



# **paisajes del deseo**

**espacio, tiempo y arquitectura en el jardín de las delicias**

**david soriano cano**



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



TRABAJO FIN DE GRADO

**David Soriano Cano**

**Paisajes del deseo. Espacio, tiempo y arquitectura en el Jardín de las delicias**

**Trabajo fin de grado**

30 de mayo de 2025

Alumno: David Soriano Cano

Tutores: Concepción Lapayese Luque [Departamento de Proyectos Arquitectónicos]

Francisco Arques Soler [Departamento de Proyectos Arquitectónicos]

**Aula 6 / Primavera 2025**

Eduardo Pesquera González [coordinador]

Giuseppe La Ferla [adjunto]

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Universidad Politécnica de Madrid

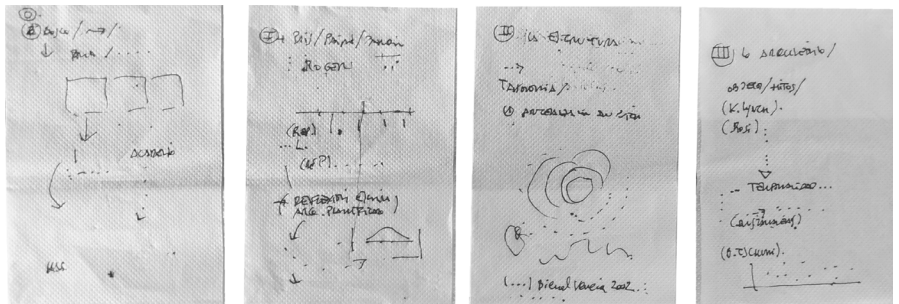
Dibujo de portada de elaboración propia - *Paisajes del deseo*

# **paisajes del deseo**

**espacio, tiempo y arquitectura en el jardín de las delicias**



Gracias a Concha y Paco por confiar desde el principio en que este trabajo fuese más que los disparates de un pintor y su admirador y por aventurarse a investigar conmigo sus paisajes del deseo sin miedo a perdersen por el camino.



Primeras ideas sobre unas servilletas de bar



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

## Resumen/Abstract

	<b>Introducción</b>	<b>p. 13</b>
	Motivación	p.15
	Estado de la cuestión	p.15
	Objetivos y metodología	p.17
<b>1_</b>	<b>Historia de un tríptico</b>	<b>p.19</b>
	El nombre	p.21
<b>2_</b>	<b>Jardines, países y paisajes</b>	<b>p.25</b>
	El jardín	p.27
	El país y el paisaje	p.28
<b>3_</b>	<b>Un cuadro, un contexto</b>	<b>p.35</b>
	La pintura y el contexto	p.37
	El cuadro	p.40
<b>4_</b>	<b>Artealización de un territorio</b>	<b>p.45</b>
	Geometrías	p.50
	Excavaciones	p.53
	Umbrales	p.54
	Atmósferas	p.57
<b>5_</b>	<b>Estructuración del objeto arquitectónico</b>	<b>p.59</b>
	Dependencia objetual	p.64
	Permanencia temporal	p.73
	<b>Discusión</b>	<b>p.81</b>
	<b>Coda</b>	<b>p.93</b>
	<b>Referencias y archivo gráfico</b>	<b>p.95</b>
	Bibliografía	p.95
	Archivo gráfico	p.96

## **Abstract**

This study aims to delve into the context represented in Hieronymus Bosch's painting *The Garden of Earthly Delights* to highlight the quality of its configuration in terms of architecture and landscape, and to assess whether the type 'garden' best fits (in today's terms) the complexity that underlies the structure of this territory.

Based on a theoretical framework grounded in various authors who have addressed landscape and the origin of the term, the foundations of an analysis are established that will approach the painting through its decomposition into layers of information that accumulate until the complete formation of the scene.

For this analysis, a series of cartographies have been developed that collect each element described in the work and categorize it based on the magnitude and type of transformation it causes in this virtual territory, highlighting two key processes: the structuring of natural elements and the organization through architectural objects.

Ultimately, understanding and discussing the depth that a painting from the 15th-16th century can reach when viewed from a 21st-century architecture.

Key words: **architecture - landscape - garden - space - time - painting**

## Resumen

Este trabajo trata de profundizar en el contexto representado en el cuadro del *Jardín de las delicias* de El Bosco para poner en valor la calidad de su configuración en términos de arquitectura y paisaje y valorar si el tipo “jardín” es el que más se ajusta (a términos de hoy) a la complejidad que interna la estructura de este territorio.

A partir de un marco teórico fundamentado en distintos autores que han tratado sobre el paisaje y la procedencia del término, se establecen las bases de un análisis que abordará el cuadro desde su descomposición en capas de información que se suman hasta la completa conformación de la escena.

Para este análisis se han elaborado una serie de cartografías que recogen cada elemento descrito en la obra y lo categoriza en función de la magnitud y el tipo de transformación que provoca en este territorio virtual, destacando dos procesos clave, la estructuración de los elementos naturales y la ordenación a través del objeto arquitectónico.

En definitiva, entender y discutir sobre la profundidad que puede alcanzar una pintura del siglo XV-XVI si se mira desde una arquitectura del siglo XXI.

Palabras clave: **arquitectura - paisaje - jardín - espacio - tiempo - pintura**



## Introducción

Hace cinco siglos un pintor flamenco al que llaman El Bosco pintó un gran cuadro en tríptico de 389 x 220 cm que permanecería entre los muros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial hasta el año 1933, en el que se trasladaría finalmente al Museo del Prado, donde hoy reside.

Desde entonces, millones de personas han visitado la obra y han sido testigos de uno de los mayores interrogantes en la pintura de esa época. Nadie es ajeno a la fascinación popular por El *Jardín de las delicias* de El Bosco. Cualquiera que haya contemplado la obra sabe lo que es sentir completo desconcierto, una indescriptible sensación de no ser capaz de recordar cada criatura, cada árbol, cada objeto, aunque uno pudiera pasarse la vida observando al detalle.

Sin embargo, si se mira con mayor detenimiento, se puede comenzar a descifrar una cierta estructura que acoge la escena principal del tríptico. Una estructura basada en la ordenación de los elementos naturales y los arquitectónicos presentada en esa tabla central a la que titularon *Jardín de las delicias*.

Pero ¿por qué *Jardín de las delicias*?

Este trabajo pretende explorar la realidad espacial descrita en la obra para aventurarse a redefinir el cuadro bajo un entendimiento contemporáneo basado en principios de teoría del paisaje que permitan finalmente responder a la pregunta:

### **¿Es el *Jardín de las delicias* un jardín?**

El enfoque de la investigación se compone de dos partes, una primera basada en un estudio más teórico y una segunda más analítica que ponga en manifiesto las bases descritas en la primera.

En el estudio teórico se asientan conceptos básicos como jardín o paisaje desde las perspectivas de aquellos que han estudiado sobre ellos y desde las que poder abordar la cuestión. En la segunda, se sigue una estructura analítica por capas que se van superponiendo hasta la conformación de la obra completa.

Con ello, la investigación trata de mostrar una nueva visión sobre el contexto del cuadro que permita reconocer las estrategias paisajísticas empleadas en la configuración de ese territorio virtual y que ponga en duda la pertinencia de su nombre a día de hoy.

**Fig.1:** *Tríptico del Jardín de las delicias*. Hieronymus Bosch (entorno a 1500).

**Fig.2:** Pintura del proyecto de Sir John Soane para el Banco de Inglaterra. Joseph Gandy (1830).



## Motivación

El presente trabajo surge de un interés muy personal de las relaciones que permanecen presentes entre las distintas disciplinas artísticas, especialmente entre la pintura y la arquitectura.

Esta estrecha conexión ha sido así en toda su historia, las arquitecturas se inspiraban en imaginarios escenarios representados en las obras pictóricas y a su vez estas se empleaban para el proyecto de arquitectura. Re imaginar la arquitectura a través de un lienzo.

Esto, desde un entendimiento de la arquitectura que trasciende del edificio como objeto, dando un salto de escala al paisaje, ha tenido aún mayor relevancia en la manera en que se concibe el territorio.

Desde la fascinación compartida con tantos otros por el *Jardín de las delicias* y tras incansables divagaciones junto a Concha y Paco sobre qué hay tras todo ello, nace esta investigación que mira a la obra con ojos del siglo XXI.

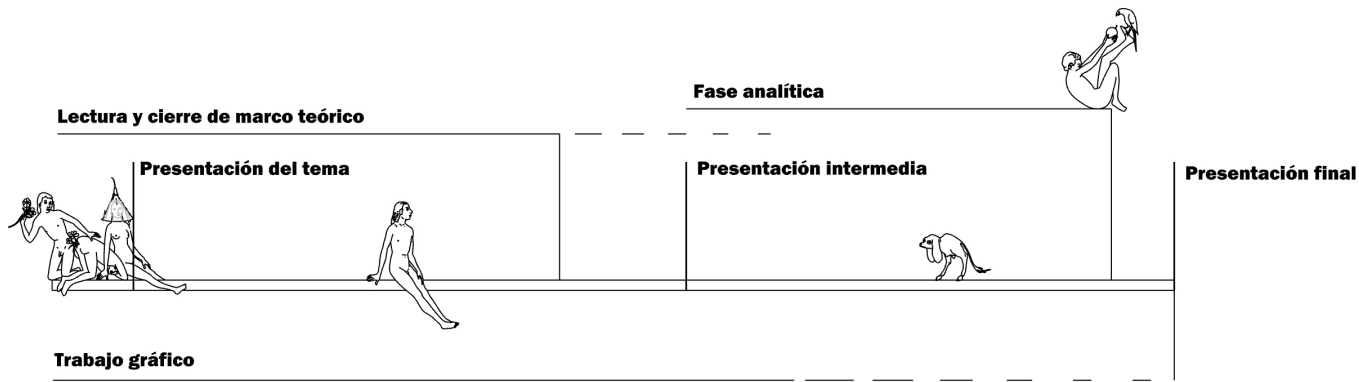
## Estado de la cuestión

Desde la creación del cuadro, los estudios enfocados a éste han abordado la obra desde cuestiones temáticas o simbólica, siempre más cercanas a la historia del arte y la teología que a parámetros relacionados con la arquitectura.

En el año 2002 para el pabellón de España en la Bienal de Venecia, se aborda el cuadro del Bosco con una nueva mirada. Entonces, Darío Gazapo se cuestionaba si la realidad intrínseca en la historia de la obra podía tener una lectura de un territorio que era más próximo al término de paisaje que al que toma por nombre. En su texto “...DES PLAZAMIENTOS, EM PLAZAMIENTOS...”<sup>1</sup> reflexiona sobre la interioridad y la expresión de esos paisajes internos que conforman el cuadro y que pasarían a configurar aquel “Pabellón de las Delicias”.

Esta mirada fue la primera que empezó a describir el cuadro desde la arquitectura y la espacialidad y hoy, veintitrés años después, se retoma esta mirada para continuar los pasos que se siguieron entonces.

1: Texto para el catálogo *Paisajes internos* para la Bienal de Venecia. Darío Gazapo y Concha Lapayese (2002)



## Objetivos y metodología

Con el *Jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch como caso de estudio, todo se presta a análisis pues en él, el autor cede una suerte de complejidad espacial resultada de la combinación de multitud de intervenciones que, en su conjunto, crean un paisaje digno de examen.

Esta investigación nace y se desarrolla con el sincero ánimo de arrojar una mirada desde la arquitectura de hoy a la pintura del XV-XVI que relacione ambas disciplinas a través del tiempo que las separa en una lectura que ponga en evidencia que el proyecto de El Bosco para este cuadro trasciende de la escala que acota al jardín y que esta nueva escala se compone, en realidad, con criterios de lo más contemporáneos.

Para ello se parte de un estudio teórico que comienza por entender los conceptos de jardín y paisaje desde su propia raíz etimológica a un entendimiento influenciado por la cultura de cada una de ellas.

Este estudio desemboca en un análisis estratificado que descodifica el cuadro en capas de transformación que se superponen temporalmente hasta la conformación final de la obra.

Dicho análisis se realiza a través de una producción gráfica de elaboración propia que muestra visualmente esa descomposición, que se recompondrá punto por punto desde un hipotético estado cero del territorio hasta lo que se conoce como “Jardín” de las delicias.

Además, como parte de esta producción gráfica, se plantea una trasposición de los elementos a una aproximación de planta que estime la realidad espacial desde una situación perspectiva que emula una visión ficticia de este territorio.



# historia de un tríptico



Tríptico: Del gr. τρίπτυχος tríptychos ‘plegado tres veces’,  
m. Pintura, grabado o relieve compuesto de tres paneles, unidos de modo que pueden plegarse los de los lados sobre el del centro.



## El nombre

Hace ya más de 500 años que un hombre disparatado quiso desconcertar a toda una sociedad con los trazos de su pincel. Disparates los suyos y disparates los pintados.

Todas esas locuras sin precedentes se recogieron bajo el título de *Jardín de las delicias*. Un título que se refiere a la temática y a la vez a un contexto, un jardín.

Pero, ¿de dónde viene este nombre?

En el año 1593, Felipe II manda traer el tríptico al Monasterio del Escorial. A su llegada, se registra su recepción en la sexta entrega del *Libro de Entregas de Felipe II a El Escorial* junto a una pequeña descripción de la obra que dice lo siguiente:

«Una pintura en tabla al ol(l)io con dos puertas de la variedad del mundo çifrada con diversos disparates de Hieronimo Bosco que llaman del madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos baras y media y de ancho dos y tercia que se compro del almoneda del prior don Fernando»<sup>2</sup>.

En ausencia de un título, la obra se describe como «*de la variedad del mundo*», entendiendo la escena en un territorio amplio, sin reparar en la idea de jardín y saltando a una escala mucho más extensa.

En el año 1605, Fray José de Sigüenza redacta *Historia de la Orden de San Jerónimo*, un libro por fascículos que tenía como misión contar la historia de la orden establecida en el Real Monasterio de San Lorenzo El Escorial. En la tercera parte de este, a modo de inventario, también se hace una descripción de la obra:

«El otro tiene por sujeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como unos madroñuelos, que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta cuando es acabada»<sup>3</sup>.

2: Descripción del cuadro en el *Libro de entregas de Felipe II a El Escorial* (1593). Pg. 400.

3: Descripción del cuadro en el libro *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605). Pg. 637.

Esta descripción se aleja de cualquier aproximación al contexto de la escena para abordar tan solo la carga conceptual del cuadro. Se trata, en realidad, de una divertida explicación de la metáfora en torno a la virginidad femenina, representada a través de la imagen de la fresa y destacada por Fray José de Sigüenza como una de las principales alusiones temáticas del tríptico.

En 1700, en el quinto volumen del *Inventario del Monasterio de San Lorenzo El Escorial*, se describe ubicada en la Galería de los Infantes de nuevo la obra:

«Una pintura en tabla, con sus puertas; de la Creación del mundo; de dos varas y media de alto y quatro de largo; del Bosco; tasada en dos mill ducados»<sup>4</sup>.

Esta vez no profundiza en la temática, ni siquiera parece ahondar en el contexto de los paneles. En esta ocasión pareciera que se quedase en describir la obra a puertas cerradas, sin comprometerse con el verdadero misterio que resultan las escenas que oculta dentro.

Más de un siglo después, en el año 1857, Vicente Poleró escribe el *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*. En este se define una vez más:

«Tríptico ú oratorio, representando los deleites terrenales y el castigo de los vicios en el infierno»<sup>5</sup>.

Recupera el interés temático y matiza el devenir de la trama, sin más referencias al contexto que el calificativo “terrenal”, relativo a la tierra, en sinonimia con mundanal, del mundo.

Pasan las décadas y en el año 1933, debido al deterioro sufrido por la obra, esta se traslada al Museo del Prado para su correcta restauración. Es entonces que, con la referencia anterior al concepto de “deleite”, aparece la primera alusión al título con el que hoy se conoce, *El Jardín de las delicias*. En esos cuatrocientos años no parece que nadie hubiese hecho referencia al término “jardín” para describir el panel central.

Tras este recorrido y retomando la pregunta que se planteaba en el anterior punto, ¿se trata entonces de la representación de un jardín?

Si bien hoy se manejan diversos términos referidos al territorio y su tratamiento, a finales del siglo XV conceptos como paisaje no estaban recogidos en el imaginario de la época, por lo que el título “Jardín de las delicias” podría comprenderse como correcto asumiendo una coherencia historiográfica; pero, como se ha mostrado anteriormente, este título aparece ya entrados en el siglo XX.

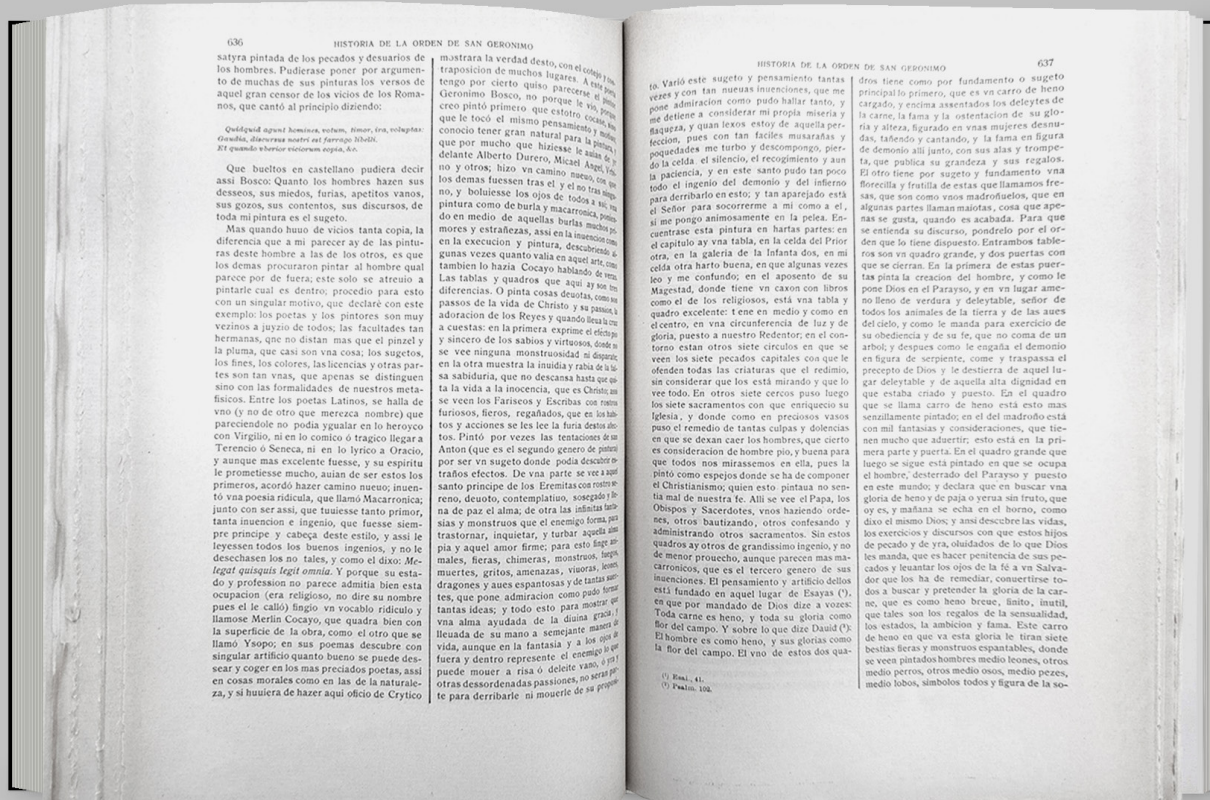
¿Entra por tanto esta coherencia historiográfica a tomar partida en la cuestión planteada? ¿Sería correcto hablar de paisaje en vez de jardín?

Para poder afrontar estas preguntas, es preciso comprender en profundidad cada término y explorar los límites de su cobertura.

4: Descripción del cuadro en el volumen V del libro *Inventario del Monasterio de San Lorenzo El Escorial* (1700). Pg. 377.

5: Descripción del cuadro en el *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial* (1857). Pg. 54.

Fig. 5: Libro *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Fotografía del autor.



636 HISTORIA DE LA ORDEN DE SAN GERONIMO  
 satyra pintada de los pecados y desuarlos de los hombres. Pudierase poner por argumento de muchas de sus pinturas los versos de aquel gran censor de los vicios de los Romanos, que canto al principio diziendo:

*Quidquid agitur hominis, scilicet, dicitur, hoc, volubilis, Grotius, dicitur nosse est ferreus ibidit, Et quando viderit viderit nosse, &c.*

Que bueltos en castellano pudiera decir assi Bosco: Quanto los hombres hacen sus deseos, sus miedos, furias, appetitos vanos, sus gozos, sus contentos, sus discursos, de toda mi pintura es el sugeto.

Mas quando huuo de vicios tanta copia, la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas deste hombre a las de los otros, es que los demas procuraron pintar al hombre qual parece por de fuera; este solo se atreuo a pintarle cual es dentro; procedio para esto con un singular motivo, que declare con este exemplo los poetas y los pintores son muy verinosos a juicio de todos; las facultades tan hermanas, que casi son vna cosa, los sugetos, la pluma, que casi son vna cosa, los sugetos, los fines, los colores, las licencias y otras partes son tan vnas, que apenas se distinguen sino con las formalidades de nuestros metafisicos. Entre los poetas Latinos, se halla de vno (y no de otro que merezca nombre) que pareciendole no podia yqualar en lo heroico con Virgilio, ni en lo comico o tragico llegar a Terencio o Seneca, ni en lo lyrico a Oracio, y aunque mas excelente fuesse, y su espíritu le promettesse mucho, auian de ser estos los primeros, acordó hazer camino nuevo; inuenio vna poesia ridicula, que llamo Macarronica; junto con ser assi, que tuiesse tanto primor, tanta inuencion e ingenio, que fuesse siempre principe y cabeça deste estilo, y assi le desechasen todos los buenos ingenios, y no le desechasen los no tales, y como el dixo: *Megit quiquis legit omnia*. Y porque su estudio y profession no parece admitir bien esta ocupacion (era religioso, no dire su nombre pues el le callo) bingio vn vocablo ridiculo y llamose Merlin Cocayo, que quadrá bien con la superficie de la obra, como el otro que se llamo Ysopo; en sus poemas descubre con singular artificio quanto bueno se puede desear y cogger en los mas precitados poetas, assi en cosas morales como en las de la naturaleza, y si huiera de hazer aqui officio de Critico

matrara la verdad desto, con el conuio y trasposicion de muchos lugares. A esta pintura de Gerónimo Bosco, no porque le vna pintura, creo pintó primero que estubo cocada con comocio tener gran natural para la pintura, que por mucho que hiziese la tabla de vno y otros, hizo vn camino nuevo, con que los demas fuesen tras el y el no traia ni en la pintura como de burla y macarronica, poniendole en medio de aquellas burlas muchos primores y extrañezas, assi en la inuencion, como en la execucion y pintura, descubriendo algunas veces quanto valia en aquel arte, como tambien lo hacia Cocayo hablando de vna. Las tablas y quadros que aqui ay son tan diferentes. O pinta cosas deotas, como la adoracion de los Reyes y quando llega a cuestras: en la primera exprime el primor y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve ninguna monstruosidad ni disparate, en la otra muestra la inuidia y abia de la cosa sabiduria, que no dexana hasta que quita la vida a la inocencia, que es Christo; así se ven los Fariseos y Escribas con rufos furiosos, ferros, regañados, que en sus actos y acciones se lee la furia desta ados. Pintó por vezes las tentaciones de san Anton (que es el segundo genero de pintura) por ser vn sugeto donde podia desahogar tantos efectos. De vna parte se ve a aquel santo principe de los Eremitas con rostro sereno, deuoto, contemplatiuo, sosagado y llena de paz el alma; de otra las infinitas tentaciones y monstruos que el enemigo forma, para trastornar, inquietar, y turbar aquella anima y aquel amor firme; para esto haze animales, fieras, chimeras, monstruos, serpientes, gritos, amenazas, vioras, leones, dragones y aues espantosas y de tantas especies, que pone admiracion como pudo formar tantas ideas; y todo esto para mostrar que vna alma ayudada de la diuina gracia y fleuada de su mano a semejante manera se libra, aunque en la fantasia y a los ojos se ve fuera y dentro represente el enemigo de la vida, aunque a risa o a deleite raro, y a otras desordenadas passiones, no se aparta para derribarle ni mouerle de su proprio


637 HISTORIA DE LA ORDEN DE SAN GERONIMO  
 to. Varió este sugeto y pensamiento tantas vezes y con tan nueuas inuenciones, que me pone admiracion como pudo hallar tanto, y me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza, y que tan leños estoy de aquella perfeccion, pues con tan faciles mutaratas y poquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda, el silencio, el recogimiento y aun la paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del inferno para derribarlo en esto; y tan apartado está el Señor para socorrerme a mi como a el, si me pongo animosamente en la pelea. Encuentrase esta pintura en hartas partes: en el capitulo ay vna tabla, en la celda del Prior otra, en la galeria de la Infanta dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas vezes lo y me confundo; en el aposento de su Magestad, donde tiene vn caxon con libros como el de los religiosos, está vna tabla y quadro excelente: tiene en medio y como en el centro, en vna circunferencia de luz y de gloria, puesto a nuestro Redentor; en el contorno estan otros siete circulos en que se ven los siete pecados capitales con que ofenden todas las criaturas que el redimio, sin considerar que los está mirando y que lo ve todo. En otros siete cercos puso luego los siete sacramentos con que enriquecio su Iglesia; y donde como en preciosos vasos puso el remedio de tantas culpas y dolencias en que se dexan caer los hombres, que cierto es consideracion de hombre pio, y buena para que todos nos mirassemos en ella, pues la pinto como espejos donde se ha de componer el Christianismo; quien esto pintaua no sentia mal de nuestra fe. Allí se ve el Papa, los Obispos y Sacerdotes, vnos haciendo ordenado el mismo Dios, y así descubre las vidas, administrando otros sacramentos. Sin estos quadros ay otros de grandissimo ingenio, y no de menor provecho, aunque parecen mas macarrónicos, que el de tercero genero de sus inuenciones. El pensamiento y artificio dellas está fundado en aquel lugar de Esayas (?), que por mandado de Dios dice a vozex: *Toda carne es heuo, y toda su gloria como flor del campo*. Y sobre lo que dize David (?): *El hombre es como heuo, y sus glorias como la flor del campo*. El vno de estos dos qua-

dos tiene como por fundamento o sugeto principal lo primero, que es vn carro de heuo cargado, y encima asentados los deleites de la carne, la fama y la ostentacion de su gloria y alteza, figurado en vnas mujeres desnudas, tabeado y cantando, y la fama en figura de demonio allí junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandera y sus regalos. El otro tiene por sugeto y fundamento vna florcilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como vnos madroñuelos, que en algunas partes llaman malotas, cosa que apenas se gusta, quando es acabada. Para que se entienda su discurso, pondre por el orden que lo tiene dispuesto. Entrambos tableros son vn quadro grande, y dos puertas con que se cierran. En la primera de estas puertas pinta la creacion del hombre, y como le pone Dios en el Parayso, y en vn lugar ameno lleno de verdura y deleytable, señor de todos los animales de la tierra y de las aues del cielo, y como le manda para exercicio de su obediencia y de su fe, que no coma de un arbol; y despues como le engaña el demonio en figura de serpiente, como y traspasa el precepto de Dios y le destierra de aquel lugar deleytable y de aquella alta dignidad en que estaba criado y puesto. En el quadro que se llama carro de heuo está esto mas sencillamente pintado; en el del madroño está con mil fantasias y consideraciones, que tienen mucho que adartrir; esto está en la primera parte y puerta. En el quadro grande que luego se sigue está pintado en que se ocupa el hombre, desterrado del Parayso y puesto en este mundo; y declara que en buscar vna gloria de heuo y de paja o yerua sin fruto, que ay es, y mataua se echa en el horno, como dixo el mismo Dios, y así descubre las vidas, los exercicios y discursos con que estos hijos de pecado y de yra, olvidados de lo que Dios les manda, que es hacer penitencia de sus pecados y levantar los ojos de la fé a vn Salvador, que los ha de remediar, conuertirse todos a buscar y pretender la gloria de la carne, que es como heuo breue, haito, mutui, que tales son los regalos de la sensualidad, los estados, la ambicion y fama. Este carro de heuo en que esta gloria se tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se ven pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio pezes, medio lobos, simbios todos y figura de la so-

(?) Rom. 41.  
 (?) Psalm. 102.



# jardines, países y paisajes



Jardín: Del fr. jardin, dim. del fr. ant. jart 'huerto', y este del franco \*gard 'cercado'  
m. Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales.

País: Del fr. pays, y este del lat. mediev. [ager] pagensis '[campo] de un pago2' o [territorium] pagense '[territorio] de un pago2';  
m. Territorio, con características geográficas y culturales propias, que puede constituir una entidad política dentro de un Estado.

Paisaje: Del fr. paysage, der. de pays 'territorio rural', 'país'.  
m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.



Fig. 6: *Garden of Paradise*.  
Upper Rhenish Master (1410).

## El jardín

Ignacio Gómez de Liaño mencionaba en su libro *Paisajes del placer y la culpa* que paraíso, jardín o huerto significaban lo cercado, lo acotado, lo guardado, lo encerrado <sup>6</sup>. La nostalgia del hombre tras la expulsión de aquel paraíso provocó la eterna condena a la replica de este.

El jardín original, que nace precisamente como huerto con una vocación auto productiva, termina por devenir en un espacio de dedicación a la belleza de una naturaleza bajo el completo control humano. Estas evocaciones “naturales” a aquello que aguarda en la inseguridad del lado opuesto de la tapia, remiten a una idea de paz y de conexión con un entorno reproducido en la concreta porción de territorio que le pertenece al sujeto que la disfruta.

Esta es una idea clave y definitoria en cuanto a lo que a un jardín se refiere: La propiedad. La extensión y definición de un jardín esta asignada a los términos de propiedad y privacidad del usuario que la posee. La experiencia estética tras el tratamiento artificial de los elementos naturales es, en este caso, compartida por aquellos que habitan la arquitectura a la que sirve.

Si bien su extensión puede variar desde la escala del parterre a una digna de las infinitas praderas de Capability Brown, la percepción de éste es exclusiva de la propiedad y los invitados a gozarla de igual forma.

Su entendimiento no siempre fue el que es hoy, y es que, antes de que se profundizase en descripciones de territorios más complejas y profundas, el concepto de “jardín” abarcaba mucho más que lo mencionado anteriormente.

Christian Deluz decía, contextualizado al s. XIV que el único país convertido en paisaje entonces era el jardín, fresco húmedo, apacible y que asegura la subsistencia. Decía que entonces los lugares de las delicias solo podían estar en los jardines <sup>7</sup>.

6: Cita de Gómez de Liaño en su libro *Paisajes del placer y la culpa* extraída de *Ser Paisaje*. Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 55.

7: Extraído del artículo *Sentiment de la nature dans quelques récits de pèleringe du XIve siècle*. Christian Deluz (1979). Pg. 69-80 (*Études sur la sensibilité*).

## El país y el paisaje

Sin embargo, si se saltan los márgenes de los muros que los contienen, hallamos otra escala en la que la acción humana ha trascendido también de lo productivo.

La idea de país como acepción de un territorio habitado que se recoge bajo unas características aparece reflejada en muchos libros como principio previo al entendimiento de este territorio bajo criterios estéticos.

Este país o territorio no se puede decir que sea estrictamente natural ya que, en realidad, también es tratado y manipulado con unos criterios enfocados en el aprovechamiento y en la producción. Hay una alteración humana sobre la virginidad de la naturaleza, pero no hay una mirada estética detrás de esta.

Es entonces cuando cabe hablar de paisaje.

La procedencia del término paisaje baila a lo largo de la historia entre culturas y siglos, pero algunos se atreven a decir que el posible origen del concepto se remonta a los siglos IV-V en China. Un poeta llamado Xie Lingyun (385-433) describe su andar por los montes Kuaiji y escribe: "El sentimiento a través del gusto, crea la belleza". Aquí Augustin Berque fija el nacimiento del paisaje, relacionando esta belleza de la que escribe con la mirada dirigida al territorio y no tanto con éste en sí mismo <sup>8</sup>.

Es precisamente esta mirada y la distancia desde la que se proyecta, la que permite al hombre comprender el valor estético del territorio, desenraizado de esa dependencia en la productividad que ofrece su labranza, dependencia de la que el paisano no puede desprenderse.

*«Es sabido que ni el campesino que vive de la explotación del territorio ni el especulador, cuya ganancia se genera con el incremento de usos, son capaces de ver el paisaje en el territorio, lo que no quiere decir que no sepan valorarlo como bien productivo»<sup>9</sup>.*

En cambio, aquellos que sí tienen esa capacidad adquieren la categoría de "paisajano" <sup>10</sup>, aquel poseedor del privilegio que supone la distancia.

Y con este y su mirada puesta en el territorio el país se transforma en paisaje.

**8:** Extraído del artículo *En el origen del paisaje*. Augustin Berque (1997). Pg. 7-21 (Revista de Occidente, nº189).

**9:** Extraído de *Paisaje y territorio*. Javier Maderuelo (2008). Pg. 7.

**10:** Extraído de *Breve tratado del paisaje*. Alain Roger. Ed. Javier Maderuelo (2007). Pg. 30-33.



**Fig. 7:** *El caminante sobre el mar de nubes.* Caspar David Friedrich (1818).

No obstante, y casi como en cualquier aspecto, la transición entre un blanco y un negro se acompaña de un amplio espectro de grises. En esta materia, el mismo Augustin Berque describe el concepto de “protopaisaje”, un estado del territorio intermedio en esta transformación <sup>11</sup>.

Este estado que hace referencia a la existencia de paisaje en una sociedad determinada, comprende de hasta 6 puntos que componen el espectro.

El primero es la representación lingüística, referida a un término empleado para su definición. En las lenguas latinas *paesaggio*, *paysage*, *paisagem*, paisaje. Sin embargo, la que podría ser la primera en occidente es la holandesa *landschap* del germánico *landschaft* y su derivación anglosajona, *landscape*.

El segundo, la representación literaria. Este término o esta idea de paisaje debe encontrarse descrita o implícita en la literatura de la sociedad estudiada.

El tercero sería la representación pictórica. Pinturas, grabados, fotografías, ... imágenes que referencien que hay una mirada hacia esta idea de paisaje, que se pone en valor la virtud estética de un territorio concreto.

El cuarto habla de la representación jardinera, entendiendo que una sociedad que comprende las cualidades de un paisaje busca la proyección de estas en el contexto acotado que supone el jardín.

El quinto punto ya atiende a una mayor sofisticación y es que habla de “una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas”. Construir para observar, la relación más estrecha entre la arquitectura y el paisaje materializada bajo la forma de un Belvedere.

El último punto descrito para el protopaisaje es “una reflexión explícita sobre el paisaje”. Comprender el paisaje más allá de un sentimiento, más allá de esa idea del *Stimmung* a la que se refiere Georg Simmel como la unidad de sentimientos que se pueden sentir ante la visión de la naturaleza, de un paisaje, de otro ser humano <sup>12</sup>; comprenderlo desde una teorización entorno al término que permita transmitir y ayudar a empatizar con la emoción que provoca.

Es entonces que, bajo la perspectiva de Berque, con la suma de todos estos puntos, el país se transforma finalmente en paisaje para una sociedad concreta, se reafirma la existencia del concepto.

**11:** Extraído de *El pensamiento paisajero*. Augustin Berque. Ed. Javier Maderuelo (2009). Pg. 60.

**12:** Extraído de *Ser paisaje*. Juan Miguel Hernández León. (2016). Pg. 110.

Esta idea de protopaisaje tiene a su vez mucho en entendimiento con otra idea que ya mencionaba Manuel de Terán años antes: “la trabazón”.

Éste se refiere a ella como esa idea de conexión entre los distintos elementos que trascienden de la simple ordenación.

*«La trabazón que hace que un territorio cobre el calificativo de paisaje hay que buscarla más allá de aquello que nos ofrece la madre naturaleza, más allá de su mera unión física de rocas o ríos, hay que buscarla en la cultura y el arte»<sup>13</sup>.*

Cuando esto ocurre, es cuando un territorio es capaz de provocar emoción en el hombre, una emoción que en ocasiones se ha mal formulado bajo la idea de sublime.

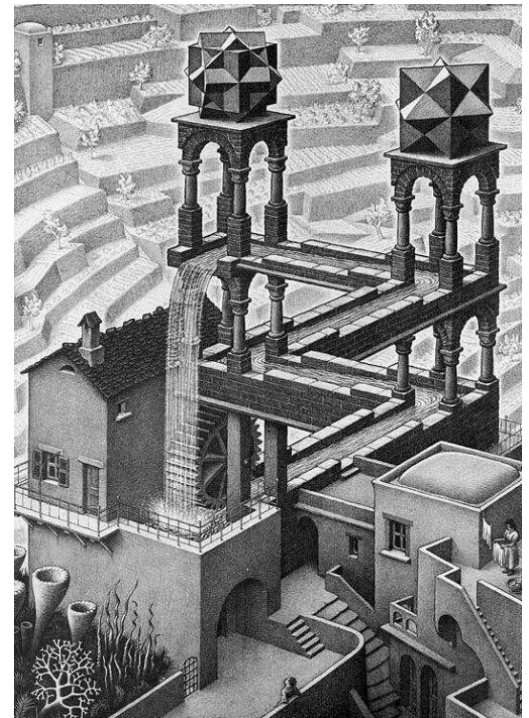
Es conveniente discernir entre aquello que es sublime y aquello que es bello. Cuando se habla de lo sublime no se involucra la objetividad en la descripción del término. Es a través de una intuición genuina que se alcanza este estado frente a la naturaleza.



13: Extraído de *Paisaje y territorio*. Javier Maderuelo. (2008). Pg. 7.

Fig. 8: *Belvedere*. M.C. Escher (1958).

Fig. 9: *Cascata*. M.C. Escher (1961).



«Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación, lo sublime, por el contrario, también cabe encontrarlo en un objeto sin forma, en la medida en que él, u ocasionado por él, se representa la inmensidad sin límites, y sin embargo, se piensa a éste respecto a la totalidad de la misma; de este modo, lo bello parece convenir para la exhibición de un concepto, indeterminado del entendimiento, lo sublime, empero, para la de un concepto semejante de la razón»<sup>14</sup>.

El sentimiento de paz que inunda al hombre que se dirige hacia un paisaje viene dado por una ligera sensación de satisfacción tras la dominación de un territorio. El hombre disfruta de aquello que controla y teme a todo aquello que le sobrepasa. El paisaje es el producto de un territorio que ha sido humanizado, como una especie de naturaleza desnaturalizada y es precisamente por ello que resulta bello y provoca ese estado de sosiego cuando se contempla.

Lo sublime por lo contrario procede de un estado de la naturaleza salvaje, sin medida ni límite, un estado que es incontrolable, casi caótico y que no pretende someterse ante el hombre. Lo sublime provoca inquietud y desconcierto.

«De hecho, la distinción romana entre loci horribiles y loci amoeni alertaba sobre la condición amenazadora de los lugares no susceptibles de ser sometidos al principio de individualización y de la necesidad del artificio para alcanzar la tranquilidad del espíritu que acompaña a la belleza»<sup>15</sup>.

Si bien es así, entonces solo el paisaje puede facilitar la seguridad que precisa el disfrute del mundo terrenal pues cuenta con la confianza que da el saber que aquello que ocurra sigue bajo el control del hombre. Esta idea influyó especialmente en la pintura antes de siquiera teorizar entorno al término. En este punto es cuando surge el pintoresquismo.

Pintoresco viene del italiano *pittore* y hasta el XVI fue lo más cercano al término paisaje en Europa. Su aparición en occidente (según Regis Debray) se señala en 1549 bajo la escritura del humanista Robert Extiende y la palabra no designaba al territorio sino a un tipo pictórico.

De hecho, fue precisamente Joachim Patinir (1475-1524), pintor flamenco nacido en Amberes, quien pasa oficialmente (según algunos historiadores) por ser el inventor del paisajismo como género independiente en la pintura. El territorio como protagonista de este arte.

14: Cita de Immanuel Kant en *Crítica del discernimiento* extraída de *Ser paisaje*. Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 35.


15: Extraído de *Ser paisaje*. Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 12.

**Fig. 10:** *Paisaje con San Jerónimo*. Joachim Patinir (1516-1517).





# un cuadro, un contexto



Cuadro: Del lat. *quadrus*.  
m. Composición pictórica desarrollada sobre lienzo, madera, papel, etc., generalmente enmarcada.

Contexto: Del lat. *contextus*.  
m. Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho.



**Fig. 11:** *Caza de búfalos.* Tassili n'Ajjer, Sahara, Argelia (12000 años de antigüedad).

## La pintura y el contexto

Para comprender el desarrollo histórico que tuvo el contexto en la pintura, cabe remontarse a las cavernas y observar la representación de las escenas en las pinturas rupestres. Estas eran ajenas al territorio y representaban sus escenas a través del movimiento y la interacción de los seres representados. El espacio que envolvía aquella escena tan solo se intuía como un vacío entre la posición que ocupaba cada personaje de la historia. Con el paso del tiempo y la mejora de la técnica, las escenas representadas fueron complejizándose en fondo y figura. En un primer momento la figura mantuvo su protagonismo y esfuerzo dedicado, ya que se entendía que la expresión de la obra atendía a la expresión del personaje que la vive. Este protagonismo se puso en duda al comprender que existían una serie de factores contextuales que cooperan en la expresión de la historia lo que condujo cada vez a una definición de cada detalle del fondo de escena. Tal era este detalle que el fondo tomó el relevo y terminó por convertirse en protagonista, captador de la atención de los artistas de aquel momento que tornó en un deseo de cartografiar estos hipotéticos territorios.

*«La mirada del pintor y la mirada del cartógrafo no estaban entonces separadas, aunque ellos no se confunden. Ellos participan de una misma actitud cognitiva y de una misma competencia visual, que comparten en la época con la de los médicos, los arquitectos, los ingenieros ...»*<sup>16</sup>.

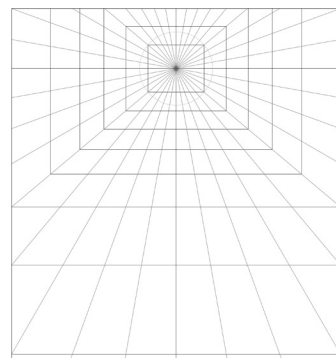
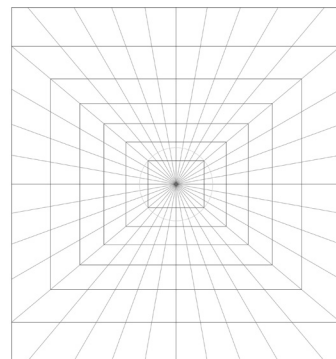
Cuando la idea de la representación de aquellos “fondos” tomó el relevo a la figura, la traslación perspectiva a la bidimensionalidad de un lienzo se volvió toda una preocupación que terminó por desencadenar la creación de la trama ptolomaica.

Este esquema de líneas de marco y fuga comenzó a emplearse en el entorno artístico florentino. Se desarrolló en base a una estricta centralidad, ubicando la línea del horizonte en el centro de la composición, de manera que todas las líneas fugasen (en una correcta posición del observador) en el foco de la mirada. Pronto esta trama se extendería por el resto de Europa. Cuando ésta llegó a los pintores flamencos, vieron la posibilidad de modificarla de forma que, si se elevaba la línea del horizonte del centro de la composición, la escena alcanzaba mucho más desarrollo y por ende las historias podían entenderse en un rango mayor de acción. Esto permitió la representación de más territorio o paisaje lo que supuso que la pintura flamenca comenzara a caracterizarse por una dedicación mayor a los parajes que rodeaban las historias que sus pinceles contaban.

<sup>16</sup>: Extraído de *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*. Jean Marc Besse (2000). Pg. 37.

« La concepción artística del Renacimiento, se opone así a la medieval, extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un mundo exterior sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística de la perspectiva) una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto» <sup>17</sup>.

En este contexto es cuando aparece el caso de estudio.



**Fig. 12:** Trama ptolomaica florentina. Elaboración propia.

**Fig. 13:** Trama ptolomaica flamenca. Elaboración propia.

**Fig. 14:** *Las tentaciones de San Antonio Abad.* Joachim Patinir (1520-1524)

**Fig. 15:** *La Anunciación.* Fra Angelico (1425-1426)

**17:** Extraído de *Ser paisaje.* Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 18.



## El cuadro

Hacia el año 1500 Hieronymus Bosch ya conocido como El Bosco, creó la hoy tan conocida obra del *Jardín de las delicias* en unos paneles de madera en tríptico, que en suma apertura miden 220 centímetros de alto y 389 de ancho. En ellos el autor quiso reflejar la decadencia del pecado desde su origen hasta su destino final.

En el primero de los paneles, el más conocido como *Paraíso*, se muestra la presentación del pecado en los comienzos de la historia cristiana: el pecado de la lujuria desde la introducción de la primera mujer al primer hombre, el pensamiento impuro tras el primer contacto entre Eva y Adán.

Éste se compone desde la centralidad en eje y planta que establece la única arquitectura propiamente dicha presente en la representación, a la que interpretan siempre como la fuente de la vida; el agua como origen del ser. Una fuente que aparece como epicentro de un entorno natural que, y esto es relevante en el desarrollo de este trabajo, se interrumpe en el horizonte con una pronunciada formación rocosa que actúa como barrera visual encerrando el entorno natural en un contexto controlado. Y en éste las primeras especies animales en las que se incluyen Adán y Eva siendo presentados por un dios cristiano pintado desde la cercana representación que supone el ser humano.

En el segundo panel, conocido como *Jardín de las delicias*, se representa un entorno natural de características más complejas en el que se desarrolla la actividad humana inducida por el pecado. En cada vistazo aparecen nuevas evidencias del pecado cometido. Desnudez y sexo bajo una tierna representación pictórica que diluye el mensaje bajo la belleza del paraje que lo acoge. Un acto de pillería del autor que ataca al inocente velo de una cultura profundamente mojigata. Estas escenas quedan recogidas entre diferentes arquitecturas, en el amplio e interpretativo sentido de la palabra, que dan escala a este contexto natural que, por el contrario que su predecesor, se extiende en la infinitud de un horizonte ininterrumpido. En la temporalidad de la ficción representada, los historiadores ubican esta tabla en el mundo terrenal tras la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén. Allí estos conocerían los vicios originados por el pecado y se enfrentarían a la corrupción de su pureza.

En el tercer y último de estos paneles, el conocido como *Infierno*, se presenta un falso averno creado en la Tierra tras la completa destrucción de la pureza, devenida

de la estrepitosa caída en la tentación del pecado. Se representa un contexto ruidoso, caótico, falto de estructura u orden que permita entender un esquema de base. Se abandonan los tonos claros de las dos primeras tablas para emplear la oscuridad y el rojo del fuego como rasgos que definen la pieza. Las criaturas se vuelven en éste tenebrosas y el ser humano queda sometido por desobedecer las indicaciones que animaban a la protección de un alma pura. Un mensaje claro que, sin embargo, no deja indiferente a nadie; ni a los propios mensajeros.

Con estas tres escenas el Bosco describe una historia completa de desvirtuación. La describe con actitudes en los personajes, con escenas internas dentro de la general; la describe con el color, con la sencillez o la complejidad de la composición además de con el contexto, éste referido al entorno que acoge la escena.

Así, el Bosco, tomó la herencia de su cultura y pintó el “Jardín” de las delicias con suma dedicación al detalle del contexto que, cargado de pequeños matices, distinguiría estos parajes en relación con lo que acontece en cada una de las escenas.

En la primera, un jardín: el Jardín del Edén. El paraíso para el hombre. Un contexto que, a pesar del extensísimo desarrollo relatado en las fuentes bíblicas, se representa definido, finito, interrumpido en el horizonte, lo que permite una escala controlada en dimensión y composición.

En la tercera de ellas, y saltando así la cuestionada protagonista del trabajo, se representa un contexto caótico, desprovisto de orden o composición legible en símbolo de una corrupción del alma vinculada a la corrupción del paisaje. Un contexto que, de no ser por pequeñas escenas conductoras en la historia, descontextualiza por completo la escena general de la tabla. Casi no existen rasgos definitorios.

En última instancia, se vuelve al segundo de los paneles para explorar el contexto más desarrollado de los tres presentados. Un contexto que debe ser explícito, pues acoge el verdadero mensaje de la obra.

Como se menciona anteriormente, existen pequeños matices en la estructuración de este segundo que difieren de los presentes en la primera tabla.

El primero a destacar procede de la simple cronología que sigue la propia trama de la historia contada.

Así como indican los expertos historiadores de la obra, la escena de la primera tabla transcurre en el Jardín del Edén antes de cometerse el primer pecado: morder de aquella fruta que les expulsaría definitivamente de aquel paraíso.

La segunda de ellas sucede tras la expulsión de estos a la intemperie del mundo que rodeaba aquel jardín. En la representación de este, destaca la presencia de dos únicos personajes provistos de ropas en la esquina inferior derecha a los cuales se relaciona, precisamente, con Adán y Eva tras su expulsión, descubriendo este nuevo mundo que se extendía ante sus ojos y al que deberán adaptarse pues «*una vez expulsado del Jardín, el hombre no descubrirá jamás el rastro que puede indicarle como retornar, ...*»<sup>18</sup> y entonces solo quedará añorar el recuerdo de aquel jardín.

El segundo de los matices ya se mencionaba con anterioridad y hace referencia a los límites representados en la extensión de la escena.

En la primera tabla en el horizonte se interponía una accidentada franja montañosa que actuaba como límite visual y territorial en el contexto de la escena. Es prudente hacerlo así pues el Jardín del Edén era un recinto cerrado y custodiado por ángeles, existía una materialización del borde que separaba el paraíso del mundo exterior. Sin embargo, en la segunda tabla opta deliberadamente por no hacerlo así. Existen desarrollos montañosos igualmente, pero en ningún momento se interponen en la lectura de aquello que se extiende más allá de ellos. El horizonte se presenta como infinito en esta nueva escena. Se percibe una superposición de capas territoriales unas tras otras que dan una imagen global de un territorio de naturaleza manipulada.

El Bosco no aplica los mismos criterios de representación en cuanto a forma a pesar de sí hacerlo en cuanto a grafismo y color.

Con estos dos matices entendidos bajo una misma intencionalidad, cabría plantearse si realmente el Bosco quiso representar un jardín en este panel central. El paisaje protege la belleza de las más mundanas interacciones y entre ellas, las escenas donde el más primitivo de los instintos humanos puede florecer. *Paisajes del deseo* donde la sexualidad se vive desde la naturalidad del trazo de un pincel. Al pintar el cuadro, el Bosco pintó un paisaje.

**18:** Cita del *Génesis* 3:22-24, extraído de *Ser paisaje*. Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 55.





# artealización de un territorio

Artealización: sin acepciones ...

Diccionario de la Real Academia Española



Para entender la construcción de este territorio o paisaje que es el “Jardín” de las delicias, habría que hacer como Diderot en *El Salón de 1767* y sumergirse uno mismo en la profundidad de la obra que se contempla.

Éste filósofo francés sugería una alternativa de lectura del paisaje pintado frente a la “constricción icónica”<sup>19</sup> que impone la tradición. La pintura se presenta enmarcada en una visión única e ideal puesta así para la sensación idílica del paisaje representado. En su caso un jardín pintoresco.

El eterno debate sobre cuál es más estricto en su composición, si el jardín francés con sus grandes ejes o si el pintoresco con sus puntos de vista perfectamente ubicados, podría hallar la respuesta en esto. Ninguno, la más estricta es la pintura que lo representa y es que toda la lectura se presta a la definición de una sola imagen. No hay secuencia no hay *promenade*. Una sola vista que concentra la información que se quiere mostrar al espectador.

Para entender la realidad de la obra hay que entrar y explorarla desde dentro.

*«Sus aguas discontinuas, aceleradas se precipitaban hacia la zona más profunda del paraje. No podía dejar de admirar aquel espectáculo con una mezcla de placer y pánico. [...] Yo estaba inmóvil; mis brazos caídos y la boca entreabierta. [...] No le contaré a usted cuanto duró aquel encantamiento mío»*<sup>20</sup>.

Explorarla también en una condición espacio-temporal, retroceder virtualmente en el tiempo a un hipotético “estado cero” de este territorio y comprender cuáles fueron las realidades que precedieron a la actual.

Con la observación al cuadro acabado, se aprecian líneas de movimiento en el agua que solo se dirigen en el eje horizontal, indicando lo que podría ser la estructura primitiva de este estanque con cuatro afluentes, un primer río único que atravesaba y dividía el contexto en dos únicas partes.

**19:** Extraído de *El banco en el Jardín*. Michael Jakob. Ed. Abada (2016). Pg. 110.

**20:** Cita de *El Salón 1767* extraído de *El banco en el Jardín*. Michael Jakob. Ed. Abada (2016). Pg. 110-111.

Sin perforaciones perfectamente geométricas que resaltan su artificialidad, ni masas arboladas perfectamente dispuestas ni montículos estratégicamente dispuestos para ocultar según que escenas, se intuye ese hipotético estado cero de la naturaleza virgen, intacta al tratamiento humano.

Es entonces, a partir de este punto, que el artista comienza a construir este paraje a través de lo que Alain Roger denominaba como artealización.

**Fig. 17:** Estado cero del territorio. Elaboración propia.

La artealización, sin estar recogida su definición en el diccionario, consiste en el tratamiento y la estructuración de los elementos naturales de un territorio a través de criterios compositivos estrechamente conectados al arte y la arquitectura, transformando por completo la condición natural primigenia que poseía.

Roger decía entender en la artealización dos vertientes.

La primera, la denominada artealización *in visu*, es aquella en la que el proceso de transformación se ejecuta desde la imagen virtual de este territorio. Es decir, su mutación se percibe en la representación de la idea de éste.

La segunda, la artealización *in situ*, hace referencia a aquella que se implanta en una localización concreta, aquella que está vinculada al territorio de forma física. Estas dos vertientes conducen a dos situaciones recogidas en la retórica griega que se refieren a la descripción de un lugar:

Por un lado, la topotesia, figura empleada para la descripción de un lugar idílico o ficticio.

Por otro lado, la topografía, empleada para la descripción de un lugar real, físico<sup>21</sup>.

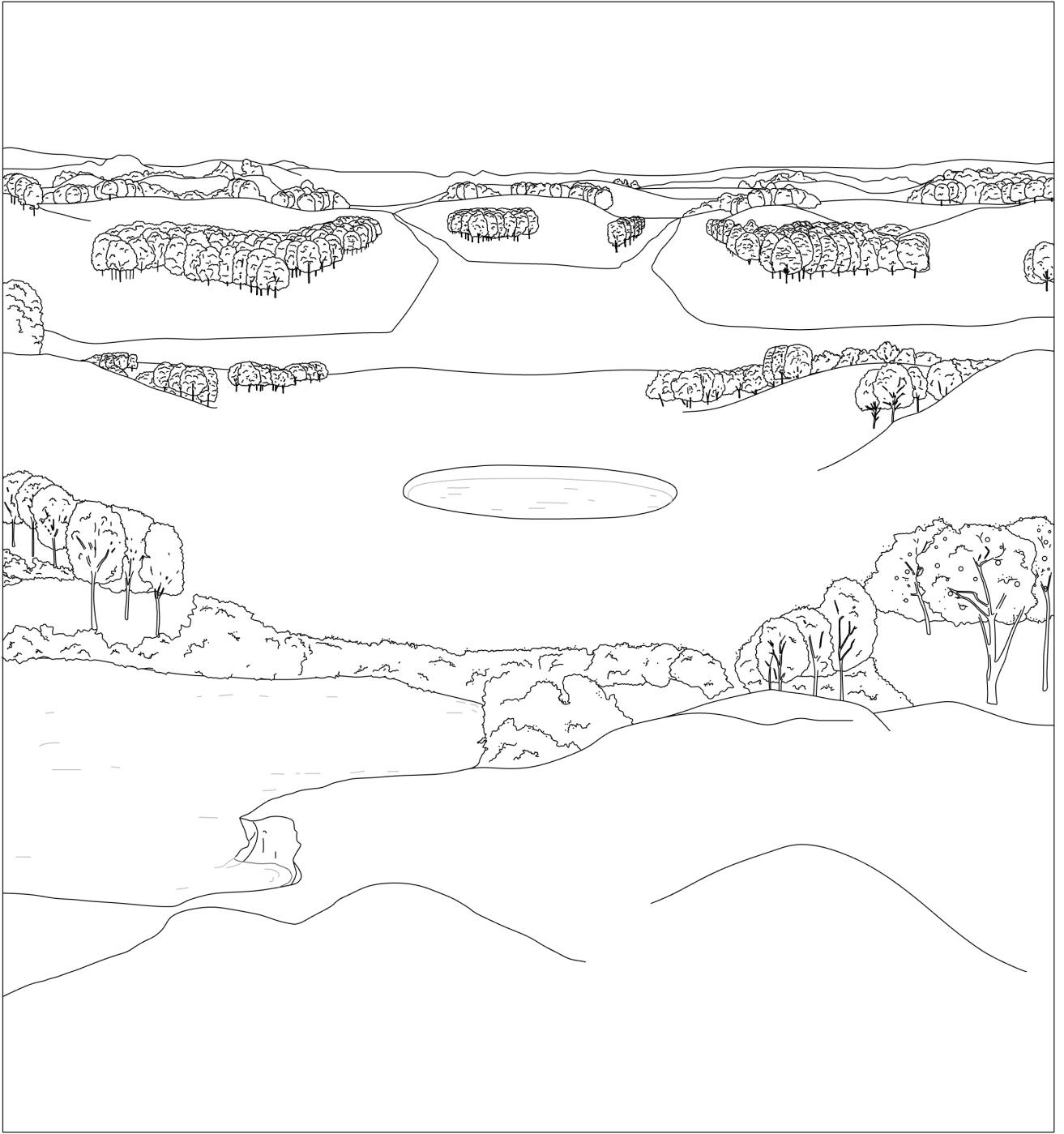
El “Jardín” de las delicias, bajo la teoría de lo presentado, encajaría en el marco *in visu* de la artealización. Sin embargo, una vez se ha profundizado en el contexto descrito en la obra y se presenta el ficticio escenario como una realidad a considerar, hay un salto de la bidimensionalidad del *in visu* a la tridimensionalidad del *in situ* posicionando a la obra como un caso de especial interés por la dualidad de análisis que, en esencia, podrían describir a este paraje desde la topotesia y desde la topografía, estableciendo así al cuadro en una dicotomía constante entre la realidad y la virtualidad.

Para llevar a cabo este análisis, se plantea emplear los cuatro métodos de activación del paisaje definidos por Juan Miguel Hernández León en su libro *Ser Paisaje* como categorías estratégicas en la transformación de este:

### **Geometrías - Excavaciones - Umbrales - Atmósferas**

21: Extraído de *El paisaje: Génesis de un concepto*. Javier Maderuelo. (2005). Pg. 18.

**Fig. 18:** Artealización en el territorio. Elaboración propia.



## Geometrías

Partiendo de aquel hipotético estado cero del territorio basado en una mirada que profundiza en lo que oculta tanta actividad, se apreciaba un primer eje estructurante ya desde la toma en tierra, el río. Un primigenio río que conducía el movimiento de las criaturas en sus aguas y que partía el paraje en dos.

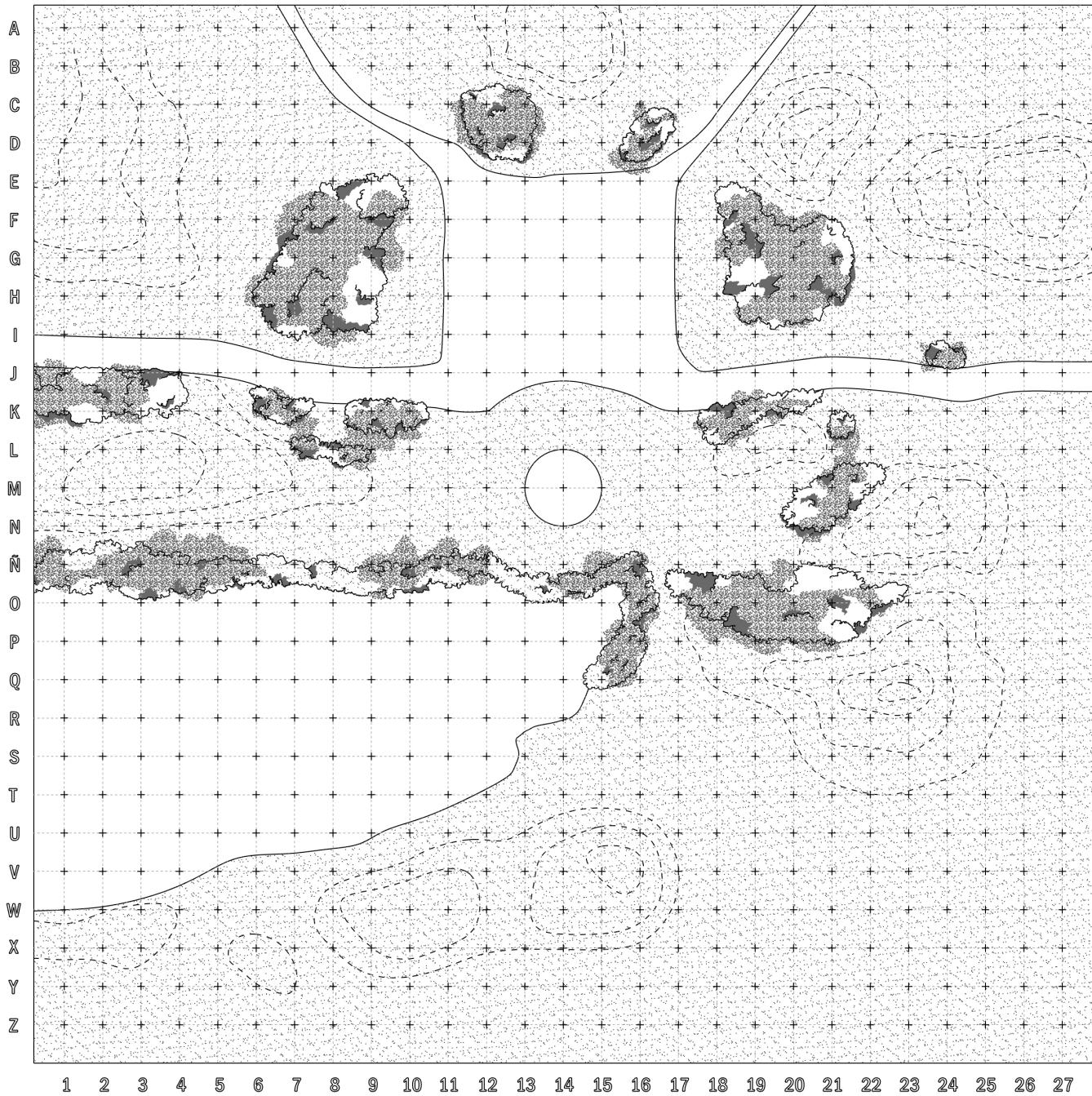
Las aspiraciones de que aquel fuese un lugar lleno de connotaciones relativas a la erótica temática plantean un desarrollo centralizado que parte de transformar el potente eje divisor del río en una cruz de líneas de agua que vienen a desembocar a un lago que sectoriza la escena ya en cuatro, mostrándose como el centro representativo de ésta. Las dos líneas añadidas que vienen del fondo de la escena proceden en realidad de otra masa de agua entre las montañas que apenas se logra ver, pero que conscientemente se representa en una muestra de relación entre esa escena y otras posibles conectadas a través del agua.

Bajo la intersección de caudales, se traza una circunferencia que, a modo de centro esta vez simbólico, ordena entorno a sí la actividad bajo el río.

A su vez, y en busca de manifestar la extensión del territorio sin límite preciso, se establecen dos nuevos ejes al desarrollo geométrico. El primero es vertical y relaciona los dos centros con la indefinida extensión al horizonte, creando el gran eje de desarrollo de este paisaje que superpone estratos de territorio con las diferentes cotas y siguiendo esta nueva guía. El segundo es horizontal y atraviesa el centro simbólico y estira la escena hacia los laterales del lienzo sin toparse con más barreras que la propia dimensión de éste, dando a entender la consecuente continuación de la escena hacia ambos lados.

Con todo esto se define el esquema inicial de ordenación que configurará los elementos por venir.

**Fig. 19:** Aproximación de planta del territorio artealizado. Elaboración propia.





**Fig. 20:** Transparencia sobre la penetración del territorio. Elaboración propia.

## Excavaciones

Con la base dispuesta, el tratamiento del terreno mediante la excavación y su posterior reubicación transforma nuevamente el territorio, dando lugar a una categorización estratificada en altura de las micro-escenas que componen la general.

El movimiento de tierra llevado a las colinas construidas a lo largo de este territorio, sirven a destacar u ocultar escenas que así lo requieren, como elevar la arquitectura (meter coordenada) para que se vincule en altura con sus semejantes, elevar las escenas en los extremos del segundo estrato pictórico que quedarían ocultas o desapercibidas de no hacerlo o por el contrario esconder escenas que prefieren jugar a la insinuación.

Las excavaciones estrictamente dichas, en este caso particular, también juegan con el doble sentido que remite a la carga sexual del cuadro. En el centro simbólico de éste se perfora una perfecta circunferencia que marca el centro del paraje. Si se avanza hasta el habitar humano del paisaje, se ve que esta perforación transformada en una pequeña masa de agua solo contiene en ella mujeres. Un colectivo de mujeres desnudas rodeadas por un torrente de varones cabalgando toda clase de animales. La penetración del entorno virgen en sintonía con el cautivo acecho de la virginidad femenina.

La transformación refleja más que un simple movimiento de tierras, quiere referirse al mensaje de la obra y a un entendimiento de ésta que trasciende de la evidente figuración. Aquí el paisaje habla.

*«Tanto Oteiza, como el Bosco y como Smithson, utilizan los huecos, las perforaciones o los umbrales como los elementos configuradores de sus particulares paisajes»<sup>22</sup>.*

22: Extraído de  
...DES PLAZAMIENTOS,  
EM PLAZAMIENTOS... en el  
catálogo de la bienal de Venecia  
Paisajes internos. Darío Gazapo  
y Concha Lapayese. (2002). Pg.  
63.

## Umbrales

Sobre este nuevo relieve y bajo una imaginaria malla se comienzan a establecer los distintos elementos que configuran áreas distinguidas dentro de la obra general. Para su separación se establecen elementos de umbral que separan estancias abiertas en el contexto del paisaje.

El umbral referido al de entrada al altar de una deidad tiene su origen en el verbo griego *horidso* que evolucionó en dos vertientes *horisma* y *horidson*, horizonte y límite <sup>23</sup>.

Así podría considerarse que el primer gran umbral legible en el territorio representado es el propio horizonte, que se extiende en el infinito dejando entener la indeterminación en la extensión de este contexto.

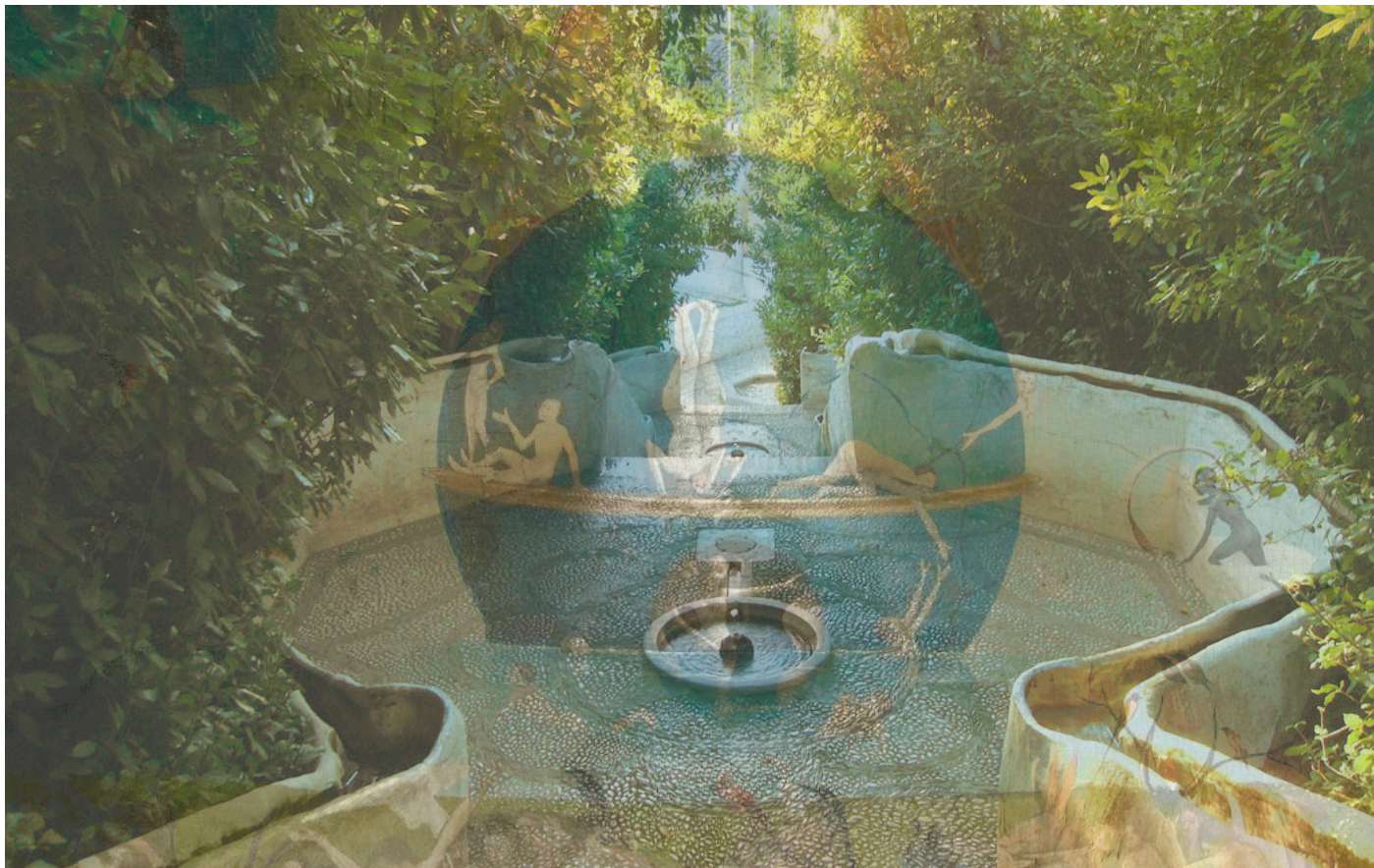
Por otro lado, estaría el umbral también como límite, límite entre dos áreas, un espacio mínimo de transición entre una y otra que se logra a través de la masa vegetal y el árbol como elemento último.

Si se atiende a la obra, se puede observar como cada estrato espacial, se delimita por una barrera arbórea.

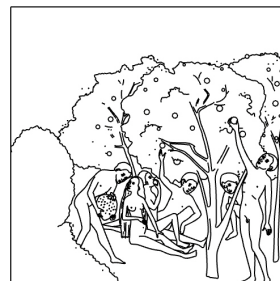
En primera línea, rodeando la masa de agua que se encuentra a la izquierda del cuadro, hay un grupo vegetal de baja altura que define el contorno sin interrumpir la vista a la micro-escena tras ella y que separa la actividad humana en dos circunstancias con ritmos distintos, una previa en la que la interacción es más pausada y una segunda en la que el movimiento es acelerado, más dinámico. Justo en esta misma línea vegetal, a ambos extremos, aparecen árboles de más altura que resguardan tras ellos dos escenas de velocidad pausada y que a través de estos umbrales se distancian del dinamismo central de la segunda línea de acción.

Además, entorno a cada gran arquitectura de las cinco dispuestas en el fondo, hay un conjunto de árboles que deben cruzarse para acceder a ellas, como franja de transición entre la apertura del claro y el interior del objeto arquitectónico. En todas excepto en una de ellas que, por el contrario, hace uso de otro elemento como umbral, precisamente la dispuesta en el centro de la composición, y es que para acceder a ella se debe cruzar el cauce del río. El agua empleada como transición hacia el interior de la arquitectura quizás más simbólica de las dispuestas en este panel y es que, si el agua purifica en el imaginario colectivo de numerosas religiones, aquí el agua baña el pecado dejando escenas de lo más explícitas.

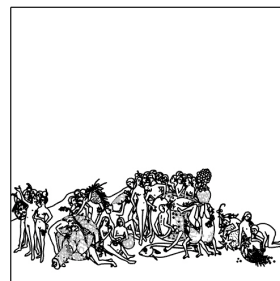
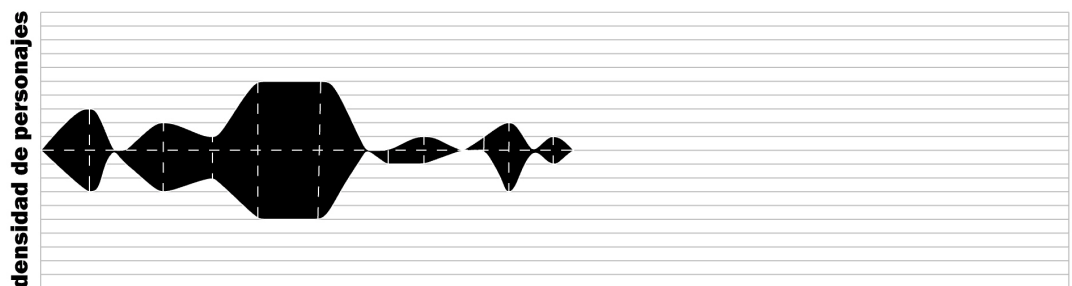
23: Extraído de *Ser paisaje*. Juan Miguel Hernández León. (2016). Pg. 52.



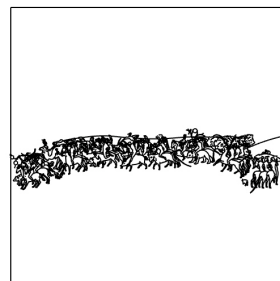
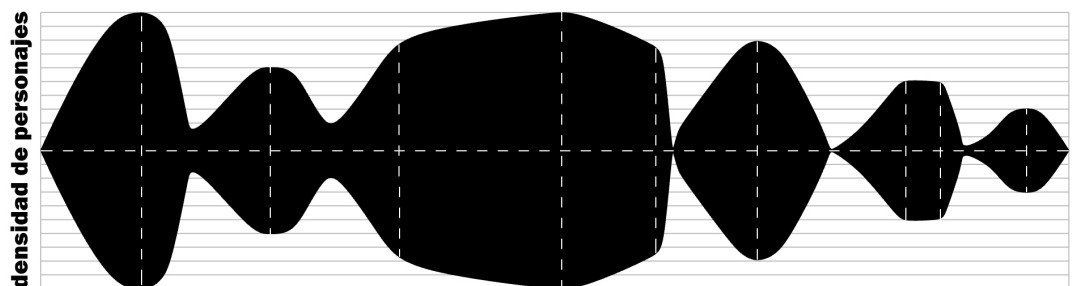
**Fig. 21:** Transparencia sobre el agua como umbral. Elaboración propia.



**extensión de la escena**



**extensión de la escena**



**extensión de la escena**

## Atmósferas

Es quizás la más subjetiva de las estrategias de activación, pues evoca antes a sensaciones e impresiones que a factores estrictamente físicos, aunque esté fuertemente subordinada a ellos.

Y es precisamente por esto que las estrategias anteriores han ido condicionando la escena, dividiéndola así en atmósferas definidas y asociadas a las distintas micro-escenas del panel. Para ello y en relación con lo impuesto en los umbrales, se podrían clasificar en función de la velocidad y la densidad de la actividad asignada a este espacio.

Por un lado, se encontrarían las atmósferas más íntimas, vinculadas a un ritmo de actividad más lento representado con la actividad de tan solo unos pocos personajes, transmitiendo así una escena pausada y gentil. Una intimidad que, en realidad, es más próxima a una idea de extimidad, definida como la exhibición pública de lo íntimo; y es que nada resulta realmente privado para la figura del espectador que lo analiza. En cualquier caso, si lo hace para el resto de las figuras del cuadro y se consigue a través de espacios reducidos, distinguidos, levemente aislados del resto por las estrategias ya mencionadas.

Por otro lado, aparecerían las atmósferas semi abiertas, asociadas a ritmos moderados, donde se percibe el movimiento desde una interacción prudente, poco estridente. Hay más densidad de personajes involucrados y entran a entablar mayor relación entre sí.

Finalmente, se encontrarían las atmósferas abiertas o dinámicas, relacionadas con ritmos de actividad acelerados donde la multiplicidad de personajes y sus reverberantes interacciones configuran micro-escenas vinculadas a áreas espacialmente amplias donde las relaciones se pueden desarrollar sin obstaculizaciones que las interrumpen.

Estas atmósferas se reparten a lo largo del territorio de forma que siempre exista la posibilidad de conexión y desconexión entre unas y otras. En este esquema no se encuentran por tanto dos escenas consecutivas condicionadas bajo la misma atmósfera, sino que se separan por otra con un ritmo distinto.

Esta alternancia atmosférica dota al territorio de una mayor riqueza y complejidad espacial que resuena en la forma en la que luego se habita.



# **estructuración del objeto arquitectónico**

Arquitectura: Del lat. architectūra.  
f. Arte de proyectar y construir edificios.



Con el territorio elemental ya transformado, queda un tablero de base en el que disponer las distintas arquitecturas que terminarán por configurar la espacialidad proyectada para este contexto que es el Jardín de las delicias. Para ello quizás el primer tema que habría que abordar es qué se considera arquitectura.

Se debe partir de la base de que, en el imaginario pictórico del Bosco, cualquier “cosa” es digna de re imaginarse como otra, es decir, nada es exactamente lo que parece en primera instancia y a la vez todo es posible de ser.

Por ello, en este trabajo se define la arquitectura como aquellos elementos capaces de crear un espacio que acoja interacciones humanas, ya sean ensimismadas o interpersonales, independientemente de que puedan o no puedan asemejarse a la idea preconcebida de arquitectura que se tiene en mente.

*«Para la arquitectura lo ordinario ha supuesto un instrumento para investigar fenómenos urbanos emergentes y, por extensión, construir una práctica de teoría de la arquitectura basada en aprender del paisaje existente»<sup>24</sup>.*

Bajo esta definición, se identifican veintidós objetos presuntamente arquitectónicos organizados en una malla espacial referenciada dentro de la extensión de este territorio.

Esta selección de objetos arquitectónicos se puede clasificar en base a dos criterios organizativos.

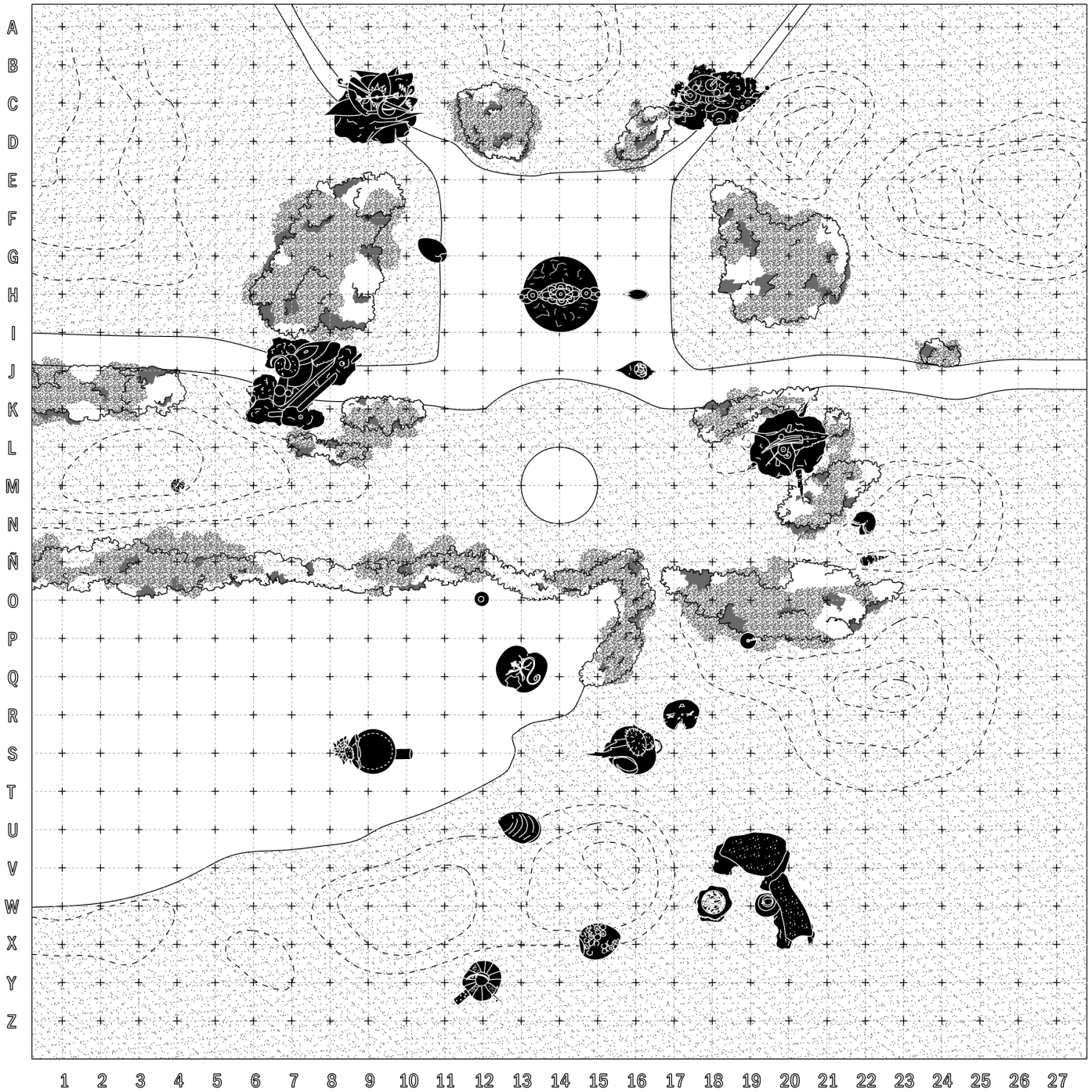
## **Dependencia objetual**

Esta clasificación hace referencia a la capacidad de cada uno de los objetos de representarse a sí mismos y la magnitud de esa representación, ubicándose en una escala de relatividad iconográfica autodefinida.

En base a este criterio se describirían tres clases.

24: Extraído de *Lo ordinario*.  
Enrique Walker. (2010). Pg. 9.

**Fig. 23:** Arquitecturas en el territorio. Elaboración propia.





(J,7)



(L,20)



(C,18)



(H,14)



(C,9)



(Ñ,22)



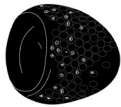
(V,19)



(W,18)



(Y,12)



(X,15)



(M,4)



(S,9)



(N,22)



(J,16)



(P,19)



(H,16)



(Q,13)



(S,16)



(U,13)



(R,17)



(G,11)



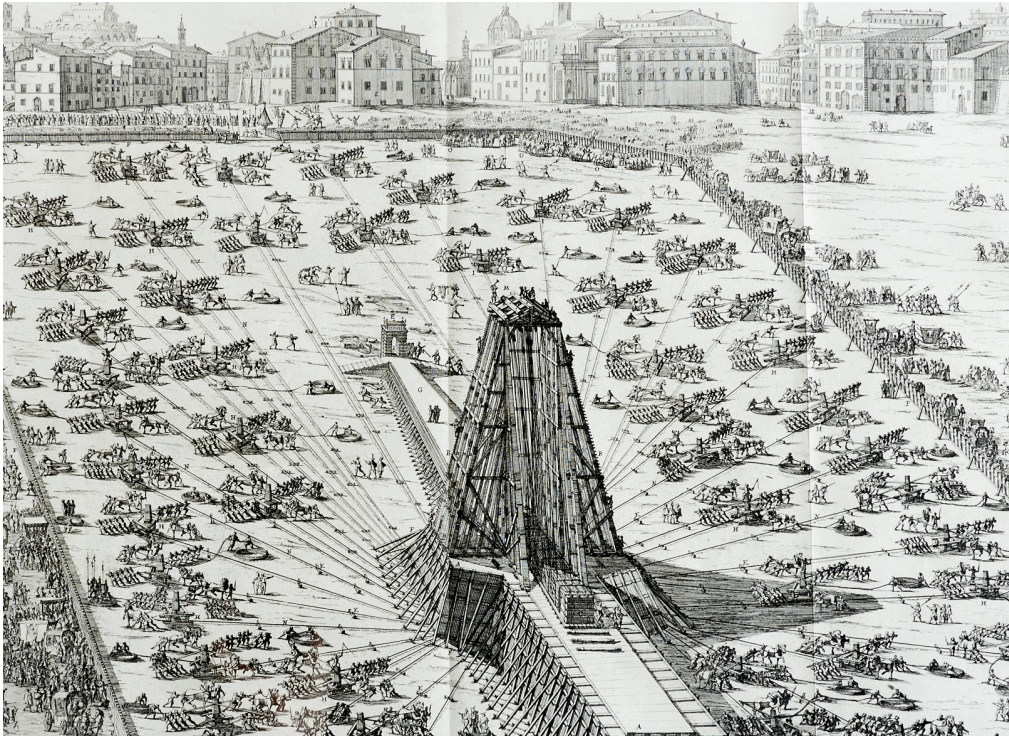
(O,12)

## Arquitecturas referenciales

Son aquellas cuya situación en el territorio atiende a fines simbólicos y casi monumentales. Funciona de manera autónoma como objeto arquitectónico y podría existir ausente de las otras que la rodean. Este tipo de arquitecturas se perciben de forma que lo que acontece en su interior carece de importancia, pues lo realmente relevante es su ubicación y como se interpreta desde fuera.

«Los mojones son otro tipo de punto de referencia, pero en este caso el observador no entra en ellos, sino que le son exteriores... por ejemplo, un edificio, una señal, una tienda o una montaña»<sup>25</sup>.

En este caso aparecería como ejemplo el objeto (H,14). Éste toma una posición centrada en la composición del contexto y, además, es la única de las grandes arquitecturas que se presentan en este panel que atiende a leyes algo más estrictas de simetría, pues su lectura individual es relevante para el entendimiento de ésta en el territorio. Sus volúmenes se pueden definir geoméricamente y eso facilita su interpretación.



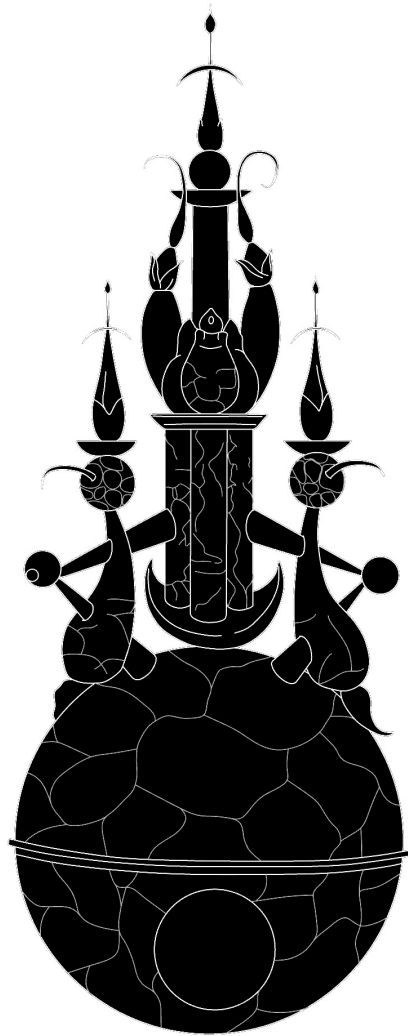
25: Extraído de *La imagen de la ciudad*. Kevin Lynch. Ed. GG Reprints (1998).

Fig. 24: Aproximación de planta con arquitecturas. Elaboración propia.(Pg. 62)

Fig. 25: Objetos arquitectónicos. Elaboración propia. (Pg. 63)

Fig. 26: Grabado del traslado del obelisco de la plaza de San Pedro. Carlo Fontana (1694).

Fig. 27: Objeto arquitectónico referencial. Elaboración propia.

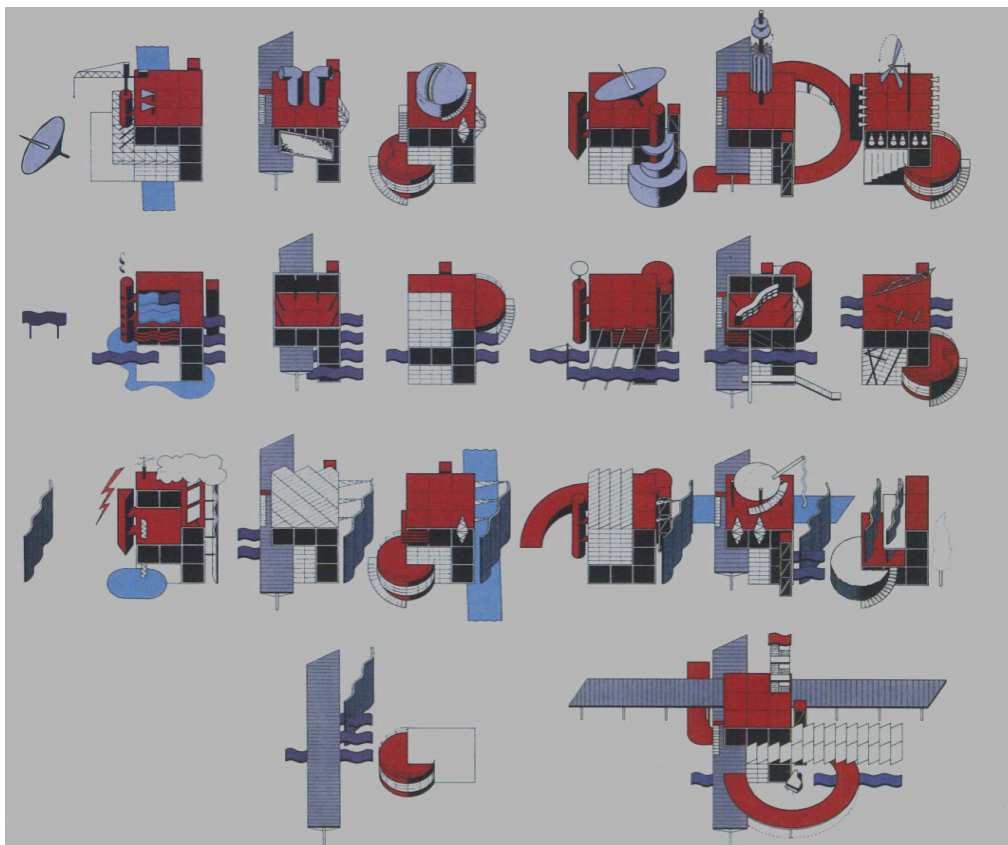


**(H,14)**

## Arquitecturas eslabón

Son aquellas que se entienden en compañía de otras equiparables en condición. Estas arquitecturas no tienen especial valor en sí mismas, funcionan solo en el conjunto o la serie de unas varias, creando una espacialidad más compleja en el recinto virtualmente encerrado por la cadena.

En este ámbito, se encontrarían los objetos (C,9), (C,18), (J,7), (L,20). Estos no poseen un valor específico individualmente, es el conjunto de ellos y como se estructuran en el contexto lo que crea la complejidad espacial. Cuatro arquitecturas asociadas a cuatro extremidades de agua que parten del epicentro del territorio puesto en valor. Un esquema que enmarca el desarrollo de interacciones en la mitad superior de la escena. Es por eso que cada uno de estos objetos arquitectónicos no se adscribe a leyes compositivas estrictas, no busca un equilibrio formal pues el equilibrio se lo dan las otras piezas del conjunto.



**Fig. 28:** Catálogo de follies para La Villete. Bernard Tschumi (1982-1998).

**Fig. 29:** Objetos arquitectónicos eslabón. Elaboración propia.



**(C,9)**



**(C,18)**



**(J,7)**



**(L,20)**

## Arquitecturas de relación

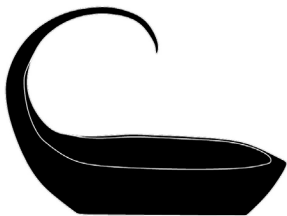
Son aquellas que reducen el área de influencia de una más paisajística o territorial a una más individual o de pequeños colectivos. Son interacciones más cercanas de reunión las que acogen esta clase, pero que, sin embargo, entablan relación con el contexto desde su recogida posición.

En esta categoría aparecerían los objetos (H,16), (J,16), (M,4), (Ñ,22), (O,12), (Q,13) (S,9), (U,13). Todas ellas arquitecturas de dimensiones inferiores, que en todos los casos llevan asociadas consigo un movimiento, un desplazamiento por el territorio que ubican. Este movimiento pone en contacto al ser que las habita con esa pequeña porción de paisaje que permite su trayectoria y con el resto de los seres que igualmente conviven en esta porción.



**Fig. 30:** *Broadacre City*. Frank Lloyd Wright (1932).

**Fig. 31:** Objetos arquitectónicos de relación. Elaboración propia.



**(H,16)**



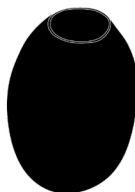
**(J,16)**



**(M,4)**



**(Ñ,22)**



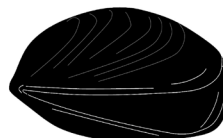
**(O,12)**



**(Q,13)**



**(S,9)**

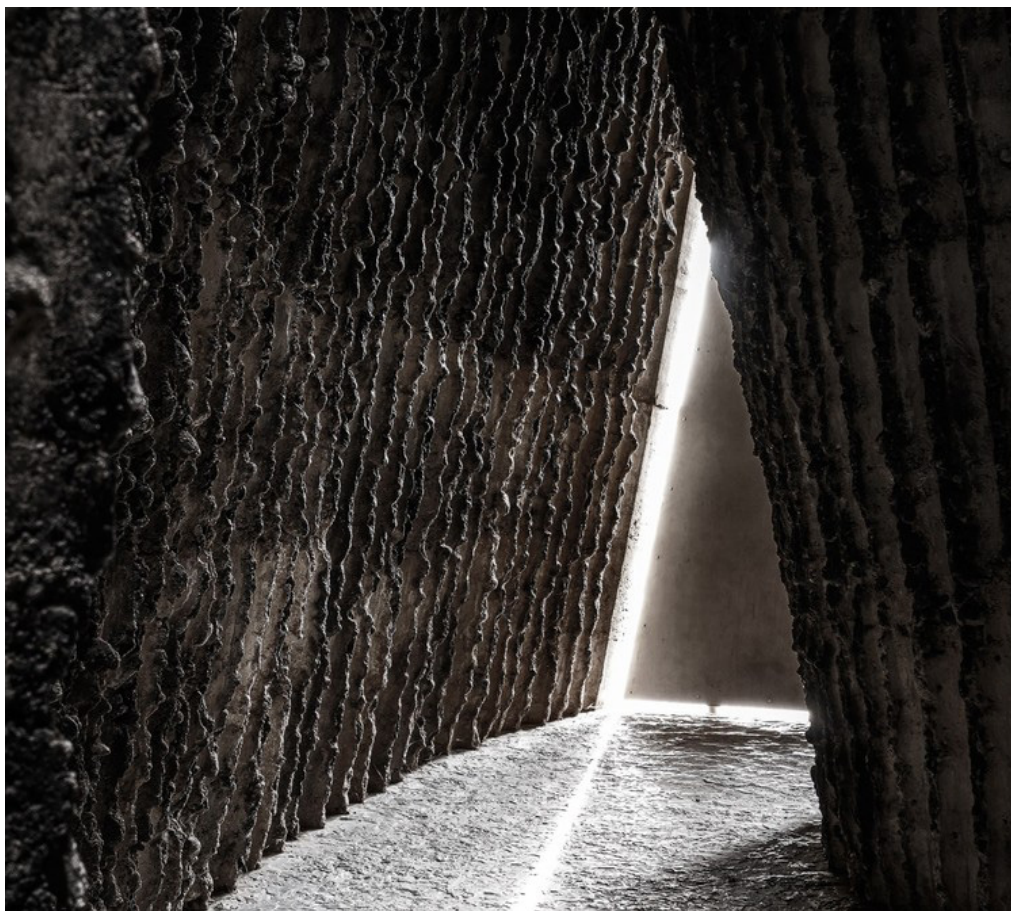


**(U,13)**

## Arquitecturas de refugio

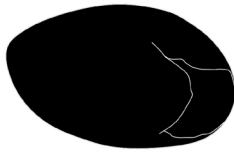
Son aquellas cuya área de influencia queda recogida en el espacio que ella misma crea en su interior. Son de pequeña escala, pero a diferencia de las anteriores, no se contempla un movimiento que la relacione de forma constante con el entorno, pues su vocación es la de esconder del resto del territorio a los seres que la habitan, otorgarles un momento de intimidad.

En esta clase aparecerían los objetos (G,11), (N,22), (P,19), (R,17), (S,16), (V,19), (W,18), (X,15), (Y,12). Estos mantienen su posición el territorio fija y los personajes que figuran en ellos aparecen representados ocultos o en penumbra, tratando de no ser vistos en el instante de la escena, refugiados en el cobijo de cada uno de los objetos.

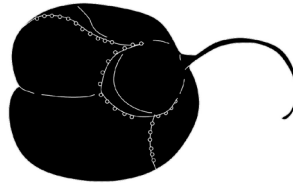


**Fig. 32:** Capilla del Hermano Klaus. Peter Zumthor (2007).

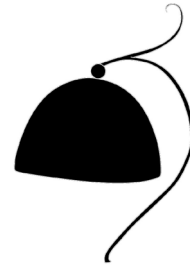
**Fig. 33:** Objetos arquitectónicos de refugio. Elaboración propia.



**(G,11)**



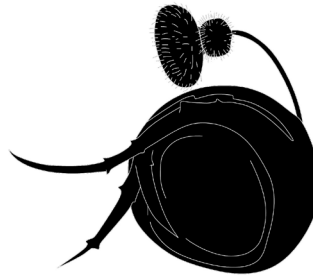
**(N,22)**



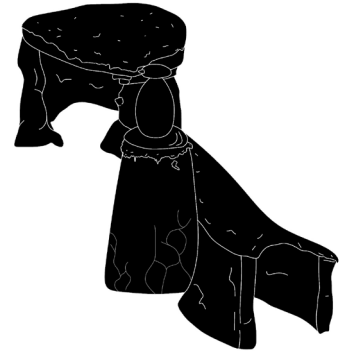
**(P,19)**



**(R,17)**



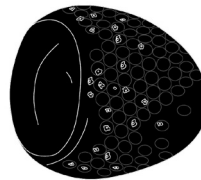
**(S,16)**



**(V,19)**



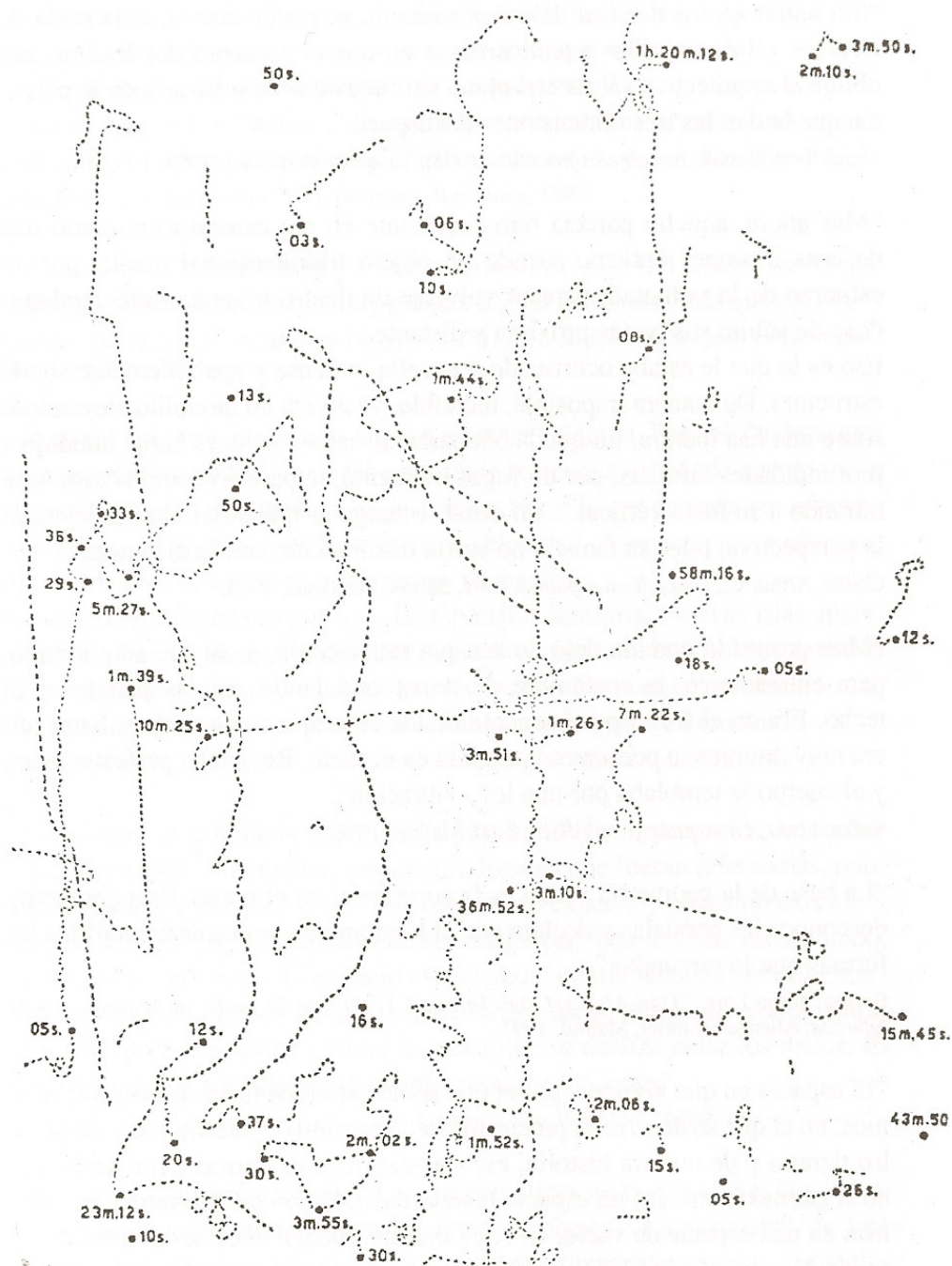
**(W,18)**



**(X,15)**



**(Y,12)**



26: Cita a Henri Bergson en *La evolución creadora* extraída de *Ser Paisaje*. Juan Miguel Hernández León (2016). Pg. 112.

Fig. 34: Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967. Walter Marchetti (1967).

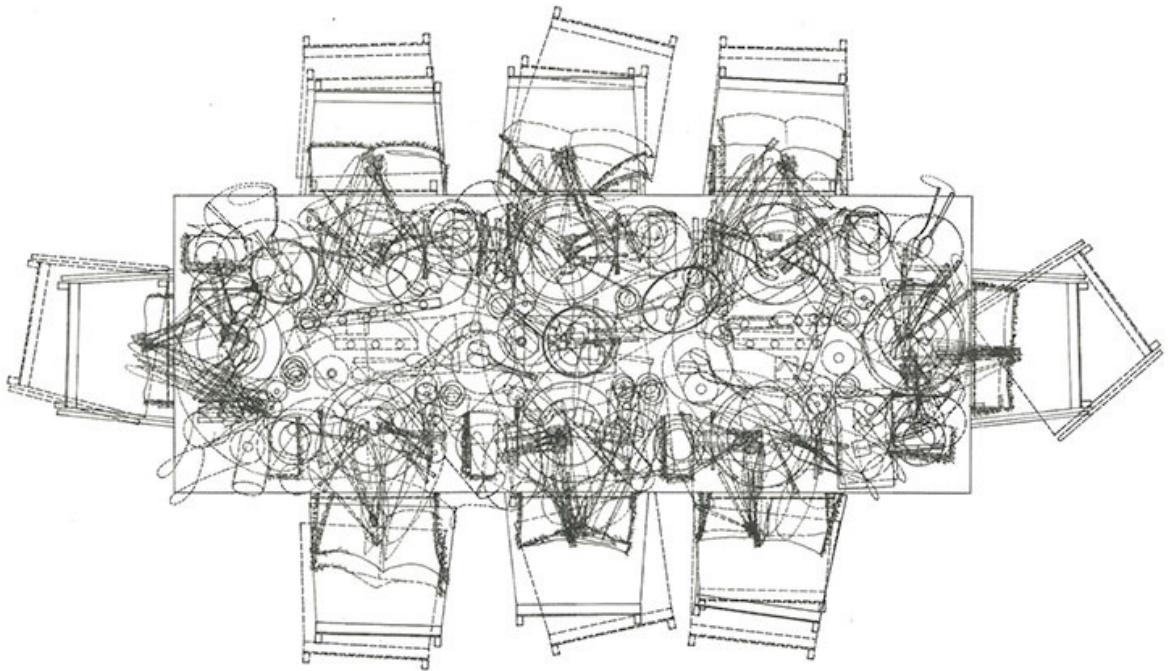
Fig. 35: Increasing disorder in a dining table. Sarah Wigglesworth y Jeremy Till (1997).

## Permanencia temporal

Esta segunda clasificación es algo más compleja ya que su entendimiento concibe dos parámetros físicos presentes en el territorio, el espacio y el tiempo. Esta dualidad es de particular interés pues, y como se venía planteando anteriormente, las interacciones entre los personajes que habitan la escena no son estáticas y la manera en que estas arquitecturas conciben o, mejor dicho, propician estas interacciones, tampoco lo es.

*«Pero en realidad, el cuerpo cambia de forma a cada instante. O más bien no hay forma, puesto que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento»<sup>26</sup>.*

Bajo esta idea aparecerían tres tipos.



## Arquitecturas permanentes

Son aquellas cuya disposición en el territorio es fija y atemporal, es decir, con independencia del paso del tiempo y las alteraciones que este traiga, la posición de este tipo de objetos permanece intacta. De esta forma, se leen como arquitecturas profundamente arraigadas al territorio más allá de cuestiones de implantación.

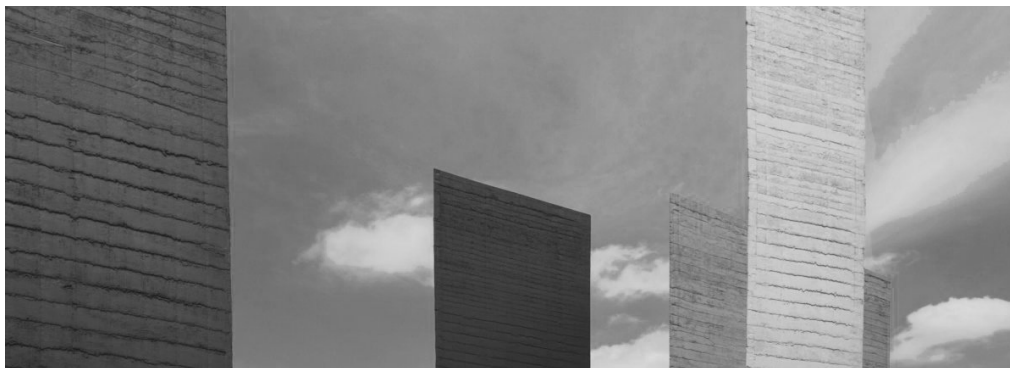
En este tipo se encontrarían los objetos (C,9), (C,18), (H,14), (J,7), (L,20). Estos adquieren una posición esencial en el territorio que estructura lo que vendría después. Se observa también en la forma en la que se conciben entre sí, perfectamente distanciadas unas de otras casi a las mismas distancias adoptando intenciones casi urbanísticas en el planeamiento del territorio.

Estos objetos se representan desde la complejidad formal, repletos de florituras que no pretenden más que la singularidad del momento, presentados ante el paisaje como un elemento de contraste. Lo inmóvil frente a la naturaleza siempre cambiante.

*«... como el uso de mojones, ... la característica física clave de esta clase es la singularidad, un aspecto que es único o memorable en el contexto» «Si los mojones tienen una forma nítida se hace más fácil identificarlos y es más probable que se les escoja como elementos significativos»<sup>27</sup>.*

Además, el color, la apariencia visual de estos, no es gratuita, contempla al paisaje, lo observa, analiza y se opone a él con sus propias reglas, para dominarlo; para contradecirlo y a la vez afirmarlo.

*«... y también si contrastan con su fondo y si hay una prominencia en la situación espacial...»<sup>28</sup>.*



**27:** Extraído de *La imagen de la ciudad*. Kevin Lynch. Ed. GG Reprints (1998). Pg. 98.

**28:** Extraído de *La imagen de la ciudad*. Kevin Lynch. Ed. GG Reprints (1998). Pg. 98.

**Fig. 36:** Torres satélite. Luis Barragán (1958).

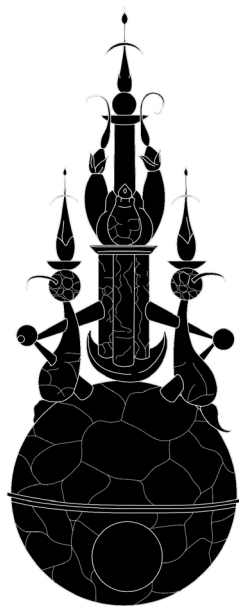
**Fig. 37:** Objetos arquitectónicos permanentes. Elaboración propia.



**(C,9)**



**(C,18)**



**(H,14)**



**(J,7)**



**(L,20)**

## Arquitecturas temporales

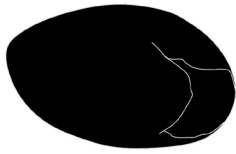
Se describen como tal aquellas cuya permanencia en el territorio es indeterminada pero finita. Son arquitecturas creadas como efímeras que se presentan en el territorio disponible, ya estructurado por el tipo anterior, y toman en él una posición concreta por un tiempo que, debido a su propia condición, tiene que terminar.

En este tipo aparecerían los objetos (G,11), (N,22), (P,19), (R,17), (S,16), (V,19), (W,18), (X,15), (Y,12). Estos, de una escala mucho menor, toman un punto fijo en el territorio y permanecen en él por ese tiempo inestimado, pero con fin. Muchos de ellos remiten a arquitecturas temporales fácilmente identificables como la idea de “tienda” en el caso más obvio que sería el (R,17).

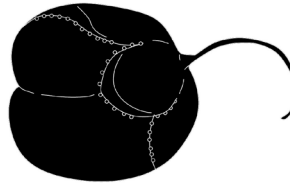


**Fig. 38:** Pabellón *¡Qué faena(r)!*, TAC Festival. Óscar Cruz García y Pablo Paradinás Sastre (2024).

**Fig. 39:** Objetos arquitectónicos temporales. Elaboración propia.



**(G,11)**



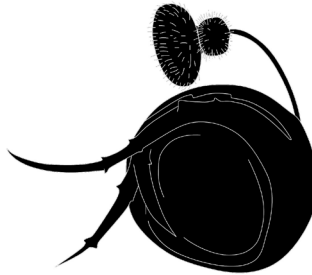
**(N,22)**



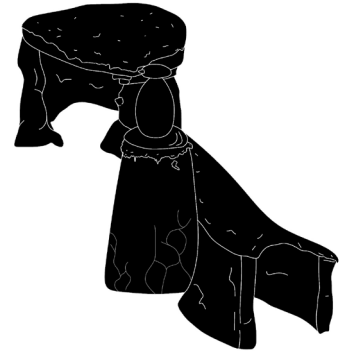
**(P,19)**



**(R,17)**



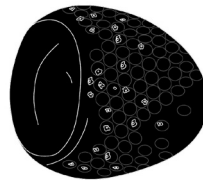
**(S,16)**



**(V,19)**



**(W,18)**



**(X,15)**



**(Y,12)**

## Arquitecturas instantáneas

Son aquellas cuya existencia o permanencia en el espacio que ocupa se limita a un momento, un instante. Estas arquitecturas pueden estar enlazadas a una porción de territorio que sin embargo le permite un alto grado de libertad y movimiento. Gilles Clément se refería a estas escenas como “apariciones” en sus categorías de arte involuntario.

*«... se refiere al encuentro efímero de formas y colores que, durante el disparo de una fotografía, transforma los componentes del espacio en un cuadro posible»<sup>29</sup>.*

Bajo esta categoría se encontrarían los objetos (H,16), (J,16), (M,4), (Ñ,22), (O,12), (Q,13), (S,9), (U,13). Estos son arquitecturas también de tamaños más reducidos, pero que, a diferencia de las anteriores, se presentan en el territorio en constante movimiento, si bien enlazadas como se mencionaba con anterioridad a una porción del territorio concreta. Es decir, en el caso del objeto (S,9), su movimiento queda levemente restringido al área que abarca la masa de agua en la que se posa. Los condicionantes arrastrados del proceso de artealización y la definición de los objetos permanentes, son en este punto los que limitan ese movimiento.

De esta forma la posición de estos objetos se sabe que podría ser otra muy distinta si la “fotografía” se hubiese tomado en otro momento, pero siempre hubiesen estado en un rango de movimiento definido, siempre asignados a una sección del cuadro.

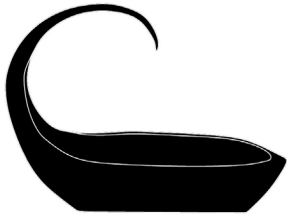
Con este último tipo, se establecen todos los elementos en el territorio que lo organizan y condicionan el habitar, de manera que cualquier ser que se incorpore a la estructura de este paisaje del deseo, se relacionará de una forma concreta, en un espacio concreto y en un tiempo concreto.



**29:** Extraído de *Breve tratado del arte involuntario*. Gilles Clément. (2014). Pg. 16.

**Fig. 40:** *Strandbeest*. Theo Jansen (2015).

**Fig. 41:** Objetos arquitectónicos instantáneos. Elaboración propia.



**(H,16)**



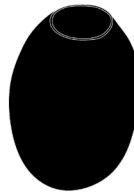
**(J,16)**



**(M,4)**



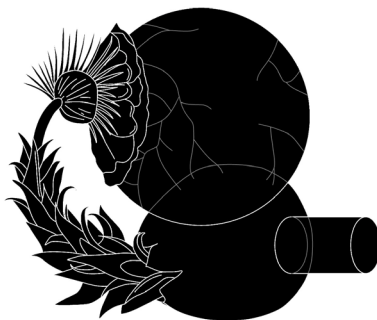
**(Ñ,22)**



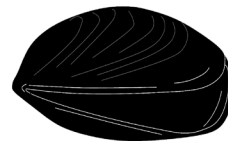
**(O,12)**



**(Q,13)**



**(S,9)**



**(U,13)**



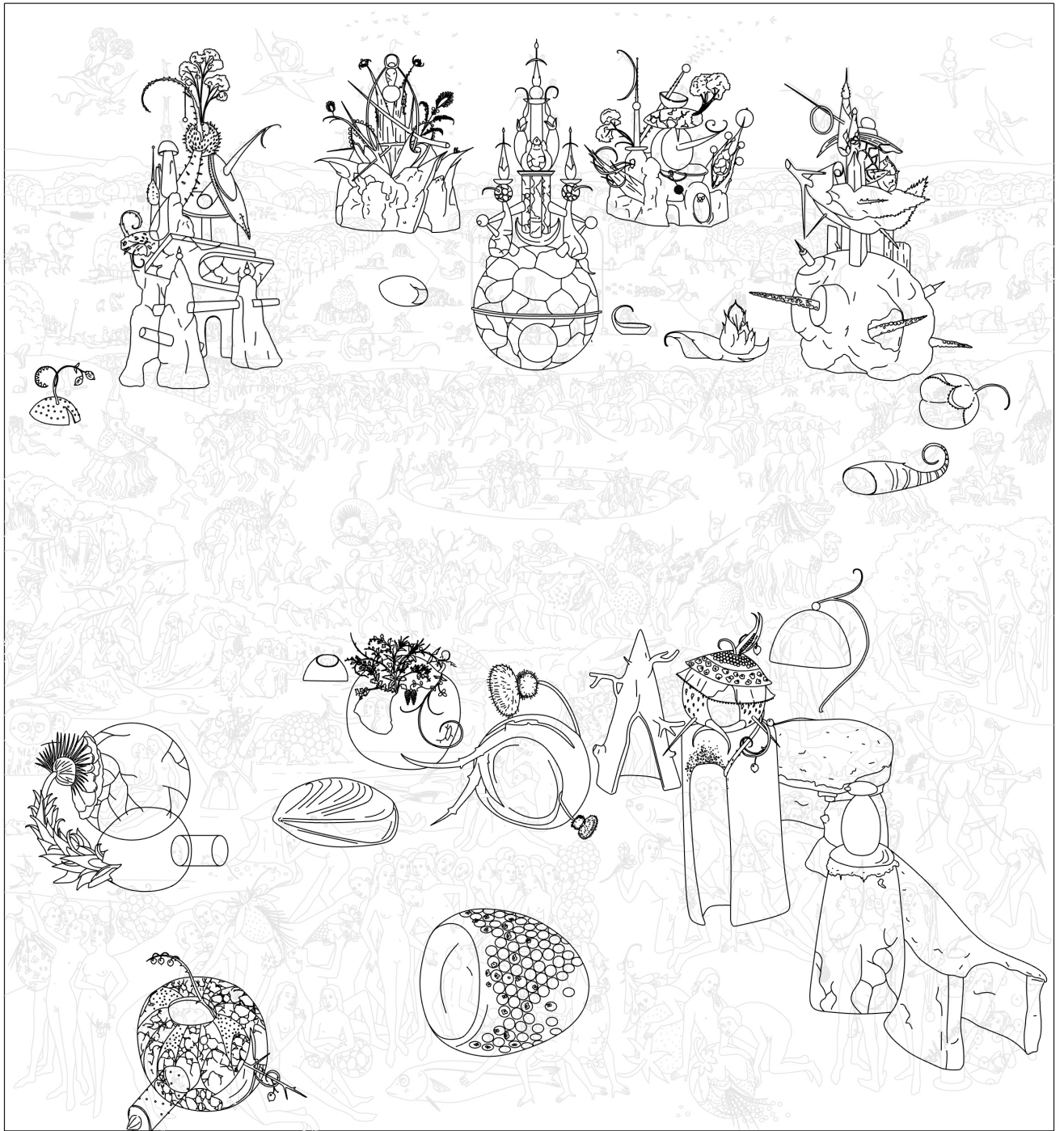
# discusión



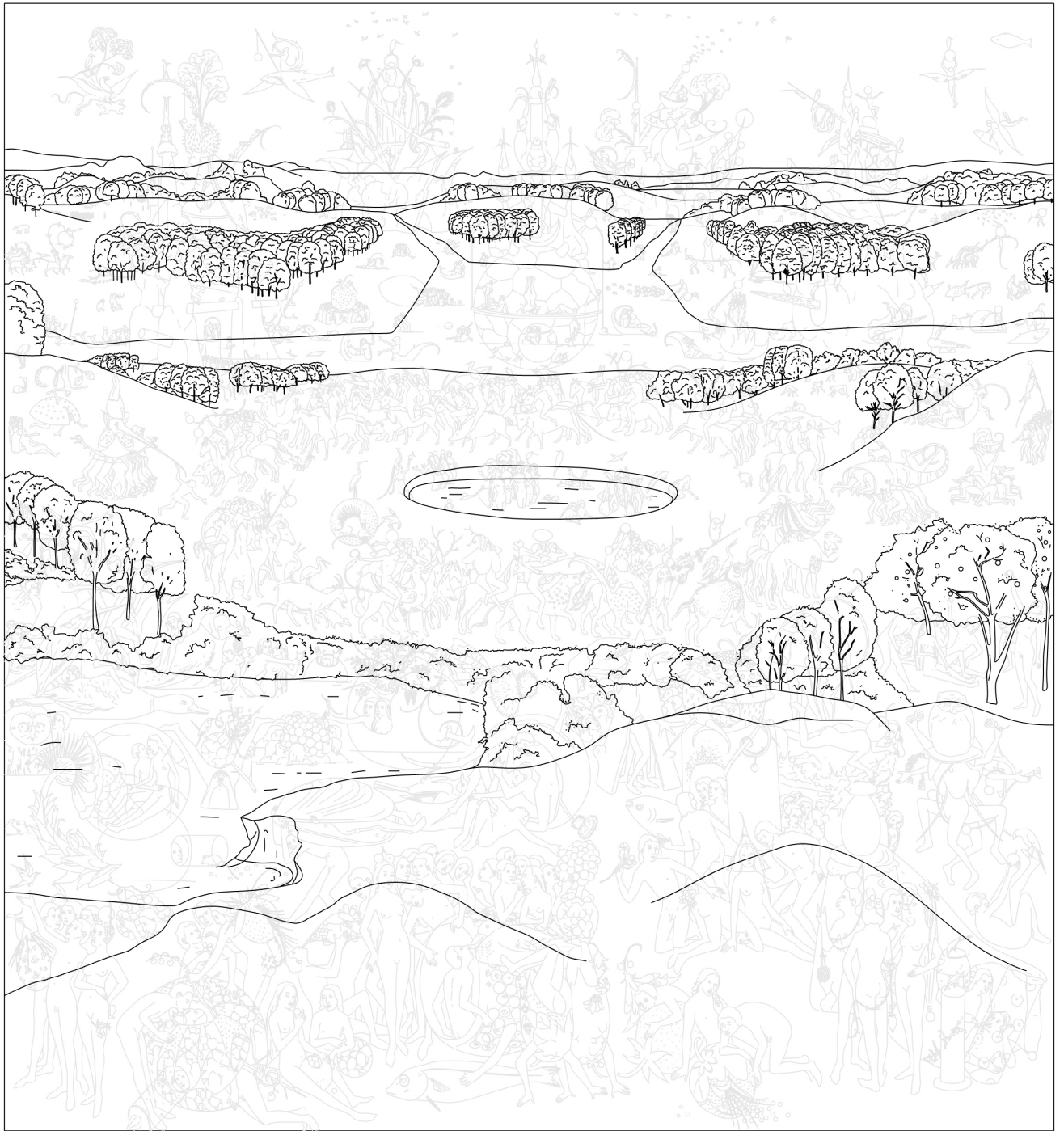
**Fig. 42:** Estrato vivo.  
Elaboración propia.



**Fig. 43:** Estrato del objeto  
arquitectónico.  
Elaboración propia.



**Fig. 44:** Estrato de naturaleza  
artificializada.  
Elaboración propia.



**Fig. 45:** Paisaje del deseo.  
Elaboración propia.



De esta forma y con la adición de la última capa de información, la del habitar, se ponen en relación todos los estratos para así completar la obra en una superposición que refleja la evolución en el tiempo del proceso de creación que ha sufrido el territorio hasta llegar a ese supuesto “Jardín” de las delicias.

Estas transparencias reflejan la realidad de un territorio al que ya no le queda nada de natural.

Visionarlas una sobre la otra permite entender como se condicionan entre sí.

Las criaturas que allí viven se relacionan y disfrutan de un espacio que en realidad es residuo de aquello que le precede en la construcción del territorio. Un residuo que permanece controlado y programado por los condicionantes vistos. Un residuo no tomado como algo negativo, sino como la primera de sus acepciones en el diccionario:

Residuo: m. Parte o porción que queda de un todo.

Paisajes internos <sup>30</sup> subrogados a la complejidad de la escena general que entienden de diversas formas de apropiarse del territorio pues «... a distintas formas de hombre le corresponden distintas formas de paisaje» <sup>31</sup>.

Dicen que uno ha de volver sobre sus pasos para recordar donde ocurrió todo.

Se retrocede entonces en el tiempo, en la construcción del paisaje. Ya no hay seres, solo territorio y arquitectura. Arquitectura de dos clases, una que se subyace a la otra. Unas más pequeñas, aquellas que se llamaron temporales e instantáneas, todas distintas; Objetos creados desde la imagen de arquitecturas efímeras que promueven espacios de intimidad para acoger toda clase de *deleites terrenales* <sup>32</sup>. Otras mayores, grandes condicionantes de territorios que señalan primeros indicios de la *Creación del mundo* <sup>33</sup> que está por construirse.

Se sigue prescindiendo de estratos y se encuentra entonces la naturaleza sola. Una naturaleza que en realidad es construida, objeto de criterios compositivos tan humanos como las arquitecturas que se le superpondrán y en la que no importa si son *fresas o madroñuelos* <sup>34</sup> porque tan solo su estructura ya sostiene el suficiente foco como para detenerse en ella.

Y entonces, desproveyéndose de la última capa de alteración impuesta, finalmente la naturaleza, la pura e intacta, virgen. La auténtica *variedad del mundo* <sup>35</sup> de la que el hombre no dispone entre sus manos.

**30:** Catálogo de la bienal de Venecia de 2002 *Paisajes internos*. Darío Gazapo y Concha Lapayese. (2002).

**31:** Cita a Jorge Oteiza extraída de *...DES PLAZAMIENTOS, EM PLAZAMIENTOS...* Catálogo de la Bienal de Venecia de 2002 *Paisajes internos*. Darío Gazapo y Concha Lapayese. Pg. 59.

**32:** Descripción del cuadro en el *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial* (1857). Pg. 54.

**33:** Descripción del cuadro en el volumen V del libro *Inventario del Monasterio de San Lorenzo El Escorial* (1700). Pg. 377.

**34:** Descripción del cuadro en el libro *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605). Pg. 637.

**35:** Descripción del cuadro en el *Libro de entregas de Felipe II a El Escorial* (1593). Pg. 400.

En este punto nadie pondría en duda que lo que está frente a sí es un territorio, abierto, natural, sin límite.

Sin embargo, a medida que se van añadiendo los estratos de información, la incontrollable inercia del hombre por constreñir lo que ve a algo que le sea abarcable, le hace pensar en el jardín. Pero, y retomando la definición que se hacía de éste, en ninguno de esos estratos aparece reflejado algún elemento que rompa el horizonte y contenga a este contexto tras de sí. El horizonte, pese a toda transformación, permanece intacto, y es que, la realidad de la escala de este contexto es tal, que ninguna transformación podría contenerlo en una sola unidad.

En este proceso se han ido presentando situaciones que inevitablemente remitían a la pregunta que se formulaba al comienzo de este trabajo.

### **¿Es el Jardín de las delicias un jardín?**

Llegado este punto, quizás sea sensato reformular esta cuestión y terminar por evidenciar la inclinación de esta investigación.

### **¿Se puede leer el Jardín de las delicias como un paisaje?**

En el desarrollo del trabajo se ha planteado esta dicotomía de los términos como la exposición de un posible mal entendimiento de un territorio que en realidad ya se expone con dificultad de interpretación.

En un intento de probar la correcta lectura de este contexto como paisaje, se han aplicado criterios de análisis estrechamente conectados con la idea del concepto y, sin embargo, a pesar del claro posicionamiento de su título actual con la definición de su tipo, el paraje se ajusta holgadamente a estas ideas, demostrando que, si bien pueda ser o no ser paisaje, su lectura como tal es más que posible.



**Fig. 46:** Más allá del lienzo.  
Fotografía del autor.

## **Coda**

Por todo ello, ya solo quedaría por hacerse una última pregunta:

A día de hoy, ¿cómo referirse al cuadro?

Ya se ha visto que no existe la posibilidad de aferrarse a una coherencia historiográfica para la defensa de su nombre, pues el título que hoy tiene no apareció hasta 1933.

Tampoco éste se ciñe a una intencionalidad de la representación o simbólica, pues hasta el actual, los títulos que le precedieron siempre hicieron referencia a la representación de un mundo, con todo lo que abarca la palabra.

El propio cuadro refleja un contexto que se extiende en la infinitud, un contexto que, de hecho, en la cultura actual es aún más extenso. Ya ha saltado del lienzo, para abordar el verdadero mundo, se ha extendido como prolongación de la pintura a través de fotografías, carteles o absurdos recuerdos en venta. La sociedad madrileña, por momentos, deja ver que ese territorio que antes estaba encerrado en 389 x 220 cm, se ha reproducido a través de ella, ampliando su horizonte a través del paisaje madrileño.

Entonces, **¿cómo referirse al cuadro?**

Habrán personas que se deban a la memoria y las habrá que se deban al cambio, pero en cualquier caso, aquel que haya llegado hasta este punto no mirará al cuadro ni a su título con los mismos ojos; llegado hasta este punto solo le queda ir a la puerta de Goya del Museo del Prado, subir las escaleras de Muguruza, descender a la planta -1, atravesar la sala 50 y en la 49 girar a la izquierda para recorrer las contiguas hasta llegar a la 56 a, donde podrá ponerse frente a él y finalmente sumergirse en la profundidad de sus **paisajes del deseo**.



## **Bibliografía**

- AA.VV. *Paisajes internos. Bienal de Venecia, 8a muestra internacional de arquitectura, [Pabellón] de España*. Madrid: Editorial Rueda, 2002.
- ANÓNIMO. *Inventario de las Pinturas del Real Palacio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1700.
- ANÓNIMO. *Libros de Entregas de Felipe II a El Escorial*. Ed. de Fernando Checa Cremades. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.
- BELTING, Hans. *El Bosco. El jardín de las delicias*. 5ª. Ed. Madrid: Abada Editores, 2023.
- BERQUE, Augustin. *Les Raisons du paysage. de la Chine Antique aux environnements de synthèse*. Paris: Editions Hazam, 1995.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Edición de Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- CLÉMENT, Gilles. *Breve tratado del arte involuntario*. Barcelona: Puente Editores, 2024.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 4ª Ed. Barcelona: Anagrama, 1997
- GIEDION, Sigfrid. *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Ser Paisaje*. Madrid: Abada Editores, 2016.
- JAKOB, Michael. *El banco en el jardín*. Madrid: Abada Editores, 2016.
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- MADERUELO, Javier. *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

POLERÓ Y TOLEDO, Vicente. Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial. Madrid, 1857.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Edición de Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

SIGÜENZA, Fray José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. 2ª Ed. Madrid: Bailly / Bailliére é Hijos, 1909.

WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

## Archivo gráfico

**Fig. 1:** Tríptico del *Jardín de las delicias*. Hieronymus Bosch (entorno a 1500). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609?searchMeta=triptico%20jardin%20de%20las%20delicias>

**Fig. 2:** Pintura del proyecto de Sir John Soane para el Banco de Inglaterra. Joseph Gandy (1830). Recuperado de: [https://www.architectmagazine.com/technology/project-soane-launches-virtually-worldwide\\_o](https://www.architectmagazine.com/technology/project-soane-launches-virtually-worldwide_o)

**Fig. 3:** Esquema de metodología. Elaboración propia.

**Fig. 4:** *Libro de entregas de Felipe II a El Escorial*. Fotografía del autor.

**Fig. 5:** Libro *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Fotografía del autor.

**Fig. 6:** *Garden of Paradise*. Upper Rhenish Master (1410). Recuperado de: [https://www.researchgate.net/figure/The-Garden-of-Paradise-with-Mary-and-Christ-Plants-in-the-scene-were-favoured-throughout\\_fig4\\_346081739](https://www.researchgate.net/figure/The-Garden-of-Paradise-with-Mary-and-Christ-Plants-in-the-scene-were-favoured-throughout_fig4_346081739)

**Fig. 7:** *El caminante sobre el mar de nubes*. Caspar David Friedrich (1818). Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_caminante\\_sobre\\_el\\_mar\\_de\\_nubes#/media/Archivo:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_caminante_sobre_el_mar_de_nubes#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg)

**Fig. 8:** *Belvedere*. M.C. Escher (1958). Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere\\_%28M.\\_C.\\_Escher%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere_%28M._C._Escher%29)

**Fig. 9:** *Cascata*. M.C. Escher (1961). Recuperado de: [https://settemuse.com/pittori\\_sculptori\\_europei/m\\_c\\_escher.htm](https://settemuse.com/pittori_sculptori_europei/m_c_escher.htm)

**Fig. 10:** *Paisaje con San Jerónimo*. Joachim Patinir (1516-1517). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-san-jeronimo/116e5d91-b895-48cf-9cf1-3bd5bf17f983?searchMeta=paisaje%20con%20san%20jeronimo>

**Fig. 11:** *Caza de búfalos*. Tassili n'Ajjer, Sahara, Argelia (12000 años de antigüedad). Recuperado de [https://www.eldiario.es/canariasahora/viajar-ahora/viajar-ahora/hipopotamos-extraterrestres-corazon-desierto-sahara\\_132\\_4484976.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/viajar-ahora/viajar-ahora/hipopotamos-extraterrestres-corazon-desierto-sahara_132_4484976.html)

**Fig. 12:** Trama ptolomaica florentina. Elaboración propia.

**Fig. 13:** Trama ptolomaica flamenca. Elaboración propia.

**Fig. 14:** *Las tentaciones de San Antonio Abad*. Joachim Patinir (1520-1426). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8>

**Fig. 15:** *La Anunciación*. Fra Angelico (1425-1426). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67?searchMeta=la%20anunciacion%20fra%20angelico>

**Fig. 16:** Territorio habitado. Elaboración propia.

**Fig. 17:** Estado cero del territorio. Elaboración propia.

**Fig. 18:** Artealización en el territorio. Elaboración propia.

**Fig. 19:** Aproximación de planta del territorio artealizado. Elaboración propia.

**Fig. 20:** Transparencia sobre la penetración del territorio. Elaboración propia.

**Fig. 21:** Transparencia sobre el agua como umbral. Elaboración propia.

**Fig. 22:** Diagrama de atmósferas. Elaboración propia.

**Fig. 23:** Arquitecturas en el territorio. Elaboración propia.

**Fig. 24:** Aproximación de planta con arquitecturas. Elaboración propia.

**Fig. 25:** Objetos arquitectónicos. Elaboración propia.

**Fig. 26:** Grabado del traslado del obelisco de la plaza de San Pedro. Carlo Fontana (1694). Recuperado de: <https://inlibris.com/item/bn62239/>

**Fig. 27:** Objeto arquitectónico referencial. Elaboración propia.

**Fig. 28:** Catálogo de follies para La Villette. Bernard Tschumi (1982-1998). Recuperado de : <https://mclibertuccilabivsaggio.blogspot.com/2017/04/parc-de-la-villette-bernard-tschumi.html>

**Fig. 29:** Objetos arquitectónicos eslabón. Elaboración propia.

**Fig. 30:** *Broadacre City*. Frank Lloyd Wright (1932). Recuperado de: <https://paleofuture.com/blog/2014/4/16/frank-lloyd-wrights-futuristic-suburban-utopia-was-called-broadacre-city>

**Fig. 31:** Objetos arquitectónicos de relación. Elaboración propia.

**Fig. 32:** Capilla del Hermano Klaus. Peter Zumthor (2007). Recuperado de: <https://www.archdaily.cn/cn/798386/aldo-amorettijing-tou-xia-de-bi-de-star-zu-mu-tuo-bruder-klaustian-yuan-jiao-tang>

**Fig. 33:** Objetos arquitectónicos de refugio. Elaboración propia.

**Fig. 34:** *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*. Walter Marchetti (1967). Recuperado de: <https://www.mediateletpos.net/archives/34777>

**Fig. 35:** *Increasing disorder in a dining table*. Sarah Wigglesworth y Jeremy Till (1997). Recuperado de: <https://platform-0.com/till-jeremy-wigglesworth-sarah-increasing-disorder-in-a-dining-table-1997/>

**Fig. 36:** Torres satélite. Luis Barragán (1958). Recuperado de: <https://www.yinjinspace.com/article/Luis-Barragan-Torres-de-Satelite.html>

**Fig. 37:** Objetos arquitectónicos permanentes. Elaboración propia.

**Fig. 38:** Pabellón ¡Qué faena(r)!, TAC Festival. Óscar Cruz García y Pablo Paradinas sastre (2024). Recuperado de: <https://www.archdaily.mx/mx/1018394/tac-festival-de-arquitectura-urbana-2024-conoce-el-pabellon-que-faena-r-en-vigo>

**Fig. 39:** Objetos arquitectónicos temporales. Elaboración propia.

**Fig. 40:** *Strandbeest*. Theo Jansen (2015). Recuperado de: <https://www.metalocus.es/en/news/sculptural-species-strandbeest-dream-machines-theo-jansen>

**Fig. 41:** Objetos arquitectónicos instantáneos. Elaboración propia.

**Fig. 42:** Estrato vivo. Elaboración propia.

**Fig. 43:** Estrato del objeto arquitectónico. Elaboración propia.

**Fig. 44:** Estrato de naturaleza artealizada. Elaboración propia.

**Fig. 45:** Paisaje del deseo. Elaboración propia.

**Fig. 46:** Más allá del lienzo. Fotografía del autor.





