

JUAN CALATRAVA / JOSÉ TITO (eds.)

# Jardín y paisaje

MIRADAS CRUZADAS

ABADA  
EDITORES

## **LECTURAS**

**Serie H.<sup>a</sup> del Arte y de la Arquitectura**

**DIRECTORES** Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© JUAN CALATRAVA Y JOSÉ TITO (EDS.), 2011

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2011

© ABADA EDITORES, S.L., 2011

Calle del Gobernador, 18  
28014 Madrid  
Tel.: 914 296 882  
Fax: 914 297 507  
[www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

diseño **SABÁTICA**

producción **GUADALUPE GISBERT**

ISBN 978-84-96775-96-1

depósito legal M-2951-2011

preimpresión **DALUBERT ALLÉ**

impresión **LAVEL**

**JUAN CALATRAVA / JOSÉ TITO [EDS.]**

# **Jardín y paisaje, miradas cruzadas**





## JARDINES DE ÉMILE ZOLA

JUAN CALATRAVA

Los veinte volúmenes de la saga de los Rougon-Macquart (la *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*) escritos entre 1871 (año en que aparece la primera entrega de la serie, *La fortune des Rougon*) y 1893 (en que se cierra la compleja historia familiar con *Le docteur Pascal*) por Émile Zola no sólo constituyen una de las cimas de la literatura francesa contemporánea. Además de su interés propiamente literario, a la serie de los Rougon-Macquart le ha ocurrido en las últimas décadas lo mismo que a muchas otras obras literarias: ha salido del círculo de los especialistas en literatura para ser objeto de otro tipo de investigaciones, las que tienen que ver con una historia urbana y arquitectónica renovada y de miras más amplias, que encuentra en las reflexiones de los escritores un material hasta hace bien poco infrutilizado.

En este sentido, la fortuna crítica del gran fresco humano construido por Zola es bien significativa. Si los Rougon-Macquart han podido conocer en determinados momentos un relativo eclipse (que nunca afectó, en cambio, al otro gran fresco literario del París decimonónico, el de la *Comédie humaine* de Bal-

zac, a propósito de la cual Zola expresó con frecuencia tanto su admiración como su aspiración a no repetirla, a construir un gran relato basado no sólo en los personajes individuales sino en las colectividades, y, ante todo, la familia), la enorme cantidad de estudios críticos escritos en los últimos treinta años sobre la obra de Zola, así como la aparición ininterrumpida desde 1955 de la revista *Les Cahiers Naturalistes* (a la que han venido a añadirse en fechas más recientes otras publicaciones periódicas dedicadas monográficamente a la obra de Zola, como es el caso del londinense *Bulletin of the Émile Zola Society* o de la revista canadiense *Excavatio*), testimonia un renovado interés por un escritor cuya importancia cultural va mucho más allá del célebre *J'accuse*.

Y precisamente una parte importante de esa gran masa de investigaciones zolianas tiene como objeto de estudio el modo en que el novelista hizo del París del Segundo Imperio y de todas sus manifestaciones en cuanto que metrópolis moderna el marco de la mayor parte de sus tramas (por no decir de todas, ya que, aunque son numerosas las entregas cuya acción transcurre fuera de París, la presencia de la capital constituye siempre un referente)<sup>1</sup>.

1 De entre la inmensa bibliografía zoliana, algunas obras generales que han resultado de especial utilidad para este trabajo son: Alexis, P., *Émile Zola: notes d'un ami*, París, 1882; Max, S., *Les Métamorphoses de la grande ville dans «Les Rougon-Macquart»*, París, 1966; Lanoux, A., *Bonjour Monsieur Zola*, París, 1962; Kranowski, N., *Paris dans les romans de Zola*, París, PUF, 1968; Borie, J., *Zola et les mythes*, París, 1971; Hewitt, W., *Through Those Living Pillars. Man and Nature in the Works of Émile Zola*, París-La Haya, 1974; Serres, M., *Zola: feux et signaux de brume*, París, 1976; Bertrand-Jennings, Ch., *L'Eros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, París, 1977; Ripoll, R., *Réalité et mythe chez Zola*, París, 1981; Hamon, P., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Ginebra, 1983; Bertrand-Jennings, Ch., *Espaces romanesques: Zola*, Sherbrooke (Canadá), 1987; Mitterrand, H., *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, París, 1987; Mitterrand, H., *Zola: l'histoire et la fiction*, París, 1990; Collot, S., *Les Lieux du désir: topologie amoureuse de Zola*, París, 1992; Tonard, J.-F., *Thématique et symbolique de l'espace dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, París, 1994; Mitterrand, H., *Zola*, París, 2 vols., 1999-2001; Sacquin, M. (dir.), catálogo de la exposición *Zola*, París, 2002 (volumen en el que se incluye el breve pero interesante texto de Gousset, M.-T.,

En efecto, a lo largo de los miles de páginas de los Rougon-Macquart, las historias familiares entretajadas por Zola no se limitaron a narrarnos una trama novelesca, sino que constituyeron el bastidor sobre el cual el escritor diseccionó, con la mirada implacable de su método naturalista, las contradicciones y las miserias que se ocultaban bajo la fachada triunfalista del nuevo París-metrópolis diseñado por el barón Haussmann a partir de 1855 y rodeado de un aura tal de excepcionalidad que, prácticamente desde los mismos momentos de su realización, comenzaba ya a generar su propio mito<sup>2</sup>. Si Baudelaire hizo de las transformaciones de París la materia de una nueva poética cargada de modernidad [«Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel)»<sup>3</sup>] y

---

«Le jardin dans le roman des Rougon-Macquart», pp. 139-140); AA.VV., *Lire/Delire Zola*, París, 2004.

- 2 La bibliografía sobre el París de Haussmann es numerosísima y se ha visto, además, muy incrementada en los últimos años. Entre los estudios utilizados en mayor medida para la redacción de este trabajo citemos los de Pinkney, D., *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, 1958; Loyer, F., *Paris au XIXe siècle: l'immeuble et la rue*, París, 1987; Cars, J. des - Pinon, P., *Paris-Haussmann. «Le pari d'Haussmann»*, París, 1991; Jordan, D., *Transforming Paris: the Life and Labours of Baron Haussmann*, Londres, 1994; Pitte, J. R. (ed.), *Paris, histoire d'une ville*, París, 1993; Marchand, B., *Paris. Histoire d'une ville, XIXe-XXe siècles*, París, 1993; Van Zanten, D., *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870*, Cambridge, 1994; Willms, J., *Paris, Capital of Europe: from the French Revolution to the Belle Époque*, Nueva York-Londres, 1997; Pinon, P., *Paris. Biographie d'une capitale*, París, 1999; Pinon, P., *Atlas du Paris haussmannien*, París, 2002. La celebración del centenario del barón Haussmann ha llevado a la publicación de algunas biografías como las de Balance, G., *Haussmann le grand*, París, 2000; Carmona, M., *Haussmann*, París, 2000; Chaudun, N., *Haussmann au crible*, París, 2000. Disponemos también de una reciente edición moderna de las propias memorias del barón: Haussmann, G.-E., *Mémoires*, París, 2000, edición a cargo de Françoise Choay.
- 3 Baudelaire, Ch., «Le Cygne», poema incluido en *Les Fleurs du Mal*; cito a partir de la edición de las *Oeuvres Complètes* de Baudelaire, París, 1980, pg. 63. Véase las contribuciones contenidas en el número 1 de la revista, *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 1996, dedicado precisamente a Baudelaire, y en especial las de Antonio Pizza («Hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños...») y Juan Calatrava («Poeta y ciudad. Baudelaire, "pintor de la vida moderna"»).

articulada, como las fotografías de Marville, sobre la contraposición entre el viejo París que desaparece y la metrópolis que nace<sup>4</sup>, Zola se aplicó, ya desde los momentos finales del Segundo Imperio, a desvelar las verdaderas bases sobre las que se construía ese nuevo París capital del mundo.

Identificando con precisión los lugares clave de esta construcción de la modernidad, Zola nos dejó, así, retratos insustituibles del proceso de urbanización de París y el surgimiento de la moderna especulación inmobiliaria (*La Curée*), de la vida burguesa en los nuevos bloques de pisos de alquiler (*Pot-Bouille*), de la supervivencia miserable, marcada por la explotación, el alcohol y la prostitución, de las clases populares en la periferia de la metrópolis (*L'Assommoir*), del gigantismo y complejidad de los nuevos equipamientos urbanos simbolizados en el mercado central de Les Halles (*Le Ventre de Paris*), de las nuevas formas de comercio encarnadas en los grandes almacenes (*Au Bonheur des Dames*), del microcosmos de las estaciones centrado en torno al gran icono moderno del ferrocarril (*La Bête Humaine*), etc.

En otro lugar tuve ocasión de analizar<sup>5</sup> la comprensión por parte de Zola de los problemas urbanísticos y arquitectónicos de su tiempo a partir del estudio comparado de *La Curée*, *L'Assommoir* y *Pot-Bouille*. Y, ya en esa primera aproximación<sup>6</sup>, resultaba evidente la enorme importancia que, en este contexto, asumía a ojos de Zola la cuestión de los parques y de los jardines, es decir, de aquellos lugares en los que se plasmaba la relación entre la natu-

4 Véase al respecto Bernard, J. P. A., *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, París, 2001; en especial, el capítulo «Paris qui s'en va», pp. 176-219.

5 Calatrava, J., «En los orígenes de la metrópolis moderna. Émile Zola y el París de Haussmann», en Calatrava, J. y González Alcántud, J. A. (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abada Editores, 2007.

6 Que tendrá una continuación más detallada en mi libro *Casas de papel*, de próxima aparición en Abada Editores.



raleza (declinada por Zola en todas sus variantes posibles, desde el auténtico edén primigenio de *La Faute de l'abbé Mouret* hasta los artificiosos y artificiales jardines del París de Haussmann con sus invernaderos, pasando por la visión descarnada del mundo campesino en *La Terre* o por los jardines provincianos y semirrurales de Plassans) y el hombre que, por más lejos que se encuentre de París, no puede ya prescindir del horizonte metropolitano. Así, pues, pasaré rápida revista a continuación a algunos jardines zolianos, limitándome, por las características de este texto, a las principales apariciones del tema en la serie de los Rougon-Macquart<sup>7</sup> pero no sin señalar que un estudio completo de la problemática del jardín en Zola deberá incluir también el análisis de otras obras anteriores (*Les Mystères de Marseille*, *Thérèse Raquin*, algunos cuentos y relatos cortos...) o posteriores (la serie de las tres ciudades *Lourdes*, *Rome* y *Paris*, o la inacabada serie de los *Quatre Évangiles*, en especial la presencia del jardín en la ciudad obrera ejemplar y verdaderamente utópica que el escritor diseña en *Travail*).

Ya en *La fortune des Rougon*, la obra que da inicio a la serie, la relación entre la jerarquizada estructura urbana de la pequeña ciudad de provincias y la naturaleza en decadencia de su periferia adquiere un protagonismo indiscutible como caldo de cultivo en el que se gestan los grandes problemas de herencia genética que lastrarán a los miembros de las sucesivas generaciones. El *aire de Saint-Mitre*, terreno baldío, ni parque, ni campo, ni ciudad, rodeado tanto de casas como de árboles, antiguo cementerio desafectado y que ostenta, gracias a la materia en descomposición de los cadáveres, una fecundidad malsana (como más tarde le ocurrirá, aunque por otros motivos, al parque abandonado de

7 Un estudio general de referencia, si bien centrado de manera casi exclusiva en los aspectos psicoanalíticos, es el de Got, O., *Les jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, París, 2002.

Le Paradou) simboliza ya esa corrupción de la naturaleza misma ante el avance (y no sólo material) de lo urbano<sup>8</sup>.

Pero es en la siguiente entrega, *La Curée*, donde hace ya su aparición el jardín en el nuevo contexto metropolitano. *La Curée* (*La Jauría* en la traducción española<sup>9</sup>), publicada en 1871, primero por entregas en forma de folletín y en seguida como libro, fue la segunda novela de la serie, sucediendo inmediatamente a los acontecimientos fundadores de la saga descritos un año antes en *La fortune des Rougon*. Con ella la narración se traslada ya a París, después de la impostura y el oportunismo político que, en el momento del golpe de Estado de Luis Napoleón, cimentan el ascenso social de los Rougon, representantes de toda la red de élites locales sobre las que se asentó el amplio consenso social del Segundo Imperio<sup>10</sup>. Zola desvela la corrupción existente bajo las grandes reformas urbanas de Haussmann<sup>11</sup>, los mitificados *grands travaux*, a través del protagonista principal, Aristide Saccard (hijo de Pierre Rougon, aunque ha cambiado su apellido para no resultar inconveniente a la carrera política de su hermano Eugène Rougon<sup>12</sup>), que, en 1852, se «abate» sobre la ciudad como un ave de presa<sup>13</sup>.

8 Agostino, G., «Éléments chronotopiques dans l'écriture d'Émile Zola: La Fortune des Rougon, La Curée, La Conquête de Plassans», *Annali Istituto Universitario Orientale*, Nápoles, Sezione Romanza, 39, julio de 1997, pp. 433-452.

9 Las citas de esta obra que a continuación se incluyen están referidas a la excelente traducción castellana de Esther Benítez, *La jauría*, Madrid, Alianza Editorial, 1981. La edición francesa utilizada para la redacción de este trabajo ha sido la de París, Gallimard, 1981, con prefacio de Jean Borie.

10 Véase Becker, C., Leduc-Adine, J.-P. y Mitterrand, H., *Génèse, structure et style de La Curée*, París, 1987, así como AA.VV., «*La Curée*» de Zola ou «*la vie à outrance*», París, 1987.

11 Best, J., «Espace de la perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée*», *Les Cahiers Naturalistes*, 63, 1989, pp. 109-116.

12 Quien es el protagonista de *Son Excellence Eugène Rougon*, obra en la que aparece, a su vez, como propietario de un jardín urbano en la rue Marbeuf, «...un poco pequeño pero encantador, con su césped central y sus macizos de árboles verdes». En la obra aparece también un invernadero, en casa de Clorinde, la amante de Rougon.

13 *Ibid.*, p. 54.

Pese a la situación de indefinición, de *non-finito* o de aún no habitado, de algunos de los nuevos espacios parisinos<sup>14</sup>, los parques y bulevares de Haussmann no son sólo meros espacios físicos sino que marcan la aparición de nuevas formas de usar la ciudad, claramente enfrentadas al pasado. Se entiende mejor así el espectacular comienzo de la obra con la referencia al Bois de Boulogne, que, como es bien sabido, fue uno de los más importantes espacios de sociabilidad de la metrópolis haussmanniana. Sistematizado por Alphand y sus equipos de jardineros y paisajistas como parque urbano, en contacto directo con los barrios de élite del oeste de la ciudad, ofrecía un nítido contraste con el carácter mucho más popular de su *pendant* al este, el Bois de Vincennes. Y es, justamente, el Bois de Boulogne el que suministra el escenario inicial para el relato de Zola, en un capítulo lleno de reflexiones de paisajismo urbano directamente relacionables con la estética impresionista<sup>15</sup>, y que arranca en un tiempo avanzado de la acción, con los *grands travaux* ya en proceso de finalización, para retroceder después hasta los orígenes del proceso y de la carrera de los personajes que lo hicieron posible. La aglomeración de carruajes que regresan del Bois hacia París<sup>16</sup> al final de la jornada pone en escena el uso del gran parque como lugar de mutuo reconocimiento de los miembros de la nueva élite. Y esa

14 Por ejemplo: «En esa época el bulevar Malesherbes, recién terminado, era aún, de noche, un verdadero desierto» (*ibid.*, p. 151).

15 A modo de ejemplo: «En el desdibujamiento universal, en el centro del lago, la vela latina de la gran barca de paseo se destacaba neta y vigorosa, sobre el resplandor de brasa del ocaso. Y no se veía sino esa vela, ese triángulo de tela amarilla, desmesuradamente ampliado» (*ibid.*, p. 17).

16 Chalonge, F. de, «Espace, regard et perspectives: La Promenade au bois de Boulogne dans "La Curée" d'Emile Zola», *Littérature*, 65, febrero de 1987, pp. 58-69. Véase también Duffy, L., «Preserves of Nature: Traffic Jams and Garden Furniture in Zola's *La Curée*», en Duffy, L. y Tudor, A. (eds.), *Les lieux interdits. Transgression and French Literature*, Hull (UK), 1998, pp. 205-218; Parkurst-Ferguson, P., «Mobilité et modernité: le Paris de *La Curée*», *Les Cahiers Naturalistes*, 67, 1993, pp. 73-82.

misma aglomeración, que obliga a un avance lento, no es sentida como un obstáculo sino que permite una mirada hacia la nueva ciudad entendida ya como espectáculo<sup>17</sup>. Zola ha tenido la habilidad, por tanto, de no mostrarnos el Bois de Boulogne tal cual: en este caso concreto, la descripción detallada del lugar le interesa menos que sus consecuencias en los nuevos modos de usar la ciudad.

Pero, al lado de los protagonistas humanos que regresan del Bois, hay también en *La Curée* dos trasuntos arquitectónicos de las dos aristocracias enfrentadas en la construcción de París: frente al nuevo y fastuoso *hôtel* de Aristide Saccard, junto al Parc Monceau, representativo de las moradas de «la jauría», se alza el viejo e histórico *hôtel* de M. Béraud en la isla de Saint-Louis. Símbolo de la nueva riqueza derivada de la rapiña de las grandes plusvalías generadas por las obras haussmannianas, el *hôtel* Saccard se ubica en esa zona privilegiada que constituirá, en la segunda mitad del XIX, el área noroeste de la ciudad. La mansión de Aristide, construida «en un solar robado a la Villa»<sup>18</sup>, es una de las que bordeaban —y aún hoy bordean— el Parc Monceau, abriendo sus jardines directamente al propio parque y privatizando así todo el espacio del borde del mismo, verdadero símbolo no sólo de la ambiciosa política de equipamiento en parques y jardines urbanos de los *grands travaux* haussmannianos sino también del grado de jerarquización social que, desde el principio, marcó la distribución y tratamiento de estos nuevos espacios verdes<sup>19</sup>. Zola nos ofrece una detenida descripción de la

17 «... Maxime, encantado por el aspecto inglés del paisaje, miraba, a los dos lados de la avenida, los hoteles de arquitectura caprichosa» (*ibid.*, p. 21).

18 *Ibid.*, p. 143.

19 El Parc Monceau fue realizado, para el duque de Chartres (el futuro duque de Orleans, «Felipe Igualdad») entre 1773 y 1778 por el gran paisajista Carmontelle, y fue objeto, en 1783, de reformas a cargo del paisajista escocés T. Blaikie. Declarado bien nacional en la Revolución, fue devuelto a la familia Orleans durante la Restauración y, finalmente, adquirido por la ciudad de París en 1860.

arquitectura del *hôtel*<sup>20</sup>, insistiendo, sobre todo, en la profusión de espacios representativos y en la exuberancia de la decoración, configurando un espacio marcado por el lujo excesivo del *parvenu*, que, ya desde el mismo vestíbulo, produce una sensación de «ahogo», de verdadera claustrofobia. La casa de Saccard es más teatro que morada familiar, reflejando la pérdida de ese anclaje generacional que representa, en cambio, su contrapunto en la novela, el viejo, aristocrático y somnoliento *hôtel* Beraud; y es teatro porque carece, paradójicamente, de las dos ideas asociadas al concepto mismo de casa, privacidad y reposo<sup>21</sup>.

Los diferentes espacios del *hôtel* Saccard van adquiriendo en la trama de la narración un verdadero protagonismo, como ocurre con las habitaciones privadas de Renée, la joven segunda esposa de Aristide, «un nido de seda y encaje, una maravilla de lujo coqueto». Pero de tales espacios nos interesa ahora sobre todo la inquietante presencia del invernadero. El invernadero de Saccard es uno de esos recintos de hierro y cristal que se convirtieron, a lo largo del siglo XIX, en una de las tipologías arquitectónicas predilectas para el ensayo de los nuevos materiales industriales de construcción pero también en el receptáculo adecuado para plantear una nueva relación entre Naturaleza y Metrópolis en el marco del diseño de los nuevos espacios públi-

---

Hausmann integró su remodelación dentro del complejo programa de parques públicos de los *grands travaux*, siendo inaugurado por Napoleón III en 1861, pero su carácter de «jardín público» se vio desde el principio matizado por la apropiación privada de los bordes del parque por los lujosos *hôtels* circundantes.

20 *Ibid.*, pp. 22-24.

21 «Era la casa equívoca del placer mundano, del placer imprudente que arranca las ventanas para imponer a los transeúntes las confidencias de las alcobas. El marido y la mujer vivían allí libremente, ante los ojos de sus domésticos. Se habían repartido la vivienda, acampaban en ella, sin tener pinta de estar en su casa, como arrojados, al final de un viaje tumultuoso y ensordecedor, a un regio hotel amueblado, donde sólo habían tenido el tiempo de deshacer sus baúles, para correr más de prisa a los disfrutes de una ciudad nueva» (p. 145 de la edición castellana citada).

cos, en los que el «jardín de invierno» asumirá pronto un papel destacado. Pero el invernadero no tardará en saltar igualmente al ámbito privado, configurándose, en el proceso de definición del tipo de mansión urbana de élite en la segunda mitad del XIX, como un espacio particularmente refinado pero al mismo tiempo inquietante, en cuanto que marcado por la propia ambigüedad que le otorga su contradictoria combinación de transparencia y cierre, y así es como lo ven desde Balzac hasta Gautier o Maupassant y, más tarde, Proust o el Maeterlinck que da a una de sus principales obras poéticas justamente el título de *Serres chaudes*<sup>22</sup>.

El tórrido ambiente del invernadero de Saccard<sup>23</sup>, en el que crecen de manera inquietante y artificialmente exuberante plantas que por sí solas nunca hubieran podido aclimatarse a París, no es sólo el símbolo tecnológico del progreso, sino, sobre todo, el escenario adecuado para la desenfrenada sensualidad que reúne bajo sus bóvedas a Renée, la joven segunda mujer de Aristide, y a Maxime, el hijo del primer matrimonio de éste. El ambiente aparece dominado al mismo tiempo por una atmósfera densa y pesada, un calor húmedo de voluptuosidad «tropical»<sup>24</sup>, y por esa moderna e insólita forma de claustrofobia que, gracias a la invención de las paredes de vidrio, puede combinar el encierro agobiante con la visión transparente de la realidad exterior<sup>25</sup>. El calor de esa jaula de cristal es la otra cara de la

22 Campmas, A., «Les Fleurs de serres: Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle», en Harkness, N. (ed.), *Visions/Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture*, Oxford, Peter Lang, 2003, pp. 49-61.

23 Saint-Gerand, J.-P., «La Serre dans *La Curée* de Zola», *L'Information Grammaticale*, 31, octubre de 1986, pp. 27-33.

24 «Un amor inmenso, una necesidad de voluptuosidad flotaba en esta nave cerrada donde hervía la sangre ardiente de los trópicos» (*ibid.*, p. 51).

25 «Fuera, por los pequeños cristales del invernadero, se veían perspectivas del parque Monceau [...]. Y aquel trozo de tierra ardiente, aquel tálamo inflamado donde los amantes se tendían, hervía extrañamente en medio de este gran frío mudo» (*ibid.*, p. 199).

moneda del frío de las calles de París, lo mismo que las pasiones prohibidas<sup>26</sup> acompañan de manera indisoluble a unos procesos especulativos que, aunque en última instancia basados en la frialdad de los números y del cálculo, en esa misma frialdad de la que está hecho el jardín de invierno desde el punto de vista de su ingeniería constructiva, participan también del carácter «febril» de las pasiones que ese mismo receptáculo encierra<sup>27</sup>.

Esta asfixia de invernadero reaparece, paradójicamente, en un espacio carente de jardín y de plantas. *Pot-Bouille*<sup>28</sup>, la décima novela del ciclo de los Rougon-Macquart, fue escrita en 1881-1882 como folletín y publicada en seguida como libro en 1882, determinado, en buena medida, por las duras acusaciones vertidas en 1880 contra la publicación de *Nana*, a las que Zola responde en esta obra con una disección implacable de la hipocresía y de la doble moral burguesa, vista en el espejo de las relaciones sociales y humanas que se establecen en el marco verdaderamente claustrofóbico de los pisos de uno de los típicos bloques de alquiler.

Si en *La Curée* todo «ardía» o estaba en ebullición, desde el pavimento de París que pisaba Saccard hasta la atmósfera del invernadero de su *hôtel*, en *Pot-Bouille* (cuyo título hace referencia, recordando al Baudelaire de *La Couvercle*, a la metáfora gastronómica del guiso hogareño cotidiano cocido a fuego lento)

26 «Era entonces, en el fondo de esta jaula de cristal, hirviendo de todas las llamas del estío, perdida en el frío claro de diciembre, cuando saboreaban el incesto, como fruto criminal de una tierra demasiado caldeada, con el temor sordo de su tálamo aterrador» (*ibid.*, p. 203).

27 El propio Aristide, en medio de su «fiebre» especuladora, había soñado con convertir a París en un gigantesco invernadero: «Su cerebro hervía. Hubiera propuesto muy en serio meter a París bajo una inmensa campana, para convertirlo en invernadero y cultivar piña y caña de azúcar» (*ibid.*, p. 125).

28 Las citas de esta obra que a continuación se incluyen están tomadas de la edición francesa, con comentarios y notas de Pierre Marotte y prefacio de François Nourissier, *Pot-Bouille*, París, Le Livre de Poche, 1984; las traducciones son mías.

el bloque de pisos es un mundo cerrado que ha roto el tradicional contacto entre la casa y la calle y que «hierve», dejando ver en los momentos de crisis aquello que verdaderamente «se cuece» en el interior de los *immeubles* haussmannianos, como comprendió Paul Alexis, el gran amigo de Zola, ya en 1882<sup>29</sup>.

En *Pot-Bouille* ese ambiente artificialmente cálido es el marco del ascenso social de Octave Mouret, el nuevo tipo de arribista que, en *Au Bonheur des Dames*, creará el primer gran almacén de París. En la casa nueva a la que llega Mouret (un islote de «novedad» en medio del «yeso roído» de las viejas casas vecinas y premonición del destino *demolisseur* que espera a éstas últimas) es el vestíbulo, ese espacio semipúblico, de transición entre la calle y el secreto privado de los pisos, del que arranca la escalera principal y en el que reina el portero, el que se le presenta, como rito de paso al nuevo París, dominado por un «lujo violento»<sup>30</sup> y un «calor de invernadero», provocado por la circunstancia, comentada con orgullo por uno de los inquilinos, de haber instalado calefacción incluso en la escalera<sup>31</sup>. Este ambiente sofocante de la escalera reaparecerá en la obra en diversas ocasiones<sup>32</sup>, siempre como símbolo del igualmente sofocante ambiente moral que se vive en el interior del bloque. Es un calor malsano que hace pensar en la fermentación, en la incuba-

29 «Zola encontró primero el título: *Pot-Bouille*, es decir, el cocido burgués, el trajín del fogón, la cocina de todos los días, cocina terriblemente equívoca y mentirosa a pesar de su aparente bonhomía. A los burgueses que dicen: "Nosotros somos el honor, la moral, la familia", él [Zola] les quería responder: "No es verdad, sois la mentira de todo esto, vuestra olla es la marmita en la que se cuecen todas las podredumbres de la familia y todos los relajamientos de la moral"». (Alexis, P., *Émile Zola. Notes d'un ami*, París, 1882, cit. en la ed. cit. de *Pot-Bouille*, p. 503).

30 *Ibid.*, p. 13.

31 «Ahora, todos los propietarios que se respetan hacen este gasto» (*ibid.*, p. 14).

32 «... uno se ahogaba en la escalera caldeada, en la que los falsos mármoles, los altos espejos y las puertas de caoba se velaban de vapor» (*ibid.*, p. 126).



ción de todos esos vicios que se ocultan cuidadosamente tras las puertas de cada piso.

Sin embargo, entre esos dos grandes relatos de la metrópolis que son *La Curée* y *Pot-Bouille*, Zola no se había limitado a narrar el nuevo París haussmanniano (protagonista en, por orden de aparición, *Le Ventre de Paris*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Une Page d'Amour* y *Nana*) sino que, en dos ocasiones, había derivado nuevamente la historia de los Rougon-Macquart a Plassans, la ciudad provinciana originaria (ciudad imaginaria pero verdadero trasunto de Aix-en-Provence): se trata de los volúmenes tercero y cuarto, respectivamente *La Conquête de Plassans* y *La Faute de l'abbé Mouret*. Y, en ambos, el jardín y la naturaleza vegetal desempeñan un papel fundamental.

En *La Conquête de Plassans*, la «conquista» a la que hace referencia el título es en realidad una «reconquista», la que lleva a cabo un enviado del partido oficial, el abate Faujas, tras haber sido elegido un candidato realista en esa circunscripción. Pero nos interesa más ahora una segunda conquista privada del manipulador clérigo: el proceso mediante el que se va apoderando de las voluntades y de las almas de la familia Mouret, que lo aloja, y en especial de la madre, Marthe, arrinconando al *pater familias*, François Mouret, quien, finalmente, se ve expulsado de su propia casa<sup>33</sup>. Y la felicidad de esa casa, que viene ahora a interrumpirse, aparece precisamente asociada a la vida familiar en torno a un jardín cerrado de carácter popular y hortelano<sup>34</sup>. Definido

33 Véase Voisin, M. A., «Ironie et dissimulation dans *La Conquête de Plassans*», *Les Cahiers Naturalistes*, 68, 1994, pp. 63-76.

34 «El jardín era uno de esos viejos jardines de provincias, rodeados de cenadores, divididos en cuatro cuadros regulares por grandes setos. En el centro había un estrecho estanque sin agua. Un solo parterre estaba reservado a las flores. En los otros tres, que tenían plantados en sus esquinas árboles frutales, crecían coles magníficas, verduras soberbias. Los caminos, con arena amarilla, estaban mantenidos burguesamente» (cito a partir de Zola, É., *Oeuvres complètes*, París, Cercle du Livre Precieux, 1967, vol. I, p. 853).

por el abate Faujas como «un pequeño paraíso», representa la plasmación del sueño de la familia pequeñoburguesa sólida anclada a una casa familiar, y ese carácter de paraíso aparece, además, acentuado por la inocencia de la criatura más edénica del jardín, Desirée, la hija retrasada mental de los Mouret<sup>35</sup>.

El jardín de los Mouret es ya un verdadero jardín urbano, en el que, por ejemplo, pasa a primer plano el problema de las vistas sobre los demás vecinos: al tratarse de jardines escalonados por la topografía del lugar, Mouret lamenta que otros vecinos puedan verlo a él y que él, a su vez, pueda tener vistas sobre el que queda más abajo. Este carácter de pequeño jardín-huerto urbano queda recalcado por la existencia, en su parte trasera, de un pequeño *impasse*, una callejuela desierta que, debido al hecho de abrirse a ella varios jardines colindantes, llegará a ser un lugar fundamental en la doble conspiración del abate: la política y la privada.

El éxito de esta doble conspiración es total: Plassans será ganado nuevamente para la causa oficialista, en tanto que la familia Mouret queda deshecha y sus vástagos en desbandada (volveremos a hablar de Serge, el sacerdote de *La Faute de l'Abbé Mouret*, y ya hemos hecho referencia a Octave, el comerciante triunfador de *Au Bonheur des Dames*). La visión de la ruina del jardín por el viejo Mouret<sup>36</sup> precede de manera inmediata al desencadenamiento de la tragedia en forma de incendio purificador.

35 Baguley, D., «Les Paradis perdus: Espace et regard dans *La Conquête de Plassans* de Zola», *Nineteenth-Century French Studies*, n.º 9, 1980-1981, pp. 80-92.

36 «Pero no reconocía ya el jardín. Le parecía más grande y vacío, y gris, y semejante a un cementerio. Los setos habían desaparecido, las lechugas ya no estaban, los árboles frutales parecían haberse marchado. Volvió sobre sus pasos, se puso de rodillas para ver si no eran las babosas las que se lo habían comido todo. Los setos sobre todo, la muerte de este alto verdor le oprimía el corazón, como la muerte de un rincón vivo de la casa. ¿Quién había matado a los setos? ¿Qué guadaña había pasado por allí, arrasándolo todo, sin perdonar ni los macizos de violetas que había plantados al pie de la terraza? Un sordo gruñido se abría paso en su interior a la vista de esta ruina» (ed. cit., p. 1067).

En cuanto a *La Faute de l'abbé Mouret* es el quinto volumen de la serie, aparecido en 1875<sup>37</sup>. Está estrechamente relacionado con el anterior no sólo por su localización geográfica sino también por su dura crítica religiosa: se trata, ahora, del problema del celibato sacerdotal, entendido por Zola como algo contrario a los impulsos de la naturaleza<sup>38</sup>. El protagonista es el abate Serge Mouret, hijo de la familia destrozada por el abate Faujas. Tras ser ordenado sacerdote, elige ser destinado a la miserable aldea de los Artauds, cuyos habitantes viven en un estado de brutalidad primitiva, que nos les impide, sin embargo, poseer rudimentarios jardines<sup>39</sup>. Allí, el exacerbado amor místico de Serge por la Virgen María termina por hacerlo enfermar y, por iniciativa de su tío el doctor Pascal, se instala para ser cuidado en casa del ateo Jeanbernat, guardián de la extraña propiedad abandonada conocida como Le Paradou<sup>40</sup>, y su sobrina Albine, que vive con él en un estado de absoluta libertad, de retorno a la naturaleza, como única habitante del parque.

Le Paradou es un jardín absolutamente inquietante, en el cual la naturaleza, un tiempo domeñada por la mano del hombre, no se ha limitado a recuperar plenamente sus derechos sino que lo ha hecho de un modo *excesivo*. Se trata de un parque aristocrático de la época de Luis XV («... todo un pequeño Versalles perdido en las piedras, bajo el gran sol del Midi»<sup>41</sup>), que había

37 Véase Massmann, A. (ed.), *La Méthode à l'œuvre. La Faute de l'abbé Mouret d'Émile Zola*, Barcelona, 1994.

38 De hecho, en el *dossier* preparatorio figuran notas de lectura de Zola de diversas obras médicas que criticaban, desde un punto de vista estrictamente científico, el celibato de los sacerdotes. Véase Ouvrard, P., *Zola et le prêtre*, París, 1986.

39 «Los trozos de jardín, conquistados a la roca, despleaban cuadros de verduras divididos por setos vivos» (esta cita y las que siguen a continuación de *La Faute de l'Abbé Mouret* están referidas a la edición de Booking International, París, 1996, p. 30).

40 Véase Cnockaert, V., «Un jardin de références: Le Paradou», en Bouvet, R. y El Omari, B. (eds.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, 2003, pp. 37-51.

41 *Ibid.*, p. 54.

sido escenario, en el siglo XVIII, de una vaga historia de amor que nunca llega a concretarse —aunque el fantasma de la dama para la que se construyeron tales jardines no cesa de planear sobre la nueva pareja—, y que, abandonado casi en seguida después de su creación, se ha convertido en el escenario de un crecimiento salvaje de la naturaleza, que ha arruinado todas las construcciones humanas revelando así la fragilidad y el carácter efímero del orden que originalmente se le quiso imponer<sup>42</sup>.

En su extraña convalecencia en la casa de Jeanbernat y Albine en Le Paradou (que es sin duda un punto débil en el argumento de Zola: en ningún momento se nos explica por qué el abate es abandonado allí a su suerte durante un largo periodo sin recibir ni tan siquiera una visita de su tío, quien, desde luego, hubiese impedido el desarrollo de los acontecimientos que a continuación se narran), el abate Mouret languidece en la habitación de Albine, auténtico segundo útero (Zola destaca sus contornos redondeados<sup>43</sup>) desde el que renacerá a la nueva vida marcada por las reglas del jardín. En esta habitación hay también restos de antiguas pinturas galantes, cuya temática erótica apenas es visible pero que misteriosamente recuperarán sus colores y su fuerza a medida que avance el itinerario amoroso de Serge y Albine.

El enclaustramiento de Serge en la habitación-útero oscura termina con un decidido «Abre los postigos»<sup>44</sup>, que permite entrar el sol y da paso al siguiente acto de este Adán renacido: el descubrimiento de su jardín edénico, Le Paradou. Éste es larga-

42 Este *château* en ruinas con su parque lleno de vegetación salvaje refleja un recuerdo de juventud de Zola, recogido en *Les Squares* (Zola, É., *Souvenirs, Contes et Nouvelles*, París, col. Pleiade, 1976, p. 321), cit. en Got, O., «Zola et le jardin mythique», *Les Cahiers Naturalistes*, 62, 1988, pp. 143-152.

43 *Ibid.*, p. 141.

44 *Ibid.*, p. 149.

mente descrito como un «mar de verdor» en el que la vegetación, abandonada a sí misma, ha crecido de una manera exuberante y monstruosa, lujuriente y al mismo tiempo amenazadora<sup>45</sup>. El jardín está marcado en todos sus rincones por la fecundidad, lleno —metáfora transparente— de un exceso de savia que desborda por todas partes. Plantas que en otros lugares obedecen al orden del jardín doméstico humano, como las rosas<sup>46</sup>, son aquí presa de «floraciones locas»<sup>47</sup>, en medio de un delirio vegetal que suscita en Serge y Albine el éxtasis.

Las expediciones y paseos de estos nuevos Adán y Eva por el Paradis-Paradou están marcados por la excitación del continuo descubrimiento, la exaltación de los sentidos y la despreocupación por las necesidades básicas, ya que la fecundidad desenfrenada de las plantas les surte de toda clase de frutos. El simbolismo vegetal<sup>48</sup> (incluyendo el de los colores de las plantas<sup>49</sup>) reafirma continuamente la evidente relación de la historia de Serge y Albine con el relato bíblico de los orígenes de la humanidad y el mito del Paraíso Terrenal<sup>50</sup>, lo que convierte, en cam-

45 M. R. Faure («Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers», *Les Cahiers Naturalistes*, 79, 2005, pp. 45-58) ha destacado la insistencia de Zola en describir a esta vegetación fuera de control como «monstruosa», con plantas semejantes a reptiles, relacionándola con las críticas de numerosos botánicos (empezando por el propio Rousseau cuya sombra parece planear siempre por Le Paradou) a las hibridaciones y las manipulaciones artificiales de la flora. Véase también Shinoda, C., «Exubérance végétale chez Mirbeau et Zola», en *Cahiers Octave Mirbeau*, 8, 2001, pp. 58-73.

46 Rieger, A., «L'espace de l'imaginaire. Promenade dans la roseraie zolienne», *Les Cahiers Naturalistes*, 63, 1989, pp. 93-108.

47 *Ibid.*, p. 173.

48 Ripoll, R. «Le Symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret*: Réminiscences et obsessions», *Les Cahiers Naturalistes*, 31, 1966, pp. 11-22.

49 Prado, J. del, «Lectura de *La Faute de l'abbé Mouret*: ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores», *Filología Moderna*, 17, 1997, pp. 217-264.

50 Moreau, P.-L., «Le mythe du paradis perdu dans *La Faute de l'abbé Mouret*», en AA.VV., *Actes des Septièmes Journées Nationales de Littérature Française*, Tucumán, 1995, pp. 180-195.

bio, al pecado particular del abate en un segundo Pecado original<sup>51</sup>. A ello se añade la particular devoción mariana de Serge Mouret, causante de su enfermedad y que, al insistir especialmente en el tema de la Inmaculada Concepción, liga el sentimiento mariano a la propia idea de inocencia del jardín florido<sup>52</sup> (y la profanación de éste a la desfloración sacrílega).

El jardín presenta, además, otros dos rasgos esenciales, además de su exuberancia: es un recinto cerrado y su forma es prácticamente circular. Ese círculo tendencial lo relaciona con las imágenes del Paraíso en la tradición iconográfica medieval. Pero más importante aún es su carácter cerrado, que lo aísla de un mundo que, sin embargo, está tan próximo que permite vislumbrar desde allí la vida de la aldea de Artauds<sup>53</sup>. Un muro continuo rodea al Paradou, con una única abertura que tendrá un papel decisivo tras la caída.

Esta última se produce cuando, tras largas búsquedas por los rincones más desconocidos del jardín, Serge y Albine encuentran por fin el gran árbol que reina sobre el lugar. La descripción de este árbol enorme y poderoso, cuya savia tiene tal fuerza que fluye por su corteza —su carácter de símbolo fálico resulta evidente— y al que los demás árboles rodean como súbditos ante el monarca, hace de él no sólo un remedo del árbol del Bien y del Mal de la Biblia sino también, y sobre todo, un verdadero *axis mundi*, un dios de la fecundidad<sup>54</sup>.

51 Roy-Reverzy, E., «Les Perversions de la pastorale: *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Jardin des supplices*», *Littératures*, 36, 1997, pp. 81-95; Anfray, C., «*La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman*», *Les Cahiers Naturalistes*, 79, 2005, pp. 45-58.

52 Jullien, D., «Dans les jupes du Paradou: pour une topique de l'Immaculée Conception dans *La Faute de l'abbé Mouret*», en AA.VV., *Lire/Delire Zola*, pp. 118-134.

53 Tonard, J. F., *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart*, Francfort-Berlín-Nueva York, 1994.

54 *Ibid.*, pp. 254-255.

A sus pies, en su altar vegetal, tiene lugar la definitiva consumación del sexo entre la pareja, a la que inmediatamente sucede la tragedia. Y en ella tiene un papel fundamental la única abertura del muro de cierre: un hueco que Albine había taponado cuidadosamente pero que ahora descubre con horror que ha sido de nuevo abierto y agrandado «por alguna mano furiosa»<sup>55</sup>. La temida comunicación con el mundo exterior ha sido, pues, restablecida. Serge, pese a las desesperadas advertencias de Albine, *mira hacia fuera* y ello basta para hacerle consciente de ese nuevo pecado (le parece que, al desflorar a Albine, ha acabado con la virginidad misma de María). Es más, por el hueco aparece la repulsiva figura del hermano Archangias, un fanático e ignorante fraile cuya misoginia exacerbada lo había llevado hasta el extremo de reprochar a Serge su devoción por la Virgen. El fraile, ante las dudas de Serge, lo arranca violentamente del jardín a través del agujero del muro, materializando así una nueva expulsión del Paraíso (pero también un nuevo nacimiento de Serge con este brutal arranque del seno del parque a través del estrecho agujero). En la tercera parte de la obra, el abate reorienta su devoción principal hacia la figura de Jesucristo y desoye las súplicas de Albine, que está embarazada, de que regrese al Paradou, lo que provoca su suicidio. El jardín edénico se ha cobrado, finalmente, sus víctimas.

Nada de edénico tiene, por el contrario, el muy burgués jardín de *Une Page d'amour*. Esta obra, octava entrega de la serie, publicada en 1878, nos devuelve nuevamente a París, incluye en su comienzo el árbol genealógico de los Rougon-Macquart y es célebre en el conjunto de la serie de Zola por sus cinco largas descripciones (tan prolongadas que, para Flaubert, llegaban a hacerse tediosas y repetitivas) de un París cambiante bajo los ele-

55 *Ibid.*, p. 265.

mentos y visto desde las alturas de Trocadero-Passy<sup>56</sup>. Pero la obra nos presenta también un nuevo tipo de jardín parisino, el jardín burgués de carácter aún semirrural y tan abundante entre los jóvenes profesionales liberales. En Passy reside Helène Mouret (una de las víctimas de la «conquista» de Plassans por el abate Faujas) junto con su hija Jeanne. Una crisis médica de ésta provoca que trabee conocimiento con un joven médico, el doctor Deberle. Éste prescribe, en un principio, en consonancia con las virtudes higienistas atribuidas a los nuevos parques públicos, dos horas diarias de paseo en el Bois de Boulogne. Más tarde, sin embargo, la intimidad entre Helène y el doctor tendrá como marco las visitas de aquélla al jardín de este último.

El jardín del doctor Deberle, en ese barrio de Passy tan lleno aún de tranquilidad y tan ajeno al estrépito de la metrópolis parisina que presenta más bien el aspecto de una pequeña ciudad de provincias<sup>57</sup>, es definido como un «jardín burgués», separado de la calle por una verja llena de verdor y capaz de hacer que sus habitantes olviden la proximidad de las casas vecinas<sup>58</sup>. Este jardín

56 Leduc-Adine, J.-P., «Roman de l'art et l'art du roman: A propos des descriptions de Paris dans *Une Page d'amour*», en *Zola and the Craft of Fiction: Essays in Honour of F. W. J. Hemmings*, Leicester UP, Leicester, 1990, pp. 89-97; Bermúdez Medina, L., «Un lointain ronflement: Paris dans *Une Page d'Amour*», en *Excavatio*, 17, 2002, pp. 67-77.

57 «A esa hora, en ese barrio apartado, Passy dormía ya, con el pequeño aliento de una ciudad de provincias. A los dos lados de las aceras se alineaban hoteles, pensionados de señoritas, negros y somnolientos, casas de comidas cuyas cocinas estaban aún alumbradas. Ni una tienda horadaba la oscuridad con la luz de su escaparate [...] Cesaban las casas, se extendían muros sobre los cuales caían mantos de clemátides y masas de lilas en flor. Grandes jardines separaban los hoteles y, de vez en cuando, una verja dejaba ver masas oscuras de verde en las que extensiones de césped de un tono más claro palidecían entre los árboles, mientras que, en vasijas que se vislumbraban confusamente, ramos de iris perfumaban el aire» (cito a partir de la edición Zola, É., *Oeuvres complètes*, París, Club du Livre Précieux, 1967, vol. 2, p. 1070).

58 «Era un jardín burgués, con una zona central de césped, flanqueada por dos macizos. Una simple verja lo separaba de la rue Vineuse; pero había crecido una cortina tal de verdor que desde la calle ninguna mirada podía penetrar; yedras,



burgués es la antítesis de la naturaleza lujuriente, perturbadora y excesiva de otros jardines zolianos: en él todo aparece controlado, dominado por el sentido del orden y, sobre todo, no hay «excesos de savia». Es, en el fondo, un jardín que se ha transformado en un salón, como piensa explícitamente la protagonista<sup>59</sup>.

Y, sin embargo, en este jardín-salón no falta la versión burguesa del invernadero. Asociado de manera declarada a los inicios de la moda japonsista<sup>60</sup>, el ambiente tórrido antinatural del invernadero<sup>61</sup> sirve de recuerdo, incluso en el seno del más estricto orden burgués, de las potencialidades de perturbación de ese orden implícitas en la propia naturaleza.

---

clemátides y madreselvas se pegaban y se enroscaban por la verja y, tras este primer muro de follaje, se alzaba un segundo hecho de lilas y cíttis. Incluso en invierno las hojas perennes de las yedras y el entrelazamiento de las ramas bastaban para ocultar la vista. Pero el gran encanto era, al fondo, algunos árboles de alto porte, olmos soberbios que ocultaban el negro muro de una casa de cinco pisos. En este estrangulamiento de las construcciones vecinas, aportaban la ilusión de un rincón de parque y parecían agrandar desmesuradamente ese pequeño jardín parisiense que se barría como un salón. Entre dos olmos colgaba un columpio cuyo asiento había verdeado por la humedad» (*ibid.*, p. 997).

59 «Lo que le encantaba en este jardín burgués era, sobre todo, la limpieza del césped y de los macizos. Ni una hierba olvidada estropeaba la simetría del follaje. Los caminos, rastrillados cada mañana, tenían para los pies una suavidad de alfombra. Vivía allí, tranquila y reposada, sin sufrir excesos de savia. Nada perturbador le venía de esos macizos tan netamente dibujados, de esos mantos de yedra cuyas hojas amarilleadas quitaba el jardinero una a una. A la sombra cerrada de los olmos, en ese parterre discreto que la presencia de Mme. Deberle perfumaba con una pizca de almizcle, podía creerse en un salón; sólo la vista del cielo, cuando alzaba la cabeza, le recordaba que estaba al aire libre y la hacía respirar con amplitud» (*ibid.*, pp. 1033-1034).

60 «... una especie de invernadero transformado en pabellón japonés» (*ibid.*, p. 996). Véase Barrow, S. M., «Zola's Images of the Parisian "Floating World": The Japoniste Landscape of *Une Page d'amour*», *Excavatio*, 13, 2000, pp. 199-208. Véase también Barrow, S. M., «Zola and the Art of Japan: Aspects of japonisme in *Au Bonheur des Dames*», *Excavatio*, XI, 1998, pp. 91-98.

61 «Hacía mucho calor, un calorífero exhalaba un soplo asfixiante. Los amplios vidrios estaban cerrados y se percibía el estrecho jardín en su aspecto invernal, parecido a una gran sepia tratada con un acabado maravilloso, destacando sobre la tierra oscura las pequeñas ramas negras de los árboles» (*ibid.*, p. 1174).

*Le Rêve*, decimosexto volumen de la saga, publicado por entregas en *La Revue illustrée* entre abril y octubre de 1888, y en ese mismo mes como libro<sup>62</sup>, ha sido unánimemente considerada por la crítica como la novela más atípica de la serie de los Rougon-Macquart, debido, sobre todo, a su aparente estructura de cuento romántico. La acción se desarrolla en Beaumont, una pequeña ciudad de provincias que vive bajo la sombra, en todos los aspectos, de su catedral y del clero. Un matrimonio de bordadores de ornamentos eclesiásticos, Hubert y Hubertine, recogen a una niña abandonada que se muere de frío refugiada entre los contrafuertes de la catedral: es Angelique, la hija de Sidonie Rougon, siniestro personaje que, sin llegar a ser protagonista de ninguna de las obras de Zola, aparece en diversas entregas de los Rougon-Macquart (en especial en *La Curée*). La pareja de bordadores asume legalmente su tutela (sus únicos contactos exteriores son los viajes a París para arreglar este asunto legal, donde Hubert experimenta el choque de los cambios sufridos por la ciudad), y pasan los años en feliz armonía familiar en la casa, situada al abrigo de los propios muros de la catedral. Desde el balcón de la misma, lugar primordial del relato, Angelique se enamora de un desconocido artesano que está reparando una vidriera del siglo XII y resulta ser Félicien, hijo del obispo de Beaumont. Repudiado por éste desde que su nacimiento ocasionó la muerte de su esposa y lo llevó a ordenarse sacerdote, ahora, al cabo de veinte años, se reencuentra con su padre, quien ha concertado su matrimonio con la hija de una de las mejores familias de la ciudad. El amor de Angelique y Félicien choca con la negativa total del obispo, no tanto por desprecio a la baja condición de Angelique cuanto por librar a su hijo del

62 La edición utilizada para este trabajo ha sido la publicada en París por Le Livre de Poche, 1985, con prefacio de Alain Bosquet y comentarios finales de Roger Ripoll.

tormento de las pasiones que él mismo sigue experimentando. A punto de morir Angelique, el obispo cede, la boda se celebra en la catedral y Angelique muere a la salida de la ceremonia (en un final trágico con el que Zola quiere evitar repetir el final de cuento de hadas que había dado a *Au bonheur des Dames*).

Pues bien, en este extraño y breve relato, la arquitectura, los jardines y el paisaje vuelven a convertirse en referencia esencial de la trama. La casa de Hubert y Hubertine (en la que se han sucedido los bordadores Hubert desde Luis XI), construida en el siglo XV, está adosada al flanco de la catedral, entre dos contrafuertes, «como una verruga entre los dedos del pie de un coloso». En ella, la habitación de Angelique, lugar de su soledad y sus ensoñaciones, ocupa la mitad del espacio bajo cubierta y está dotada de un balcón con dos puertas-ventana, una de ellas condenada. Este lugar constituye «un rincón encantador, una especie de nicho»<sup>63</sup>, y es el lugar desde donde se mira a un exterior que no es el de la ciudad sino el de la catedral, masa enorme que aplasta cada día a Angelique con el peso de la piedad, edificio vivo que siente vibrar con las golondrinas y sufrir con las tormentas<sup>64</sup>. Pero contempla también los cuatro jardines o espacios verdes que destacan en el paisaje circundante<sup>65</sup>. El primero de ellos es el propio jardín de los Hubert, que forma parte del propio recinto de la catedral, situado junto al ábside, dominado por una sombra eterna y un carácter solemnemente sagrado. En claro contraste está el prado del Clos-Marie, un antiguo huerto monacal que es ahora terreno de la ciudad; como jardín, es un lugar degradado, en el que ya sólo hay árboles frutales y que está

63 *Ibid.*, p. 56.

64 *Ibid.*, p. 59. El pasaje en el que Zola habla del amor de Angelique por la catedral cuando la ve recortarse contra el cielo constituye una de sus más espectaculares descripciones paisajísticas (*ibid.*, p. 60).

65 Got, O., «Le système des jardins dans *Le Rêve*», *Les Cahiers Naturalistes*, 76, 2002, pp. 85-96.

habitado por familias pobres. Sin embargo, las mujeres de esas familias lo convierten, desde el balcón de Angelique, en un espectáculo lleno de vida cuando van a lavar al arroyo. El extremo opuesto lo representan los dos jardines simbólicamente cerrados de Beaumont: el aristocrático jardín de Voincourt y el del obispado. Ambos se caracterizan, ante todo, por su frialdad y su hermetismo, hasta el punto de que la entrada de Angelique junto con Félicien al jardín del obispo reviste un verdadero carácter iniciático: «... ese jardín al que siempre quise entrar»<sup>66</sup>. El sistema de estrechas relaciones entre arquitectura y vegetación se completa con la fuerte presencia en la narración de las ruinas del castillo medieval de Hautecoeur. Inspirado en los castillos de Pierrefonds y Coucy, es el objeto de paseos campesinos en los que la vida vegetal que recubre sus viejas piedras sustenta una nueva versión de la poética de las ruinas<sup>67</sup>.

Finalmente, en 1893, *Le docteur Pascal*, vigésimo y último volumen de la serie<sup>68</sup>, sitúa la acción entre 1872 y 1874, haciendo que, al hecho histórico del hundimiento del Segundo Imperio, ya narrado en el volumen anterior, *La Débâcle*, suceda de manera inmediata el final simbólico de esa familia tan indisolublemente ligada al mismo, con la muerte de Adelaïde Fouque (la vieja «Tante Dide» con la que se había iniciado la saga)<sup>69</sup>. Pero la muerte física de la matriarca va acompañada, sobre todo, por la muerte de la memoria: la quema (un verdadero auto de fe del que tan sólo escapa el árbol genealógico) de los archivos sobre la propia historia familiar que tan trabajosamente ha ido reuniendo el doctor Pascal Rougon, convencido de la influencia decisiva del

66 *Ibid.*, p. 123.

67 *Ibid.*, pp. 46-47.

68 Véase Granet, M., *Le Temps trouvé par Zola dans son roman Le Docteur Pascal*, París, 1980.

69 La edición de *Le Docteur Pascal* utilizada para este trabajo es la de Pocket, París, 1993. Las siguientes citas están referidas a la misma.

factor hereditario sobre la vida de las personas. Cuando Felicité Rougon, la madre de Pascal, logra por fin, tras numerosos intentos, destruir ese archivo que testimonia, desde la frialdad de sus carpetas, los oscuros secretos de los Rougon-Macquart, el ciclo febril, «caliente», del Segundo Imperio puede darse, finalmente, por clausurado y puede comenzar el «enfriamiento», la normalización burguesa de la III República.

Pero nos interesa ahora señalar que también este último avatar de la familia zoliana vuelve a estar dominado por el escenario de un jardín y de un determinado tipo de paisaje. El doctor Pascal Rougon, en efecto, vive retirado, dedicado a sus investigaciones científicas y, en especial, a la que tiene como objeto a su propia familia, en la finca de la Souleiade, en Plassans, «a un cuarto de hora de la catedral», en compañía de una vieja criada (cuyo fanatismo religioso terminará por facilitar la quema de los archivos) y de su sobrina Clotilde (hija del primer matrimonio de Aristide Saccard y, por tanto, hermana de Maxime, el protagonista de los amores incestuosos en el invernadero de *La Curée*).

La finca de la Souleiade no es más que un resto de lo que fue en su momento una gran propiedad. Las leyes de la herencia—esta vez en el sentido jurídico del término— han dejado reducida la propiedad originaria a «poco más de dos hectáreas». Y a este proceso de decadencia irreversible ha venido a añadirse el gran recién llegado que irrumpe en el paisaje francés: el ferrocarril. Las expropiaciones ferroviarias no sólo han terminado de amputar la finca sino que, además, marcan ya de modo rotundo el paisaje: La Souleiade está, en el momento de los hechos narrados, pegada a la estación por la parte baja de su terraza, y la vista, que antes alternaba el campo circundante y la visión de la ciudad vieja de Plassans, debe ahora dejar paso al tren intruso, sus vías, su estrépito, sus humaredas y sus edificios de servicio.

La casa misma en la que reside el extraño núcleo doméstico de Pascal es igualmente un resto, porque un incendio la ha

dejado reducida a sólo la mitad utilizable. La Souleide tiene, pues, como el muy cercano dominio de Le Paradou, una floreciente historia previa de la que la finca actual es sólo una triste ruina. Pero, al igual que en *La Faute de l'Abbé Mouret*, de nuevo en este jardín va a renacer la vida al convertirse en escenario del amor de una nueva pareja edénica, la compuesta por Pascal y su sobrina.

En efecto, el jardín de La Souleide conserva restos del esplendor pasado, que podrán ser en seguida reactivados. Hay un bosque de plátanos, los restos del seto de lo que en su tiempo fue un «jardín francés», una fuente que, aunque es un simple tubo de plomo embutido en un fuste de columna, no cesa de manar ni en las peores sequías... En definitiva, la finca y su jardín pueden albergar la tranquilidad de un científico, en contraposición a la cercana Plassans, semillero de intrigas (y, ante todo, las de Felicité Rougon para conseguir la destrucción de los archivos de su hijo).

Como en *La Conquête de Plassans*, el fanatismo religioso viene a entrometerse en este mundo ordenado y apacible, bajo la forma de los sermones de un fraile capuchino que suscitan en Clotilde una verdadera «fiebre» religiosa que la lleva a encerrarse y dejar de disfrutar de sus paseos por la finca y del aire libre. Su desorden mental queda perfectamente marcado en un hecho precisamente de carácter botánico: en lugar de los dibujos exactos de flores que copiaba para ayudar al trabajo científico de su tío, Clotilde se da ahora a dibujar extraordinarias eflorescencias de pura imaginación. Su *derèglement* resulta ser, así, un equivalente de la exuberancia monstruosa de la vegetación de Le Paradou.

El doctor Pascal se siente, pues, ante la ofensiva religiosa, con el enemigo en casa, en la misma lucha sin cuartel de *La conquête de Plassans*. Cuando, finalmente, cae enfermo, se producirá un «renacer» similar al que había experimentado su sobrino, el abate Serge Mouret. La convalecencia marca el surgimiento del

amor entre Pascal y Clotilde, que en seguida encuentra su marco perfecto fuera de la casa, que termina por resultar un recinto demasiado estrecho para ese renacimiento a lo natural, que sólo puede tener un escenario: el jardín, coto cerrado e invisible para los demás<sup>70</sup>.

Pero no sólo el jardín cerrado de la finca, sino también el propio paisaje, ya que, en sus continuos paseos, salen fuera de los límites de la finca y aprecian el valor paisajístico y moral de la «ardiente» (el recurso a las metáforas del fuego y el incendio es constante) naturaleza del Midi<sup>71</sup>, marchando por entre el polvo de los caminos y los campos secos<sup>72</sup>. La pareja, en su inocencia renacida sin los vicios ancestrales de la humanidad, resulta así tan edénica que hasta llega a ser tolerada por la hipócrita ciudad de Plassans.

70 «Después, cuando la casa les pareció demasiado pequeña, tuvieron el jardín, la Souleiate entera. La primavera avanzaba con el sol; abril, en su final, comenzaba a hacer florecer las rosas. Y, qué goce esta propiedad, tan bien cerrada por muros, donde nada del exterior podía inquietarlos [...]. Pero el retiro preferido, donde acababan siempre por ir a perderse, era el quincunce de plátanos, la densa umbría, entonces de un verde tierno, semejante a un encaje. Debajo, los setos enormes, los antiguos bordes del jardín francés desaparecido, formaban una especie de laberinto cuyo final no encontraban nunca» (*ibid.*, pp. 193-194).

71 Esa misma brutalidad de la naturaleza ardiente del Midi, con sus masas de olivos, higueras, almendros, etc., será, en cambio, causa de la angustia de Maxime, el hermano de Clotilde, cuando llega a La Souleiate desde París (*ibid.*, p. 78). Véase Lair, S., «Paysages du Levant chez Zola», en Bouloumié, A. y Trivisani-Moreau, I. (eds.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, París, Imago, 2005, pp. 181-196.

72 «Amaban esa naturaleza ardiente, esos campos plantados de almendros escuálidos y olivos enanos, esos horizontes de colinas peladas donde envejecían las masas negras de los cipreses centenarios. Eran como paisajes antiguos, como esos paisajes clásicos que se ven en los cuadros de las viejas escuelas, de coloraciones duras y líneas equilibradas y majestuosas. Todos los grandes soles que parecían haber cocido este campo les corrían por las venas y estaban, gracias a ello, más vivos y más bellos, bajo el cielo siempre azul del que caía la clara llama de una perpetua pasión (*ibid.*, p. 206).

Sin embargo, esta felicidad en el seno del jardín y de la naturaleza es efímera, porque inmediatamente sufre el embate de dos intromisiones. La primera es el recuerdo de Le Paradou. La sombra de la trágica historia de Albine y Serge comienza a planear sobre la pareja desde el momento en que, en sus paseos, llegan a bordear las tierras de lo que fue Le Paradou y tienen lo que Zola define como la «visión de Albine». Le Paradou, sin embargo, está ya en trance de desaparición ante el acoso de la ciudad moderna. En uno de sus antiguos edificios se ha instalado un molino de vapor, pero, sobre todo, el otrora jardín exuberante ha sido ya talado para ser parcelado: la mano del hombre ha vuelto a imponerse sobre el efímero rebrote de la naturaleza salvaje que había podido albergar la historia del abate Mouret. Cuando Clotilde recuerda vagamente haber oído hablar de la historia de su primo Serge, la respuesta del doctor Pascal suena no sólo como el epitafio de Le Paradou sino también como la premonición de que tales historias de «renacimientos» ya no son posibles en el marco de la ciudad moderna<sup>73</sup>.

Como para remarcar esta apreciación, la segunda intromisión en la felicidad del jardín edénico es mucho más prosaica: se trata ya del dinero. El dinero, nervio y motor del nuevo mundo capitalista, tiene, por supuesto, una presencia continua en toda

73 «Sí, sí, el Paradou, un jardín inmenso, bosques, prados, vergeles, parterres y fuentes, arroyos que vertían en el Viorne... Un jardín abandonado desde hace un siglo, el jardín de la Bella Durmiente, donde la naturaleza había recuperado su soberanía... Y, ya lo ves, han talado, roturado, nivelado para dividirlo en parcelas y subastarlas. Las fuentes mismas se han secado, hay abajo ya no hay nada más que ese pantano emponzoñado... ¡Ah! Cuando paso por aquí siento que se me parte el corazón» (*ibid.*, p. 69). Sin embargo, un poco más adelante, se reafirma el optimismo de la vida: «... le Paradou no está ya, lo han saqueado, ensuciado, destruido, pero qué importa. Se plantarán vides, crecerá el trigo, toda una sucesión de cosechas nuevas; y se seguirá amando en los lejanos días de vendimia y siega... La vida es eterna, no hace más que volver a comenzar y acrecentarse» (*ibid.*, p. 70).



la historia de los Rougon-Macquart: el triunfo de los nuevos modos del mercado en *La Curée* o en *Au Bonheur des Dames*, la terrible carencia del mismo en *L'Assommoir* o en *Germinal*, su papel corruptor —en diversas maneras— en *Nana*, *L'Oeuvre* o *La Terre*, etc. Pero, poco antes de *Le Docteur Pascal*, Zola había dedicado específicamente al dinero la decimoctava novela de la serie, la titulada precisamente *L'Argent* (en la que se registraba la reaparición como financiero del mismo Aristide Saccard de *La Curée*). Es ese mismo *argent* el que persigue ahora a Pascal, bajo la forma de la quiebra fraudulenta del notario que administra su capital. Abocado de repente a la mayor pobreza, Pascal se ve obligado a enviar a Clotilde a París (donde su hermano Maxime, enfermo, reclama sus cuidados). La muerte casi simultánea de Pascal y «Tante Dide» y la quema de los archivos del doctor ponen fin a la historia de los Rougon-Macquart y dejan claro que lo que aún quedara de carácter edénico en la relación del hombre con la naturaleza ha desaparecido para siempre.



<b>Jardines de palabras (entre Guillén y Soto)</b>	<b>7</b>
ANDRÉS SORIA OLMEDO	
<b>Estudios e investigaciones para el diseño y el gobierno de los paisajes</b>	<b>35</b>
DOMENICO LUCIANI	
APÉNDICE. <i>Paisaje, medio ambiente, territorio.</i>	
<i>Un intento de precisión conceptual</i>	<b>45</b>
ROSARIO ASSUNTO	
<b>Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad</b>	<b>51</b>
Conversación sobre lo pintoresco	
IÑAKI ÁBALOS Y ED EIGEN	
<b>El Paraíso es un jardín</b>	<b>71</b>
JOSÉ TITO ROJO	
<b>Jardines de Émile Zola</b>	<b>87</b>
JUAN CALATRAVA	

**Maravillas en el jardín: Pratolino** 117  
**LUIGI ZANGHERI**

**APÉNDICE. *Journal du voyage*** 128  
**MICHEL DE MONTAIGNE**

**La ideología y la transformación del paisaje urbano:  
el ciprés en la ciudad de Granada** 131  
**MANUEL CASARES PORCEL**

**Elogio del constructor.  
Por un pensamiento paisajista** 157  
**MASSIMO VENTURI FERRIOLO**

**Paisajismo y paisajistas en Francia:  
tendencias actuales** 171  
**MICHEL BARIDON**



En los últimos tiempos la reflexión sobre el paisaje viene ocupando un espacio creciente en el debate cultural contemporáneo. En la idea de *paisaje* en un sentido cada vez más amplio se cruzan problemas relativos al desarrollo territorial, la arquitectura, la estética, las cuestiones medioambientales, el espacio público en las ciudades, la memoria colectiva, la visión filosófica de la naturaleza, etc. El presente volumen reúne una serie de estudios que proponen miradas cruzadas que se hacen eco de la creciente complejidad y riqueza del tema.

**MICHEL BARIDON** ha sido una figura clave en la renovación de los estudios sobre historia del jardín y el paisaje. ABADA ha publicado en castellano su monumental obra *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas* (3 vols.).

**IÑAKI ÁBALOS**, arquitecto, catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, viene desarrollando una amplia labor de investigación (publicaciones y proyectos de intervención) en torno a las relaciones arquitectura-paisaje.

**EDWARD EIGEN** es profesor de Arquitectura en la Princeton University y coeditor de *Architecture Culture, 1943-1968*.

**LUIGI ZANGHERI** es arquitecto y profesor de Historia del Jardín y del Paisaje en la Facultad de Arquitectura de Florencia. Ha sido presidente del Comité Internacional de Jardines Históricos y Paisajes Culturales del ICOMOS-IFLA.

**MASSIMO VENTURI FERRIOLO**, filósofo, profesor de Estética en la Facultad de Arquitectura de la Politécnica de Milán, es autor de numerosas obras sobre pensamiento, jardín y paisaje y editor responsable de la colección *Kepos*.

**DOMENICO LUCIANI**, arquitecto y paisajista, es el coordinador del *Comitato scientifico per gli studi sul paesaggio e il giardino* de la Fondazione Benetton Studi Ricerche y coordinador del jurado de los premios «Carlo Scarpa per il giardino».

**MANUEL CASARES PORCEL** es botánico y paisajista, profesor de la Universidad de Granada y autor de publicaciones sobre historia del jardín y la evolución del uso de la flora ornamental y su relación con la estética de los jardines.

**ANDRÉS SORIA OLMEDO** es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Granada. Especialista en las vanguardias literarias y en la Generación del 27, entre sus investigaciones se ha ocupado también de la visión literaria del paisaje.

**JOSÉ TITO ROJO**, paisajista y estudioso del jardín y de su historia, es conservador del Jardín Botánico de la Universidad de Granada y especialista en restauración de jardines históricos.

**JUAN CALATRAVA ESCOBAR**, historiador del arte, catedrático de Composición Arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de Granada, ha publicado diversos trabajos sobre la visión de los jardines y el paisaje en la literatura.

