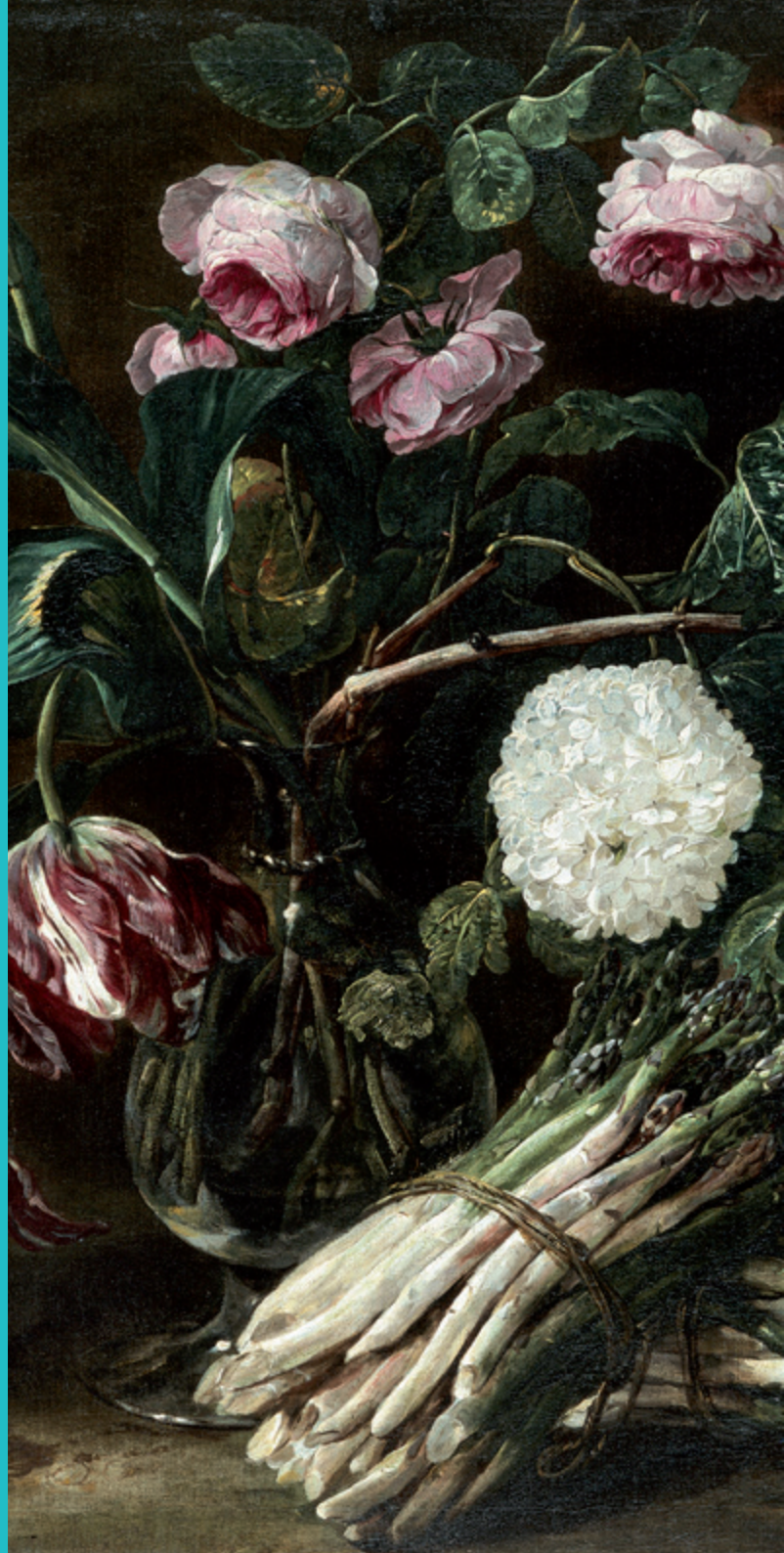


JAN FYT
*Jarrón con flores y dos manojos
de espárragos, c. 1650 (detalle)*
Óleo sobre lienzo,
63,7 × 75,4 cm
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 150 (1930.25)

HOR
TVS

CON
CLV
SVS

MADRID,
MUSEO THYSSEN-
BORNEMISZA
28.06/02.10.2016





ANÓNIMO ALEMÁN
La Virgen y el Niño en el hortus conclusus, c. 1410
Óleo sobre tabla, 28,6 × 18,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 272 (1929.18.1)

EL HILO QUE ENGARZA LOS 12 CUADROS DE LA Colección Thyssen reunidos en esta exposición es la expresión “hortus conclusus”, que aparece en la versión latina del Cantar de los Cantares. La palabra “hortus” se puede traducir al castellano por “huerto” o por “jardín”. En cuanto al adjetivo “conclusus” (“cerrado” o “vallado”) podría decirse que es una redundancia. Lo propio del jardín es estar vallado, separado de la tierra que le circunda y cultivado de manera diferente.

El *hortus* del Cantar de los Cantares evoca el jardín primero, plantado directamente por Dios para instalar en él al hombre recién creado: *Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formaverat*. (“Plantó dios Nuestro Señor un jardín delicioso en el que instaló al hombre que había creado”) (Génesis II, 8). Es curioso que san Jerónimo, a quien debemos esta versión latina de la Biblia, en lugar de traducir el original hebreo *gan be-eden*, echara mano aquí del neologismo *paradisum*. Era una transcripción latina del término griego *parádeisos*, que era, a su vez, una transcripción de la antigua palabra persa *parai-daeza*, que no significaba otra cosa que “(espacio) vallado”, *hortus conclusus*. Que el Paraíso era un jardín vallado lo supieron Adán y Eva, para su desgracia, cuando fueron expulsados y no pudieron volver a entrar en él.

Fue el deseo de volver a aquel *paradisum voluptatis*, o jardín de delicias, lo que dio a la figura del *hortus conclusus* la fuerza poética que hizo que perdurara a lo largo de tantos siglos. En una interpretación hebrea tradicional el novio del Cantar de los Cantares es Yahvé y la novia el pueblo elegido, Israel. La interpretación cristiana más antigua es muy parecida, con la diferencia de que la novia, en lugar del pueblo de Israel, es el conjunto de los seguidores de Cristo, es decir la Iglesia. En una variante posterior el novio es Cristo, que vino al mundo a reparar la gran desgarradura que había causado la expulsión del Paraíso, y la novia es su madre, la Virgen, el huerto vallado por excelencia.

Fue esta variante la que se impuso en la tradición pictórica de la Europa medieval. El díptico con símbolos de la

virginidad de María y de la Redención presenta en su panel izquierdo a la Virgen sentada con el Niño en brazos en el centro de un jardín vallado. Junto a ella, vemos la fuente sellada del Cantar de los Cantares y a su alrededor otras imágenes que simbolizan su virginidad y su función de madre del Redentor. La lectura de este pequeño pero complejo díptico, destinado a la meditación personal, se completa en el panel derecho, que representa la Crucifixión. Las ramas que brotan de la cruz la relacionan con el Árbol de la Vida, que Dios había plantado en el centro del Paraíso.

El *Retrato de un hombre joven orante*, pintado por Hans Memling en torno a 1485, es un cuadro devocional como el anterior, pero más sofisticado, tanto por la calidad de su pintura como por la sutileza de su iconografía. Debió formar parte de un díptico o de un tríptico, que el propietario podía tener cerrado o abierto, por lo que sus paneles estaban pintados por las dos caras. La pérdida de los otros paneles nos impide conocer el programa iconográfico del conjunto, pero no cabe duda de que el florero con lirios, aquileya e iris morados pintado en el reverso del retrato alude a la Virgen María. El búcaro de cerámica vidriada lleva inscrito el monograma de Jesús. Los lirios son la flor de la Virgen por excelencia. Los iris morados son uno de los símbolos más difundidos de su dolor por la muerte de Jesús. Detrás de estos significados básicos resuenan alusiones sutiles al *hortus conclusus*. El florero sería una metonimia cifrada del jardín. El lirio es, por supuesto, una de las metáforas más frecuentes de la novia en el Cantar de los Cantares, y en la Edad Media se pensaba que los iris morados venían de Palestina y en particular de los altos del Líbano, lugar de origen de las aguas que alimentan la fuente sellada aludida en el mismo poema.

El cuadro siguiente es una representación pictórica del Paraíso. Lo pintó Jan Brueghel el Viejo en torno a 1610-1612. Lo primero que llama la atención en él es la ausencia de valla. Lo segundo, el hecho de que Adán y Eva hayan sido relegados al fondo del cuadro, rodeados de una vegetación exuberante que dificulta su identificación. Lo tercero la abundancia de animales. La pintura de Brueghel refleja el gusto y los intereses de las cortes europeas de su época. En el entresiglo XVI-XVII los jardines botánicos, que se cultivaban desde la Edad Media con fines medicinales, estaban cambiando



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Mujer con sombrilla en un jardín, 1875

Óleo sobre lienzo, 54,5 × 65 cm

Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 724 (1974-43)

CLAUDE MONET

La casa entre las rosas, 1925

Óleo sobre lienzo, 92,3 × 73,3 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. CTB.1998,52

sustancialmente de propósito. Su finalidad era ahora subrayar el carácter maravilloso de la creación divina tal como la describe el Génesis. Para ello incorporaban toda clase de especies, tanto vegetales como animales, procedentes de Asia, África o América. Pero detrás de ese interés por lo exótico alentaba también una curiosidad por la naturaleza que se encuentra en la base de la ciencia moderna, que estaba dando entonces sus primeros pasos.

De esa misma curiosidad son testimonio los dos cuadros siguientes: *Vaso chino con flores, conchas e insectos*, pintado por el neerlandés Ambrosius Bosschaert I en 1609, y *Bodegón con flores y dos manojos de espárragos*, pintado por el flamenco Jan Fyt hacia 1650. Representan un género nuevo, el de la naturaleza muerta. Aunque lleno de alusiones a la sabiduría moral tradicional, este género obedece también a un sentimiento de admiración por la belleza de la naturaleza y al interés por conocerla.

En los tres cuadros siguientes damos un salto en el tiempo. Lo que vemos en el cuadro de Pierre-Auguste Renoir es un jardín urbano bien delimitado, aunque el cuadro no muestra las vallas. Técnicamente era un espacio al aire libre, pero al mismo tiempo funcionaba, para el pintor, como una extensión de su estudio. Un *hortus conclusus* donde recuperaba, entregándose a la pintura, la felicidad del jardín primero. A partir de la segunda mitad de los años 1880, conforme declinaba su interés por la vida moderna, los impresionistas se fueron centrando cada vez más en la pintura por la pintura. Fue a lo largo de ese proceso cuando se desarrolló su pasión por la jardinería. El jardín, plantado y diseñado para ser pintado, acabó siendo una metáfora de la pintura. Cultivarlo era como cultivar la pintura misma. Fue Gustave Caillebotte quien contagió la pasión de la jardinería a los pintores del grupo impresionista, o al menos a algunos de ellos, pero fue Monet quien la llevó a su conclusión paradigmática cuando comenzó a adquirir terrenos en Giverny para construir, como extensión de su estudio, un jardín diseñado, plantado y cuidado por él mismo. *La casa entre las rosas*, un cuadro pintado en 1925, es un fruto tardío de esa doble pasión. Pero Monet no estaba solo. Otros pintores le siguieron, entre ellos el norteamericano Frederick Carl Frieseke, cuyo cuadro, *Malvarrosas*, pintado hacia 1912-1913 en el jardín de la casa que habitaba en Giverny, cerca de Monet, se encuentra también en la exposición.

En la pintura de las primeras décadas del siglo XX pueden verse diferentes extrapolaciones de la deriva que Monet había seguido a lo largo del cambio de siglo. Poco después de casarse, el pintor alemán Emil Nolde decidió retirarse al campo con su mujer, Ada, para concentrarse en la pintura. *Tarde de verano* representa una escena de su primer verano en la casita rural que había alquilado en la isla báltica de Alsen. Corría el año 1903. Recordándolo, muchos años después, Nolde escribe que las flores que vemos en el cuadro habían sido plantadas por Ada. *Girasoles resplandecientes*, de 1936, es otro cuadro en el que Nolde pinta flores plantadas por él mismo, un ejemplo más del jardín como metáfora de la pintura.

Flor-concha, un pequeño cuadro pintado por el surrealista alemán Max Ernst en 1927, podría tomarse como un homenaje a la pintura neerlandesa de flores y conchas del siglo XVII. Un concentrado de pintura pura. Y en cierto modo esa es su intención. Pero al mismo tiempo, la técnica con que ha sido realizado, el *grattage*, y la exaltación del azar que dicha técnica lleva consigo, hacen de él lo contrario: un ataque sarcástico y punzante contra los defensores de la pintura pura. La intención de *Lirio blanco n. 7*, un espléndido cuadro pintado en 1957 por la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe es totalmente diferente. La obra ha sido interpretada repetidamente por la crítica de arte feminista como una exaltación del órgano genital femenino. Pero la artista rechazó explícitamente esa lectura. “Bien. He conseguido que mires lo que yo he visto y cuando te tomas el tiempo de ver realmente mi flor adjudicas todas tus propias asociaciones sobre las flores a mi flor y escribes sobre mi flor como si yo pensara y viera lo que tú piensas y ves en la flor. Pero yo no lo veo.”

La pintura de jardines y de flores ha sido frecuentemente considerada como un simple ejercicio placentero para el pintor y para el espectador. Pero detrás de ella alienta la memoria del primer jardín, el Paraíso, una nostalgia y una pasión que se orienta a veces hacia la pintura misma, entendida como una disciplina cerrada, ajena a todo tipo de intereses terrenales, y otras veces hacia lo contrario, hacia el mito de la redención del hombre en un tiempo histórico radicalmente nuevo.

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado 8. 28014 Madrid
Tel. (+34) 917 911 370
mtb@museothyssen.org
www.museothyssen.org

FECHAS

Del 28 de junio al 2 de octubre de 2016

LUGAR

Sala de exposiciones Contexto,
primera planta
Acceso desde el hall central

TRANSPORTE

Metro: Banco de España.
Autobuses: 1, 2, 5, 9, 10, 14, 15, 20, 27, 34, 37,
45, 51, 52, 53, 74, 146 y 150.
Tren: estaciones de Atocha, Sol y Recoletos.

SERVICIO DE INFORMACIÓN

Tel.: 917 911 370.
cavthyssen@museothyssen.org

TIENDA-LIBRERÍA

Planta baja.

CAFETERÍA-RESTAURANTE

Planta baja.

Entrada gratuita.

