

Dominique de Courcelles

Habitar maravillosamente el mundo

Jardines, palacios y moradas espirituales
en la España de los siglos xv al xvii

Prefacio de Tom Conley

Traducción del francés de
Susana Prieto Mori

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

| | |
|--|-----|
| Prefacio de Tom Conley | 9 |
| Prólogo | 15 |
| PRIMERA PARTE | |
| Palacios y jardines de España | 21 |
| CAPÍTULO PRIMERO | |
| El arte de los jardines: ver la bella naturaleza. Historia de una propuesta filosófica y teológica | 23 |
| CAPÍTULO II | |
| Palacios y jardines del alma: el itinerario alquímico de <i>Las moradas</i> de Teresa de Jesús | 83 |
| SEGUNDA PARTE | |
| Las maravillas del universo: de Sevilla a México | 119 |
| CAPÍTULO III | |
| De Sevilla a la «grandeza mexicana»: las maravillas del universo y la <i>translatio imperii</i> | 121 |
| CAPÍTULO IV | |
| Centelleo de plumas y misa en lo alto de la pirámide. Un mosaico de plumas mexicano regalado a un papa en el siglo XVI | 171 |
| TERCERA PARTE | |
| Paisajes, mística, magia natural | 193 |
| CAPÍTULO V | |
| Mística y magia natural | 195 |
| CAPÍTULO VI | |
| Habitar bajo la luz divina: mujeres místicas y extáticas en las pinturas de Cataluña a finales de la Edad Media | 241 |

| | |
|--|-----|
| CUARTA PARTE | |
| Miradas al infinito, deseo de eternidad | 267 |
| CAPÍTULO VII | |
| El Escorial en la sierra de Guadarrama. | |
| ¿Una mirada hacia la eternidad? | 269 |
| CAPÍTULO VIII | |
| Ver el infinito por la profundidad de la nube. | |
| <i>El entierro del conde de Orgaz</i> del Greco, Toledo, 1586-1588 | 313 |
| Bibliografía | 343 |
| Agradecimientos | 355 |
| Índice onomástico | 357 |
| Ilustraciones | 367 |

Prefacio

Habitar, hábito, hábitat: damos sentido al mundo mediante arriesgadas declinaciones y conjugaciones. Y así aprendemos a habitarlo maravillosamente: en este libro extraordinario, Dominique de Courcelles nos abre a un vasto paisaje que nos muestra de otro modo lo que es vivir, no solo en lo cotidiano, habitar un lugar, alojarse en él, sino también en el sentido fuerte del verbo, intransitivo e intransigente al mismo tiempo: habitar, y habitar *maravillosamente*. Para el añorado sociólogo Pierre Bourdieu, el concepto de *habitus* se remontaba al estremecimiento que sentía ante el célebre ensayo de Marcel Mauss sobre las «técnicas» del cuerpo. Podríamos apostar a que lo habría leído como un poema: embelesado por el ritmo de las frases del ensayo, Bourdieu se habría hecho muchas preguntas ineludibles: según su cuerpo, ¿cómo funciona un sujeto? ¿Cómo lo maneja? ¿Habría pensado Bourdieu en el célebre aforismo de Spinoza: nadie sabe qué no puede hacer un cuerpo? ¿Cómo los usos y prácticas que una persona asigna al cuerpo (o viceversa) encarnan un gama de relaciones con el mundo, sublimes y ordinarias, tanto conscientes como inconscientes? En resumen, ¿de qué manera se inscriben —y, tratándose de la escritura, cómo se escriben— en el mundo que los rodea?

La Edad Media le habría dicho que los místicos transformaron lo que Aristóteles había llamado *hexis*, «estado», en *habitus*; que alteraron un estado de ser, estado público, para convertirlo en un arte de vivir. Por una buena causa o una buena intuición, Bourdieu, de origen bearnés, habría experimentado sus primerísimas impresiones de *habitus* en las catedrales góticas del siglo XIII, al menos eso pensamos, en su juventud, durante sus primeros viajes a Île-de-France. Allí, en Chartres o en Reims, en vista de las hileras de arbotantes interiores o exteriores, bajo nervaduras ojivales de bóvedas de crucería, teniendo en cuenta su for-

ma, habría presentado un efecto de *habitus*. Por lo demás, aunque aún no hubiera tenido la palabra en la boca, la propia catedral habría sido para él un *habitus*. Su «sistema» le habría mostrado cómo *razón* hacía las veces de *visión*. Una materia pétreo se transformaba en luz, una especie de presencia material mutaba en otra, invisible. No tardaría en traducir y editar una edición de *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* de Erwin Panofsky. Como el pequeño Marcel en la iglesia de Combray o como Proust, nutrido por sus lecturas de Émile Mâle, Bourdieu habría aprendido a habitar maravillosamente el mundo a partir de una iluminación de eternidad, «el mar que se ha ido con el sol».

Dominique de Courcelles nos invita a acompañarla en sus viajes con destino a otros espacios marítimos, soleados, tan místicos como los que habría descubierto el joven Bourdieu, en Iberia y en México. Imbuidos de lo que llama historia cósmica, «entre el instante y la eternidad», los lugares de ensueño sobre los que escribe dan fe de un «tiempo de una integración del espacio a través de la mirada en un momento en que se encierra la totalidad del tiempo» (pág. 18). De este modo, el cercado de un jardín de Gregorio de los Ríos, lugar de una «propuesta filosófica y teológica» (pág. 72), capta un espacio donde se mezclan maneras y estilos muy variados, de diversos orígenes, que recuerdan a los contornos de la Alhambra, a los jardines de ensueño del *Sueño de Polífilo* o a la cuadratura de la Villa Médici, que domina la ciudad de Roma. El jardín de Gregorio de los Ríos habría sido el signo de un paraíso venidero, en efecto, de lo que en poesía imagina Pedro Soto de Rojas en su *Paraíso cerrado* de 1652. Será Teresa de Ávila quien enfoque el lugar utópico en su última *Morada*, «castillo interior», escribe, cuyos habitantes rodean y se acercan a un centro que simboliza «lo divino», dominio en el que el alma puede avanzar hacia un eje del universo, «quintaesencia del microcosmos» (pág. 118). Guía tanto turística como espiritual de un viaje místico, Teresa señala un itinerario según el cual sus puntos de mira y de referencia se remontan a una «compleja tradición alquímica». Por el camino, su paso le permite liberarse de los vínculos y lugares terrestres sin dejar de estar anclada en ellos.

El poema se transforma en la tierra; como la pala y la azada que remueven el humus, la pluma traza surcos de los que brotan los frutos y las flores del pensamiento. En el paso de la primera a la segunda parte

del libro, Dominique de Courcelles propone comparar el propósito del jardín de De los Ríos con el de la ciudad en la época de los grandes viajes. Así pues, Sevilla, cuyo nombre se remonta a *Hisbaal* (y posteriormente a *Hispal* e *Hispalis*), se abre al exterior sin dejar de formar parte del terruño andaluz, gracias a su diseño del espacio. Sevilla, ciudad portuaria interior en la encrucijada de múltiples culturas, situada a orillas del Guadalquivir, se mira y se refleja por todas sus calles y pasajes, a la par que apunta hacia lo remoto. Gracias a ella, lo conocido cede para los navegadores espacio a lo desconocido. Sede de la Casa de Contratación, punto de partida de los viajes al nuevo mundo y a las Indias, incluida la circunnavegación de Magallanes, Sevilla es un centro donde se mezclan una panoplia de maneras y materias culturales —africanas, íberas, europeas, indias, «americanas»— antes de que su estatus «romano» se desvanezca en el siguiente siglo, pero no antes de que su *genius loci* se traduzca y se renueve en México. Reencarnación de Roma en la época del cosmógrafo Petrus Apianus y, más tarde, del rey Felipe II, Sevilla no tarda en renacer al nuevo mundo: ejemplo perfecto, señala Dominique de Courcelles, de la *translatio studii*, que se conjuga con la *translatio imperii*. En México, en el siglo XVII, nos dice en un tono que parece (y tal vez querría ser) autobiográfico: «se sabe habitar maravillosamente el mundo, se sabe proseguir el sueño heroico o utópico» (pág. 169) de lo que, tiempo atrás, Montaigne había definido como nuestro, «la forma entera de la humana condición».

En la escuadra del cuarto capítulo nos coloca ante un objeto, insólito y hasta ahora prácticamente desconocido, que une dos culturas y dos visiones de eternidad. Un mosaico de plumas coloridas, creado por artistas mejicanos locales y más tarde enviado a Roma, da lugar a la bula *Sublimis Deus*. Nacido de un área no cristiana, confirma la presencia de una comunidad mundial de antes y después de la Crucifixión. En efecto, da cuerpo y presencia a las remanencias «del cuerpo místico de Cristo». Objeto frágil y delicado, con sus plumas de una sorprendente gama cromática, como el Espíritu Santo, el mosaico encarna una cultura plural y, además, una presencia universal. En la tercera parte del libro, en el capítulo cinco, se abordan a través de los místicos bien conocidos por Dominique de Courcelles, Ramon Llull y Giordano Bruno entre otros, los *secretos de la naturaleza*. Escuchando el *Cántico espiritual* de san

Juan de la Cruz (1542-1591), al modo de Pascal, el lector emprende un viaje místico acompañando a la Esposa en busca de su Amado. Solo y solitario, durante su encarcelamiento en Toledo, en su fuero interno, el autor lo habría grabado en lo más profundo de su corazón. Las palabras le salvan la vida. La promesa de la eternidad que comparten la Esposa y el Esposo le da fuerzas para sobrevivir, para ir más allá de la vida y de la muerte. Tanto por su itinerario como por su historia el *Cántico* se convierte para él, y más adelante para generaciones de lectores, en un vademécum. No se publica en París una traducción francesa hasta 1622 y, al fin, en su forma integral (que comprende cuarenta estrofas), se lee en español en 1628. Para nosotros, seglares como somos, Juan pone en escena una travesía espiritual que sería una invención de espacios, podría decirse, lisos y estriados, aquí y más allá al mismo tiempo, en los cuales una presencia divina se repliega en el orden y el proceso de las palabras, que merece la pena volver a citar:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

Poema de magia natural, que descubre en la naturaleza lo que se veía en el plumaje del mosaico mexicano, el *Cántico* se reviste de luz y luminosidad. Más adelante se confirma que los secretos del mundo disfrutan de una luz paradójicamente invisible y esclarecedora, que a nosotros, habitantes del bajo mundo, nos atañe ver. La luz se hace sentir, señala Dominique de Courcelles en las lindes de la cuarta parte del libro, donde la página impresa deja espacio a lo blanco, en la figura del *carbúnculo fulgurante*, según Jean de Meung en el *Roman de la Rose*, de la piedra preciosa, cristal de color rojo que arde eternamente.

Fiel a la planificación del libro, que se reparte siguiendo el orden de los cuatro elementos y los principios alquímicos que de ellos dimanaban, la última y cuarta sección, que trata de El Escorial y de *El entierro del conde de Orgaz* del Greco, rastrea la historia de la concepción y realización de El Escorial, monumento *nec plus ultra* del Siglo de Oro, que

Dominique de Courcelles enfrenta a su lectura de la obra maestra de 1579. En primer lugar, El Escorial: monasterio y palacio concebido para conmemorar la derrota en 1557 de Enrique IV en San Quintín a manos de Carlos V, iniciado en 1563 siguiendo los planos de Juan Bautista de Toledo y más delante de Juan de Herrera, el monumento —«la obra de El Escorial», como dice la expresión popular— terminó de construirse mucho tiempo después. Desde entonces, sede y sepultura de los reyes de España, es también el monumento en el que se integran un archivo y una biblioteca, espacios secretos donde la historia y el diseño del espacio se encuentran, por así decirlo, puestos en abismo. Como el libro que tenemos delante, el plano de El Escorial es cuadrado, así como el de las estancias, el patio, el jardín y las dependencias que lo constituyen. Siguiendo *De ordine* y *De vera religione* de san Agustín, el edificio quiere ser armónico. En la llanura que domina, a unos cuarenta kilómetros de Madrid, El Escorial se convierte en el lugar del mundo por excelencia donde micro y macrocosmos se hacen uno. Su aspecto *cúbico*, nos recuerda Dominique de Courcelles, es igualmente *lumínico*. Lo que señala sobre el propósito de El Escorial sería también el de su ensayo, cuyo título se inscribe en la siguiente descripción:

A través de este arte de habitar maravillosamente el mundo en su centro, según los principios de Pitágoras y Vitruvio, que retoman la perfección arquitectónica del templo de Salomón, en la perspectiva de la ciudad celestial de san Agustín, las miradas del rey, de su corte y sus Estados se encuentran orientadas hacia el infinito de la Trinidad divina. El proyecto cosmológico y teológico de Ramon Llull en su Gran Arte encuentra aquí una inesperada actualización (pág. 311).

Como muestra el último capítulo en conclusión, su lectura paciente, háptica incluso, de *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588) descubre «dos realidades del habitar, habitar la tierra y habitar el cielo, como otras tantas órbitas en perspectiva siempre renovada, pero siempre alejada del centro infinito, cósmico y divino» (págs. 339-340). Aprobando su observación, el Greco habría considerado que, si la pintura trata de lo imposible, no por ello es imperfecta. El lugar que el cuadro representa, al menos según una lectura que se abre camino desde la escena mortuoria

de abajo hacia el cielo en lo alto y más allá, es el que hace que inmanencia se convierta en trascendencia. Dos sacerdotes con pesadas vestiduras eclesiásticas de oro depositan el cuerpo gris, inerte, del difunto, vestido de armadura, en su tumba. El peso lo destina al sepulcro, mientras que por encima capas de tejido triangulares dirigen la mirada hacia lo alto, hacia el empíreo lejano, donde reina Cristo, con el brazo derecho descubierto y el otro oculto bajo la sedosa tela de su toga. Sin querer resumir la lectura del cuadro, en cada curva profunda, densa y ardua, se diría que su tratamiento de cada detalle apuesta por una eternidad disimulada. Finalmente, como sugiere la ausencia de conclusión para el capítulo y para el propio libro, es aquí, en el *Entierro*, donde *Habitar maravillosamente el mundo*, de forma apoteósica, se abre al infinito.

Al modo de Montaigne, una *adición*: al final del prólogo, Dominique de Courcelles señala que el libro nace en Gordes, en agosto de 2018. El lector la imagina sentada a su escritorio, frente al paisaje del Luberon, saboreándolo tal como se presenta bajo un cielo luminoso. El espacio le promete el infinito y la eternidad. Ve a lo lejos, en la falda de una colina lejana, el pueblo de Roussillon. El paraje le recuerda que allí fue donde vivió Beckett durante la Ocupación y allí fue donde escribió *Esperando a Godot*. La gama de verdes del bosque frondoso en derredor, poblado de pinos y abetos, le asegura que el agua que corre por la ladera alimenta la tierra, que el sol calienta la tierra granulosa, de color rojo y naranja, y que el viento perfumado de tomillo y romero anima el conjunto. Ahí es donde, mientras escribe, lejos del mundanal ruido, Dominique de Courcelles habita maravillosamente el mundo.

TOM CONLEY

Prólogo

A finales de la Edad Media y en el Renacimiento, con el redescubrimiento de la filología y de los textos antiguos y sagrados, con la invención y la difusión de la imprenta, con los grandes viajes y la exploración de mundos desconocidos, aparece una nueva conciencia de la tierra y del tiempo, expresada por nuevas representaciones literarias y artísticas. España completa entonces su unificación, integrando incluso durante unos años a Portugal, y conoce una extraordinaria expansión más allá del océano. El mundo en sus elementos se descubre afectado por el tiempo que pasa y lo hace cambiar, como a los seres humanos. La voluntad y la mirada humanas tienen el poder de transformar la realidad natural; el ver encuentra confirmada su fuerza de elevación y de transformación en el trance del espacio y el tiempo.

Los muy católicos Carlos V y Felipe II están convencidos de que su misión consiste en inscribir los destinos de su familia y de España en el espacio y en el tiempo. Deben afirmar que su forma de existir, de habitar el mundo, tiene un valor ontológico que atañe a lo cósmico. Jardines y palacios, paisajes de tierra, de agua, de cielo y de fulgores, representaciones pictóricas, creencias y ficciones, todas esas realidades habitadas y recorridas son indicio de lo casi invisible, de lo incierto, indicio de lo infinito; el mundo cerrado se transforma en un universo infinito¹. Los místicos, numerosos en ese final de la Edad Media y en el siglo XVI, son precisamente intensificadores de la existencia, apasionados de la instauración, de la plenitud, como una vibración, entre la nada y el todo, lo finito y lo infinito.

¹ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, París, Gallimard, 1988 (1.ª ed. 1962) [*Del mundo cerrado al universo infinito*, trad. Carlos Solís Santos, Tres Cantos, Siglo XXI, 2000]. (N. de la T.)

Y es que no se habita únicamente el lugar donde uno se encuentra, sino también todos los lugares que se ofrecen a la mirada, que llevan la mirada a otro lugar. Estas realidades, que son las de la percepción visual, están al servicio del movimiento del cuerpo y del ojo a través de una diversidad de situaciones y un entramado de recorridos posibles que asocian a la experiencia de habitar el deseo de infinito y eternidad, ese porvenir presentado, y la memoria del pasado recorrido.

Existe, pues, creación, es decir, poiética de un mundo que es otro distinto del mundo en el cual vivimos, donde se reunirían los tres campos fundamentales de la axiología humana: la verdad, el bien y la belleza. El arte de construir jardines, o palacios, o galeras reales, de escribir un viaje experimental o una búsqueda mística, de pintar paisajes y glorias celestiales da fe de una renovación de la mirada: filosófica, alquímica, teológica, política. Se trata al mismo tiempo, a riesgo de caer en la paradoja, de experimentar y de hechizar duraderamente el mundo, la estancia en el mundo en armonía con la tierra, el agua, el aire y el fuego, de establecer sólidamente la estrecha conexión entre el príncipe, sus países o territorios y sus pueblos. El arte de los príncipes se acerca a la preocupación mística: habitar maravillosamente el mundo es habitar el mundo tal cual es, es decir, experimentar la presencia divina en el mundo, ver el mundo en Dios, estar vinculado al mundo compartiendo la apertura al infinito. La experiencia sensorial, demostró Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*, es una forma de pensamiento que transgrede las oposiciones clásicas de lo sensible y lo inteligible, de lo visible y lo invisible, del cuerpo y el espíritu. La naturaleza, puesto que es un lugar de emergencia de ese pensamiento encarnado y situado, permite aprender una nueva forma de habitar el mundo y hace posible para hombres y mujeres la aventura de los elementos en la perspectiva de la eternidad. La armonía cósmica es estética y matemática. Nicolás de Cusa, con la mística coincidencia de los opuestos, afirma la pluralidad dimensional del mundo: Dios está en todo punto del universo, y en cada cosa del universo se concentra el universo entero. El mundo es infinito porque tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna, porque Dios es centro y circunferencia, está en todas partes y en ninguna. Cada parte o componente del cosmos está en relación con el todo a través de la armonía, de su propio brillo revelador.

Así pues, un jardín, un palacio, un relato de viajes o de los grandes acontecimientos del mundo, un cuadro, un poema, cada objeto, en su medida, sostiene «artísticamente» una manera de ser de quien lo recorre con su cuerpo o con sus ojos. En efecto, cada objeto, en relación con la tierra, el agua, el aire o el fuego, mezclando lo imaginario y lo real, da lugar a un mundo abundante en sensaciones, admirable, sorprendente, maravilloso, donde el ser humano, el mundo y Dios coexisten de forma sorprendente, admirable, maravillosa, gracias a ese hilo de la historia cósmica que los vincula. Todo un sistema combinatorio de convenciones se alía entonces tanto a la interpretación matemática como al pensamiento alquímico, en un complejo *Ars magna* que no es únicamente luliano.

Lo que fue revelándose poco a poco es que, en este «arte» español de hechizar duraderamente el mundo, la estancia en el mundo, la finalidad más elevada no es la historia, sino más bien la escatología, según una perspectiva geométrica y mística, cosmológica, del infinito y la eternidad. Al funcionamiento histórico y social se une un funcionamiento matemático y teológico. La realidad se investiga, en su infinidad diferenciada, para sostener mejor el movimiento o la búsqueda orientados al infinito. ¿No puede acaso verse en esa investigación, en ese movimiento o esa búsqueda, la señal de una especificidad hispánica?²

¿Consiste habitar maravillosamente el mundo en habitar una utopía? La utopía ignora el tiempo. Pero ni los príncipes ni los jardineros ni los místicos ignoran el tiempo, el de los nacimientos y las muertes y las estaciones, el de las batallas en tierra y en mar o en lo más íntimo de sí, el de la grandeza y la derrota de los reinos, el de la edificación de palacios y ciudades, el de la agricultura y la jardinería, el de las grandes ceremonias religiosas, el de la transformación y la conversión interior. En el tiempo

² No parece fuera de lugar afirmar aquí que el arte español —ya sea material o inmaterial, medieval o renacentista, en ocasiones albertiano, vinculado a la Italia admirada y a veces integrada, duraderamente o no, como Nápoles o Milán, en el mundo hispánico, vinculado a los Países Bajos Españoles, con la Nueva España y los nuevos mundos— constituye en sí mismo una referencia con principios analíticos propios, contrariamente a lo que con demasiada frecuencia se institucionaliza en historia del arte mediante la única referencia a la tradición italiana.

de la historia pasada o presente pueden discernirse acontecimientos sorprendentes, admirables, maravillosos, indispensables, que se inscriben en las representaciones literarias o pictóricas y son absolutamente diferentes, nuevos. ¿Acaso no es diferencia pura el jardín de la Casa de Campo, o la ciudad de Sevilla entre el Viejo Mundo y el Nuevo, o el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, o el palacio-monasterio de El Escorial? Con el mismo punto de vista se han seleccionado las *Moradas* de Teresa de Ávila, un cuadro mexicano de plumas regalado al papa Pablo III, la obra *Félix o Libro de maravillas* de Ramon Llull, el eje del mundo del retablo de Lluís Borrassà para las clarisas de Vic y *El entierro del conde de Orgaz* del Greco en Toledo, por citar solo algunos ejemplos.

Ese instante de la diferencia pura es, como ha dicho Ernst Bloch, el aviso de una presencia trazada en el acontecimiento, la señal de la inminencia de un futuro, un presente que es también un futuro que ya sucede³. Habitar maravillosamente el mundo es un intento de inscripción en el tiempo, pero un tiempo que se ofrece entre el instante y la eternidad, sin nada que ver con la duración, un tiempo histórico más que político, el tiempo de una historia santa, de una economía de la salvación, es decir, el tiempo de una integración del espacio a través de la mirada en un momento en que se encierra la totalidad del tiempo. El envío de una señal mediante un poema, un cuadro o un libro de maravillas, un jardín o una ciudad, la bóveda pintada de un palacio o una iglesia se convierte en sí mismo en señal, una señal de infinito y de eternidad.

Quien encarga la representación representa también su poder teórico. Suele ser un personaje que figura en la escena representada, al tiempo que contempla la escena desde el lugar desde el cual el espectador la ve. La mirada del espectador/lector es dominante, en vertical, pero no está en un lugar ni en un punto: está en todas partes y en ninguna. El plano de la representación —jardín, palacio, relato, cuadro, poema— es lo que decide qué es representable y visible, cuál es la proyección de un invisible de sabiduría política y mística cuya historia va a ser la realización progresiva en la dicha de un lugar cuyo signo material constituye

³ Ernst Bloch, «Le rococo du destin», *Traces*, trad. Pierre Quillet y Hans Hildenbrand, París, Gallimard, 1968, págs. 57-62.

la verdad intemporal. El poder teórico representado por quien encarga la representación es político y teológico al mismo tiempo.

Aquí, la mirada, ya sea de príncipes o cortesanos, de poetas, pintores y sabios, de místicos y santos, de jardineros, arquitectos, médicos y alquimistas, de viajeros, unifica un espacio que integra hasta su última frontera. El observador, siempre en posición dominante, puede en ocasiones llegar a identificarse con el Creador del mundo, de quien se convierte en una suerte de representante. Pero esa tensión que se experimenta hacia el infinito y la eternidad, más allá de la línea y el límite del horizonte, tensión que consiste muy precisamente en habitar maravillosamente el mundo, nunca está exenta de cierta incertidumbre. El presente infinito, verticalmente alzado sobre la mirada, tal vez no sea más que un presente venidero y que será para siempre tan solo un simulacro de infinito y eternidad. ¿Acaso no son el infinito y lo eterno, a fin de cuentas, los que observan al espectador/lector, con su mirada poderosa y omnipresente? El horizonte, ese extremo del mundo, abierto al infinito, se une entonces a otros extremos, los del otro mundo que atañe al infinito y a lo eterno. Así pues, la nube es efectivamente el emplazamiento del viaje entre los dos espacios, prácticamente como una isla que sufriese un proceso de desplazamiento constante de una morada a otra, o como un sueño, como muestra el Greco en *El entierro del conde de Orgaz*.

Esta obra contiene cuatro partes, cada una de ellas compuesta por un capítulo principal seguido por un capítulo que completa y confirma su propuesta. En la primera parte, titulada «Palacios y jardines de España», se analiza el arte de los jardines como propuesta filosófica y teológica a partir de los jardines de la Casa de Campo, encargados por el rey Felipe II al sacerdote jardinero Gregorio de los Ríos. Si bien los jardines del rey, que este último contempla desde su Real Alcázar de Madrid, se inscriben en la línea de los jardines de Andalucía o como contrapunto a algunos jardines franceses e italianos de la misma época y, sobre todo, en la espera del *Paraíso* que tan bien anunció Pedro Soto de Rojas en Granada, el itinerario místico de las siete *Moradas* elaborado por Teresa de Jesús, venerada por el rey, viene a confirmar que lo que importa es acceder al paraíso infinito y eterno.

En la segunda parte, de Sevilla a México, se intercambian mundos, materiales e inmatrimales, palabras y objetos, desde el viaje astral del

héroe Hércules hasta un palacio sevillano, con los cuatro elementos del mundo y con las artes liberales de un biombo mexicano. Así es como se elabora un arte hispánico de habitar maravillosamente el mundo, que no deja de hallarse teológica y espiritualmente repetido en los nuevos mundos, por ejemplo en la misa de san Gregorio celebrada en lo alto de una pirámide mexicana.

La tercera parte muestra cómo, con Luis de León y san Juan de la Cruz, en pos de los sabios Marsilio Ficino o Enrique Cornelio Agripa, la operación poética y mística invoca a la naturaleza y los paisajes de España a fin de permitir al alma alzarse en busca de lo divino, entrando así en el dominio de la magia natural. En los cuadros de iglesias del municipio de Vic, en Cataluña, las santas representadas demuestran, desde finales de la Edad Media, que la luminosidad de la naturaleza y de los seres forma parte del principio de movimiento de todo ser hacia la luz eterna de Dios.

Pero es El Escorial, en la sierra de Guadarrama, panteón de la dinastía real y residencia del rey de España, monasterio de la Orden de San Jerónimo, el que manifiesta magníficamente, en su soberbio y complejo aparato, el arte de habitar maravillosamente el mundo para mayor gloria de la monarquía, de España y de Dios. La cuarta parte incluye pues un capítulo principal dedicado a El Escorial, centro geométrico y místico de España y del universo, del cual el rey Felipe II pretende ser arquitecto y garante, mirando por sus Estados y sus pueblos hacia la eternidad, seguido de un capítulo dedicado a *El entierro del conde de Orgaz* del Greco, que desprende un principio de transformación, de transmutación: el de un renacimiento celestial y espiritual.

Lo que significan estos textos, jardines, palacios y todos los itinerarios místicos de poesía y pintura, cuya luz tiende a disolver los lugares en un espacio universal, sería pues la confrontación o la tensión entre la frontera y el horizonte, la totalidad y el infinito, el límite y la transcendencia, el encierro y la libertad. Y, finalmente, el anhelo o la preocupación por encontrar una tumba donde descansar eternamente.

Gordes, agosto de 2018

PRIMERA PARTE

PALACIOS Y JARDINES DE ESPAÑA