

## *Jardines de Toledo. Ut pictura, poesis*

Ana GÓMEZ RAYA

### RESUMEN

Jardines de renombre en la literatura de tema toledano son los mágicos del Palacio de Galiana y los de los cigarrales. Testimonios del s. XVI hablan de Toledo como una ciudad sin jardines. Sin embargo, el jardín, tanto en Toledo como en otras ciudades europeas, alcanza gran importancia a comienzos del s. XIX. La literatura española de la época recoge tanto las distintas modalidades de jardines como el valor simbólico que alcanzan. En este momento hay un curioso interés entre los artistas en fijar en Literatura y en Pintura el tema del jardín. Bécquer describe y dibuja a lápiz el jardín del claustro del convento de S. Juan de los Reyes; la Pardo Bazán y Blasco Ibáñez describen jardines bordados en frontales de la catedral toledana. Finalmente hay una similitud en el tratamiento del tema del jardín en la pintura simbolista finisecular y en algunas páginas de *La catedral* de Blasco Ibáñez dedicadas al jardín del claustro de la Primada de Toledo.

**PALABRAS CLAVE:** Toledo en la literatura, Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez.

Jardín es el espacio en que se cultivan plantas de adorno o de sombra para convertirlo en un lugar de recreo. Una de las finalidades del jardín es, pues, la belleza. El jardín es artificio, signo de cultura, dominio de la naturaleza por el hombre. La mirada del artista, pintor o escritor, se detiene muchas veces en el goce estético que proporciona.

Tratar de los jardines de una ciudad histórica como Toledo supone remontarse a un pasado envuelto en leyendas. Los primeros jardines famosos —el plural habla de su magnitud— de la ciudad son los que se emplazaban en época árabe en el lugar conocido como Almunia o Almansura, término que castellanizado ha llegado hasta nosotros como Huerta del Rey. La Al-

munia real, residencia veraniega de Al-Mamún (rey taifa de Toledo de 1043 a 1075), recibió a partir del siglo XVI la denominación de Palacio de Galiana en recuerdo del que con el mismo nombre existía en el interior del alcázar. Los jardines del palacio de Galiana estaban situados en el espacio exterior, junto al río y eran del tipo hispano-árabe. La tradición los presenta magníficos: se aclimatában plantas africanas en ellos y tenían clepsidras o relojes de agua. Su esplendor era tal que se atribuyó a las artes mágicas de la princesa Galiana. Hay en el discurso literario posterior muchos ejemplos que recogen esta leyenda. Lo más fascinante de ella es, además de la presencia del agua y la vegetación en la sofocante Toledo, la alusión a la magia y a los relojes de agua que unen un espacio relacionado con el tiempo, como es un jardín, con la máquina de medirlo.

Otros jardines de renombre en Toledo son los de los cigarrales. El cigarral es la casa de campo o quinta de recreo característica de Toledo. La belleza del cigarral se basa en que «mira a Toledo». La etimología de su nombre dista de estar clara, la más popular lo relaciona con las cigarras que abundan en los árboles. Para Martín Gamero «Estas posesiones no son dehesas, huertas ni jardines, mas tienen algo de estas tres cosas, o mejor dicho, las encierran todas a la vez»<sup>1</sup>. Tirso de Molina hizo célebres estas propiedades con su obra *Cigarrales de Toledo*, B. Pérez Galdós describe el cigarral de Guadalupe en su novela *Angel Guerra* (1891) y G. Marañón poseyó el histórico Cigarral de Menores cuya evocación en el exilio expresa en *Elogio y nostalgia de Toledo* (1940).

Toledo no ha sido históricamente un lugar de jardines públicos. Sí han sido característicos los patios de las casas que compensan la estrechez de las calles. Andrea Navagero, el embajador veneciano que vivió en la ciudad varios meses en 1525 escribió que «La ciudad es desigual, montuosa y áspera, y sus calles estrechas, sin más plazas que una muy pequeña que se llama Zocodover... sin ningún solar ni jardín, por lo cual hay mucha gente...». Esta afirmación contrasta con la existencia de muchos jardines toledanos al menos desde el siglo XIX. Ya en el XX una guía turística comenta que Toledo «debe ser una de las ciudades españolas que más espacio tiene dedicados a jardines» pero que «están muy repartidos y ocultos»<sup>2</sup>. Todas las ciudades de Europa a principios del XIX desarrollaron proyectos de creación y transformación de parques públicos. También sucedió esto en la ciudad imperial.

<sup>1</sup> Martín Gamero, Antonio: *Los cigarrales de Toledo*. Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Pando, 1857.

<sup>2</sup> Pascual, Carlos : *Guía secreta de Toledo*, Madrid, ed. Al-borak, 1976, p. 356.

El discurso literario del XIX y primer tercio del XX presenta interés creciente en el tema del jardín. Son numerosos los ejemplos. Algunos aluden al pasado legendario de la ciudad, como los siguientes versos de Espronceda al comienzo del *Pelayo* en los que la atribución del adjetivo «mágico» a los jardines que rodean la muralla evoca la tradición del palacio de Galiana:

«Toledo, que de mágicos jardines  
cercada eleva su muralla altiva»

En otros casos muestran las distintas modalidades que este tipo de espacio puede presentar. El jardín privado de una casa que habitó en Toledo es citado por Bécquer en su artículo *Pozo árabe de Toledo*: «En la calle de San Ildefonso (...) hay un pequeño jardín hecho sobre el solar de una casa antigua». En *La mujer de piedra*, el mismo autor se fija en «las altas y descarnadas tapias del jardín de un convento» que descubre en una plaza evocadora. Los más importantes jardines públicos se describen en *Doña Martirio* (1905) de Mauricio López Roberts (1873-1940): «Después, a las alineadas luces del Miradero, mostráronse los regulares setos de evónimo, el kiosko de la música, los bancos, todo el adorno de aquellas varas de terreno llano donde los habitantes de Toledo se orean, contemplando la llanura incomparable (...) Un espacio más ancho volvió a mostrar acacias redondas, bancos sucios (...) Esta Plaza es Zocodover»<sup>3</sup>. Baroja en *Camino de perfección* (1902), inmerso en la moda fúnebre de fin de siglo, en el paisaje de Toledo descubre el jardín del cementerio: «una larga fila de cipreses que dibujaba una mancha alargada y negruzca en el horizonte»<sup>4</sup>.

Entre los valores simbólicos del jardín de Toledo, ciudad en la que el amor está abocado al fracaso por los importantes condicionamientos con que viven sus habitantes, está el «huerto de Melibea». En *Doña Martirio* (1905) es el lugar de encuentro amoroso de Leonarda y Manolo. Las noches de sus citas en el jardín son de felicidad absoluta a veces iluminados por la luna, otras en las sombras «junto a las hiedras espesas y mullidas que les servían de almohada». Recoge una larga tradición que relaciona el jardín con el paraíso:

«A semejanza del perdido paraíso una pareja lo animaba y Leonarda y Manolo se veían entonces, se amaban. Al son de la fuente cantarina, arrullados por el despacioso concierto de las campanas, los jóvenes se amaban en el jardín tranquilo y aromoso»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Mauricio López Roberts: *Doña Martirio*, Madrid, (s.n., s.a.) Ricardo Fé, p. 207.

<sup>4</sup> Pio Baroja: *Camino de perfección*, Madrid, Caro Raggio ed., 1993, p. 160.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 207.

También en la vegetación de un jardín toledano podemos encontrar el símbolo, el misterio que puede dar origen a una leyenda. Al comienzo de *La rosa de pasión*, se cuenta cómo la leyenda le ha llegado a su autor en un jardín de Toledo a través de una bella muchacha que tiene entre sus manos una simbólica rosa de pasión:

«Una tarde de verano, y en un jardín de Toledo, me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita.

Mientras me explicaba el misterio de su forma especial, besaba las hojas y los pistilos que iba arrancando uno a uno de la flor que da su nombre a esta leyenda»<sup>6</sup>.

Hay un curioso interés entre los artistas en fijar en literatura y en pintura el tema del jardín. Bécquer, con su afición a dibujar en Toledo, reproduce con el lápiz el jardín del claustro del convento de San Juan de los Reyes para el álbum de esa desconocida mujer a la que le dirige la IV carta literaria. Paralelamente se lo describe. El dibujo no ha sido encontrado entre los que se conservan del autor. Sin embargo, la descripción del mismo está en la citada carta, a pesar de una sorprendente preterición: «En tu álbum tienes mi dibujo: una reproducción pálida, imperfecta, ligerísima, de aquel lugar; pero que no obstante, puede darte una idea de su melancólica hermosura. No ensayaré, pues, describiéndotela con palabras, inútiles tantas veces». Justo el párrafo anterior a esta declaración constituye una descripción del claustro y jardín de San Juan de los Reyes:

«Un día entré en el antiguo convento de San Juan de los Reyes. Me senté en una de las piedras de su ruinoso claustro, y me puse a dibujar. El cuadro que se ofrecía a mis ojos era magnífico. Largas hileras de pilares que sustentan una bóveda cruzada de mil y mil crestones caprichosos, anchas ojivas caladas, como los encajes de un rostrillo; ricos doseletes de granito con caireles de hiedra, que suben por entre las labores, como afrontando a las naturales, ligeras creaciones del cincel, que parece han de agitarse al soplo del viento; estatuas vestidas de luengos paños que flotan como al andar; caprichos fantásticos, gnomos, hipogrifos, dragones y reptiles sin número, que ya asoman por cima de un capitel, ya corren por las cornisas, se enroscan en las guirnaldas de trébol; galerías que se prolongan y que se pierden; árboles que inclinan sus ramas sobre una fuente, flores risueñas, pájaros bulliciosos formando contraste con las tristes ruinas y las calladas naves, y, por último, el cielo, un pedazo de cielo azul que se ve más allá de las crestas de pizarra de los miradores a través de los calados de un rosetón»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas*, Barcelona, Bruguera, 1978, p. 347.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 543.

En esta descripción Bécquer utiliza la palabra «cuadro» con el significado de «espectáculo que se ofrece a la vista»; sin embargo no podemos dejar de pensar en esas imágenes que está dibujando a lápiz, en ese posible «cuadro» o pintura. Francisco López Estrada<sup>8</sup> imagina un dibujo en blanco y negro, como una ilustración dispuesta para ser grabada, destinada a una de las revistas en que el escritor colaboraba. La exactitud terminológica, la riqueza de detalles llevan a esas líneas precisas del grabado. Sólo la nota final de color, «un pedazo de cielo azul», rompe el «blanco y negro» de este tipo de imágenes.

El claustro de San Juan de los Reyes está en ruinas y el poeta pinta elementos que nos llevan a tiempos cronológicos distintos. De un lado, al lejano de las artísticas piedras que rodean el jardín. De otro, al tiempo contemporáneo expresado a través del mundo natural —vegetal y animal— que constituye propiamente el jardín: guirnaldas de trébol, árboles, flores y pájaros. En esta descripción algunos elementos del «mundo de piedra» parecen confundirse con los de la naturaleza como si estuvieran a punto de adquirir vida y movimiento. Es sólo imaginación, el tan becqueriano gusto por las estatuas animadas que aquí sólo se insinúa. Finalmente, los árboles que se inclinan sobre la fuente, las flores y los pájaros bulliciosos contrastan con las tristes ruinas y el silencio de las naves: la vida del jardín monacal que bulle entre las ruinas artísticas.

En una ciudad en la que existe un edificio de tanta riqueza como la catedral es necesario dirigirse a este ámbito para prolongar nuestra mirada a los jardines de Toledo. Hay en la Primada una completa representación de las artes aplicadas a una temática religiosa: arquitectura, escultura, pintura, joyería, platería, rejería... hasta labores textiles. En este último campo, en las lujosas telas bordadas, descubrimos plásticos jardines. La fascinación que por la riqueza de los ropajes eclesiásticos sienten algunos escritores realistas ha hecho que las lleven a sus páginas. Así, en la novela de Blasco Ibáñez titulada *La catedral* (1903) se presentan prendas del guardarropa cuyos bordados describe el narrador mediante la ekfrasis. A veces, con palabras se nos pinta un jardín bordado que es equivalente plástico de textos religiosos. Se da una doble relación de la imagen (bordado) y la literatura. Del texto religioso, metafísico o místico, a la tela bordada y de ésta a la prosa de Blasco Ibáñez. «Como la poesía, la pintura»; pero también «como la pintura, la poesía»:

<sup>8</sup> Francisco López Estrada: *Poética para un poeta: Las Cartas literarias a una mujer*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 112 y 113.

«Una capa era un jardín de encendidos claveles, otra, un arriate de rosas o de flores fantásticas de enroscados estambres y pétalos metálicos (...) Los más antiguos (frontales), de tonos suaves y desmayados, mostraban jardines persas, con fontanas azules en las que bebían rojizas bestias»<sup>9</sup>.

Algo similar encontramos en unas páginas de Emilia Pardo Bazán cuando en una excursión real a Toledo, que comenta en «Días toledanos», visita la catedral. Al examinar el guardarropa, describe también un frontal con un jardín ; pero a ella le parece la representación plástica de un poema no religioso, de temática medieval:

«Hay frontales donde una flora fantástica y un arbolado de terciopelo de tonos mates y moribundos, forman un jardín de poema, uno de esos jardines en que los caballeros andantes encontraban magas hermosas que los conducían por frondas embalsamadas. En el centro del jardín surte una fuente de aguas de zafiro, y cae de pilón a pilón el agua, abrevándose en el último pilón un ciervo blanco»<sup>10</sup>.

Cuando el maestro Azorín escribe «en las viejas ciudades de España existen los jardines de las catedrales», no se refiere a los bordados en las ropas sino a los que hay en el centro del claustro. El que hay en la catedral de Toledo es un espacio fundamental en la novela ya citada de Blasco Ibáñez, *La catedral* (1903). En ella Gabriel Luna, hijo del antiguo jardinero de la Primada, regresa, enfermo y perseguido por anarquista, a refugiarse en las claverías catedralicias donde nació y se crió. El jardín del claustro ha estado siempre vinculado a los Luna. En la diégesis narrativa de la novela hay varias interrupciones para describirlo. En el capítulo I Gabriel va «reco-riendo y reconociendo» la catedral. Contempla el jardín en dos ocasiones, la primera desde el claustro bajo. Entonces tiene algo de teatral ya que el jardín está más alto. Los elementos fundamentales que lo conforman son el marco arquitectónico y la vegetación «helénica de altos cipreses y laureles». El tiempo está presente junto al poder de la Iglesia: «un patio convertido en vergel por los canónigos de otros siglos». Para Gabriel, que conoce el Bosque de Bolonia y el Hyde-Park, el de la catedral toledana es «el más hermoso de los jardines por ser el primero que había visto en su vida». La segunda «vista del jardín» la realiza Gabriel desde el claustro alto. Entonces percibe la distribución de la luz y la sombra, el silencio y los sonidos de la catedral —repiqueteo del zapatero, susurro de los palomos, el órgano, los

<sup>9</sup> Blasco Ibáñez, Vicente: *La catedral*. Plaza Janés, p. 259.

<sup>10</sup> Pardo Bazán, Emilia: «Días toledanos» en *Nuevo Teatro Crítico*, n.º 7, julio 1981, p. 39.

cantos, las campanadas y el piar de los pájaros— el cielo y los elementos arquitectónicos que lo enmarcan. El tiempo está presente en «la florescencia de hongos como botones de terciopelo negro» que se deposita en los contrafuertes. A través de la cancela, abierta de vez en cuando, llegan desde la catedral el aire cargado de incienso y la música solemne.

En el capítulo II el discurso se remonta en el tiempo a la época del señor Esteban Luna, padre de Gabriel. La Desamortización, la guerra carlista, no impiden que el jardín mantenga «su belleza sombría». A la par el desorden que estos hechos suponen se evidencia en cierto desbordamiento de la naturaleza del jardín que se extiende por el marco arquitectónico. Cuando después de estos acontecimientos la pobreza entra en el templo, el jardinero, lleno de tristeza, se aísla en el jardín. Aparece entonces el viejo parque en una descripción simbolista-modernista, que más adelante comentaremos.

A lo largo de toda la novela Gabriel, que gusta de encontrar allí recuerdos de su familia, baja al jardín cuando necesita aire libre. Como en su voluntario encierro prácticamente nunca sale del templo, es uno de los pocos espacios que le permiten el contacto con la naturaleza. Es también el lugar en cuyo cenador es fácil encontrar a la tía Tomasa, la jardinera. El cardenal de la Primada, su amigo de la infancia, allí acude para conversar con ella.

Por otra parte, cuando Gabriel declare su amor a su sobrina, la desgraciada Sagrario, lo hará desde el claustro alto frente a este reducto de vegetación. Estos dos seres amenazados por la muerte se enamoran. Lo negativo y lo positivo de su situación —la muerte y el amor— parecen simbolizarse en la parte baja o alta del jardín : «abajo, el jardín oscuro, con sus penachos negros y ondulantes; arriba, un cielo de verano, esfumado por la bruma calurosa, que empañaba el brillo de los astros»<sup>11</sup>.

El jardín es una imagen esencial en la pintura de España desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. El pintor Santiago Rusiñol, interesado en el tema de los jardines desde principio de los noventa, expuso en 1899 su colección de jardines de España. En 1903 publica el mismo pintor un álbum titulado *Jardines de España (Jardins d'Espagne)*. Hasta el final de su vida siguió fiel a esta temática y contribuyó a su difusión. Todas las modalidades de jardines pasan por sus cuadros. Otro pintor, el valenciano Sorolla, va a desarrollar también el tema, tras algunos precedentes anteriores, a partir de 1908. Tampoco podemos olvidar la labor, más tardía, de Winthuysen.

<sup>11</sup> *La catedral, op. cit.*, p. 277.

Blasco Ibáñez, tan próximo a los pintores coetáneos<sup>12</sup> realiza en el capítulo II de *La catedral* una descripción del jardín del claustro como un auténtico jardín simbolista, que emparenta al escritor con la literatura modernista de fin de siglo y con pintores simbolistas como Rusiñol. De nuevo hay que recordar la máxima horaciana «Como la pintura, la poesía». He aquí la poesía:

«Aquel pequeño mundo vegetal no cambiaba. Su sombra verdosa era semejante al crepúsculo que envolvía el alma del jardinero. No era la alegría ruidosa desbordante de colores y susurros, del huerto al aire libre inundado de sol; tenía la melancólica belleza del jardín monacal entre cuatro paredes, sin más luz que la que desciende a lo largo de los aleros y las arcadas, ni otras aves que las que revolotean en lo alto mirando con asombro un paraíso en el fondo de un pozo. La vegetación era la misma de los paisajes griegos: laureles, cipreses y rosales, como en los idilios de los poetas helénicos. Pero las ojivas que lo cerraban, los andenes pavimentados con grandes losas berroqueñas, en cuyos intersticios crecía la hierba en festones, la cruz del cenador central, el olor mohoso del hierro viejo de las verjas y la humedad de la piedra de los contrafuertes cubiertos por la verde capa de las lluvias, daban al jardín un ambiente de vetustez cristiana. Los árboles se agitaban al viento como incensarios; las flores, de color pálido, lánguidas, con anémica hermosura, olían a incienso, como si las bocanadas de aire de la catedral con que las impregnaban las cercanas puertas transformasen sus naturales perfumes. El agua de las lluvias, cayendo por las gárgolas y canalones de los tejados, dormía en dos profundas albercas de piedra. El cubo del jardinero rompía un instante la capa verdosa de su superficie, dejando ver el azul negruzco de las grandes profundidades, pero apenas extinguidos los círculos excéntricos de la inmersión, volvían a aproximarse y a confundirse las verdes lentejas, y otra vez desaparecía el agua bajo su mortaja vegetal, sin un estremecimiento, sin un susurro, muerta e inmóvil como el templo en el silencio de la tarde»<sup>13</sup>.

En esta página destaca en primer lugar la similitud entre el jardinero y el viejo jardín: en ambos domina la nota sombría, triste. La tristeza del señor Esteban —metaforizada en crepúsculo— se justifica en la novela por los malos tiempos que corren para la Iglesia y por tanto para el mundo catedralicio. En la descripción los rasgos de «viejo parque» se unen al misterioso encanto y a la peculiar sensualidad de una modalidad de jardín, el «monacal» o claustral.

El artificio humano es patente en los elementos arquitectónicos: aleros, arcadas, ojivas, andenes pavimentados con grandes losas, el cenador, las

<sup>12</sup> Cfr. Aida E. Trau: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*. Ed. Diputación de Valencia. Valencia, 1986.

<sup>13</sup> *La catedral*, op. cit., pp. 39 y 40.

verjas, los contrafuertes de piedra. Este procedimiento de destacar lo artificial y antinatural del jardín se manifiesta también en la manera de aludir a la vegetación. Ésta está formada por los laureles, cipreses y rosales que aparecen en «los idilios de los poetas helénicos». Esta aproximación antinatural al jardín parece querer rescatarlo de los peligros que acechan a todo lo que es contingente. Sin embargo a pesar del intento de alejar la naturaleza del tiempo, éste deja sus señas evidentes en la hierba que crece en los intersticios de las losas, el olor mohoso del hierro viejo de las rejas, la verde capa de la piedra de los contrafuertes, el agua inmóvil de las albercas cubiertas de su «mortaja vegetal».

El decadentismo del discurso se manifiesta también en la falta de luz, en el color «pálido» de las flores de «anémica» hermosura y en la artificiosa unión de lo profano con lo sagrado: árboles «como incensarios», flores que huelen a «incienso». Un viejo jardín cristiano en la ciudad-templo, en la ciudad muerta.