



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ENTRE MIRAMAR Y MIRAVALLE

Los jardines del Segundo Imperio mexicano
a través de las fuentes literarias e históricas

Jhon Jairo Mesa Mendoza

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2024

ENTRE MIRAMAR Y MIRAVALLE

Los jardines del Segundo Imperio mexicano a través de las fuentes literarias e históricas

Jhon Jairo Mesa Mendoza

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de

Magíster en Estudios Literarios

Directora

Ph.D. María del Rosario Aguilar Perdomo

Línea de investigación en literatura comparada

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia

2024

¡El jardín no estaba en México!

CARLOS FUENTES,
“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”

Algunas de las líneas de este libro
son plegarias, confesiones, incluso
declaraciones de amor a la tierra y a
la naturaleza.

BYUNG CHUL HAN,
Loa a La Tierra

Voy hacia mi juventud, mi juventud
viene hacia mí. Entra ya, está en el
jardín, ya llega.

CARLOS FUENTES, *Aura*

RESUMEN

Título en español: Entre Miramar y Miravalle. Los jardines del Segundo Imperio mexicano a través de las fuentes literarias e históricas

En esta investigación estudio los jardines históricos y ficcionales de y sobre el Segundo Imperio mexicano, su representación en una diversidad de textos literarios e históricos, desde una perspectiva de historia cultural, apoyada por la semiótica de la cultura y la literatura comparada. Analizo los tipos de descripción del jardín y su dimensión histórica como problema cultural, los antecedentes históricos que preceden la instalación de jardines en el siglo XIX, tanto de la cultura nahua prehispánica como de la cultura jardinera europea del Renacimiento y la modernidad. Los acontecimientos del Segundo Imperio mexicano son el centro de gravedad alrededor del cual orbitan las reflexiones teóricas sobre el jardín, concretadas en textos de épocas diferentes que incluyen códices, crónicas, cartas de relación, diarios de viaje, memorias, discursos oficiales, entre otros, así como textos literarios del siglo XX. Estos últimos, en los que hay una reflexión crítica sobre el concepto de historia a través de la representación del jardín, son concretamente “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y *Aura*, de Carlos Fuentes, y la novela *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. La investigación pone en diálogo textos literarios e históricos con representaciones artísticas e iconográficas, que lo que permite interpretar el jardín como construcción estética, en el contexto de las prácticas culturales asociadas a la monarquía, entre las que se encuentran la arquitectura y los viajes de exploración. El estudio plantea cómo los textos analizados dialogan productivamente e interactúan con las tradiciones jardineras de las culturas azteca prehispánica, la europea moderna y la americana contemporánea, para representar, ficcionalizar e interpretar críticamente los eventos del Segundo Imperio.

Palabras clave: jardines en la literatura; historia cultural; literatura comparada; literatura mexicana; historiografía literaria; semiótica cultural; Segundo Imperio mexicano (1864-1867), Maximiliano de México (1832-1867); Carlota de Bélgica (1840-1927); Carlos Fuentes – crítica e interpretación, Fernando del Paso – crítica e interpretación

ABSTRACT

English Title: Between Miramar and Miravalle. The Gardens of the Second Mexican Empire through the literary and historical sources

In this research, I study the historical and fictional gardens of and about the Mexican Second Empire, their representation in a variety of literary and historical texts, from a perspective of cultural history supported by the semiotics of culture and comparative literature. I analyze the types of garden description and their historical dimension as a cultural problem, the historical antecedents preceding the installation of gardens in the 19th century, both from the pre-Hispanic Nahua culture and European gardening culture of the Renaissance and modernity. The events of the Mexican Second Empire are the focal point around which theoretical reflections on the garden revolve, materialized in texts from different eras including codices, chronicles, letters of relation, travel diaries, memoirs, official speeches, among others, as well as literary texts from the 20th century. The latter, which reflect critically on the concept of history through the representation of the garden, are specifically “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” and *Aura* by Carlos Fuentes, and the novel *Noticias del Imperio* by Fernando del Paso. The research engages literary and historical texts in dialogue with artistic and iconographic representations, allowing the interpretation of the garden as an aesthetic construction in the context of cultural practices associated with monarchy, including architecture and exploration voyages. The study addresses how the analyzed texts productively dialogue and interact with the gardening traditions of pre-Hispanic Aztec, modern European, and contemporary American cultures to represent, fictionalize, and critically interpret the events of the Second Empire.

Key words: Gardens in literature, cultural history, comparative literature, literary historiography, cultural semiotics, Second Mexican Empire (1864-1867), Maximilian of Mexico (1832-1867), Carlota of Belgium (1840-1927), Carlos Fuentes – criticism and interpretation, Fernando del Paso – criticism and interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Portada de la primera edición de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Editorial Diana: 1989.

Figura 2. Albert Graefle, 1865. *Carlota Amalia de Habsburgo*. Óleo sobre tela, 255 cm x 168 cm, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, registro INAH 10-1419312.

Figura 3. Franz Xavier Winterhalter, 1864. *Emperatriz Carlota de México*. Óleo sobre tela, 118 cm x 81 cm, Hearst San Simeon State Historical Monument.

Figura 1.1. Comparación en el corpus digitalizado del español en Google Books Ngram Viewer. ‘Segundo Imperio’ versus ‘Intervención francesa’, 1864-2019. Consultado en septiembre de 2023.

Figura 2.1. Gemelli Careri, 1704, mapa de la migración azteca de Aztlán a Chapultepec, de *Voyage Round the World*. Se observa el cerro rodeado de un espacio boscoso natural, identificado posteriormente como un jardín.

Figura 2.2. *Código Mendoza*, 1541. Página con representación de la fundación de México-Tenochtitlán.

Figura 2.3. “Núcleos de las regiones culturales nahuas en la cuenca de México en el posclásico tardío, siglos XV y XVI. Mapa digitalizado por la Mtra. Erika Miranda Linares 2019. Fuente: obtenido a partir de Carrasco, p., 1996”. Tomado de Rodríguez Figueroa (2021, 35, Figura 3).

Figura 2.4. “Mapa de las formas del relieve en donde se emplazaban los jardines nahuas prehispánicos al sur de la cuenca de México. Mapa digitalizado por la Mtra. Erika Miranda Linares 2019-2020. La mayoría de los jardines o *huey tecpan* del Acolhuacan fueron ubicados gracias a la investigación y colaboración del arqueólogo Gustavo Coronel Sánchez”. Tomado de Rodríguez Figueroa (2021, 159, Figura 51).

Figura 2.5. “Plantas y animales de México ilustrados en una viñeta de la *Historia natural de la Nueva España*, de Francisco Hernández” (Hernández [1571-1576] 1959, 1-17). Tomado de Heyden (2002, 18).

Figura 2.6. Reconstrucción ficcional del jardín de Itztapalapa basada en el *Códice Florentino* (*Historia general de las cosas de Nueva España*, 1540-1585), de Fray Bernardino de Sahagún. Composición de Ruy Rojas Velasco, tomado de Velasco (2002, 29).

Figura 2.7. Tláloc (derecha, arriba) y Chalchiuhtlicue (izquierda y abajo). *Códice Borgia*, siglo XV.

Figura 2.8. Estatua de Tlaloc en el Museo del Fuego Nuevo, Iztapalapa, Ciudad de México. Fotografía: Diego Cera. Tomado de Local, Guía de la Ciudad de México por Ciudad Capital, en línea.

Figura 2.9a. “Imagen 14 de la segunda carta de Cortés” y detalle con la localización del totocali. Anghiera, Pietro Martire D', Associated Name, et al. *Second Letter of Hernán Cortés*. Nuremberg: F. Peypus, 1524. Pdf. Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/2021667098/>.

Figura 2.9b. En los círculos señalan el Templo Mayor, náhuatl *teocalli* (casa de dios) o “Templum vbi. sacrificant” (templo donde ocurren los sacrificios, arriba); la casa real Moctezuma, náhuatl *tlatocali* (casa del señor) o “Domus Moctezuma” (casa de Moctezuma, izquierda), y el zoológico, náhuatl totocali (casa de animales) o “Domus animalum”, abajo).

Figura 2.10. Distribución del tlatocalli o casa del señor Moctezuma. *Código Mendoza*, 1541.

Figura 2.11. Glifo de lugar o topónimo de Chapultepec. *Códice Boturini*, lámina 18. En el lado izquierdo se lee en glifo año 13 conejo, fecha de la fundación de Tenochtitlán.

Figura 2.12. Acueducto de Chapultepec que suministraba agua a México-Tenochtitlán, construido bajo el gobierno de Moctezuma I por Nezahualcóyotl, señor de Texcoco. Muestra la colaboración entre las ciudades-Estado que constituían la Triple Alianza. Representación virreinal c. 1750, *Códice Panes-Abellán*, vol. IV, lámina 148. Tomado de Solís Olguín (2002, 37).

Figura 3.1. Trazo del nuevo camino al Alcázar. Mapoteca Orozco y Berra Tomado de Martínez (2019, 190, Figura 11).

Figura 3.2. Representación de la Alameda, c. siglo XVIII. Tomada de Ruiz Naufal (2033, 43).

Figura 3.3. “Biombo que conmemora la recepción hecha en 1702 al virrey duque de Albuquerque, en Chapultepec. En primer plano se ve una corrida de toros, y, en el costado poniente del palacio, un jardín con prados y fuentes entre los que transitan varios personajes”. Tomado de Ruiz Naufal (2003, 44).

Figura 3.4. Sarao en Chapultepec, siglo XVIII. Tomado de Ruiz Naufal (2003, 44).

Figura 3.5. “Plano de la antigua fábrica de Chapultepec. Palacio que fue de los Ex[celentísi]mos S[eño]res Virreies de N[ueva] E[spaña] y después Carcel de Acordada. AGI. MP-MEXICO, 411. 1788-01-26. Título en el margen derecho central. Tras él una nota explicativa del deterioro del edificio representado. Escala gráfica en la parte inferior izquierda. Presenta el plano del edificio del antiguo Alcázar de Chapultepec, rodeado por una cerca. En el centro una alberca o manantial de la que parte una canalización para surtir de agua a la ciudad de México”.

Figura 3.6. Plano del Real Sitio de Chapultepec. “Representa el proyecto de instalación del Real Jardín Botánico en el bosque de Chapultepec y en los terrenos de sus faldas. AGI. MP-MEXICO,437, 1792-07-30. A la derecha el cerro de Chapultepec, en cuya cima se sitúa el Real Alcázar (c). La entrada al recinto se hace por la falda del cerro, por el poniente, (a) desde la cual parten rampas de subida al palacio (b). Se indican los diversos surgideros de agua que abastecen a la ciudad de México: un manantial (d) del que sale un acueducto para la ciudad (ee); la “alberca grande del licenciado Espinosa” (i), que se une con la acequia navegable (ff); la “alberca del conde de Miravalles” (k). En el cerro también unos hornos de azogue (l). El recinto queda rodeado por el acueducto de Santa Fe al norte (h) y por una cerca al sur (g). El resto del espacio se encuentra ordenado, formadas las calzadas interiores entre los cuadros y distribuidas las acequias.

Figura 3.7. „Gartenfassade und grosses Parterre des Schloss Schönbrunn (Ausschnitt). Canaletto, um 1790, Kunsthistorisches Museum Wien”. [Fachada ajardinada y gran parterre del castillo de Schönbrunn (recorte). Canaletto, ca. 1790. Museo Histórico de Arte, Viena].

Figura 3.8. „Neptunbrunnen Gloriette Rohrich um 1870. Schloss Schönbrunn Kultur und Betriebsges“. [Fuente de Neptuno en la Glorieta Rohrich, ca. 1870. Establecimiento cultural Castillo de Schönbrunn].

Figura 3.9. Schloss Maxing. [Castillo Maxing]. Acuarela de Anton Schlüssl, 1854. Tomado de Anders (2015, 10).

Figura 3.10. Darstellung eines “Swiss Cottage” (1827). Musterbücher mit solchen Vorbildern scheint der junge Erzherzog bei den Planungen seines Maxing zurate gezogen zu haben, vor allem, was die Einbeziehung eines Turmes in das Projekt betrifft. [Representación de un “cottage suizo” (1827). El joven archiduque parece haber consultado libros de patrones con tales modelos al planificar su Maxing, especialmente en lo que respecta a la inclusión de una torre en el proyecto.] Tomado de Anders (2015, 11).

Figura 3.11. Plano de ubicación de Maxing Schloss und Park [Castillo y parque de Maxing], cerca al jardín de las tirolesas, no muy lejos de Schönbrunn. Tomado de Anders (2015, 18).

Figura 3.12. Carl Junker, «Situation der Bau- und Garten Anlagen in Miramar», Bleistift, Feder und Aquarell auf Papier, 27.7.1859. (Museo Storico del Castello di Miramare, Triest). Aus: Rossella Fabiani, Il castello di Miramare. Itinerario nel museo storico, Triest: Fachin, 1989, S. 28, Abb. 20. [Carl Junker, “Situación de las instalaciones del edificio y jardín de Miramar] Tomado de Perotti (2002, 37).

Figura 3.13. “Blick auf das Schloss Miramare, erbaut im Auftrag von Erzherzog Ferdinand Maximilian, dem späteren Kaiser von Mexiko”. Bild bezeichnet “Selleny”. 1865. [“Vista al castillo de Miramar, construido por encargo del archiduque Fernando Maximiliano, posteriormente Emperador de México”. Imagen referenciada como “Selleny”]. Tomado de E-Museum Schönbrunn. Schloß Schönbrunn Kultur- u. Betriebsges.m.b.H.

Figura 3.14. “Schloss Miramare” um 1880 [Castillo de Miramar ca. 1880]. Sebastianutti & Benque, Trieste. Tomado de Wikipedia Commons.

Figura 3.15. The storming of Chapu[tepec], ca. 1848. Sin autor. Escuela Americana. Reprografía a partir de una litografía coloreada. Senado de los Estados Unidos de América. <https://www.reprodart.com/a/american-school/thestormingofchapultepec1.html>

Figura 3.16. Colegio Militar de México (1833-1841). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Figura 3.17. Palacio Imperial de Chapultepec y Miravalle en tiempos del Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. “1. Se agregan arcadas y balcones en la fachada sur 2. Se construye un pórtico central, integrado por cinco arcos de medio punto 3. Se edifica un torreón que comunica las 2 plantas 4. Se construye terraza oriente con vista a la ciudad de México 5. Se construye la Sala de Consejo 6. Se agrega logia con columnas de hierro 7. Nuevo diseño de jardines”.

Figura 3.18. “Maximiliano y Carlota en el Jardín Borda”, reprografía Cuernavaca, Morelos, México, ca. 1867. Impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada). Fonoteca Nacional de México.

Figura 4.1. Hans Memling, 1487. *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* (fragmento). Óleo sobre tabla, 44 x 33 cm. Hospital de San Juan, Brujas, Bélgica.

Figura 4.2. Caravaggio, ca. 1607. *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (fragmento). Madrid: Museo Óleo sobre tela, 114 x 137 cm. Palacio Real de Madrid.

Figura 4.3. G. Rodríguez y Decaen. 1864. *El arco del Emperador*. Litografía. Tomada de *Advenimiento de SS. MM...* (1864, 276).

Figura 6.1. Portadas de Alejandro Magallanes para la edición conmemorativa de *Noticias del Imperio*, 2012. Tomado de <https://twitter.com/Magallanes71/status/664918947758641152>. “Para la nueva edición de Noticias del Imperio, se realizaron cuatro portadas diferentes, basadas en el óleo sobre tela de Alberto Graefle, Carlota Amalia de Saxe Coburgo (1865), que pertenece al acervo del Museo Nacional de Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de las cuales se imprimieron mil ejemplares de cada una” (*La Jornada* 2012, en línea).

CONTENIDO

Resumen	
<i>Abstract</i>	
Lista de figuras	
Introducción	1
Capítulo I. Hacia el jardín del Imperio. Aproximaciones teóricas al jardín desde la semiótica de la cultura, la literatura comparada y la historia cultural	12
El jardín como espacio histórico y textual	13
El sustrato de interacción cultural del jardín	19
‘Segundo Imperio’ o ‘Intervención francesa’	24
Capítulo II. Paisaje, naturaleza y jardín en el Valle de Anáhuac. Descripciones culturales en las fuentes pictóricas y literarias del periodo de contacto en el siglo XVI	30
Descripciones de la naturaleza asociadas al paisaje y al territorio	31
Tláloc: agua, lluvia, dios, jardín	44
Los jardines reales del Imperio azteca en las fuentes de contacto	48
Chapultepec: montaña sagrada, fuente, bosque, jardín	55
Capítulo III. Emperador de palacios y jardines. Antecedentes históricos y formación de los jardines de Miramar y Miravalle en el contexto de la cultura nobiliaria europea	62
Breve noticia del jardín virreinal	65
Maximiliano: príncipe moderno de linaje jardinero	70
Maximiliano: el archiduque constructor, viajero y jardinero	75
Maximiliano en los parterres de Chapultepec	91
Capítulo IV. Ecos y transformaciones del Imperio Jardines fantasmales de la historia en Carlos Fuentes y Fernando del Paso	98
Del Paso y Fuentes frente a la “ausencia” del Segundo Imperio en la literatura mexicana	100

El jardín como fantasma del Segundo Imperio en “Tactocatzine, del jardín de Flandes”	103
<i>Aura</i> y otros dobles del jardín	116
Jardín, locura y memoria en <i>Noticias del Imperio</i>	123
Conclusiones	131
Epílogo	135
Bibliografía	138

INTRODUCCIÓN

LA PORTADA DE LA PRIMERA edición de *Noticias del Imperio* reproduce un retrato histórico de la entonces emperatriz consorte de México, Carlota Amalia, por nacimiento princesa de Bélgica, pintado por el alemán Albert Graefle en 1865 (Figura 1, Figura 2). La composición es típica de las representaciones nobiliarias de la época, que incluían escenarios palaciegos interiores, lujosos decorados y paisajes o “lejos” al fondo, a menudo simbolizando el territorio regentado. En el óleo de 265 x 168 cm, se observa en primer plano a la emperatriz coronada, vistiendo una banda escarlata que asoma tras el velo de tul u organza, que cae sobre su cadera izquierda, haciendo juego con el cortinaje de terciopelo rojo y dorado. La figura imperial se enmarca, del lado derecho, con dos columnas toscanas y, a la izquierda, con un pórtico que da a una terraza ajardinada con algunos arbustos, por donde se intuye un valle coronado por un cielo azul. Aunque, a primera vista, el espacio interior corresponde al castillo de Chapultepec y al paisaje del Valle de México, lugar de residencia de Carlota, no es posible asegurarlo, debido a la fórmula compositiva empleada por el pintor y a la carencia de referentes más exactos. Sin embargo, es claro que la pintura evoca el tópico histórico del jardín, un espacio habitado y regentado por Carlota indefectiblemente vinculado a su figura histórica.

Se sabe que Graefle, formado en la Academia de Bellas Artes de Múnich, fue comisionado para elaborar los retratos imperiales de Carlota y de Maximiliano a partir de los que hiciera su compañero y maestro Franz Xavier Winterhalter, reconocido y experimentado retratista de monarcas y nobles de Europa. Los retratos “originales” de medio cuerpo (Figura 3), pintados al natural en París, antes de que Carlota y Maximiliano se embarcaran a México como regentes del Segundo Imperio mexicano (1864-1867), sirvieron como base para que Graefle completara en Múnich las figuras, el paisaje y el fondo, cuando los monarcas se encontraban ya América. El pintor, entonces, “empezaba su comisión como una copia [...], por lo que tenía que

encontrar un arreglo para el fondo, la vestimenta y los símbolos de poder. Graefle no se salió de la tradición barroca del retrato y utilizó los elementos consabidos: mesa, sillón, corona, gran columna, amplio cortinaje y paisaje idílico para formar la escenografía donde se desarrollaría la obra”, menciona la historiadora del arte Ester Acevedo Gómez (2005, 60-61).



Figura 1. Portada de la primera edición de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Editorial Diana: 1989.

Figura 2. Albert Graefle, 1865. *Carlota Amalia de Habsburgo*. Óleo sobre tela, 255 cm x 168 cm, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, registro INAH 10-1419312.

Figura 3. Franz Xavier Winterhalter, 1864. *Emperatriz Carlota de México*. Óleo sobre tela, 118 cm x 81 cm, Hearst San Simeon State Historical Monument.

Mientras que el paisaje y el jardín constituyen un tópico retórico en el cuadro de Winterhalter –cuyo referente son otros cuadros típicos de paisaje y jardín europeos–, los jardines de Chapultepec aparecen nombrados mucho más explícitamente por el personaje de Carlota en las primeras páginas de la novela de Fernando del Paso. Las condensadas descripciones del espacio palaciego y del jardín parecieran completar el paisaje apenas insinuado en el cuadro de Graefle, como éste hiciera, a su vez, con el retrato de medio cuerpo de Winterhalter. La emperatriz, envejecida, presuntamente loca, encerrada en el castillo de Bouchot en la Bélgica flamenca, dirige un largo monólogo a Maximiliano, recordando los acontecimientos ocurridos seis décadas atrás, en medio de una descripción típica del Valle de México:

¿quién de los vivos, quién que te haya visto alguna vez bañarte en el mismo manantial de los jardines colgantes de Chapultepec donde se bañaba La Malinche, puede decir que nos vio desde las terrazas del alcázar contemplar los lagos de Xaltocan y de Chalco bordados con nenúfares y más allá las montañas nevadas como alas de ángeles y arriba el cielo puro de Anáhuac? (21)

Mientras que “la figura [de Graefle] parece un maniquí demasiado estático: no hay preocupación por el movimiento” (Acevedo Gómez, 61), Fernando del Paso le otorga la palabra y la dinamiza en el tiempo, a través de una narración que va y viene entre el siglo XIX y el XX. Concebido ya desde su origen como una copia, el retrato de Carlota ha circulado como símbolo de un imperio descrito a menudo como efímero, fugaz, casi imaginario, un imperio que se borra y se reincorpora constantemente de las narrativas historiográficas, literarias y pictóricas de México. El cuadro se reprodujo “como un fetiche [...] en fotografía, en litografía, en vidrio, en tazas y platos de porcelana, pero no fue copiado al óleo. [...] al ser reproducido por la fotografía se creaba la ilusión de que la toma hubiese sido hecha del natural y no fuera creación decantada de una imagen imperial con siglos de tradición detrás de ella” (64). Más de un siglo después de la pintura, la novela de Fernando del Paso sobre el Segundo Imperio también se ha erigido como un símbolo bicéfalo de la historia y la ficción, del artificio del tiempo y el espacio construidos con palabras. Ambas imágenes, una pictórica y una literaria, son en el fondo ejemplos de esas “creaciones decantadas” y dinámicas del Segundo Imperio, configuradas con los imaginarios de los jardines palaciegos de Europa y de México, que se encuentran en su textualidad y que interactúan como complementos, copias o reflejos de otras representaciones previas, evocando significados ajenos y actualizando su sentido constantemente en el acto de lectura.

En esta investigación recopilé y analicé los diversos modos de representación del espacio de los jardines del Segundo Imperio mexicano a través de fuentes gráficas y escritas, estudié la interacción intermedial e intercultural, la génesis, el desarrollo y la configuración histórica de los jardines como discursos artísticos expresados en la pintura, el paisajismo, la literatura, la historia y la arquitectura.¹ Cabe precisar, al discurrir sobre imágenes o representaciones del espacio del jardín, una distinción entre *representación* (pasiva) y *significación* (activa) de una realidad dada. La primera se refiere a un concepto clásico de representación mimética como

¹ Por “representación” quiero decir aquellas imágenes del jardín realizadas con medios escritos o gráficos, ya sea a partir de un referente real o creaciones ficcionales. Se incluyen *representaciones visuales* como pinturas, fotografías, planos, glifos, bocetos, dibujos, y también *representaciones textuales* como descripciones, alusiones y menciones al espacio del jardín. Dentro de las descripciones, mostraré más adelante la primacía de la topografía, la toposesia y la éfrasis, presentes en una variedad de fuentes escritas, tanto de no ficción –códices, memorias, crónicas, cartas de relación, discursos, diarios de viaje, recopilaciones científicas–, como “propriadamente” literarias –composiciones poéticas y obras narrativas–. En todo caso, entiendo “literatura” y “texto” en un sentido amplio, semiótico, como expresiones artísticas elaboradas discursiva y retóricamente con medios expresivos, estructurados y organizados, que construyen significación a partir de medios ya sean gráficos o escritos. Así mismo, asumo que las obras de “no ficción” tienen también un carácter literario, de la misma manera que las representaciones visuales tienen un carácter textual que permite su interpretación como signos. En todo caso, el *sentido* general y la *significación* del espacio jardín está dado por la interacción entre las diversas representaciones, de forma intertextual e intermedial.

imitación o reproducción, mientras que la segunda implica, además, la producción de sentido a través del acto representativo por medios discursivos, ya sean textuales, pictóricos o espaciales (literatura, pintura, arquitectura, por ejemplo). Claudio Guillén, apoyándose en Paul Ricœur, postula así una diferencia clave entre representar y significar, en lo que podría sintetizarse como una “mímesis productiva”:

¿Tener sentido, dar sentido, o representar? Lo que va surgiendo es esta difícil polaridad, pero no disyuntiva, con los matices intermedios que aparecen y la variedad de lecturas que permite el concepto de mímesis [...]. La propia mímesis [...] permite la elaboración de un conjunto congruente, es decir, de un proceso estructurado sobre sus propios supuestos, no meramente imitativo o reproductivo, en lo sucesivo, sino productivo. (1998, 110)

La serie de pinturas –con sus reproducciones– y la descripción de la novela que acabo de presentar son ejemplos del tipo de discursos que construyen activamente sentido *a partir de o en relación con* la realidad espacial del jardín, como espacio representado y de la representación. En la novela, el jardín configura el escenario ficcional –mostrado de alguna manera muy tímida también en el cuadro– y se conecta con otros temas y problemas culturales, históricos, literarios y artísticos. Al leer simultáneamente la descripción y el cuadro, es posible dar una mirada renovada al espacio físico del cerro de Chapultepec, habitado por la nobleza mexicana antes de la Conquista; reinterpretar los desencuentros centenarios entre las civilizaciones nahuas y la española en la construcción de una identidad entre lo propio y lo ajeno; incorporar en la estética del jardín la arquitectura del Alcázar de Chapultepec –que sirvió primero de palacio virreinal, después como fuerte militar y finalmente de palacio imperial de Maximiliano y Carlota de México–; releer las narraciones de viajes, crónicas y relaciones de la Conquista como parte de la historia literaria y cultural, que configuran modelos de representación del espacio con connotaciones –políticas– de admiración y contemplación al amplio valle de Anáhuac y al territorio mexicano, con sus “montañas nevadas como alas de ángeles”, entre otros. Se trata de jardines descritos con carácter espacial y textual, que dialogan con la historia del paisaje, la arquitectura y el territorio, incorporando en su representación tradiciones culturales superpuestas y heterogéneas.

Aunque el jardín no parece ser el tema principal de la pintura ni de la novela, sí es un elemento compositivo clave y un mecanismo expresivo para enmarcar el discurso de la historia y su vínculo con el poder. En efecto, los jardines del imperio son espacios de la realeza, que se relacionan con el poder político, territorial, económico y simbólico, así como espacios culturales que permiten observar la relación entre la monarquía y el territorio de México, en un cruce de diversas temporalidades y geografías, bien sean las del pasado indígena del

Imperio azteca en el valle de México, las de la Europa nobiliaria en el Renacimiento y la primera Modernidad o las del Segundo Imperio mexicano en el siglo XIX, todos contextos monárquicos en los que el jardín tiene un papel capital como símbolo de estatus, poder y gusto. Al estudiar estos jardines, me referiré directamente al territorio geográfico y tangible de México, pero también a su carácter metafórico, como abstracción simbólica e intangible de los procesos que *construyen* su significado cultural, en su particularidad histórica, como resultado de siglos de interacción entre culturas jardineras previas.² Las imágenes del jardín palaciego del Segundo Imperio mexicano son parte de narrativas del poder, situadas geográfica y políticamente, dado su vínculo directo con la realeza, y construyen una visión de mundo determinada en cada realización concreta, en cada espacio jardinero. Al leerlas e interpretarlas en conjunto, estas imágenes develan mecanismos de construcción de sentido, a partir de recursos retóricos como la repetición, la duplicación, el paralelismo y el símil, o de la relocalización del contexto, la circularidad. Se trata de un juego de imágenes históricas trasplantadas en el tiempo y el espacio –como el caso de Graefle–, en el que aparecen jardines ilusorios, artificiosos e incluso fantasmagóricos, que muestran cómo el lenguaje construye sentido en cada lectura y reescritura del espacio. En la “mimésis productiva”, la relación entre la representación y el referente representado no es la de un reflejo completo y “fiel” de lo real, sino la de una refracción parcial, generada por la opacidad de un azogue que, si bien comunica y reproduce, también distorsiona y afecta la recepción del sentido de esa realidad representada. Este desplazamiento teórico implica entonces preguntarse, ya no si la representación es fiel a la realidad espacial, sino cómo se configura una relación problemática entre representación, ficción y realidad. Así, al centrar la atención en este tipo de mecanismos y sus relaciones, es posible reinterpretar cómo se constituye el jardín como “imaginario” espacial en un contexto multi e intercultural como el de México.

El periodo del Segundo Imperio mexicano constituye una de las etapas más ricas e interesantes de la historia mexicana, cuya importancia en las artes, la arquitectura, el urbanismo, la política y la vida cotidiana de México es enorme. Durante esta etapa sui géneris, en la que una monarquía y una corte europeas se emplazaron en el corazón de una república latinoamericana en proceso de modernización, entraron en contacto mutuo diversas estéticas, lenguas,

² A lo largo del texto empleo la voz ‘jardinero’, ‘jardinera’ con un carácter adjetival, en el sentido de “concerniente a o relacionado con el jardín”, consciente de que en su primera acepción se trata de un sustantivo deadjetival que denomina a la persona encargada del jardín. Aunque existe la voz ‘jardinesco’ con valor adjetival, no es posible emplearla en todos los casos, pues su origen data de principios del siglo XVIII y se refiere al “estilo jardinesco” del diseño de parques, en contraposición al estilo pintoresco. El sufijo adjetival *-esco*, *-isco* se refiere más *al estilo de* o *la manera de*, y en ese sentido es impreciso para adjetivar la *pertenencia a* o *la relación con* el jardín.

narrativas sociales, gustos y doctrinas políticas que dejaron una estela de prácticas culturales propias. Una de ellas fue la jardinería, cultivada por Fernando Maximiliano de Habsburgo-Lorena, posteriormente conocido como Maximiliano de México, quien llevó a nivel imperial los mencionados jardines del Alcázar de Chapultepec, en la Ciudad de México, y encargó también el rediseño de otros jardines en la población vecina de Cuernavaca. Esta práctica cultural desborda los límites del espacio físico y del tiempo en el que se erigieron los jardines históricos, al incorporar sentidos previos de las culturas jardineras europeas y prehispánicas, creando un paisaje cultural tejido en la memoria con códigos pictóricos y verbales de diversas épocas, recreados en textos literarios e históricos, jardines que si bien se localizan en espacios reales, también forman parte de paisajes textuales y mentales, jardines recordados, ficcionalizados e imaginados, de naturaleza verbal.

A partir de la presencia del jardín en las fuentes históricas y las literarias, tanto como espacio de la representación como espacio representado y simbólico, es posible realizar nuevas lecturas de la historia y la cultura mexicanas, entre pasado y presente, historia y ficción, espacios palaciegos de raíces americanas y europeas. Los hechos históricos del Segundo Imperio mexicano se relacionan principal y directamente con el bosque y el palacio de Chapultepec, un espacio cultural constituido por el edificio, las terrazas y el terreno circundante del cerro boscoso, que hacen parte del relato colectivo de la Ciudad de México y de la identidad mexicana. Siguiendo al comparatista y teórico literario Fernando Cabo Aseguinolaza, podemos denominar este vínculo simbólico con el espacio como una serie de “entrecruzamientos mnemónicos y afectivos cuyo fundamento es espacial en muy buena medida” (2021, 37), que inscribe las imágenes jardineras en la memoria colectiva.³ En el complejo espacial de Chapultepec, en efecto, confluye y se amalgama, como en un crisol, el material simbólico de diversas tradiciones culturales, con concepciones particulares sobre la naturaleza representada, domesticada y acotada del jardín, un material heterogéneo que permite reconfigurar el papel del jardín en la cultura. Empero, es posible distinguir de forma discreta y particular las diferentes influencias históricas, los códigos estéticos y los sentidos

³ Sobre el creciente interés por el espacio como problema literario contemporáneo, en el contexto interdisciplinar de los estudios sociales y humanísticos, Cabo Aseguinolaza afirma: “La atención hacia el espacio ha adquirido así sentido sobre todo como una inquisición sobre las complejidades de la referencialidad y reconocimiento de la radical conexión de la ficción literaria con el mundo, en distintas escalas y niveles. Más allá de la concepción textualista clásica que entendía, por lo general, el espacio ficcional como una construcción realizada casi en exclusiva desde el artefacto literario, poniendo el énfasis en cuestiones como la perspectiva o las selecciones lingüísticas que tejen el aparato descriptivo del texto, importa ahora considerar a fondo la huella de los lugares y espacios reales en los textos, en cuanto resortes básicos de significación, pero también el potencial de las representaciones ficticias para participar en la construcción cultural de esos lugares” (2021, 25)

culturales que confluyen en este espacio denso y complejo, de capas imbricadas de significaciones y evocaciones geográficas y temporales ajenas.

Me interesa adentrarme en este espacio soslayado que aparece en las representaciones verbales y pictóricas, en los jardines del imperio, para dilucidar y comprender la importancia que tienen para la cultura mexicana, en relación con la historia jardinesca europea y prehispánica. Al ingresar en este espacio simbólico y textual, es necesario explorar el terreno donde se levantan estos jardines, sus fuentes y sus flores, observar en la superficie sus características formales, excavar en sus diversos sustratos culturales y en las raíces centenarias que remiten a los jardines prehispánicos y europeos. Esta especie de expedición hacia los jardines de papel del Segundo Imperio es lo mismo literaria que histórica y analiza, por lo tanto, la relación entre los jardines históricos que fueron construidos, habitados y modificados por Carlota y Maximiliano en Europa y América, con los jardines verbales que aparecen representados o imaginados en obras literarias, pictóricas, y en las fuentes documentales de y sobre el periodo.⁴

Para iniciar, planteo una cartografía teórica con el ánimo de dilucidar el trayecto hacia los jardines del imperio, un repaso por las reflexiones sobre el jardín en el sentido histórico, filosófico y espacial. Es así como, en el Capítulo I, me ocupo de pensar el jardín como texto y como espacio descrito con palabras e imágenes, haciendo uso de algunos postulados teóricos de la historia cultural, de la literatura comparada, la semiótica de la cultura y de la narratología. Estas reflexiones teóricas generales son en cierto sentido válidas para todos los textos y épocas de estudio, aunque a lo largo de los capítulos enfatizo conceptos particulares. Adicionalmente, presento y discuto el contexto histórico del ‘Segundo Imperio mexicano’ o ‘Intervención francesa’ en México, un punto clave para comprender las circunstancias sociales y las implicaciones simbólicas de la llegada de la monarquía de los Habsburgo al escenario político mexicano en las postrimerías del siglo XIX.

Posteriormente, en el Capítulo II, recopiló y estudio el sentido social y cultural del jardín prehispánico de la región nahua (centro de México) como parte integral de la historia de los

⁴ Empleo la expresión “jardines de papel” basándome en los análisis de Aguilar Perdomo (2010; 2013; 2022), de la “jardinería de papel” en los libros de caballerías españoles, quien la toma de E. Rodríguez: “Retomo este término, jardines de papel, del artículo de E. Rodríguez Romero, “Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX”, *Asclepio*, LI, 1 (1999), p. 129-158. Sin embargo, mientras la profesora Rodríguez lo utiliza para referirse a los tratados teóricos, yo lo empleo en alusión a los jardines descritos en textos literarios, relaciones de sucesos, relaciones topográficas, crónicas de viajeros y otros documentos. Así mismo es un eco del libro de Pedro Manuel Cátedra [*El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada, 2007], quien agrupa la ficción caballeresca bajo el rótulo de caballería de papel” (Aguilar Perdomo, 2013, 422, n. 21).

jardines de Chapultepec. Como concluyo, esta historia es más que una mera referencia a los jardines encontrados por los conquistadores en el siglo XVI, y revela, en cambio, prácticas culturales de la nobleza mexicana desde una concepción religiosa, sagrada y ritual del territorio, la relación espacial y vital con el agua y su simbología, incorporada en los espacios jardineros de los aztecas. Las fuentes literarias e históricas producidas por españoles, novohispanos y mexicanos, como códices, crónicas, cartas de relación y tratados de corte protocientífico, revelan la presencia de larga duración del jardín en las culturas prehispánicas: se trata de un primer modo de representar y asimilar la naturaleza mexicana para dominar el territorio, a partir del acervo cultural europeo de los libros de caballerías y de las narraciones fantásticas del mundo desconocido, práctica que legitimó también el dominio territorial ejercido por los españoles. El estudio de descripciones y representaciones visuales del jardín en textos literarios a menudo denostados como “géneros menores” llevan a dilucidar cómo las semillas culturales del jardín se encuentran esparcidas en menciones someras e individuales, escuetas, pero que, en conjunto, permiten reestablecer el sentido capital de los jardines monárquicos nahuas para las culturas prehispánicas como espacios de recreo, ceremonial, de descanso y contemplación, significados culturales que perduran como basamento en las prácticas jardineras posteriores en México.

En el Capítulo III, retomo algunos puntos de la inmensa tradición jardinera europea del Renacimiento y de la primera Modernidad, centrándome en la figura biográfica de Maximiliano de Habsburgo, los significados que se le atribuyen como príncipe católico y liberal, emparentado con las tradiciones arquitectónicas y jardineras de la casa de Austria que denotaban buen gusto, cuidado e interés por la naturaleza. Antes de viajar a México con Carlota, Maximiliano exploró una faceta de diseñador y constructor de palacios y jardines, realizó viajes de exploración para conocer los castillos y jardines de ciudades portuarias de Europa a bordo la fragata “La Novara”, actividades que, a la larga, nutrieron su interés por la naturaleza y contribuyeron a erigir su figura mítica como un príncipe sensible, conocedor, curioso y capaz de llevar a cabo grandes proyectos reformistas en el espacio, misticismo que también revestía su imagen al llegar a México y ejecutar proyectos similares en Chapultepec y Cuernavaca. A través de las descripciones del jardín presentes en memorias, cartas y diarios de viaje, tanto de Maximiliano como de su corte, y de imágenes palaciegas representadas en planos arquitectónicos, es posible entender la forma en que el monarca implementó la jardinería de tipo palaciego europeo interviniendo simbólicamente y físicamente los espacios jardineros ya existentes en Ciudad de México y Cuernavaca, mediante la replicación

esquemática de plantas arquitectónicas y estilos jardinescos previos. Maximiliano, como regente de un territorio natural y artífice de palacios y jardines nobles, proyecta así su linaje imperial sobre un nuevo territorio, con el ánimo de dominar simbólicamente la naturaleza en un ejercicio retórico que implanta la visión de mundo y el pensamiento europeos en América. Así, se dibuja una imagen completa e integral del jardín y sus influencias europeas, que involucra las prácticas nobiliarias, la arquitectura, la botánica y los viajes científicos para modificar el paisaje cultural mexicano.

Finalmente, en el Capítulo IV, analizo tres obras “propriadamente” literarias que se refieren directa o indirectamente a los acontecimientos del Segundo Imperio mexicano, con dos aproximaciones distintas a la “realidad representada” de los jardines. Se trata, por un lado, del cuento “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (1954) y la novela corta *Aura* (1962), ambos de Carlos Fuentes, y de la ya mencionada novela *Noticias del Imperio* (1989), de Fernando del Paso, por el otro. En los textos de Fuentes, basados parcialmente en el tiempo del Segundo Imperio, aparecen jardines verbales de corte fantástico y mágico que actualizan significados culturales de los jardines aztecas y europeos. En estos dos relatos, muchos de los personajes están contruidos como dobles simbólicos de Maximiliano y Carlota, en emplazamientos que también duplican el espacio diegético a través del artificio de la ficción y que recuerdan los jardines fantásticos de hechiceras y magos del Medioevo, así como el sentido ceremonial de los jardines nahuas, a partir del cruce de códigos pictóricos y literarios. En la obra de Fernando del Paso, leída típicamente como uno de los ejemplos más emblemáticos de la nueva narrativa historiográfica en América Latina, el jardín es uno de los discursos interpretativos de la historia, como espacio real por excelencia, al lado de los palacios cortesanos de Europa y América. Del Paso, en línea con la tradición que concibe la novela como el género por excelencia que incorpora los enunciados primarios de otros géneros literarios y una diversidad de formas discursivas, incorpora en su representación histórica una multiplicidad de tiempos, líneas argumentales, discursos, perspectivas y voces narrativas entre lo oficial, lo popular, lo ficticio y lo histórico. La narrativa histórica no solamente representa acontecimientos en el tiempo (narración), sino también en el espacio diegético, que funciona como correlato de personajes y discursos que interpelan el concepto de “realidad”, en consonancia con la intención estética de Fernando del Paso. De esta forma, no solamente se ubica al lector en un tiempo —o en un conjunto de tiempos históricos y narrativos—, sino en los escenarios culturales concretos, formados discursivamente por una densa capa de códigos literarios y pictóricos, valores estéticos, modos de ver y representar la naturaleza, el arte y la historia. En estos textos

narrativos, estudio la duplicación y el desdoblamiento de los espacios y de los personajes ficcionalizados de Maximiliano y Carlota, evocados y proyectados alrededor del jardín un como símbolo, ya no solo de tradiciones jardinescas previas, sino del fracaso del proyecto político de Maximiliano y su imperio. El jardín representa también el desencuentro amoroso de Maximiliano y Carlota, la naturaleza pasional de la emperatriz encarnada en su voz e invocada en su cuerpo, símbolo a su vez de una era dinástica derruida y desgastada, de jardines presentes y a la vez ausentes en la memoria colectiva mexicana, como una toma de postura sobre el papel del Segundo Imperio en la historia literaria y social de México.

No se trata exclusivamente de leer un conjunto de textos literarios que, al hacer referencia y tomar como asunto narrativo los eventos de un periodo histórico determinado, ficcionalizan los espacios, personajes y trama para construir un universo ficticio, ni de analizar la presencia del jardín como tema o escenario referencial en dichos textos, de una manera sintagmática y sincrónica. En contraposición, me interesa analizar cómo y mediante qué mecanismos discursivos se edifica el espacio del jardín en una serie de textos, cómo, al “leer” el jardín semióticamente, desde su textualidad espacial, este se convierte en un símbolo que invoca otros significados y permite hacer visible una serie de relaciones intrínsecas de los textos, palpar su textura discursiva compuesta por hilos de sentido culturales, diacrónicos y paradigmáticos que enriquecen su interpretación. En efecto, atender a la textualidad y, sobre todo, a la espacialidad del jardín como problema de representación permite “formular nuevas preguntas sobre el sentido cultural, social y estético de la literatura, así como indagar en lo que esta puede ofrecer en el horizonte de las grandes cuestiones culturales” (Cabo, 25).

Para finalizar, quisiera señalar que la pregunta por el jardín en el contexto del Segundo Imperio proviene de los seminarios de la maestría en Estudios Literarios dictados por la profesora María del Rosario Aguilar Perdomo, “Paisaje y Jardín” y “Libros de Viajes”, parte de la línea de investigación en literatura comparada, seminarios en los que se trata el jardín como problema estético desde la historia cultural. Esta línea se ha concretado en una rica, sugerente y nutricia producción académica de la profesora Aguilar, que ha regado provechosamente el germen de los jardines de papel. Previamente, había estudiado el jardín como espacio “ecfrástico” en los algunos textos de Edgar Allan Poe y Jorge Luis Borges, de la mano de la profesora Patricia Simonson, en una perspectiva semiótica y deconstructiva, cuyo origen, a su vez, yace en el seminario “Romanticismos Europeos”, de mi pregrado en Estudios Literarios en la Universidad Nacional de Colombia, donde el arte de la jardinería tenía un papel

importante para comprender las estéticas románticas y la actitud hacia la naturaleza. La profesora Simonson fue la primera en estudiar el “jardín como texto” y “el espacio como lenguaje” en *Aura* y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, en un artículo de 2009 que exploraba la interacción semiótica de códigos visuales y arquitectónicos del gótico, del cine surrealista y de la pintura flamenca en los textos de Carlos Fuentes. Hoy recuerdo la fascinación por el Castillo de Chapultepec, que visité por primera vez como estudiante de pregrado en el intercambio académico con la Universidad Nacional Autónoma de México en 2011. Durante este viaje, me llamó la atención cómo las personas que conocí, tanto colegas como amigos y amigas, hablaban con soltura del tiempo de Segundo Imperio y le atribuían a este la influencia francesa en la arquitectura, la gastronomía y las costumbres mexicanas. Como supe con el tiempo, la huella francesa en México tiene sobre todo con el Porfiriato, más que con el Segundo Imperio. Sin embargo, estas impresiones abrieron una veta de curiosidad que me llevó a indagar en la figura histórica de Maximiliano de Habsburgo, cuando conocí que se habían traducido del alemán y publicado en español las memorias del jardinero austriaco que diseñó los jardines de Miramar, en Trieste, y los de Chapultepec, en Ciudad de México, lo que me llevó a la pregunta por la presencia del jardín en la novela de Fernando del Paso. Aunque inicialmente me interesó adentrarme el jardín como elemento para problematizar la representación de la historia en los textos literarios del siglo XX, la investigación derivó en la presencia de las tradiciones jardineras prehispánicas y europeas en la representación, tanto histórica como ficcional, del jardín de Miravalle, como Maximiliano nombró su palacio de Chapultepec en 1864. Este recorrido por los parterres simbólicos del imperio –o de los imperios, pues también fueron imperios tanto el Azteca como los de Austrias y Habsburgos durante siglos– es solo uno de muchos posibles, con el que tengo la aspiración de abrir más caminos para seguir transitando por los jardines de papel.

CAPÍTULO I

HACIA EL JARDÍN DEL IMPERIO

Aproximaciones teóricas al jardín desde la semiótica de la cultura, la literatura comparada y la historia cultural

PROPONGO, CONFORME A LA NATURALEZA mixta del jardín como hecho cultural, una mirada transdisciplinar que permita verlo en su dimensión espacial y discreta, así como en una perspectiva temporal y diacrónica. Se trata de una mirada a los cambios históricos del jardín como espacio y como práctica cultural, bajo la hipótesis de que puede ser leído y decodificado como un texto compuesto por símbolos que discurren en el tiempo y que tienen una realidad semiótica. La complejidad cultural del jardín se evidencia en trabajos como los de John Dixon Hunt, quien, entre muchos otros, ha postulado que “los jardines son legibles” y que, como “arte del milenio [...] se convierten en las expresiones más elocuentes de ideas culturales complejas” (1992, 8). El teórico y filósofo Santiago Beruete afirma que “los jardines no son únicamente una construcción material sino también una creación intelectual” y que “expresan mejor que otras manifestaciones culturales las inquietudes filosóficas de una época” (1996, 17-18). El jardín, una práctica cultural antiquísima con presencia material en la mayoría de las civilizaciones y culturas, representa la naturaleza acotada y refleja a menudo los valores culturales y estéticos de la sociedad, su concepción lo natural desde un punto de vista estético y filosófico.⁵ El jardín se planta y también se dibuja, se escribe, se proyecta, se contempla y se

⁵ Este reflejo, sin embargo, no es tan diáfano como la metáfora sugiere. Asumo el reflejo de lo social en el arte siguiendo la postura de Peter Burke cuando afirma: “La tentación a la que no debe sucumbir el historiador cultural es la de tratar los textos y las imágenes de un periodo determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo” (2005, 35). Como mostraré, se trata más bien de una especie de *refracción* de la realidad social, en una relación compleja con diversos códigos culturales que enriquecen la significación y la interpretación del arte del jardín en sus diversas manifestaciones pictóricas y literarias.

imagina. Como espacio físico, el jardín se inserta en la cultura y hace parte de las narrativas íntimas de las sociedades en las que se cultiva: “los seres humanos han sentido el impulso o, mejor dicho, la necesidad de crear jardines. Pero no cabe duda de que, si todas las culturas se han servido con mayor o menor intensidad de este medio de expresión, es porque satisface ciertas carencias humanas básicas” (Beruete, 25).

El jardín como espacio histórico y textual

Ahora bien, para esta investigación resulta tan importante la reflexión sobre el jardín como sobre el paisaje, específicamente aquel representado en los textos literarios y en las artes plásticas. Claudio Guillén, en el ensayo “El hombre invisible: literatura y paisaje”, estudia lo que llama “paisaje verbal” como una manifestación artística producto del “indudable cruce del itinerario de la literatura con el de la pintura”, un “objeto de indeciso deslinde” (1998, 98). Aunque el corpus de Guillén consiste en textos literarios y pinturas que describen o ilustran el paisaje, su atención se centra en la relación entre texto e imagen: los senderos comunicantes entre literatura y pintura, que considera claves para construir una historia de la mirada, de la perspectiva y del papel que el sujeto le atribuye a lo natural en el arte. Guillén sostiene que existe desde la primera Modernidad una transición de un paisaje ornamental, que funciona como marco o escenario de la acción humana (*paraergon*), hacia un paisaje centrado en sí mismo (*ergon*), en el que el sujeto deja lentamente de ser protagonista para pasar a ser exclusivamente un observador. Este último, el “paisaje total”, sería aquel “en el que el hombre al parecer es invisible. No paisaje como mero componente, parte o telón de fondo, que rodea y hermosea al protagonista humano” (100). Guillén no afirma, sin embargo, que en este tipo de paisajes la figura humana sea invisible, sino tan solo que parece serlo, es decir, que el tipo social que observa el paisaje está implícito en su construcción estética y que el paisaje dibuja a su espectador, configura, en su representación de lo natural, un punto de vista social, histórico y cultural, y expresa los valores de una sociedad en una época.

El estudio de Guillén proporciona un marco a la vez teórico y metodológico para estudiar las relaciones intertextuales e intermediales entre literatura y artes plásticas, especialmente con respecto al papel de lo “natural” en la obra de arte. El jardín, como ya fue mencionado, es parte de ese tipo de paisajes que no son exclusivamente ornamentales, puesto que son en cierta medida independientes del observador o mejor que, gracias a la observación, la admiración y la contemplación, adquieren una dimensión estética independiente, si bien en relación con lo humano. Justamente, Guillén se enfoca en el jardín como ejemplo de este tipo de paisajes y,

más exactamente, en los jardines fantásticos, como construcciones retóricas, tanto verbales como plásticas: “El paisaje artificial o fantástico, según vamos advirtiéndolo, es poco menos que una constante de la historia de la literatura, por más que su apariencia evolucione y cambie” (1998, 121). Como un tipo particular de paisaje que linda entre lo natural y lo artificial, y entre lo verbal y lo plástico, el jardín funciona también como un espacio semiótico que recrea diversos sentidos culturales, en el que se evocan estéticas variadas y se activan cadenas de significación: el jardín es entonces un “signo complejo [...] un signo sugestivo y alusivo, cuya intensa presencia material genera una multiplicidad de sentidos” (Simonson 2009, 28). Así entendidos, los jardines verbales son una problemática intermedial, intertextual y, en este caso, también intercultural, una dimensión que no se puede dejar de abordar al leer los textos literarios de Fuentes y Del Paso. De esta manera, como representación textual de una realidad visual, es decir, como écfrasis, el jardín es una reproducción de lo natural, y el jardín verbal que lo evoca, está doblemente cifrado como espacio y como signo.

Considerar el jardín representado como construcción textual artificiosa, es decir, como *composición retórica*, recalca el valor construido, elaborado, perfeccionado e intervenido de la naturaleza que este acota. Dicho de otra manera: dado que los significados y sentidos culturales que tejen la historia del jardín emergen poderosamente codificados en su naturaleza textual, son susceptibles de un análisis retórico. María del Rosario Aguilar Perdomo afirma que, “Como texto, el jardín comportaría entonces una gramática [...]. Dentro de esa gramática o, si se quiere, ortografía del paisaje, el simulacro y el artificio se constituyen en parte fundamental de un campo semántico que remite a un mismo orden de ideas y que tiene como intención la representación de una realidad espacial, la del jardín” (2012, en línea).

Aunque la referencia a la artificialidad y la retórica del jardín se da explícitamente con relación a los jardines representados en los libros de caballerías españoles, la afirmación de Aguilar Perdomo es válida para el jardín en general, lo que podría llamarse una ontología del jardín como texto cultural, según la cual este vehicula una serie de significados externos a sí mismo: ya sea textual (literario o histórico) o pictórica (pintada al natural o a partir de un texto), se trata de una representación de una “realidad espacial” en la cual intervienen códigos arquitectónicos, paisajísticos, botánicos, literarios y sociales, entre otros. Como lo expresa el semiólogo Iuri Lotman: “todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de relaciones extratextuales” ([1970] 1982, 69). Dichos elementos externos, *codificados* a través de

lenguajes expresivos de la arquitectura del paisaje, tienen un carácter activo en la interpretación del jardín, complejizando sus estructuras simbólicas y artísticas, señalando su complejidad y densidad semióticas, instaurándolo como “un signo voluminoso, eternamente frondoso de sentido” (Barthes [1953] 1970, 125) explayado en la dimensión representativa de lo espacial. En los textos narrativos que analizaré, el espacio se despliega además en su naturaleza discursiva, de forma que los acontecimientos de *lo narrado* (el tiempo) se conectan intrínsecamente con *lo descrito* (el espacio), como dos componentes indivisibles, aunque distinguibles, de la materia literaria. Así lo expone la comparatista Luz Aurora Pimentel en un texto capital para reflexionar sobre la naturaleza espacial de la narración, titulado *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* (2001), en donde formula los principios de análisis literario de la descripción espacial, a través de la cual se comunican al lector los eventos narrados, la construcción de personajes y la actitud narrativa frente al objeto descrito. De esta manera, para analizar las descripciones del jardín resulta imprescindible comprender el espacio como cualidad literaria, como construcción verbal y necesariamente intermedial. Pimentel reflexiona en su texto introductorio:

La realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el *tiempo*: no solo en el tiempo que se consume, sino en el tiempo que lo consume. [...] Tarea en verdad difícil, entonces, aquella que en territorios del tiempo intenta construir un espacio, o por lo menos una ilusión, generada discursivamente, de lo visual, de lo yuxtapuesto y aún de lo sobrepuesto. Y sin embargo no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, solo sobre los acontecimientos, sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*. (2001, 7)

Así, toda representación del jardín implica necesariamente pensar su construcción como descripción, en primera instancia, comprendiendo por “representación” no solamente aquellas formas textuales, escritas en una lengua natural, ni exclusivamente de naturaleza literaria, sino aquellas formas de representación en cualquier código y lenguaje ya sea natural, artístico o artificial. Un jardín histórico, un espacio “real”, tangible, comporta cierta narratividad, cierta gramática y ortografía espacial, además de visual. Ingresar en él, ya sea físicamente o a través de una representación pictórica o literaria, es un llamado a los sentidos, a interpretar una serie de elementos dispuestos en el espacio, creados de una visión de mundo, organizados según una intención estética, estructurados para comunicar y afectar sensible e inteligiblemente a quien lo transita y lo observa. De esta manera, incluso un jardín que no comporta aparentemente ninguna intermediación mimética –un jardín “real”– es implícitamente discursivo y está visualmente descrito, incorporado en el mundo de lo intelectual a través de

enunciados predicativos, dados por el orden de aparición de sus elementos. En otras palabras, en la recepción del espacio del jardín ya hay una espacialidad semiótica que se recibe como parte de un discurso articulado. Pimentel argumenta que la descripción, como “práctica textual” que nombra y ordena el espacio, incorpora una “nomenclatura y una serie predicativa” (26), que al nombrar los elementos del espacio e inscribirlos en la temporalidad de la narración, “tiende a ser de valor altamente referencial e icónico, y se presenta, ya sea como nombres propios como referente extratextual, o como nombres comunes, cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica, y por lo tanto un alto grado de iconización verbal” (26).

Por ello, la nominalización referencial de la descripción y a la iconicidad hacen de la representación espacial un problema teórico de orden intermedial e intersemiótico, ya que el acto de describir implica un despliegue de mecanismos textuales para re-presentar, re-producir e incluso re-construir, mediante el artificio del lenguaje, una realidad dada, en un acto ilusorio:

Partiremos del supuesto de que la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas –la literaria con la pictórica, por ejemplo– como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto in-diferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión. [...] Dicho de otro modo, un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo “real”. Tal relación, esencialmente intersemiótica, puede ser de concordancia –el “reflejo fiel” de la realidad– o de abierta discordancia –los textos “antirrealistas”, “scriptibles”–. Así, la creación de un mundo constituye un contrato de inteligibilidad con el lector, inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real. (Pimentel, 9-10)

Al analizar el nivel de correspondencia con lo real y la relación de inteligibilidad con el mundo diegético, se llega a las preguntas sobre el lugar de enunciación desde el cual se describe, desde qué modelo de mundo se construye discursivamente un espacio como el jardín, lo que implica caracterizarlo y tomar postura frente a los modelos culturales con los que se relaciona por afinidad, oposición, adhesión o negación. En el modo de describir un jardín –designar sus elementos y atribuir sus usos–hay implícitas miradas de mundo y de poder sobre el territorio y sobre las relaciones que las personas establecen con él, que no son inocentes ni dejan de ser problemáticas.

De forma complementaria a las reflexiones teóricas sobre la descripción, y siguiendo a W. J. T. Mitchell en su texto introductorio al libro *Landscape and Power* (2002), en el que se refiere a los enfoques posibles para estudiar el paisaje, intentaré realizar un ejercicio tanto de exégesis

del jardín –génesis, desarrollo, elementos, usos, significados culturales– como también sumar un enfoque “semiótico y hermenéutico”, una “estrategia interpretativa que intenta descifrar el paisaje como un cuerpo de determinados signos” y preguntarme, “no solo qué es o qué significa, sino qué hace un paisaje, cómo funciona como práctica cultural” (1).⁶ En este sentido, los componentes sociales, económicos y políticos que rodean la aparición de un jardín, así como las circunstancias biográficas de sus gestores, mecenas y diseñadores son, más que ese “telón de fondo” del paisaje mencionado por Guillén, parte integral y fundamental de las prácticas culturales, de manera que la simbología, la semiótica y la gramática permiten comprender de otras maneras la historia y enriquecer las lecturas de las prácticas culturales asociadas al jardín en México, para el caso específico de los jardines de Carlota y Maximiliano. Como ejemplo de la visión de mundo que vehicula cada estética jardinera, las maneras de concebir y organizar el espacio, se encuentran,

los vínculos entre las transformaciones de la burguesía y de la nobleza inglesa (a fines del siglo XVIII) y el arte de jardines paisajísticos; la relación entre el florecimiento del nenúfar Victoria Regia y el desarrollo de un nuevo modo de educar a las señoritas inglesas –el “*nurturing*”– en el siglo XIX [que] demuestran, por un lado, la existencia de vínculos entre la creación y uso de jardines y los cambios sociales, económicos o políticos que no pueden aclararse remitiéndose exclusiva o principalmente a las intenciones de los diseñadores o artistas que les dieron vida. Por otro lado, iluminan el papel desempeñado por esos jardines en muchos aspectos del cambio cultural, trazando nuevas dimensiones significativas del arte del jardín. (Conan, 2003, 132)

Para resumir la perspectiva desde la que me interesa abordar el jardín, se trata de apreciarlo como un espacio de la representación y un espacio representado, como problema literario e histórico, tanto temporal como espacial, semiótico y cultural. El adentrarse en cada uno de esos jardines, así como de sus representaciones y descripciones necesariamente intermediales, es ingresar en un espacio constantemente móvil, un “espacio otro”, como ha dicho Michel Foucault para nombrar de manera metafórica el jardín como un espacio polivalente, heterogéneo y dinámico en el sistema de las relaciones sociales:

El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos

⁶ Traducción propia. Cfr.: “The study of landscape has gone through two major shifts in this century: the first (associated with modernism) attempted to read the history of landscape primarily on the basis of a history of landscape painting, and to narrativize that history as a progressive movement toward purification of the visual field; the second (associated with postmodernism) tended to decenter the role of painting and pure formal visuality in favor of a semiotic and hermeneutic approach that treated landscape as an allegory of psychological or ideological themes. [...] The second strategy is interpretative and is exemplified in attempts to decode landscape as a body of determinate signs [...]. *Landscape and Power* aims to absorb these approaches into a more comprehensive model that would ask not just what landscape ‘is’ or ‘means’ but what it does, how it works as a cultural practice”.

en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse.⁷

Los jardines, en tanto espacios localizados en una cultura, constituyen un excelente ejemplo de lo que el filósofo francés llama ‘heterotopías’, espacios que tienen “el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles”.⁸ En otras palabras, el jardín significa más allá de su mera presencia material, evoca, dentro del orden social establecido de lo *propio*, otras significaciones culturales *ajenas*: “tal vez el ejemplo más antiguo de estas heterotopías en forma de emplazamientos contradictorios sea el jardín. No hay que olvidar que el jardín, creación asombrosa ya milenaria, tenía en Oriente significaciones muy profundas y de alguna manera superpuestas”.⁹ ¿Cuáles son esas otras significaciones que evocan los jardines que diseñara y financiara Maximiliano en Ciudad de México, Cuernavaca, Trieste o Viena, como suma de voces que interactúan entre sí y que conforman una visión de mundo de la historia? ¿Qué “conjunto de relaciones” emerge al analizar esas “creaciones asombrosas” (Foucault) o “decantadas” (Acevedo) de los jardines del Segundo Imperio con su pasado europeo y americano?

La percepción de una realidad heterogénea como la del jardín no es gratuita ni inocente, tiene que ver con los modos de representación del espacio desde la temprana modernidad, como lo menciona el historiador del arte Vicenç Furió, a propósito del cambio en la representación de la perspectiva en la pintura a partir del Renacimiento, modelo predominante de la representación desde entonces y particularmente en el siglo XIX con el auge de cierto tipo de realismo: “la heterogeneidad espacio temporal de la escena responde una narrativa y de significación relacionadas con determinadas circunstancias y socioculturales” (1991, 235). Son entonces las condiciones y “circunstancias socioculturales” las que, en determinados

⁷ “De los espacios otros” / “Des espaces autres”, conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Cito el texto en español como Foucault (2014 [1984]), en línea, sin paginación. Cfr. original francés, “L’espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-même, dans lequel se déroule précisément l’érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine, est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans un espace de vide, à l’intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l’intérieur d’un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l’intérieur d’un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables” (Foucault (2004 [1984]), 13).

⁸ Cfr. “L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles” (Foucault, 2014 [1984], en línea).

⁹ Cfr. “mais peut-être que l’exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d’emplacements contradictoires, est le jardin. Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées.” (Foucault, 2014 [1984], 17).

contextos, llevan a leer el jardín como una expresión problemática de estéticas y modos de ver el mundo, tanto en su representación espacial verbal como en la pictórica.

El sustrato de interacción cultural del jardín

La riqueza del palacio de Chapultepec y sus jardines –yuxtapuestos, superpuestos, a veces contradictorios y densos, para retomar algunos términos de Foucault, que también están presentes en las reflexiones de Pimentel– es la expresión de siglos de interacción entre culturas que han hecho de él un espacio de habitación, contemplación, dominio simbólico y político; un lugar ritual, de descanso, de conservación patrimonial a través de sus museos y jardines botánicos, de sus áreas arqueológicas protegidas, y un espacio público ciudadano. Desde los jardines nahuas prehispánicos en Tenochtitlán hasta el bosque público y la oferta cultural de la Casa del Lago del siglo XX, Chapultepec ha sido un espacio emblemático de la Ciudad de México. Sin embargo, fue durante el Segundo Imperio cuando, dadas las circunstancias y los antecedentes políticos y sociales, el alcázar construido en 1785 tomó su forma actual y adquirió una importancia capital en el marco de sucesos políticos e históricos muy particulares.

En el breve periodo de tres años se pusieron en escena tensiones políticas que ya existían en el México virreinal, independentista y republicano, trayendo al presente disputas territoriales y estéticas, pugnas entre lenguajes y símbolos de diversas culturas. Para el semiótico de la cultura Iuri Lotman, estos periodos históricos son fecundamente ricos para producir expresiones culturales mixtas, entendidas no meramente como combinación de estilos, sino como “textos” auténticamente nuevos para todas las culturas que interactúan a nivel semiótico y cultural. La disciplina que estudia estos fenómenos textuales, en palabras de Lotman, “examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico” (1996, 52). Al analizar estas expresiones en contextos de interacción, Lotman postula que cada realización artística o unidad de sentido cultural no significa solamente por sí misma, sino que, desde su realidad semiótica, entra en contacto con otros signos análogos, discretos y diferenciados, pero que pertenecen a la misma esfera de sentido en el seno de una cultura. A este conjunto de significación lo llama *semiosfera*, por analogía biológica con la biosfera y la noosfera, es decir, esferas de sentido en las que existen los seres vivos. Así, los signos y símbolos no son aislados ni independientes, sino que existen continuamente, en el marco de una cultura, caracterizada por la continuidad, el relacionamiento y la afectación mutua de los signos, ya sea por contraste, proximidad, antagonismo, etcétera. La semiosfera es, además, dinámica y se encuentra en

constante interacción con otras esferas de sentido análogas en un sistema semiótico determinado.

Entendidos semióticamente, los lenguajes de la cultura generan textos o modelaciones primarias que tienden a estabilizarse en expresiones sociales determinadas, tanto materiales como intangibles, como en el caso de la literatura, las formas poéticas clásicas, los metros estándar, las narraciones prototípicas del folclor, los mitos fundacionales, por ejemplo.¹⁰ Cada una de esas expresiones y estilos que se asocian a una cultura determinada tienden a estabilizarse en el centro de las sociedades, en las que sus características formales son claramente distinguibles. Sin embargo, en toda esfera de significación cultural existen también textos o modelaciones secundarias, como expresión de la combinación, duplicación, ampliación –u otros mecanismos discursivos– de los textos primarios, que resultan más ricos y complejos, los textos semióticos como tal que comportan una doble codificación, en un lenguaje natural y en un lenguaje secundario que *usa* productivamente el sentido inicial para *significar*. Lotman lo explica con el siguiente ejemplo:

para que un mensaje dado pueda ser definido como “texto”, debe estar codificado, como mínimo, dos veces. Así, por ejemplo, el mensaje definible como “ley” se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico, constituyendo en el primer caso una cadena de signos con diversos significados, y en el segundo, cierto signo complejo con un único significado. Lo mismo se puede decir sobre los textos del tipo de la “plegaria” y otros. (53)

Esta definición –y cabe anotar que la mayoría de conceptos lotmanianos son completamente operativos, es decir, funcionan especialmente en el caso particular de un análisis determinado y no son conceptos teóricos ni universales– implica que un enunciado cualquiera (por ejemplo, una oración simple) no es un texto sino hasta el momento en que se evidencia su función semiótica en una “cadena de signos” que revela su sentido dentro del contexto, es decir, su significación se da por *relación a* y en *interacción con* otros enunciados. Para extrapolarlo al caso del jardín representado, podría afirmarse que un espacio con flores, fuentes, incluso organizadas en el espacio con cierta intención comunicativa, no es un jardín hasta que se le denomina como tal, iniciando la cadena de significación, a través del nombre del conjunto “jardín”, que evidencia sus relaciones e interacciones semióticas con el sentido de espacio de naturaleza acotada, organizada como discurso espacial, y podrá funcionar así como una

¹⁰ Para Lotman, el concepto de texto no se refiere solamente a expresiones literarias, sino aquellas dadas en cualquiera de los lenguajes de la cultura, que son susceptibles de comprenderse, describirse y analizarse desde su textualidad semiótica. Otros ejemplos de texto serían los contratos jurídicos, las actas de matrimonio, los dibujos rupestres, por ejemplo.

modelación primaria o secundaria de un texto cultural.¹¹ Lotman estudiará especialmente el funcionamiento del texto artístico como muestra de complejidad de interacción semiótica, dado que cada modelación se compone de un eje con un extremo “denotativo” y estable, así como por otro extremo o frontera cultural más inestable con respecto al hegemónico, extremo cuya función es “expresiva”, una zona en donde la interacción con otras esferas de significación cultural es más alta y propensa a generar nuevos textos y manifestaciones culturales.

Quizá uno de los eventos paradigmáticos que ilustran de manera más completa la interacción cultural sea la llegada de los pueblos europeos al territorio de América, cuando el contacto entre culturas que previamente estaban aisladas tanto geográfica como históricamente generó “novedades textuales” para todas las civilizaciones y pueblos involucrados, y cambió radicalmente el devenir de la historia mundial.¹² Aunque todas las culturas, para Lotman, están en contacto con otras a través de proximidades geográficas o por afinidades históricas, lingüísticas, gastronómicas, territoriales, existen situaciones especialmente propicias para la generación de nuevos textos culturales, como conquistas, invasiones, ocupaciones o descubrimientos territoriales. Circunstancias como estas son las que provocan, por ejemplo, el surgimiento de lenguas criollas, cuyas características gramaticales, ortográficas y léxicas son tan distintas de las lenguas que la originaron que no corresponden a dialectos de ninguna de ellas.¹³ Justamente, la noción de frontera es importante para entender cómo un texto “propio”, en contacto cultural con otro “ajeno”, genera mecanismos de interacción como la copia, la asimilación, la imitación de las características textuales para generar textos novedosos para ambos contextos.

De esta manera, las prácticas culturales se explican, para Lotman, gracias al dinamismo y la interacción semiótica entre culturas, no como esferas aisladas, sino en contacto continuo, lo

¹¹ Este aspecto será especialmente importante a la hora de redefinir el jardín desde el contexto cultural nahua, ver Capítulo II.

¹² Resulta significativo que en la historiografía reciente del arte en México esté ocurriendo un cambio en la periodicidad clásica, que suponía un corte abrupto entre el periodo indígena y el de la Conquista y el Virreinato. El académico Pablo Escalante Gonzalbo usa así el término “arte de contacto” para evidenciar cómo en los primeros años después de la Conquista de México pervivieron estilos del posclásico junto al arte cristiano, de manera indiferenciada y dando lugar a un estilo propio. Ver su conferencia “El arte de contacto” (2021, conferencia en línea).

¹³ Ahora bien, incluso desde el punto de vista lingüístico, no se pueden determinar claramente los límites dialectales dentro de una misma lengua, por lo que cada vez es más difícil describir una lengua a partir de su uniformidad lexical, gramatical, sintagmática o fonética. La noción de lengua *creol* o *criolla* es, por lo tanto, un ejemplo claro de cómo los límites entre culturas son difíciles de definir sin un punto de referencia externo a sí mismo, extralingüístico, y la definición intralingüística escapa a una sistematicidad interna.

que llama *continuum cultural*, dado que ninguna cultura es lo suficientemente estable ni está completamente aislada como para dejar de provocar nuevos textos y, de hecho, los cambios culturales también ocurren en el seno de una misma cultura y una misma lengua. Esta aproximación al estudio de la cultura, con una base estructuralista y saussuriana más que peirceana, otorga un papel capital al contexto histórico para la descripción y el análisis de las expresiones artísticas. La perspectiva de la interacción semiótica de la cultura es importante para el caso de los jardines del Segundo Imperio justamente por las circunstancias históricas que rodean su conformación y declive, una época de alta interacción entre la cultura europea y la americana, esferas culturales contrastantes, pero a la vez afines e interrelacionadas. Una vez más, como afirma Guillén, no se trata de dibujar el panorama histórico del Segundo Imperio como un “telón de fondo” del estudio de los jardines o de ir a las raíces prehispánicas para construir una genealogía lineal de la práctica cultural del jardín. Por el contrario, se trata de incorporar la biografía, la historia, la política y la economía como parte de la textura jardinesca que se palpa en las fuentes documentales y literarias. Tampoco se trata de explicar un fenómeno cultural dado como la suma de sus elementos o culturas precedentes, ni de construir una explicación de antecedentes, orígenes y desenlaces históricos, lo que, en mi opinión, sustrae la compleja riqueza del hecho cultural y deja solo su arqueología, su cascarón. Es preferible la metáfora de un entramado de signos perceptibles a través de imágenes en una realidad social, artística, que exponen su genealogía a través de su forma, pero cuya interpretación aún se encuentra y se encontrará abierta para nuevos sentidos. En términos muy coloquiales, pero efectivos, Lotman lo explica así:

Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo –de la semiosfera– hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos. (1996, 12)

Las reflexiones de Lotman, en el contexto de un análisis del jardín en el Segundo Imperio, no son solamente importantes por el “choque de culturas” en sí, sino por el funcionamiento de la realidad semiótica del jardín, un texto cultural con múltiples codificaciones. Como representación, está “doblemente cifrado” como espacio y como descripción, es intermedial en sí mismo puesto que no se puede imaginar un espacio organizado culturalmente sin pensar en sus componentes ni en lo que significa esa organización, lo que potencia su valor simbólico:

Sin embargo, la naturaleza del símbolo, considerado desde este punto de vista, es doble. Por una parte, al atravesar el espesor de las culturas, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición. El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el

espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= “eternos”) de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido “eterno” del símbolo en un contexto cultural dado, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más clara su mutabilidad. (Lotman 1996, 102)

Retomando una vez más a Foucault, como fue citado más arriba, “no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas”, y no es la excepción para el caso de los jardines de Chapultepec, los individuos y las relaciones sociales que llevaron a la instauración del Segundo Imperio mexicano, cuyos símbolos se transforman constantemente y se actualizan en cada lectura. Otra manera de entender la variedad de miradas al jardín como práctica cultural, como interacción de significados culturales en varias vías y como expresión heterogénea de tránsitos multiformes en la historia, es trayendo a colación la imagen del “sistema de tendencias” que elabora Claudio Guillén, a propósito de la literatura, en la introducción a su libro *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*:

La literatura se presenta en este libro sobre todo como un “sistema de tendencias”. [...] La literatura es inmensa y lo que de ella nos alcanza es una pluralidad de provincias finitas de sentido [...]. No sostengo ni me interesa el caos de las unicidades [...]. Ciertamente que un poema existe, o una fuga, o un retablo, perceptible como forma persistente o estable. Claro está que no pongo en duda tal existencia, pero sí creo que desde la óptica del historiador las cosas muestran no solo esa primera vertiente sino otra segunda, quiero decir, no solo lo que son, como substancias, como entidades suficientes, contenidas dentro de sus propios confines, sino menos visiblemente como formas, temas, mitos o movimientos que “vienen de” y “van hacia”. El historiador observa hasta qué punto esas formas dicen y configuran no solo lo que percibimos palpablemente sino aquello, no del todo cosificado, que tienden a decir y a configurar.” (1998, 23)

De esta manera, el viaje teórico y metodológico hacia el jardín implica, extrapolando los términos de Guillén, comprenderlo no solo como sustancia, sino como una “forma” –en este caso, un jardín determinado y las relaciones que lo atraviesan como práctica histórica y como representación literaria–, como un “movimiento”, preguntarse de dónde viene y hacia dónde va, escuchar qué tiene por decir, en nuestro caso, sobre la representación de la historia y la identidad en la literatura mexicana. Retomando la advertencia de Burke con respecto a la “tentación” de observar las imágenes culturales como reflejos no problemáticos, diríamos que los jardines históricos y sus representaciones verbales y pictóricas son reflejos, sí, pero de realidades en “movimiento” constante, realidades esquivas a una única interpretación y significado estable.

‘Segundo Imperio’ o ‘Intervención francesa’

Como fue mencionado, el Segundo Imperio mexicano es una época con alto contacto entre culturas o interacción cultural, debido a las circunstancias históricas que rodearon el reinado de Maximiliano y Carlota, lo que ha producido una gran cantidad de textos “novedosos” en la política, la cultura, el urbanismo, la arquitectura y la historia mexicanas. Sin ánimo de reducir a lo aquí expuesto sobre este complejo periodo histórico, conviene repasar estos eventos según dos corrientes historiográficas claramente diferenciadas, que evidencian nítidamente que incluso la Historia con mayúscula es un constructo social susceptible de interpretación basado en símbolos que se actualizan con el tiempo. Partamos de una nota liminar que Fernando del Paso escribe en su novela para resumir la situación que llevó a México al Segundo Imperio, para situar al lector en el tiempo de los acontecimientos, una práctica común en la novela histórica al estilo de Walter Scott, con lo que se inscribe además en un tipo de discurso literario particular, que toma la realidad extradiegética como materia de construcción de una realidad ficcional:

En 1861, el Presidente Benito Juárez suspendió los pagos de la deuda externa mexicana. Esta suspensión sirvió de pretexto al entonces emperador de los franceses, Napoleón III, para enviar a México un ejército de ocupación, con el fin de crear en ese país una monarquía al frente de la cual estaría un príncipe católico europeo. El elegido fue el Archiduque austríaco Fernando Maximiliano de Habsburgo, quien a mediados de 1864 llegó a México en compañía de su mujer, la Princesa Carlota de Bélgica. Este libro se basa en este hecho histórico y en el destino trágico de los efímeros Emperadores de México. (Del Paso, 1987, 11)

El historiador Martín Quiariarte publicó en 1970 un recuento de lo que, hasta ese entonces, constituían las explicaciones historiográficas de este periodo en su libro *Historiografía sobre el imperio de Maximiliano*. Para él, “uno de los asuntos más complejos del Segundo Imperio es el relativo a los orígenes de la intervención europea” (25). A grandes rasgos, el México decimonónico se caracteriza desde la Independencia definitiva de España (1823) por una serie de guerras civiles y movimientos separatistas, por el enfrentamiento entre facciones liberales y conservadoras que llevaron a los gobiernos de ambos partidos a una constante iliquidez. Para 1857, el Estado mexicano, en cabeza del liberal Benito Juárez, se ve en la obligación de suspender algunos pagos de deuda externa contraídos con potencias europeas, como afirma Del Paso.

La “explicación liberal” consiste en una narrativa en la cual los conservadores “intervencionistas” mexicanos (Quiariarte, 1970, 23-42) proponen a España, Francia e Inglaterra invadir militarmente México con el objetivo de establecer una monarquía en el

antiguo territorio novohispano y así acabar con el gobierno liberal. Napoleón III, en concurso con las fuerzas conservadoras mexicanas, ofrece la corona al archiduque de Austria, Maximiliano de Habsburgo-Lorena, quien la acepta y al mismo tiempo renuncia a su derecho de sucesión al trono austriaco, condición impuesta por su hermano, el emperador Francisco José I. Tras este ofrecimiento de los conservadores mexicanos, considerado como traición para los liberales, comienza la “Intervención francesa” con las tomas consecutivas del puerto de Veracruz, la ciudad de Puebla de los Ángeles y finalmente la Ciudad de México, terminando así de facto con el gobierno republicano de Juárez e instaurando una monarquía moderada.¹⁴ Después de tres años, el proyecto imperial fracasa y los ejércitos liberales retoman el poder, sobreponiéndose a Francia. Se manifiesta así el “destino trágico de los efímeros Emperadores de México” con el juicio y la ejecución de Maximiliano, mientras que Carlota regresa a Europa, exiliada en su propio continente, no sin un tinte melodramático y fatalista. Desde este punto de vista, la historiografía ha preferido el término de “Intervención francesa”, narrada como una invasión militar extranjera anticonstitucional, y coincide, en términos generales, con la nota histórica de Fernando del Paso. Si bien la Intervención se refiere propiamente a los ataques de las tropas napoleónicas a México y específicamente a los combates en Puebla y Veracruz previos a la llegada de Maximiliano, en las fuentes que adhieren a esta versión, el término de “intervención” se usa por extensión al Segundo Imperio, hasta la muerte de Maximiliano 1867.

En la otra corriente historiográfica, los conservadores, ante la inestabilidad política y económica, fruto de la seguidilla de gobiernos de cortísima duración, la baja o nula capacidad de administración del territorio y del erario, deciden conformar una comisión de notables para restaurar el modelo monárquico de gobierno. Esto, además, con el objetivo de disminuir el antagonismo partidista y fortalecer la gobernanza frente a una latente invasión estadounidense. Conviene recordar aquí que, entre 1846 y 1848, se libró una guerra entre México y Estados Unidos que terminó con la pérdida del cincuenta por ciento del territorio del antiguo virreinato hispánico, una de cuyas batallas decisivas tuvo lugar el 13 de septiembre de 1847 y que dejó destruido el colegio militar con sede en Chapultepec, la misma construcción que habrían de

¹⁴ Tras la independencia, la forma de gobierno adoptada por México fue la de una monarquía constitucional, un gobierno conocido como Imperio Mexicano (1821-1823), cuyo monarca fue Agustín de Iturbide. Luego del breve mandato de Iturbide, México adopta varias formas de gobierno hasta el Segundo Imperio, a saber: 1824, república federal; 1836, república central; 1846, república federal; 1853, dictadura de Antonio López de Santana; 1857, república federal. Esto demuestra cómo el clima político mexicano no era para nada estable, sumado a la gran cantidad de guerras internas. No deja de resultar una paradoja que se describa el Segundo Imperio como efímero cuando, como se puede ver, los otros gobiernos –y formas de gobierno– también tuvieron una duración muy corta.

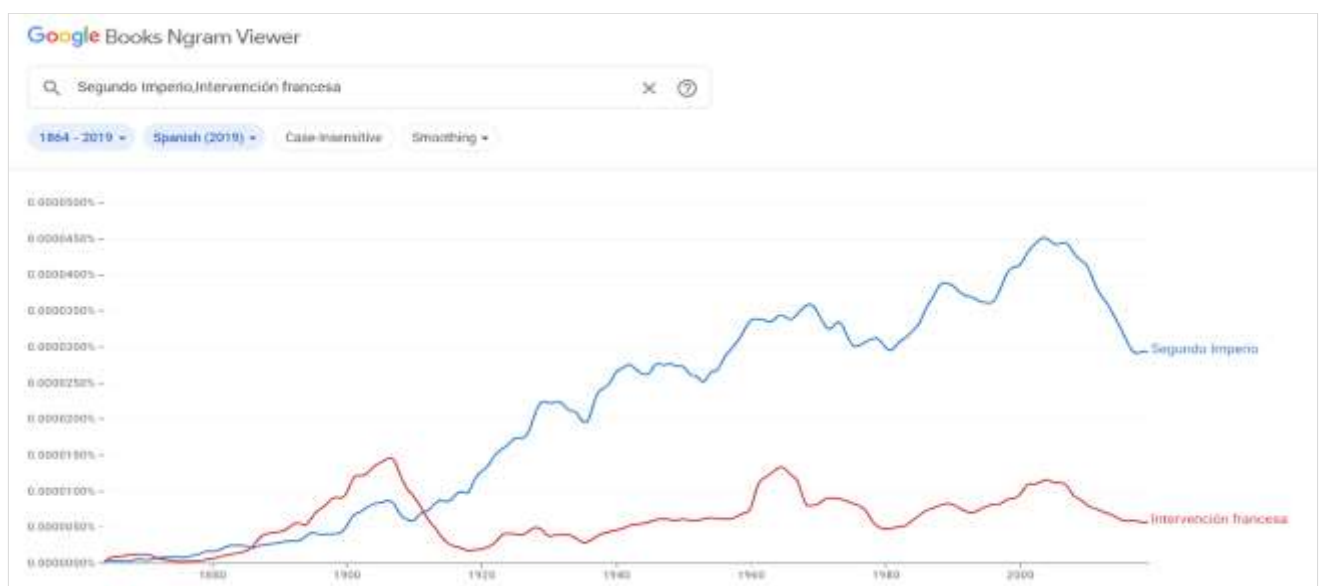
habitar Maximiliano y Carlota. Desde el punto de vista de las relaciones internacionales y la diplomacia, incluso ya entrado el siglo XIX no resultaba descabellado del todo pensar en una reconquista por parte de España o, en todo caso, en la retoma de los antiguos territorios de ultramar por parte de alguno de los potentes ejércitos de las sobrevivientes monarquías europeas en la segunda ola de colonización. Quizá esta posibilidad se vio frenada únicamente por la serie de invasiones napoleónicas a la Península desde inicios de siglo, una de las condiciones de posibilidad de las independencias americanas. Considerando la flaqueza militar del ejército mexicano y las divisiones internas, los conservadores se decidieron por una salida más negociada y diplomática, y optaron así por ofrecer un nuevo trono al empoderado y creciente imperio de Napoleón III.¹⁵

En esta narrativa, los conservadores que viajan a Europa son negociadores que, si bien no logran evitar la intervención militar –al fin y al cabo, México sí fue tomado por un ejército europeo–, prefieren un monarca propio para conservar parte de las injerencias en un gobierno semiautónomo, invocando el pasado virreinal e hispánico de México para, eventualmente, recuperar la economía y estabilizar el territorio y evitar más intentos separatistas. Esto sería posible únicamente a través de un régimen monárquico, el “Segundo Imperio mexicano”, y a la figura unificadora del archiduque de Austria, Maximiliano de Habsburgo-Lorena, un príncipe católico. Las fuentes que se adhieren a esta narrativa reconocen sin embargo la falta de gobernanza de Maximiliano, los inconvenientes de control territorial y fiscal, las fracturas internas de la aristocracia y de la nobleza mexicanas. En las fuentes de época, como mostraré en su momento, se admira la hidalguía de Maximiliano al defender su decaído imperio, condenado al fracaso, incluso al estar cercado en un monasterio de Querétaro durante meses, con un disminuido ejército, en el Cerro de las Campanas, todo lo cual contribuye a martirizar al emperador y resulta vital para la construcción del personaje de Fernando y los dobles que aparecen en *Aura* y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”.¹⁶

¹⁵ Así lo plantea Fernando del Paso en uno de los capítulos en donde el narrador interviene con un balance de los sucesos históricos que se van narrando en la novela: “es posible sí –y lo más probable– que nada hubiera detenido la expansión del poderío yanqui en el resto del continente americano y que de todos modos se quedara sin cumplir el propósito si no falso, sí al menos secundario, aducido por Napoleón III para justificar la intervención: el de detener lo que llamaba ‘la siniestra influencia anglosajona y protestante’ en la América Latina. Si a la influencia y al dominio americanos no escapó la propia Europa, ¿por qué habría de detenerlos en México la prolongación del Imperio de Maximiliano?” (1989, 638).

¹⁶ En una serie de conferencias, el experto en relaciones internacionales Raúl Godínez Ramos (2021, conferencias en línea) analizó la complejidad de la Intervención francesa y los nuevos enfoques que, desde la disciplina histórica, cuestionan las explicaciones más simplistas del oficialismo liberal en México, según el cual se trató de una invasión o intervención militar. Actualmente priman los enfoques multifactoriales de este periodo. Ver

Este breve recuento permite ver el panorama a la llegada de Maximiliano al territorio mexicano en 1864 y, sobre todo, dilucidar cuáles fueron las fuerzas sociales y políticas en disputa y en choque que generaron un alto grado de cambios e interacción cultural. La primera versión enfatiza el carácter “francés” de la invasión, emparenta los gustos, la vida cotidiana de la aristocracia y las clases altas mexicanas a un arribismo conservador, imperialista y colonialista, justamente “afrancesado”. La segunda explicita el vínculo “imperial” de Maximiliano con la casa de Habsburgo, Carlos V y Felipe II de la casa de los Austrias en España, así como el espíritu civilizador universalista y de estabilidad política que evocaba un monarca emparentado con esta casa dinástica. La primera construye una narrativa en la que Juárez nunca perdió constitucionalmente el poder y logró sobreponerse a este bache histórico para continuar con su proyecto liberal gracias al pueblo mexicano, representado en la valentía y tenacidad de su ejército y de las clases populares que lucharon para expulsar al enemigo extranjero. En la segunda, se anhela volver a vincular con el pasado europeo, civilizar y modernizar a México en lo urbano y lo social, se admiran la construcción de avenidas, parques y obras públicas encargadas por Maximiliano en la Ciudad de México y se celebran las fiestas cortesanas organizadas para la alta sociedad. Una comparación sencilla de estos términos en un corpus digitalizado del español demuestra que ha predominado la denominación de ‘Segundo Imperio’ sobre ‘Intervención francesa’, la cual tuvo su auge en el Porfiriato (1877-1910) y en los primeros años tras la Revolución mexicana de 1910 (Figura 1.1.).



especialmente las conferencias “El Segundo Imperio mexicano y la diplomacia en el siglo XIX” y “La agenda de intereses en Norteamérica”.

Figura 1.1. Comparación en el corpus digitalizado del español en Google Books Ngram Viewer. ‘Segundo Imperio’ versus ‘Intervención francesa’, 1864-2019. Consultado en septiembre de 2023.

Resalto estas dos narrativas y su antagonismo complementario dado que, justamente, las obras literarias de Fuentes y Del Paso ponen en escena estas tensiones políticas y cuestionan, desde mi punto de vista, ambas visiones, sin privilegiar ninguna. Es muy importante enfatizar aquí que no se trata de tomar partido por una u otra narrativa, sino de comprender cómo la historia es también un constructo dinámico, con corrientes que priman sobre otras a lo largo del tiempo.¹⁷

Comprendida así la historia, la anécdota narrativa no es una representación fiel del hecho histórico como tal, sino una construcción discursiva que escenifica, en el terreno de la ficción, las tensiones políticas y las relaciones sociales a través de elementos formales como los personajes, las descripciones y los espacios. Así, la Historia con mayúscula no tiene en la obra literaria un valor de verdad, sino de discurso susceptible de ser cuestionado e interpretado constantemente. Quizá así es posible leer la nota preliminar de Fernando del Paso no como una explicación histórica, fidedigna y transparente, –como de hecho fue leída en un primer momento de circulación de la novela–, sino como una frase que denota un conflicto entre la representación de la historia en la obra literaria. A la vez, instauro desde el inicio del libro una relación conflictiva con la novela histórica tradicional, al estilo del realismo europeo decimonónico, quizá como parodia del escritor como “secretario de la sociedad” al estilo de Balzac. Como sea, en el imaginario colectivo mexicano circulan todas las versiones de la historia, como las caras de un poliedro: existe tanto la Intervención francesa como el Segundo Imperio, y ambas son realidades sociales, hitos históricos que han configurado por adhesión u oposición, la identidad mexicana.¹⁸

Es en este contexto político que una figura como la de Maximiliano llega a México en 1864. Aunque los jardines del Castillo de Chapultepec no son ni mucho menos una creación exclusiva del monarca, se puede afirmar que durante su gobierno adquieren una nueva vida y se vinculan ya no solo con el espacio mexicano, sino con las diversas tradiciones de la

¹⁷ Para el debate en profundidad sobre la historiografía del Segundo Imperio / Intervención francesa, véase el citado libro de Quiriarte (1970) y los trabajos de Érika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio: el imaginario político de los imperialistas* (2001) y *El Segundo imperio: pasado de usos múltiples* (2004).

¹⁸ Optaré por la denominación ‘Segundo Imperio’ dado que me centraré en el carácter real de los jardines y para aludir así a la novela de Fernando del Paso, sin que esto signifique una adhesión a la segunda corriente historiográfica. Además, como trataré de demostrar más adelante, el calificativo de “francés” es algo inexacto para calificar las prácticas culturales de una monarquía de veta austriaca. Aún así, el narrador de los relatos de Carlos Fuentes nombra este periodo en sus obras como “Intervención francesa”.

jardinería palaciega europea, en un entorno cultural complejo. Cabe decir que Maximiliano y su corte llegan al valle de México, además, con una concepción particular sobre América y con un imaginario colonial alimentado por siglos, especialmente en lo que refiere a la naturaleza y al territorio, lo que Quiriarte llama “La leyenda de la riqueza mexicana” (1970, 9-22). Desde las crónicas de Indias, las cartas de relación y los textos de la primera modernidad científica sobre la flora y la fauna, hasta las primeras historias nacionales, pasando por los escritos de Alexander von Humboldt y la literatura de viajes de todo el siglo XIX, Europa construyó una imagen de México como el país de los recursos inagotables: “La mayor parte de los viajeros hablan de México como un país de ensueño: a su extraordinaria belleza agregan que tiene la virtud de poseer todos los climas. Cuenta con importantes minas de oro y plata, muchas de ellas no aprovechadas aún. El suelo es fecundo para diversos cultivos. La caza y pesca son abundantes” (Quiriarte 1970, 13). Sin ahondar aquí en la inmensa problemática de los recursos mexicanos y la disputa por el territorio, que son, entre otros, motivos de las invasiones de Estados Unidos, quisiera resaltar que Maximiliano llega justamente al poder para controlar y unificar un territorio y administrar los recursos naturales desde el Estado, de ahí que también se habría de destacar como un renovador y planificador urbano, y que legislara ampliamente al respecto. Más adelante, al detallar la figura biográfica del emperador, veremos cómo su formación fue decisiva para incursionar en proyectos de planeación urbana, arquitectónica e ingenieril, lo que, aunado a su formación humanista, liberal y católica le daba el perfil ideal de administrador del Estado y pacificador del territorio. La jardinería como práctica cultural, con manifestaciones materiales en el Castillo de Chapultepec, bajo la égida de Maximiliano I de México, remite también a la idea europeísta de domesticación de la naturaleza, se asocia también el surgimiento de los jardines botánicos, el coleccionismo, la financiación de expediciones científicas y viajes de circunnavegación. Las representaciones pictóricas, literarias e historiográficas de este complejo tejido cultural recogen también una serie de significados asociados a la realeza prehispánica que no deben olvidarse, como parte del juego de significaciones en el que surgen los jardines de Chapultepec en el siglo XIX. Es en las obras literarias, como discursos semióticos plurales y heterogéneos, donde se ponen en escena las historias, orígenes y desarrollos yuxtapuestos del jardín, sus imágenes más profundas.

CAPÍTULO II

PAISAJE, NATURALEZA Y JARDÍN EN EL VALLE DE ANÁHUAC

Descripciones en las fuentes pictóricas y literarias del periodo de contacto en el siglo XVI

PARA CONTINUAR LA EXPLORACIÓN EN los jardines del imperio, resulta importante atender a las nociones de naturaleza y jardín de las comunidades nahuas en la época prehispánica, como parte del imaginario europeo, al que contribuyeron las primeras descripciones de los habitantes y topografías realizadas por los cronistas, muchas de ellas basadas en testimonios directos y transcripciones pictográficas que pasaron por el filtro de la mirada y la retórica europeas. Con el tiempo, los significados culturales del jardín nahua se acumularon para conformar la visión de un territorio descrito en textos que viajaron a Europa para regresar, de alguna manera, con Maximiliano y su corte, como el retorno mítico de Quetzalcóatl.

A continuación, exploraré el significado del jardín en el contexto natural, paisajístico y territorial de las culturas del Valle de México, cómo fueron vistos e incorporados los jardines a una visión occidental en las fuentes de la conquista, sus usos culturales, los sentidos rituales y políticos que tuvieron hasta el siglo XIX. Más que mirar a un pasado indígena romantizado – como probablemente sí fue el caso de Maximiliano –, es significativo indagar en la historia del sustrato cultural del jardín nahua, ya que es literalmente el terreno en el que se siembran los jardines del imperio en Chapultepec y en Cuernavaca. De alguna manera, se trata de evocar las raíces de esos jardines del otro imperio, el azteca, a través de códigos, tópicos y motivos recurrentes, de voces yuxtapuestas e hilos discursivos que autores del siglo XX retomarán para interpelar estéticamente la historia. De hecho, aunque no es el tema predominante en *Noticias del Imperio*, el pasado indígena aparece codificado a través de las comparaciones constantes

del Segundo Imperio con el Imperio azteca, y especialmente de Maximiliano con el gran señor Moctezuma. Será sobre todo en las obras de Fuentes, en donde aparecen de forma más preponderante el pasado azteca y el maya, el mestizaje y la búsqueda de identidad, a través del empleo de recursos narrativos como la circularidad del tiempo y la duplicación de los personajes, especialmente en *Los días enmascarados* (donde se incluyen “Tlactocazine...” y “Chac Mool”, 1954), *La región más transparente* (1958), *Terra nostra* (1975) y *El naranjo* (1993). Retomo aquí la cita inicial que sirvió de apertura a este texto para recalcar que la historia indígena de México está explícitamente vinculada con el jardín y el paisaje en los tiempos de Maximiliano, uno de los hilos discursivos más potentes con respecto al discurso de lo natural:

¿quién de los vivos, quién que te haya visto alguna vez bañarte en el mismo manantial de los jardines colgantes de Chapultepec donde se bañaba La Malinche, puede decir que nos vio desde las terrazas del alcázar contemplar los lagos de Xaltocan y de Chalco bordados con nenúfares y más allá las montañas nevadas como alas de ángeles y arriba el cielo puro de Anáhuac? (21)

La referencia al mundo indígena del “pasado” a través de la figura de la Malinche es clave para entender la perspectiva de conflicto, intercalación y enfrentamiento entre culturas en el así llamado “encuentro entre dos mundos” de finales del siglo XV y de todo el siglo XVI, lo que dirige la atención a problemáticas como la lengua ajena, la traducción y la apropiación cultural en relación con la construcción de un cuadro de paisaje moderno, es decir, que la construcción de un paisaje moderno de México no puede deslindarse de la historia indígena. En el monólogo de la emperatriz, el espacio de los jardines de Chapultepec entronca simultáneamente al menos tres planos temporales: el del siglo XX (plano de la enunciación), el del Segundo Imperio (como recuerdo, lo enunciado) y el del jardín nahua prehispánico (en una capa temporal y espacial más profunda, subyacente al discurso). En cierto sentido, están condensados en una frase varios tiempos y lugares que amplían el espectro de representación y descripción del jardín, y que permiten encontrar afinidades, correspondencias y diferencias problemáticas entre los jardines desde las visiones de mundo nahua y europea.

Descripciones de la naturaleza asociadas al paisaje y al territorio

Como fue anticipado, los jardines del México prehispánico obedecen a las particularidades de la cultura en la que se forjaron y tienen un desarrollo propio, diferente, como es obvio, del jardín europeo: “para entender y estudiar un jardín se requiere ubicarlo en la región cultural a la que está asociado, en este caso la nahua”, menciona la arquitecta y especialista en paisaje prehispánico Andrea Berenice Rodríguez Figueroa (2021, 31). El amplísimo territorio de la

cuenca de México, en Mesoamérica, también llamado valle de México o valle de Anáhuac, fue habitado por diversas culturas afines durante el periodo clásico (ca. 200 – ca. 900) y en el posclásico (ca. 900 – 1521), denominadas culturas *nahuas* en referencia a Anáhuac, topónimo que significa “lugar cercano a las aguas” o “lugar rodeado de aguas”, que corresponde a la cuenca de formaciones hídricas sin salida fluvial al mar que le da nombre a la región (Rivas Castro 2005; Rodríguez Figueroa 2021). Este territorio, caracterizado por la presencia de agua en forma de ríos, lagos, manantiales, riachuelos y lagunas, fue habitado por teotihuacanos y toltecas –en el periodo clásico–, y por aztecas o mexicas –en el posclásico–. Durante siglos, algunas de estas comunidades nómadas que tenían la misma lengua, el náhuatl, se fueron asentando gracias al desarrollo agrícola y a la relación provechosa con el agua del territorio. Teotihuacán (teotihuacanos), Tula (toltecas) y México-Tenochtitlán, Texcoco y Tlacolpán (aztecas-mexicas) fueron respectivamente las ciudades y comunidades que desarrollaron, de forma más compleja que otras, cultura material, sistemas de gobierno, organización social y territorial, y que llegaron incluso a dominar a otras.¹⁹ El lago de Texcoco, en el centro del Valle de México –antigua Tenochtitlán y actualmente Ciudad de México–, fue poblado paulatinamente, entre los siglos IX y XI, por los aztecas, es decir, provenientes o descendientes del Aztlán, un sitio mítico identificado con una isla que estos pueblos nómadas y seminómadas buscaban reencontrar, en su peregrinación, para asentar su civilización y fundar su imperio (Figura 2.1, Figura 2.2).²⁰ El asentamiento definitivo se dio gracias al dominio del espacio lacustre y a la compleja ingeniería de canales que permitían una comunicación entre las civilizaciones que habitaban el lago, de manera que, para el siglo XV, el territorio se encontraba organizado en las ciudades-Estado de México-Tenochtitlán, Texcoco y Tlacolpán. Estas tres urbes, afines culturalmente, conformaron en 1428 la Triple Alianza, una confederación que dio origen al Imperio azteca en el territorio destinado por los dioses (Figura 2.3, Figura 2.4). Así, el pensamiento mítico-religioso fungía como criterio de organización del espacio y el territorio, del paisaje y el jardín compuesto por flora, fauna y aguas:

Las ciudades de Mesoamérica, como las de otras [sic] del mundo, se edificaron en un espacio real y un tiempo pero se gestaron también en la geografía interior de sus habitantes y en una atemporalidad con valor mítico. [...] La fundación de México-Tenochtitlan representó la culminación de un proceso

¹⁹ La sociedad nahua se encontraba ordenada jerárquicamente por señores (*tlatoani*, *huey tlatoani*, “gran señor” o “emperador”), un consejo supremo que dictaba las últimas decisiones (*tlatocán*), una clase noble (*pipiltin*), sacerdotes (*teopixque*, “guerreros de los dioses” / “guerreros divinos”), un ejército (que también podrían ser nobles), una clase comerciante, una clase campesina y sirvientes (*Gran Diccionario Náhuatl*, en línea; Clavijero [1786] 1974; Sahagún [1540-1585] 2000).

²⁰ La figura mítica del retorno, expuesta desde la cosmovisión nahua en la figura de Quetzalcóatl, estará presente también en la construcción simbólica del conquistador Hernán Cortés y tangencialmente en Maximiliano, sobre todo en los relatos de Fuentes.

histórico pero también de una gestación mitológica que se inició en las aguas matriciales de Aztlán y terminó en una isla del lago de Texcoco, en el lugar donde un águila se posó sobre un nopal que había brotado del corazón sacrificado de Cópil. [...] La llamada “peregrinación de los aztecas”, tal y como se presenta en los documentos manuscritos y pictóricos que aluden a ella, constituye una verdadera “gestación” mitológica de la nación mexicana. [...] El mito fundador de México-Tenochtitlan, con las peripecias que lo integran, debe haber sido generado una vez que se hubieron instalado los mexicas en el centro de la laguna. (Johansson 2004, 45)

Para Patricia Granziera (2001), la estructura de urbe mexicana obedece a la importancia del mundo natural: “en el mundo prehispánico el hombre estaba íntimamente conectado con la naturaleza y las plantas, flores y árboles eran usados por sus propiedades curativas y tenían relación con los dioses; los jardines jugaron así un papel importante en el paisaje urbano” (2). Precisamente, la descripción de espacios jardineros, del mundo natural y de las costumbres de los pueblos es un tópico que se encuentra en textos como crónicas, cartas de relación y recopilaciones, como por ejemplo la conocida y obligada obra de Fray Bernardino de Sahagún, *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España*, redactada entre 1540 y 1585. En el undécimo libro, “Que es bosque, jardín, vergel de la lengua mexicana” (como aparece en el índice), se trata “De las propiedades de los animales, aves, peces, árboles, yerbas, flores, metales y piedras, y de las colores” (según el título en el cuerpo del texto). La voz ‘jardín’, registrada en la tabla de contenido, no se menciona de nuevo en el libro undécimo, pero es significativo que Sahagún enmarque este libro sobre el mundo natural con los atributos del “bosque, jardín, vergel” y que destaque, además, con esta metáfora, la riqueza léxica del náhuatl para nombrar la naturaleza. La obra de Sahagún, que vio la luz como publicación solo hasta el siglo XX, basada en una copia denominada *Códice Florentino*, circuló sin embargo de

forma manuscrita durante toda la Colonia y Virreinato, y muestra de manera muy clara cómo los españoles se acercaban al conocimiento sobre la naturaleza de los pueblos dominados.

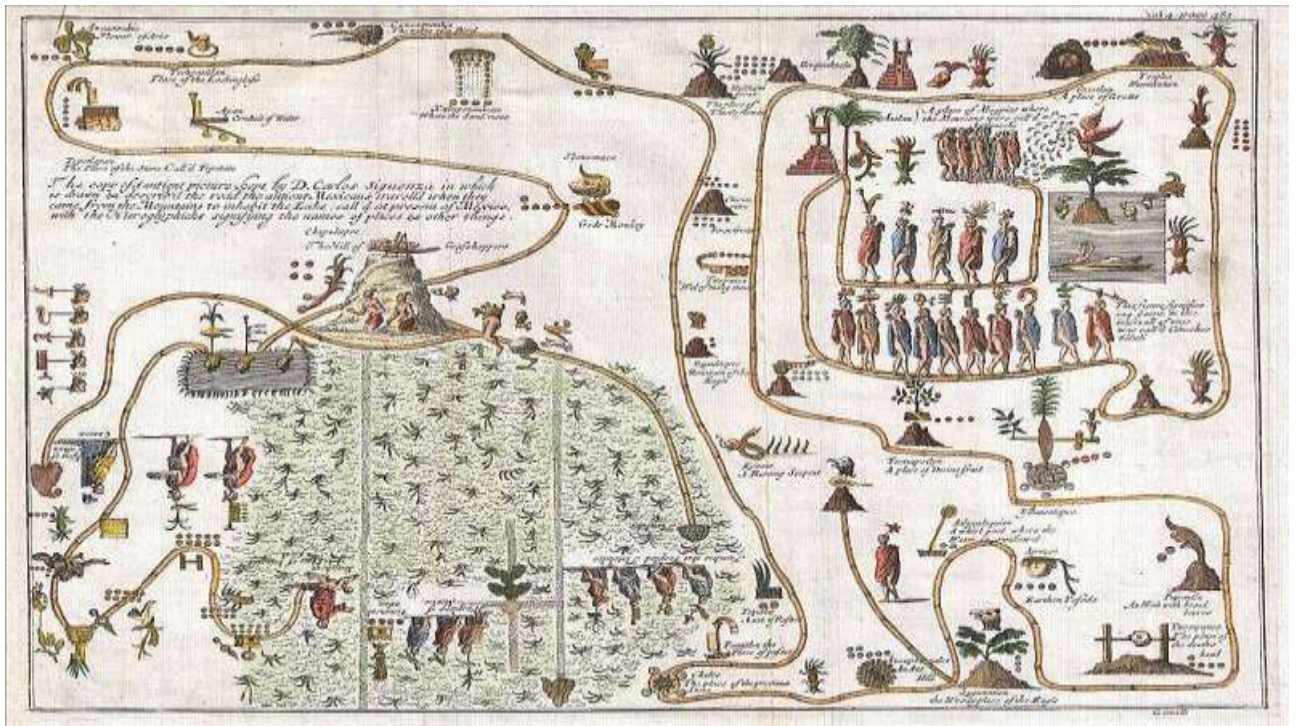
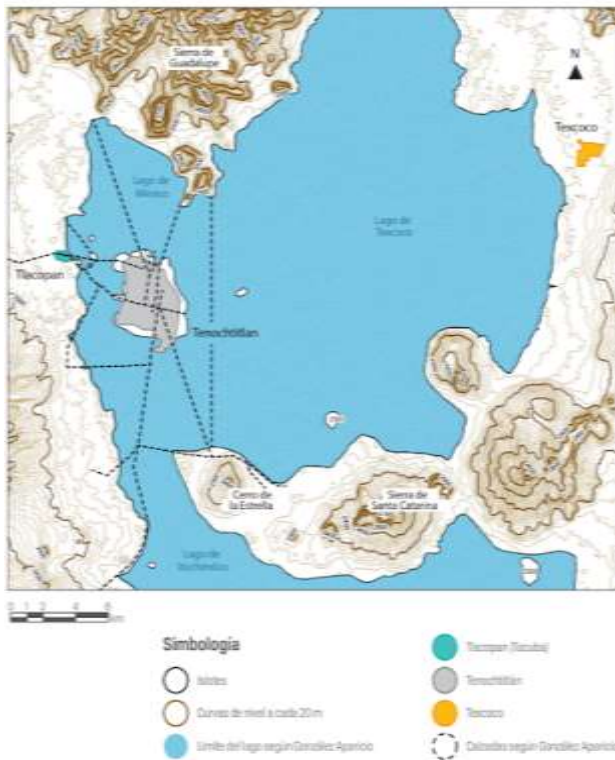


Figura 2.1. Gemelli Careri, 1704, mapa de la migración azteca de Aztlán a Chapultepec, de *Voyage Round the World*. Se observa el cerro rodeado de un espacio boscoso natural, identificado posteriormente como un jardín.



Figura 2.2. *Código Mendoza*, 1541. Página con representación de la fundación de México-Tenochtitlán.

Asentamientos de la triple alianza en la cuenca de México en los siglos XV-XVI



3).

Figura 2.3. “Núcleos de las regiones culturales nahuas en la cuenca de México en el posclásico tardío, siglos XV y XVI. Mapa digitalizado por la Mtra. Erika Miranda Linares 2019. Fuente: obtenido a partir de Carrasco, p., 1996”. Tomado de Rodríguez Figueroa (2021, 35, Figura

Emplazamiento de jardines nahuas prehispánicos en la Cuenca de México

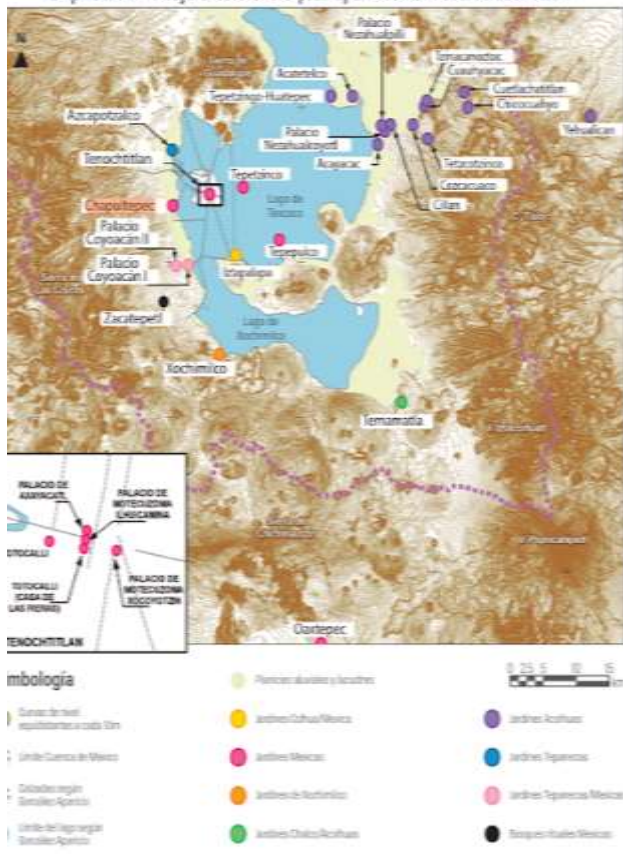


Figura 2.4. “Mapa de las formas del relieve en donde se emplazaban los jardines nahuas prehispánicos al sur de la cuenca de México. Mapa digitalizado por la Mtra. Erika Miranda Linares 2019-2020. La mayoría de los jardines o *huey tecpan* del Acolhuacan fueron ubicados gracias a la investigación y colaboración del arqueólogo Gustavo

Coronel Sánchez”. Tomado de Rodríguez Figueroa (2021, 159, Figura 51).

Las compilaciones formales de las especies naturales, los catálogos sobre las “cosas” del “Nuevo Mundo”, proliferaron en los siglos XV al XVII como una forma discursiva que se convirtió en tópico retórico. Además de las crónicas y cartas de relación, resulta significativo mencionar la *Historia natural de la Nueva España*, de Francisco Hernández, “Protomédico e Historiador del Rey de España, Don Felipe II, en las Indias Occidentales, Islas y Tierra Firme del Mar Océano”.²¹ Hernández fue comisionado por el monarca español, “el rey jardinero”, para que entre 1571 y 1576 recopilara toda la información del mundo natural de Nueva España, y vemos que su obra también sigue un modelo clásico de presentación del contenido en forma de tratado, tal como lo hiciera Sahagún, con una estructura capitular de párrafos aislados, titulados con el nombre de la planta o el animal en cuestión, sin más articulación que la continuidad entre especies y sin comentarios subjetivos ni expresivos sobre la naturaleza. A diferencia de los tratados, en algunas crónicas y relaciones de viajes hay una voz autoral personal mucho más nítida y no, como en el caso de Hernández, apenas una descripción lacónica en el texto encomiástico. Así titula Sahagún:

Capítulo I
De los animales
Párrapho primero: de las bestias fieras
[...]
Párrapho segundo: de los animales como zorros, lobos y otros animales semejantes
[...] (Sahagún, [1540-1585] 2000, 877-881)

Y así, Hernández:

Libro Primero
Capítulo I
Del apitzalpatli crenelado o hierba partida en su borde que detiene el flujo de vientre
Capítulo II
Del segundo apitzalpatli
[...]
Capítulo XXI
De la ancusa tetzcocana
[...] (Hernández [1571-1576] 1959, 1-17)

²¹ *Historia natural de la Nueva España* es un título editorial del segundo tomo de las *Obras completas*, publicadas en 1959 por la Universidad Nacional Autónoma de México, que ha “reunido por primera vez en una sola obra las observaciones que sobre la naturaleza mexicana: plantas, animales y minerales, hiciera Hernández en la fecha señalada. La parte referente a las plantas se tradujo de la *Historia Plantarum Novæ Hispanicæ*, edición de los Herederos de Ibarra, Madrid, 1790 (al cuidado y con prólogo de Casimiro Gómez Ortega); las de los animales y minerales, del *Historiæ Animalium et Mineralium Novæ Hispanicæ Liber Unicus*, que aparece al final del *Rerum Medicarum Novæ Hispanicæ Thesaurus*. Roma, 1651” (“Noticia preliminar” de la Comisión Editorial, en Hernández [1571-1576] 1959, ix).

Esta incipiente taxonomía anticipa los tratados botánicos y zoológicos que habrían de aparecer en los siglos XVIII y XIX, ya desde una perspectiva moderna, estructurada y científica. Lo menciono aquí por dos motivos principalmente. En primer lugar, porque, ante la ausencia de tratados o compilaciones sobre el jardín, estos textos, que presentan la naturaleza fragmentada en sus componentes y no como un conjunto general, han servido como la fuente principal de estudios posteriores que han intentado construir la historia del jardín nahua. En segundo término, porque Maximiliano, como noble ilustrado, patrocinó y participó en viajes y expediciones científicas, especialmente botánicas, a bordo de la fragata Novara, que recolectó plantas exóticas que harían parte del jardín de aclimatación de Miramar; estas prácticas jardineras vinculadas al exotismo, habituales para la nobleza europea desde el Renacimiento, alimentaron el imaginario europeo de América como una tierra por explorar, clasificar, entender y, a la larga, dominar. Ahora, las ilustraciones que acompañan estas dos obras también son puntuales y específicas, es decir, detallan la forma, color y uso de las plantas de manera individual, sin hacer parte de un conjunto. Sin embargo, en la edición de 1790 de la *Historia Plantarum Novæ Hispanicæ* aparece, a manera de frontispicio editorial, una composición general del espacio que incluye tanto árboles, flores, arbustos, como animales terrestres, acuáticos y aves, claramente enmarcados en lo que podría ser uno de los primeros paisajes mexicanos representados por españoles; incluso, se pueden observar al fondo algunos navíos y una construcción costera que pareciera ser una fortaleza, además de una persona en un plano más cercano, observando un árbol al costado izquierdo de la imagen (Figura 2.5). Esta representación (enmarcada en lo que parece ser una litografía) podría pertenecer a los manuscritos originales o también podría tratarse de una lámina incluida a posteriori en la edición impresa de 1790, pues parece corresponder con el estilo de los dibujos que acompañan otras ediciones impresas más tempranas del mismo autor, como la de los *Quatro libros de la naturaleza*, de 1615.



Figura 2.5. “Plantas y animales de México ilustrados en una viñeta de la *Historia natural de la Nueva España*, de Francisco Hernández” (Hernández [1571-1576] 1959, 1-17). Tomado de Heyden (2002, 18).

Lo más interesante es que, de alguna manera, se aprecia en la laminilla la construcción de un paisaje que incluye la figura humana, ausente en el texto, en el que prima la transmisión de conocimiento botánico y herbolario, especialmente en lo que se refiere a los usos medicinales de las plantas. Por otro lado, especialmente en los *Quatro libros de la naturaleza*, se lee de forma recurrente la formulación “jardín y huerta” (o “jardín y guerta”; “jardín y vergel”), aunque apenas como denominador del lugar de plantación y no como un lugar de contemplación, sin que esto signifique no tuvieran también una función estética, recreativa, expresiva o de contemplación. En cierto sentido, parece que el jardín “faltara” como espacio completo, que solamente pudiera ser recompuesto a través de la suma de sus partes; ante esta ausencia, con frecuencia la información de los textos de un autor se “complementa” con ilustraciones de otro para hacerse a una imagen mental, más o menos íntegra, de este, como ocurre con la laminilla de Hernández, una representación claramente intermedial del paisaje y de los elementos del jardín. Es un ejemplo de aquellos jardines ficticios, jardines evocados por mecanismos intermediales del lenguaje pictórico y textual de los que habla Guillén en su ensayo sobre el hombre invisible. Es posible especular sobre la manera en la que la mirada de los cronistas se enfrentó a un Nuevo Mundo, imaginar que operaron mentalmente de forma análoga para poder nombrar y narrar un mundo, llenar su vacío conceptual y visual con imágenes previas, ya fueran reales o ficticias, ante un nuevo universo visual vacío de sentido. Incluso en un estudio del siglo XXI, titulado “El jardín de Iztapalapa”, la antropóloga Ana María Velasco (2002) recurre a una técnica similar, al tratar de reconstruir la imagen histórica

de este jardín nahua a partir de las fuentes textuales de las crónicas e ilustrarlo con imágenes individuales de flora y fauna del *Códice Florentino*, para componer así una sola imagen que pareciera histórica, pero que también es poética (Figura 2.6).



Figura 2.6. Reconstrucción ficcional del jardín de Itztapalapa basada en el *Códice Florentino* (*Historia general de las cosas de Nueva España*, 1540-1585), de Fray Bernardino de Sahagún. Composición de Ruy Rojas Velasco, tomado de Velasco (2002, 29).

Hay en esta operación retórica un gesto compositivo e interpretativo, cercano a la ficcionalización de la historia, que me interesa especialmente con referencia a la potencia expresiva y simbólica del jardín en los textos literarios. El contexto de publicación en una revista de divulgación como *Arqueología Mexicana*, donde vio la luz el texto de Velasco, remite al discurso verificable y verídico de la ciencia, con intención de ofrecer una representación fiel de la historia y la cultura material –y, en todo caso, con un fin divulgativo–, pero no sin especular sobre una realidad material y visual para siempre perdida. Se trata de una hibridación de discursos y de “modelos de descripción” –entre el estilo científico y el literario–, como los llama Luz Aurora Pimentel al referirse a la descripción del conjunto, que

necesariamente debe estar regida por una visión de mundo de lo que se espera, según los códigos culturales y el nivel de correspondencia con la materia “real” descrita: “Ahora bien, si el modelo espacio domina y orienta la descripción como un todo, dentro de ella vuelven a ordenarse, jerárquicamente, los elementos descritos en una relación de las ‘partes’ con el ‘todo’ que se hace explícita una y otra vez” (2001, 22). Así, incluso los discursos académicos sobre el jardín llevan implícito un modelo de descripción de mundo. La imagen reconstruida recurre a una perspectiva y estética muy diferentes del arte prehispánico, más propia del arte europeo renacentista, que es la que guía de alguna manera toda la composición como écfrasis y reordena según una visión de mundo particular –occidentalista– las partes y construir un “todo” inteligible para generar una asociación con el receptor de los textos.

Así ocurre también, en el nivel textual, con los registros escritos y pictóricos de los textos de época, tanto los del temprano siglo XVI como los tardíos al final de la centuria y posteriores. A la vez que conquistadores y cronistas tienen la intención discursiva de transmitir la admiración al ver por vez primera los palacios y jardines de los pueblos aztecas, recurriendo para ellos a los tópicos de lo indescriptible, lo onírico, y lo precioso, se evidencia igualmente el modelo de representación implícito –occidentalista– que organiza los elementos de la serie de nominativa y agrupa en la visión de conjunto desde el paradigma occidental. Así puede leerse en una de las descripciones sobre jardines más conocidas del periodo, de autoría de Bernal Díaz del Castillo:

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cues y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ellos que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos. (Bernal Díaz del Castillo [1568], p. 68)

La referencia al *Amadís*, el libro fundacional de la ficción caballeresca, así como a otros libros de caballerías es amplísima en la literatura de la conquista, muestra en este caso cómo el paisaje visto por el conquistador solo podía ser descrito y comparado a través de la écfrasis parcial, que debía recurrir a los mecanismos imaginación de un paisaje inventado idílico (*topotesia*), remitiendo el paisaje real al espacio encantado y maravilloso de los libros de caballerías españoles. La hipérbole es aún más contundente en la descripción de Díaz del Castillo, para quien ni siquiera con lo escrito por Garcí Rodríguez de Montalvo ni con los

sueños se puede equiparar la visión del jardín.²² Así pues, mientras que las recopilaciones y tratados privilegian el lenguaje denotativo, las crónicas y cartas de relación se caracterizan por una descripción expresiva y subjetiva del mundo, que lo lee y lo construye entre ficción y realidad.²³

En cuanto a la forma “objetiva” de descripción de flora y fauna, típica del estilo clásico de la tratadística, esta perduró y se extendió hasta el siglo XIX, no solo en las publicaciones científicas de botánica y zoología, sino de hecho en diversos estudios del siglo XX sobre el arte de la jardinería, en los que se mencionan “jardines botánicos”, denominación que incluía los jardines científicos y también aquellos espacios dedicados al descanso, el recreo, el placer y la contemplación, desde un paradigma occidental. Es el caso de la que puede ser la obra de referencia por antonomasia sobre los jardines en el México prehispánico, escrita por Zelia Nuttall, *Jardines del antiguo México*. En esta obra, publicada en 1920 como contribución a las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, la antropóloga estadounidense describe los vocablos referentes al jardín en lengua náhuatl que, junto con la descripción de las plantas y sus usos, perduraron en crónicas y recopilaciones:

Como preliminar a una disertación acerca de los jardines del antiguo México, debe decirse que entre los nahuas se encuentran nombres descriptivos de diversas clases de jardines; hecho muy significativo, del cual puede inferirse una prolongada familiaridad con la horticultura. El nombre de un jardín, en general, era *xochitla* (lugar de flores), y una variante de este nombre *Xoxochitla*, lugar de muchas flores. Un jardín amurallado llamábase *Xochitepanyo*.²⁴ Los jardines de placer para las clases gobernantes eran designados con el vocablo de *xochiteipancalli* o palacio de flores, y al humilde jardín del indio llamóse y se llama *Xochichinancali*, sitio de flores rodeado por una barda hecha de cañas o de ramas.

Todas estas palabras revelan que la idea que los mexicanos tenían de un jardín, era ser éste un sitio cercado destinado a flores, semejante al “hortus inclusus” [sic], que era el ideal de los antiguos romanos y de todos los verdaderos amantes de jardines en el Viejo Mundo. (Nuttall 1920, 193)

²² Sobre el característico símil de la naturaleza como maravilla, Añón (2017) señala que el tipo de textos que llama “crónicas mestizas” (que incluye, entre otros, los textos de Cortés y Díaz del Castillo), “En el largo plazo, contribuyen a cimentar una imagen de la naturaleza americana definida por su maravilla y singularidad, aunque también acuden a la naturaleza como dato y marco para la ciudad, en la tradición del relato de viaje. Los usos de la son múltiples, entre la inflexión del exotismo, la función poética y el reconocimiento a partir de la semejanza” (23). En este sentido, el recurrir a la maravilla y al extrañamiento poético implica retóricamente pasar de la enajenar un espacio “otro” a hacerlo similar, incorporarlo en la visión de mundo conocida “propia” a través de la similitud y, a la vez, extraerlo de su contexto original. En un sentido político, se trata de una estrategia discursiva que legitima la Conquista geográfica al hacerla similar, propia, inteligible a través del lenguaje y las imágenes conocidas del modelo de representación hegemónico.

²³ Ver Aguilar Perdomo (2022), especialmente el capítulo “Las prácticas jardineras de la nobleza española y los libros de caballerías”, 81.

²⁴ Aquí puede complementarse la etimología fácilmente e intuir el significado original, ya que el vocablo *tepan* significa pared, y la terminación *-yo* ‘rodeado’. Es decir, la pared hace referencia a una fortaleza o a una construcción palaciega, en todo caso a un lugar encerrado. Véase el *Gran Diccionario de Náhuatl* (en línea) para más apariciones y traducciones de estas palabras en las fuentes.

Como se puede observar, Nuttall define el jardín a partir del contenido semántico de las equivalencias léxicas asociadas en castellano a los espacios jardineros, particularmente entre *xóchitl* y ‘flor’. También es interesante la tipología implícita de jardines: uno más familiar con horticultura, otro de placer, asociado a las clases nobles, y finalmente el “humilde jardín del indio”. El artículo fundacional de Nuttall continúa con las citas de las crónicas, cartas de relación y recopilaciones más conocidas que describen los jardines de las urbes del Valle de México, los palacios y jardines de los *tlatoque* o señores Moctezuma y Nezahualcóyotl, así como sus baños en los cerros de Chapultepec y Texcoco.²⁵ Entre otros, comenta textos de Bernal Díaz del Castillo, Fray Diego Durán, Fray Toribio de Motolinía, Torquemada, Hernán Cortés, Fray Bernardino de Sahagún, Francisco Hernández, Fernando Alva Ixtlilxóchitl (nieto de Nezahualcóyotl), así como extractos de la *Historia antigua de México*, escrita por el jesuita Francisco Javier Clavijero en 1780. Adicionalmente, cita apartados del estudio “Los jardines botánicos de Anáhuac”, redactado por el historiador Francisco del Paso y Troncoso en 1886, quien, a su vez, pasaba a su vez revista a las mismas fuentes coloniales, de Sahagún a Hernández. El estudio de Nuttall es paradigmático en la medida en que condensa las fuentes coloniales y también los estudios de corte científico de casi tres siglos, haciendo especial énfasis en las descripciones de los espacios jardineros, las casas y palacios reales, y recopilando por vez primera el léxico asociado al jardín y las asociaciones al campo semántico de las flores, tal y como aparecen en los textos coloniales. También lo es en el sentido de que los estudios posteriores siguieron su modelo expositivo, reprodujeron las mismas fuentes, y prolongaron la idea de que, para los nahuas, el jardín estaba caracterizado por la presencia de flores, citando a Nuttall como piedra angular para documentar la presencia del jardín en el Imperio azteca.

Muchos de los textos herederos de Nuttall, estudios que se ocupan de entender el jardín desde la etnobotánica, la arquitectura, la antropología, por ejemplo, también asocian los jardines nahuas con la ecología y la botánica, con usos medicinales y contemplativos, ornamentales y de placer; además que se componían por flora, fauna y agua, y que eran “diseñados y arreglados con fundamentos ecológicos, sentido estético y delicada filosofía”, como escribió en un artículo de 1974 el entonces director del Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria de la UNAM, Javier Valdés:

Los jardines del México prehispánico nacieron y se desarrollaron de manera semejante a los del antiguo continente, o sea estrechamente relacionados con el estudio y la práctica de la medicina, al grado de que

²⁵ En náhuatl, *tlatoani* (señor), pl. *tlatoque*. *Gran Diccionario de Náhuatl* (en línea).

en el México indígena el binomio botánica-medicina era prácticamente inseparable. Las plantas ornamentales también fueron objeto de especial atención por parte de los antiguos mexicanos, siendo notable el manejo y arreglo de sus jardines, lo cual no es de extrañar, dada la gran inclinación que tenían hacia la observación de la naturaleza y el profundo conocimiento que alcanzaron en su época de las ciencias naturales. Estos jardines del México indígena estaban diseñados y arreglados con fundamentos ecológicos, sentido estético y delicada filosofía; los acueductos, las fuentes, las estatuas y las aves de vistosos plumajes, eran elementos que combinaban con las plantas medicinales y ornamentales y se desdeñaban las frutales y las hortalizas, por considerarlas plantas comestibles impropias de convivir con aquellas que devolvían la salud o deleitaban la vista. (Valdés 1974, 13)

Aunque de las fuentes coloniales y de los textos que fueron estudiando el jardín durante los siglos XIX y XX se puedan resumir estas características, el reciente estudio de Rodríguez Figueroa, *Los jardines nahuas prehispánicos* (2021), es crítico con la idea instaurada de las flores como el elemento constitutivo principal del jardín nahua, noción común que le atribuye a la perspectiva europea con la que fue leído, descrito y escrito el Nuevo Mundo por parte de los españoles, es decir, como una consecuencia del modelo descriptivo imperante en la visión del mundo europea renacentista. La publicación, en palabras de su autora,

se acerca a los textos en la lengua náhuatl apoyándose, muchas de las veces, en las descripciones en castellano, con el fin de partir de la visión del mundo nahua y no de la nuestra; esto se puede apreciar, por ejemplo, en la manera en que se trata el tema del agua, pues realmente nos estamos acercando al tema de los diferentes Tláloc que están descritos, por ejemplo, en el *Códice Florentino* y en los *Primeros Memoriales* en la lengua náhuatl. (Rodríguez Figueroa 2021, 27-28)

En el prólogo a esta obra, Tito Rojo menciona que “los testimonios de los jardines de otras culturas fueron sometidos a lecturas que oscilaban, a veces de forma simultánea, entre dos polos interpretativos opuestos. El primero, que aquellos eran iguales a los nuestros” (18), es decir, una asimilación o una equivalencia, mientras que el otro polo sería “la sobreinterpretación” (19). O bien los jardines se describen desde el paradigma conocido, asimilando, o bien se disocian del paradigma, como en Bernal Díaz, recurriendo a los referentes de lo increíble, fantástico e inverosímil.

Rojo ejemplifica este punto con los citados párrafos de *Jardines del antiguo México*, cuando Zelia Nuttall “menciona la existencia de cierres en los jardines desliza la referencia a los ‘hortus inclusus [sic, obviamente por *conclusus*], ideal de los antiguos romanos y de todos los verdaderos amantes de jardines en el Viejo Mundo””. La tesis de Rodríguez Figueroa y la advertencia de Rojo evidencian una postura crítica que atiende al sentido cultural del jardín en el territorio nahua, pues “lo que se ha enfatizado en varias de las investigaciones mencionadas respecto a los jardines son sus flores y según lo que aquí se propone es que el agua, en sus diferentes manifestaciones, es el atributo por excelencia de un jardín nahua prehispánico”

(Rodríguez Figueroa 2021, 28). Gracias a la metodología de lectura de los textos en náhuatl y la retraducción de estos al español, atendiendo a las diferencias, omisiones y asimilaciones de los cronistas, Rodríguez logra rastrear en las fuentes imprecisiones léxicas que se reprodujeron en todos los estudios:

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, nahua novohispano de familia noble texcocana [hablante de náhuatl], llamó a los jardines *huey tecpan* (*wêyi têkwpan*, escrito en los documentos históricos como *huei tecupan* o como *huei tecupan* o *huei teucpan*); la traducción literal al español es “gran palacio”. (41)

A diferencia de Alva Ixtlilxóchitl y de la interpretación del Códice Xólotl, los frailes españoles Alonso de Molina e Ignacio Carochi registraron en sus vocabularios y gramáticas la equivalencia léxica de la palabra jardín al náhuatl clásico como *xochitla* (*xôchitlah*) que se traduce como “abundancia de flores”. Es interesante ver que Molina haya asumido que un jardín nahua remitiera a las flores, por la palabra *xochitl* (*xôchitl*). Pero esto es significativo, ya que para los españoles del siglo XV y XVI la palabra jardín remitía a un lugar donde había muchas flores olorosas y a lugares de recreación o que eran agradables a los sentidos, sobre todo a la vista y al olfato. (42-43)

Para concluir este apartado, de la mano de las reflexiones de Rodríguez y Rojo, se comprende cómo, al describir el espacio jardinero, los textos y las representaciones pictóricas de españoles y criollos fundaron un modo de concebir el jardín desde los códigos culturales del renacimiento europeo, incluyendo los tópicos retóricos. En ese sentido el jardín nahua –como descripción, y cabe recordar que todo espacio es implícitamente descriptivo– es también heredero de los jardines europeos renacentistas, como modelo cultural que organiza el mundo, de forma que las crónicas y cartas de relación que veremos más adelante se refieren menos a la realidad palpable del jardín mesoamericano que al europeo, hecho que puede haber provocado omisiones o distorsiones en la interpretación del jardín, sus elementos y sus usos.

Tláloc: agua, lluvia, dios, jardín

Ahora bien, siguiendo a Rodríguez Figueroa, es importante comprender el papel del elemento del agua y sus usos en los espacios jardineros del territorio nahua, como fue expuesto, más allá del componente de las flores:

Para comenzar, es pertinente decir que aquí se parte de la propuesta de que el atributo que define el jardín nahua es el agua, es decir *Tláloc* (*Tlâlôk*) o el complejo de los *Tlaloque* (*Tlâlôhkeh* plural de *Tlâlôk*), entendiendo a los *Tlaloque* como los cerros y el agua en sus diferentes manifestaciones en el mundo, sea atmosférica o terrestre. Específicamente el atributo nuclear en segundo orden es el agua terrestre (ríos, manantiales, lagunas) que en términos culturales nahuas es *Chalchiuhtli Icue* (*Châlchiwtli Îkwê*). (31)

Como fue expuesto, el pensamiento mítico-religioso organizaba la sociedad y el territorio nahua, un espacio fundamentalmente acuático en el que la relación ritual con el mundo natural

era importante. Los nombres de *tlaloc* y *chalchihutli*, que designaban agua y aguas terrestres, también eran los nombres nahuas para las dos divinidades de las lluvias y de los ríos, respectivamente (Figura 2.7), según Fray Bernardino de Sahagún:

El cuarto capítulo. Trata del dios que se llamava Tláloc Tlamacazqui

Este dios llamado *Tláloc Tlamacazqui* era el dios de las lluvias. Tenían que él dava las lluvias para que regassen la tierra, mediante la cual lluvia se criavan todas las yervas, árboles, y frutas, y mantenimientos. También tenían que el embiava el granizo, y los relámpagos y rayos, y las tempestades del agua, y los peligros de los ríos y de la mar.

En llamarse *Tláloc Tlamacazqui* quiere dezir que es dios que habita en el paraíso terrenal, y que da a los hombres los mantenimientos necesarios para la vida corporal. (Sahagún [1540-1585] 2000, 59)

En el unzeno capítulo. Se trata de la diosa del agua que la llamaran Chalchiahutlicue; es otra Juno

Esta diosa llamada *Chalchiahutlicue*, diosa del agua, pintávanla como a muger, y dezían que era hermana de los dioses de la lluvia que llaman tlaloques. Honrávanla porque dezían que ella tenía poder sobre el agua de la mar y de los ríos para ahogar los que andan en estas aguas, y hazer tempestades y torvellinos en el agua, y anegar los navíos y barcas y otros vasos que andan por el agua. [...] Los señores y reyez veneraban mucho a esta diosa con otras dos que era la diosa de los mantenimientos, que llamaban *Chicumecoátl*, y la diosa de la sal, que llamavan *Uixtocíoatl*, porque dezían que estas tres diosas mantenían a la gente popular para que la pudieran servir. (64-65)

Así, Sahagún identifica *tlaloc* y *tlatoque* con la lluvia, pero es también, literalmente, “agua”, es decir que el agua, como elemento natural, es una deidad cuya representación antropomorfa era venerada en los espacios acuáticos. La mención al paraíso terrenal como lugar de habitación de Tláloc es supremamente sugestiva, así como el hecho de que las lluvias tienen la función de regar la tierra para que sea fértil y dé “yerbas, árboles y frutas y mantenimientos”. El lugar sagrado asociado a la deidad-agua es descrito por los nahuas y por Sahagún con elementos del paraíso terrenal, que es siempre implícitamente un jardín. Es importante mencionar que el espacio jardinero predominantemente acuático y de culto a Tláloc rara vez era un sector delimitado, encerrado artificialmente. Por el contrario, a menudo los vestigios arqueológicos del dios Tláloc se encuentran emplazadas en bosques y cerros boscosos, cerca de manantiales y especialmente de cuevas o grutas naturales (Figura 2.8), que con el pasar del tiempo hicieron parte de jardines más elaborados, como es el caso de Chapultepec. De esta manera, los nombres para designar los jardines como espacios acuáticos también designaban deidades, de lo que se puede afirmar que el espacio natural representado en jardines era también un espacio sagrado y ritual. Dada la función religiosa tanto de los *teopixque* (sacerdotes), como de los *tlatoque* y *huey tlatoque* (señores y grandes señores), era también un espacio ligado al poder: “Gracias a los datos que proporcionaron novohispanos y españoles,

se puede proponer que el jardín era un espacio para demostrar el poder y el control del *tlatoani*, tanto en el ámbito estatal como religioso” (Rodríguez 2021, 127).



Figura 2.7. Tlaloc (derecha, arriba) y Chalchiuhtlicue (izquierda y abajo). *Códice Borgia*, siglo XV.



Figura 2.8. Estatua de Tlaloc en el Museo del Fuego Nuevo, Iztapalapa, Ciudad de México. Fotografía: Diego Cera. Tomado de Local, Guía de la Ciudad de México por Ciudad Capital, en línea.

En este sentido, conviene tener presente el agua como significante del jardín, en profunda relación con el territorio nahua, para comprender el sentido ritual de la naturaleza y realizar una lectura renovada de las crónicas, cartas de relación y recopilaciones de la conquista y el periodo del contacto, sin olvidar las menciones explícitas a los jardines reales de Moctezuma y Nezahualcóyotl en las que se nombran los usos medicinales, botánicos y de placer, compuestos por flores, árboles, fauna y agua. No quiere decir, de ninguna manera, que en las fuentes el agua no sea uno de los elementos que integran la descripción del jardín, sino que en la descripción y en los estudios que han predominado, el agua ha sido un elemento más en la serie enunciativa, cuando podría ser uno de los principales o, según Rodríguez, el principal. De hecho, Sahagún, en su libro undécimo habla así “de las florestas y árboles que en ellas se crían”: “Las florestas son muy amenas, frescas, y de muchos árboles y yerbas. Tienen yerbas y árboles de diversas flores. Tienen aguas, manantiales o de río; con que se riega. Es lugar de tierra fértil, es lugar apacible y muy deleitoso. Están plantados en floresta árboles de muy olorosas y preciosas flores” (Sahagún [1540-1585] 2000, 1022). Aunque el fraile no lo describa como un jardín, se puede deducir que el espacio natural “apacible y deleitoso”, con presencia acuática, de flores y fauna era, como lo recalca Rodríguez (2021), un *huey tepac*. Aunque son muchas las fuentes que coinciden con esta descripción, basten aquí, para finalizar, los escritos de los cronistas, humanistas y viajeros Pedro Mártir de Anglería y Pedro Cervantes de Salazar, en los cuales ya es explícita la suma de los elementos del jardín:

Tienen para su esparcimiento excelentes mansiones en pleno campo, con vergeles y jardines frutales y varias clases de hierbas, rosas, y flores bien olientes. Tampoco ignoran el arte de cuidar las eras y rodearlas con vallados, de cañas, para evitar que nadie se entrometa en ellas a pisotear o arrancar lo que es causa de sus delicias. Tienen asimismo estanques en los huertos, donde nadan bandadas de diversos peces y multitud de aves acuáticas. (Pedro Mártir de Anglería, 1530, citado en Heyden 2002, 22).

Tenían bosques de gran circuito y cercados de agua, para que las salvajinas no salieran fuera y la caza estuviese segura. Dentro de estos bosques había fuentes, ríos y albercas con peces, conejeras, vivares, riscos y peñoles en que andaban ciervos, corzos, liebres, zorras, lobos y otros semejantes animales, en cuya caza mucho y muy a menudo se ejercitaban los señores mexicanos. (Cervantes de Salazar [ca. 1565] 1991, 317-325).

Particularmente llama la atención la aparición del vocablo ‘era’ en el texto de Anglería, una voz poco frecuente, recogida por Covarrubias como “transposición de área”, “pedazo de tierra limpia, y bien hollada” y, en otra acepción, “tambien se dize el quadro de tierra en que el hortelano siembra lás lechugas, rábanos, puerros, y otras legumbres”; finalmente, el *DRAE* da el significado de “cuadro pequeño de tierra destinado al cultivo de flores u hortalizas”, todas definiciones similares a la descripción mínima del jardín como naturaleza acotada. Este y otros

pasajes recogen los intentos léxicos de españoles y pobladores originarios, para nombrar, en castellano, la naturaleza mexicana domesticada y. A falta de una correspondencia exacta tanto del término como del significado cultural exacto para *huey tepac* –con todas sus variaciones–, la descripción se enriquece en contenido detallado y nombres de los espacios jardineros.

Los jardines reales del Imperio azteca en las fuentes de contacto

Si lo expuesto hasta ahora es válido para la concepción del jardín en el espacio cultural nahua en general, las fuentes del periodo de contacto describen espacios particulares, en especial aquellos ubicados en las ciudades-Estado del Valle de Texcoco, epicentro político del Imperio azteca. Como fue mencionado con anterioridad, a pesar de la segmentación temporal aparentemente rígida, el arte de la Colonia y su paso al arte del Virreinato no se dan como un proceso tajante, pues durante todo el siglo XVI sobreviven expresiones indígenas. Es el caso del arte de la jardinería a la llegada de Hernán Cortés, quien en su periplo por México, durante el año de 1519, ya había escuchado de las maravillas de la capital México-Tenochtitlán, a la que llega con su tropa a finales de ese año, el 8 de noviembre. Previamente el conquistador había visitado Iztapalapa y Texcoco, para llegar a México-Tenochtitlán, donde los esperaba el gran señor Moctezuma. Morales Folguera (2004) establece una tipología de los jardines en la sociedad azteca e introduce una clasificación bastante interesante que rompe de cierto modo con la tradicional presentación de los jardines según su ubicación geográfica y su datación temporal, ordenándolos según la función dentro de la estructura social. En primer término, analiza los jardines míticos de Tláloc y los Tlalocan (352-355), asociándolos al paraíso terrenal (como se puede leer también en Sahagún); luego, estudia los jardines reales y aristocráticos (355-356) y, finalmente, los jardines religiosos (356-357). Propone a continuación una segunda tipología de los jardines prehispánicos según los usos sociales y utilitarios: “jardines lúdicos, jardines botánicos, huertas, chinampas y bosques” (357).²⁶ Esta doble clasificación implica, por ejemplo, que podría existir un bosque con un uso religioso perteneciente a un monarca, o huertas en las que se practicaran rituales que evocaran los jardines míticos de Tláloc, lo que se ve de hecho en la mayoría de fuentes.

²⁶ Escojo aquí apenas algunas citas, de las muchas disponibles, con respecto exclusivamente a los jardines reales del centro del valle de Anáhuac. Una excelente, exhaustiva y completa relación de todas las fuentes disponibles en crónicas, cartas de relación y viajes fue elaborada por José Miguel Morales Folguera (2004), “Jardines prehispánicos de México en las crónicas de Indias”. En su artículo, el académico clasifica según lugares y poblados alrededor del valle de Texcoco, además de las ciudades mencionadas.

Hay que tener en cuenta que los códigos retóricos con los que se describía el jardín en este periodo de contacto correspondían a los tópicos del lugar ameno que estableciera el retórico latino Libanio, estudiados por Guillén (1998), que los cronistas y conquistadores ya traían en su acervo cultural y visión de mundo para interpretar los espacios jardineros, y de ahí el gran parecido de las formulaciones. Constituyen el modelo descriptivo de la Europa renacentista y evaluará implícitamente, al describirlos, si los jardines cumplen o subvierten la expectativa descriptiva y si se ajustan o no al modelo mental de la sociedad europea. Quizá en las recopilaciones como las de Sahagún se pueden observar algunas variaciones estilísticas de este código retórico, dado que el texto busca más bien de relatar o traducir lo referido los aztecas sobre su mitología y no de describir directamente lo que visto por la voz autoral, en una especie de discurso indirecto. En todo caso, los “encantos de Libanio”, como los llama Guillén, dejan oír su voz entre los textos y componen retóricamente el lugar ameno:

“Causas de deleite son los manantiales y las plantaciones y los jardines y las brisas suaves y las flores y los cantos de las aves” [Libanio]. Son seis los deleites: aguas que corren, brisas, jardines, árboles, flores, pájaros. Se construye con ellos un lugar de reposo tan generalizado que muchas veces se da por conocido y existente. Es uno de los silencios principales de innumerables ficciones poéticas. (Guillén 1998, 115)

La descripción de los jardines de Iztapalapa corrió por cuenta de Hernán Cortés en sus *Cartas de relación* y de Bernal Díaz del Castillo en su crónica, textos en los que no se escatima para hablar de la diversidad de elementos del jardín ya conocidos, como la flora y la fauna, y en los que los autores se muestran particularmente maravillados por los mecanismos con los que agua interactúa con el espacio:

Y después que entramos en aquella ciudad de Estapalapa, de la manera de los palacios donde nos aposentaron, de cuán grandes y bien labrados eran, de cantería muy prima, y la madera de cedros y de otros buenos árboles olorosos, con grandes patios y cuartos, cosas muy de ver, y entoldados con paramentos de algodón. Después de bien visto todo aquello fuimos a la huerta y jardín, que fue cosa muy admirable verlo y pasearlo, que no me hartaba de mirar la diversidad de árboles y los olores que cada uno tenía, y andenes llenos de rosas y flores, y muchos frutales y rosales de la tierra, y un estanque de agua dulce, y otra cosa de ver: que podían entrar en el vergel grandes canoas desde la laguna por una abertura que tenían hecha, sin saltar en tierra, y todo muy encalado y lucido, de muchas maneras de piedras y pinturas en ellas que había harto que ponderar, y de las aves de muchas diversidades y raleas que entraban en el estanque. (Díaz del Castillo [1632] 1959, 159)

Tiene el Señor de Iztapalapa [Cauhtláhuc, hermano de Moctezuma] jardines muy frescos de muchos árboles y flores olorosas; asimismo Albercas de Agua dulce, muy bien labradas con sus escaleras hasta lo fondo. Tiene una muy grande Huerta junto a la Casa, y sobre ella un Mirador de muy hermosos corredores, y salas y dentro de la Huerta una muy grande Alberca de Agua dulce, muy cuadrada y las paredes de ella de gentil Cantería e alrededor de ella un Anden de muy buen suelo ladrillado, tan ancho que pueden ir por él quatro paseándose, y tiene de quadra quatro cientos pasos, que son en torno mil y seis cientos. De la otra parte del Anden hacia la pared de la Huerta, va todo labrado de cañas con unas Vergas, y detras de ellas todo de Arboledas y Yervas olorosas; y dentro del Alberca hay mucho pescado,

y muchas Aves así como Lavancos y Cercetas, y otros géneros de Aves de Agua. (Cortés [1519-1526] 1993, 206)

Al lado de la descripción (muchas veces limitada a la enumeración), aparece con frecuencia la formulación cosa o cosas de ver, que no de describir, con lo que el autor expone el problema que representa el jardín en términos de la representación: sin describir casi, es posible imaginar “de ver” aquello que no se describe, aquello que falta en la descripción, es decir, se apela al modelo mental del lector y al acervo de imágenes para configurar una idea del jardín. Según Cortés, la casa real (o *tlatocali*, de *tlatoani*, “señor”, y *cali* o *calli*, “casa”, “propiedad del señor”) contaba con varios espacios diferenciados, como el jardín, la huerta, la alberca y los jardines de las terrazas; es decir, pudo haber existido un juego de jardines en diferentes niveles que formaban, en su conjunto, un solo espacio jardinero. La descripción del jardín real se caracteriza, como también será el caso del jardín renacentista europeo, por estar acompañada de una topografía de la arquitectura; por extensión, veremos, el jardín real se asociaba al lujo, la diversidad, la riqueza y la amplitud, que simbólicamente evocan el poder que ejercía el monarca en su territorio, de ahí la incorporación explícita de los juegos de agua típica del contexto geográfico y la reproducción de la forma piramidal que se relaciona con los cerros y las montañas. En la cita de Bernal Díaz del Castillo también se menciona que el espacio palaciego, “con grandes patios y cuartos, cosas muy de ver”, incluía la huerta y los jardines, una de las características del jardín real amurallado, por lo que no extraña que Nuttall lo hubiera identificado con el *hortus conclusus*, una vez más, desde el paradigma europeo y europeísta. Con respecto al jardín de Texcoco, fue el nahua novohispano Fernando Alva Ixtlilxóchitl quien, por su vínculo familiar con la dinastía del señor de Nezahualcóyotl, dejó los vestigios escritos más completos de este jardín, que tenía una alberca “de la cual salía un caño de agua que saltando sobre unas peñas salpicaba el agua que iba a caer en un jardín de todas flores olorosas de tierra caliente, que parecía que llovía, con la precipitación y golpe que daba el agua sobre la peña” (13). También lo describe como un alcázar en una cumbre a la que había que ascender, y menciona además que está encerrado, conteniendo fuentes, juegos de agua y otros atributos del lugar ameno:

Estos estaban adornados por ricos alcázares suntuosamente labrados, con sus fuentes, atarjeas, acequias, estanques, baños y otros laberintos admirables en los cuales tenía plantados diversidad de árboles y flores de todas suertes, peregrinos y traídos de partes remotas. [...] de los jardines, el más ameno y de curiosidades fue el bosque de Tetzocotzinco, porque para subir a la cumbre de él y andarlo todo, tenía sus gradas, parte de ellas hecha de argamasa, parte labrada en la misma peña y el agua que se traía para las mismas fuentes, pilas, baños y caños, que se repartían para el riego de las flores y arboledas de este bosque, para poderla traer desde su nacimiento, fue menester hacer fuertes y altísimas murallas desde unas sierras a otras de increíble grandeza [...] de esta alberca salía un caño de agua que saltando sobre

unas peñas salpicaba el agua, que iba a caer en un jardín de todas flores olorosas de tierra caliente, que parecía que llovía [...] todo lo demás de este bosque [...] estaba plantado de árboles y flores odoríferas, y en ellos diversidad de aves [...]. Para el adorno y servicio de estos palacios de jardines y bosques que el rey tenía se ocupaban los pueblos que caían cerca de la corte, por sus turnos y tandas [...]. Cada pueblo hacía servicio de medio año en estas labores. (Alva Ixtlilxóchitl, citado en Heyden 2002, 22)

De las ciudades ubicadas alrededor del Valle de Texcoco, México-Tenochtitlán era la más poderosa y grandiosa, aunque la relación política y de poder dentro de la Triple Alianza no establecía un predominio ni jerarquía política ni militar. De hecho, la Triple Alianza también era un acuerdo entre dinastías, cuyos señores estaban emparentados, como era el caso de Cuauhtláhuac, señor de Tlacolpán, hermano de Moctezuma. Además de la casa real, fortificada, con grandes jardines botánicos y un zoológico, Moctezuma tenía un espacio de recreo y descanso en el cerro de Chapultepec, en la orilla del lago, y otros jardines a lo largo y ancho del territorio que regentaba: “huertas y jardines de todas las flores que por todo aquel reino se podían hallar, que no son pocas”, como dice Bartolomé de las Casas. Cervantes de Salazar los describe así:

Tenía este gran Rey allende de las casas que he dicho, otras muchas de placer con espaciosos y grandes jardines con sus calles hechas por el paseo é regadío. Eran los jardines de solas hierbas, medicinales y olorosas, de flores, de rosas, de árboles de olor, que eran muchos. Mandaba á sus médicos hiciesen experiencias de aquellas hierbas y curasen á los caballeros de su Corte con las que tuviesen más conocidas y experimentadas. Daban a los jardines gran contento a los que entraban en ellos, por la variedad de flores y rosas que tenían y por la fragancia y buen olor que de sí echaban, especialmente por la mañana y á la tarde. Era de ver el artificio y delicadeza con que estaban hechos mil personajes de hojas y flores, asientos, capillas y otras cosas que adornaban por extremo aquel lugarío. (Cervantes Salazar [ca. 1564-1566], citado en Morales Folgera 2004, 366)

Finalmente, es importante mencionar el jardín-zoológico de Moctezuma o *totocalli*, que para la urbanista Patricia Granziera es uno de los antecedentes del parque público en el que se convertiría Chapultepec con el paso del tiempo y en el que, además, la presencia de los animales remite a las características zoomorfas de los dioses nahuas, en cierto sentido invocadas en el jardín:

El famoso jardín zoológico de Moctezuma, que tanto impresionó a los conquistadores, no fue creado solamente para la recreación real. Los animales coleccionados representaban probablemente el *nahualtin* de los dioses. Los dioses prehispánicos se manifestaban también bajo la forma de animales. La diosa Itzpapálotl tomaba la forma de una mariposa; Quetzalcóatl, de una serpiente; Huitzilopochtli, de un colibrí. Los dioses se podían manifestar bajo la forma de más de un animal, como Tezcatlipoca, representado como jaguar, coyote, zopilote o guajolote. (Granziera 2001, 6)

Las descripciones del jardín escritas por los cronistas, además de maravillosas, insisten con frecuencia en la opulencia, en la magnificencia y en la enormidad de estos espacios, pertenecientes a los grandes señores del lago de Texcoco, y resaltan las prácticas jardineras de

la nobleza azteca. De hecho, los monarcas no solo eran los dueños de los jardines ubicados en espacios reales, sino que se veían involucrados en su diseño, ejecución y cuidado. Llama la atención que no se asocie el lugar ameno con el encuentro amoroso, sino exclusivamente con el placer y el recreo de los monarcas, quizá debido a la ausencia de peripecias narrativas en la redacción de las crónicas, que privilegian la topografía y la cronografía. La mayoría de textos describen los jardines como parte de un conjunto palaciego, cerrado o amurallado, pero en todo caso en comunicación con otras partes de la arquitectura y también del paisaje. La arquitectura religiosa y civil de Mesoamérica, en general, y específicamente del valle de Anáhuac, guardaba una estrecha relación formal con las elevaciones montañosas. El palacio de Moctezuma se encontraba ubicado, de hecho, al lado del Templo Mayor (cerca del centro de la ciudad, actual Zócalo o Plaza de la Constitución), y tenía también una base piramidal que le permitía tener los diferentes niveles de los que hablan Cortés y Díaz del Castillo. Tanto los templos o *teocalli* (casas de la divinidad) como los *tlatocalli* (casas del señor) imitaban la forma de montañas, como parte del relacionamiento social y ritual con la geografía y el territorio nahuas. En un mapa incluido en la segunda carta de Cortés, que apareció en una edición temprana de las *Cartas de Relación* de 1530 (Figura 2.9a y Figura 2.9b), se puede observar la ubicación del palacio de Moctezuma al lado del Templo Mayor y la del zoológico, rodeado de plantas, todo en sector central de la ciudad, mientras que una ilustración del *Código Mendoza* (Figura 2.10) enseña la construcción del *tlatocalli* de Moctezuma y sus diversos niveles. Así pues, es claro que los espacios jardineros más sobresalientes y maravillosos del Imperio azteca se encontraban en palacios y, de hecho, eran parte de un mismo conjunto arquitectónico estrechamente relacionado con el paisaje y el territorio. Por lo tanto, se trataba de un lugar de poder simbólico y de estatus político asociado a lo religioso y al dominio territorial. Se trata de una coincidencia con el jardín renacentista, como bien lo explica Morales Folguera:

Como también sucedía en la Europa renacentista, el jardín prehispánico era un equipamiento casi exclusivo de la monarquía y de la aristocracia. Se trataba de un signo de prestigio exterior de la grandeza y poderío de sus dueños y propietarios, templos, reyes, gobernantes de poblaciones importantes y grandes propietarios. Los principales constructores de estos jardines estaban ligados a la familia real azteca, preocupándose el mismo monarca de su conservación y desarrollo. El jardín era un signo de la dignidad y grandeza de las clases altas y tenía una finalidad principalmente lúdica, con objeto de gozar del colorido de las flores y del aroma de las plantas y árboles olorosos. (2004, 355)



Figura 2.9a. “Imagen 14 de la segunda carta de Cortés” y detalle con la localización del totocali. Anghiera, Pietro Martire D’, Associated Name, et al. *Second Letter of Hernán Cortés*. Nuremberg: F. Peypus, 1524. Pdf. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/2021667098/.

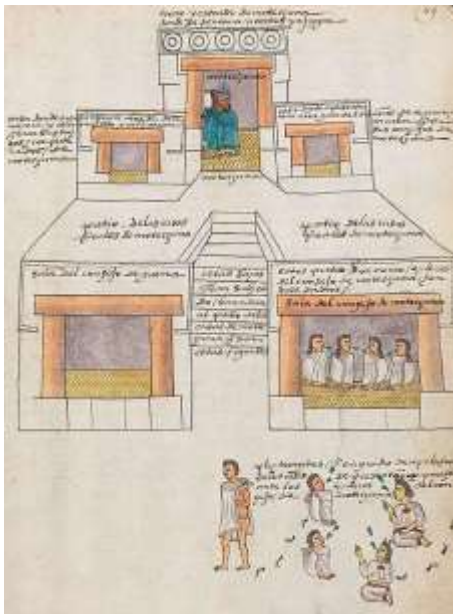
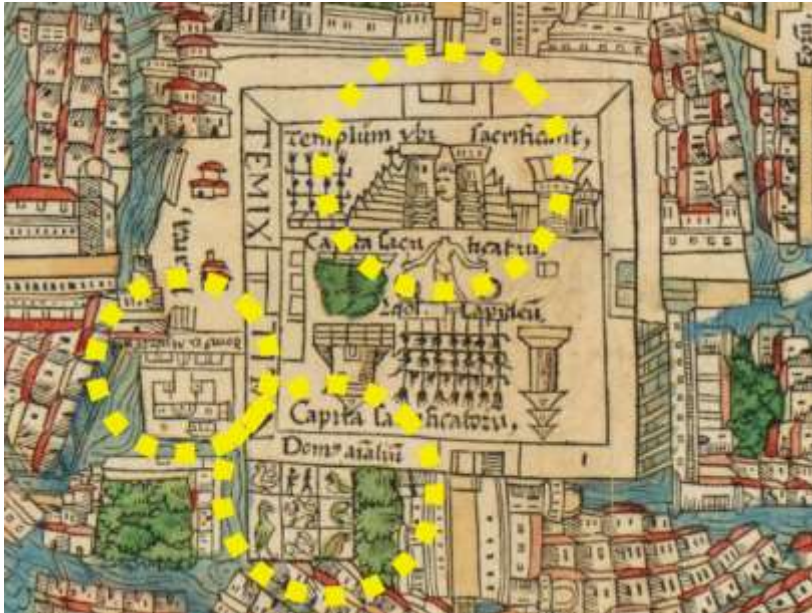


Figura 2.9b. En los círculos señalan el Templo Mayor, náhuatl *teocalli* (casa de dios) o “Templum vbi. sacrificant” (templo donde ocurren los sacrificios, arriba); la casa real Moctezuma, náhuatl *tlatocalli* (casa del señor) o “Domus Moctezuma” (casa de Moctezuma, izquierda), y el zoológico, náhuatl *totocali* (casa de animales) o “Domus animalum”, abajo).

Figura 2.10. Distribución del tlatocalli o casa del señor Moctezuma. *Código Mendoza*, 1541.

Por supuesto, existían otros jardines, como explican Morales Folguera y Nuttall, el “jardín humilde del indio”, pero, dado que tenían además sentido sagrado, es de suponer que incluso las visitas de recreo y contemplación en los jardines reales debieron requerir complejos protocolos, además de los descritos con respecto a los rituales agrícolas celebrados allí, restringiendo el acceso al grueso de la población. Velasco Lozano lo describe de la siguiente manera al investigar específicamente sobre el jardín de Iztapalapa:

Ciertamente, estos jardines de placer de los señores eran algunas de las prerrogativas que denotaban su posición social. Cada clase tenía sus restricciones y privilegios, y ello se manifestaba en su relación con la naturaleza que estaba, como muchas otras reglas del juego cósmico, condicionada por un determinado dios protector (*calpultéotl*), según el oficio, rango e incluso etnia de la persona. (2002, 31-33)

De alguna manera, así como en Europa jardín y palacio constituían un conjunto (el jardín era “el palacio fuera del palacio”), en el México prehispánico el espacio palaciego y jardinero se concebía como uno solo, en profunda conexión formal con las montañas, ríos y cerros e incorporando tanto literal como simbólicamente elementos de la topografía, la geografía, la fauna y la flora, como un epítome del territorio real y de su correlato sagrado y mítico.

Chapultepec: montaña sagrada, fuente, bosque, jardín

El cerro boscoso de Chapultepec y el lago de Texcoco tienen un mismo origen geológico, de tipo volcánico, en los que se registra habitación humana desde el siglo XII por parte de diversas culturas nahuas, especialmente la tolteca en el periodo clásico y la mexica en el posclásico (Alcántara 2001, 8). Las fuentes de agua y la cantidad de riachuelos y manantiales, además de la localización estratégica con respecto a la isla lacustre de México-Tenochtitlán, le dieron un lugar especial en el imaginario mexica, tanto en sus relatos míticos de fundación como en la vida práctica. Se trata de una montaña sagrada con una historia riquísima que sigue siendo hoy en día uno de los hitos naturales y simbólicos más reconocidos de la Ciudad de México. Con connotaciones míticas y religiosas, el cerro era una elevación cuya forma imitaban las pirámides, templos y palacios; en él se ejecutaban rituales y sacrificios, se celebraban fiestas en honor a los dioses acuáticos Tláloc y Chalchiuhtlicue, era un lugar de recreo a las afueras de la ciudad para los *tlatoque*, donde la nobleza tomaba baños rituales y también un lugar de protección divina, una montaña sagrada.²⁷ El origen mítico de Chapultepec, según los relatos mexicas (explicaciones que, como fue visto, aparecieron con seguridad posteriormente al asentamiento), tiene que ver con la peregrinación misma de los aztecas en el siglo IX hacia el lago de Texcoco, donde ya habían habitado los toltecas anteriormente:

Las referencias históricas inician la historia de Chapultepec en el año 1116, después de la destrucción del reino de Tollan, Huémac, sumo sacerdote tolteca, huye con unos cuantos seguidores a Culhuacán, y a su paso encuentran una cueva situada en las faldas de una colina y se refugian en ella; al encontrar condiciones favorables de vida, estos seguidores abandonan al sumo sacerdote quien al sentirse solo se ahorca en un ahuehuate de Chapultepec. Fray Diego Durán menciona que en la mitología mexica, el

²⁷ Eduardo Matos Moctezuma en una entrevista (2016, en línea) reporta que la elevación del Templo Mayor para la época de la Conquista era de 45 m, la altura que hay desde la base del cerro de Chapultepec hasta la cima. En ese sentido, al menos visualmente, el templo era una reproducción de la montaña y, simbólicamente, se duplicaban los atributos del uno en el otro: lugar de residencia real, de flora, fauna, agua, naturaleza acotada y contenida. En ese sentido, el templo en su conjunto también recibe los atributos del jardín.

dios Huitzilopochtli habló en sueños a los sacerdotes y los mandó “Que atajasen el agua de un río que junto allí pasaba, para que aquel agua se derramase por todo el llano y tomase en medio aquel cerro donde estaban, porque les quería mostrar la semejanza de la tierra y sitio que les había prometido” (Durán, II, p. 32). (Citado en Alcántara 2001, 9)

El cerro con sus características geográficas, sus usos y aprovechamientos formaron desde siempre un binomio con la ciudad de México-Tenochtitlán. Simultáneamente era Chapultepec una “montaña sagrada” (Johansson 2004) y un “espacio ritual y secular” de los aztecas (Solís Olguín 2002). “El monte así rodeado por el agua define lo que los nahuas llamaban *in atl, in tépetl*, ‘el agua, el cerro’, y que representaba para ellos el concepto de ciudad. Las plantas crecieron en torno a las aguas mientras que éstas se ‘hinchían’ de peces y a ellas acudían aves marinas de todo tipo” (98). A partir de las palabras de Fray Diego Durán, se puede ver la importancia geográfica del cerro para el valle y los vínculos vitales para el pensamiento azteca de este lugar:

Hecha la presa, se derramó aquel agua y se tendió por todo aquel llano, haciéndose una gran laguna, la cual cercaron con sauces, sabinas y álamos; pusiéronla llena de juncia y espadañas; empezóse a henchir de pescado de todo género de lo que en esta tierra se cría. Empezaron a venir aves marinas, como son patos, ánsares, garzas, gallaretas, de que se cubrió toda aquella laguna, con otros muchos géneros de pájaros, que hoy en día la laguna de México tiene y cría.

Hinchóse así aquel sitio de flores marinas, de carrizales, los cuales se hincharon de diferentes géneros de tordos, urracas, unos colorados, otros amarillos, que con su canto y chirrido hacían gran armonía, y alegraron tanto aquel lugar y púsose tan ameno y deleitoso, que olvidados los mexicanos con este contento del sitio que su dios les prometía, no siendo éste más de muestra y dechado de lo que iban a buscar, dijeron que aquél les bastaba, que no querían ir de allí a buscar más deleite del que tenían. Empezaron luego a cantar y bailar con cantares apropiados y compuestos a la frescura y lindeza del lugar. (Durán, capítulo III, párrafos 30 y 31)

Como se puede observar, aunque no se nombre directamente un jardín, la descripción mítica y los usos sociales del cerro empatan la éfrasis del jardín con el código retórico del lugar “ameno y deleitoso”, con los atributos de los encantos de Libanio, y además se mencionan los primeros usos seculares de las fiestas y las celebraciones de placer. La importancia de Chapultepec para la sociedad azteca se evidencia, además, en la serie de 22 láminas del Códice Boturini o “Tira de la peregrinación”, conservado en una copia del siglo XVI, que muestra la migración desde Aztlán hasta llegar al cerro en una de las últimas imágenes de la serie. La lámina 18 muestra el glifo de lugar o topónimo de Chapultepec, “Cerro del Chapulín”, además, con aguas que circulan desde su falda y que construyen pequeños canales (Figura 2.11).



Figura 2.11. Glifo de lugar o topónimo de Chapultepec. *Códice Boturini*, lámina 18. En el lado izquierdo se lee en glifo año 13 conejo, fecha de la fundación de Tenochtitlán.

Para la época de la Triple Alianza, es decir, a la llegada de Cortés, Chapultepec se encontraba unido a la ciudad de México-Tenochtitlán, por medio de un acueducto que, según noticia de Fernando Alva Ixtlilxóchitl, fue diseñado y supervisado por el señor de Texcoco, Nezahualcóyotl (Figura 2.12). En esta descripción se ve la relación de simbiosis del cerro con la urbe, especialmente a través del acueducto:

Fue hasta el floreciente reinado de Moctezuma I o Ilhuicamnona (1440-1469 d. C.) cuando se llevó a cabo la construcción del impresionante acueducto que conducía el agua desde los manantiales de Chapultepec hasta México-Tenochtitlan. En varias crónicas y códices pictográficos se menciona a Nezahualcóyotl, señor de Texcoco, como el autor del diseño y director de los trabajos del acueducto, que fueron realizados en el año 13 conejo (1466 d. C.) Esta magnífica obra hidráulica asombró a los españoles por el ingenio con el que se edificó, pues aún no se conocía el arco de medio punto, aplicado por los romanos para los mismos fines. (Solís Olguín 2002, 37)



Figura 2.12. Acueducto de Chapultepec que suministraba agua a México-Tenochtitlán, construido bajo el gobierno de Moctezuma I por Nezahualcóyotl, señor de Texcoco. Muestra la colaboración entre las ciudades-Estado que constituían la Triple Alianza. Representación virreinal c. 1750, *Códice Panes-Abellán*, vol. IV, lámina 148. Tomado de Solís Olguín (2002, 37).

Con el asentamiento definitivo de los aztecas y la conformación de la Triple Alianza florecieron los palacios y los templos, y fue la ocasión para que, en Chapultepec, el cerro mítico que evocaba el Aztlán, lugar de peregrinaje, culto y recreo, proliferaran majestuosos jardines: “Desde este enfoque, se puede considerar al Chapultepec precolombino un sitio ritual y de esparcimiento para los tlatoque mexicas y, por lo tanto, un lugar de acceso restringido, donde se realizaron grandes intervenciones para que los monarcas del antiguo México pudieran estar en contacto con la naturaleza y sus deidades”. (Pérez Bertruy 2017, 50). Recordemos que, para los nahuas, no necesariamente los espacios jardineros eran lugares encerrados, y que, aunque muchos de los jardines reales estuvieran contenidos en palacios, estos a su vez imitaban la montaña y una naturaleza libre:

El Chapultepec de Moctezuma I y el Tetzcotzincó de Nezahualcóyotl fueron sitios con características similares: estaban orientados en relación con sus ciudades capitales, poseían obras hidráulicas y monumentos, y su uso era más como espacios rituales que como baños o jardines de recreo. [...] En este lugar sagrado se construyeron santuarios, a manera de templos monolíticos, excavados en la roca. El agua del manantial se recolectaba en recipientes de cal y canto que en la tecnología hidráulica se conocen como “albercas”. (Solís Olguín 2002, 36-37)

Aunque el bosque de Chapultepec fue regentado por Moctezuma, fue visitado también por todos los monarcas y por la nobleza de Texcoco y Tlacolpán; allí se construyeron, en la base de la montaña, aprovechando grutas naturales, pequeños *teocali* o templos dedicados a Tláloc

y a Chalchiuhtlicue, entre otros dioses. Además, se ha encontrado evidencia arqueológica de petroglifos tallados en piedra que contienen los nombres de los *tlatoque* que regentaron México-Tenochtitlán, incluyendo a Moctezuma:

Los restos de la escultura de Moctezuma se ubican al pie del cerro por el oriente, la roca en que se hizo fue andesita y su altura fue de 2,00 metros aproximadamente. Nicholson hizo una descripción detallada de todos los elementos iconográficos, así como de una revisión muy puntual de comentarios sobre los petrograbados en fuentes históricas del siglo XVI al XX (1961: 379-423). Todos estos elementos pétreos denotan actividad ritual. (Rivas Castro 2005, 17).

Las maravillosas características naturales y su relación al lago de Texcoco hicieron de Chapultepec no solo un espacio de diversos usos, tanto rituales como seculares, como demuestra Solís Olgín, sino también un lugar adecuado como un paisaje autónomo con todos los atributos del territorio, una especie de epítome de la región de Anáhuac en forma de cerro-bosque-jardín, cuya naturaleza aprovecharon monarcas y nobles para el deleite y el placer. Así fue recogido en las crónicas por los españoles y perduró en las descripciones que por siglos alimentaron el imaginario del lugar, tanto en el virreinato como en el siglo XIX, antes de la llegada de Maximiliano y Carlota que, como peregrinos de otro Aztlán, buscaban retornar al mítico paraíso terrenal. Entre ficción e historia, describió así Zelia Nuttall en 1920 el poderío de Moctezuma, heredero de un linaje ancestral, sobre el “panorama” y la vista desde Chapultepec:

Desde la deliciosa colina convertida en jardín en Chapultepec, donde se disfruta de uno de los más hermosos panoramas del mundo, este verdadero amante de las flores [Moctezuma] podía visitar los sitios de recreo que tenía en Iztapalapa y viajando en su litera llegar en una gradación fácil al paraíso terrestre de Huaxtepec en el que se hallaban los más escogidos productos de la vegetación tropical con toda su magnificencia y su exuberancia, allí reunidos por los inteligentes y constantes esfuerzos de sus antepasados y de él mismo. (Nuttall 1920, 201)

Por supuesto, parte de la majestuosa leyenda que se construyó alrededor del cerro y sus jardines tiene que ver con el enfrentamiento entre Moctezuma y Hernán Cortés por México-Tenochtitlán, que desembocó en el sitio de la ciudad real, durante el cual el español cortó el suministro de agua desde Chapultepec. La “Leyenda de la riqueza mexicana” antecedente al Segundo Imperio, como la llama Quiriarte (1970), no hubiera sido posible sin los relatos sobre este lugar edénico, tanto en su sentido histórico como textual, construido también como un bosque de palabras o “vergel de la lengua mexicana”, como escribiera Fray Bernardino de Sahagún. Para esta mitificación y exotización del territorio nahua fueron necesarias las descripciones tanto en el extremo de la asimilación como de la sobreinterpretación de la realidad jardinera, que dieron origen a su vez a representaciones pictóricas e intermediales de

estos espacios en el imaginario colectivo. Los vestigios arqueológicos encontrados durante la realización las obras públicas y la construcción del parque entre los siglos XIX y XX resumen el contenido simbólico que yace en el sustrato cultural del lugar, en palabras de la arqueóloga María Luz Moreno y del investigador del Museo Nacional de Historia, Manuel Alberto Torres (2002):

En el jardín de Chapultepec se edificaron construcciones para alojar a los gobernantes, entre ellas un pequeño palacio al oriente del cerro. Para realizar festividades a los dioses, como la de *panquetzaliztli*, dedicada a Huitzilopochtli, en el bosque se crearon calzadas, escaleras y caminos bordeados de ahuehuetes y otras plantas de ornato, como rosales y nochebuenas. Además, se construyó el primer zoológico y, casi al mismo tiempo, se cercó el ojo de agua y se mandaron construir canales –y posteriormente acueductos– aprovechando los tres manantiales (llamados “baños” o “albercas” de Moctezuma), fuentes naturales que se conectaban entre sí y nutrían de agua dulce y fresca a Tenochtitlan. El ahuehuete y el ahuejote fueron especies vegetales utilizadas en la construcción de acueductos, canales y albercas, como las localizadas por los arqueólogos en los baños de Moctezuma y al pie de la escalera de Carlota [en el castillo de Chapultepec]. Además, el ahuehuete tuvo un uso ceremonial, pues se le consideraba un árbol sagrado relacionado estrechamente con el agua.

Se han encontrado huellas de enormes árboles junto a las albercas y al acueducto prehispánico. Al oriente del cerro se encuentra un aposento con símbolos, fechas calendáricas y un monolito con la efigie de Moctezuma tallada en el cerro. Aún se pueden apreciar petroglifos, un estanque o posa tallado sobre la roca y restos de una enorme víbora, los cuales son fiel testimonio del poderío del imperio mexica. (41).

No sería descabellado, entonces, pensar que Carlota sintiera la fuerza simbólica de Moctezuma, la Malinche y del Imperio azteca bajo sus pies. Es así, al menos, en la narración de Fernando del Paso, a través del delirio de Carlota en el tiempo y en el espacio. Chapultepec, el cerro sagrado de la Ciudad de México, es un espacio natural con connotaciones históricas y simbólicas de la realeza. Incluso en el siglo XVIII, el paisaje visto desde el cerro-jardín natural de Chapultepec, evocado por la Carlota ficcional como “el cielo puro de Anáhuac”, era descrito por Francisco Javier Clavijero en su *Historia antigua de México* a partir de los elementos del placer y la “magnificencia de los reyes”, entroncando, como el monólogo de Carlota, los tiempos del Imperio azteca, los del virreinato y anticipando quizá los del Segundo Imperio:

En todos sus palacios tenía [Moctezuma] bellísimos jardines de toda especie de flores, de hierbas odoríferas y de plantas medicinales. Tenía también varios bosques acotados y proveídos de abundante caza en donde solía divertirse a tiempos. Uno de estos bosques estaba en una isleta de la laguna conocida de los españoles con el nombre de Peñol. De todos estos palacios, jardines y bosques, no ha quedado más del bosque de Chapultepec, que conservaron para su diversión los virreyes. De lo demás casi nada conservaron en pie los conquistadores; arruinaron los más suntuosos edificios de la antigüedad mexicana, parte por celo indiscreto de religión y parte por el interés de aprovecharse de los materiales; abandonaron el cultivo de los jardines y sitios deliciosos de los reyes de México y de Acolhuacan, y dejaron la tierra en tal estado, que hoy no sería creíble la magnificencia de aquellos reyes si no constara por el testimonio de los mismos que la arruinaron. (Clavijero, 1780, 180-181)

El Chapultepec de los aztecas, terreno de los jardines del imperio de Maximiliano y Carlota, perduró en su paradójica naturaleza cambiante, contrario al destino de las construcciones de

México-Tenochtitlán. Sus transformaciones a lo largo del tiempo, de la mano de otro emperador, extranjero y migrante, como a su modo fue Moctezuma, serán objeto de investigación y análisis en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III

EMPERADOR DE PALACIOS Y JARDINES

Antecedentes históricos y formación de los jardines de Miramar y Miravalle en el contexto de la cultura nobiliaria europea

PARA 1865, MAXIMILIANO DE MÉXICO se encontraba ya instalado en Chapultepec, como emperador de las otrora tierras aztecas. En un plano bocetado del parque (Figura 3.1), fechado en ese año, se observa una “intervención”, una rampa de acceso al alcázar, que incluía un paseo por la terraza inferior, plantada con jardines, antes de descubrir la vista hacia el oriente y el paisaje del valle de México, trazada a mano “con su acostumbrado lápiz rojo”, como menciona el urbanista Félix Alfonso Martínez (2019, 188, 199 y 200). Esta imagen revela un mecanismo de constante proyección, intervención y modificación, tanto del terreno jardinesco como del territorio mexicano, un contraste entre los sueños imperiales de Maximiliano y la realidad durante la ejecución de su gobierno. También puede ser, en cierta medida, una imagen de la historia mexicana, de la “intervención” del Segundo Imperio en el destino mexicano, un gesto poético y quizá algo ingenuo de un monarca que, con su trazo, quiso afectar la percepción y la perspectiva del paisaje cultural e histórico de México, inscribirse en su historia. Este y otros bocetos de plantas arquitectónicas, bien proyectadas, bien modificadas por Maximiliano a lo largo de su vida, hacen parte de la historia del paisaje mexicano, reflejada en los jardines como lugares culturales complejos y heterotópicos, estructuras creadas a través de un movimiento cultural en el tiempo y en el espacio. Esa historia de doble faz, tanto histórica como literaria, es el resultado del encuentro de los linajes jardineros de Europa y América, condensados en la figura de Maximiliano de Habsburgo y en el Castillo de Chapultepec. Se trata de un jardín descrito o compuesto “en movimiento”, para extrapolar la idea del académico Ottmar Ette con

respecto a la configuración de “sentido cronológico, el tiempo y el espacio de la modernidad” (2008, 13).²⁸

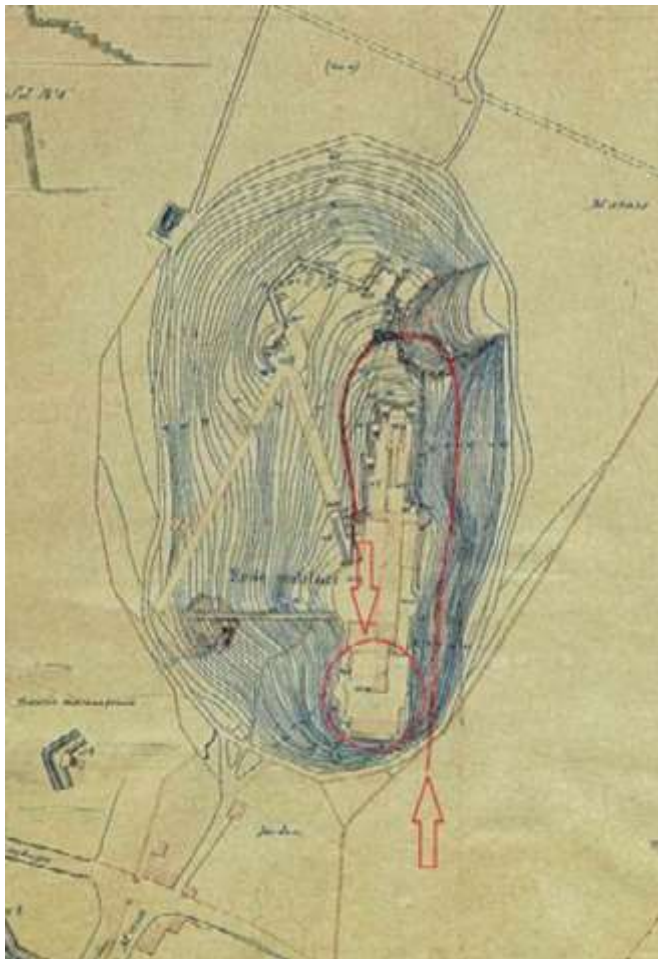


Figura 3.1. Trazo del nuevo camino al Alcázar. Mapoteca Orozco y Berra Tomado de Martínez (2019, 190, Figura 11).

Los jardines de Chapultepec son un lugar físico de encuentro cultural, pero también una creación artística intelectual, perceptible como escritura, jardines reescritos constantemente desde la imaginación. Son “intervenidos”, como en el plano, por un emperador que, a su vez, se desplaza en espacio y el tiempo, trayendo consigo jardines extraterritoriales –ajenos, para usar los términos de Lotman– y extemporáneos, que modifican la percepción del espacio

²⁸ Ottmar Ette, especialista en literatura comparada y literatura de viajes, postula el concepto de la literatura en movimiento para dar cuenta de un tipo de escritura móvil que, desde la modernidad europea, ha configurado una visión del mundo dinámica y a la vez conflictiva entre los modos de representación de los espacios culturales europeos y americanos. Privilegia de forma particular en su estudio la literatura de viajes, el paisajismo y la descripción del espacio ajeno, en constante movimiento y redemarcación de sus fronteras intelectuales y culturales. La pregunta de Ette es fundamental para mi análisis dado que se trata “no solamente de los lugares, de los que se relata, sino también los lugares desde donde se escribe y en los que se lee [que] se encuentran en movimiento autónomo y, a la vez, recíproco. [...] La motivación y la concepción de este libro remiten en cierto sentido a una pregunta formulada hace años acerca del espacio literario. Allí se mostraba la velocidad con la cual cambiaban las coordenadas que construían los textos literarios hacia otros textos de otros autores, otras culturas y otros continentes. Lo anterior es válido para textos individuales como para grupos de textos” (13-14)

concreto y lo actualizan con cada nueva representación textual o pictórica, conforme avanza la historia. Así, en el mapa del parque de Chapultepec –un proyecto que se lleva a cabo con bastante posterioridad– hay un gesto que continuamente traza e incluso desdibuja el jardín, como un artificio. Hemos visto en el capítulo anterior cómo el desplazamiento –y más exactamente, el peregrinaje– se encontraba vinculado con la creación de un jardín mítico azteca y con el reencuentro del jardín perdido, análogo al Paraíso Terrenal. Así también, como lo veremos, el viaje de Maximiliano desde Trieste hasta Ciudad de México estructura un tipo de escritura, perfila una mirada sobre el territorio, la naturaleza, y el jardín. Un relato de viaje polifónico, de topografías y toposesias desperdigadas en fragmentos textuales y pictóricos, en diarios de viaje, libros contables, contratos de obras públicas, planos arquitectónicos, crónicas, discursos, recorre las huellas de un jardín imperial y recompone brevemente una imagen completa, aunque siempre hecha de retazos.

El carácter esquivo del jardín, como vestigio tangible y como proyecto inconcluso, pareciera comunicar una paradoja sobre su existencia: el jardín está presente y a la vez ausente en la historia de México. Así lo expresa Carlos Fuentes en “Tlactocatzine” y *Aura*, relatos que analizaré con posterioridad, remitiéndose a un jardín fantasmal y onírico. El caso de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, se trata explícitamente de un jardín en una mansión de “los tiempos de la Intervención francesa”, que el personaje principal describe así:

Sobre el jardín que observo mientras escribo, se ha desbaratado un velo gris; de ayer a hoy, algunas hojas han caído del emparrado, hinchando el césped; otras, comienzan a dorarse, y la lluvia incesante parece lavar lo verde, llevárselo a la tierra. El humo del otoño cubre el jardín hasta las tapias, y casi podría decirse que se escuchan pasos, lentos, con peso de respiración, entre las hojas caídas. (Fuentes [1954] 1982, 37-38) [...] Era un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México! (39)

El hecho de que el jardín no esté en México indica una discordancia del espacio con su contexto, en este caso, una mansión decorada con arte europeo ubicada en la Avenida Puente de Alvarado, y un jardín interior en el que llueve mientras en el exterior el clima es seco. Explícitamente, es un jardín construido simultáneamente con la mirada y con la escritura, con los recursos de lo sensible y lo inteligible: “el jardín que observo mientras escribo”. La discordancia entre el jardín observado y su contexto evoca la misma relación entre el jardín y el espacio cultural de Chapultepec, emplazado en un terreno indígena y reformado por orden de Maximiliano con elementos barrocos y manieristas, como veremos en detalle, un jardín casi trasplantado de otro contexto. ¿Qué dice un jardín de este tipo –parcializado, construido con fragmentos y retazos de relatos de viajes, proyectado como un deseo de dominio imperial–

sobre la percepción de lo natural? ¿Cómo se fueron configurando textual y semióticamente unos valores jardineros con la “intervención” de Maximiliano, sus sueños, pesadillas y fracasos? ¿Cómo resuena Maximiliano con la historia de Chapultepec y con la idea de jardín, con la leyenda de “la riqueza mexicana”?

Breve noticia del jardín virreinal

Durante el Virreinato de la Nueva España, el bosque de Chapultepec fue uno de los vestigios aztecas sobrevivientes de la destrucción de México-Tenochtitlán, luego de que fuera sitiada, conquistada y destruida por las tropas de Hernán Cortés durante 1521. Como citamos en el capítulo anterior, Clavijero lo testimonia así: “De todos estos palacios, jardines y bosques, no ha quedado más que el bosque de Chapultepec, que conservaron para su diversión los virreyes” (1780, 180). Se conoce que, en la Ciudad de México, como capital del Virreinato y una de las ciudades más importantes del Imperio español, se edificaron un sinnúmero de palacios privados con jardines (Ruiz Naufal 2003, 42-47), no solo en el casco urbano de la isla del lago de Texcoco, sino en villas aledañas como Coyoacán y Cuernavaca, donde el conquistador y posteriormente Marqués del Valle, Hernán Cortés, erigió un palacio para su habitación durante la reconstrucción de la ciudad. En el virreinato, tanto la ciudad como sus palacios consolidan un estilo conocido como el barroco novohispano, heredero de las tradiciones renacentistas hispánicas del último tiempo de los Austrias, con jardines cuyos “ambientes propicia[ban] el embeleso para quienes anhelan la intimidad y el recogimiento” (42), replicando el estilo palaciego renacentista, donde se despliegan actividades y costumbres cortesanas y nobles, asociadas simultáneamente al poder, al placer, al descanso y a la contemplación:

Los jardines de la Nueva España se fincaron en esos conceptos de origen medieval y renacentista, pero también contaron con el ascendiente árabe, en el que los placeres humanos podían convivir con el ansiado jardín de Alá. Además, a esas influencias se sumaron las ideas y prácticas de los antiguos mexicanos, cuyos jardines servían para el recreo y el placer de los señores, para practicar la contemplación, y también para coleccionar y estudiar las propiedades de la flora y la fauna existentes en las tierras que dominaban. (Ruiz Naufal, 43)

Como es de esperar, la sociedad virreinal replica algunos de los usos cortesanos de los jardines y palacios, como lugares de descanso y contemplación, pero también de fiesta y celebración, como un gesto de buen gusto y decoro señorial heredado de la nobleza hispánica. Bernal Díaz del Castillo relaciona de la siguiente manera una cena virreinal en Chapultepec con un escenario jardinero, sin escatimar en los detalles de fauna, flora, que se exponían como artificios para los comensales:

Y la otra cena que hizo el virrey la cual fiesta hizo en los corredores de las casas reales, hechos unos como vergeles y jardines entretejidos por arriba de muchos árboles con sus frutas, al parecer, que nacían de ellos; encima de los árboles muchos pajaritos de cuantos se pudieron haber en la tierra, y tenían hecha la fuente de Chapultepec, y tan al natural como ella es, con unos manaderos chicos de agua que reventaban por algunas partes de la misma fuente, y allí cabe ella estaba un gran tigre atado con unas cadenas. (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, capítulo CCI, citado en Novo 1967, 212)

Por otro lado, la función del jardín como espacio de contemplación se puede leer en un texto poético, relativamente temprano en la historia virreinal, de 1581, en el que se resume la importancia del cerro como fuente de agua para la ciudad, así como la sensación de agrado, placer y holgura que transmitía:

Chapultepec se llama el cerro airoso,
y en forma de un montón grande está puesto,
tosco a la vista; empero muy hermoso,
de tosca piedra al parecer compuesta;
mas entre aquellas piedras muy vistoso
de árboles silvestres entrepuesto,
que visto da a los ojos gran contento
desde su clave hasta su cimientto.

[...]

Abre, en la raíz fija, un ojo claro
de una agua dulce, clara, fresca y pura,
—contra la sed de México el reparo,
el refrigerio y general hartura—.
Es tan profundo el nacimiento raro,
que apenas sonda alcanza a su hondura;
sale con manso y natural sonido,
a la vista agradando y al oído.

(Eugenio de Salazar, ca. 1581, citado en Di Bello 2013, 23)

En lo urbano, comienzan a aparecer paseos públicos con elementos jardinescos, como la Alameda Central, que se consolidará como parque de la ciudad, “fundada por Antonio Mendoza, el primer virrey de la Nueva España en el siglo XVI, remodelada en el XVIII con veredas, glorietas, fuentes y bancas” (Ruiz Naufal 2003, 43), muy cerca de donde se ubicaba el palacio de las fieras, jardín zoológico de Moctezuma (Figura 3.2). El virrey Luis de Velasco instauró una casa de retiro sobre las ruinas del palacio del monarca azteca en las faldas de Chapultepec, un antecesor de la fortaleza que estaría en la cima siglos después, mientras que en 1624 el virrey Osorio traslada los sitios de recepción y recreo de la Villa de Guadalupe a Chapultepec. A lo largo del XVII y hasta inicios del XVIII, el bosque se convierte en una estación obligada para recibir banquetes, hacer fiestas cortesanas y saraos para la nobleza novohispana, como muestran dos biombos emblemáticos: uno, de la recepción que en 1702 se brindó al

virrey duque de Albuquerque en Chapultepec, y otro, de una tarde de recreo de las clases nobles en las que disfrutaban de música ad portas del jardín (Figura 3.3, Figura 3.4). “Fue tanto el derroche y fastuosidad de estas fiestas, que pronto se convirtieron en motivo de escándalo. Por ello, en 1739 la corona española las suspendió y ordenó que los virreyes pasaran directamente de Guadalupe a la ciudad de México, sin hacer la lúdica escala en el bosque de Chapultepec” (Ruiz Naufal, 44), y así queda la propiedad abandonada hasta el último cuarto del siglo, cuando en 1784 explota una antigua fábrica de pólvora (Figura 3.5), destruyendo la propiedad –que tenía un jardín–, cuya reconstrucción planean los virreyes Matías de Gálvez y su sucesor, Bernardo de Gálvez, en la cumbre del cerro. El alcázar con su jardín, luego de diversas controversias y retrasos, fue inaugurado en 1793 como parte de las obras que buscaban trasladar el jardín botánico de la Ciudad de México al bosque, como lo muestra el “Plano del Real Sitio de Chapultepec” de 1792 (Figura 3.6).



Figura 3.2. Representación de la Alameda, c. siglo XVIII. Tomada de Ruiz Naufal (2033, 43).



Figura 3.3. “Biombo que conmemora la recepción hecha en 1702 al virrey duque de Albuquerque, en Chapultepec. En primer plano se ve una corrida de toros, y, en el costado poniente del palacio, un jardín con prados y fuentes entre los que transitan varios personajes”. Tomado de Ruiz Naufal (2003, 44).



Figura 3.4. Sarao en Chapultepec, siglo XVIII. Tomado de Ruiz Naufal (2003, 44).

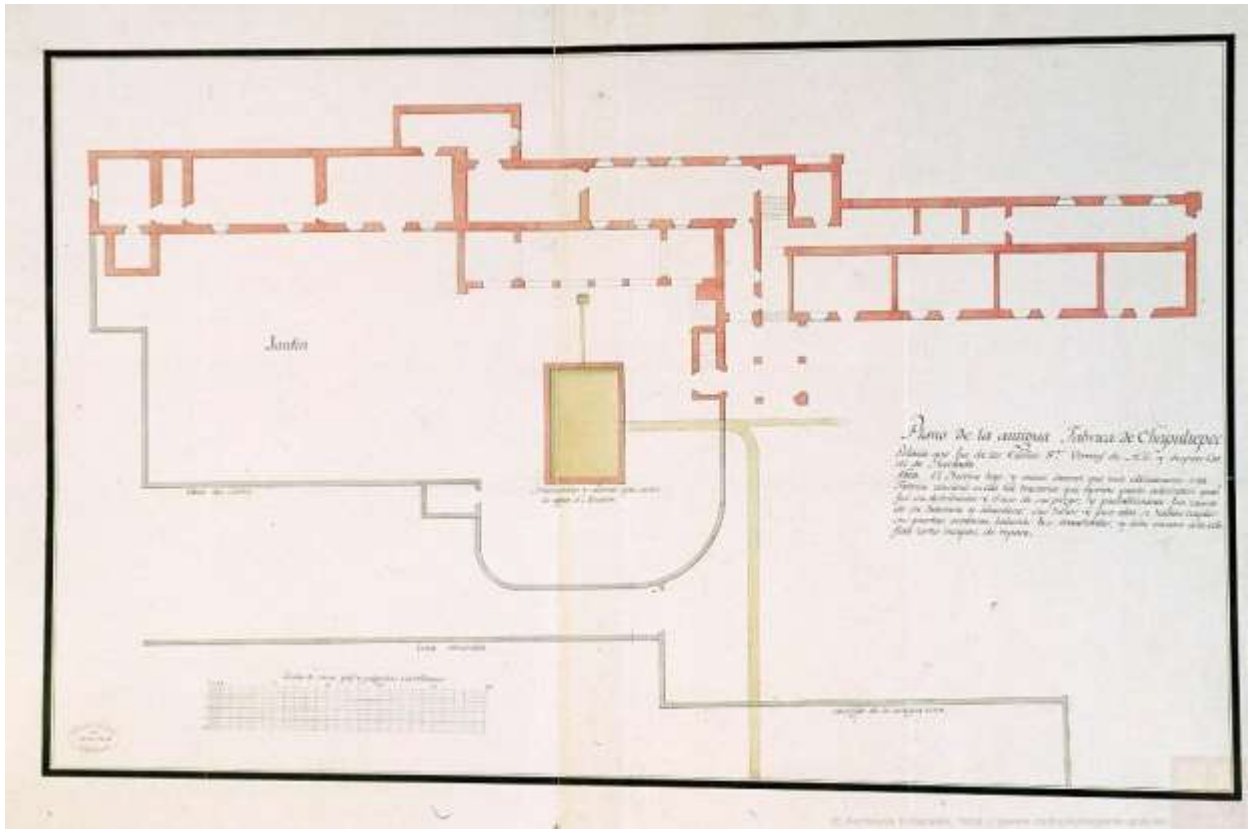


Figura 3.5. “Plano de la antigua fábrica de Chapultepec. Palacio que fue de los Ex[celentísimos] S[eñores] Virreies de N[ueva] E[spaña] y después Carcel de Acordada. AGI. MP-MEXICO, 411. 1788-01-26. Título en el margen derecho central. Tras él una nota explicativa del deterioro del edificio representado. Escala gráfica en la parte inferior izquierda. Presenta el plano del edificio del antiguo Alcázar de Chapultepec, rodeado por una cerca. En el centro una alberca o manantial de la que parte una canalización para surtir de agua a la ciudad de México”.

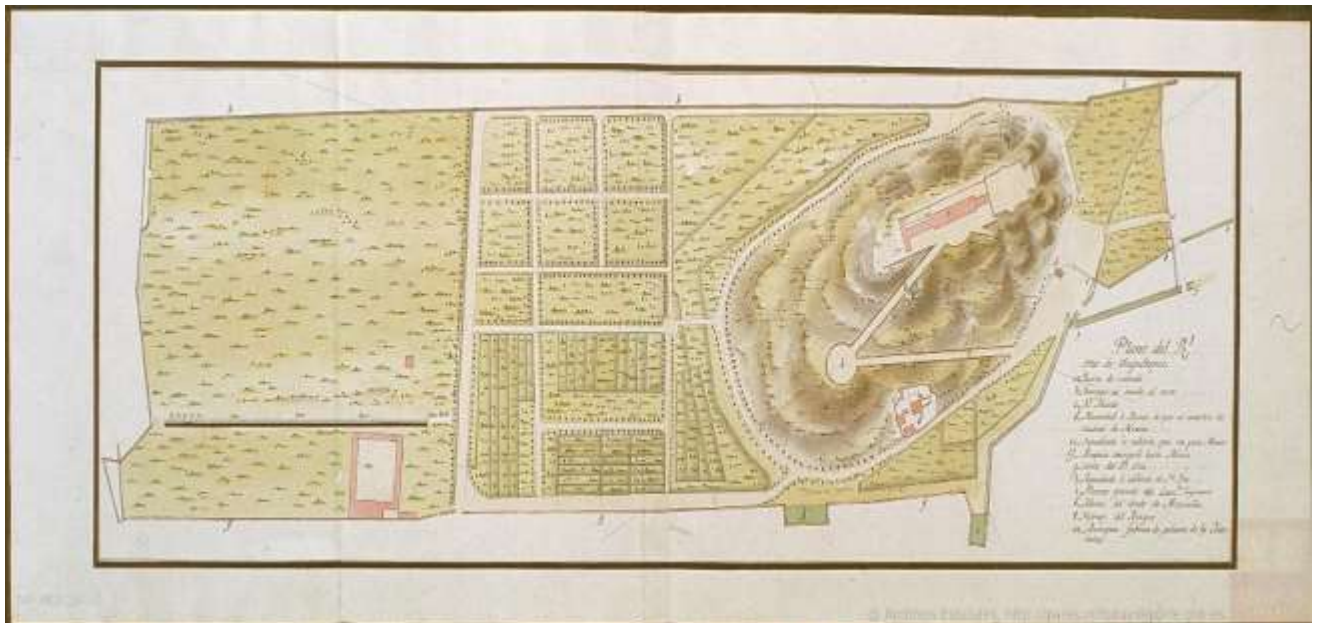


Figura 3.6. Plano del Real Sitio de Chapultepec. “Representa el proyecto de instalación del Real Jardín Botánico en el bosque de Chapultepec y en los terrenos de sus faldas. AGI. MP-MEXICO,437, 1792-07-30. A la derecha el cerro de Chapultepec, en cuya cima se sitúa el Real Alcázar (c). La entrada al recinto se hace por la falda del cerro, por el poniente, (a) desde la cual parten rampas de subida al palacio (b). Se indican los diversos surgideros de agua que abastecen a la ciudad de México: un manantial (d) del que sale un acueducto para la ciudad (e); la “alberca

grande del licenciado Espinosa” (i), que se une con la acequia navegable (ff); la “alberca del conde de Miravalles” (k). En el cerro también unos hornos de azogue (l). El recinto queda rodeado por el acueducto de Santa Fe al norte (h) y por una cerca al sur (g). El resto del espacio se encuentra ordenado, formadas las calzadas interiores entre los cuadros y distribuidas las acequias.

En otra fuente, ya del periodo republicano, anterior a la llegada de Maximiliano, se describe el valle de México desde Chapultepec como una extensión de la ciudad, en el conocido relato de viaje de la Marquesa Calderón de la Barca, parte de la sobreviviente aristocracia mexicana tras la Independencia:

[...] desde la terraza que corre alrededor del castillo se domina el panorama de más grandioso aspecto que pueda imaginarse. Extendido como un mapa, yace a los pies del observador todo el Valle de México, y se contempla la ciudad misma, con sus innumerables iglesias y conventos, los dos grandes acueductos que atraviesan la llanura; las alamedas de olmos y de chopos que conducen a la capital; los pueblos, los lagos, los llanos que la rodean. Hacia el Norte se ve la magnífica Catedral de nuestra Señora de Guadalupe; por el Sur, los pueblos de San Agustín, San Ángel y Tacubaya, hundidos entre los árboles que ministran al paisaje la apariencia de un jardín colosal. (*La vida en México*, Libro Primero, México: [1840] 1958, citada en Martínez 2019, 191)

Como se evidencia, existió cierta continuidad en las construcciones arquitectónicas, el paisaje, los jardines y sus usos en el virreinato, tanto en Chapultepec como en otros jardines y parques públicos, (que no cortó completamente con la tradición azteca y que incorporó también la estética hispánica, decantada desde el Renacimiento y con sustrato medieval, una continuidad que se prolongará hasta los tiempos del Segundo Imperio e incluso hasta el presente.

Maximiliano: príncipe moderno de linaje jardinero

“Se ha escrito mucho sobre las razones que le impulsaron a aceptar el ofrecimiento de la corona de México y no deja de resultar paradójico que un miembro de la casa de Habsburgo-Lorena, aparentemente ajeno al mundo hispano, acabe ciñendo la corona de un país”, menciona Ingrid García-Wistädt (2002, 36) sobre la particular elección de Maximiliano. Su legitimación como monarca mexicano se justificó por ser descendiente de Carlos V de España, por encarnar la figura de un príncipe moderno ilustrado, a la vez anclado en la tradición renacentista y abierto a la vanguardia política decimonónica, un príncipe católico destinado para reinar, pero sin posibilidad de hacerlo, un viajero interesado en la botánica, la ciencia, los principios liberales, sin ser enemigo de las monarquías. Adicionalmente, en las fuentes se le reconoce por su pasión al dirigir proyectos arquitectónicos y urbanísticos, por sus discursos amorosos al pueblo, sus principios jacobinos y su carácter romántico. Explícitamente, también se le reseña por su constante admiración y contemplación de la naturaleza y de los jardines, tanto los que visitó en sus viajes como aquellos que diseñó, fomentó y patrocinó desde temprana edad. Los textos

biográficos y autobiográficos de Maximiliano que aparecen en el XIX van construyendo un personaje que alimenta las narrativas tanto históricas como literarias, así como una imagen del Segundo Imperio, un Maximiliano que Carlos Fuentes y Fernando del Paso retomarán desde la ficción, en pleno siglo XX, con preguntas sobre la representación de la historia y la identidad diversa de México. Se trata de un Maximiliano como “creación”, como una figura cultural establecida a partir de un personaje biográfico, en los términos de Peter Burke,²⁹ un ente social y discursivo, codificado cultural y simbólicamente a partir de los rasgos de una persona que encarna valores políticos y estéticos de una sociedad.³⁰

Una nutrida historiografía sobre el legado y los antecedentes de uno de los últimos Habsburgo demuestra el interés creciente por este monarca, tanto en México como en países europeos del antiguo Imperio Austro-Húngaro. Maximiliano es la piedra angular –aunque no la única– de los estudios sobre el Segundo Imperio, tanto desde el arte, como desde la política, el urbanismo, la historia y la sociología. Así lo expresa el historiador del arte Fausto Ramírez cuando realiza una semblanza –que desglosaremos– del emperador, “un príncipe ‘a la moderna’”, profundamente vinculado con la exaltación de un pasado:

un vástago de los más añejos linajes europeos, las casas de Habsburgo y Lorena, que era a la vez un hombre ilustrado, estudiante devoto de las ciencias y de las artes, un neohumanista paternal y benévolo, y un liberal que pretendió legitimar su imperio por un acuerdo consensual del país que lo llamaba para gobernar y acabar así con la disensión entre los partidos. (1996, 21)

Nacido en Schönbrunn, el hito palaciego y jardinesco de la nobleza europea y, en particular, de la casa de Habsburgo, una de las cunas nobles más antiguas del mundo, Maximiliano fue educado desde temprana edad para gobernar, como segundo en la línea de sucesión al trono del Imperio Austro-Húngaro, después de su sobrino, Rodolfo Francisco Carlos José de Austria: “Teniendo en cuenta su ‘función de reserva’ dinástica como segundogénito, el archiduque recibió una educación completa, acorde con su rango, y no se le negó la oportunidad de dedicarse a sus pasiones e intereses, como viajar a los países mediterráneos, Inglaterra y

²⁹ En varios de sus libros sobre historia cultural, Peter Burke recalca el análisis de la biografía y de las figuras de poder, especialmente monarcas, como creaciones que sirvieron a proyectos políticos y a programas de nación, que “inventaron” y naturalizaron –para emplear los términos del Roland Barthes de *Mitologías y El grado cero de la escritura*– procesos históricos, especialmente la figura de Luis XVI. Véase Burke (2000, 2005 y 2010).

³⁰ No se trata de la ficcionalización como recurso literario, típico de la narrativa historiográfica, ni tampoco de un análisis del personaje con fundamento histórico y de la forma en la que encarna estéticamente valores sociales, como la actitud del héroe que analizará Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski y Estética de la creación verbal*, y que sería la base de la sociocrítica. Estos aspectos serán analizados con posterioridad, en los dos últimos capítulos, si bien desde una perspectiva semiótica.

Brasil” (Perotti 2002, 33),³¹ mientras que “desde temprana edad, cultiva su inclinación por el conocimiento de la naturaleza y la botánica, de la misma manera que el gusto por las bellas artes” (Martínez 2019, 187). Los valores católicos, modernos y liberales fueron exaltados en diferentes textos que aparecieron con posterioridad a la llegada de Maximiliano a México, como el anónimo *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México. Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizaba, Puebla y México*, publicado en 1864 y firmado por “La Sociedad”, en el cual se leen formulaciones laudatorias recurrentes como la siguiente, tomada del discurso del presidente de la comisión de bienvenida del Estado de Michoacán:

La ilustrada y eminente religiosidad de V. M. nos da la prenda más segura de que nuestra reconstrucción social será completa, estable y sólida, como que se hace bajo la influencia bienhechora del principio católico, único que engendra la vida y la verdadera civilización, y único también que impide que los pueblos se corrompan ó se disuelvan. (332)

O, como se lee en las primeras páginas de la compilación, “La historia registrará en sus páginas este gran triunfo del mérito y de la virtud, mientras que los mismos enemigos del Austria hacen justicia al espíritu ilustrado y eminentemente conciliador del Archiduque, tributándole los homenajes más sinceros de gratitud y admiración” (14), en donde se subraya, una vez más, la capacidad de Maximiliano para pacificar un país azotado por las guerras civiles y las luchas partidistas. Uno de los biógrafos del monarca, Konrad Ratz, comenta la importancia de su vínculo con la casa de Austria:

Ser, como Maximiliano de Habsburgo, descendiente del emperador Carlos V, entre cuyos dominios había figurado la Nueva España, le prestaba a los ojos de los monárquicos mexicanos un aura mágica. Participó del esplendor que, sobre todo en el mundo hispánico, distinguía a la casa de Austria, que había reinado en España hasta 1700. Su notoriedad como príncipe idealista y justiciero que le precedía desde Austria le hizo parecer tanto a los conservadores, como a muchos liberales moderados, como un soberano idóneo para superar la pugna de partidos y crear en México un estado de derecho, que gobernaría para el pueblo, aunque no por el mismo. (2008, 1)

Es esta “aura mágica” la que recubre la figura del archiduque, incluso antes de su llegada a México, estrechamente relacionada a su casa dinástica, como es posible ver tanto en las fuentes de época como en los estudios biográficos e historiográficos más contemporáneos. Los jardines de los Habsburgo beben de la tradición medieval y renacentista, en el contexto de las

³¹ Traducción propia. Cfr. “Unter Berücksichtigung seiner dynastischen »Reserverfunktion« als Zweitältester erhält der Erzherzog eine standesgemässe, umfassende Erziehung und man verweigert ihm auch nicht die Möglichkeit seinen Neigungen und Interessen nachzugehen, wie den Reisen in die Mittelmeerländer, nach England und Brasilien”.

monarquías europeas, específicamente de la española.³² En palabras de Dominique Courcelles, “en el mundo del siglo XVI, presa de incertidumbres, guerras y destrucciones, el jardín ‘artístico’ instaura la armonía entre el mundo y el ser humano para establecer/restablecer mejor la armonía y la paz entre los hombres; va a ser objeto de reflexión y atención y a conocer un desarrollo original, inigualado” (2020, 45). Las prácticas jardineras del XV y el XVI se instauran paulatinamente en una sociedad urbana, con espacios delimitados para la vida social y el recreo, la contemplación y el descanso. En las urbes renacentistas, aparecen los primeros jardines públicos, donde

el paseante-espectador encuentra verdaderamente su lugar en la realidad del espectáculo natural, pero se trata de un espectáculo natural cuya contemplación o cuya visión precede a su fabricación. La alameda y el paseo son, ambos, un espacio de armonía general, un arte natural. Gracias a su adecuación de arquitectura y naturaleza, al simbolismo de sus *unidades espaciales que se reúnen en un conjunto*, la Casa de Campo es sin duda uno de los jardines más exquisitos del manierismo europeo. (Courcelles 49, cursivas propias)

Los jardines y palacios, como “unidades espaciales”, conformarán una dupla arquitectónica que incorpora la naturaleza intervenida en los espacios civiles, fomentados por las élites nobiliarias como muestra de poder, estatus y gusto.³³ Concretamente en España,

los jardines fueron ya desde finales del siglo XV un polo importante de la arquitectura civil española que contribuyeron a la reafirmación de una conciencia nobiliaria y la representación de un estamento social. [... Así como] lugares de ocio, de conversación, de festejo y de encuentro amoroso [...]. A lo largo del siglo XVI, los jardines de palacios urbanos y suburbanos se convierten paulatinamente en espacios plenos de sentido lúdico. Se dotan de un nuevo sentido celebrativo y simbólico al adornarlos con decorados cuyos referentes en más de una oportunidad proceden de la estética y la temática caballerescas. (Aguilar Perdomo 2013, 422)

Es típica la construcción conjuntos palaciegos que incluían jardines, no como mero apéndice arquitectónico, sino como un espacio que cumplía funciones análogas a las de la edificación principal: “entre finales del siglo XV y a lo largo del XVI los gestos de la nobleza comienzan

³² La historia de los jardines europeos es también en cierto sentido la historia de la nobleza que inició al final del Medioevo y que se consolidó en la temprana modernidad renacentista, una práctica cultural con una poderosa influencia en variados aspectos de la vida, como el patrocinio de las artes e incluso la aparición de jardines contruidos “entre la ficción caballerescas y la realidad nobiliaria”, como investiga María del Rosario Aguilar Perdomo en su libro *Jardines en tiempos de los Austrias* (2022), específicamente para el caso de los jardines de los libros de caballerías, en España.

³³ En alemán, la palabra para describir este tipo de construcciones es ‘castillo’ (*Schloss*, de raíz germana) y no ‘palacio’ (*Palast*, de raíz latina), aunque pueden ser equivalentes y de hecho Maximiliano emplea ambas. En rigor, un *Schloss* no es una fortaleza militar, como puede significar en español ‘castillo’, aunque sí remite de alguna manera a las antiguas fortalezas medievales. Es muy frecuente encontrar las colocaciones *Schloss- und Parkanlage*, *Schloss- und Gartenanlage*, *Schloss- und Park* (von Versailles, por ejemplo), en las cuales *Anlage* podría significar “construcción” o “instalación”, en el sentido de área construida. *Anlage* también se usa directamente para nombrar un parque o jardín público. Empleo a menudo, en español, la expresión “conjunto palaciego”, implicando que sus instalaciones o “unidades espaciales” (*Anlagen*) son el edificio y el jardín.

a desvelar el interés por el espacio del jardín como un palacio fuera del palacio donde, como señalaba anteriormente, se despliegan prácticas que desarrollan signos identitarios de una clase noble” (Aguilar Perdomo 2013, 417).

Ahora bien, aunque el arte de la jardinería se consolida en los siglos XVII y XVIII, dando lugar a diferentes expresiones protonacionalistas y a estilos jardinescos definidos, ya desde el XVI era común que los monarcas viajaran con sus cortes por otros reinos, en los que era frecuente visitar palacios y jardines, a menudo acompañados de sus jardineros reales, diseñadores de jardines, arquitectos y otros funcionarios del estilo. De hecho, también las visitas oficiales, como celebraciones de coronaciones y bodas, facilitaron un contexto de intercambio estilístico en torno al jardín, provocando una influencia mútua entre los territorios. Para el caso del Imperio Austriaco, resulta significativa la noticia que da la historiadora Olga Anna Bašeová con respecto a la influencia española que recibió la corte de Fernando I de Austria por su contacto cercano con la corte de Carlos V: “El secretario [de Felipe I] fue Cristóbal de Castillejo, cuyas importantes obras poéticas fueron publicadas en Praga. El rey trajo de España su amor por la naturaleza y los jardines, e inmediatamente empezó a crear condiciones para jardines en el castillo de Viena y en el castillo de Praga en 1533” (1998, 57).

Otro ejemplo emblemático es el “felícimo viaje” de Felipe II, entre 1548 y 1551, por varios territorios europeos, incluyendo Italia, los Países Bajos y Austria. Cabe señalar, además, que entre los intercambios y estancias más fructíferos estuvieron justamente los de Felipe II y su corte en Praga y Viena, en donde dejaron una huella importante que penetraría en la dinastía de sus parientes, los Habsburgo, hasta los tiempos de Maximiliano. Existe una gran documentación de la influencia de este viaje en la jardinería, patrocinada y fomentada por Felipe II, especialmente de los Países Bajos.³⁴ En los tiempos de los Austrias, en el siglo XVI, se ha demostrado que los gustos e intereses por la construcción de palacios y el diseño de jardines fue amplísimo, tanto como muestra de gusto y una virtud, actividades en las cuales se empleaba el tiempo de “ocio y entretenimiento”, como afirma Martínez Hernández:

Resulta innegable que una parte importante de la nobleza, y muy especialmente la cortesana, encontró en la arquitectura, sobre todo en la doméstica, un entretenimiento que les permitía construir casas y jardines, según criterios propios, ocupando así su ocio en tareas que comenzaron a valorarse como virtudes, en las que Felipe II fue el principal referente, aunque no siempre. (2003, 62)

³⁴ Ver especialmente Añón Feliú, Carmen, dir. 1998. *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Y no solo de los monarcas, sino de los cortesanos, caballeros y nobles, que imitaban las prácticas arquitectónicas y jardineras, como lo demuestra Martínez Hernández para el caso de España.³⁵ Los vínculos familiares eran fortalecidos a través de viajes y estancias largas, en los que se intercambiaban, además, experiencias y gustos, incluso trabajadores y diseñadores de jardines. Ahora bien, las diversas estancias en tierras germanas de Carlos V y Felipe II de España para visitar a Fernando I y a Maximiliano II de Habsburgo, en efecto, devinieron en un contacto mútuo de las tradiciones jardineras de ambas casas dinásticas. Krosig (1998) demuestra que en estos viajes, los monarcas sostuvieron intercambios importantes con una poderosa casa noble de Augsburgo, los Fugger, especialmente interesada por los jardines, por su vínculo comercial y señorial con Maximiliano I, quienes visitaron varias veces castillos y palacios españoles y se inspiraron en las composiciones paisajísticas de Castilla para sus propios conjuntos palaciegos: “En España tuvieron los Fugger sucursales en la corte en Toledo, Sevilla, Madrid y Valladolid, residencia veraniega del emperador. También existía una oficina en Medina del Campo” (Lieb 1958, 104; citado en Krosig 1998, 234), de manera que

Esta estrecha relación de décadas trajo consigo el que, durante la convocatoria de las Dietas imperiales, ambas familias conviviesen por semanas y meses, principalmente en Augsburgo [que comportaron] un vital y fructífero intercambio de ideas artísticas. Por esta vía fueron reclutados numerosos jardineros holandeses, que Felipe II tuvo ocasión de conocer y que envió a España para la realización de sus jardines. [...] Que actuaron, asimismo, con conocimiento y elegancia principesca en el ámbito del arte del jardín, es indudable. También los Habsburgo contribuyeron a propagar el tradicional interés por los asuntos relacionados con la botánica y los jardines, algo que se manifiesta, entre otras cosas, en que el propio Maximiliano II escribió sobre jardines, y en que su nieto el rey Fernando utilizó sus grandes propiedades para introducir plantas raras en la capital de Alemania. (Krosig 234).

Con seguridad, estos intercambios políticos y artísticos fueron dando forma al estilo jardinero del Imperio Austro-Húngaro, con una notable influencia española, aunque también italiana y francesa, que durante los siglos siguientes perfilaron el estilo manierista, propio de la corte vienesa en la que, tres siglos después, nacería Maximiliano, en medio de los jardines de Schönbrunn, destacados entre los más preciosos de toda Europa y considerado la joya palaciega de los Habsburgo, como parte de su herencia cultural (Figura 3.7, Figura 3.8).

³⁵ “Cierto es que como decía Furio Ceriol, en *El Concejo, i consejeros del Príncipe* (1559), ‘quando el príncipe es poeta, todos hazemos coplas; quando es músico, todos cantamos y tañemos; quando es guerrero, todos tratamos con armas’. En este sentido la afición arquitectónica del monarca siempre encontró ecos entre sus cortesanos, émulos de cuanto emprendía su señor y que en algunos casos llegó a ser incluso práctica más temprana que la regia” (Martínez Hernández 2003, 63).



Figura 3.7. „Gartenfassade und grosses Parterre des Schloss Schönbrunns (Auschnitt). Canaletto, um 1790, Kunsthistorisches Museum Wien”. [Fachada ajardinada y gran parterre del castillo de Schönbrunn (recorte). Canaletto, ca. 1790. Museo Histórico de Arte, Viena].



Figura 3.8. „Neptunbrunnen Gloriette Rohrich um 1870. Schloss Schönbrunn Kultur und Betriebsges“. [Fuente de Neptuno en la Glorieta Rohrich, ca. 1870. Establecimiento cultural Castillo de Schönbrunn].

Maximiliano: el archiduque constructor, viajero y jardinero

Al linaje jardinero de Maximiliano se suman su propia biografía y sus intereses personales en las actividades nobles y aristocráticas, como el fomento de las artes, la realización de viajes, la escritura y, de forma particular, el diseño de conjuntos palaciegos. Estos dos aspectos, su actividad como viajero y como gestor de proyectos arquitectónicos y jardineros, serán determinantes para comprender la importancia estética y política que le atribuye Maximiliano al jardín en la configuración de un imperio, que a la vez es una visión de mundo del territorio:

Durante sus viajes, que adoptaron una forma individual –entre el turismo organizado, el Grand Tour aristocrático, la expedición de investigación y, más tarde, cuando fue nombrado Comandante en Jefe de la Armada austriaca en 1854, una gira militar–, no faltaron oportunidades para visitar en profundidad edificios y jardines, ni tiempo para registrar estas impresiones en sus diarios de viaje. (Perotti 2002, 33)³⁶

En efecto, el Maximiliano autoficcional proyectado en los escritos del emperador, así como el personaje de biografías y crónicas del imperio, tendrán los atributos de un ‘yo’ constructor, jardinero y viajero interesado por la naturaleza y el espíritu humano. Ester Acevedo recalca que Maximiliano, “como príncipe liberal europeo, sabía vincular los caminos del arte con la formación de la memoria. Ver era recordar, hacer ver era hacer recordar. La voluntad de construir y el gusto por modificar estructuras fue una nota constante en la vida de Maximiliano” (2000, 1). Michael Drewes, por su parte, menciona que “a la edad de diecisiete años había construido en Hietzing, fuera del parque imperial de Schönbrunn, una casa con jardín, de acuerdo con su imaginación y el estilo suizo que llamó Maxing” (2000, 151), mientras que a los 19 años, en 1851, realiza su primer viaje a Italia. El entonces archiduque fue conocido por varios proyectos de instalaciones arquitectónicas (*Architekturanlagen*): al *cottage* de Hietzing, se suma la iglesia Votiva en Viena,³⁷ el diseño del palacio y los jardines de la isla de Lacroma y el castillo de Miramar, el conjunto palaciego de Trieste que edificó

³⁶ Traducción propia. Cfr.: “Bei seinen Reisen, die eine individuelle Form form annehmen –zwischen organisiertem Tourismus, aristokratischer Grand Tour, Forschungsexpedition und später, als er 1854 zum Oberkommandierenden der österreichischen Marine ernannt wird, militärischer Dienstreise– mangelt es nicht an Gelegenheiten zur eingehenden Besichtigung von Bauten und Gärten und auch nicht an der Zeit, diese Eindrücke in seinen Reisetagebücher festzuhalten”.

³⁷ “En 1853, Francisco José sufrió un atentado mortal; como acción de gracias por la salvación de la vida de su hermano, Maximiliano construyó la iglesia Votiva en Viena. No sólo siguió de cerca todos los pasos del concurso, sino que se hizo cargo hasta de los detalles más mínimos de la construcción. En 1858 viviendo en Milán por lo menos sobre los planos marcaría, con lo que llegaría a ser su característico lápiz rojo, líneas alrededor de hitos como la catedral con las que imaginariamente abría calles, derrumbaba edificios, transformaba espacios, y con unos cuantos trazos la antigua ciudad medieval sufría por su voluntad una metamorfosis, cambiando su rostro hacia una ciudad decimonónica. La plaza del *Duomo* la transformaba en la plaza *Nuova*” (Acevedo Gómez 2000, 1).

como residencia para su consorte, Carlota, todo esto, por supuesto, antes de emprender su viaje a México y el gran proyecto reformista de Chapultepec. Sobre la faceta constructora de Maxing y Miramar, abundan los estudios técnicos y críticos, sobre todo desde la arquitectura y el urbanismo, pues, como fue mencionado, estas cualidades del futuro emperador se asociaron con su capacidad de dirección e, incluso, con su papel de ordenador y ejecutor del gasto público, lo que también daba cuenta de sus habilidades ejecutivas.³⁸

De la documentación existente con respecto al proceso de diseño y construcción de estos espacios, tanto privados como públicos, cabe recalcar que Maximiliano pocas veces trabajó desde ceros, es decir, que se inspiró casi siempre en otras construcciones previas, cuyas plantas modificaba “con su acostumbrado lápiz rojo”, para posteriormente encargarse del diseño arquitectónico y la ingeniería. También se puede afirmar que no solo se limitaba a diseñar y planear los edificios, sino a menudo también el área circundante –incluyendo los *Park- und Gartenanlage*– con un anhelo paisajístico, una característica que se aprecia en las variadas descripciones de los conjuntos palaciegos, así como se lee en un texto del escritor mexicano José María Gutiérrez de Estrada, que visitó a Maximiliano en Miramar, como parte de la junta de notables que le ofreció el trono de México:

á las once y media partimos de dos en dos, en coches, para Miramar. Este es un vasto y lindo palacio edificado desde sus cimientos por el Archiduque en un cabo ó lengua de tierra que se arroja hácia el mar: tiene, pues, un carácter y aspecto únicos; puntos de vista deliciosos, y se reconoce lo que puede una voluntad firme y enérgica, cuando se ven aquellas áridas rocas, adonde se hace llegar escasamente y con grandes gastos el agua potable, trocadas en risueños jardines, verdes y floridos parques, caprichosas enramadas, calles de árboles y enredaderas, bellos estanques, etc. Y como todo esto se halla formado sobre la montaña, presenta un golpe de vista mágico, ya se contemple desde la cima, ya se mire desde el pié de la eminencia, ó desde el mar (*Advenimiento de SS. MM....*, 78)

Así mismo, durante la ejecución de los proyectos, era frecuente que Maximiliano realizara modificaciones sobre la marcha, debido a necesidades arquitectónicas del proyecto, a características del terreno o a disponibilidad de materiales, ya fuera por aspectos compositivos del paisaje o por necesidades de vivienda: por ejemplo, tuvo que mudarse a Miramar antes de que se edificaran sus habitaciones, lo que cambió el rumbo del proyecto (Perotti 2002). Estas constantes en su faceta de constructor son importantes debido a que hacen parte del “aura

³⁸ Eliana Perotti (2002) estudia cómo Maximiliano fue un “contratante de encargos” (*Auftragsgeber*) de construcción para el castillo de Miramar; Michael Drewes (1988; 2000), por su parte, recurre a los libros de contabilidad y a los detalles de compras y salarios destinados para el arquitecto Carl Kaiser para la reconstrucción de Chapultepec. Acevedo (2000) recolecta los concursos públicos que se ejecutaron para la construcción de obras civiles y las comisiones artísticas tanto por concurso como de obras por encargo, todos proyectos en los cuales Maximiliano incidía directamente, tanto en sus fases de diseño, como de ejecución y supervisión.

mágica” descrita por Ratz, con la cual se reviste su figura biográfica al llegar a México, por un lado, y debido a que resultan en una mezcla de estilos arquitectónicos y artísticos que afectarán, por supuesto, el diseño de los jardines, tanto de Miramar, como Chapultepec y Cuernavaca, por otro. La arquitectura constituye así uno de los lenguajes expresivos de la estética imperial y de los anhelos personales del archiduque y futuro emperador, así como uno de los códigos interpretativos de la representación del espacio en las obras literarias. Su subjetividad se construye de la mano y en relación con los espacios que diseña, como su creación, a partir de la cual configura un yo discursivo en profunda relación emocional con el palacio y los jardines. El diseño arquitectónico, como discurso multimedial y ecléctico, será justamente uno de los elementos estructurales de los relatos de Carlos Fuentes, que se plasma también en la polifonía novelesca de Fernando del Paso, donde los espacios palaciegos y jardinescos sirven de correlato de las emociones y de los puntos de vista antagónicos de los personajes con respecto a la historia. El carácter subjetivo individual que se le imprime a un espacio posee también un significado colectivo, que, por supuesto evoluciona y cambia, acumula otras significaciones sociales con el tiempo y forma un sedimento fértil para la emoción con respecto al espacio. Así lo explica Gibson ([1978] 2014., cuando menciona que el significado subjetivo de un espacio dado es tanto individual como colectivo, pues “interpretar el significado de los lugares es interpretar el significado subjetivo de las personas que actúan para alterar, utilizar o contrarrestar los cambios en una zona de la tierra” (138).³⁹ La emoción íntima manifestada con respecto al espacio se transmite en la composición paisajística y también puede ser recibida por el espectador o habitante de ese espacio, especialmente en el caso de lugares públicos, como los jardines y palacios desde la modernidad decimonónica, cuando pasan a ser vistos también como parte del espíritu del pueblo en un sentido nacionalista: “La interpretación de los productos humanos de la acción –como un edificio– [implica] que los artefactos solo pueden entenderse en términos de los significados previstos de su producción, uso y mantenimiento continuo” (144).⁴⁰ En Maxing comienza esta aventura arquitectónica, en donde Maximiliano plasma sus ensoñaciones palaciegas por primera vez, como la piedra angular, simbólicamente hablando, de su programa arquitectónico y de su subjetividad:

³⁹ Traducción propia. Cfr.: “To interpret the meaning of places therefore is to interpret the subjective meaning of persons who act to alter, use, or countervail changes in an area of the earth”.

⁴⁰ Traducción propia. Cfr.: “The interpretation of human products of action –such as a building– [implies] that every artefact can be understood, only in terms of the intended meanings of its production, use of continual maintenance”.

La existencia de varios borradores paralelos demuestra que el príncipe imperial estuvo preocupado durante algún tiempo por el desarrollo de los diseños del castillo. [...] Es algo más que un capítulo de la vida del archiduque Fernando Maximiliano, gracias a la información sobre sus pensamientos personales como constructor y creador de jardines que se ha hecho accesible y que puede leerse en los abundantes planos. Pueden considerarse parte de la historia de la horticultura en general, a la que debemos al príncipe una contribución hasta ahora muy poco reconocida. (Anders 2015, 11)⁴¹

Por su parte, Anders demuestra que Maxing (Figura 3.9), como primer intento de *Schloss- und Park*, estaba inspirado en una construcción anterior, un *cottage* de aire suizo, alpino, mezclado con estilo neogótico (Figura 3.10), que pretendía imitar algunas características formales de una casa de campo, pero que también perfilaba un castillo o palacio en su planta y que afectaba el área aledaña, cercana al Jardín Tirolés de Schönbrunn (Figura 3.11), detrás del cual se ubicaba un jardín botánico y un bosque de tipo alpino.⁴²



Figura 3.9. Schloss Maxing. [Castillo Maxing]. Acuarela de Anton Schlüssl, 1854. Tomado de Anders (2015, 10).

⁴¹ Traducción propia. Cfr. “Dass die Entwicklung von Schlossentwürfen den kaiserlichen Prinzen längere Zeit bewegt haben, beweist das Bestehen einiger Parallelentwürfe. [...] An ihr hängt mehr als lediglich ein Kapitel der Lebensgeschichte des Erzherzogs Ferdinand Maximilian – dank der uns zugänglich gewordenen, aus der Planfülle ablasbaren – Auskünfte über seine persönlichen Gedanken als Bauherr und Gartenschöpfer. Sie können als Bestandteil der Geschichte der Gartenbaukunst überhaupt gelten, zu welcher wir dem Prinzen einen bisher noch zu wenig gewürdigten Beitrag verdanken”.

⁴² El Jardín Tirolés o *Tirolergarten* es uno de los espacios botánicos de Schönbrunn, denominado así por el estilo de Tirol, la región cultural entre Suiza, Alemania e Italia. Existe alguna controversia sobre si es el mismo estilo alpino, propio de Suiza o si presenta algunas diferencias.

Figura 3.10. „Darstellung eines “Swiss Cottage” (1827). Musterbücher mit solchen Vorbildern scheint der junge Erzherzog bei den Planungen seines Maxing zurate gezogen zu haben, vor allem, was die Einbeziehung eines Turmes in das Projekt betrifft.“ [Representación de un “cottage suizo” (1827). El joven archiduque parece haber consultado libros de patrones con tales modelos al planificar su Maxing, especialmente en lo que respecta a la inclusión de una torre en el proyecto.] Tomado de Anders (2015, 11).

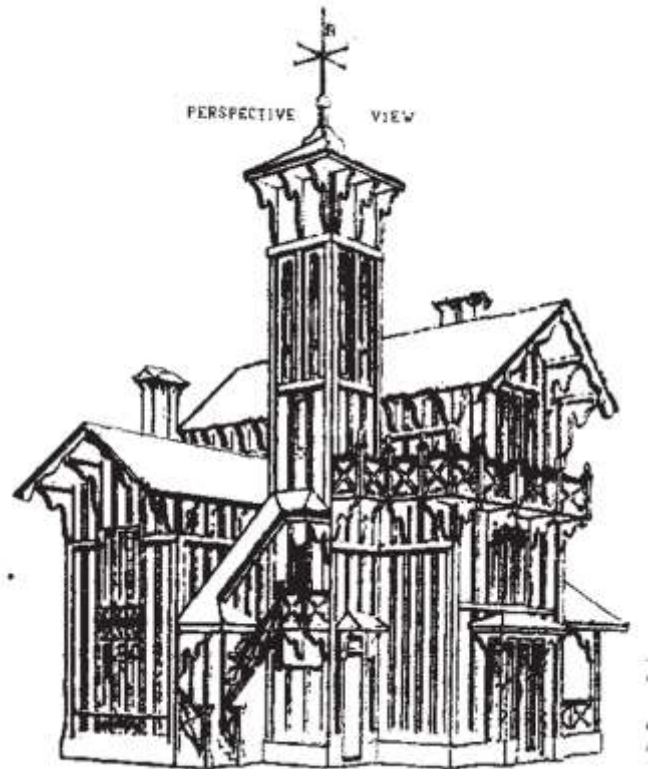


Figura 3.11. Plano de ubicación de Maxing Schloss und Park [Castillo y parque de Maxing], cerca al jardín de las tirolesas, no muy lejos de Schönbrunn. Tomado de Anders (2015, 18).

Como se puede observar, existe una voluntad compositiva paisajística de Maximiliano, que los arquitectos y ejecutores del proyecto supieron leer bien para armonizar la construcción con el área circundante y que le ofreció la posibilidad a Maximiliano de satisfacer sus anhelos botánicos y jardinescos. Poco después emprendería su primer viaje, por el Mediterráneo, en el cual visitó una serie de ciudades porteñas, sus palacios y jardines, que le servirían para desplegar y consolidar sus conocimientos jardinescos que inspiraron el conjunto palaciego de Miramar, en la costa italiana de Trieste. Las asociaciones visuales no escasean en sus escritos, como se lee en las primeras líneas del volumen publicado en español póstumamente, titulado *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*:

El 30 de Julio de 1851 [con 19 años], a las siete de la noche, veía yo al fin cumplirse uno de mis más queridos deseos, un deseo acariciado hacía mucho tiempo, el de emprender un gran viaje marítimo. Dejaba con algunos de mis amigos mi hermoso país de Austria: el momento era solemne para mí, porque aquella era la primera vez que abandonaba mi patria para hacer una larga permanencia en la mar. La chalupa nos llevó rápidamente, y cerca de las ocho de la noche, en medio de los acordes del himno nacional, subíamos a bordo de nuestro [futuro] palacio flotante, la fragata la Novara, cuyo nombre para un austriaco era ya de buen agüero. (Maximiliano de México, 1869, t. I, 41)⁴³

De la importancia que tenían tanto el palacio como el viaje para el monarca da cuenta la preciosa expresión recurrente de “nuestro palacio flotante” [*unserer schwimmenden Palast*], que usa para calificar la fragata Novara: una de las joyas de la Marina Austriaca –de la cual Maximiliano sería comandante–, a bordo de la cual se realizaría la expedición científica más ambiciosa del Imperio austriaco –ordenada asimismo por Maximiliano–, y la embarcación que lo llevaría junto a Carlota a México. Es en este viaje mediterráneo cuando se consolida el carácter romántico de Maximiliano, pero también su yo narrativo a través de textos autobiográficos, escritos en los que priman la expresividad y los comentarios subjetivos del paisaje por sobre la descripción científica, además, con una fuerte influencia española e italiana, acorde, además, con el estilo en boga de los libros de viajes modernos, como lo afirma

⁴³ *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano* es un título editorial de una selección de textos originalmente escritos en alemán, que incluye fragmentos de algunos escritos publicados en vida y otros póstumos, agrupados según los viajes realizados por Maximiliano. El título de autor es *Aus meinem Leben. Reiseskizzen, Aphorismen, Gedichte (De mi vida. Esbozos de viaje, aforismos, poesía)*. Es significativo que Maximiliano conciba sus memorias en forma de diario de viaje, como unos textos-esbozos, no terminados y en movimiento, que contienen algún elemento de paisajismo y descripciones de naturaleza y jardines, quizá influenciado por el título editorial que dio Humboldt a sus apreciaciones y láminas sobre el paisaje, en francés, *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, y de sus diarios de viaje, editados como *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. La “adaptación” de los editores mexicanos es notable al compararla con los textos originales, se omiten nombres, se cambian formulaciones claves, pero en general el contenido corresponde al curso del viaje.

Martin Clemens Weber en su texto “Das Italienbild von Erzherzog Ferdinand Maximilian” [“La imagen de Italia del Archiduque Fernando Maximiliano”]:

Los esbozos de viaje de Ferdinand Maximilian forman parte de una larga serie de crónicas de viaje sobre Italia, que se considera un terreno histórico-cultural muy bien investigado en lo que respecta a los siglos XVIII y XIX. [...] También es típico de la literatura de viajes en general y de los relatos de viajes en particular que, en contraste con el relato de viajes ilustrado del siglo XVIII, el interés enciclopédico por la descripción detallada de las rutas de viaje, los lugares de interés, las instituciones sociales y benéficas, los objetos estatales y militares, etc., sea menos pronunciado en favor de la presencia del viajero, es menos pronunciado a favor de la presencia de experiencias personales, juicios, etc., es decir, un predominio de los motivos subjetivos sobre los objetivos. (2008, 152)⁴⁴

Es cierto que una buena parte de las descripciones de jardines y palacios de Maximiliano son de fórmula y limitadas, pero la alta frecuencia revela sus intereses y su admiración por la naturaleza acotada y domesticada, por la jardinería como arte civilizado y sensible, quizá como parte de la autoconstrucción de romántica y a la vez ilustrada, un yo narrativo que se permite una afectación sensible frente a la belleza. Jardines agradables, risueños, silenciosos, admirables son las adjetivaciones más comunes, mientras que otras veces se mencionan los jardines apenas como topónimos, relacionándolos con un estilo nacional. De las variadas, ricas y numerosas descripciones jardinescas solo hay espacio para algunas, que dejan ver los conocimientos técnicos de jardinería del archiduque, así como las apreciaciones subjetivas sobre el paisaje, recordemos, siguiendo los tópicos descriptivos y narrativos de la literatura de viajes. La primera es la descripción del jardín trasero del castillo de Campo di Monte, en Nápoles, en la cual Maximiliano privilegia el efecto de la vista, en combinación con el diseño, y añade algunos comentarios personales:

Dimos un paseo por el parque que se extiende mucho detrás del castillo: está trazado conforme al antiguo estilo italiano, atravesado por grandes calles rectas, no formado con rígidas paredes como en los jardines a la francesa, sino con glorietas regulares. Los árboles están casi todos rodeados de espesa hiedra, los bosquecillos se ven incultos y abandonados a la naturaleza ó dispuestos en líneas rectas, lo que les comunica un encanto particular, y les da algo del noble carácter italiano de las personas que los han plantado: la vista penetra con delicia en los numerosos cruzamientos de estas largas calzadas de árboles, cuyo follaje ofrece un abrigo impenetrable a los rayos ardientes del sol. Aquel hermoso parque, que está

⁴⁴ Traducción propia. Cfr. “Die Reise-Skizzen Ferdinand Maximilians reihen sich in eine lange Folge von Italienreiseberichten, die das 18. und 19. Jahrhundert betrifft als ein sehr gut erforschtes kulturgeschichtliches Terrain gelten. Typisch für die Reiseliteratur im Allgemeinen wie für die Reise-Skizzen im Speziellen ist weiters, dass im Gegensatz zum aufklärerischen Reisebericht des 18. Jahrhunderts das enzyklopädische Interesse an der detaillierten Beschreibung von Reiserouten, Sehenswürdigkeiten, sozialen und karitativen Einrichtungen, staatlichen und militärischen Objekten usw., weniger stark ausgeprägt ist zugunsten der Präsenz persönlicher Erlebnisse, Urteile etc. 28, also ein Überwiegen der subjektiven gegenüber den objektiven Motiven: Oftmals finden sich in den Reise-Skizzen kurz gehaltene Einzelbeobachtungen mit davon angeregten ausführlichen Reflexionen, welche die ursprüngliche Anregung historisch oder philosophisch zu verarbeiten suchen“.

lleno de liebres y faisanes, solo sirve para las cazas reales, y su entrada se permite únicamente a un corto número de privilegiados. (Maximiliano de México, 1869, t. I, 15)

El segundo texto corresponde a la visita al Alcázar de Sevilla, concretamente al palacio morisco de Don Pedro, a su paso por la ciudad del Al-Andalus. La riquísima y generosa descripción resume perfectamente varios de los puntos que hasta este momento he tratado de mostrar: la herencia jardinera de los Austrias y los Habsburgo, la “unidad espacial” compuesta por palacio y jardín; el papel capital de la perspectiva y el movimiento para la contemplación y el despliegue visual del paisaje; la arquitectura como discurso expresivo del yo. Además, en su descripción menciona los elementos clásicos del jardín, como fuentes, parterres, paseos, juegos de agua, laberintos, grutas, esculturas, cenadores, así como los olores, las sensaciones visuales y sonoras, en general, el estado sensorial de tranquilidad propiciado por el jardín (no sin un tinte de exotismo orientalista):

Cuando hubo acabado la misa, emprendimos una visita al Alcázar. También esta es una obra de un pueblo creyente; pero que no conoció la verdadera luz. Su sensualidad que juega tan gran papel en la vida musulmana, ha impreso su sello en este maravilloso edificio. Se asombra uno, se admira, y sin embargo no siente más que una excitación agradable de la imaginación: la gravedad superior falta completamente. La entrada principal del palacio se halla en una elegante y pintoresca fachada iluminada con variados y vivos colores, y cubierta de una red de adornos, de una guirnalda de arabescos graciosamente combinados. Pequeñas columnas y elegantes arcos soportan la bóveda a la manera oriental: las paredes exteriores están tejidas de hilos de oro y de seda como una alfombra del Oriente: este edificio es ligero y fantástico como el poético espíritu del pueblo que lo construyó. Sobre la puerta, en el patio exterior situado delante de la parte principal del edificio, se lee una sentencia del Corán. Entramos al jardín por una avenida lateral, e inmediatamente se desplegó a nuestra vista un mar deslumbrador de verdura y de flores. Cierra uno de sus lados un alto muro guarnecido de grutas, de estatuas y de pórticos. Conchas y mármoles preciosos dibujan en la piedra adornos en mosaico, mientras que elegantes terrados [¿terrazas, parterres?], adornados con paños barnizados, soportan la superficie unida y límpida de un estanque cuyas aguas riegan el jardín: elévase en medio del estanque una estatua en bronce de Mercurio. Conduce de este punto elevado a un jardín interior, dividido por terrados [parterres] y muros de naranjos, una escalera cuya parte inferior abriga una nueva gruta de conchas, con su agua dormida y misteriosa, y cuyos escalones están rodeados de festones de rosas trepadoras. En medio de platabandas cortadas en figuras regulares, se levantan dos columnas coronadas de estatuas: angostos y bonitos paseos rematan en un pequeño sitio, en el que hay una elegante fuente. Una puerta abierta en el follaje, conduce a un nuevo y más amplio compartimiento de aquel bosque de naranjos; por doquier las grutas y las estatuas, las magnificencias de la piedra y del mármol, atestiguan el antiguo esplendor de este edén creado por Don Pedro. La fachada del palacio que cae de este lado se liga con el jardín, descansando sobre una bóveda que rodea el vasto estanque en donde el rey de Aragón, acariciado por las brisas de la tarde y embriagado en los suaves perfumes de los naranjos y los mirtos, se bañaba con su amada, la bella María Padilla, mientras que desde un estrecho calabozo, que todavía existe, la desgraciada reina se veía obligada a presenciar los placeres criminales de su esposo. Cosa extraña, sin embargo: Pedro el Cruel y el feroz Felipe II son acaso los monarcas de España que han gozado de mayor popularidad: ellos han dejado en su país gloriosos recuerdos históricos y de este modo han llegado a ser para los españoles los reyes por excelencia. En un compartimiento lateral hay otra puerta rodeada de preciosas flores, llegándose a ella por un laberinto de verdura. El más bello adorno de este mágico jardín es un pabellón [cenador] morisco construido por Carlos V, príncipe de mi casa, tan querido de corazón, en el cual tenía el grande hombre costumbre de tomar sus comidas; un pórtico rodea la elegante sala, en

la que se ve aún una pequeña fuente dispuesta para recibir el chorro de agua que ahora le falta. Las paredes están decoradas con ricas piedras labradas barnizadas, que llevan en relieve el águila de dos cabezas y la doble columna: en las losas del suelo está grabado el año 1546. Cuando volvimos al jardín, soltaron, a pedimento nuestro, algunos de los antiguos chorros de agua: las grutas se llenaron de un polvo de plata, del piso de las calles brotaron profusamente elegantes fuentes cuyo gorjeo derramaba por los aires un voluptuoso murmullo. ¡Qué delicia debe ser la de pasearse y vivir en medio de semejantes encantamientos! ¡Cuán maravillosamente cuadra aquel murmullo de las aguas de las noches serenas de España alumbradas por la luna! El jardín interior no pertenece a la misma época que el palacio morisco; pero los vencedores cristianos, en su sensualidad poética, supieron ponerlo en armonía con el edificio que vamos a visitar ahora. (Maximiliano de México, 1869, t. I, 122-124)

Así pues, se puede percibir el papel que tienen las tierras de España e Italia para Maximiliano, como significantes de su tradición viajera y jardinera, pero además recreando y actualizando el vínculo con Carlos V y Felipe II, incluso mucho antes de que el ser emperador en México fuera siquiera una posibilidad remota. En cierto sentido, desde su recepción, el viaje de Maximiliano es una analogía o incluso una anáfora de los viajes de sus antepasados hispanos por tierras germanas. El texto del viaje, entre diario y memoria (fue escrito a posteriori) constituye su testamento estético y biográfico y, a la vez, marca la identidad de un Maximiliano (auto)ficcional. En cierto sentido, el viaje a España es un viaje en el tiempo, hacia el pasado, un elemento muy importante que es también uno de las características recurrentes de los textos posteriores, cuando es coronado como emperador mexicano, al visitar España. Su imperio tendrá el tono onírico de los románticos, se sentirá viajando a la Arcadia perdida, como gran restaurador de la paz y del territorio, del cual el paisaje romántico aparece como una sinécdoque de todo un territorio imperial:

Como dejó patente en su viaje por España, la relación de Maximiliano con la historia se mueve dentro de los parámetros del Romanticismo y su particular relación con el pasado, en el que cree encontrar vigentes todos los valores que echa en falta en su tiempo. Es la tradición romántica de la mirada a la propia historia y su proyección al futuro. En el caso concreto que nos ocupa, la época de esplendor de la Casa de Austria significaba para Maximiliano su propio pasado, que identificaba con un estado ideal, y la contemplación y percepción de los lugares de memoria histórica era análoga a la que los románticos percibían en la contemplación de la literatura, de la pintura, del arte medieval en general. (García Wistädt 2016, 48)

Y cabe añadir a los lugares de memoria histórica los proyectos arquitectónicos con jardines y parques, como prácticas culturales que instauran una figura biográfica en la memoria, la vinculan con un pasado y la proyectan hacia el devenir histórico. Ahora bien, si Maxing fue el primer ensayo de prácticas jardinescas, seguidas de su viaje aristocrático por palacios y jardines europeos, Miramar fue el gran proyecto paisajístico y vital de Maximiliano, que inició

en 1856, poco antes de contraer matrimonio con Carlota.⁴⁵ El jardinero Antón Jallinek fue el encargado de diseñar los jardines de Miramar, de la mano de su ayudante, Wilhelm Knechtel, quien acompañaría a Maximiliano en su aventura imperial, junto con el arquitecto austriaco Carl Keiser, encargado de los planos del castillo en Trieste, en la costa del reino Lombardo-Véneto. Miramar, como fue anticipado, consistió en un proyecto cuya composición paisajística privilegiaba la armonía del terreno con la vista directa al mar (Figura 3.12, Figura 3.13, Figura 3.14), que en las ya citadas palabras de Gutiérrez de Estrada, “presenta un golpe de vista mágico, ya se contemple desde la cima, ya se mire desde el pie de la eminencia, ó desde el mar” (*Advenimiento de SS. MM. ...*). Según Ratz,

Para Miramar, Maximiliano pidió expresamente “estilo inglés antiguo”. Las acuarelas de los Hofmann presentan un estilo difuso, que oscila entre el gótico y el neorrococó, pero evitando cualquier exceso. En el palacio existe una clara distinción entre lo privado y lo público, representativo. En la planta baja, destinada a las estancias de Maximiliano y Carlota, predomina el ambiente romántico, tal como en el dormitorio de Maximiliano, y su estudio de trabajo, amueblados a modo de camarotes de la Novara, y que son “estancias ambientales”, es decir, evocan la marina y los viajes por mar. (2008, 17)⁴⁶

Así como el castillo, el jardín también se inspiraba en “obras” anteriores y en otras que había visto y admirado Maximiliano:

El centro del parque es un parterre de flores, circundado de bosques con árboles exóticos que Maximiliano había traído de sus viajes marítimos, entre ellos, algunos ahuehetes. Hay senderos que serpentean a través de la sombra de árboles y arbustos de oleandro, atravesando acogedoras pérgolas. A medida que se asciende la pendiente del jardín, la vista, vuelta hacia atrás, abarca extensiones cada vez más amplias de la bahía de Grignano. Nuevamente, el diseño del parque se basó en ideas del mismo Maximiliano, el cual no fue impulsado únicamente por un interés de arquitectura de jardines, sino también por su afición a la botánica. Estaba relacionado con dos grandes botánicos italianos, Nicola Bottacin y Visiano, quienes le asesoraban y venían a admirar el naciente parque. (18)

La académica Eliana Perotti (2002) ha estudiado en detalle todas las circunstancias biográficas relacionadas con las características arquitectónicas y paisajísticas del conjunto palaciego, así

⁴⁵ “Cuando Maximiliano visitó Portugal en 1852, donde conoció a su primera amada, la princesa María Amalia, visitó un ‘castillo romántico por excelencia’ (Citado de Eggert, Klaus. 1874. “Kaiser Maximilian und seine Kunstschöpfungen”, en *Maximilian von Mexiko, 1832-1897*. Viena: Enzenhofer, p. 73) en Pena, cerca de Lisboa, construido por encargo del príncipe Fernando de Sajonia-Coburgo-Gotha, por el arquitecto Wilhelm Ludwig von Eschwege. En este palacio, cuya planta irregular llamó su atención, se reunieron evocaciones de castillos de Alemania, Portugal y España. Posiblemente esta impresión fue determinante para el proyecto del palacio de Miramar, cuyo nombre, según las propias palabras del príncipe, correspondía a reminiscencias de España y, según sus órdenes expresas a la prensa triestina, debía escribir[se] y pronunciarse así y no en su forma italianizada, *Miramare*”. (Ratz, 14).

⁴⁶ Resulta muy interesante como la Novara era un “palacio flotante”, mientras que Miramar replicaba de alguna manera los camarotes de la fragata. Este juego de espejos, de dobles, las réplicas de espacios y la evocación de tiempos se perpetúan en los demás proyectos de Maximiliano, pero además tendrán una importancia colosal en la construcción de los personajes (y sus dobles), así como de los espacios en las ficciones que analizaré con detalle en el tercer capítulo.

como las influencias artísticas y los detalles de la planeación, la construcción y las modificaciones del edificio. Perotti concluye que el estilo arquitectónico de Miramar corresponde al tipo ecléctico o “mezclado” [“Der »gemischte Still«”], una tendencia en el arte de jardines del siglo XIX, que redonda en un “concepto sincrético de jardín” [“das synkretistische Gartenkonzept”] de Maximiliano, producto de sus intereses personales, relacionados con su educación, en el que “la naturaleza pintoresca e idealmente condensada, especialmente en el contexto de la arquitectura, se combina con la exhibición de la diversidad botánica y, al mismo tiempo, con modos formales de representación” (32).⁴⁷ El modo de proceder ya típico de Maximiliano, en el que se inspiraba en diversos conjuntos palaciegos visitados o referidos, así como por las “mejoras” de plantas arquitectónicas usadas con anterioridad –según Anders (2009), Miramar tiene suficientes elementos para considerarse parcialmente una reproducción a escala de Maxing–, redonda naturalmente en un estilo mixto, tanto de la fortaleza como del parque, los tipos de plantas y sus combinaciones, con aquellos “elementos que comparten el jardín romántico y pintoresco” (Perotti, 36).⁴⁸ El eclecticismo de estilos, sin embargo, afines, resume también, en gran medida, muchos de los aspectos de la personalidad y los intereses de Maximiliano, como reflejo en el espacio del ser interior del “creador” de los jardines, como bien sabían interpretar los jardineros para este tipo de encargos especializados del siglo XIX.⁴⁹ De esta forma, “La polarización del paisaje natural y cultural corresponde a la yuxtaposición del sur y el norte, de lo clásico y lo gótico, del mito y la historia,

⁴⁷ Traducción propia. Cfr. “Darin wird die malerisch und ideal verdichtete Natur, speziell im Umfeld von Architektur, mit der Zurschaustellung botanischer Vielfalt und gleichzeitig mit formalen Repräsentationsformen kombiniert”.

⁴⁸ Traducción propia. Cfr. “Mit ebensolchem Wohlgefallen berichtet er über jene Elemente, die zu den Gemeinplätzen des romantischen, pittoresken Gartens gerechnet werden”.

⁴⁹ “El jardín paisajista se convierte en un límite estético en el que los lugares históricos y ficticios que le pertenecen se resumen en una unidad coherente y se hacen accesibles a la recepción empática del espectador. Así, en el sentido de una inclusión visual y físicamente completa, también se requiere completamente la percepción del espectador en el plano de la comprensión empática, lo que significa sumergirse voluntariamente en el cosmos individual del cliente, su biografía, su personalidad y sus ‘mitologías privadas’. En el desglose del ‘carácter’ del palacio y el parque, es decir, su expresión atmosférica, se exige al espectador un esfuerzo individual para influir e interpretar los elementos de diseño mediante la asociación, la memoria y la sensibilidad” (Perotti, 33). Traducción propia. Cfr. “Der Landschaftsgarten wird zur ästhetischen Grenze, in der die historischen und fiktiven Orte, die zu ihm gehören, in einer in sich kohärenten Einheit zusammengefasst und der einfühlenden Rezeption des Betrachters zugänglich gemacht sind. So ist im Sinne eines optisch wie physisch vollständigen Einbezugs die Wahrnehmung des Betrachters auch auf der Ebene des empathischen Nachvollzugs gänzlich gefordert, was das bereitwillige Eintauchen in den individuellen Kosmos des Auftraggebers, seine Biographie, seine Persönlichkeit und seine »privaten Mythologien« bedeutet. In der Aufschlüsselung des »character« der Schloss- und Parkanlage, d.h. seines stimmungsmässigen Ausdrucks, wird vom Betrachter ein individueller Einsatz gefordert, der mittels Assoziation, Erinnerung und Sensibilität die Gestaltungselemente einwirken lassen und deuten soll”.

del pasado y el presente, que en Miramar forman contraimágenes programáticas que abarcan el horizonte de sentido biográfico y político de Fernando Maximiliano” (44).⁵⁰



Figura 3.12. Carl Junker, «Situation der Bau- und Garten Anlagen in Miramar», Bleistift, Feder und Aquarell auf Papier, 27.7.1859. (Museo Storico del Castello di Miramare, Trieste). Aus: Rossella Fabiani, *Il castello di Miramare. Itinerario nel museo storico*, Trieste: Fachin, 1989, S. 28, Abb. 20. [Carl Junker, “Situación de las instalaciones del edificio y jardín de Miramar” Tomado de Perotti (2002, 37).

⁵⁰ Traducción propia. Cfr. “Der Polarisierung von Natur- und Kulturlandschaft entsprechen die Gegenüberstellung von Süden und Norden, von Klassik und Gotik, von Mythos und Geschichte, von Vergangenheit und Gegenwart, die sich in Miramar zu programmatischen Gegenbildern formen, welche den biographischen und politischen Sinnhorizont Ferdinand Maximilians umschliessen”.



Figura 3.13. “Blick auf das Schloss Miramare, erbaut im Auftrag von Erzherzog Ferdinand Maximilian, dem späteren Kaiser von Mexiko”. Bild bezeichnet “Selleny”. 1865. [“Vista al castillo de Miramar, construido por encargo del archiduque Fernando Maximiliano, posteriormente Emperador de México”. Imagen referenciada como “Selleny”]. Tomado de E-Museum Schönbrunn. Schloß Schönbrunn Kultur- u. Betriebsges.m.b.H.



Figura 3.14. “Schloss Miramare” um 1880 [Castillo de Miramar ca. 1880]. Sebastianutti & Benque, Trieste. Tomado de Wikipedia Commons.

Por lo tanto, serán estas las características formales de un programa constructivo y jardinero, que también es político y estético, las que se añan a la personalidad de Maximiliano, tal y como se lo conocía al momento del ofrecimiento de la corona mexicana. Los miembros de la mencionada junta de notables que viajó de México a Miramar, así como otros académicos y personalidades políticas de México, no dejan de mencionar el palacio y sus jardines, de alguna manera legitimando también la vida aristocrática y la rama dinástica que iba a “recuperar” el trono mexicano. En la sección “Acontecimientos notables acaecidos en Miramar del 10 al 14 de abril de 1864” se describe así la despedida a los ya coronados emperadores de México, el 14:

Era la costumbre en Miramar el que SS. MM. abriesen al público sus jardines todos los domingos y días de fiesta; pero el gran suceso de este día atrajo, como era de esperar, tal concurrencia, que había dificultad para transitar. El gusto y conocimientos en botánica, horticultura y bellas artes del Archiduque Maximiliano al construirse bajo su dirección el castillo y los jardines de Miramar, ha hecho de la árida roca de las orillas de esta parte del Adriático un sitio delicioso y encantador, y su colocación en anfiteatro presentaba en los momentos de la partida cuadros verdaderamente pintorescos y animados de donde salían y resonaban los vivas, corrían las lágrimas, se agitaban los pañuelos y se arrojaban los ramilletes y flores hacia el Emperador y la Emperatriz de México que dejaban su antigua y deliciosa morada para atravesar los mares y consagrarse a la felicidad de México. (*Advenimiento de SS. MM.*..., 132)

Días antes, en un discurso privado, Maximiliano hubo de recalcar la nostalgia que le producía el dejar Trieste, su pueblo y los jardines de Miramar, poco antes de embarcarse en su “palacio flotante” hacia México: “siempre me será agradable saber que mi jardín de Miramar es visitado por los habitantes de Trieste, y quiero que diariamente les esté abierto, siempre que las circunstancias lo permitan” (126). El viaje de Maximiliano y Carlota desde Trieste hasta México, pasando por algunas ciudades europeas hasta llegar al puerto de Veracruz para luego pasar por Córdoba, Orizaba, Puebla y, finalmente, Ciudad de México, se encuentra muy bien documentado. Es importante conocer que Maximiliano realizó amplios preparativos, incluso mucho antes de abordar la Novara, y que durante el viaje redactó detalladamente el funcionamiento de la corte, y trajo consigo expertos en ciencia, protocolo, artes decorativas, botánica, entre otras, procedentes de Austria, Italia, Bélgica e Inglaterra. De entre los numerosos textos que relatan el viaje y la llegada de Maximiliano a México, así como el funcionamiento de la corte, resaltan en particular dos, escritos por personas muy cercanas a los sucesos del auge y la caída del Imperio. Se trata del ya mencionado “jardinero del emperador”, Wilhelm Knechtel, y del secretario particular de Maximiliano, José Ignacio Blasio, quienes escribieron sus “memorias”⁵¹ en las postrimerías del siglo XIX, muchos años

⁵¹ Este tipo de textos fue muy frecuente en toda la “historiografía del Imperio”, es decir, narraciones en forma de memoria, la mayoría escritos por oficiales de los ejércitos enfrentados, el francés y el mexicano, así como por

después de los eventos, y cuyos testimonios esbozan lo que fue el encuentro de los sueños imperiales con el territorio mexicano, sus planes, diseños jardinescos y palaciegos en Chapultepec y Cuernavaca.

Maximiliano en los parterres de Chapultepec

De esta manera, Carlota y Maximiliano arriban con su corte a Ciudad de México el 28 de mayo de 1864, cargados de imaginarios monárquicos, de la historia de los Austrias y los Habsburgo, sus palacios y jardines. Ya fue expuesto cómo una serie de atributos revestían la figura de Maximiliano, entre ellos catolicismo, sus principios liberales moderados, a lo que se sumaban las ideas preconcebidas del emperador sobre América como tierra exótica, fecunda, aunque poco civilizada, con necesidades de progreso, reproduciendo en parte el mito del buen salvaje.⁵² La instauración de una corte técnica, experta, remarcaba así el pensamiento civilizador que se imponía en un territorio asociado, para Maximiliano, con la falta de gobierno, las guerras y los problemas económicos, en el cual era necesario el progreso representado por el más selecto conocimiento europeo ilustrado. Sin embargo, otra era la realidad mexicana, como lo menciona Carolyn Wolfenzon:

Al llegar a México ni él ni Carlota son recibidos por los anticipados carruajes y las ilusorias comitivas. Tampoco duermen bajo un techo de rosas, como él ha creído prever: pernoctan en una especie de cuartel de tercera categoría, que en verdad es el Palacio Nacional, un lugar sin salas lo suficientemente grandes para las recepciones con las que el Emperador sueña, donde además hay chinches que los devoran: “las recámaras eran como corredores, estrechas y de techo bajo, y la mayor parte por haber estado deshabitadas durante largo tiempo estaban llenas de polvo y telarañas” ([Del Paso 1989] 264). (2007, 140)

parte de funcionarios del gobierno y la aristocracia de México. Ver Quiñarte (1970). Antes que los relatos ficcionales o incluso los primeros intentos de historias oficiales sobre el segundo imperio, estos textos constituyen el corpus historiográfico principal del Segundo Imperio y demarcan el camino para la lectura del periodo del Segundo Imperio; además, representan un material de análisis discursivo y literario primordial para comprender cómo se termina de construir la figura social de Maximiliano como un mito, como una “trágica figura de mártir” (Perotti 2002, 35).

⁵² Maximiliano también viajó a Brasil para visitar al Emperador del Brasil, Pedro II, y se convirtió así no solo en el primer Habsburgo en conocer América, sino también en cruzar el ecuador. Cfr. Maximiliano de México. *Aus meinem Leben* Band 5, Brasilien. Un campo de “estudio muy importante, que lastimosamente debe quedar por fuera de la investigación, es el que constituyen los viajes científicos y de circunnavegación (*Weltumsegungen und Forschungsexpedition*) en el siglo XIX, así como la influencia del coleccionismo ilustrado (botánico, zoológico, mineralógico) como práctica aristocrática en Maximiliano. En su cargo de comandante de la Marina Austriaca, Maximiliano patrocinó una gran expedición a bordo de la Novara, que recolectó muestras botánicas y mineralógicas de diversos lugares del mundo” Ver Riedl-Dorn (1998-1999). “Österreichische naturforschende Reisende des 19. Jahrhunderts” [“Los viajes de expedición científica austriacos del siglo XIX”] y (2012). “Botaniker oder Pflanzensammler? Die Rolle der Pflanzenkunde bei der Weltumseglung der Fregatte „Novara“ (1857–1859)”. [“¿Botánico o coleccionista de plantas? El papel del comercio de plantas en la circunnavegación de la fragata Novara (1857-1859)”]. Adicionalmente, el papel del coleccionismo es retomado por Kristine Ibsen (2002) en “Cadáveres exquisitos: Colecciones y colonialismo en *Noticias del Imperio*”.

Es muy improbable, y no existen documentos que lo verifiquen, que el emperador haya dormido en una mesa de billar en lugar de su cama, que se encontraba llena de chinches, un momento ficcional que aprovecha magistralmente Del Paso para connotar, sin embargo, un choque entre las expectativas y lo que en efecto se encontraron Maximiliano y Carlota en México. El Palacio virreinal, ubicado en el Zócalo, sí se encontraba deteriorado, lo que ha dado lugar a que se asuma que Maximiliano prefería Chapultepec como palacio residencial mientras se hacían reparaciones en el edificio de gobierno. Para un Habsburgo, no podría simplemente tratarse simplemente de la dispinibilidad locativa, más aún cuando Maximiliano le atribuía una importancia capital a los conjuntos palaciegos, además teniendo en cuenta que el propio Alcázar de Chapultepec estaba igualmente derruído y se había usado recientemente como sede del Colegio Militar hasta 1847, cuando resultó fuertemente afectado durante la Guerra Mexicano-estadounidense en el ataque de la Batalla de Chapultepec (Figura 3.15).

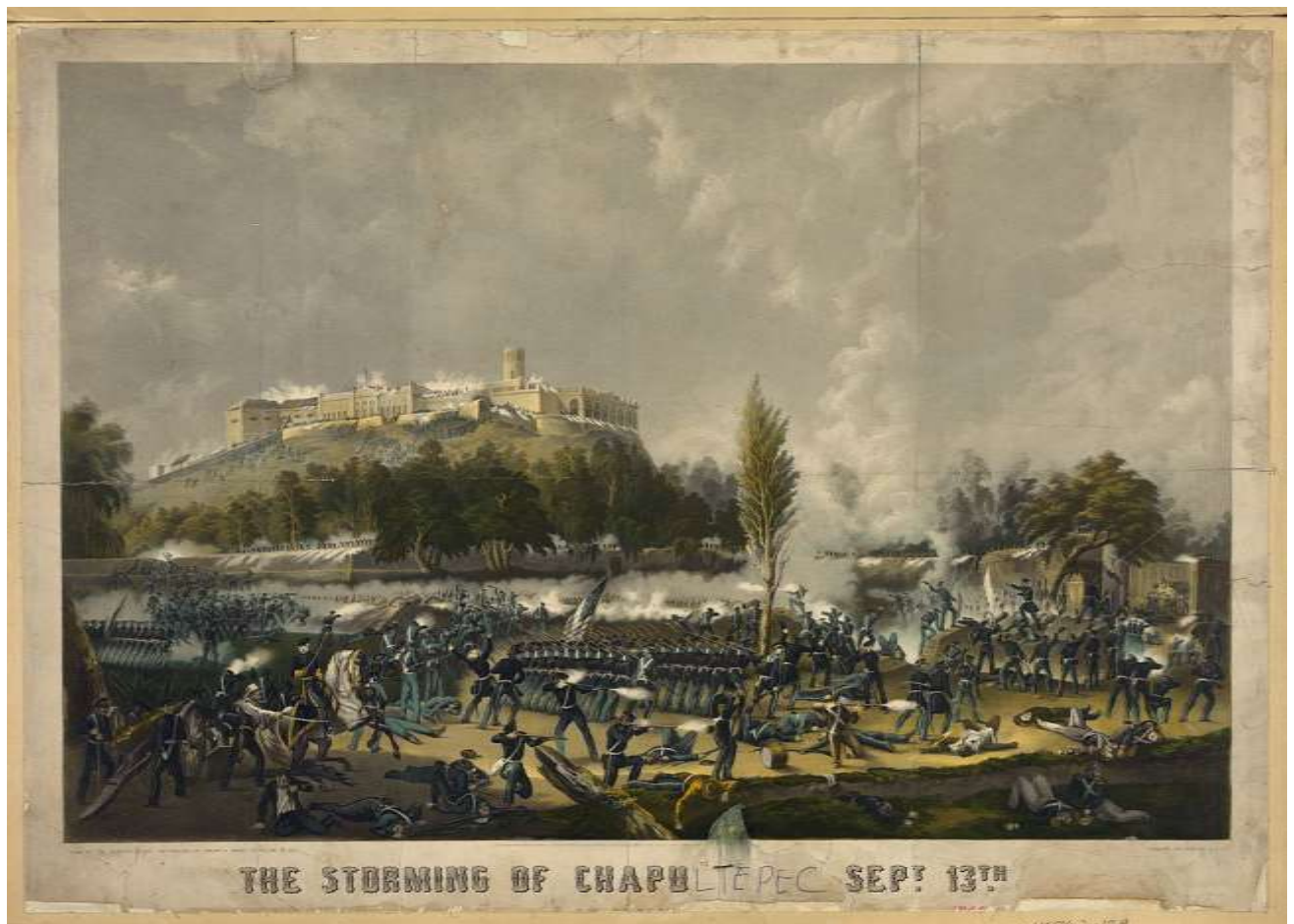


Figura 3.15. The storming of Chapu[tepec], ca. 1848. Sin autor. Escuela Americana. Reprografía a partir de una litografía coloreada. Senado de los Estados Unidos de América. <https://www.reprodart.com/a/american-school/thestormingofchapultepec1.html>

Lo más probable y acorde con las prácticas nobles es que Maximiliano no viera el potencial suficiente en el Palacio Nacional (anteriormente Palacio Virreinal) para ser su palacio residencial, como sí lo tenía el de Chapultepec, no solo el edificio, sino el bosque y el área circundante, mucho más propicia para construir un cuadro paisajista de México a través de la arquitectura imperial.⁵³ En efecto, “el jardinero del emperador”, Wilhelm Knechtel, confirma en sus *Memorias*:

La residencia en la capital no parecía convenir al emperador. Habiendo estado siempre acostumbrado a moverse libre y desinhibidamente, el palacio no le ofrecía suficiente comodidad, por no hablar de la falta de un jardín, parte ineludible de una residencia. Como si estuviera encerrado en una prisión, se sentía incómodo y apretado, y tenía que buscar en los alrededores recreo y ejercicio en la naturaleza libre de Dios. Por ello, el emperador decidió instalarse en Chapultepec, a unos seis kilómetros de la capital, como su hogar o residencia, que se mantuvo como tal. (21)⁵⁴

Chapultepec ofrecía así a Maximiliano un espacio mucho más romántico y monárquico, más acorde con la tradición de los palacios europeos, lo que le posibilitaría además traducir en el espacio un nuevo modo de ver el territorio, la política, la cultura y las artes. Los trabajos en el alcázar no fueron pocos, Drewes documenta todos los gastos solicitados por el arquitecto Kaiser al emperador para la adecuación de las instalaciones existentes y otras proyectadas, entre los que también se incluían trabajos de un “jardín zoológico” (1988, 249). Ratz, por su parte, resume de la siguiente manera los trabajos de jardinería encargados por el emperador:

En México [Maximiliano] no perdió su fascinación por la jardinería. El jardinero de la corte, Franz Antón Jellinek debía mandarle regularmente, desde Miramar, reportes sobre los trabajos en el parque. Mandó remodelar el parque de Chapultepec según planos del arquitecto Julius Hofmann. De Miramar se llevó a su jardinero y botánico Wilhelm Knechtel, que le acompañó también en sus viajes a Cuernavaca, donde se ocupó de los jardines de la casa Borda y del chalet de Olindo. En el Archivo de

⁵³ Martínez (2019) demuestra que el proyecto –o la “quimera”– de Maximiliano era a la vez de orden urbano y político, que estas dos esferas del impacto simbólico no se pueden deslindar a la hora de analizar los jardines históricos, reconstruir las condiciones de su levantamiento y sus transformaciones en el tiempo y en la historia mexicana. Con la instauración de un conjunto palaciego como su residencias –así como con los cambios legislativos, urbanísticos y arquitectónicos que comienza a promover–, Maximiliano no buscaba únicamente la contemplación, sino a la vez duplicar algunas características de la cultura nobiliaria europea, crear y proyectar los imaginarios sociales monárquicos en su “nuevo” territorio, ordenarlo y regentarlo mediante leyes y también desde un palacio que simbolizara el poder, un proyecto urbano que recuerda a la iniciativa de Felipe II de España, las *Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias*, de 1573.

⁵⁴ Traducción propia. Cfr. “Die Residenz in der Hauptstadt schien dem Kaiser nicht zu behagen Von jeher an freie ungenierte Bewegung gewohnt, bot ihm das Palais absolut nicht die genügenden Bequemlichkeiten wozu noch der Mangel eines Gartens kam, der zu einer Residenz unvermeidlich gehört. Wie in ein Gefängnis eingeschlossen, fühlte er sich unbehaglich und beengt und musste Erholung und Bewegung in Gottes freier Natur in der nächsten Umgebung suchen. Der Kaiser beschloss daher, das zirka sechs Kilometer von der Hauptstadt entfernte Chapultepec zur Wohnung oder Residenz zu beziehen, das als solche auch beibehalten wurde”. Para esta investigación no fue posible consultar la traducción en español, titulada *Las memorias del jardinero de Maximiliano*, Wilhelm Knechtel. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867, publicada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Agradezco la posibilidad de consultar una copia en alemán del original, digitalizada por la Biblioteca Nacional de Austria. La traducción de los fragmentos de Knechtel es mía, ante la imposibilidad de consultar la de Ratz e Iglar.

Casa, Corte y Estado de Viena existe una lista manuscrita en la que Maximiliano, con su escritura elegante, apuntó las plantas mexicanas que quería trasplantar a Miramar, residencia principesca, de la que escribió orgulloso a Carlota: “Creo que pocos príncipes tendrán una residencia semejante”. (18-19)

Nos recalca una vez más Martínez, a través de una fuente histórica, que “la participación de Maximiliano en el diseño de los jardines del Alcázar de Chapultepec está fuera de cualquier duda, y Carlota lo confirma en una carta dirigida a su abuela, la reina María Amelia, fechada el 21 de noviembre de 1864”. En esa carta la emperatriz afirma: “Chapultepec se embellece todos los días bajo la mano feliz de Max”; “Max ya arregló aquí el jardín, o más bien la terraza, de una manera admirable”. Los trabajos avanzaron, de modo que para 1865 ya se había recuperado, en cierto sentido, el esplendor de Chapultepec –como conjunto: cerro, palacio, jardines, vista y paisaje (Figura 3.16, Figura 3.17)–, como testimonia el escritor Dámaso Sotomayor, en cuyo texto se vuelven a aparecer las descripciones del jardín como un cuadro de paisaje, sinécdoque del territorio:

Chapultepec, he aquí la joya más preciosa y el más rico pensil del espléndido y sin rival valle de México... encontrándonos ya sobre el gran patio de la Plaza de Armas, haremos la descripción particular del castillo... Hacia el interior se deja ver el patio, materialmente tapizado de flores. Los jardines ahí, a la sola altura del piso, compónense generalmente de un fondo de luciente césped y una orla de flores; pero en tan bella disposición y buen orden, que vistos desde las alturas del alcázar, se presentan a la vista como deslumbrantes tapetes orientales de caprichosas y elegantes formas, cruzados por callejuelas que dan hacia los cuatro vientos. Esta clase de jardines, que solo cubren al suelo de césped y de flores, son los que están en primer término: un poco más allá se levantan á mayor altura otros, con sus rosales, dalias, azucenas, rosa té o pajiza, condesas, reinas... y en los últimos términos del cuadro se dejan ver otros en forma de pequeñas selvas, con arbustos y plantas de otros climas. Por en medio de estos campos de flores se levantan sobre tazas de mármol ligeras columnas de agua, que derramadas en menuda lluvia, acaban por dar al cuadro los más bellos y variados toques. Ahí los horticultores limpian, cultivan y asisten constantemente aquella deliciosa mansión, que regada á tarde y á mañana con las mangas de agua americanas, se deja ver llena de una vida y de una fecundidad que no se marchitan... (Dámaso Sotomayor, 1865, citado en Gómez 2002)



Figura 3.16. Colegio Militar de México (1833-1841). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Figura 3.17. Palacio Imperial de Chapultepec y Miravalle en tiempos del Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. “1. Se agregan arcadas y balcones en la fachada sur 2. Se construye un pórtico central, integrado por cinco arcos de medio punto 3. Se edifica un torreón que comunica las 2 plantas 4. Se construye terraza oriente con vista a la ciudad de México 5. Se construye la Sala de Consejo 6. Se agrega logia con columnas de hierro 7. Nuevo diseño de jardines”.

José Ignacio Blasio en sus *Memorias* retoma el mismo lenguaje y complementa la descripción con la del palacio, en términos muy similares,

¿Quién no conoce en México, ese pintoresco y bellissimo parque que se llama el bosque de Chapultepec? A una legua aproximadamente de la capital y siguiendo en aquel entonces, la ancha calzada que iba paralela al acueducto que conducía el agua para la ciudad, sobre un montículo, cubierto de fresco y verde follaje, se eleva blanco y majestuoso el alcázar histórico donde tantos, tan tranquilos y tan hermosos días pasó el archiduque, antes de su trágico fin. Desde las habitaciones imperiales, se gozaba de la vista tan hermosa que se goza hoy desde las mismas habitaciones, que sirven para el Presidente de la República. Con algunas modificaciones que la civilización y el progreso material de México han implantado en los alrededores, veíase entonces como hoy, por el Oriente el blanco y extenso caserío de la capital dominándolo todo las esbeltas y grises torres de la Catedral; más allá cerrando el horizonte del Valle de México, las altas y nevadas cimas del Popocatepetl y del Ixtlaxihuátl; por el Sur, Tacubaya, no tan extensa como se ve hoy, la histórica ciudad; pero sí tan hermosa, con amplios y perfumados jardines que servían como de prolongación al secular parque que rodea el alcázar; y allá, muy allá en el fondo, el Ajusco con su picacho azul desafiando á las nubes. [...] muy pocas fueron las modificaciones que Maximiliano hizo al castillo, cuando siguiendo el ejemplo de los presidentes que habían precedido al Imperio, lo escogió para su morada. Igualmente hizo que se cubrieran los jardines con plantas exquisitas y raras, con magníficas y artísticas estatuas y con espléndidos jarrones de mármol blanco finísimo. La ancha y hermosa rampa desde la cual se domina el valle en casi toda su extensión por la parte Noroeste, rampa que conduce al castillo, fué pavimentada de nuevo. [...] Cuántas veces, cuando el soñador Soberano contemplaba con su dulce mirada, el azul del cielo mexicano y el delicioso paisaje que desde la terraza se contempla; después de admirar placenteramente el panorama tan bello que ante su vista se extendía, decíame después de largos minutos de silencio: — ¿No cree Ud que esto debía llamarse Mira Valle, así como mi castillo de Trieste se llama Miramar? (1903, 78-81)

El nombre de Miravalle, como lo documenta Blasio, fue análogo al de Miramar, como si se tratara, de alguna manera, de una reproducción. En efecto, los mecanismos de copia (tanto de los personajes, como de los espacios) serán importantes para los textos literarios, en los que los jardines y palacios se duplican para jugar con el sentido atribuido. Miramar es un espacio extraterritorial en el paisaje cultural mexicano, que se trasplanta metafóricamente a un terreno novedoso, donde tanto las tradiciones europeas como americanas del jardín se actualizan. Este encuentro de sentidos y significados de los jardines, de las construcciones y de los personajes es el tema del siguiente capítulo, en donde exploraré los artilugios narrativos y descriptivos para construir sentido en un contexto de intercambio y contacto cultural y de estilos variados en la literatura. Se trata de un asunto vital para la memoria cultural, para el establecimiento de un programa político y a la vez estético:

Maximiliano, sobre la fragilidad de una memoria manipulada, recrea una historia que en parte sólo existe en su imaginación, aunque para él se perciba como real. No hay que confundir memoria con historia, dijo Pierre Nora, aunque la historia, como reconstrucción, también sea manipulable y se apoye en la memoria, ésta es afectiva y mágica, sólo retiene los detalles que la refuerzan: “[*das Gedächtnis*] *nährt sich von unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen, besonderen oder symbolischen, ist zu allen Übertragungen, Ausblendungen oder Projektionen fähig*” [“La memoria se alimenta de recuerdos borrosos, mezclados, globales o inestables, particulares o simbólicos, es capaz de todas las

transferencias, desvanecimientos o proyecciones”.] se aferra a lo concreto, al espacio, al gesto, a la imagen y al objeto (Nora 1990: 13).” (García-Wistädt 2016, 50)

Como una manera de aferrarse al espacio en un mundo móvil y cambiante, los conjuntos palaciegos se reproducen una y otra vez, casi obsesivamente, proliferando en otras obras pictóricas, textuales, en proyectos y en modificaciones. El terreno jardinesco se abona constantemente, se replantea, así como sus funciones y sus significados. También sucedió de esta manera con el Jardín Borda, en Cuernavaca, un terreno perteneciente a un prematuro magnate mexicano, dueño de minas de plata, que desde el siglo XVIII había construido un jardín a la inglesa, que Maximiliano alquiló para que funcionara como su hacienda de recreo, representada en una impresión de la época como un paseo aristocrático por donde transitaban felizmente los emperadores (Figura 3.18). Knechtel lo relata así:

Inmediatamente después de adquirir el terreno, comenzaron los trabajos tanto de construcción de la casa como de jardinería. Hofmann había elaborado el plano de la casa y a mí se me encomendó la ejecución y supervisión de las obras. Se me asignaron suboficiales de la sección de genios del cuerpo de voluntarios austríacos como supervisores y profesionales, mientras que los indios del pueblo actuaban como peones y trabajadores ordinarios.

El Emperador, como de costumbre, dio él mismo las ideas, que yo me esforcé por llevar a cabo con la mayor eficacia posible. Me resultaba especialmente satisfactorio trabajar libremente en una naturaleza que, como aquí, ofrece sus dones con mano pródiga, de modo que basta con acceder a ellos hábilmente para hacerlos útiles. Especialmente el agua, la bendición de este elemento indispensable, se puede canalizar, y aquí hay arroyos de ella. (Knechtel, 48).



Figura 3.18. “Maximiliano y Carlota en el Jardín Borda”, reprografía Cuernavaca, Morelos, México, ca. 1867. Impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada). Fonoteca Nacional de México.

Las memorias de Knechtel no son en absoluto una historia feliz. Poco a poco, sus intenciones de vivir pródigamente en la naturaleza se ven afectados, como si se tratara de un lápiz rojo

ahora invisible, por la falta de financiación, luego la incertidumbre del destino imperial hasta la confirmación del “trágico destino” de Maximiliano, atrincherado en Querétaro. Mientras Maximiliano se empeñaba en seguir modificando Miramar, Borda y Chapultepec, en una especie de delirio que retomará Del Paso en su novela, Knechtel percibía esta repetición como uno de los últimos intentos de quedar afincado en el espacio:

Bajo la supervisión del Emperador, se completó el plano del parque de Miramar, que tuve que dibujar por segunda vez, ya que los primeros bocetos del mismo se habían perdido, con otros dibujos y bocetos para los terrenos de Miravalle que se iban a fundar, las innovaciones para el jardín de la Casa Borda y varios diseños más. (Knechtel, 56)⁵⁵

Carlota, por su parte, esperaba instrucciones en su hacienda de verano, en un jardín donde vive en la incertidumbre que nada corresponde con la realidad nobiliaria europea. La última imagen de la emperatriz que describe Knechtel es nostálgica, anticipando en cierto sentido el personaje de Fernando del Paso (y sus dobles en los relatos de Fuentes) como un fantasma, una figura estática, un testigo silencioso de la historia, también como una imagen del fracaso del Imperio y el fracaso del jardín:

Siempre recordaré la figura alta, hermosa y esbelta, pero fuerte, de la emperatriz en los días previos a su partida. Con la esquina de su toalla en la herida, las manos entrelazadas a la espalda, perdida en sus pensamientos, caminaba arriba y abajo bajo las arcadas que recorrían el largo lateral de la casa, en el jardín. (Knechtel, 52).

⁵⁵ Cfr. Unter der Aufsicht des Kaisers wurde der Plan von Parke zu Miramar vollendet, den ich das zweitemal zeichnen musste, da die ersten Entwürfe zu demselben in Verlust geraten waren, mit noch anderen Zeichnungen und Skizzen für die zu gründenen Anlagen von Miravalle, den Neuerungen zum Garten bei Casa Borda und verschiedenen anderen Entwürfen. (Knechtel, 56)

CAPÍTULO IV

ECOS Y TRANSFORMACIONES DEL IMPERIO

Jardines fantasmales de la historia en Carlos Fuentes y Fernando del Paso

ENTRE EL FUSILAMIENTO DE MAXIMILIANO en 1867 y la publicación de *Noticias del Imperio* en 1989 transcurrió más de un siglo. Así como Chapultepec sobrevivió a la destrucción de Tenochtitlán, como único resquicio de los jardines imperiales aztecas, el Alcázar de Miravalle pervivió –con otro nombre– a la República Restaurada de Juárez, al Porfiriato y a la Revolución. Mientras el cerro y el bosque de Chapultepec se transformaban para dar paso a un parque moderno, y el interés histórico, arquitectónico y patrimonial por el edificio crecía, el periodo del Segundo Imperio continuaba siendo descrito como un episodio atípico, muy frecuentemente llamado *efímero*, entreverado en la historia republicana de México. A esto hay que añadir los cambios políticos y sociales que trajo el siglo XX, variaciones significativas en la forma de representar la historia y relacionarse con el pasado y el espacio. De esta manera, la realidad tangible del jardín palaciego se acentuó como parte de un proyecto urbano y de un discurso modernizador, pero perdió protagonismo e importancia como representación cultural del Imperio y los valores encarnados en la figura de Maximiliano.

Aunque el emperador había adelantado proyectos de parque para los alrededores del palacio, estos fueron deliberadamente abandonados durante el posterior gobierno de Benito Juárez.⁵⁶ El curso de Chapultepec se replanteó, una vez más, durante la segunda presidencia de Porfirio Díaz, a partir de 1884, aunque si bien desde el paradigma de una ciudad moderna y elegante,

⁵⁶ Hay que tener en cuenta, además, que las obras de Chapultepec, así como otras obras públicas civiles y de ornato fueron financiadas con las arcas imperiales de Maximiliano y, especialmente, de Carlota (Drewes 1988).

abandonando el decoro monárquico para abrazar –por fin– el republicano, a imagen y semejanza de las capitales europeas. Mientras que Juárez se negó a vivir en Chapultepec, Díaz adecuó el palacio como escenario de fiestas, banquetes y recepciones, de manera que para finales del XIX y principios del XX, el parque se embelleció, se crearon paseos, se construyeron fuentes, esculturas y muchísimos más jardines de estilo francés (Tovar de Teresa y Alcántara 2002, 56-58). Posteriormente, en los años revolucionarios, varios presidentes residieron en el alcázar, y en otro periodo funcionaron ministerios y oficinas de gobierno, hasta que en 1938 el presidente Venustiano Carranza declaró que el edificio albergaría las colecciones del Museo Nacional de Historia, inaugurado en 1944 y en continuo funcionamiento desde entonces.

Si bien, en más de un siglo, proliferaron las explicaciones históricas sobre el periodo y las propias figuras de Maximiliano y Carlota se politizaron aún más, por un lado, y aunque no tardaron en aparecer novelas y memorias con la intención de narrar la “verdadera historia”, por el otro, la Revolución mexicana fue el evento predilecto de la literatura mexicana del XX, relevada por el indigenismo de mitades de siglo.⁵⁷ Tras un periodo relativamente alto de producción literaria a finales del siglo XIX, paulatinamente el tema de Maximiliano y Carlota se abandonó, hasta llegar a las décadas de 1940 y 1950 con obras que lo retomaron tangencialmente, entre ellas “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y *Aura*, de Carlos Fuentes, y *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, al finalizar los noventa. Aunque la obra de estos dos escritores es inmensa y amerita todo un análisis sobre la búsqueda de la identidad mexicana y la indagación del pasado, me centraré en cómo el jardín palaciego del Segundo Imperio aparece en estas obras específicas, transformándose y resignificando los atributos previos, como parte de una mirada reflexiva y crítica al pasado. Esta última corteza del terreno jardinero del Imperio, la de su memoria en el siglo XX, no puede palpase completamente sin una reflexión historiográfica, tanto desde la disciplina histórica como desde la literaria, sin observar el panorama de las letras mexicanas en torno al tema, antes de abordar la interpretación. El jardín en estos relatos funciona como una reminiscencia de otros espacios

⁵⁷ En palabras de Eugenia Revueltas en su *Breve panorama de la literatura mexicana*: “El final de siglo se avizora, tras mil vicisitudes políticas, sociales y económicas. El país ha cobrado conciencia de su ser nacional; las injusticias no han desaparecido, pero los creadores son conscientes del poder de la palabra escrita y a partir de ensayos, novelas, poesías y teatro, preparan el advenimiento de un nuevo siglo que se abrirá con una revolución que estremecerá a todo el país y cuya primera expresión literaria será la Novela de la Revolución Mexicana, crónica del movimiento social que dará origen al México contemporáneo” (1992, 33-34). Esta concepción nacionalista, expresada en tono mesiánico e hiperbólico, demuestra cuál es el papel que tuvo el final del siglo XIX para la historiografía literaria mexicana, apenas como un tránsito hacia el periodo revolucionario.

jardineros y condensa muchos de los atributos históricos, tanto del jardín nahua como del renacentista y los contextos culturales en los que se erigieron.

Del Paso y Fuentes frente a la “ausencia” del Segundo Imperio en la literatura mexicana

Una vez Maximiliano es juzgado y ejecutado, comienza a narrarse el fracaso del Imperio en diversidad de escritos, especialmente en las memorias de los generales europeos y mexicanos que participaron en los dos bandos, así como las de los miembros de la corte de Maximiliano, en una aproximación “realista” a los hechos. En términos generales, “cierto es que la Intervención y el Imperio han hecho correr mares de tinta, y que, ayer y hoy, han provocado no sólo a historiadores sino a novelistas, poetas y dramaturgos” (Pani 2004, 15), de forma que “el régimen monárquico de 1864-1867 representa un espacio privilegiado para el estudio del pasado” (20). Fernando del Paso, en un capítulo metadiscursivo de su novela, menciona dos aspectos importantes para considerar con respecto a lo que puede llamarse la literatura sobre el Segundo Imperio: el primero, los enormes cambios sociales entre el siglo XIX y el XX, y el segundo, una especie de ausencia de textos literarios sobre el periodo. En primer término, a propósito de la muerte de Maximiliano y el hecho de que Carlota le sobreviviera seis décadas, afirma: “Carlota sobrevive no sólo a Maximiliano, Juárez, Napoleón, Eugenia y todos los demás, sino también a toda una época, a todo un concepto de la historia y del destino del hombre y de la idea que el hombre tenía de sí mismo y del Universo” (Del Paso 1989, 630, cursivas mías). Señala a continuación que, para 1927, cuando muere Carlota, ya se habían publicado los trabajos más importantes de Marx, Freud y Einstein, dando a entender con ello cómo había mutado la representación de las estructuras sociales, el estudio de la individualidad, la subjetividad y el subconsciente, así como la transformación en el modelo de comprensión de la realidad física. El segundo punto en el que insiste está directamente relacionado con los cambios en la manera de entender la historia, y consiste en una crítica a cómo se representó el Segundo Imperio en la literatura mexicana, un aspecto que tiene que ver tanto con la aproximación de los textos a la realidad social, así como con la poca cantidad de escritos, en proporción a la importancia social de estos acontecimientos. El académico Carlos Roberto Conde escribe en su entrada sobre *Noticias del Imperio* en la *Enciclopedia de la Literatura en México* que, a pesar de que el Segundo Imperio haya estado “particularmente marcado en la memoria colectiva mexicana [...] y a pesar del halo melodramático que rodea a la desdichada pareja imperial, el tema había sido poco tratado en nuestra literatura” (2012, en

línea), haciendo eco del propio Fernando del Paso, quien afirmaba de manera contundente en su novela:

Usigli escribe *Corona de sombra* en 1943. Antes que eso, no existen sino media docena de poemas sobre Maximiliano y Carlota, de unos cuantos europeos [...] y de otros tantos mexicanos. Entre las obras de teatro había una, magnífica, del austriaco Franz Werfel: *Juárez y Maximiliano* [...]. Las demás eran obritas de muy modestas pretensiones. Novelas, apenas un puñado, y casi todas ellas pésimas y de una cursilería que no llega a lo sublime. Entre ellas, *El Cerro de las Campanas* del mexicano Juan A. Mateos [...]. También las novelas de otro mexicano, Victoriano Salado Álvarez. Nada más, o muy poco. Y después, *Corona de sombra*, que escribió Usigli porque en su opinión “la sangre de Maximiliano y la locura de Carlota merecen algo más de México”, nos dice en el prólogo. (Del Paso 1989, 642)

El escritor es enfático en su toma de postura, de donde se infiere que las obras aparecidas hasta ese momento se quedaron, para él, ancladas en un modelo de realismo decimonónico, un asunto que va más allá de la estilística y revela la deuda histórica de la literatura mexicana por incorporar el tema y por darle un tratamiento estético, por formular preguntas sobre la identidad, la política y la historia mexicanas, que negó durante décadas el legado de la monarquía de los Habsburgo.⁵⁸ Como se puede inferir de la pregunta formulada por Ángeles Mastretta a Del Paso, en 1989, a propósito del éxito editorial que estaba teniendo la novela, parecía que el tema había sido suficientemente tratado en la historia: “¿Cómo se te ocurrió *Noticias del Imperio*? ¿Nunca te atemorizó la idea de tener que contar algo ya tan contado?”. La respuesta del autor de *Palinuro* iba en la misma línea de lo que ya había declarado en su obra: “cuando empecé a investigar el tema de la Intervención Francesa y el Imperio me di cuenta de que la historia no estaba tan contada. O lo estaba, pero de un modo parcial o muy cursi. *Corona de sombra* de Usigli es una excelente obra de teatro, pero está muy limitada por el tiempo. Mi ambición fue contar bien esa historia.” (Mastretta 1989, s.p.). ¿Qué quería decir exactamente Fernando del Paso con “contar bien”? Una vez más, la respuesta estaría en el tratamiento de la historia en los textos literarios, pero no necesariamente en la carencia

⁵⁸ En la misma sección, en la que Del Paso plantea interrogantes historiográficos y estéticos sobre la relación entre historia y literatura, escribe: “el ensayista húngaro Gyorgy Lukács afirmaba en su libro *La novela histórica* que es un ‘prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética’. [...] uno podrá siempre –talento mediante– hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. [...] ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuando no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede –qué hacer– cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía?” (641). Sin querer desviar la atención del tema que me ocupa, es importante tener en consideración estas reflexiones estéticas de Del Paso, dado que solo así se comprende cómo su obra tiene a la vez la intención de ficcionalizar sucesos históricos y de plantear una reflexión metahistórica, para lo cual usará simbólicamente los personajes y los espacios, de cara a su propio pasado cultural, “cuando un autor no puede escapar a la historia”. En este sentido, Del Paso opta por no “hacer de lado la historia” y, en cambio, enfrentarla como problema.

absoluta de escritos, sino a una especie de ausencia de perspectivas y preguntas por la historia misma dentro de la narrativa mexicana, de ahí que “contar bien” implique narrar asimismo otros puntos de vista que complementen la visión historicista del pasado. Quizá lo que más llama la atención de estas declaraciones es la contundente ausencia de *Aura* (publicada casi tres décadas antes) y de otras obras que trataron el mismo tema, aunque de manera tangencial. Es verdad que *Aura* y –lo que una buena cantidad de estudios consideran una elaboración previa de la novela corta–, el relato “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” no abordan la historia de Maximiliano y Carlota desde la perspectiva histórica, no son narraciones retrospectivas y tampoco ocurren en el siglo XIX. Si bien este podría ser uno de los motivos por los cuales Del Paso no las menciona, es significativo que estas narraciones corresponden al tipo de textos que el autor echa en falta en la historia literaria de México: en las obras de Fuentes no se ficcionalizan simplemente los acontecimientos, sino que se emplean para reflexionar sobre el pasado, se actualizan en un presente narrativo que podría ser equivalente al papel del narrador metadiscursivo de *Noticias del Imperio*, que habla desde el tiempo contemporáneo. En la entrada enciclopédica mencionada, Conde se pregunta por los textos de Fuentes, aunque apenas como una referencia indirecta:

La sombra de la Intervención francesa planeaba sobre el mundo alucinante de *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, quien en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” ya había hecho de Carlota, “Kaiserin von Mexiko”, uno de los vínculos con los que su libro *Los días enmascarados* (1954) anclaba el fantástico literario en la historia y la realidad mexicanas, sin pretender tampoco una reelaboración ficcional de la emperatriz ni de su contexto histórico. (2002, en línea)

Es comprensible que los dos relatos no se relacionen en primera instancia con el Segundo Imperio y que muchas de las lecturas e interpretaciones tradicionales sobre ellas discurren más sobre su carácter fantástico y no sobre la reescritura de la historia. En la historiografía, por el contrario, sobreabundaron las narrativas explicativas en los primeros años tras la caída del Imperio, en “la lucha por escribir de forma definitiva el pasado mexicano”, según lo explica la historiadora Érika Pani (2004, 18).⁵⁹ La académica propone una clasificación de estas

⁵⁹ En todo caso, hay que tomar la afirmación de Del Paso con precaución, como su interpretación de la historia literaria mexicana, pues no se trató de un número despreciable de textos. Obviamente, a través de esas afirmaciones legítima la necesidad de su escritura, que se enmarcará en la tendencia de la nueva narrativa historiográfica para contar el pasado de una manera no objetiva, relativizando la historia. Bobadilla-Encinas (2019) reporta no pocas obras literarias, agrupadas en lo que llama “la novela de la Intervención y el Segundo Imperio, algunas de ellas publicadas por entregas de en periódicos: “*El cerro de las campanas. Memorias de un guerrillero*, de Juan Antonio Mateos (1868), [...] *Memorias de la intervención*, del mismo autor (1868-1869) [...] Vicente Riva Palacio editó las veinte entregas de *Calvario y tabor* (1868) [...] Manuel Altamirano publicó *Clemencia* (1868), y *La navidad en las montañas* (1895-1896), [...] en 1869] apareció *Perucho*, nieto de *Periquillo* en el periódico *El Mundo Ilustrado*, firmada por ‘un devoto del Pensador mexicano’ que, se piensa, fue escrita por Juan de Dios Peza [...]. En 1899, [...] Ireneo Paz publicó *Maximiliano* [...], Victoriano Salado Álvarez

narrativas historiográficas en tres periodos: el “Imperio de los que lo vivieron (1862-1917)”; “el Imperio y la versión ‘oficial’ (1867-1906)”, y el “Imperio visto por el siglo XX”. Desde un punto de vista literario, se podrían extrapolar estos tres periodos a la producción narrativa: una primera ola de memorias basadas en actos vividos, recuerdos narrados por los propios protagonistas (a los que pertenecen las memorias de Blasio y de Knechtel, citadas en el Capítulo III); una segunda tanda de novelas que pretendieron acercarse a la “historia verdadera”, pero que, según Del Paso y Pani, cayeron en el melodrama y la cursilería; y, finalmente, textos que abordan críticamente la representación histórica, en un ejercicio de memoria cultural que exige, a la vez, una toma de postura estética de los autores, entre las que estarían las obras de Fuentes y Del Paso. Así, los acontecimientos narrados en el tiempo y descritos en el espacio, particularmente en los últimos textos, adquieren un alto valor simbólico gracias a una amalgama de imágenes de la cultura revisitadas y reincorporadas en su dimensión histórica, política, social y literaria. Como se ha recalado en diversos apartados, los acontecimientos narrados no ocurren –no pueden ocurrir– en el vacío, puesto que la narración requiere del espacio descrito y significado (Pimentel 2001). Es por ello que vale la pena preguntarse cómo los autores narran el tiempo del Segundo Imperio, cómo describen el jardín –como escenario de la representación y escenario representado–, y cómo logran poner en diálogo diversos tiempos y valores a través del simbolismo de los personajes y gracias a un juego de duplicaciones, espejeos e incluso inversiones del jardín.

El jardín como fantasma del Segundo Imperio en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”

Para mediados del siglo XX poco se escribía sobre el Segundo Imperio, además de las novelas mencionadas sobre el drama imperial, que lo describieron como un evento casi foráneo, que hacía parte más de la historia europea que de la mexicana. El tema reencarna en *Los días enmascarados* (1954), el primer libro de Carlos Fuentes, en el que se incluye uno de los cuentos más representativos del autor sobre el vínculo del pasado prehispánico con la historia moderna de México, “Chac Mool”.⁶⁰ En la misma publicación se incluyó “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, un relato muy breve, contado en primera persona, en forma de entradas

escribió [...] *La intervención y el imperio* (1903- 1906), [en] 1903, Juan de Dios Peza escribió *Memorias. Epopeyas de mi patria*, biografía novelada que dedicó a Benito Juárez” (49).

⁶⁰ Omíto *Corona de sombra* (1943) de Rodolfo Usigli (1905-1979) por razones de extensión, de delimitación temática y de género literario. En este drama histórico, el jardín es exclusivamente el escenario, por lo cual no hay una descripción narrativa de él, y se aleja además del aire de familia que conforman los textos de Fuentes y Del Paso.

cronológicas y en tono epistolar. El protagonista, que se puede identificar con un intelectual, llega a habitar temporalmente una “vieja mansión del Puente de Alvarado, suntuosa pero inservible, construida en tiempos de la Intervención Francesa”, recién comprada por un hombre conocido por él, “El licenciado Brambila”, quien le ha pedido quedarse en ella para llenar “de calor humano [las] piezas, de hecho deshabitadas desde 1910, cuando la familia huyó a Francia” (Fuentes [1954] 1982, 33-34).⁶¹ Muy rápidamente, el protagonista siente una presencia extraña en el jardín, mientras simultáneamente se ve cautivado por la belleza del singular espacio, descrito como una naturaleza poco reconocible y que no corresponde a la geografía mexicana, sino, más bien, con un cuadro de naturaleza europeo de la época del Renacimiento. Este extrañamiento le hace dudar del emplazamiento real del espacio:

las siemprevivas no son las que conozco, [...] Y la lluvia misma remueve, en el pasto, otros colores que quiero insertar en ciudades, en ventanas; de pie en el centro del jardín [...] ¡Memling, por una de sus ventanas había yo visto este mismo paisaje, entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres! Era un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México! (38-39)

Una vez el protagonista logra identificar la figura, esta se incorpora a la composición paisajística, para desaparecer nuevamente, esfumándose por entre el jardín-cuadro:

Era una viejecita... tendría ochenta años, cuando menos, ¿pero cómo se atrevía a entrar, o por dónde entraba? Mientras desprendía las flores, la observé: delgada, seca, vestía de negro. Falda hasta el suelo, que iba recogiendo rocío y tréboles, la tela caía con la pesantez, ligera pesantez, de una textura de Caravaggio; el saco negro, abotonado hasta el cuello, y el tronco doblegado, aterido. Ensombrecía la cara una cofia de encaje negro, ocultando el pelo blanco y despeinado de la anciana. (40-41)

En estas breves y sin embargo cargadas descripciones comienzan a ocurrir ya una serie de desplazamientos e inversiones espaciotemporales que llaman la atención. El jardín, inicialmente reconocible en el universo extradiegético, *emplazado* en la Avenida Puente de Alvarado en Ciudad de México, es *des-plazado*, movido de un lugar a otro, en este caso, hacia un castillo europeo de tipo medieval, lo que implica una relocalización del objeto y una recontextualización de su sentido inicial. La descripción de este jardín-cuadro también se desplaza: la imagen virginal y luminosa, que incluye un paisaje o “lejos” de tema religioso,

⁶¹ La Avenida Puente de Alvarado cambió de nombre en 2021 a Avenida México-Tenochtitlán. Está localizada sobre una de las antiguas vías que conectaban la ciudadela del lago de Texcoco con Tacuba antes de la Conquista. El nombre procede del conquistador Pedro de Alvarado, que ordenó en 1520 la matanza de indígenas en el Templo Mayor, aprovechando una congregación religiosa presuntamente en honor a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. Tras la caída del Imperio, esta avenida adquirió una importancia capital en la ciudad, donde se construyeron mansiones de estilo francés que habitó la resiliente aristocracia mexicana, los extranjeros que lograron quedarse en México y que tuvieron amnistía o adhirieron a Juárez. Es completamente significativo este lugar por su conexión tanto con la historia prehispánica como con el Segundo Imperio. Estas mansiones, además, se caracterizan por tener jardines en patios interiores.

como el que aparece en el cuadro de Memling *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* (1487) (Figura 4.1), trasmuta en otro cuadro, también renacentista, pero antitético, como el de *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (ca. 1607) (Figura 4.2), de Caravaggio, con la “ligera pesantez” y el claroscuro típicos del pintor italiano. Estos cambios abruptos de paisaje cultural también se dan entre las geografías mexicana y europea, entre el siglo XX y la primera modernidad.



Figura 4.1. Hans Memling, 1487. *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* (fragmento). Óleo sobre tabla, 44 x 33 cm. Hospital de San Juan, Brujas, Bélgica.

Figura 4.2. Caravaggio, ca. 1607. *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (fragmento). Madrid: Museo Óleo sobre tela, 114 x 137 cm. Palacio Real de Madrid.

Con el transcurrir de los días, la figura extraña toma contacto con el protagonista y se suma a la estructura epistolar, dejando pequeñas notas con palabras y frases en alemán, náhuatl y español, dirigiéndose al protagonista como ‘Tlactocatzine’, el nombre de un antiguo monarca chichimeca reportado por Sahagún (véase *infra* nota 74). En estas misivas, la anciana se dirige a su destinatario como lo haría Carlota con Maximiliano: “Amado mío: La luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescriptiblemente bello”. El cuento en su totalidad está estructurado por la forma epistolar a través de la cual, en un solo espacio, confluyen los

tiempos de los monarcas aztecas, el del Segundo Imperio y el del México contemporáneo, como en la descripción de los jardines de Chapultepec que hace Carlota en la novela de Fernando del Paso (véase la Introducción y el Capítulo II). De hecho, la narración culmina con la imagen de la mansión sellada por un escudo, como una carta, que cautiva al protagonista, así como había sido prendado por la belleza del jardín al llegar a la mansión:

Me arranqué de sus manos, corrí a la puerta de la mansión [...] caí temblando, agarrado a la manija, sin fuerza para moverla. De nada sirvió; no era posible abrirla. [...] Está sellada, con una laca roja y espesa. En el centro, un escudo de armas brilla en la noche, su águila de coronas, el perfil de la anciana, lanza la intensidad congelada de una clausura definitiva. [...] Y sobre el escudo leí la inscripción: “CHARLOTE, KAISERIN VON MEXIKO”. (44-45)

De hecho, el título del cuento es un enunciado vocativo, como en el encabezado de una carta, marcando también el lugar como circunstancia escritural, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”. Así mismo, la brevedad del relato y las entradas cronológicas –que le dan simultáneamente un carácter de diario– incrementan la percepción del cuento como una carta y demuestra cómo el relato ubicado en el siglo XX incorpora y devora metafóricamente otros géneros literarios anacrónicos para su propio tiempo. En ese sentido, todo el relato es un jardín o, si se quiere, el jardín es el relato, ya que no es posible comprobar su existencia extradiegética, sino que existe solo discursiva e intermedialmente. El argumento y su desarrollo vinculan explícitamente el relato con el tema del Segundo Imperio, pero, como fue ya mencionado, no con la narración de hechos pasados, sino incorporándolos y reactivándolos en el presente narrativo a través de referencias espaciales, pictóricas, arquitectónicas; esto es gracias también a la descripción, que evoca e incorpora los significados de los tres imperios (azteca, español y mexicano), sus lenguas imperiales y sus propios géneros literarios.⁶² Se trata de un acto de habla con connotaciones rituales, en el cual los personajes de Maximiliano y Carlota vuelven al espacio del jardín y al presente narrativo por medio de los lenguajes cifrados de la pintura europea, del simbolismo de la casa y de la carta como vestigio de un pasado. La correspondencia entre el espacio –supuestamente– diegético y el espacio “histórico” de la ciudad de México se cuestiona, permitiendo que se rompa la lógica de la representación realista en una especie de desdoblamiento del jardín en varios tiempos y espacios simultáneos, que entrecruzan el universo ficcional con el real. De ahí que se perciba que “El jardín no estaba en México”, lo que significa también que no está en el mismo tiempo histórico, al describirse y existir como un jardín flamenco renacentista. La transición paulatina entre espacios descritos

⁶² Por otro lado, uno de los marcadores discursivos más evidentes de un texto que confronta imágenes de diferentes periodos y culturas en un ejercicio de “poliglotismo cultural”, como lo llama Lotman, es el poliglotismo lingüístico, como base de una interacción cultural.

–nombrados y caracterizados con atributos– permite una serie de equivalencias espaciales entre la Ciudad de México, la mansión y el jardín, que es incorporado en la narración primero como pintura antes que como espacio real, es decir, se presenta un espacio en su naturaleza intermedial y lingüística. Se trata de un jardín verbal que encuentra en el mundo inteligible, pero que también cuenta con una fuerte presencia material que encarna en la mansión y en la ciudad. Este relato, que podría considerarse inaugural del tema imperial en la narrativa de Fuentes, es solo la anunciación de su “obsesión” con los temas históricos y su búsqueda constante de incorporar el pasado ancestral a las cuestiones identitarias de México. La académica Susanne Iglar, investigadora de la literatura del Segundo Imperio, explica:

La obra narrativa de Carlos Fuentes refleja una preocupación profunda y constante por la historia, tanto la Historia con mayúscula, que siempre es una historia viva y a la vez fantasmal, como en *Una familia lejana* [1980], una historia a veces durmiente a escondidas en una capa temporal debajo de la contemporánea que el mismo autor ha llamado en ocasiones “lo subterráneo de México”. En numerosos textos de Fuentes, tanto el pasado prehispánico, personificado por Chac Mool en el cuento homónimo, como el corto y dramático episodio del Segundo Imperio Mexicano, hacen erupción en la vida moderna con regularidad y de modo inesperado, no pocas veces con consecuencias nefastas para los protagonistas. Desde el cuento gótico-fantástico “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” hasta la novela de la gran urbe, *La región más transparente*, el imperio efímero de Maximiliano y Carlota, y sobre todo la emperatriz fantasmal, emerge en diferentes encarnaciones de lo subterráneo histórico para cobrar vida en el universo narrativo de Fuentes, dando así una muestra de la obsesión de este autor con la historia. (Iglar 2008, videograbación en línea, transcripción propia)

“Tlactocatzine...” es un ejemplo de esa especie de exhumación del pasado “subterráneo” de México, en donde lo prehispánico se actualiza en lo contemporáneo a través de las duplicaciones estructurales de la mansión y el jardín, como un equivalente arquitectónico del conjunto palaciego de Chapultepec, el castillo que encierra al protagonista, descrito a partir de las referencias de diversos estilos del arte pictórico europeo, así como de los personajes que “enmascaran” otros, como anuncia el título del libro. A través de la casa-jardín-cuadro, Fuentes retoma en parte la arquitectura como lenguaje expresivo, un recurso que aprovechará de nuevo en *Aura*, especialmente con la descripción de la vivienda como una suma de estilos que no se corresponden, como en los palacios manieristas de estilo “mixto”, tal como lo era el castillo de Miramar que Maximiliano proyectó en Miravalle.⁶³ La imagen del enterramiento,

⁶³ Ahora bien, la mansión encantada también remite a la tradición de la novela gótica y la recreación ficticia y artificial que ocurre en este género de los escenarios medievales de los siglos XII y XIII, uno de los aspectos más estudiados en ambas obras. En la línea fantástica del relato, que rompe con la representación realista, es clave la disociación del espacio, su transformación y casi su personificación, como de hecho ocurre con los castillos en las novelas góticas más populares del siglo XVIII y en los ecos, parodias y reescrituras del romanticismo del XIX, como *La casa de los siete tejados* de Nathaniel Hawthorne (1851) o “La caída de la casa Usher”, de Edgar Allan Poe (1839). Incluso, puede pensarse en “Casa tomada”, de Julio Cortázar (1947), como una reelaboración de la arquitectura fantasmagórica de la novela gótica.

la exhumación y la duplicación es recurrente en el universo de Fuentes como metáfora de la historia, como por ejemplo, en su libro *El espejo enterrado* (1992), que discurre sobre la duplicidad de la identidad mexicana que refleja y es reflejada por la historia europea y africana. De hecho, la imagen de la historia como un espejismo es frecuente en la ensayística latinoamericana, como en el texto “Un juego de espejos deformantes”, de Arturo Uslar Pietri, en el que el autor adhiere al revisionismo histórico y complejiza el estudio del pasado, publicado como parte del libro *Godos, insurgentes y visionarios*. El escritor venezolano afirma que “toda historia, en algún grado, es una simplificación engañosa. El mero hecho de reducir complejos sucesos pasados a una visión inteligible supone deformaciones y mutilaciones inevitables” (1986, en línea), un aspecto ejemplificado en la obra de Fuentes, señalado también por Iglar. Continúa Uslar Pietri:

La historia no pasa de ser, en este sentido, más que un cálculo de posibilidades, un contraste de deformaciones que se desmienten entre sí, un rico y fascinante juego de espejos deformantes. Habría que mirar el reflejo de todos esos espejos para, a través de la suma de todas sus deformidades diferentes, poder llegar a una mejor aproximación de esa fugitiva ilusión que es el conocimiento de la realidad. Por esto, más que del pasado, toda historia parte del presente, de la posición vigente de quien la escribe y de su visión del presente. (1986, en línea)

La superposición de tiempos históricos en el espacio del jardín de la mansión, en el cuento de Fuentes, es una muestra de este fascinante y también espeluznante juego de espejos, que genera confusión entre las distintas realidades, pero que enriquece y complejiza la percepción de la historia. La textura narrativa que expone el tiempo del Segundo Imperio como un fantasma o una aparición es sumamente sugestiva y densa, incluso visual y simbólicamente: en este jardín que “no estaba en México” se consuma también el encuentro amoroso, pero invertido, debido a la relación especular con la historia. La vieja Charlotte que en principio solo aparece como texto, como la misiva enviada desde un pasado remoto, se hace cuerpo para invocar a Max y proyectarlo en el protagonista, ya no en forma escrita, sino con su voz presente, más dramática:

Era su voz de nuevo, acercándose, sus labios junto a mi oreja, su aliento fabricado de espuma y tierra sepultada:

...y no nos dejaban jugar con los aros, Max, nos lo prohibían; teníamos que llevarlos en la mano, durante nuestros paseos por los jardines de Bruselas... pero eso ya te lo conté en una carta, en la que te escribía de Bouchot, ¿recuerdas? Pero desde ahora, no más cartas, ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo... Nunca saldremos; nunca dejaremos entrar a nadie... Oh, Max, contesta, las siemprevivas,

las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú, Tlactocatzine... *Nis tiquimopielia inin maxochtzintl...* (45)⁶⁴

Mediante el artificio del lenguaje, la invocación de palabras en lengua náhuatl, la evocación visual de Memling, entre otros recursos, el protagonista es finalmente encerrado en la mansión o, desde otra perspectiva espaciotemporal que también propone el relato, es llevado al castillo de Bouchot, en la Bélgica flamenca, donde estuvo encerrada Carlota hasta su muerte en 1927 y desde donde enuncia sus monólogos en *Noticias del Imperio*, de manera que habita simultáneamente México y Europa, pero a la vez encerrado por murallas, como en un castillo: “Aquí se está lejos de los ‘males parasitarios’ de México. Menos de veinticuatro horas entre estos muros, que son de una sensibilidad, de un fluir que corresponde a otros litorales” (37). El protagonista anónimo adquiere realidad semiótica en el juego de espejos e inversiones del jardín-carta al nombrarse, identificarse y encarnar a Maximiliano, y podría decirse que se incorpora en un paisaje, en el jardín artificial e intermedial hecho de palabra y trazo, la suma de pinturas entre Memling y Caravaggio. Pero, además, como advierte Iglar, se trata de un destino desafortunado o “nefasto” para el personaje, obligado a vivir con el fantasma de la vieja que lo aprisiona con el encantamiento lingüístico.⁶⁵ Se trata de una consumación invertida de un encuentro amoroso, que transforma el campo florido de los cuadros de Memling y el jardín de un *locus amoenus* en un *locus horridus*.⁶⁶ La mirada especular refleja, pero también deforma e invierte lo que se ve, como escribe el protagonista del cuento al dirigir la mirada en el “paisaje ficticio e inventado” del jardín, “entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres” (39). Al mirar en el espejo del pasado enterrado, en lo subterráneo de México, se desciende en cierto sentido al Mictlán o inframundo azteca, como en un descenso hacia la historia. El ascenso sería el movimiento contrario, que desentierra o exhuma los

⁶⁴ Se trata de “las palabras de recibimiento en náhuatl pronunciadas por los indígenas cuando Maximiliano y su esposa llegaron a México: ‘Señor... Te ofrecemos estas flores’” (Ponce 2011, 25).

⁶⁵ Esto evoca directamente los espacios jardineros medievales de los libros de caballerías, a las magas y hechiceras que creaban jardines ficticios y fantásticos: “Muchos de los edificadores de esos jardines en los libros de caballerías son, en efecto, magos y sabios que utilizan sus poderes y su saber para construir toda suerte de artíficios y espacios jardineros. El ejemplo más logrado es el de Celacunda, en la saga de *Clarián de Landanis*. Pero también hay otros, como Sargia en *Tristán el Joven*, el propio Apolidón del *Amadís*. Jardines construidos en algunas ocasiones como lugares alejados del mundo conocido o de difícil acceso, en islas, como un recuerdo lejano del paraíso terrenal” (Aguilar Perdomo 2023, comunicación personal).

⁶⁶ “A diferencia del *locus horribilis*, el lugar ameno, tan bien definido por Curtius, se caracteriza por la belleza de los elementos que lo conforman: la frescura prodigada por la sombra de los árboles, la placidez que provocan el murmullo del agua, el canto de los pájaros y el susurro suave de las hojas movidas por el viento y el contento que produce a la vista el verde florido. Estos pocos elementos constituyen un tópico descriptivo fundamental y todos ellos, reunidos en el paisaje ideal o en el jardín, inducen a la alegría (Maderuelo, 2005: 175; Brunon, 1998). El lugar espantoso, por su parte, además de describirse con signos negativos, encubre el miedo atávico que la naturaleza —y lo desconocido— produce al hombre, un temor que responde a una suerte de geografía del horror (Ferlampin-Acher, 2013) y a lo que François Dubost (1991: 8) ha llamado la poética de la incertidumbre” (Aguilar Perdomo 2023, 107).

cuerpos pasados y los trae al presente para confrontar al lector y llamar la atención sobre el poderoso, aunque velado, papel del Segundo Imperio en la configuración de la identidad mexicana.⁶⁷ Los personajes fantasmagóricos de Carlota y Maximiliano, descritos ya no como esplendorosos emperadores de México, sino como recuerdos derruidos de un imperio fracasado, se corresponden con esta transformación del espacio ameno en el espacio horripilante.

Ahora bien, el citado fragmento de Charlotte en el jardín de Flandes también hay una referencia al recibimiento de Maximiliano y Carlota en México, cuando se elaboraron arcos de flores, se compusieron poemas y se adornaron los caminos, plazas y parques públicos, siguiendo una larga tradición virreinal, cuyo origen remite, una vez más, a los recibimientos de príncipes, nobles y monarcas en la Europa renacentista. La recopilación de documentos *Advenimiento de SS. MM...* reseña así uno de los más importantes arcos triunfales (Figura 4.3) de la comitiva en la ciudad de México, descrito con los atributos de un jardín artificial, y reproduce también algunas composiciones poéticas realizadas en homenaje a Maximiliano y Carlota:

... se levantaban bellísimas columnas sosteniendo grandes macetas con naranjos que aromatizaban el aire, prestando á la calle todos los atractivos de un delicioso jardín, que contemplaban millares de jóvenes hermosas, desde los engalanados balcones, en que, cual bellos ramilletes, lucían sus lindísimos colores y sus hechiceras gracias. [...] Para que todo estuviese en armonía, aun los versos que en él se ostentaban eran suaves y risueños. En la parte superior se leían estos dos dísticos de D. Sebastián Segura:

De México, ¡oh Carlota! los verjeles
Os brindan palmas, rosas y laureles.

Como el íris que brilla en la tormenta,
En México Carlota se presenta. (*Advenimiento de SS. MM...* 1864, 276)⁶⁸

Las flores, uno de los elementos imprescindibles del jardín para la constitución del *locus amoenus*, remiten claramente en varios momentos del cuento a Maximiliano y Carlota. Como ellos mismos, estas también experimentan una transformación de vida en muerte, de pasado

⁶⁷ De hecho, la función ritual del espejo para los aztecas es importantísima y ha sido documentada ampliamente. Los espejos de piedra obsidiana eran frecuentemente usados como oráculo y presagiaban y auguraban sucesos del futuro, eran una herramienta de comunicación espiritual (Oliver 2019).

⁶⁸ Otro soneto entregado por “la niña María de las Angustias Malo y Eguía” a los emperadores antes de ingresar en la Catedral, también se refiere a las flores: “Al despuntar del gozo los albores, / Con rico traje la ciudad vestida, / Hoyos recibe, de placer henchida, / Dejando penas y gozando amores: // Arcos eleva de fragantes flores, / Tiernas como el amor que os da rendida; / Flores que elevan su corola erguida, / A vuestro paso derramando olores. // Yo también tierna á presentaros vengo / Pura una flor de virginal esencia / Que ve su dicha en vuestra faz hermosa: // Mi corazón que para amaros tengo; / Tomadlo, pues, con maternal clemencia, / Que si vos lo aceptais, seré dichosa” (*Advenimiento de SS. MM...* 1864, 284).

en presente espeluznante.⁶⁹ Las flores, que la vieja toma del jardín, al principio son descritas con atributos placenteros, primero como sensación física y luego como un tránsito de lo musical a lo puramente intelectual, a través de un poema del simbolista belga George Rodenbach:

Rojas, blancas, las siemprevivas brillaban bajo la lluvia; una banca del viejo estilo, de fierro verde retorcido en forma de hojas, y el pasto suave, mojado, hecho un poco de caricias y persistencia. Ahora que escribo, las asociaciones del jardín me traen, sin duda, las cadencias de Rodenbach... *Dans l'horizon du soir où le soleil recule... la fumée éphémère et pacifique ondule... comme une gaze où des prunelles sont cachées; et l'on sent, rien qu'à voir ces brumes détachées, un douloureux regret de ciel et de voyage...* (Fuentes 1954, en línea)

⁶⁹ La inversión vida/muerte es, en realidad, en sentido doble: El jardín jovial de Memling se transforma en vejez en Caravaggio, Carlota transforma a través de la palabra a Maximiliano de muerto en vivo, lo reencarna en el cuerpo del protagonista anónimo y le da con ello el soplo de vida, su nombre.



Figura 4.3. G. Rodríguez y Decaen. 1864. *El arco del Emperador*. Litografía. Tomada de *Advenimiento de SS. MM...* (1864, 276).

Posteriormente, tras el encuentro fantasmagórico en el jardín, cuando la anciana besa y toca al protagonista, las siemprevivas se transforman: “temblaban, solas, independientes del viento. Su olor era de féretro. De allí venían, todas, de una tumba; allí germinaban, allí eran llevadas todas las tardes por las manos espectrales de una anciana”. En las últimas frases de Charlotte se mantiene la descripción de las flores fúnebres, que han pasado de ser las del arco, “como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí”, a las de la tumba, aquellas “que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos”, transformando el jardín –y el cuento mismo– en un *locus horridus*. El oxímoron de unas siemprevivas marchitas (pues es claro que la pregunta de Charlotte, “¿no saben frescas”, es una ironía), funciona como una imagen de la historia del

Segundo Imperio, destinado a la eternidad de los Habsburgo, pero fracasado y ejecutado, como Maximiliano. El pasado se nombra para reencarnar, para volver, una metáfora muy potente y fundamental para la cosmovisión del tiempo circular que está presente en la obra de Fuentes. El relato del idilio, de la promesa de un imperio próspero, es así modificado por su contrario, el lugar de la tragedia amorosa.

Así pues, el tiempo circular y la repetición de hitos históricos también se significan por medio de la referencia directa a la llegada de Maximiliano y Carlota a México, lo que activa cadenas de significación a través de los personajes “enmascarados”. Maximiliano, como fue visto en el Capítulo III, llegó a México simbolizando los valores imperiales de la Casa de Habsburgo-Lorena y las tradiciones jardineras de monarcas españoles como Carlos V y Felipe II, además de encarnar un espíritu católico y monárquico moderado. El retorno del pasado o, en el caso de Maximiliano, el retorno hacia un espacio domeñado antiguamente por su casa dinástica, invita a pensar en el regreso de una figura mítica poderosa e importantísima para la cosmovisión mexicana, la deidad humanizada de Quetzalcóatl, un dios benefactor y civilizador, con su supuesto retorno bajo la figura del conquistador Hernán Cortés. El gran especialista en culturas prehispánicas mexicanas, Miguel León-Portilla, lo expone en estos términos:

La creencia en el retorno de sucesos y personas parece elemento recurrente en el pensamiento mesoamericano. Un ejemplo es la creencia en la restauración o vuelta a la existencia de Soles o edades cósmicas, en las que todo retorna a la vida tras periodos de tinieblas. [...] Mucho se ha especulado sobre un supuesto o real retorno de Quetzalcóatl, confundido con Hernán Cortés. [...] Según el *Códice Florentino*, cuando Motecuhzoma se enteró de la llegada de esos forasteros, en el año 1 caña, “reaccionó como si pensara que el recién llegado era nuestro príncipe Quetzalcóatl” (*Códice Florentino*, XII, f. 5v). Consecuencia de ello fue que, al despachar mensajeros a su encuentro, encabezados por el sacerdote de Yohualichan, les ordenara: “*Dicen que otra vez ha salido a la tierra el Señor Nuestro. Id a su encuentro [...] He aquí con lo que habéis de llegar al Señor Nuestro: este es el tesoro de Quetzalcóatl*” (*Códice Florentino*, XII, f. 6r) (León-Portilla 2002, 54, cursivas mías)

El señor Quetzalcóatl sale entonces de la tierra, regresa en cierto sentido del inframundo y reencarna en la figura de Cortés, como lo relata Sahagún. Al ver a los conquistadores, los aztecas “pensaron que era [Cortés] el dios Quetzalcóatl que volvía al cual esperaban y están esperando, según parece la historia de este dios” ([1540-1585] 2000, 1069), y afirma que Moctezuma también lo creyó: “Mirad que me han dicho que ha llegado nuestro señor Quetzalcóatl. Id y recibidle, y oíd lo que os dijere con mucha diligencia” (1071). El tesoro con el que es ofrendado Hernán Cortés (en todo caso, según las versiones hispánicas) consistió en cerámicas, joyas y flores:

luego Motecuçoma se aparejó para irlos a recibir con muchos señores y principales y nobles, para recibir de paz y con honra a don Hernando Cortés y a los otros capitanes. Tomaron muchas flores hermosas y oloro-sas, hechas en sartales y en guirnaldas y compuestas para las manos, y pusieronlas en platos muy pintados y muy grandes, hechos de calabazas. Y también llevaron collares de oro y de piedras. [...] Motecuçoma habló de esta manera: “¡Oh, señor nuestro! Seáis muy bien venido. Havéis llegado a vuestra tierra, a vuestro pueblo y a vuestra casa, México. Havéis venido a sentaros en vuestro, trono y vuestra silla, cual yo en vuestro nombre he poseído algunos días”. (Sahagún [1540-1585] 2000, 1087)

En el cuento de Fuentes, como en una *matrioshka*, el protagonista encarna a Maximiliano, que a su vez reproduce en el encuentro entre Cortés y Moctezuma y su propia llegada a México y al arco de flores, lo que simboliza su incorporación en la historia de los regentes mexicanos.⁷⁰ Fernando del Paso, por su parte, usa al personaje de Benito Juárez para exponer cómo Maximiliano sería recibido, simbólicamente, como el propio dios Quetzalcóatl y el peligro que esto representaría para la nación:

“No, no, está bien” dijo Don Benito y encendió el puro. “Le decía que para colmo, nos quieren imponer un dizque Emperador, que tiene todo lo que aquí mucha gente considera bonito, como el color de la piel, blanca, o de los ojos, azules, y usted no debe olvidar, Señor Secretario, que vivimos en un país en cuya mitología el dios benefactor, podríamos decir el dios máximo, es un dios blanco, alto y rubio, que prometió volver un día...” El Señor Secretario le alcanzó un cenicero a Don Benito. “¿Quetzalcóatl, Don Benito?”, “Quetzalcóatl, Señor Secretario”. “Pero no insinúa usted, Don Benito... sería muy exagerado... No insinúa usted, ¿verdad? que nuestro pueblo podría confundir a Maximiliano con un Quetzalcóatl redivivo...”. “Muchos, no, por supuesto. Cualquiera que sepa leer y escribir sabe muy bien que el Archiduque no es sino un títere de Napoleón. Pero hay tanta ignorancia todavía en nuestro país, Señor Secretario... seis millones de indios iletrados. Yo fui un indio con suerte...”. (Del Paso 1989, 151-152)

Aunque en el cuento de Fuentes no se mencione explícitamente a Quetzalcóatl, se puede inferir que se trata de una situación análoga, por medio de la identificación de los antepasados prehispánicos con personajes del presente narrativo, invocados simbólicamente en lengua náhuatl.⁷¹ Ahora bien, la insistencia en la duplicación y repetición estructural de espacios,

⁷⁰ Hay una alta correspondencia entre esta descripción y algunos de los discursos ofrecidos a Maximiliano, tanto a su llegada a México como en su coronación en Miramar. La similitud no solo es semántica y formal, sino sobre todo en cuanto a su función estructural, ambos discursos legitiman la entrega del trono mexicano con la figura del regreso, de la repetición mítica: el retorno de Cortés como Quetzalcóatl y el de Maximiliano como emperador de México, retomando el imperio de los Austrias y, en ambos casos, simbolizando un renacimiento imperial. Un apartado del discurso de Gutiérrez de Estrada en Miramar rezaba: “Tales son sentimientos de México al renacer, tales las aspiraciones que hemos recibido el honroso encargo de esponer fiel y respetuosamente á Vuestra Alteza Imperial y Real, al digno vástago de la esclarecida dinastía que cuenta entre sus glorias haber llevado la civilización cristiana al propio suelo” (*Advenimiento de SS. MM...* 75).

⁷¹ Simonson llama la atención sobre la identificación de Maximiliano con Tlactocatzine: “La vieja llama al narrador ‘Max’, tratándolo como si fuera su esposo; pero también lo llama ‘Tlactocatzine’, que recuerda el nombre de un rey chichimeca, Tlaltetcatzin, quien “gobernó a los de Tezcuco ochenta días no más”, según la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún (641). Este personaje, por la brevedad de su reino, parecería un doble mexicano de Maximiliano. Además, en la tradición azteca, los últimos días del mes de septiembre, durante los cuales transcurren los eventos del relato, corresponden a las Fiestas del regreso de los dioses (Sahagún: 128-129), como si el personaje masculino se transformara en una reencarnación a la vez de Maximiliano y de un rey azteca” (2009, 25-26).

personajes y tiempos, así como de la inversión de sus cualidades, atributos y significados por parte de Fuentes es difícil de ignorar: hay un mensaje bastante claro e incluso una especie de advertencia sobre las equivalencias históricas, contextuales, estructurales entre diferentes momentos de la historia mexicana que se repiten, como un gran problema de estética e identidad, en una sociedad en busca de sus raíces milenarias y atravesada por un cúmulo de culturas que interactúan entre sí para formar –o deformar en el juego de espejos– el ser mexicano. La historia, de esta manera, no es una fiel copia de la realidad, en lo que podría haber postulado cierto realismo decimonónico, sino una imagen dinámica, activa, heterogénea, como el jardín mismo o, al decir de Octavio Paz, “es un reflejo suspendido en otro” (“Cuatro chopos”, 1987). A través de este jardín verbal, en el que reencarnan y se invierten los personajes de los emperadores para incorporar sentidos “extralingüísticos” en el espacio textual representado, Fuentes está claramente reflexionando sobre la historia, la repetición, la imposibilidad de narrar lo propio sin considerar lo ajeno, en este caso, la influencia remarcada de las culturas europeas renacentistas y modernas, simbolizadas con Maximiliano y Carlota. Todo ello, a través del simbolismo de las flores, de las descripciones del jardín, la inversión del *locus amoenus* en *locus horridus*, el juego de espejos que permiten reflejar y refractar en el protagonista al emperador y equipararlo, incluso en su dimensión mítica, con el dios benefactor y civilizador por antonomasia de la cultura azteca.

Si Fuentes aprovecha la fantasmagórica y vetusta presencia de Charlotte en el jardín para poner en escena un diálogo entre tiempos y culturas, Fernando del Paso lo hará con el supuesto delirio de Carlota, ambos por medio de figuraciones del personaje que se encuentran, en cierto sentido, por fuera de la historia, ya sea por la muerte o por la locura. La Carlota de *Noticias del Imperio* hará eco de la relación con el pasado prehispánico que ya se anticipaba en “Tlactocatzine...”, incorporando diversos tiempos en un solo espacio e insistiendo también en símbolos como las flores, el viaje al inframundo y la referencia capital de Quetzalcóatl, en el último párrafo de la novela: “Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Hoy vino el mensajero y me trajo un ramo de flores de cempoalxóchitl [las flores ofrendadas en los altares de muertos en México, relacionadas con la muerte]. Me trajo, como nahual, al perro que acompañó a Quetzalcóatl en su viaje por el Mictlán” (Del Paso 1989, 668).⁷²

⁷² Es significativo que también en textos historiográficos se haya comenzado a asociar a Maximiliano con el dios, como menciona Patricia Galeana en la “Introducción” al libro de Konrad Ratz: “*Tras las huellas de un*

Aura y otros dobles del jardín

Muchos de los aspectos analizados hasta ahora en “Tlactocatzine...” aparecen también en la novela corta *Aura*, publicada siete años después del primer libro de Fuentes, como la similitud de la trama y los escenarios, la casa, el jardín y el tiempo del Segundo Imperio mexicano. Ahora bien, además de enumerar y describir las correspondencias entre ambos relatos, quisiera resaltar en el hecho, quizá obvio, de que *Aura* es un doble de “Tlactocatzine...” y que Fuentes, al duplicar y “versionar” su propio argumento, está activando toda una serie de correspondencias estructurales importantes desde el punto de vista cultural, que tiene repercusiones en la manera en que se concibe y se lee en el siglo xx la historia del Imperio, a través de un tiempo cíclico que remite a la cosmovisión azteca y a cómo este interactúa semióticamente con el tiempo lineal de la historia europea.⁷³

En *Aura*, un historiador llamado Felipe Montero es contratado por la vieja Consuelo para completar las memorias de su marido difunto, quien fue general de las tropas francesas durante la intervención. El escritor es citado en el número 815 de la Calle Donceles, en el centro de la Ciudad de México,⁷⁴ para conocer detalles de su trabajo, luego de lo cual no volverá a salir o no tendrá la necesidad de hacerlo, pues sus pertenencias serán llevadas directamente, con el objetivo de que inicie inmediatamente el estudio de los papeles que le servirán como modelo para terminar la obra. En la casa, que recuerda la mansión del relato anterior, también de estilos mixtos, con “nomenclaturas [que] han sido revisadas, superpuestas, confundidas” (Fuentes [1961] 2007, 12) vive la vieja Consuelo, que casi no sale de su habitación, excepto para comer en el salón, en donde aparece el otro personaje clave de la narración, la joven adolescente Aura, quien se mueve con “fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno” (28),

desconocido nos descubre las debilidades y fortalezas de Maximiliano, el político romántico que soñó con ser el nuevo Quetzalcóatl que salvaría a México” (Galeana, en Ratz 2008, viii).

⁷³ En este punto, sobre las numerosas correspondencias entre “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y *Aura*, remito una vez más al artículo de Patricia Simonson, “El poliglottismo cultural en dos obras de Carlos Fuentes: el espacio como lenguaje” (2009), en donde estudia específicamente el símbolo del jardín, las conexiones y codificaciones con los lenguajes de la pintura, la arquitectura y el cine. El completo análisis de Simonson revela las equivalencias estructurales entre la trama, los escenarios y los usos del símbolo del jardín para concluir que el espacio mismo, debido a la fuerte presencia material del jardín y a las numerosas tradiciones artísticas que evoca, funciona como una ausencia-presencia que afirma y niega al mismo tiempo los acontecimientos del Segundo Imperio en México.

⁷⁴ Esta calle está localizada en el centro histórico de la Ciudad de México, por lo que antiguamente fue la calzada que comunicaba el Templo Mayor con Chapultepec. Aunque la arquitectura de la casa actual no corresponde exactamente con la descrita por Fuentes, sí se encuentra en un sector de palacios virreinales y casas decimonónicas, muchas derruidas y descuidadas, que causan un contraste con el imponente sector circundante. “Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas” (Fuentes [1961] 2007, 44).

“inanimada, embrutecida por el terror” (29), como fantasma a pesar de su juventud, al contrario de Consuelo, que tiene un rostro “casi infantil de tan viejo” (15).

En medio de espacios lúgubres que recuerdan las novelas góticas, con poca o nula iluminación, con claroscuros de “luces devotas” (44) que distorsionan a los personajes y las formas, el argumento se desarrolla alrededor de la obsesión amorosa y sexual –casi lunática– de Felipe Montero hacia Aura, a quien piensa rescatar de la casa, donde cree que su tía la mantiene encerrada, por un lado, y la lectura de los manuscritos del general Llorente, que poco a poco va narrando su idilio con Consuelo, cuando esta era joven, por el otro. Las dos narraciones, que corren paralelamente, muestran, una vez más, una realidad discursiva que se toma el espacio del presente narrativo: las memorias escritas y sin terminar del general Llorente, una referencia al tiempo posterior a la caída del Imperio, cuando este género abundó en la literatura mexicana finisecular. Felipe, cuyo trabajo es, en principio, ser un tipo de *ghost writer* antes de la letra y completar, según Consuelo, “los papeles en el estilo de mi esposo” (16), pronto será cautivado por la historia que lee, así como el protagonista de “Tlactocatzine...” lo fue por el jardín, la escritura y la casa misma. Entre los espacios donde transcurre la acción hay dos en particular que se pueden asociar con diferentes tipos de jardines, el primero, un patio techado cercano a la entrada, en donde puede oler “el musgo, la humedad de las plantas, las raíces, podridas, el perfume adormecedor y espeso” (13), y otro, que observa Felipe Montero, descrito por el narrador en segunda persona:

Llega a tus oídos con una vibración atroz, rasgante, de imploración. Intentas ubicar su origen: abres la puerta que da al corredor y allí no lo escuchas: esos maullidos se cuelan desde lo alto, desde el tragaluz. Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos –no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí más de un segundo– encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan. (Fuentes [1961] 2007, 44)

El jardín establece una relación ambigua con la casa: por un lado, como en los palacios, el jardín es parte de la construcción, una especie de reflejo exterior. Por otro, se trata de una antítesis de lo que esta significa, como, por ejemplo, la liberación frente al encierro, la luz del día que penetra en la oscuridad. El jardín pronto se revela como ilusión, como un espacio imposible según la lógica espacial de la novela. Consuelo, ubicada en la lógica de la oscura casa, niega la posibilidad de que exista un jardín en una casa tapiada:

- Está bien, señora. ¿Podría visitar el jardín?
- ¿Cuál jardín, señor Montero?
- El que está detrás de mi cuarto.
- En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa.
- Pensé que podría trabajar mejor al aire libre.
- En esta casa solo hay ese patio oscuro por donde entró usted. Allí mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra. Pero eso es todo. (27)

Así, comienza a operar una inversión similar a la de “Tlactocatzine...”, cuando la anciana niega la existencia del jardín, lo que es solo una de las raras inconsistencias entre muchas, tanto en el espacio como en el tiempo. Aunque el primer jardín sea solo un patio con plantas, la descripción de olores y sensaciones corresponde con las de otros jardines y, así como el segundo, existe y a la vez no existe, de manera que se convierten en recipientes de significados contradictorios que refuerzan la conexión con diversos tiempos históricos y culturas. El escenario de la casa y todas las asociaciones no serían posibles sin la “presencia-ausencia fantasmal que reviste el jardín” (Simonson 2009, 31), un espacio cuya existencia material es puesta en tela de juicio primero por el propio Felipe —de la misma manera que el jardín-cuadro de “Tlactocatzine...”—, como fue citado más arriba: “Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto *eso*” (Fuentes [1961] 2007, 44, cursivas mías). En la frase, el pronombre demostrativo ‘eso’ podría referirse tanto a la escena de los gatos incendiados o al jardín, y a partir de ese momento se sembrará el manto de desconfianza sobre todos los acontecimientos vividos y los espacios vistos por Felipe hasta el final de la novela. La duda sobre la realidad experimentada parte de la experiencia en el jardín, luego de lo cual Felipe Montero se percata de más incongruencias e inconsistencias tanto en los hechos que va experimentando como en los que lee en las memorias. La vieja Consuelo, por ejemplo, debería tener 109 años si vivió en el tiempo de la Intervención francesa, y su sobrina parece ser demasiado joven. Ambas son erráticas y Aura se comporta en ocasiones como un autómatas que repite los movimientos de su tía en las cenas y desayunos, o como un fantasma, simultáneamente bella y engañosa, como el jardín. Al ver a Aura por primera vez, como con el jardín, se pasa rápidamente de una realidad engañosa al desengaño de la artificialidad, rememorando además la idea de un paisaje idílico:

Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que solo tú puedes adivinar y desear. (17)

Como se puede ver, la constante transformación del signo del jardín y de los personajes –pues sus significados no paran de trasladarse entre diversos tiempos, representaciones e incluso códigos artísticos– lo lleva cada vez más a ser un *locus horridus*, no solo un jardín artificial y engañoso, sino siniestro y a la vez cautivante. Por extensión, Felipe también devela el desengaño de la historia, representada en los papeles de Llorente, y con ellos toda la narrativa del pasado del Segundo Imperio:

Lees esa misma noche los papeles amarillos, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas. El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros. (25)

De esta forma, el discurso acerca del tiempo de la Intervención francesa es también una desilusión, una promesa fallida cuyo correlato más potente es el jardín inexistente, e implícitamente una crítica a la manera en que las publicaciones sobre el Segundo Imperio se escribieron con las mismas fórmulas narrativas. Conforme pasan los días, Felipe encuentra en el relato de Llorente que Consuelo se había obsesionado con la juventud y la maternidad, al no poder procrear.⁷⁵ La joven Consuelo se describe como una especie de bruja o yerbatera – más lo primero, considerando que uno de los subtextos de la novela es el libro del historiador francés Jules Michelet, *La bruja*–, una mujer que realiza rituales y consume “brebajes”, que es tratada con narcóticos ante algo que se intuye como locura y que anticipa ese rasgo remarcado en el personaje de Fernando del Paso. Felipe, en su afán de indagar en la verdadera historia, tanto de la casa como en la de Consuelo, inspecciona una vez más el patio con plantas, “ese patio techado, sin luz, que no has vuelto a visitar desde que lo cruzaste, sin verlo, el día de tu llegada a esta casa” (37). La descripción es profusa y abundan las sinestesias, a través de las cuales se trata de recomponer una imagen jardinesca, pero ilusoria, fragmentada en partes que no alcanzan a configurar un espacio total, en donde hay una referencia a las “crónicas viejas” (¿de Conquista?), que mencionan de forma aislada los elementos botánicos sin construir un conjunto, en medio de la luz del fósforo que las difumina unas en otras, como en un cuadro de trazos superpuestos:

⁷⁵ En *Noticias del Imperio* se narra la anécdota, bien conocida, de la falta de descendencia de Carlota y Maximiliano.

Tocas las paredes húmedas, lamosas; aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos, que te rodean. El fósforo encendido ilumina, parpadeando, ese patio estrecho y húmedo, embaldosado, en el cual crecen, de cada lado, las plantas sembradas sobre los márgenes de tierra rojiza y suelta. Distingues las formas altas, ramosas, que proyectan sus sombras a la luz del cerillo que se consume, te quema los dedos, te obliga a encender uno nuevo para terminar de reconocer las flores, los frutos, los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa. (37)

Aquí se conectan los jardines del pasado con los de la casa que habita Felipe, cuando la vieja parece ejecutar un ritual de procreación, encarnación o prolongación de la vida, según se lee en los papeles del general:

“Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...” Más tarde: “La encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: ‘Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida’. Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos, no de excitantes...” Y al fin: “Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. ‘No me detengas –dijo–; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega’... Consuelo, pobre Consuelo... Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...” (45-46).

Luego de este episodio no hay mucho más en los papeles, y Felipe comprende que todo lo que ha visto ha sido obra de la vieja Consuelo, que además ejecuta rituales extraños en un altar con yerbas, tomadas seguramente del jardín-patio, como en el relato de Llorente. Se insinúa que Consuelo sufre de demencia y que, en su obsesión por sobrevivir y revivir al general, lo lleva del lenguaje escrito a la realidad, quiere trasladarlo del tiempo nostálgico de la Intervención francesa al presente y encarnarlo en Felipe, quien será el consorte de Aura, la duplicación fantasmal de Consuelo. El personaje de Consuelo es un doble de la Carlota histórica, así como Felipe es un doble del protagonista de “Tlactocatzine...” y, por analogía, de Maximiliano, de Carlos V, de Cortés y de Quetzalcóatl, todos personajes configurados mítica, narrativa o históricamente como dobles de otros y signados por la repetición del tiempo, por el regreso al lugar mítico, ya sea de sus propios o de los jardines, en el reflejo deformante de la historia.

Ahora bien, ninguno de estos aspectos es gratuito, y el tema del doble no funciona simplemente con un recurso retórico o narrativo. Se trata de un elemento clave para comprender cómo diversas culturas, en tiempos distintos, comparten una base simbólica que se activa poderosamente al interactuar, es decir, al generar nuevas imágenes tanto de la propia cultura

como de la ajena, motivos visuales que sirven para entender e incorporar –a veces de manera crítica– el pasado como representación cultural. Es importante en este punto volver a las reflexiones de Lotman sobre la interacción cultural para dejar claro el asunto de cómo funciona la duplicación del jardín, como símbolo, apoyado por otra serie de desdoblamientos narrativos, espaciales, y retomar la doble codificación de los textos, especialmente los artísticos, en esta dinámica interactiva, puesto que “cada texto se codifica muchas veces” (Lotman 1996, 47). Así es posible resumir los argumentos planteados hasta el momento y los análisis de ambas narraciones, para pasar a estudiar como punto culmen la novela de Fernando del Paso.

Los textos estudiados tienen una base histórica, que es el material de composición poética reelaborado artísticamente, y en ese sentido, cumplen funciones como textos literarios y como discursos de la historia, es decir, están doblemente codificados, lo que aumenta el potencial simbólico y la comprensión de dos sentidos diferentes del tiempo y del espacio. Por un lado, el tiempo lineal/histórico y circular/mítico, y por otro el espacio estable/real y el ficticio, que se desdobra, se cuestiona, se describe con los códigos de la ficción y del arte.⁷⁶ Los jardines y los demás espacios de la representación en *Fuentes* no son solamente del primer tipo, espacios que sirven de fondo para el desarrollo de la acción, sino también escenarios codificados como artificio. Como afirma Lotman, “La dualidad de la naturaleza de la cultura humana está ligada a la esencia profunda de la misma: la combinación conflictual de su orientación lineal y la repetición cíclica. La doble naturaleza de la cultura humana es la base real de los dos enfoques semióticos de su historia” (2000, 212).

No es extraño que *Fuentes* use de forma recurrente la imagen –deformada– del espejo para reflexionar sobre la historia, con sus repeticiones cíclicas y míticas. Los espejos, en el juego entre la representación fiel y la deformación, percibida por los personajes, inundan las narraciones. Reflejos repetitivos tanto de las casas, los espacios, las descripciones y especialmente de los jardines como duplicaciones. Los dobles reencarnados que traspasan los tiempos históricos reflejan también esta problemática:

Un equivalente literario del motivo del espejo es el tema del doble. Así como lo que está del otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo corriente, el doble es un reflejo extraño del personaje. Al cambiar la imagen del personaje según las leyes del reflejo especular (del enantiomorfismo), el doble representa una combinación de rasgos que permiten ver su base invariante, y de cambios (la sustitución

⁷⁶ La doble codificación aquí no se refiere a que haya dos o más lenguajes, pues “el único lenguaje que está físicamente presente aquí es el lenguaje verbal” (Simonson 2009, 24), sino dos o más códigos discursivos con diferentes orientaciones expresivas: el lenguaje “verídico” de la historia y el lenguaje “ficcional” de la literatura, una oposición que los mismos textos se encargan de desmontar.

de la simetría de derecho-izquierdo puede recibir una interpretación extraordinariamente amplia de la más diversa naturaleza: el muerto es el doble del vivo; el inexistente, del existente; el feo, del hermoso; el criminal, del santo; el insignificante, del grande; etc.), lo cual crea un campo de amplias posibilidades para la modelización artística. (Lotman 1996, 73)

Otra de las “modelizaciones” artísticas en los relatos de fuentes, posibilitada por la dualidad es, como fue visto, la sustitución constante de los significados del jardín, sus elementos y sus usos, pasando de un lugar idílico –correspondiente a la promesa histórica de Maximiliano y Carlota en el siglo XIX– al lugar espeluznante –como un correlato del fracaso imperial–. Los textos se mueven en la ambigüedad del ser y no ser, así como el jardín y el Segundo Imperio, como relatos pertenecientes y a la vez excluidos de la historia social y literaria mexicanas. Como mecanismo narrativo y descriptivo, el reflejo es quizá uno de los más empleados para crear correspondencias entre los diferentes elementos de una composición literaria, que sorprenden por su alta efectividad al poner en relación personajes, tramas, sentimientos y sensaciones en principio desconectadas. Es a través de la dualidad pasado-presente, de la doble codificación literaria e histórica, de personajes repetidos y desdoblados constantemente, que la reflexión estética sobre el jardín toma cuerpo, se encarna como problema cultural. Lotman añade:

Puede pensarse que los personajes-dobles no son sino el producto más elemental y evidente de la reformulación lineal del héroe del texto cíclico. En realidad, la aparición misma de diferentes personajes es un resultado de ese mismo proceso. No es difícil notar que estos se dividen en personajes móviles, libres respecto al espacio de *sujet*, que pueden cambiar de lugar en la estructura del mundo artístico y cruzar la frontera —rasgo topológico fundamental de ese espacio—, y personajes inmóviles, que son, hablando con propiedad, una función de ese espacio”. (1998, 138)

Este poder transformador de la estructura del mundo artístico es quizá uno de los efectos más contundentes de la narrativa de Fuentes, al cuestionar y reafirmar al tiempo la “realidad” física, llevarla del mundo extradiegético al plano de la ficción, como artificio del lenguaje. Para finalizar este apartado, es posible formular que la concepción del “espacio como lenguaje” (Simonson 2009), especialmente como lenguaje artístico en forma concreta de cuadros, fotografías, le otorga a los personajes una dimensión pictórica, una reproductibilidad incorporada indefectiblemente en la narración a través de la descripción, del retrato (tanto en el sentido retórico literario como en el sentido pictórico): “Es como si el retrato fuera un doble espejo: en él el arte se refleja en la vida y la vida se refleja en el arte. Al mismo tiempo, intercambian sus puestos no sólo los reflejos, sino también las realidades” (Lotman 2000, 42). El doble reflejo, en relación con la representación de la historia, remite a la circunstancia de creación del retrato de Carlota pintado por Graefle, comentado al inicio de este texto (véase

supra, “Introducción”, figura 1), que pone de relieve una serie de movimientos entre lo real y lo ficticio, imágenes parciales completadas por otras formas culturales, tanto escritas como pictóricas, es decir, una imagen intermedial de la historia, y que reflexiona sobre el jardín como metáfora del tiempo.

Jardín, locura y memoria en Noticias del Imperio

Fernando del Paso regresa con *Noticias del Imperio* a la narración directa de los eventos en el siglo XIX, y con ello a los escenarios palaciegos de México y Europa, quizá con menciones más explícitas a los jardines históricos, especialmente al palacio de Chapultepec. Como fue expuesto, la motivación del escritor yacía en la carencia de textos que interpretaran críticamente el Segundo Imperio desde la literatura, y se asume que no contempló textos que solo los referencian parcialmente, como los de Fuentes. Sin embargo, al leer todos los textos en conjunto, es posible enriquecer las perspectivas y formular, quizá, una tendencia de ciertos textos literarios del siglo XX para representar del pasado histórico mexicano de este periodo. Es claro que la obra de Del Paso tiene una base histórica preponderante y presenta una linealidad cronológica acorde a los hechos, si bien no se trata de una novela histórica tradicional. Pero tampoco se ubica completamente en el extremo de la reinterpretación histórica, como Fuentes, más bien se sitúa a medio camino entre la narrativa histórica y la especulación narrativa, gracias a la intercalación de la narración de acontecimientos del siglo XIX con un monólogo de Carlota —y algunos comentarios metadiscursivos del narrador—. Fernando del Paso se propone construir una novela histórica “a la americana”, con técnicas propias de la nueva narrativa histórica, que han sido ampliamente documentadas, de manera que su ambición de “novela total” queda patente al dedicar casi setecientas páginas a reconstruir e hilar los acontecimientos históricos desde muchos puntos de vista. En esta novela, el lector se desplaza entre una variedad de lugares y tiempos gracias al discurso focalizado en los personajes que narran eventos en el pasado, sueños y delirios, citas textuales de fuentes documentales y narraciones completamente ficticias, aunque todas con un mínimo nivel de correspondencia con los acontecimientos reales.⁷⁷

⁷⁷ Seymour Menton en su estudio de 1993 menciona como rasgos de la nueva novela histórica: “La subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a presentación de algunas ideas filosóficas [...]; la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos [...]; la ficcionalización de personajes históricos distinta a la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios [...]; la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación [...]; la intertextualidad [y] los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (42-45). Justamente uno de los capítulos del estudio de Menton está dedicado a la obra que nos ocupa: “La

La estructura narrativa es diáfana: el tiempo de la narración se ubica en el siglo XIX, en capítulos con un narrador omnisciente en tercera persona y relatados en tiempo pasado, mientras que cada tercer capítulo se intercala la voz de la emperatriz, en una especie de capítulo discontinuo titulado siempre “Castillo de Bouchot, 1927”. Se trata de un monólogo dirigido a Maximiliano –ya muerto–, en presente, pero que remite constantemente a un tiempo pasado lleno de recuerdos, muy a menudo enunciados como vocativos, imperativos o interrogativos. Aunque *Noticias del Imperio* no proporciona mayor información formal sobre los jardines históricos ni sobre la jardinería como práctica cultural, en los capítulos “de la narración” el jardín es, con frecuencia, indicativo del lugar de la acción, aunque cabe anotar que es justamente el lugar de intrigas y en los que, junto con los palacios, dinamizan la acción, pues no cabe duda de que la historia de Maximiliano y Carlota es una historia palaciega.⁷⁸ Por otro lado, en los “capítulos de Carlota”, debido a su carácter retrospectivo, se trata más de reminiscencias y referencias simbólicas al jardín, mucho más dinámicas y metafóricas. Una mención especial tiene el jardín de Borda, descrito y narrado en un capítulo que desarrolla ficcionalmente la anécdota bien difundida del supuesto romance del emperador con la criada Concepción, una historia cerrada en sí misma que merece un análisis por separado. En este sentido, las descripciones del jardín son mucho más escuetas y más limitadas con respecto a la totalidad de la obra, en donde prima la mención, y no la representación espacial del jardín.⁷⁹

El jardín se enmarca en la reflexión sobre el territorio y el paisaje, de mano del mito de la riqueza mexicana que Quiñarte (1970) mencionaba como una condición de posibilidad de la instauración del Imperio. Así se citan implícitamente los trabajos naturalistas de Alexander von Humboldt y el impacto que dejaron en el imaginario europeo del siglo. Maximiliano toma los atributos del enamorado de la naturaleza, bañado con un aura de viajero romántico,

canonización instantánea de una sinfonía bajtiniana: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso” (pp. 129-146). No se trata aquí de comprobar o aplicar estos rasgos a la novela de Fernando del Paso, sino de identificarla y relacionarla con el conjunto de la producción novelesca de su contexto de aparición en el último cuarto del siglo XX.

⁷⁸ Además, muchos de los recuerdos de los personajes y de las escenas ocurren en otros jardines de Europa: en París los Jardines de las Tullerías, Versalles y de Malmaison, de Lumiar en Lisboa, de Laeken en Bruselas, de Luxemburgo, de Hofburgo, de Bouchot, del Vaticano, de Roma, de Osborne, de Saint Claude, de Enghien, de Laxemberg, el Jardín de Aclimatación en Boulogne y de Hietzen, además de un gran número de jardines en monasterios, conventos, cementerios y castillos. En América priman los ya mencionados Jardines de Chapultepec, los Jardines de Borda en Cuernavaca y el Jardín de Aclimatación de Veracruz, a donde eran llevadas muestras botánicas y zoológicas.

⁷⁹ Cabe anotar que el hecho de que no existan descripciones profusas no significa que el jardín tenga una función pasiva en el texto, sino que, en este caso, la activación de sentidos se da principalmente gracias a la sustantivación y no a la descripción. Como afirma Luz Aurora Pimentel, “El nombre propio, ya sea de un personaje o de un lugar, funciona como el campo de imantación de los semas, como el crisol donde se forjan los valores ideológicos de un relato” (2001, 47).

encarnando el cliché del aristócrata impregnado de la cultura italiana y española “del sur”, especialmente en el capítulo en el que dialoga con el profesor de español, que también le enseña aspectos importantes de la sociedad y la historia hispánica y mexicana, en Miramar, antes de su coronación:

“Los hermosos árboles originarios de México, Su Alteza: los gigantescos ahuehuetes, el árbol del Tule... ah?” [dice el profesor de español] “Ah, Herr profesor: *io sono... soy un innamorato de la naturaleza...*” “Y las frutas de que le hablaba, Don Maximiliano: los mangos, las piñas, los plátanos que tanto elogió el Barón de Humboldt por su abundancia, ah? y por su valor nutritivo...” “Ah, sí, sí, un *innamorato...*”

[...]

El Archiduque volvió la espalda a las aguas del Adriático para contemplar los Jardines de Miramar. “Mire, mire usted, Herr profesor: cipreses de California, cedros de Líbano, abetos del Himalaya... a todos los mandé traer para adornar mis Jardines de Miramar. Pero si no puedo traer aquí árboles del trópico: ceibas, baobabs, paletuvios... io tengo entonces que ir al trópico... ¿Conoce usted estas líneas de nuestro poeta Schiller que dicen: *io también nació en Arcadia?* Pues así es, Herr profesor: *Auch ich war in Arkadien geboren...*” (Del Paso 1989, 100)

México, entendido como una Arcadia, como el paraíso recobrado, es la base para una lectura del jardín, unido al significado de la salvación, la organización del Imperio y la civilización, tal como haría Quetzalcóatl, un destino imperial que Maximiliano relaciona con el control de la naturaleza y de los recursos, uno de los subtextos críticos de la novela. Ahora bien, aunque las menciones explícitas al jardín se queden en una breve referencia locativa o geográfica de anécdotas y peripecias, la omnipresencia del jardín crea un efecto abarcador, llama simbólicamente a un espacio cortesano, caballeresco y sobre todo nobiliario en el que se tejen intrigas amorosas, políticas y en donde se reflexiona, muchas veces en medio de los sueños y delirios de la emperatriz Carlota, sobre temas existenciales como el deseo, el amor, la mentira y, sobre todo, la historia. La relación de Carlota con la naturaleza es innegable: una de sus poses favoritas es permanecer como estatua, como escultura inamovible, testigo del paso del tiempo, en medio de un jardín a la italiana:

Y yo no moví un dedo, no bajé los párpados, me quedé inmóvil, casi sin respirar, como si estuviera dormida con los ojos abiertos y sólo hubiera querido entonces que el viento frío y lluvioso que nos llevó hasta el Cabo de Istria y que fue el mismo que desgarró el tapiz rojo del Salón de los Embajadores y que agitó los lirios del lago y que empañó las ventanas de la Sala del Trono, sólo hubiera querido, Maximiliano, que ese mismo viento me llenara de nuevo el rostro de gotas de agua aunque Felipe me decía y me juraba, como para hacerme sonreír, no me creas a mí, Princesa, porque Maximiliano está vivo en tu corazón y en el mío, vivo en los sauces llorones y en los senderos de los Jardines de Miramar (Del Paso 1987, 214)

La inmovilidad está asociada con la vejez y la muerte, pero de alguna manera también con el silencio del personaje en su representación clásica, como en el paradigmático cuadro de

Graefle comentado en la introducción por Acevedo: “La figura parece un maniquí demasiado estático: no hay preocupación por el movimiento” (Acevedo Gómez 2005, 61). En cierto sentido, esta Carlota que finge ser estatua se incorpora en la descripción fabulada del jardín como símbolo de la historia lineal, la que deja a personajes silentes en la línea temporal, todo lo contrario del personaje de la novela. Ya en *Aura* había aparecido una imagen similar, resaltando la vejez y falta de movimiento de la Vieja Carlota, pero en ocasiones también de la misma Aura, que representaría más bien a los autómatas que hacían parte de los jardines verbales de los libros de caballerías y de los jardines históricos renacentistas, imitando las maravillas y encantamientos de los vergeles de hechiceras y magos:

Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo. Permanecen varios minutos en silencio: tú terminando de comer, ellas inmóviles como estatuas, mirándote comer. (Fuentes [1961] 2007, 29)

En contraposición a la muerte y el estaticismo del cuadro (y de Aura), las duplicaciones de Carlota, incluido el personaje de *Noticias del Imperio*, son mucho más vívidas, rompen el esquema lineal donde los personajes desaparecen para siempre y le permite al escritor actualizarlos, focalizar en ellos discursos más contemporáneos y comentar su propio pasado. Aparece de nuevo el artilugio de la resurrección verbal o de la palabra como salvaguardia de la vida de Maximiliano, que no ha muerto y está “vivo en los sauces llorones y en los senderos de los Jardines de Miramar”. Esta es una de las ideas más recurrentes del texto y de los recuerdos de Carlota, la sobrevivencia de Maximiliano y la esperanza de Carlota de reencontrarse con él, análogamente al deseo de Consuelo en *Aura* y de Charlotte en “Tlactocatzine...”, en todos los casos un reencuentro amoroso —e imposible— en el jardín. De hecho, Maximiliano es el destinatario del discurso monológico durante todo la novela, como si a través de la segunda persona estuviera presente en el texto permanentemente, como escucha o como público del delirio de la emperatriz. Como en los otros ejemplos, este encuentro está lejos de ser idílico, y tiene tintes en parte trágicos y en parte siniestros, especialmente significados por la locura de Carlota y su discurso directo, descarnado, escatológico, sexual y parcialmente perverso. Carlota, como mujer loca, se asemeja cada vez más a una bruja, y en ocasiones se muestra como tal:

Me gustaba también, pregúntale a mi hermano Lipchen si se acuerda, jugar a que yo era una bruja y asustarlo. Lo perseguía, montada en una escoba, por las habitaciones y los corredores de Laeken, por las veredas y entre los arbustos y los macizos de flores del jardín. Y mientras corría tras él cabalgaba yo en mi escoba, cabalgaba mi deseo insatisfecho, movía el palo de la escoba hacia arriba y abajo hasta que

comenzaba a quejarme, y Felipe, el pobre, me miraba muy asombrado. Pero yo decía no es nada, Felipe, no te asustes, es mi corazón, mira, toca, ve cómo salta, y llevaba su mano a mi pecho. Entonces mis senos ya habían comenzado a florecer. (308)

Aunque se trata de autores diferentes, el parecido entre los tonos de Carlota, Charlotte y Consuelo es enorme, quizá en parte debido al uso de la segunda persona y a los vocativos, que dan la impresión de narrar una acción que ocurre en el presente de la lectura, conjurando de alguna manera también al lector dentro del texto. La función de estos dobles de la emperatriz histórica, entre la vida y la muerte, entre la ficción y la historia, es la de servir como mecanismo de traducción entre tiempos y espacios, pues tienen la capacidad de viajar metafóricamente entre mundos, de poner en funcionamiento los artilugios del lenguaje y a través suyo de recrear jardines mágicos. Simbólica y semióticamente, afirma Lotman, “las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico”. Así, es especialmente Carlota como articuladora del discurso transgresor de las fronteras culturales en *Noticias del Imperio* es la encargada de comunicar los mundos de Europa y América, el pasado con el presente y recoger diversos espacios en uno solo. De hecho, así se presenta constantemente a lo largo de la novela, como si su locura fuera provocada por una disociación del tiempo en el que habita y como si su mente estuviera simultáneamente en diferentes planos temporales: “Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América [...] Virreina de las provincias del Lombardovéneto” (13), “Regente de Anáhuac, Gran Duquesa del Valle de México, Baronesa de Cacahuamilpa” (670).

Carlota, en otros fragmentos, recuerda nombres de plantas y frutas europeas y mexicanas, de manera que el tema del jardín se expande al campo de la botánica y del cruce de conocimientos científicos con los populares. Ya sea en huertos, bosques, selvas o florestas, Carlota articula su discurso propio a través de tropos naturales para hablar del sexo, del deseo, de la artificialidad, de la mentira, de la burla, de la escenificación de la historia como un teatro, entre muchos otros temas. La aparición recurrente de estos temas genera un contrapunto intenso con el discurso moderado, quizá superficial de Maximiliano y de toda la trama principal, que más bien es bastante conservador en el lenguaje y que imita en parte los valores de comportamiento decimonónicos, el decoro y la moral. El monólogo de Carlota se ubica por fuera del universo semiótico del orden, representa el caos, la insania, el cuerpo rebelde, al mismo tiempo que cuestiona al lector incauto que espera una novela de “los acontecimientos reales”. En la cita

comentada más arriba, por ejemplo, cuando la pequeña Carlota monta la escoba en los jardines, el deseo sexual es tan incontenible que sugiere una escena de onanismo que acaba en el incesto, equiparando la libertad a la naturaleza indómita. En efecto, uno de los asuntos más tratados en la relación entre Carlota y Maximiliano es el adulterio de este, que la emperatriz le reprocha constantemente, al tiempo que manifiesta un amor incondicional y enfermizo hacia el emperador:

ándale, Maximiliano, ven, si quieres, a Viena, y vete al Café Atlantis en la Ringstrasse para comprar el amor de una lesbiana, o vete al corazón de la ciudad vieja, en la Spittelberggasse, donde tendrás, para escoger, la prostituta de la edad y el color de ojos que quieras [...] ¿Eso es lo que quisieras, que todo el mundo sepa que el Archiduque Fernando Maximiliano, el agnado de la corona del Imperio Austríaco y el esposo de la Princesa Carlota de Bélgica trajo como recuerdo de su viaje al Brasil no sólo un frasco lleno de escarabajos con caparazón de esmeraldas y turmalinas y un agutí vivo y un salacot de corcho y tiras de caña, y en las páginas de un libro las hojas como cuchillos rojos de una poinsettia, sino también bajo sus pantalones y en su sangre el estigma de una enfermedad venérea incurable que te pegó una negra brasileña, una esclava olorosa a almizcle con la que hiciste el amor bajo una palmera y entre los gritos de las guacamayas y las risas de los macacos, y que eso, Maximiliano, no te lo voy a perdonar nunca? Todo el mundo supo, imagínate qué vergüenza, todo México se enteró de que ésa era la razón por la cual el Emperador y la Emperatriz no volvieron a pasar nunca una noche juntos en la misma habitación. (Del Paso 1989, 112-113)

El discurso de Carlota y sus sentimientos hacia Maximiliano son contradictorios, como su propia historia, la de dos emperadores destinados a reinar sobre el antiguo Imperio azteca, condenados al “trágico destino” de perdurar en la memoria por su fracaso político y, también, amoroso. En la novela constantemente estas escenas están relacionadas bien sea con la botánica, las flores o directamente con jardines, especialmente el adulterio más sonado del otrora archiduque, el supuesto romance con la campesina Concepción, en la hacienda Borda de Cuernavaca:

no hay noche en que no me dedique a ordenar mi casa y mi conciencia. Sacudo las libreas de terciopelo de mis lacayos en miniatura y te perdono que hayas llorado, en la Isla de Madeira, la muerte de una novia a la que quisiste más que a mí. Lavo en una palangana los mil platos minúsculos de mi vajilla de Sevres, y te perdono que en Puebla me hayas abandonado en mi cama imperial, bajo el dosel de tules y brocados, para irte a dormir a un catre de campaña y masturbarte pensando en la condesita Von Linden. Y les saco brillo a las fuentes de plata miniatura, limpio las alabardas de mis alabarderos liliputienses, lavo las pequeñísimas uvas de los pequeñísimos racimos de cristal y te perdono que hayas hecho el amor con la mujer de un jardinero a la sombra de las buganvillas de los Jardines Borda. (16)

El idilio de amor entre los príncipes más hidalgos de Europa se invierte en una tragedia, en escenas descarnadas, muy al contrario de las descripciones habituales de los encuentros amorosos –apenas insinuados– en los jardines de la tradición caballeresca. Se trata de una inversión más, esta vez, la del caballero héroe, príncipe o monarca que por su virtud merece a la damisela, para mutar, en el caso de Maximiliano, en un príncipe adúltero de moral corrupta.

Sobre este punto es bastante significativo el capítulo “del jardinero”, titulado “Camino del paraíso y el olvido”, contado en primera persona por el esposo de Concepción, jardinero en jefe de la hacienda Borda.⁸⁰ Previamente, en uno de los capítulos en donde interviene la voz del narrador, se resume la anécdota:

Carlota se quedaba como regente en la ciudad de México cuando Maximiliano huía a Cuernavaca a herborizar y cazar mariposas. Pero también se decía, iba a otras cosas: comenzó a rumorearse que en la Quinta Borda el Emperador recibía de noche a ciertas damas que entraban a sus habitaciones privadas por una puertecita del jardín semioculta por unas enredaderas. En la corte, comenzaron a circular los nombres de algunas de las posibles visitantes, y se habló a otras amantes en la ciudad de México y de una tal Señora Armida de Acapatzingo con la cual, dirían más tarde algunos historiadores, tuvo algunos descendientes. También se afirmó que, al menos en Cuernavaca, sí tenía una amante, y que era una bella mujer de piel morena, hija quizás, o esposa, del jardinero en jefe de la Quinta Borda (Del Paso 1989, 232).

Los jardines de la Casa Borda, como fue expuesto en el capítulo anterior, servían como una especie de villa fuera de la ciudad, una casa de descanso y recreo complementaria al palacio de habitación imperial. La primera vez que Maximiliano, en la novela, escucha hablar de los jardines, es en uno de sus encuentros con el profesor de español, quien le reseña el espacio y menciona, además, la “Custodia Borda”, una joya virreinal propiedad de “Don Juan Manuel Borda hijo de Don José, un minero de Taxco que fue el hombre más rico de América en el siglo pasado, y quien mandó hacer la Custodia, ah? en honor de Santa Prisca” (100). El profesor pasa del tema de “la riqueza mexicana” al de la belleza:

“Por cierto, el hijo, Don Manuel, ha construido unos jardines bellísimos en Cuernavaca...” “¿En cómo?” “Cuernavaca, Don Maximiliano: Cuen-na-va-ca, a unas quince leguas de la capital, ah? bellísimos: con una vegetación lujurante, miles de flores, y poblados por cientos de mariposas, loros, colibríes...” “Y... y... ¿podría io conocer los Jardines Borda?” “Sí, sí, Don Maximiliano, no faltaba más: yo podría, tú podrías, él podría, Su Majestad podría, incluso, comprarlos...” (100)

Finalmente, Maximiliano no puede sino alquilar los jardines, que adecuía de la mano de Knechtel, el jardinero austriaco. Para cerrar *ad portas* del jardín Borda, sirvan de nuevo las palabras del jardinero austriaco al despedirse de México con la romántica imagen de una Carlota esperando con “las manos entrelazadas a la espalda, perdida en sus pensamientos, caminaba arriba y abajo bajo las arcadas que recorrían el largo lateral de la casa, en el jardín” (Knechtel 1907, 52), igualmente sentidas que las palabras del jardinero de Cuernavaca. En este apartado se describen ampliamente los patios, las flores, las plantas y puede servir para pensar cómo la jardinería popular entra en tensión con la botánica, entendida como una especie de

⁸⁰ Para la fecha de publicación de la novela, aún no se conocían los trabajos de Wilhelm Knechtel, el jardinero austriaco reseñado en el capítulo III, por lo que, en los estudios sobre *Noticias del Imperio*, cuando se habla del jardinero del emperador se hace referencia al jardinero popular de Cuernavaca.

jardinería científica, pero a la vez puede mostrar tensiones entre la historia “oficial” y las historias populares, los rumores, los hechos no verificados, el mito y la leyenda tejidos alrededor de la figura de Maximiliano, así como un juego humorístico de la Aristocracia y sus malos olores, al evocar la flor de la aristoloquia:

Soy jardinero, señor, de nacimiento. Nací en una casa pobre, pero llena de flores, y mi abuelo, que en otros tiempos fue jardinero de una casa grande de San Cristóbal Ecatepec, me enseñó los nombres de todas las flores y me enseñó a hablar con ellas, a no tocar la mimosa ni con la punta de los dedos para no abochornarla nomás porque sí, y a perdonarle sus malos olores a la aristoloquia por si acaso, un día, tuviéramos que pedirle prestadas algunas de sus hojas para curarnos de la mordedura de una víbora. Después aprendí otras muchas cosas de las flores y de las plantas, y por no sé qué vericuetos del destino, vine a parar al Valle de Cuernavaca. Empecé a trabajar de ayudante de jardinero en una casa grande, y luego en otra más grande, y luego sin darme cuenta fui ya jefe de jardineros de una casa más grande todavía que llaman la Quinta Borda y a donde llegaba a vivir muchas veces al año el Señor que llaman Don Maximiliano y que dicen, o eso me dijeron a mí, que es el Rey de México. (Del Paso 1987, 437).

Y más adelante, asevera el jardinero frente al robo de su esposa, su “flor: “Y pienso yo: si un Rey tiene un jardín y una casa tan grandes como esos, y además otros palacios y castillos y jardines más grandes todavía, por qué no le deja a uno, que no tiene nada, lo único que tiene” (441). Esta última frase recuerda las aspiraciones de la clase noble, paradodiada como la flor de la “aristoloquia” por Del Paso, que en el siglo XVI “tuvo hábitos imitativos hacia los gustos de sus gobernantes o de sus antepasados” (Aguilar Perdomo 2013, 145), una aspiración, a la larga, por habitar el mundo como propio, con “una capilla donde orar, un palacio donde morar y una quinta donde holgar” (frase atribuida a doña Mencía de Mendoza, citada por Aguilar Perdomo 2013, 145).

Los jardines del imperio son densos y complejos, tanto en su representación como en su composición simbólica, pero también son porosos, mutables, y permiten ver a través de sus fuentes y parterres hacia el pasado. Devuelven la mirada petrificada de un fantasma, el de la historia, que se debe enfrentar, no esquivar. El espacio jardinero asociado a Maximiliano y Carlota es mucho más que el jardín de su tiempo, un jardín que, al decir de Byung Chul Han, permite experimentar *el tiempo de lo distinto*: “cada jardín tiene su propio tiempo, sobre el yo no puedo disponer. Cada planta tiene su propio tiempo específico. En el jardín se entrecruzan muchos tiempos específicos. Los azafranes de otoño y los azafranes de primavera parecen similares, pero tienen un sentido del tiempo totalmente distinto” ([2017] 2019, 25). Así, tomando las palabras del filósofo que se sumerge en el jardín, se puede comprender que el jardín de Chapultepec, visitado hoy en día por cientos de turistas al día, también comunica los sentidos profundos de muchos, de todos los jardines de todos los imperios.

CONCLUSIONES

CUANDO EN 1867 SE PUBLICÓ *María*, de Jorge Isaacs, el Segundo Imperio mexicano estaba llegando a su fin. La historia en sí misma era tan novelesca, con su príncipe ejecutado, su damisela enferma y loca de amor, que ocupó, en mi opinión, el lugar del romance nacional, aunque fue rápidamente soterrado por los gobiernos subsiguientes y minimizado como un episodio finisecular. Doris Sommer, en su icónico libro sobre la constitución de las literaturas nacionales en América Latina, *Ficciones fundacionales* (1993), no incluye un análisis profundo del caso mexicano. La académica menciona que “era de prever, incluso de estos escasos datos de una historia política salpicada por los contrastes raciales, que la ideología patriótica de México, tras el fracaso de la dominación francesa, iba a exaltar la virtud del indígena y el mestizo frente a los imperialistas blancos y sus partidarios locales” (281). Es muy probable que, durante el siglo XIX, el proyecto republicano de México tras la independencia –que comenzó, de hecho, con el Primer Imperio mexicano de Agustín de Iturbide en 1823– se viera truncado por las guerras partidistas y que no llegara a consolidarse un estilo de novela nacional, acorde a los ideales nacionalistas. Una vez restaurada la República por Juárez, era ya demasiado tarde para que, como en otras naciones, los novelistas decimonónicos –a menudo conservadores, y en el caso de México, imperialistas– se aventuraran a escribir una historia diferente. Así, pues, no hubo una oportunidad para construir un paisaje nacional mexicano en la literatura. Se instauró en cambio un paisaje cultural nacionalista lejano de los escenarios idílicos, del romance bucólico, del relato moderno civilizador. El charro y el insurgente serían los héroes nacionales retomados y coronados con la Revolución, desde el fin del Porfiriato hasta bien entrado el siglo XX. Es posible que esta ausencia de héroes instigara a autores como Alfonso Reyes, Elena Garro, Octavio Paz, José Gorostiza, Rosario Castellanos y, por su puesto, a Carlos Fuentes y Fernando del Paso a

indagar profundamente en la idea de historia, en un pasado discontinuo, una identidad rota, durmiente y fantasmagórica, que fue negada en la constitución de una nación.

Con la publicación de *Noticias del Imperio*, Del Paso quiso contar una épica a la altura de los eventos, y logró reposicionar el tema a través de una narrativa histórica comprometida con la configuración crítica de una la realidad. A partir de esta lectura, la tímida, pero contundente presencia del jardín imperial conecta con tradiciones culturales riquísimas y que constituyen, a la larga y de forma tardía, un paisaje cultural vital para comprender la historia de México.

Al investigar en este periodo histórico, supremamente interesante para la historia de México, es imposible desviar la mirada de los escenarios palaciegos y sus jardines, construidos en un siglo de cambios, variaciones, contrastes políticos y culturales; es difícil no penetrar con curiosidad además en los antecedentes de los jardines aztecas y europeos. El estudiar los jardines del Imperio como problema cultural, desde una perspectiva semiótica de literatura comparada, ha revelado cuáles son las raíces históricas situadas en el subsuelo de los parterres, que conectan una y otra vez con problemas estéticos, como la idea de la naturaleza para estas sociedades y cómo es representada en el arte, reflejo de modelos mentales, que tienen a su vez una relación con el contexto político y la legitimación del dominio territorial. Por supuesto, el componente poético de los jardines históricos y verbales es sublime, constituye la huella de la idea de belleza, el descanso, el recreo y el amor, expresados espacialmente. Los jardines que he estudiado desde el punto de vista histórico y poético –como descripciones– constituyen un coro de voces culturales, de diversas figuras históricas involucradas con el diseño y la construcción, como los monarcas mexicanos y europeos que planearon estos espacios rituales y sagrados para la contemplación, la fiesta y el descanso. Estudiar la representaciones del jardín en las fuentes históricas y literarias del siglo XVI en México y sus conexiones con la tradición jardinera monárquica renacentista y moderna de Europa ha demostrado que los paisajes culturales están construidos desde un punto de vista localizado en la historia, con un objetivo de representación del territorio, de la legitimación del dominio simbólico de los pueblos, lo que permite estudiar profundidad los valores estéticos y las motivaciones de una sociedad para construir tales monumentos naturales.

Y, sin embargo, aún queda una gran cantidad de material por estudiar y en el cual profundizar con la mirada del jardinero de papel. Esta investigación acota y delimita apenas un campo de estudio mucho más amplio y profundo, tanto en el espacio como en el tiempo. Entre otros temas de posterior desarrollo se encuentran, por ejemplo, el papel del coleccionismo y los

viajes de exploración del siglo XIX en la configuración de un territorio extranjero, en el caso de Maximiliano, y su efecto social en la planificación urbana de Ciudad de México, un aspecto fundamental para consolidación de una memoria colectiva e identitaria ligada a un espacio como Chapultepec. Así mismo, es importante continuar los estudios sobre el espacio en la ficción, y cómo este es representado en las obras literarias, bajo qué mecanismos retóricos, y bajo qué paradigmas de la naturaleza. Se trata, a grandes rasgos, de preguntarse cómo y por qué el jardín sigue siendo hoy en día un lugar altamente simbólico, tanto en sus manifestaciones materiales, históricas, verbales e iconográficas, puesto que los postulados “teóricos” de un jardín pueden decir muchísimo más sobre las sociedades que lo han construido, cuidado, y regado durante siglos. Las nociones teóricas empleadas en este texto, como los jardines verbales, son en realidad abstracciones a las que se llega después de someter indagación la realidad espacial, de ocuparse por entender lo que significan, cómo producen significado para una sociedad a través de sus expresiones literarias y pictóricas. Uno de los aspectos que representan mayor desafío en la investigación por venir tiene que ver con el estudio de diferentes fuentes, si se quiere híbridas, entre historia y literatura, así como de vestigios gráficos que yacen aún por descubrir en acervos documentales, bibliotecas, museos, y que pueden complementar y apoyar una historia cultural del jardín. Aún es necesario seguir indagando en las fuentes publicadas y en otras inéditas, traducir y sacar a la luz memorias, diarios de viaje, planos, discursos y otros tipos de documentos para analizar desde un punto de vista comparatista, que los ponga en relación con otras obras y otras estéticas jardinescas. Las fuentes son muchísimas y la cantidad de los temas, indeterminada.

Especialmente, es imperativo realizar ediciones críticas y reimpressiones de muchas de las memorias del Segundo Imperio, puesto que fueron traducidas en algunos casos de las versiones francesas, para ponderar su valor histórico y reducir, en lo posible, el sesgo editorial y político del XIX. La digitalización de fuentes ha sido fundamental para concluir y llevará buen puerto esta investigación, y lo será en el futuro inmediato, incluso desde el punto de vista científico que permitirá comparar los cambios que han sufrido de la naturaleza debido a la acción humana, esa huella irreversible e indeleble que hemos dejado como especie en nuestro entorno y que nos afecta cada vez más, no solamente física, sino simbólicamente, en nuestra vida más poética. Los modos de representación de los jardines han cambiado, evidentemente, entre los años mil quinientos y nuestro tiempo, pero es necesario comprender estos cambios para tener un punto de referencia y saber cómo en el pasado la naturaleza acotada tenía una función más que estética, lo que permitirá a su vez comprender nuestra propia relación con las flores, las

fuentes de agua, la fauna y la flora, nuestras sensaciones físicas e, incluso, nuestro estado de ánimo, nuestra “actitud estética” hacia lo natural, así como generar otro tipo de vínculos y creaciones verbales que representen la complejidad y riqueza de la naturaleza.

Cuanto mejor se describa y se analice un jardín, como obra estética, como lenguaje, cuanto más se establece su gramática, más relaciones interculturales e intersemióticas se pueden encontrar. El jardín a veces está camuflado en otros nombres, vergel, floresta, o también en sus elementos, no pareciera estar tan presente. Una aproximación interdisciplinar al jardín como problema cultural no puede sino beneficiar a los estudios que, desde diversas disciplinas, pretenden reconfigurar sus circunstancias históricas, los significados, ecos y transformaciones a lo largo de la historia. Al revisar obras literarias que problematizan y explotan el símbolo del jardín, no exclusivamente desde el punto de vista estético, es posible comprender incluso problemas de historiografía literaria, como la presencia y la ausencia constante del Segundo Imperio en la narrativa mexicana del siglo XX, pero también revisitarse las interpretaciones clásicas y los puntos de vista críticos, profundamente brincados en la memoria colectiva, como la representación de un espacio histórico en la obra de arte. En los próximos años se augura, entonces, una buena cantidad de estudios del jardín como texto, complementando con las valiosas reflexiones que se han ganado un lugar en los estudios del urbanismo, la arquitectura, la geografía humanística y la ecología.

Otro foco fundamental de investigación posterior es la reconsideración de géneros considerados como menores en los estudios literarios canónicos y que, como demuestra esta investigación, son importantes para asir el contexto de producción, de enunciación y de gestación de las obras literarias, nutriendo la interpretación y la comprensión, incluso, de los derroteros de la historiografía literaria.

EPÍLOGO

EN LAS MÁS DE TRES décadas que han transcurrido desde la publicación de *Noticias del Imperio* en 1989, los puntos de vista sobre el periodo histórico han variado, así como la recepción de la novela. No es gratuito que la primera edición, comentada en la introducción, recurriera justamente un a una pintura de género histórico en su portada para significar la relación con la historia, que en los primeros años de circulación del texto fue recibida como un testimonio fiel de los acontecimientos, el fruto de un trabajo de un de investigación riguroso y de archivo por parte del autor, que finalmente podía contar las intrigas amorosas y políticas de la pareja imperial. Para la edición conmemorativa de los 25 años de la publicación, el diseñador editorial Alejandro Magallanes fue comisionado por el Fondo de Cultura Económica para proponer otra portada. La base de su trabajo fue, como no podía ser de otra manera, la imagen de la primera edición, que incluía el cuadro de Graefle, con el paisaje y el jardín al fondo, además adornada por una tipografía serifada, propia de los textos históricos, quizá una diseño muy serio y sobre todo, que remitía a la idea lo de “real”. Magallanes se atrevió a transitar otro camino: basado en el retrato de la emperatriz, propuso no una, sino cuatro portadas diferentes, que fueron impresas en cada cuarta parte del lote (Figura 6.1).



Figura 6.1. Portadas de Alejandro Magallanes para la edición conmemorativa de *Noticias del Imperio*, 2012. Tomado de <https://twitter.com/Magallanes71/status/664918947758641152>. “Para la nueva edición de *Noticias del Imperio*, se realizaron cuatro portadas diferentes, basadas en el óleo sobre tela de Alberto Graefle, Carlota Amalia de Saxe Coburgo (1865), que pertenece al acervo del Museo Nacional de Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de las cuales se imprimieron mil ejemplares de cada una” (*La Jornada* 2012, en línea).

Estos datos, que podrían parecer solo una circunstancia editorial, confirman que la recepción de la obra ha variado, y se concibe hoy en día *Noticias del Imperio* como una elaboración estética crítica, que no deja de tener una nota de humor y parodia, con respecto a la

interpretación realista. La Carlota transfigurada, delineada apenas con algunos trazos, trasmutada de medio perfil a perfil completo, la historia como un espejo roto, todas son representaciones acertadas que movilizan a la estática emperatriz frente a la historia. Tres de las portadas muestran a Carlota sola, pero en la restante (arriba, derecha) aparecen otros personajes que no estaban, lógicamente, en el cuadro “original”, como Maximiliano, Juárez y al propio Del Paso. En esa última portada aparece en el fondo el Cerro de Chapultepec, con el alcázar y las terrazas, abriendo el espectro de visión y la perspectiva de la historia, sin restringirse a los personajes e involucrando la problemática del espacio. El gesto es el mismo que tuvo Graefle –quizá sin que Magallanes lo supiera– al *completar* una imagen parcial, la del busto de Carlota pintado por Winterhalter, una manera de otorgarle un contexto espacial y a la vez narrativizar la imagen, darle movimiento en el tiempo. Así mismo ocurre con el jardín, no solamente como una construcción real o histórica “en el vacío”, como diría Foucault, sino como una composición espacial atravesada por relaciones sociales, geográficas, cronológicas e iconográficas, que involucran la memoria, el patrimonio y la poesía. El jardín desentraña sentidos acumulados a lo largo de siglos, con una alta potencialidad de ser reinterpretados y analizados en el presente, especialmente en una era de cambio de cambio y adaptación, que redefinirá las relaciones entre la humanidad y la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Ester. 2000. "Las artes y la imagen imperial", en Lorena Cortés Manresa y Laura Ibarra García (coords.), *Sociedad y cultura en México durante el Segundo Imperio*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara. pp. 37-64.

Advenimiento de SS. MM- II. Maximiliano y Carlota al trono de México. Documentos relativos y narración del viaje nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizaba, Puebla y México. Edición de "La Sociedad", Imprenta de J. M. Andrade F. Escalante. 1864.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2010. "Espesuras y teximientos de jazmines": Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista". *eHumanista*, 16, 195-220.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2012. "Simulacro y artificio en el jardín de Lastanosa: la descripción de 1639 y la poética del jardín", *Líneas*, 2, en línea. <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=742>.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2013. "El palacio fuera de palacio: prácticas arquitectónicas y festivas en jardines históricos y literarios de la temprana Edad Moderna". *Anales de Historia del Arte*, 23(2), 415-429.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2014. "Plantamos jardines y edificamos la habitación del Monte": Prácticas arquitectónicas y jardineras de la nobleza española en la Edad Moderna. Aproximación a los vínculos entre destinatarios, sus jardines y los libros de caballerías". *Historias Fingidas*, 2, 49-86.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2022. *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.

Alcántara Onofre, Saúl (con la colaboración de Lorenza Tovar de Teresa). 2001.

"Restauración de jardines históricos en México: los jardines flotantes (chinampas) y los jardines formales (Chapultepec)". Ponencia presentada en el Seminario Internacional Los Jardines Históricos: Aproximación Multidisciplinaria, Seminario organizado en paralelo a la reunión del Comité Científico Internacional de Jardines Históricos del ICOMOS, Buenos Aires, 17 al 20 de octubre, en línea , 21 páginas.

Alonso Navarrete, Armando y Martínez Sánchez, Félix Alonso (México); Sá Carneiro, Ana Rita y Marques da Silva, Joelmir (Brasil). 2019. *Paisaje y jardín como patrimonio cultural. Diversas miradas desde México y Brasil*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Anders, Ferdinand. 2009. *Von Schönbrunn und Miramar nach Mexiko. Leben und Wirken des Erzherzog-Kaisers Ferdinand Maximilian*. Graz: Adeva.

Anders, Ferdinand. 2015. *Die Schloss- und Gartenprojekte des Erzherzogs Ferdinand Maximilian (1832-1867)*. Klosterneuburg: Ferdinand Anders.

Anders, Ferdinand. 2019a. Ehrenrettung eines Herrschers Kaiser Maximilian von Mexiko und seine angeblichen Liebschaften. Anders, Ferdinand.

Anders, Ferdinand. 2019b. Im Schatten des Kaiserreiches Österreich.

Anders, Ferdinand. 2019c. Maximilian und Charlotte. Miscellen zu ihrer Biobibliographie.

Añón Feliú, Carmen, dir. 1998. *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo xvi*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Aranda, Marcos. s.f. "Un jardinero para la corte. Las memorias de Wilhelm Knechtel en la

historiografía nacional sobre el Segundo Imperio Mexicano”.

Arciniega, Hugo. 2005. “La casa de baños de Chapultepec”, *Diario de Campo*, 36. Suplemento. *El bosque de Chapultepec: un manantial de historias*, 111-122.

Assunto, Rosario, et ál. 1991. *Ontología y teleología del jardín* / Rosario Assunto ; prólogo de Miguel Cereceda ; introducción de Massimo Venturi Ferriolo ; traducción de Mar García Lozano. Madrid: Editorial Tecnos.

Baridon, Michel. 1994. “La relation du jardin au château et ses métamorphoses (1500-1800)”. *Dalhousie French Studies* 29: 5-24.

Baridon, Michel. 2004-2008. Paisajistas, jardineros, poetas, Madrid: Abada Editores. 3 vols.

Barthes, Roland. [1953] 1970. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Bašeová, Olga Anna. 1998. “The Influence of Spanish Culture on the Renaissance Art in Czech Countries”, en Carmen Añón Feliú, dir. *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo xvi*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. pp. 57-63.

Blasio, José Luis. *Maximiliano íntimo: el emperador Maximiliano y su corte, memorias de un secretario particular*. México: Editora Nacional, 1973.

Burke, Peter. 2010. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. 2021. “De espacio, literatura y mundo». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 4(1): 22-41.

Cervantes de Salazar, Francisco. 1971 [ca. 1575]. *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Editorial Atlas, vol. I.

Cetzal-Ix, William y Noguera-Savelli. 2014. “Jardines prehispánicos de México”. *Desde el Herbario*, 6, 109-112.

Ciaramitaro, Fernando y García Ávila, Jesús. 2018. Sobre Knechtel, W. (2012). “Las memorias del jardinero de Maximiliano de Habsburgo. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia”. En *Andamios* 15(37): 337-341.

CLAVIJERO, Francisco Xavier [1786] 1974, *Reglas de la lengua mexicana con un vocabulario*. Edición, introducción, paleografía y notas de Artur J. O. Anderson. Prefacio de Miguel León-Portilla. México: UNAM.

Conan, Michel. 2003. “Nuevas tendencias de la historia de jardines y paisajes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 25(82): 125-133.

Courcelles, Dominique. 2020. *Habitar maravillosamente el mundo: jardines, palacios y moradas espirituales en la España de los siglos XV al XVII*. Madrid: Siruela. En línea.

Del Paso y Troncoso, Francisco. 1886. “La botánica entre los nahuas”, *Anales del Museo Nacional de México* 3, III Primera Época (1877-1903): 140-235.

Del Paso, Fernando. 1989. *Noticias del Imperio*. México: Diana.

Drewes, Michael. 1988. “Carl Gangolf Kaiser (1837-1895). Arquitecto De La Corte Del Emperador Maximiliano”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 15 (59):pp.239-254.

Drewes, Michael. 2000. “Otra aproximación a Carl Gangolf Kaiser (1837-1895), arquitecto de la corte del emperador Maximiliano”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 77, 151-177.

Foucault, Michel. 2004 (1967). “Des espaces autres. *Empan* 54: 12-19.
<https://doi.org/10.3917/empan.054.0012>.

Foucault, Michel. 2014. “Espacios otros”. Fotocopioteca 14. En línea, sin paginación. Disponible en https://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43_espacios_otros.pdf, consultado 12.09.2023.

Fuentes, Carlos. 1962. *Aura*. México: Era.

Fuentes, Carlos. *Terra nostra*. México / Barcelona: Joaquín Mortiz / Seix Barral.

Galeana, Patricia, coord. 2011. *El impacto de la intervención francesa en México*. México: Siglo XXI.

García-Wistädt, Ingrid. 2016. “Los viajes de Maximiliano a España y Brasil: el largo camino hacia el imperio mexicano”, en *Revista de Filología Alemana* 24: 35-52.

Gibson, Edward (2014), “Understanding the Subjective Meaning of Places”, en *Humanistic Geography. Prospects and Problems*, ed. David Ley y Marwyn S. Samuels, Nueva York, Routledge, pp. 138-154.

Godínez Ramos, Raúl. 2021. Los legados de Maximiliano y Carlota y el siglo XIX mexicano. Ciclo de conferencias en 3 Museos. <https://shorturl.at/pvK12>

Gómez Tepexicuapan, Amparo. 2002. “Los jardines de Chapultepec en el siglo XIX”, en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 48-53.

- Gómez, Blanca Inés. 2014. "El jardín de las delicias: palimpsesto de *Terra nostra*". *Universitas Humanística*, 42(42), 102-110.
- Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 12-10-2023]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>
- Granziera, Patricia. 2001. "Cultura prehispánica en los jardines aztecas". *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, 61: 2-9.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio. 1992. "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1. ed. de Antonio Villanova. Barcelona: Asociación Internacional de Hispanistas. Pp: 77-98.
- Guillén, Claudio. 1996. "El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo xix", en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, editores. 1996. *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Volumen 1. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela. 67-84.
- Guillén, Claudio. 1998. "El hombre invisible: literatura y paisaje", en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets. 98-176.
- Hernández, Francisco. [1571-1576] 1959. *Obras completas*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heyden, Doris. 2002. "Jardines botánicos prehispánicos", en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 18-23.
- Hunt, John Dixon. 1992. *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, MA / Londres: MIT.
- Ibsen, Kristine, "Sueños imperiales: la teatralidad en *Noticias del Imperio*", *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 4, vol. LXXV, 1998, pp. 469-480.
- Ibsen, Kristine. 2002. "Cadáveres exquisitos: Colecciones y colonialismo en *Noticias del Imperio*" En *Revista Iberoamericana*, 68(198) 91-105.
- Ibsen, Kristine. 2006. "La poética del fragmento y el tercer espacio de la historia en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso". *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 22(1): 91-103.
- Igler, Susanne y Spiller, Roland. 2001. *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. En línea: <https://www-digitaliapublishing-com.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/101821>
- Susanne Igler. 2008. "Una familia lejana imperial: el tema del Segundo Imperio mexicano en textos selectos de Carlos Fuentes. Ponencia presentada en el Séminaire international "L'intervention française au Mexique : impacts culturels et scientifiques dans les deux pays". Université Paris-Sorbonne. Videograbación en línea, disponible en: <https://hal.science/medihal-01525313/>
- Johansson K., Patrick, "Coatépétl: la montaña sagrada de los mexicas", *Arqueología Mexicana* núm. 67, pp. 44-49.
- Krosig, Klaus von. 1998. "Los jardines de los Fugger en el Augsburgo del Renacimiento", en en Carmen Añón Feliú, dir. *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. pp. 221-242.
- Lascuráin, Maité. 1988. "Los jardines botánicos de México: una perspectiva histórica desde el siglo XVI", en *La Ciencia y el Hombre* 1: 61-86.
- La Jornada*. 2012. Lanza FCE edición especial de *Noticias del Imperio* por sus 25 años. 23 de diciembre. En línea. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2012/12/23/cultura/a02n1cul>
- León-Portilla, Miguel. 2002. "El retorno de Quetzalcóatl", *Arqueología Mexicana* 53: 54-57.
- Lieb, Norbert. 1958. *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*. München: Schnell und Steiner.
- Lotman, Iuri. [1970] 1982. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Lotman, Iuri. 1996. *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri. 1998. *Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri. 2000. *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Matos Moctezuma, Eduardo. 2016. "El águila sobre un nopal", entrevista en línea. 14 de septiembre de 2016. Radio inah. Disponible en: <https://youtu.be/KkZSha7MeN0?si=VY8jCdhWj3y0n4CT>
- Martínez Hernández, Santiago. 2003. "Obras. Que hazer para entretenerse". La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del

Siglo de Oro: A propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora”. *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte* 15 (noviembre): 59-78.

Martínez Sánchez, Félix Alfonso. 2019.

Paisaje y jardín, una quimera de Maximiliano en México. En Alonso Navarrete, Armando y Martínez Sánchez, Félix Alonso (México); Sá Carneiro, Ana Rita y Marques da Silva, Joelmir (Brasil). *Paisaje y jardín como patrimonio cultural. Diversas miradas desde México y Brasil* / Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. 178-204.

Mastretta, Ángeles. 1989. “Ecos del Imperio, entrevista a Fernando del Paso”. *Nexos*, junio de 1989.

Mata, Óscar, 2019. *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*. Puebla: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Universidad Autónoma de Puebla/ Centro de Ciencias del Lenguaje.

Maximiliano de México. [1869]. *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*. Tomo I. México: F. Escalante.

<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:DGB:TransObject:5bce59877a8a0222ef15e065&word=recuerdos%20de%20mi%20vida%20memorias%20de%20maximiliano&r=1&t=15758>

Maximiliano de México. [1869]. *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*. Tomo II. México: F. Escalante.

<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:DGB:TransObject:5bce59c67a8a0222ef15ee2c&word=Recuerdos%20de%20mi%20vida.%20Memorias%20de%20Maximiliano&r=0&t=15758>

Menton, Seymour, 1993. “La canonización instantánea de una sinfonía bajtiniana: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”, en *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 129-146.

Mitchell, W. J. T. 2002. “Introduction” y “Imperial Landscape”. En Mitchel W. J. T., editor. *Landscape and Power*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. 1-4; 5-35.

Morales Folguera, José Miguel. 2004. “Jardines prehispánicos de México en las crónicas de Indias”. *Archivo Español de Arte*, 77(308), 351-373.

Morales Sánchez, María Isabel. 2019. La teoría de la literatura como metodología de estudio del paisaje cultural. En *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura*

Comparada, número extraordinario, 5, 155-170.

Moreno, María de la Luz y Manuel Alberto Torres. 2002. “Origen del jardín mexicana de Chapultepec”, en *Arqueología Mexicana* 57. p. 41.

Museo de Historia Nacional de México. s.f. “Historia de Chapultepec”. Recuperado de <https://mnh.inah.gob.mx/historia>.

Noelle, Louise y Wood, David, editores. 2015. *Estética del paisaje en las Américas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Nogué, Joan. 2008. “Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad”. En Nogué, Joan, Editor. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. pp. 9-24.

Nogué, Joan. 2008. Editor. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.

Nuttall, Zelia. 1920. “Los jardines del antiguo México”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 37: 193-213. https://archive.org/stream/memoriasyrevista3738soci/memoriasyrevista3738soci_djvu.txt

Paz, Octavio. 1987. *Árbol adentro. Seix Barral: México, D. F.*

Pérez Bertruy, Ramona Isabel (2017). “El jardín paisajista: una aproximación a su estudio en la Ciudad de México”, en Félix Alfonso Martínez Sánchez; Karla María Hinojosa de la Garza; Armando Alonso Navarrete, coordinadores. *Arte, historia y cultura: Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco: 45-68.

Perotti, Eliana. 2002. *Das Schloss Miramar in Triest (1856-1870). Erzherzog Ferdinand Maximilian von Habsburg als Bauherr und Auftraggeber*. Viena: Böhlau.

Ponce, Néstor. 2011. “‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’. Historia y fantástico en el primer Carlos Fuentes”, en *Memorias y cicatrices. Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea*. México: Universidad Veracruzana, 19-28.

Quirarte, Martín. 1993. *Historiografía sobre el imperio de Maximiliano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ratz, Konrad. 2008. *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*. México: Conaculta / INAH / Siglo XXI.

Revueltas, Eugenia. 1992. *Breve panorama de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

- Riedl-Dorn, Christa. 1992-1993. "Blumen eines Kaisers. Maximilian von Mexiko und seine Brasilienexpedition 1859-1860". En *Amerika. Kataloge des OÖ. Landesmuseums NF 61*, Linz. 3-153.
- Riedl-Dorn, Christa. 1998-1999. "Österreichische naturforschende Reisende des 19. Jahrhunderts" En *Philosophia Scientiæ*, S2: 155-180.
- Riedl-Dorn, Christa. 2012. "Botaniker oder Pflanzensammler? Die Rolle der Pflanzenkunde bei der Weltumseglung der Fregatte „Novara“ (1857–1859)". En *Verhandlungen der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Wien*. 148/149, 2012, 363-376.
- Rivas Castro, Francisco. 2005. "El cerro epónimo de Chapultepec en las crónicas y códices", *Diario de Campo*, 36. Suplemento. *El bosque de Chapultepec: un manantial de historias*, 11-22.
- Rodríguez Figueroa, Andrea Berenice y Tejedor Cabrera, Antonio (Coords.). 2018. *Jardines históricos en el paisaje urbano México-España*. México: UNAM.
- Rodríguez Figueroa, Andrea Berenice. 2021. *Los jardines nahuas prehispánicos: una introducción desde la perspectiva de la arquitectura del paisaje*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo de José Tito Rojo.
- Roger, A. & Veuthey, M. (2007) *Breve tratado del paisaje / Alain Roger; traducción de Maysi Veuthey*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ruiz Naufal, Víctor Manuel. 2002. "Los jardines de Chapultepec y sus reflejos novohispanos", en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 42-47.
- Santoyo, Julian y Torres Rionda, Maria Luisa. 2019. "El Castillo de Chapultepec 'Miravalle' (1863-1867). Una primera aproximación a la realidad arquitectónica". En *Lucens* 4(4) 6-21.
- Simonson, Patricia. 2009. "Poliglotismo cultural en dos obras de Carlos Fuentes: el espacio como lenguaje". *Enunciación* 14(1) 22-34.
- Solís Olguín, Felipe. 2002. "Chapultepec, espacio ritual y secular de los *tlatoani* aztecas", en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 36-40.
- Staduer, Thomas. 2001 "Adiós, mamá Carlota" de Homero Aridjis: una visión apocalíptica de la historia mexicana, en Susane Iglar y Roland Spieler, editores. 2001. *Más nuevas del Imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. pp. 189-208.
- Tovar de Teresa, Lorenza y Saúl Alcántara Onofre. 2002. "Los jardines en el siglo XX. El viejo bosque de Chapultepec", en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 56-61.
- Valdés, Javier. 1974. "Los jardines botánicos", en *Revista de la Universidad* 29(1): 11-16.
- Velasco Lozano, Ana María L. 2002. "El jardín de Iztapalapa", en *Arqueología Mexicana* 57. pp. 26-33.
- Verdugo Reyes, Mónica. 2005. "La arquitectura y las fiestas del poder: el palacio de Chapultepec durante el México virreinal", *Diario de Campo*, 36. Suplemento. *El bosque de Chapultepec: un manantial de historias*, 111-122.
- Weber, Martin Clemens. 2008. *Das Italienbild von Erzherzog Ferdinand Maximilian. Diplomarbeit Magister der Philosophie an der Universität Wien*.
- Wood, Denis (2014), "Introducing the Cartography of Reality, en *Humanistic Geography. Prospects and Problems*, ed. David Ley y Marwyn S. Samuels, Nueva York, Routledge, pp. 270-291.
- Zimmer, Jörg. 2008. "La dimensión ética de la estética del paisaje". En Nogué, Joan, Editor. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. pp. 27-43.