

EL PAISAJISTA LEANDRO SILVA: UN BOSQUEJO BIOGRÁFICO

por Luisa Roquero (julio 2019)

En 1969, la llegada a Madrid del paisajista y artista plástico Leandro Silva (Uruguay 1930-Segovia 2000) significó un nuevo despertar del paisajismo en España.

SEMBLANZA

Leandro Silva aprendió dibujo y pintura en Salto, su ciudad natal. En 1952 ingresó en la Escuela de Arquitectura de Montevideo y en 1955 fue seleccionado para exponer en la Bienal de Sao Paulo, donde conoció a Burle Marx que se convertirá en su mentor y amigo para toda la vida. Este encuentro será decisivo para su orientación profesional como paisajista.

Viaja a USA para conocer la obra de Frank Lloyd Wright y a Europa para visitar los grandes jardines europeos que marcaron la historia del jardín occidental. Frecuenta el COLLEGE OF ENVIRONMENTAL DESIGN (Berkeley) y en 1961 obtiene una beca para estudiar en la ESCUELA NACIONAL DE PAISAJE en Versalles, formación que compagina con la asistencia a cursos de grabado en la ESCUELA DE BELLAS ARTES en París. Realiza un viaje de estudios a España donde queda deslumbrado por los jardines hispano-islámicos.

Entre 1966-1968 colabora en diversos proyectos con D. Collin, R. Joffet, A. Provost, J. Sgard y M. Viollet. Participa en el Parque Floral del Bois de Vincennes (París 1969) con *La Vallée Fleurie*, cuyo diseño biomórfico a base de ondulaciones del terreno tapizadas de vegetación con atrevidos contrastes cromáticos constituyó una novedad. *Burle Marx me enseñó a trabajar con grandes manchas de color, donde el arte del paisajista se une con la mirada del pintor.*

En 1969 establece su residencia en Madrid. Encontró un país donde no había inquietud alguna por el paisaje y el diseño de jardines. Cuando decía que era paisajista de profesión, nadie sabía a qué se dedicaba exactamente. Puso especial empeño en despertar el interés por el jardín como algo más que un símbolo de status y tuvo la voluntad de suscitar en la sociedad española una preocupación por el paisaje que llegara a las instituciones y a la agenda política. Para ello contribuyó a la creación de la Asociación Española para la Ordenación del Medio Ambiente (AEORMA, 1970) y a la creación de la Escuela Castillo de Batres (1973), un centro educativo que impartiera una formación integral de diseño de jardines y donde se estudiara la Historia del Jardín en profundidad, asignatura de la que se ocupó personalmente entre 1973-1976, reubicando el jardín en el mundo del pensamiento y el arte contemporáneo. Entre 1970-1988 enseñó planeamiento paisajístico y paisaje urbano en el Centro de Estudios Urbanos de Administración Local en Madrid. Además de participar en jornadas y congresos,

organizó cursos monográficos en el Círculo de Bellas Artes sobre el tema **El jardín entre la ciencia y el arte** que tuvieron especial repercusión. *Todo ello produjo a mi alrededor una efervescencia muy linda.*

OBRA

A lo largo de sus treinta años de actividad profesional realizó numerosos jardines privados consiguiendo que sus clientes recuperaran la conexión con la memoria del jardín como lugar para vivir, para conectar con la Naturaleza y con uno mismo. Les propuso árboles de sombra ligera, plantas aromáticas y perfumadas, emparrados de jazmines y madreselvas, la presencia del agua como elemento visual y sonoro... componentes de una tradición jardinera milenaria del agua y la sombra, el color, el perfume y el fruto que en la primera mitad del siglo XX había inspirado a creadores como Forestier, Winthuysen y Rubio i Tudurí. También intervino en el espacio público diseñando originales plazas y parques, restauró el Jardín Botánico de Madrid que llevaba años cerrado y abandonado, y en Segovia construyó El Romeral de San Marcos, su jardín personal.

Jardines

Los jardines biomorficos de Burle Marx (1908-1994), los jardines escultóricos de Noguchi (1904-1988), el jardín como estructura acuática de tradición persa que encierra el misterio del viaje del alma a través de los sentidos, la claridad compositiva y sutileza de las composiciones vegetales de Russell Page (1906-1985) son sus principales referentes estéticos.

En 1973 realizó el jardín del CLUB DE GOLF de La Manga en Murcia. El desnivel existente entre el edificio social del club y el acceso al campo de golf fue modelado con un juego de taludes y senderos imbricados y tapizado de vegetación. Eligió especies vegetales de cobertera para consolidar el terreno y crear grandes manchas de color con su follaje y floración.



Club de Golf en La Manga
(Murcia, 1973) Foto L. Silva

En 1975 intervino en el entorno de EL PARRAL, monasterio jerónimo del siglo XVI ubicado en el valle del Eresma (Segovia), marcando con claridad los distintos niveles del terreno que desciende hacia el río y recuperando los claustros que estaban en ruinas. El agua es la protagonista del proyecto: agua quieta de las albercas que reflejan el entorno y agua en movimiento de las acequias cuyo murmullo acompaña al visitante.

En 1983 continuó la intervención iniciada por Russell Page en SA TORRE CEGA (Cala Ratjada, Mallorca), donde Bartolomé March había decidido ubicar al aire libre una parte de su colección de escultura. Silva limpió de vegetación algunas zonas del pinar para crear un ámbito adecuado a las distintas esculturas y estableció un recorrido que comienza con un gran plano de agua donde se refleja una escultura de Henry Moore.



Jardín de esculturas en Cala Ratjada
(Mallorca 1983) Foto L. Roquero

En 1985 intervino en el entorno del convento de SANTA MARÍA DE LAS NIEVES (Toledo) transformado en residencia privada por el arquitecto Ignacio Vicens. Silva trasladó una treintena de olivos para flanquear el camino de acceso a la casa, construyó una escalera de ladrillo a sardinel surcada por un regato central que desemboca en un estanque cuadrado con surtidor y las terrazas del eje principal fueron compartimentadas con estancias vegetales. Construyó un laberinto acuático con un estanque central circular, que ocupa toda la superficie de una gran sala rectangular delimitada por paredes vegetales de ciprés.

En 1994 realizó el jardín de LOS GRANADOS (Sotogrande, Cádiz). Entre la plataforma superior ocupada por la blanca arquitectura horizontal de la vivienda (obra de Gutiérrez de Soto) y la plataforma inferior azul de la piscina, Silva estableció un espectacular talud escalonado tapizado de hierba y flanqueado de adelfas de flor blanca sencilla. Unos cipreses en la parte alta aportan el contraste de su verticalidad a la secuencia de líneas horizontales.

Plazas

El espacio público es el marco de la sociedad en la que vivimos. La distorsión del sentido de espacio público crea una peligrosa falta de compromiso que puede acabar con una degradación generalizada de las condiciones del entorno ante la indiferencia general. La vida urbana ha provocado una crisis en la relación del ser humano con la Naturaleza, una relación que está en el origen de la cultura y que se vive como carencia cuando no se desarrolla con normalidad. El jardín es uno de los pocos reductos donde el ser humano puede satisfacer la necesidad de experimentar los ritmos fundamentales de la vida. En el mundo actual es una fuente de equilibrio frente a la crispación generalizada.

La trama verde ha de ocupar la importancia que merece en la planificación territorial. La integración de los jardines en el tejido urbano es una necesidad urgente. El modelo de las *squares* londinenses, plazas ajardinadas regularmente distribuidas en la trama urbana, es una fórmula excelente para procurar a los ciudadanos el contacto con la Naturaleza, fuente de salud y bienestar.

Silva contribuyó con realizaciones como la Plaza de la Feria en Las Palmas de Gran Canaria y la Plaza de Logroño (hoy Parque de la Cruz Roja) en Burgos, que forman parte de lo que entonces se denominó *Nuevo Urbanismo* por la originalidad de sus planteamientos y su novedoso lenguaje plástico.

La PLAZA DE LA FERIA (1970) era una vieja plaza de la ciudad, que fue reorganizada en torno a una escultura de Pablo Serrano en homenaje al escritor Benito Pérez Galdós (1843-1920), natural de la ciudad. La escultura y el tratamiento del entorno fueron concebidos como un todo, fue una creación conjunta de ambos artistas. Silva modeló el suelo y empleó vegetación autóctona, integrando las palmeras existentes. La colaboración entre ambos creadores prosiguió en el diseño de la PLAZA DE PONCE DE LEÓN (1970 Palencia) borrado con la construcción de un aparcamiento subterráneo y el JARDÍN ZULOAGA (1974 Segovia) junto a la iglesia de San Juan de los Caballeros, que lamentablemente se quedó sin la escultura en homenaje al escritor místico Juan de la Cruz proyectada por Serrano.



Plaza de la Feria, Las Palmas (1970)

Foto L. Roquero



En el PARQUE DE LA CRUZ ROJA (1974) dispuso una pantalla visual de chopos y setos para crear un sitio recoleto. Modeló el terreno de manera que se llegaba al espacio central por unos caminos curvos entre colinas bajas que aislaban del ruido. En el centro instaló un conjunto de surtidores que brotaban directamente del suelo, el agua se recogía por unas rejillas y volvía a salir en circuito cerrado, creando un espacio lúdico donde los niños jugaran y chapotearan.



Parque de la Cruz Roja, Burgos (1974)

Foto L. Silva

Los JARDINES DE TORRE PICASSO (1989 Madrid) se desarrollan en torno al rascacielos de Minoru Yamasaki (USA). Frente al acceso principal se extiende una plaza cuadrangular con arriates que emergen del pavimento sin solución de continuidad. Es un jardín de líneas rectas con cuatro grandes esferas de estructura metálica situadas en los arriates que flanquean el arco de acceso al edificio. Los pisos por debajo de la rasante dan a unos pequeños jardines geométricos. Esta fórmula de jardines

rehundidos de tradición persa fue utilizada por Burle Marx en 1963 en los jardines de la sede de la UNESCO en París que le sirvieron de inspiración.



Plaza de Pablo Ruiz Picasso, Madrid (1989)
Foto L. Roquero

Restauración del Real Jardín Botánico de Madrid (1978-1981)

Con la restauración del Real Jardín Botánico de Madrid aportó una metodología de restauración de jardines pionera en España, reflejo de la creciente preocupación internacional por la restauración de jardines históricos que quedaría plasmada en la Carta de Florencia en 1981. Su ponencia *Reflexiones sobre la restauración de jardines históricos* en el Congreso de Restauración de Monumentos organizado en Madrid 1979 da idea de su carácter de precursor.

Ciencia para actuar con rigor y sensibilidad para valorar el carácter del jardín son las premisas de toda restauración. El trabajo de campo (planos, inventario botánico, fotos, dibujos...) y el trabajo de archivo (planos históricos, fotos antiguas, documentos...) constituyen la base previa para empezar a tomar decisiones, pero la restauración no sólo es una labor técnica, es también una labor creativa. Es indispensable la lectura rigurosa del sitio, observar, descubrir la estructura (*debajo de las transformaciones acumuladas durante doscientos años se encontraba todavía el trazado neoclásico de Juan de Villanueva*), identificar los puntos fundamentales de la composición y restaurar ese juego de líneas de fuerza. Respecto a la vegetación, caso de no ser posible la reposición de especies, hay que mantener la intencionalidad del diseño. Es también esencial respetar la acción del tiempo que ha ido re-elaborando el jardín a lo largo de los siglos, eliminar sólo aquello que sea notoriamente incongruente (*decidió conservar el trazado isabelino de la terraza superior como testimonio de la evolución del jardín*).

La restauración no busca realizar un falso histórico sino recrear el espíritu del tiempo en que fue creado el jardín: recuperó el trazado geométrico y el carácter del siglo XVIII pero con un lenguaje del siglo XX. También planteó la conveniencia de regular el acceso jardín para evitar un uso masivo y descontrolado.

En la realización del proyecto contó con el arquitecto Guillermo Sánchez Gil y en la búsqueda de documentación histórica con los alumnos de la Escuela Castillo de Batres: Carmen Añón, Consuelo Martínez Correcher, Lucia Serredi, Fernando Valero y Ricardo Vilalta.

El 2 de diciembre de 1982, los reyes de España atravesaron la Puerta del Rey que llevaba cincuenta años cerrada. Gracias al esmerado y sensible trabajo de Silva, el jardín científico creado en 1781 por deseo expreso del rey Carlos III, había recuperado su originario y delicioso aspecto dieciochesco.



Con su Majestad el Rey,
Inauguración Real Jardín Botánico



Real Jardín Botánico de Madrid
Restauración 1978-1981
Foto L. Silva

Parques

En 1982 realizó el PARQUE LINEAL DE PALOMERAS (Madrid) dentro del proyecto de transformación de una zona de chabolas en un barrio con viviendas dignas, escuelas y demás dotaciones. Es un gran parque lineal en forma de media luna que bordea la M-40. Aprovechando la tierra excavada para la cimentación de los bloques de viviendas, Silva modeló el terreno con una sucesión de colinas, cuyo relieve actúa como barrera acústica. El mismo recurso fue utilizado para las siete colinas del Parque del Cerro del Tío Pío, un mirador a Poniente sobre la ciudad.

El diseño de un JARDÍN PARA INVIDENTES en Montevideo le llevó a profundizar en la composición de jardines que atendieran a los cinco sentidos. La apariencia visual es sólo uno de sus componentes, olores, texturas y sonidos enriquecen el jardín. Junto al ingeniero Carlo Peregrino idearon el PERCEPTOGRAMA: puntos de intensidad sensorial (sonido, perfume, textura, sabor) que incluían las variables del momento del día (mañana, mediodía, atardecer) y las estaciones del año (primavera, verano, otoño, invierno). Estos puntos constituyeron el hilo conductor que determinó la estructura del jardín.

En 1996 realizó el JARDÍN ESPAÑOL DEL DESCUBRIMIENTO en su ciudad natal (Salto, Uruguay). Era un proyecto dúplice, en el jardín de ultramar se contemplarían todas las especies que llevaron los españoles al Virreinato del Río de La Plata y en Motril (Granada), lugar con un clima propicio para la botánica americana que llegó a Europa, habría otro jardín paralelo que nunca fue realizado. La idea era fomentar el intercambio de plantas entre las dos ciudades.

Su jardín personal

Fascinado por la zona de huertas en el valle del Eresma al pie de la ciudad de Segovia adquirió una casa en 1971, ubicando su estudio de pintura y taller de grabado en la planta baja. En 1973 se le presentó la ocasión de adquirir un huerto a pocos metros de la vivienda. En aquel terreno aterrizado con unos bancales de frutales, orientado al Sur y protegido por un farallón de roca caliza, construyó su jardín personal: EL ROMERAL DE SAN MARCOS. Una obra iniciada en 1973 que continuó modelando y perfilando hasta el final de sus días. Treinta años de diálogo entre el hombre y su jardín que fue configurando un espacio propicio para la contemplación, la sensación y el conocimiento. Comenzó como un jardín experimental y acabó siendo un compendio de su vida, el lugar donde reflejó sus nostalgias, sus gozos y su manera de entender la existencia (GÓMEZ MUNICIO, José: *El universo en el jardín. Paisaje y arte en la obra de Leandro Silva*. Junta de Castilla y León, 2002).

Está ubicado en un espacio privilegiado: las huertas del Eresma. Un lugar abundante en agua y cargado de significación con el monasterio jerónimo de El Parral, el templo de la Veracruz y el convento de los Carmelitas donde está enterrado el poeta místico Juan de la Cruz. Cuando adquirió aquel huerto era un valle donde el tiempo se había detenido (Silva promovió la protección del paisaje de

huertas a los pies de la ciudad de Segovia, un espacio con dos milenios de tradición, un tesoro conservado casi sin querer, cuya identidad debía ser preservada con todos los medios al alcance de los poderes públicos).

Las vistas eran espectaculares: la roca sobre la que se erige la ciudad con la muralla medieval que culmina en la impactante mole del alcázar, las torres de la catedral y de varias iglesias románicas recortándose en el cielo... un peso visual excesivo con el que tuvo que lidiar para evitar que aplastara el jardín.



El corazón del jardín (foto L. Silva)

Empezó por una lectura rigurosa, detallada y profunda del sitio. El farallón era un elemento esencial: aportaba agua y calor generando un microclima que permitía el desarrollo de especies inusuales en Segovia, creaba un fondo de color ocre que contrastaba con los verdes de la vegetación y tenía también la connotación simbólica de permanencia frente a la fugacidad cambiante del jardín. Construir un jardín a los pies de esa roca cretácica que tiene una edad aproximada de cien millones de años sólo podía ser un gesto, una invitación al *carpe diem*, al disfrute gozoso de su paso fugaz por la vida.

El aterramiento del terreno caracteriza la estética del jardín aportando dinamismo al recorrido. La presencia de agua que se filtra a través de la roca y se recoge en albercas por tradición milenaria, le estimuló a crear en un nivel inferior otras dos albercas comunicadas por un regato. Conservó los frutales del huerto (un avellano, varios ciruelos, un manzano, algunos membrilleros, unos olivos y numerosas higueras espontáneas), ello significó ganar de entrada veinte años, una ventaja nada despreciable que le ofreció aquel viejo huerto abandonado. También observó con detenimiento la vegetación que crecía en el entorno: cipreses, tejos, arces, plátanos, acacias de sombra, chopos, sauces,

castaños de indias, carpes, árboles del amor, romeros, tomillos, lavandas... buscando la coherencia con el medio físico y con la raíz histórico-cultural.

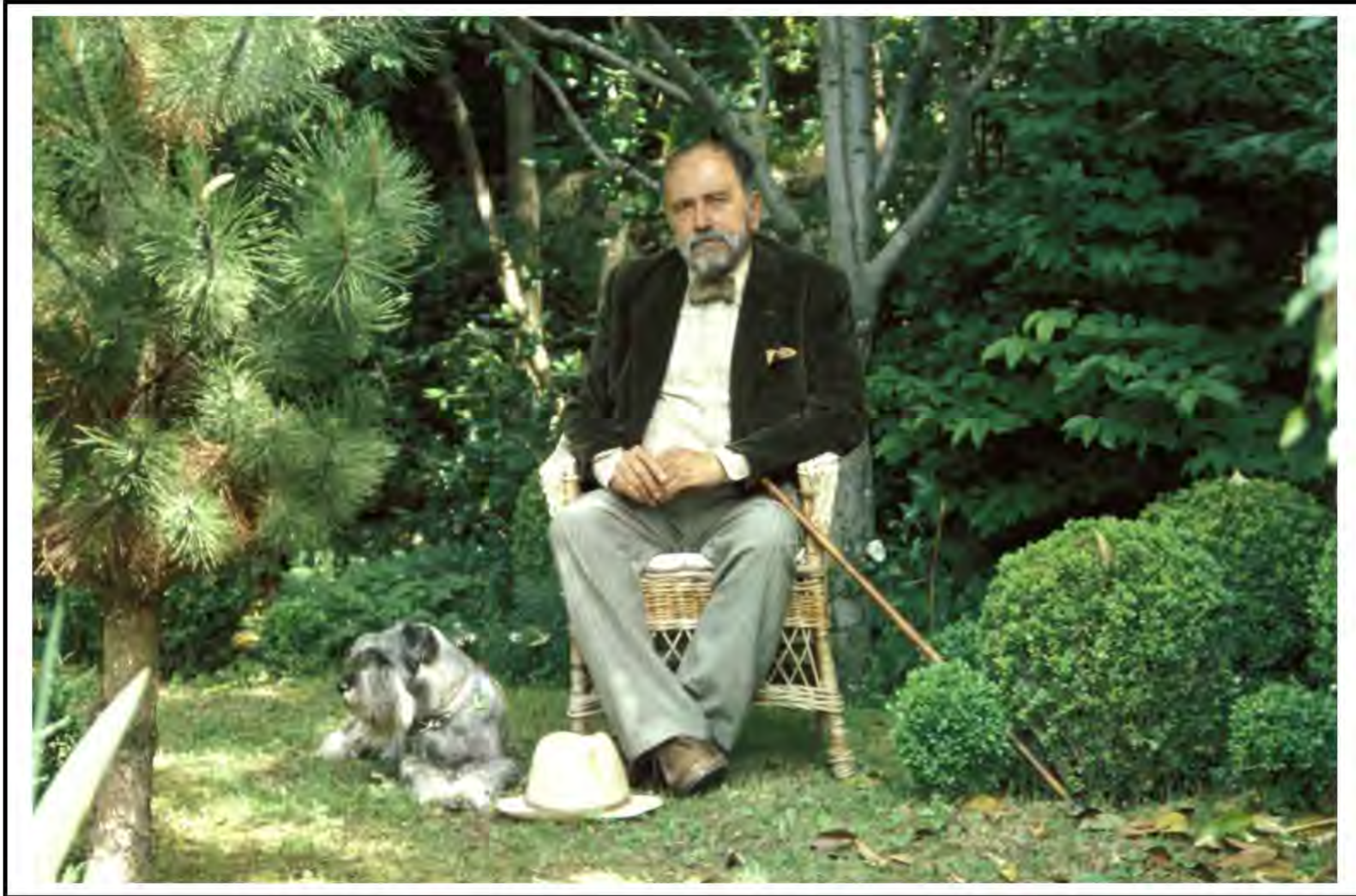
En el oasis, la palmera protege a los cultivos con su sombra durante el día y favorece la condensación nocturna. En la fase inicial del jardín, el rol de la palmera lo cumplieron los aligustres (*Ligustrum japonicum*). Utilizó los cipreses para marcar la estructura visual del jardín con su firmeza y verticalidad. Eligió arbustos de follaje aromático (bojes, mirtos, romeros, tomillos, lavandas, rudas...), añadió viburnos, peonías y rosales (Alberic Barbier, Souvenir de la Malmaison, New Dawn, Albertine, Dorothy Perkins, Iceberg...) y un sinfín de herbáceas entre las que cabe destacar las aquilegias, las anémonas, los crisantemos y una sugerente colección de lirios blancos, amarillos, ocre, azules, violetas y negros.

Las primeras elecciones se fueron consolidando o rectificando. *Este es un oficio de lentitud y tropezones*. La evolución de la vegetación fue suavizando la geometría de la obra civil. Los gatos le descubrieron los lugares más plácidos, las sendas más probables. La transformación progresiva de las masas vegetales fue modificando la relación con el exterior, la configuración de los espacios, la afirmación de texturas y colores del follaje... El jardín experimental fue dando paso a la creación plástica, hasta convertirse en un jardín laberíntico de caminos que se bifurcan, un jardín de estancias para la lectura, la conversación, la contemplación, con ocasionales ventanas abiertas al paisaje. El impacto visual del alcázar, su presencia abrumadora, se fue modificando con el crecimiento de la vegetación hasta formar parte del jardín sin aplastarlo, apareciendo y desapareciendo a medida que uno pasea por el jardín.

A mediados de los 90, Silva trasladó su residencia a Segovia. La enfermedad le obligó a un cambio en su ritmo de vida. Volvió de nuevo a la pintura (la serie **Paisajes de la memoria** fueron sus últimas acuarelas, caracterizadas por el máximo despojamiento: manchas de color de contornos difuminados con las que alcanza la pura abstracción lírica. Como en las aguadas chinas buscó contener el paisaje de un solo trazo, esencializarlo, captar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la Naturaleza) dedicando más tiempo al mundo interior, a prescindir de todo lo que no fuera realmente importante y a quedarse con lo mejor de las personas y del mundo. En cierto modo alcanzó la ataraxia, ese estado de ánimo que se caracteriza por la tranquilidad y la total ausencia de deseos y temores, una sabiduría existencial que supo comunicarnos a quienes tuvimos la fortuna de conocerlo en ese momento de su trayectoria vital además de transmitirnos sus conocimientos y su sensibilidad para mirar el paisaje y percibir el universo en el microcosmos del jardín.

Cuando faltó el maestro, nos quedó su jardín, donde por unos años (2001-2004) continuamos estudiando, observando y aprendiendo (fruto de estos años de estudio fue la publicación colectiva *El Romeral de San Marcos, un jardín de Leandro Silva*. CajaSegovia 2002). En su jardín tuvimos la oportunidad de gozar el paso de las estaciones a través de los cinco sentidos, asistir a todos los

fenómenos que constituyen la esencia de la vida, experimentar una conexión profunda con la Naturaleza y con nosotros mismos.



Leandro Silva en su jardín: El Romeral de San Marcos (Segovia)

REFLEXIONES DE LEANDRO SILVA ACERCA DEL PAISAJE Y EL JARDÍN

El paisaje

El paisaje ejemplifica una manera de estar en el mundo, es el resultado de la relación del ser humano con su entorno. En un equipo que se enfrenta de manera pluridisciplinar a un paisaje, el paisajista debe ocupar un lugar central, de él dependen la comprensión de sus sutiles mecanismos culturales y el establecimiento de las directrices que han de regir la conservación de su carácter. Lo primero es mirar hasta conocer perfectamente los rasgos que confieren a un medio su propia identidad. Antes de actuar es muy conveniente hacer un boceto del sitio para comprender el carácter de un paisaje: utilizar el dibujo como instrumento de análisis para entender las líneas de fuerza en un espacio y la acuarela para abocetar estudios de volúmenes y colores. Hay que apostar siempre por la conservación y potenciación de la vegetación autóctona ya que son las especies mejor adaptadas y un testimonio de la memoria histórica y cultural del sitio.

El jardín

Desde la noche de los tiempos, la humanidad ha traducido sus sentimientos, sus ideas, sus anhelos y sus miedos a través de la pintura, la literatura y los jardines. La creación de jardines responde a una

necesidad humana. El jardín es una respuesta al deseo de evasión de la realidad que habita en todo ser humano. Una huida que termina con el encuentro de uno mismo a través de la Naturaleza.

El jardín es una creación plástica que depende tanto del entorno natural en que se inserta como de la idea que lo sustenta. Sus elementos reflejan la comprensión de la Naturaleza que lo circunda, pero además tiene una intencionalidad, una idea que justifica su estructura y le confiere su carácter.

La creación de un jardín supone delimitar un espacio donde se establece un orden frente al caos exterior. Traspasar el umbral del jardín significa penetrar en el ámbito del misterio. En el mundo greco-latino, el jardín estaba impregnado de panteísmo, era un lugar donde los dioses (potencias de la Naturaleza) y los antepasados entraban en comunión con los seres humanos. En el budismo, el jardín es concebido como un mandala, símbolo misterioso que conecta con la mismidad. El Islam adopta el concepto persa de jardín como lugar íntimo conectado con lo sagrado, que encierra el misterio del viaje del alma a través del gozo de los sentidos.

Un jardín logrado es un microcosmos donde cabe asistir a todos los fenómenos que constituyen la esencia de la vida. Es un lugar donde el individuo entra en contacto con la realidad y consigo mismo.

El jardinero y el tiempo

El creador de jardines ha de ser también jardinero, el contacto directo con la tierra y la vegetación aporta una percepción de la realidad que es fundamental para sus proyectos. Pero una vez que el diseño ha sido implantado, todo el universo complejísimo del jardín reposa sobre la figura fundamental del jardinero que día a día ha de cuidar de su evolución.

El creador de jardines trabaja con espacios en esto coincide con la arquitectura, con volúmenes como la escultura, con colores como la pintura, con la interpretación temporal como la música, con los sentimientos y las emociones como la poesía, con ideas como la filosofía y ... con algo que le es propio y consustancial: con la vida frágil y vulnerable. Lo que diferencia al jardín de otras construcciones del espíritu es que está compuesto de materia viva en perpetuo estado de transformación. El jardín es un lugar atravesado por el tiempo. Plenitud, fugacidad. Entropía, renacimiento, eterno retorno. El tiempo construye y destruye el jardín.

El tiempo pauta la vida del jardín: los momentos del día, el paso de las estaciones, el ciclo vital de los elementos que componen el jardín (vegetación, obra civil, rocas). El tiempo que pasa (*bios*) y la paradoja del eterno retorno (*zoé*). La roca cretácica del farallón tiene millones de años, ante esa roca, el ser humano es un relámpago en el devenir del mundo. La contemplación de esa roca suscita la presencia de los que nos precedieron y de quienes vendrán después. A su sombra milenaria, el jardín crecerá y morirá.

El jardinero y el tiempo forman parte de la creación de un jardín. Hay un tiempo para actuar y un tiempo para ser paciente y dejar madurar. El jardín empieza a desarrollar sus matices a partir del momento en que la materialización del diseño se da por terminada. El primer año marca las pautas a seguir y los errores a rectificar. El segundo año se refuerza la estructura del jardín y se enfatizan determinados elementos intensificando el empleo de alguna especie. Este proceso de ajustes puede llegar a durar hasta seis años, el mantenimiento creativo (podar, trasplantar, reponer...) continúa indefinidamente. El jardín y su jardinero evolucionan conjuntamente, los tiempos de ambos se entrecruzan, su interacción es fuente de gozo y de desencanto.

La esencia del jardín es dinámica, nada es definitivo, las masas y colores de la vegetación están en continua transformación. El jardín se transforma pero su diseño sigue gobernando la evolución de la vegetación y con él su idea. El jardín no es una forma definitiva sino un equilibrio de circunstancias cambiantes que van recorriendo un determinado camino. El jardinero ha de estar atento a la importancia de las consecuencias estéticas que se ponen en juego con el aporte del tiempo.

El recorrido del jardín crea también una temporalidad nueva: la percepción rítmica del recorrido es un elemento clave del diseño. El trazado plantea un ritmo determinado en la percepción de las escenas distribuidas en el espacio, quiebros y encuadres se establecen de acuerdo con un *tempo* anticipando la experiencia secuencial del paseante.

El jardín posibilita viajar en el tiempo hacia adelante previendo su evolución en el caso de un jardín de nueva creación y hacia atrás en el caso de los jardines históricos, monumentos que nos llevan a modos de vida de otro tiempo. Toda restauración ha de ser fiel al espíritu del sitio. Además de buscar la documentación (planos, fotos, textos), es necesaria una larga y paciente observación del propio jardín. El reto está en adaptarlos a las necesidades del presente conservando la memoria del pasado.

El jardín excesivamente ordenado supone un vano intento de oponerse a la entropía general que rige el universo. La fragilidad es una de las lecciones del jardín, su esencia mutable y perecedera, espejo de nosotros mismos. *Et in Arcadia ego*. El cementerio en el jardín de la casa familiar de los terratenientes británicos y el jardín-cementerio en las ciudades sajonas expresan un modo de entender la vida y la muerte como un todo indisoluble. Un jardín logrado contempla en su propio diseño la posibilidad de su ruina, su decrepitud como elemento estético.

(Estas reflexiones de Leandro Silva fueron grabadas por el periodista José GÓMEZ MUNICIO y recogidas en su texto *El universo en el jardín. Paisaje y arte en la obra de Leandro Silva*. publicado por la Junta de Castilla y León en 2002).