el caso de los *sassi* de Matera, viviendas troglodíticas en piedra, igualmente está omnipresente el Neolítico, aquella época de la Humanidad de la “piedra nueva”, en una suerte de continuidad, que uniría el pasado remoto con el hoy más rabiosamente actual, al menos en el imaginario. La agricultura a través de pequeños huertos fue apareciendo junto a las viviendas, asociado a los instrumentos de piedra. En su momento el trogloditismo pétreo de Matera constituyó uno de los principales argumentos del meridionalismo de los años cuarenta y cincuenta en el debate político italiano –“la questione meridionale”– que concebía que esta manifestación de pobreza a junto rituales de fondo ancestral y pagano como la tarantela, suerte de baile curativo de enfermedades tales como la



Fig. 6.

picadura de la tarántula- constituían una vergüenza nacional, en un país que accedía a lo contemporáneo pleno de modernidad¹⁵. La revalorización contemporánea a través de su definición como “patrimonio inmaterial de la Humanidad”, resaltando sus valores “etnográficos” puede significar el fin de esa apreciación primitivista¹⁶. En apoyo de esos valores ctónicos, vienen los habitáculos existentes en Pérgamo, en los cuales los antiguos incubaban sus sueños subterráneamente a la sombra del santuario de Asclepio (fig.6)¹⁷. También a Sigmund Freud le tuvieron que servir de inspiración las galerías de cuevas artificiales, seguramente de procedencia etrusca, que horadaban Orvieto, en la Etruria, donde él pasaba los veranos. Los subterráneos etruscos, y los misterios asociados a esta cultura, jugaron un papel en la construcción de su teoría de los sueños. El fundador del psicoanálisis, en tanto coleccionista de arqueología, con una colección notable, propendía a interrogarse sobre la piedra, como ante el Moisés de Miguel Ángel¹⁸.

Algunos de los lugares donde la piedra se impone en una suerte de telurismo psicoanalítico de la materia, al estilo esbozado por Gaston Bachelard, están ubicados en la península itálica. Son lugares vinculados a la condición volcánica, desde el punto de vista geológico, o bien al concepto manierista de enigma. Todo un universo imaginario que podríamos vincular al inconsciente, si bien nosotros preferimos hacerlo a la materia en el sentido bachelardiano. En la búsqueda de una psicología y una poética de la materia, Bachelard no deja de hostigar al psicoanálisis freudiano del que se siente deudor, pero asimismo crítica su focalización interpretativa. La tierra será uno de los elementos más abocados al ensueño poético, para Bachelard¹⁹. Y en derredor de él es donde encuentra cómo despejar un “obstáculo epistémico” existente entre la materia, la literatura y el ensueño²⁰.

En la península italiana existen manierismos, que fueron relacionados con el mundo onírico del surrealismo, y opuestos a los clasicismos. G.R. Hocke fue de los primeros en saltar de un mundo a otros sin respeto a la temporalidad. Nos indica lo de saturniano que hay tanto en Verlaine como en los artistas del manierismo: “El



Fig. 7.

dulzor melancólico que baña los cuadros, los frescos y los dibujos más destacados de los maestros toscanos puede compararse, para introducir una de esas aproximaciones que les gustarían, a la poesía de Verlaine”²¹. También Marcel Brion veía en el arte de los surrealistas y derivados una parte de esa magia, que incluía una nueva apreciación de la naturaleza y en particular del mundo vegetal. Para Brion el bosque es la sede primigenia del exotismo, ya que de él procede el mundo-otro. “Al mismo tiempo que se redescubría el bosque germánico y sus magias, el Romanticismo se maravillaba con la selva tropical”²². De la naturaleza, si es posible indómita, proceden figuras fantasmáticas, entre ellas el salvaje, que surge de sus entrañas de la naturaleza, como una mezcla de lo natural y lo cultural²³. Se trata de hacer, tanto en Hocke como en Brion, una lectura transversal y no estilística del arte fantástico, que atraviesa sin respeto a norma alguna tiempos y lugares.

No obstante, tradicionalmente se ha situado al *gruttresco* en el origen moderno de lo fantástico. El término *gruttresco* surgió asociado a la villa neroniana de Roma, la Domus Aurea, que impactó en quienes la descubrieron en el siglo XVI, creando una moda imitativa, al contrario de los clasicismos, de figuras extravagantes y fantásticas. Igualmente el grutesco fue relacionado con una cultura artística de los límites, que traspasaría el precitado concepto de “estilo”, puesto que iría desde Roma hasta el mundo actual: “En cualquier época, lo grotesco encarna el peligro del arte, la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado”²⁴.

El grutesco, tanto pictórico como arquitectónico, ha sido relacionado por Godwin con un programa simbólico esotérico que sólo podían entender las élites, que disimulaban las claves de su comprensión ante el público²⁵. En la práctica, lo fantástico en sus formulaciones, según Roger Caillois, puede estar claro para quien lo transmite y velado para quién lo recibe, y en otras oscuro para ambos²⁶. En casos como el de Bomarzo es la segunda opción la prevaleciente. En ella se produce la ensoñación (*re-vêrie*), que pretende decirnos algo pero que no alcanza a formularla más que con el lenguaje libre de lo fantástico, sometido a las anamorfosis.



Fig. 8.



Fig. 9.

La suerte de la piedra, e incluso del tallado de lo vegetal en el arte topiario, en la formulación del manierismo está detrás de las “arquitecturas fantásticas”. Así, por ejemplo, en el jardín de los Reales Alcázares de Sevilla encontramos combinadas todas estas figuras desde esculturas en vegetal, técnica heredada del Renacimiento italiano, representando “ninfas, sátiros y silenos bailando” en el jardín de Estanque, hasta la galería del Grutesco, con sus grutas con personajes mitológicos como Diana y Acteón²⁷. Lo vegetal imita a la piedra que marca el camino. El tránsito entre las formas vegetales y las de la piedra parecen querer trasponerse.

Como quedó dicho, el intento categorial de encontrar un hilo conductor entre la parte vegetal y la pétreo tiene uno de sus momentos más fulgurantes en el manierismo en torno a algunos jardines especialmente significativos por su marcada dimensión “mágica”. Uno de ellos Villa d’Este, en la periferia romana (figs.7 y 8). Villa d’Este es probablemente el ejemplo más hiperbólico de este tipo de combinación en-



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

tre vegetación, agua, arte topiario y esculturas en piedra²⁸. Esta última debe mostrar que el propietario es amén de rico una persona de gusto que valora lo escultórico. Pirro Ligorio, su diseñador, tuvo cerca las excavaciones de la Villa Adriana. No es precisamente la vegetación la que se impone, sino la piedra desnuda o esculpida y el agua, abundante en Tívoli (figs.9)²⁹. De parecida factura es el jardín de los Alcázares sevillanos, mientras que en Granada se perdió el jardín de Soto de Rojas, inserto en el conceptismo gongorino, y que evocaba el paraíso poético cerrado para la mayoría.

La conjunción entre piedra y jardín tiene otro episodio célebre en Bomarzo. Una de las características de la visita a Bomarzo es el desconcierto que siembra en el visitante. Es un jardín con esculturas fantásticas, manieristas, que reflejan las monstruosidades y maravillas del mundo (figs.10 y 11). El mareo que el paseante experimenta en la habitación inclinada de Bomarzo hasta al más racionalista le produce desasosiego; la subida al pueblo semi-desértico, y al palacio que lo corona, también feudo de los Orsini, no deja de sembrar una inquietud. Como en el resto de las ciudades y pueblos de la Umbria y del Lacio el enigma etrusco se encuentra muy presente. Todo ello podría relacionarse con el mundo de lo esotérico, evidentemente, pero también con las experiencias psicoanalíticas (fig.12). Recordemos la relación citada de lo etrusco con los orígenes del psicoanálisis.

La realidad histórica sitúa la presencia de los Orsini en el feudo a principios del siglo XVI, cuando Giovanni Corrado Orsini obtiene en 1502 de su tío Ulisse la propiedad, y sobre todo se comienza la construcción del palacio situado en las alturas del pueblo, con unas vistas soberbias, en los años 1520³⁰. A su muerte en 1526 indica en su testamento que se debe continuar y finalizar la construcción del citado palacio. Según la historia, Francesco Orsini, alias “Vicino”, que emparentó con los Farnese, casándose con Giulia Farnese en 1545, combatió contra los españoles del lado de los franceses y del papa Alessandro Farnese.

En la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez, que dio a conocer internacionalmente *il sacco boschetto*, que estuvo amenazado de ruina en la posguerra mundial, leemos de las sensuales bodas las preparó el aristócrata tarado Orsini:

“Sucediéndose los meses de euforia decorativa, tan afín con mi pasión por los objetos (...) Y Bomarzo se engalanó espléndidamente. Yo hubiera deseado que Bomarzo fuera la casa más bella de Italia, y si no lo conseguí (...), logré que el castillo asumiera un aire de fiesta y de lujo, escondiendo sus paredes feudales, agresivas, y convirtiendo a la que había sido fortaleza heroica en mansión de placer. Tiré casa por la ventana, a fin de adornar a quien me suplantaría; establecí impuestos nuevos; gasté los paternos ahorros y contraí deudas”³¹.

Tras haber mostrado valores militares y diplomáticos en una campaña desfavorable se produjo su retiro absoluto a Bomarzo. Años después incluso se negará a acudir, bajo este signo epicúreo a la llamada de la Liga Santa, que terminará con la batalla de Lepanto. Lo hace tras las decepciones de la guerra, situando su existencia a partir de este bajo el signo de Epicuro, referencia ineludible al retiro en el jardín existencial³². Como un complemento ideal, Orsini adopta una posición de huida de la gran ciudad y de sus placeres. En esta línea argumental un factor presente en las decisiones de Vicino Orsini era su decepción del mundo³³.

Para curar esa melancolía se impone traspasar las fronteras sociales: “Esta con-

cepción igualitaria de la vida está contenida *in nuce* la condición social particularmente ambigua de Vicino. Como representante decaído de la aristocracia, oscilaba entre las ambiciones otorgadas bajo razones de la antigua notabilidad y el gusto plebeyo por la provocación, con una sustantiva ambivalencia hacia su estado". Toda esta profunda crisis la habría solucionado por "los órganos totalmente impermeables al rango, a la diferencia del estatus, a los valores morales: el estómago y el sexo"³⁴. Nada pues de mística, a este tenor es más bien lo exótico y horrendo lo que se impone en el vagar humano: "Voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua, dove son facce horrende, elefanti, leoni, orchii et draghi", reza la célebre inscripción del jardín. Así ha sido expuesto el programa simbólico de Bomarzo, como un ascenso a través de sus experiencias hasta el culto de Cibeles, cuya figura estática había sido introducida en Roma procedente del Próximo Oriente. El templo de Vignola, que culmina la parte alta del jardín, sería el ejemplo arquitectónico de ese programa. De todas maneras, y como se suele esgrimir frente a toda simplificación interpretativa, "Bomarzo es una tormenta para los exegetas". Se le ha comparado con cierto aire oriental, y lo único que nos queda claro es que hay un trabajo relacionado con la alquimia³⁵.

Esta idea de refugiarse en un "jardín" tras haber conocido todo lo que de bueno y malo tiene el mundo está presente en la poesía española del manierismo y del barroco, y llega hasta la leyenda de Pedro Soto de Rojas, su jardín en Granada, y su obra poética³⁶. Pero Soto de Rojas fue conocido en la propia Granada por el *carmen* que habitó en el Albayzín, y en cuyos jardines buscó plasmar esa estética poética. Comienza su jardín con una primera mansión en la que hay "una eminente gruta que componen peñascos monstruosos, grabados de marismos elegantes y alguna rusticidad de mal nacidas –puesto que limpias –hierbas, por cuyas concavidades se desliza como sierpe de cristal la abundosa y clara, más que otra alguna, dulce fuente de Alfacar, representando el río Jordán, con artificio notable"³⁷. Como ha señalado Aurora Egido, "el jardín representa la total armonía, ayunta la música con la poesía y convierte el arte "topiario" en un emblema de proporción y número que refleja el orden y la perfección existentes en la naturaleza", pero además, a diferencia del jardín clásico e islámico es "un itinerario filosófico en busca de la verdad"³⁸.

Roger Caillois, indagando en lo fantástico, veía en las piedras semipreciosas surgidas de las entrañas de la tierra, con las formas más caprichosas, una parte sustantiva de la historia del tiempo. Las piedras extrañas y fantásticas llegaron a constituir una pasión de coleccionista para Roger Caillois. Según E.M. Cioran el libro titulado *Pierres*, que le dedicó el gran mitólogo adepto a círculo esotérico *Acèphale*, que encabezaba Georges Bataille, parte de una nostalgia de los orígenes. Estos irían directamente hacia el mundo de lo pétreo. Recordemos su arranque: "Hablo de piedras que siempre se han acostado al raso o que han dormido en su yacimiento y en la noche de las vetas. No interesan a la arqueología, ni al artista, ni al diamantista. Nadie hizo con ellas palacios, estatuas, joyas; ni siquiera diques, fortificaciones o tumbas. No son útiles ni famosas (...) Expuestas a la intemperie, aunque sin honores ni reverencias, solo dan testimonio de sí mismas"³⁹. Los coleccionistas de piedras, por consiguiente, derivaron finalmente a un aspecto más fantástico que son las piedras preciosas, expresión acaso empobrecida y simple del gusto por la materia geológica. Como señala Cioran, la razón principal que encuentra en esta pasión, "me parece residir en la búsqueda y la nostalgia de lo primordial, en la obsesión por los comienzos,

por el mundo anterior al hombre, por un misterio⁴⁰. Por esto la diferencia entre el mundo vegetal y el mineral parece difuminarse. Cuando aborda las dendritas Caillois razona al modo bachelardiano, de la poética psicoanalítica de materia:

“Estas sales que ostentan tan perfecta simulación del vegetal son sin duda un espejismo, pues están privadas tanto de vida como de corrupción. Sin embargo, no consigo evitar la convicción de que estos helechos falsos, que no tienen de planta más que la apariencia y que pertenecen a un reino incompatible, a su manera advierten a la inteligencia que existen leyes más vastas que gobiernan al mismo tiempo lo inerte y lo orgánico⁴¹.”

Si miramos hacia atrás, hacia la historia, de nuevo, en el manierismo los gabinetes de curiosidades se llenaron de piedras preciosas y raras, clasificadas según sus texturas, formas, colores, etc. Incluso Giovanni de Medici (1566-161) desarrolló este programa pétreo en la decoración marmórea de las tumbas de su familia instaladas en san Lorenzo de Florencia⁴²

Es la misma sensación que uno obtiene tiene en los bordes del Etna, en Noto, uno de esos *giardini di pietra*, surgidos de la destrucción del terremoto de 1693, que obligó a reconstruir la ciudad un poco más lejos y sobre una nueva planta. Cesare Brandi llamó a Noto, *giardino di pietra*, precisamente. Allí hacía su trabajo la destrucción y la reconstrucción iluminista⁴³. Los planes de reconstrucción de Noto recuerdan la Vicenza de Palladio, en cuanto que poseen mucho de onirismo distópico. Yo pensaba, recorriendo su calle principal, en los proyectos que podríamos asociar a la arquitectura de Palladio, en Vicenza, en su teatro olímpico. Misma sensación de ensueño, obtenido paradójicamente de su iluminismo racionalista, como una suerte de trampantojo del desorden del mundo, y del intento baldío por darle un orden. La diferencia que encuentro por ejemplo con Vila Real de San Antonio, en el sur de Portugal, destruido por el terremoto de Lisboa, de 1755, es que el iluminismo de esta ciudad trazada como un damero, no admite la posibilidad de llamarle metafóricamente *jardim*.

Hemos de tener presente, por consiguiente, que el concepto de jardín asociado desde el Renacimiento hasta el Romanticismo a la verdura, al paganismo escultórico y finalmente a las ruinas pétreas, del cual seguimos siendo deudores imaginarios, debe revisarse en función de la presencia omnipotente de la piedra, el primer y esencial elemento de profundidad geológica, según Caillois. Quizás el zen en esto haya supuesto un avance a la hora de poner por delante el valor de lo pétreo, revirtiéndolo de nuevo al centro del concepto de jardín⁴⁴, sin necesidad de pasar por la piedra convertida en escultura de los jardines renacentistas y barrocos. Las rocas desnudas significarían el “rústico” recuerdo de la “imperfección” dentro de una estética de la armonía. Los conceptos budistas son fundamentales para comprender esta centralidad de lo pétreo: «El zen (...) no tiene ninguna objeción al enfoque científico de la realidad; el zen sólo pretende decir a los científicos que el suyo no es el único método sino que existe otro que, según el zen, es más directo, más interior y más real y personal, método que los científicos pueden llamar subjetivo pero que no lo es de la manera en que ellos lo designarían o definirían»⁴⁵. Se trataría para el zen de penetrar en el corazón de las cosas, ya que la verdad está en ellas mismas, y no en el exterior ni en otras explicaciones causales, empleando para insuflar el abandono y el silencio. Escribe Caillois interpretando el taoísmo de las piedras y su significado

profundo: “La nada del cielo se llama *vacío*, la nada de las montañas *caverna*, la nada del hombre *retirada*, habitación vacante de su morada o de su corazón. A los Cielos-Cavernas se entra agachándose, arrastrándose, empequeñeciéndose. Sólo quien sabe volverse microscópico encuentra asilo o puede circular en ellos. Los magos taoístas conocen este arte. Se vuelven Inmortales”⁴⁶. El abandono y el silencio, operarían en contra del utilitarismo y en oposición igualmente a las distinciones tajantes entre binarismos fundantes. Los intentos categoriales de hacer aunque fuese conceptualmente “*giardini di pietra*” en Europa probablemente tenga mucho en común con la nostalgia de las edades previas a la irrupción de la racionalidad, de la planificación y del orden ejemplificado en el mundo de los jardines, intersección entre lo artificioso y la naturaleza.

En general, podemos hablar de dos apreciaciones actuales sobre la naturaleza desde la antropología: lo contemplan de manera distinta el llamado “materialismo cultural” o “ecología cultural”, y la llamada antropología simbólico-estructural. Para la ecología cultural la vinculación del hombre con el “nicho ecológico”, es decir con la presión demográfica, los recursos disponibles, los sistemas de alimentación y otros determinantes físicos, sería el factor esencial que definiría y daría forma a una cultura. Pero, la dimensión simbólica debe ser reintegrada al nicho ecológico⁴⁷. Para la visión más estructural, los hombres como colectividad se ha emancipado o separado de la vida natural, actuando a través del ritualismo. El ritualismo, que estaría según, Mary Douglas, más allá de la acción simbólica, “se interpreta como una preocupación por manejar los símbolos correctamente y por pronunciar las palabras indicadas en el orden adecuado”⁴⁸. Las piedras colocadas y cada vez menos trabajadas se colocan en el orden de organizar el mundo y darle su sentido cósmico. Y suponen el mayor triunfo de lo fantástico, en su ambigua condición⁴⁹.

En este sentido de reencantar el mundo, hubo un tiempo de iconoclastia en el que la “naturaleza” como categoría estética parecía retroceder. El crítico Gillo Dorfles en 1968 llamaba a re-naturalizar lo artificial, dado que lo natural-natural había dejado de existir:

“Debemos pues, para obtener un mejoramiento de la situación actual, antes que nada ‘rescatar lo innatural, transformando *hechos artificiales* en *hechos naturales*, o ‘naturalizados’, a través de una acción de voluntad y conocimiento. Por otro lado: dar una nueva dimensión y un nuevo valor a hechos naturales cuyo control hoy nos escapa o que pasan inadvertidos. En lo concerniente al sector artístico, esto significa, por ejemplo, el total desplazamiento de algunos valores en otro tiempo dominantes, tales como ‘la imitación de la naturaleza’ o la utilización de materiales naturales; y viceversa, la reconversión a hecho artístico de muchísimos elementos y hechos artificiales que, a pesar de su artificialidad, pueden con todo derecho aspirar a la dignidad artística”⁵⁰.

La vuelta a pensar los jardines de piedra supone la puesta en suspensión del propio concepto de jardín, basculando entre la naturaleza y la cultura, para devolvernos al mundo de las formas fantásticas, oníricas, y liberarnos de paso de la historia de los estilos, que nos tiene presos en el campo interpretativo.

NOTAS

-
1. Jean Ehrard. *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières*. París, Flammarion, 1970.
 2. Jean-Jacques Rousseau. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid, Alianza, 1979, pp.40-41.
 3. Marshall Sahlins. *La nature humaine, une illusion occidentale*. París, Éditions de l'éclat, 2008, p.41.
 4. Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Buenos Aires, Eudeba, 1976, 3ª
 5. Rosario Assunto. *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*. Madrid, la Balsa de la Medusa, 1989, p.66.
 6. Serge Moscovici. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. París, Flammarion, 1968, pp.29-36
 7. A.L. Krober. *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid, Guadarrama, 1969.
 8. María Jesús Buxó. *Tecnopaisajes, identidades y diseños culturales*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, pp.269-314.
 9. John Ruskin. *La pietra di Venezia*. Milán, Mondadori, 200, pp.18-19. Ed. Attilio Brilli.
 10. *Ibidem*, p.20.
 11. Jean Seznec. *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et l'art de la Renaissance*. París, Flammarion, 2011.
 12. Juan Calatrava (ed.). *Manera de mostrar los jardines de Versailles*. Madrid, Abada, 2004.
 13. Francis Ford Coppola. *Gardens of Stone*. 1987, 112'.
 14. Pier Paolo Pasolini. *Medea*. 1969, 110'.
 15. Pietro Laureano. *Giardini di pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*. Turín, Bollati Boringhieri, 1993, pp.54-108.
 16. Daniel Fabre. « Habiter les monuments ». In : D.Fabre & Anna Iuso. *Les monuments sont habités*. París, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, pp.17-51.
 17. Sergio Pérez Cortés. *Soñar en la Antigüedad. Los soñadores y su experiencia*. Barcelona, Anthropos, 2017, pp.181-193.
 18. Tisiana Tafani & Lucio Riccetti. *Freud e Orvieto. Alle origini della psicoanalisi*. Orvieto, Intermedia edizione, 2016, p.46. D. H. Lawrence. *Etruscan Places*. Siena, Nuova Imagine editrice, 1986 (orig.1932).
 19. Gaston Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, FCE, 1994.
 20. J.A. González Alcantud. "Ciencias 'inexactas' y literaturas 'exactas'. Lo que va del affaire Sokal a la poética de la materia de Bachelard". In: *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 194-790, octubre-diciembre 2018, a483, Madrid, CSIC.
 21. Gustav René Hocke. *Labyrinthe de l'art fantastique*. París, Denoël / Gaunthier, 1967, p.39.
 22. Marcel Brion. *L'Art fantastique*. París, Albin Michel, 1961, pp.20-21.
 23. Roger Bartra. *El salvaje en el espejo*. Barcelona, Destino, 1992, pp.71-95.
 24. Frances S. Connelly. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2015, p.51.
 25. Joscelyn Godwin. *Pagan Dreams of the Renaissance*. Nueva York, Weisser Books, 2005, p.136.
 26. Roger Caillois. *Nel cuore del fantástico*. Milán, SE, 2004, pp.36-57.
 27. Wilfried Hansmann. *Jardines del renacimiento y el Barroco*. Madrid, Nerea, 1989, p.344.
 28. Pedro Soto de Rojas. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*. Madrid, Cátedra, 1981. Estudio preliminar de Aurora Egido. J.A. González Alcantud. "Leyenda literaria y conflicto urbano: el paraíso albaicinerero de Soto de Rojas". In: Pedro Piñero Ramírez (ed.). *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Universidad de Sevilla, 2005, pp.863-873.
 29. Mario Quercieoli. *Villa d'Este*. Roma, Librería dello Stato, 2003.
 30. Laura Donadono (ed.). "Il palazzo degli Orsini di Bomarzo". In: Laura Donadono (ed.). *Bomarzo. Architetture fra natura e societa*. Roma, Gangemi editore, año, pp.9-20.
 31. Manuel Mujica Lainez. *Bomarzo*. Barcelona, Bruguera, 1993, p.309.
 32. Horst Bredekamp. *Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1989, pp.32-ss.
 33. Godwin, op.cit. 2005, p. 170.
 34. Bredekamp, op.cit. 1989, p.41.

-
35. Ibídem, p.171.
 36. Emilio Orozco Díaz. *Granada en la poesía barroca*. Universidad de Granada, 2000. Estudio preliminar: J. Lara Garrido
 37. Francisco de Trillo y Figueroa. "Introducción a los jardines...". In: Soto de Rojas, Pedro. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. *Op.cit*, p.85.
 38. Egido, in Soto, *op.cit.* 1981, p.29.
 39. Roger Caillois. *Piedras*. Madrid, Siruela, 2001, p.27.
 40. E.M. Cioran "Fascinación del mineral". In: Roger Caillois. *Piedras*. *Op.cit*, p.14.
 41. Caillois, *op.cit.* 2016, p.54.
 42. Godwin, *op.cit.* 2005, p.109.
 43. Cesare Brandi. "Noto, giardino di pietra". In: VV.AA. *Giardini di pietra. La Sicilia barocca*. Sl, Librimediterranei, 2016, pp.43-51.
 44. G. Nitschke. *Japanese Gardens*. Colonia, Taschen, 1993.
 45. Daisetz Teitaro Suzuki. *Introducción al budismo zen*. Bilbao, Mensajero, 1992, p.39.
 46. Caillois, *op.cit.* 2016, p.94.
 47. Philippe Descola & Gísli Pálsson (eds.) *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. Londres, Routledge, 1996.
 48. Mary Douglas. *Símbolos naturales*. Madrid, Alianza, 1978, p.29.
 49. Caillois, *op.cit.* 2004, pp.165-173.
 50. Gillo Dorfles. *Naturaleza y artefacto*. Barcelona, Lumen, 1972, p.17.

Nota: fotografías del autor.