



MR
Museo Romántico

Año 2002 • Número 4

REVISTA

MR

Museo Romántico

PUBLICACIÓN ANUAL

Año 2002 • Número 4

Dirección de la Publicación

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

Coordinación de la Publicación

VICTORIA SOTO CABA

Consejo de Redacción

ANTONIO GRANDE FERNÁNDEZ

MERCEDES RODRÍGUEZ COLLADO

MARÍA JESÚS SANZ MARTÍNEZ

JOSÉ IBÁÑEZ ÁLVAREZ



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-02-214-9

I.S.B.N.: 84-369-3628-0

Depósito Legal: M. 44.101-2002

Imprime: IMPRESA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Joaquín Puig de la Bellacasa

EDITORIAL

En esta ocasión dedicamos, de forma monográfica, el contenido de este cuarto número de la Revista del Museo Romántico, a un tema que consideramos de enorme interés: el jardín romántico.

A lo largo del siglo XIX se produce el triunfo de un modelo de jardín, cuyo diseño originario se había gestado en la Inglaterra del siglo XVIII y, en cierta medida, a través de las renovaciones planteadas ante la decadencia de la jardinería barroca. El éxito del nuevo modelo, al que se denominará paisajista, arranca de las creaciones parciales que se ensayan en las casas de campo y en los nuevos espacios cortesanos durante la segunda mitad del siglo ilustrado, para culminar en el entramado urbano de las grandes urbes decimonónicas.

Su paso por el periodo romántico supuso la confirmación de este nuevo modelo cuando la imagen de su trazado deja de vincularse a las oligarquías campestres y se difunde por la burguesía urbana.

Aunque son muchos los factores que inciden en la difusión del jardín paisajista, se han elegido para este número monográfico cuatro trabajos que inciden en el desarrollo de este modelo, como el papel que la botánica y las nuevas especies llegadas desde otros continentes a Europa tuvieron en la conformación del trazado, aspecto que analiza Eva Rodríguez; en segundo lugar se indaga, en el análisis de Darío Álvarez, uno de los procesos de mayor interés y repercusión del modelo paisajista, su sistematización como parque público en la ciudad, y por último, las distintas versiones que, en ámbitos tan opuestos como Madrid y el marco del pazo gallego, pueden presentar las creaciones de nueva planta en la ciudad o las remodelaciones sobre medios rurales y tradicionales, como presentan Victoria Soto y Jesús Ángel Sánchez en sendos artículos.

Hemos querido aproximarnos al tema desde diversas vertientes, que estamos seguros vendrán a enriquecer los estudios e investigaciones sobre este apasionante aspecto del Romanticismo.

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ
DIRECTORA DEL MUSEO ROMÁNTICO

ÍNDICE

- 11 BOTÁNICA, NATURALEZA Y COMPOSICIÓN EN EL JARDÍN DEL ROMANTICISMO.
EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO
- 37 GRANDES SISTEMAS VERDES: EL PARQUE EN LA CIUDAD DEL XIX.
DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ
- 61 NARCISO PASCUAL Y COLOMER Y LOS JARDINES DEL MADRID ISABELINO.
VICTORIA SOTO CABA
- 93 PRESTIGIO Y SENSIBILIDAD. EL UMBRÍO JARDÍN DE LOS PAZOS GALLEGOS.
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA



Botánica, naturaleza y composición en el jardín del Romanticismo

EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO

*Profesora Adjunta, Escuela Politécnica Superior
Universidad San Pablo-CEU*

Hoy en día estamos acostumbrados a ver en nuestros parques públicos especies vegetales exóticas, en el sentido de que su procedencia inicial fueron remotos lugares, aunque actualmente sean ya plantas habituales en jardinería y se cultiven en todos los países. Se ha dado un proceso que ha llevado a una “uniformidad jardinera” que hace que nuestros jardines se parezcan a los de cualquier otro país, o que los parques puedan ser igual en sus plantaciones tanto en Andalucía, como en Madrid, en Levante o en Asturias. Ni siquiera solemos reparar en las peculiaridades de la vegetación de los mismos y nos llama la atención que en un parque se empleen, por ejemplo, especies de la flora autóctona (como olivos, encinas, frutales, p. ej.), cosa que, por otro lado, se está convirtiendo en moda. Pero hubo un tiempo en que la variedad en las especies vegetales de un jardín tuvo mucha importancia, pudiendo constituir incluso el argumento principal del mismo, lo que le daba una riqueza sobreañadida. Igualmente, la variedad de la flora venida de todas las partes del mundo reflejaba una forma de ver el jardín y una imagen cambiante del concepto de Naturaleza diferentes a los actuales. En el SIGLO XIX la incipiente experimentación hortícola y botánica produjo un progresivo interés por las especies exóticas, que poblaron muchos jardines, y no sólo los jardines botánicos, lo que suponía un gran logro y un rasgo distintivo. Todo esto provocó una evolución de las formas del jardín y el desarrollo de elementos arquitectónicos novedosos como los invernaderos.

Como continuidad de la Ilustración, la época del Romanticismo fue el tiempo de las expediciones científicas, del desarrollo de las ciencias naturales, de los avances en agricultura, silvicultura, etc. Está estudiado cómo los conocimientos en botánica revolucionaron la medicina, la industria, la agricultura..., pero no tanto los jardines, cuya evolución a lo largo de los SIGLOS XVIII y XIX suele achacarse exclusivamente a otras causas, como contraponerse a la geometría estricta de los jardines barrocos, a las revoluciones sociales, políticas y económicas, a la filosofía del pintoresquismo, etc. No pretendemos que estas líneas sean una historia de la botánica española de la época del Romanticismo, ni tan

siquiera una historia de la botánica ornamental¹, sino que queremos poner en relación la flora empleada en los jardines con aspectos compositivos de los mismos. ¿Tienen algo que ver las plantaciones del jardín con la formalización abierta del mismo, con los senderos sinuosos, con los límites que se funden con el paisaje exterior, con el terreno ondulado, con las arquitecturas historicistas, con las piezas de agua naturalistas...? Nosotros opinamos que sí, aunque existe una dificultad para corroborarlo en ejemplos reales, ya que los jardines históricos han sufrido en muchos casos modificaciones poco sensibles con la esencia de los mismos, que suelen conllevar la desaparición de las plantaciones originales y su sustitución por las especies habituales actualmente. Además, en las descripciones coetáneas rara vez se repara en la vegetación². Intentaremos, por tanto, comprobar nuestro planteamiento en unos cuantos ejemplos, bien conservados o documentados, de jardines madrileños, para acotar así el tema que podría generar más de un libro.

EL JARDÍN ROMÁNTICO

Tipologicamente podemos incluir el jardín romántico dentro del concepto más amplio de jardín paisajista o pintoresco que abarcó la historia de la jardinería de todo SIGLO XVIII y XIX e incluso los primeros años del SIGLO XX, pero con algunas particularidades que iremos reseñando.

Todo jardín es una imagen ideal del mundo y esa imagen va cambiando a lo largo de la historia; así el jardín paisajista fue el jardín del liberalismo en contraposición al jardín barroco. Éste era eternamente igual frente al cambio de las estaciones y a las alteraciones del crecimiento vegetal, mientras que el jardín paisajista surgía del movimiento físico en la imitación de la naturaleza y rechazaba el trazado a cordel y la vegetación recortada por la poda³. El jardín paisajista hizo resurgir el gusto por la naturaleza en estado libre, el ensalzamiento del paisaje campestre y la valoración estética de los campos de cultivo. A la par se desarrollaban enormemente los conocimientos botánicos y las técnicas de horticultura, de manera que las nuevas posibilidades vegetales tuvieron su reflejo durante el SIGLO XIX en la tendencia del *gardenesque*, impulsada por las obras de Loudon⁴. Según esta variación de jardín paisajista

¹ En otro artículo abordamos la historiografía de la botánica española como marco de la teoría sobre jardines en la España del siglo XIX. Ver RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., "Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX", *Asclepio*, vol. LI-1, 1999, pp. 129-158.

² Por ejemplo, en el *Diccionario Geográfico...* de Madoz encontraremos profusas descripciones de parques, jardines, paseos urbanos, etc., de multitud de ciudades y lugares de España, pero sólo se reflejan los elementos arquitectónicos, la estatuaria, las medidas y la disposición general. De la vegetación simplemente se anota en ocasiones su frondosidad o algún otro dato general.

³ La descripción del jardín de Saint-Preux en *La nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) ilustra perfectamente esta imagen de jardín: ...Descendimos con mil vueltas hasta abajo del jardín, donde encontré el agua reunida en un bonito arroyo que serpenteaba dulcemente entre dos hileras de viejos sauces... En el extremo había una fuente bordeada de hierbas, juncos y rosales... Más allá de esta fuente había un terraplén guarnecido de multitud de arbustos de todas las especies, los más pequeños hacia lo alto y creciendo en altura a medida que el suelo se suavizaba... también fresnos, acacias... espesos arbustos señalan los bordes del lugar al comienzo del bosque... no hay nada alineado, nada nivelado, jamás el cordel entró en este lugar, la naturaleza no planta nada a cordel...

(citado más extensamente por Georges RIAT, *L'Art de Jardin*, Paris, 1901, pp. 277-282).

⁴ John Claudius Loudon (1783-1843) fue uno de los jardineros y teóricos del jardín más relevantes del siglo XIX. Al jardín "pictórico" de su maestro Repton le asocia una concepción científica de la botánica, de manera que el elemento esencial del jardín serán las plantaciones, sobre todo si son exóticas, para lucimiento del dominio de las técnicas hortícolas. Acuñó el término *gardenesque*, a partir de *picturesque*, para aplicarlo al jardín que él propugna. Publicó infinidad de escritos sobre jardinería, botánica e invernaderos, siendo *The Encyclopaedia of Gardening* (1812) su obra más conocida y la primera historia general de la jardinería.



Fig. 1. Ejemplo del estilo *gardenesque*, Jardín de Alton Towers (1814-1823).

los árboles y arbustos (preferiblemente de especies exóticas) se plantan en grupos, pero nunca se tocan entre sí, de manera que de cerca cada uno puede ser visto y admirado distintamente, mientras que de lejos muestran una bella gradación según el arte con que han sido emplazados⁵. Así pues, durante el Romanticismo se están introduciendo y aclimatando en Europa especies procedentes de todas las partes del Globo, lo que genera, en paralelo al desarrollo científico y utilitario, una verdadera fiebre por incluir en los jardines especies exóticas, con las que crear juegos combinatorios de formas y colores en un estilo jardinero ávido de variaciones y contrastes. Las “estufas” se convirtieron así en elemento imprescindible en todo jardín que se preciase y el gusto por las flores fomentó la aparición de las rosaledas y los “jardines de flores”, también proliferaron las coníferas, las palmeras y todo tipo de arbusto de colorido llamativo⁶.

⁵ Penelope HOBHOUSE, *Plants in Garden History*, Ed. Pavilion, Londres, 1994, p. 246.

⁶ Aunque ya desde el Renacimiento había jardines ornamentales para flores exóticas (recuérdese la fiebre de los tulipanes), donde se plantaban ejemplares de Asia Menor, la península Balcánica o América. P. ej., de Turquía se habían introducido ya el lauro (*Prunus laurocerasus*) y las lilas (*Syringa vulgaris*). Cfr. TERRADA LÓPEZ, M. J., “Las plantas ornamentales”, en AÑÓN, C. y SANCHO, J. L. (ed.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 307-327.

COMPOSICIÓN DEL JARDÍN PAISAJISTA (ESCENOGRAFÍA Y RECORRIDO) Y EL ELEMENTO VEGETAL

Los jardines paisajistas seguían, según expresión de sus tratadistas, las leyes compositivas de la pintura de paisajes, de manera que se organizaban en diferentes *escenas*, que se componían como si de un cuadro se tratase⁷: con efectos de luz y sombra, juegos de perspectiva, primeros y segundos planos, armonía o contraste de colorido, etc. Diversos elementos como el relieve del terreno, la vegetación, las piezas de agua y los edificios van triangulando el territorio, creando puntos focales, direcciones y perspectivas, relaciones espaciales complejas⁸. No existe un itinerario único, sino una multiplicidad de ellos, con ámbitos concatenados. Es imposible percibir todo el jardín en un sólo golpe de vista como sucedía en el jardín barroco; es imprescindible el *recorrido*, a veces incluso con un sentido simbólico-iniciático, para conocerlo y disfrutarlo, para descubrir sus rincones secretos. Así, la vegetación de cada escena también puede tener su simbolismo y acompañar o acentuar el carácter de la misma o la alusión áulica y mitológica. Así, Kent⁹ ya utilizaba los *clumps* o macizos de árboles repartidos por el terreno y el *belt* o plantación en pantalla para enmarcar las escenas del jardín.

La cumbre de esta manera de organizar un jardín fueron las realizaciones o “mejoras” de Brown¹⁰, que proponía parques como vastos espacios naturales, abiertos al paisaje exterior, con suaves colinas y valles verdes, caminos de amplias curvas, enormes lagos tranquilos, inmensos prados con grandes grupos de árboles limpios de maleza en las zonas bajas, redondeados, con un plano continuo de césped bajo ellos. Este tipo de jardín paisajista puro, que evocaba el típico paisaje inglés, jamás se dio en nuestro país, entre otros motivos porque nuestra climatología no es propicia para ellos y la estética de nuestros paisajes naturales poco tiene que ver con el aspecto de la campiña inglesa. Nuestros jardines, lógicamente tienen más que ver con el ideal de jardín mediterráneo. Lo

⁷ Se repasan los principios de la escenografía paisajista en SOTO CABA, Victoria: «Escenografía del jardín romántico», *Goya* nº 177, 1983, pp. 116-126. Es uno de los pocos artículos que en España han tratado de acercarse a este tema y, aunque sea brevemente, apunta algunos tipos de escenas típicas de jardín y señala tratados y manuales. Queremos destacar que pocas veces (hay alguna monografía sobre jardines catalanes y valencianos) se ha realizado un análisis profundo de la escenografía de algún jardín paisajista español concreto, al modo de los trabajos sobre los parques paisajistas ingleses, tratando de aplicar la teoría a ejemplos reales. Nosotros proponemos como modelo metodológico el empleado en el capítulo de nuestra Tesis doctoral: “Análisis del jardín de Vista Alegre. El trazado, elementos morfológicos y compositivos, la escenografía y la percepción del jardín”, en RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabancheles: la Posesión de Vista Alegre*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2000, pp. 231-356).

⁸ Hay autores que afirman que la aparición del jardín paisajista dio entrada a una nueva concepción del espacio, que surge del análisis del paisaje natural, esencialmente distinta del espacio compartimentado y estático propio de la arquitectura del período clásico y que tiene mucho que ver con la concepción espacial del Movimiento Moderno (*le “promenade architecturale”*). Cfr. ANÍBARRO, Miguel Ángel, “Lo pintoresco y la formación del jardín paisajista», *Anales de Arquitectura*, nº 3. Universidad de Valladolid, 1991, pp. 64-79, p. 78.

⁹ William Kent (1730-1748) fue uno de los jardineros que sentaron los principios del paisajismo inglés. Rechazaba la línea recta en los caminos y piezas de agua, propugnaba una plantación naturalista y se inspiraba en la pintura de paisajes para componer las escenas del jardín que solían tener como elemento principal pequeñas arquitecturas clasicistas.

¹⁰ Lancelot Brown (1716-1783) depuró los elementos establecidos por Kent, actuaba a gran escala realizando una “mejora” del territorio, conjugando grandes extensiones de césped y enormes piezas de agua. Buscaba la simplicidad extrema y empleaba muy pocos elementos arquitectónicos, llegando casi a una abstracción del paisaje natural.

que sí se adoptó fue la manera de organizar los recorridos y de disponer edificios y otros artificios para amenizar los jardines, más a la usanza de lo que Chambers¹¹ preconizaba en sus escritos que según las reglas compositivas de Brown.

En España, las curvas de los caminos en los jardines paisajistas no son tan amplias, no se juega tanto con el relieve del terreno ni se disponen interminables praderas, pero sí se trata de incitar la imaginación del visitante del jardín, de jugar con las sensaciones, aunque a una escala más reducida. Para ello se disponen todo tipo de pequeñas construcciones, puentes, esculturas, bosquetes, elementos de agua de contornos naturalistas, enlazados en una trama de sinuosos senderos, con un aspecto general de rusticidad. Además, aquí predominó el llamado “estilo mixto”, caracterizado por la combinación de parterres recortados y ejes geométricos en las zonas inmediatas a la casa, o en el trazado general de los parques públicos, con composiciones más libres pobladas de caprichos. Esto se podría explicar por la influencia francesa tardía o por el peso de la tradición clasicista en nuestro país, pero también gracias al “retraso” con que nos llega el nuevo estilo paisajista, ya que en los últimos años del SIGLO XVIII y principios del XIX resurgió el interés por la jardinería de épocas anteriores, con el redescubrimiento de las villas romanas renacentistas y barrocas, lo que redundará en la realización de configuraciones formales. En Inglaterra se estaba dando el *Italianate Revival Garden*, según los principios que empleaba Repton en sus jardines¹². Su ideal era un jardín compuesto de muchas partes, incluidas algunas de trazado regular o formal, como una terraza y parterre junto a la casa, una rosaleda frente al invernadero, un jardín americano con plantas de allí, un jardín chino con pabellón y plantas chinas, una casa de fieras y, finalmente, un jardín inglés o paseo rodeado de arbustos que los conecta a todos. Es decir, el eclecticismo e historicismo más consumados en el mundo del jardín¹³. Recordemos que en España en los manuales de la época¹⁴ se recomendaba:

Lo primero que debe ofrecerse á la vista es un parterre, que ocupará el terreno mas próximo á la casa, sea enfrente de ella ó á sus costados, tanto para que quede esta descubierta, como para que aquellas nos presenten sin cesar su hermosura y belleza, y puedan descubrirse desde todos los balcones y ventanas de la casa (...) Despues de delinear las primeras y principales calles, y haber dispuesto los parterres (...) segun la disposicion mas conveniente del terreno, se formaran en el resto del jardín muchos y diversos diseños como con árboles hermosos y grandes, ..., galerías, céspedes, gabinetes, laberintos, paseos, anfiteatros, canales figurados &c.

¹¹ William Chambers (1723-1796) fue arquitecto real, creador de jardines, como los de Kew p. ej., y teórico fecundo. Impulsó la moda chinesca en los jardines, que se llenaron otra vez de infinidad de construcciones historicistas y eclécticas buscando efectos teatrales para suscitar sensaciones contrapuestas en el visitante. Con él el jardín revela de nuevo su carácter artístico y se llena nuevamente de flores como precursor del jardín de especies exóticas.

¹² Humphry Repton (1752-1818) ideó el estilo mixto que adoptó posteriormente la jardinería victoriana. Buscaba una animación de los elementos paisajistas con terrazas de paseo y otros elementos formales; combinaba el césped con árboles y arbustos exóticos y disponía pequeños jardines especializados donde no solían faltar los invernaderos.

¹³ Repton decía: “He de esperar que no se considere más absurdo coleccionar jardines de diferentes estilos, fechas, caracteres y dimensiones en el mismo recinto, que disponer las obras de un Rafael y un Teniers en el mismo gabinete o guardar libros sacros y profanos en la misma biblioteca” (*Fragmentos*, p. 536). Citado por Nikolaus PEVSNER: “Humphry Repton”, *Anales de Arquitectura*, nº 6, 1995, pp. 111-124, p. 120.

¹⁴ *Boletín Oficial de Madrid*, nº 1178, pp. 2-4, 1840.

Así aparecerá una mezcla de parques paisajistas con zonas regulares en las que abundarán invernaderos y jardines de flores, un jardín suma de jardines. La nueva tendencia romántica produce así interesantes jardines mixtos, con elementos compositivos y vegetales tradicionales entretreídos en un novedoso sistema de relaciones espaciales.

Los elementos de composición y la vegetación

En rasgos generales, el jardín romántico repudia cualquier geometrización y simetría, se identifica con la naturaleza y se basa en la poética del pintoresquismo. Es decir, el jardín es una mimesis de la naturaleza de la que, con los medios que ella misma ofrece, se imita su libertad de formas¹⁵, pero siempre bajo el prisma conceptual de paisaje del momento. A la par, ya desde la época del Neoclasicismo como anticipación del Romanticismo, el jardín se enriquece con un significado que trasciende su mero aspecto formal y entra en el mundo de la imaginación, de las sensaciones y de las emociones: placer, alegría, melancolía, solemnidad, meditación, etc. Para conseguirlo se manejan tanto elementos naturales como artificiales.

Esta filosofía y la manera de materializarla se codificó en Inglaterra en infinidad de tratados. Así, Whately¹⁶ escribe que la naturaleza, en su sencillez, no emplea más que cuatro elementos en la composición de sus escenas: el terreno, la vegetación, el agua y las rocas. El hombre ha introducido un quinto elemento, que son los edificios. La variedad de formas, de tamaños, de colores y de posiciones de estos elementos determinarán la belleza y el carácter de un paisaje¹⁷. Veamos las condiciones que deben cumplir cada uno de estos elementos:

- **el terreno:** de la combinación de sus formas cóncava, convexa y plana deriva la singularidad del sitio. En un terreno bien dispuesto deben predominar las formas cóncavas, pues ofrece mayor superficie visible, mayor profundidad a la perspectiva y una gran ligereza y elegancia.
- **la vegetación:** presenta tres aspectos fundamentales ya que puede ser la forma de la superficie que cubre el suelo (hierba, musgo, líquenes, hiedra...), la forma media que no destaca del fondo del paisaje (arbustos) y la forma completa que puede caracterizar un paisaje (árboles). Los árboles y arbustos se distinguen por su color, su tamaño y la forma de sus ramas, tronco y follaje. Todo esto hay que tenerlo en cuenta en la composición y en la agrupación de las distintas especies para obtener un efecto de variedad. A ello contribuyen también los cambios estacionales de color. Whately distingue cuatro modalidades de agrupamiento de las plantas:

¹⁵ "...la peculiaridad del jardín paisajístico consiste en la imitación de la naturaleza por medio de la propia naturaleza" (ASSUNTO, Rosario, *Ontología y teleología de Jardín*, Ed. Tecnos, Madrid, 1991, p. 92).

¹⁶ El tratado de WHATELY, *Observations on Modern Gardening*, publicado en 1770, especifica los elementos principales de composición del jardín paisajista. Esta clasificación es reproducida en infinidad de tratados de jardinería desde el siglo XVIII, en todos los países. Se dan todo tipo de detalles y leyes de composición basándose en estos elementos y todas sus subdivisiones según las características concretas de cada uno de ellos. Lo que exponemos aquí es tan sólo un resumen de las extensas páginas dedicadas a estos temas, con interminables clasificaciones, variantes y posibilidades.

¹⁷ Podemos ver que estas anotaciones realizadas por Whately son precursoras de los actuales conceptos que maneja la geografía del paisaje en su intento objetivo y científico de cualificar y estudiar los paisajes naturales o humanizados.

- *grupo*: con dos a ocho plantas, bastante transparente y con gran unidad.
- *macizo*: o *clump*, más espeso y extenso que el grupo.
- *bosquete*: formado por varios grupos conjuntos, con gran variedad, plantas de alto fuste, follaje compacto y sin sotobosque para dar majestad.
- *bosque*: más extenso y con más cobertura que el bosquete, con efectos de claroscuro.
- **el agua**: es imprescindible en cualquier jardín, sobre todo si hay grandes extensiones. Es sugestiva, aporta color y movimiento a los paisajes solitarios. Los estanques profundos rodeados de vegetación producen sensaciones de melancolía. El agua corriente, en forma de arroyos y cascadas, debe comenzar y terminar en colinas, mientras que el agua estancada produce un efecto de espejo que se acentúa cuando está en grandes llanos. Un arroyo límpido produce alegría, el agua rápida sugiere animación y los torrentes terror.
- **las rocas**: sirven para realizar prominencias donde colocar pequeños edificios y, aunque son un elemento secundario, provocan un efecto de fuerza y contraste.
- **los edificios y viales**: son la nota humanizada en el jardín, por lo que hay que limitar su empleo. Algunas construcciones son necesarias para ciertas funciones en el jardín, otras sirven como lugar de aislamiento, adornan y resuelven escenas. Hay que situar estos elementos de arquitectura en puntos apropiados y bien determinados para caracterizar las escenas. Rompen la monotonía sin alterar el carácter y pueden dar fuerza expresiva a una perspectiva o conducir la imaginación lejos en el tiempo. Las vías han de adecuarse a la forma del terreno y a las singularidades del sitio.

En la misma línea de los ingleses, también aparecieron tratados de jardinería paisajista en Francia, como *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature...*, de Girardin¹⁸, publicado en 1777. Se trata de un texto completísimo sobre composición de jardines, donde aparecen desde temas generales sobre el conjunto, el paisaje, la escenografía, la conveniencia del género para toda clase de propietarios, el poder del paisaje sobre nuestros sentidos y nuestra alma... hasta los más minuciosos detalles sobre diseño. También tendrá gran importancia el *Manuel Complet de l'Architecture des Jardins* de Boitard¹⁹, publicado en 1834, que establece reglas de composición para las escenas de diferente carácter. Así, podía haber: escenas majestuosas; escenas terribles; escenas pintorescas; escenas rústicas, con cultivos y frutales; escenas exóticas, donde predominaba el elemento vegetal, con vegetación foránea²⁰; escenas melancólicas; escenas románticas; escenas tranquilas; escenas alegres y escenas fantásticas.

¹⁸ GIRARDIN, R. L., *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Chez P. M. Delaguette, Génève et Paris, 1777.

¹⁹ BOITARD, Marcel, *Manuel Complet de l'architecture des jardins ou l'art de les composer et les décorer*, París, 1834, 2 vol. Citado y comentado por Victoria SOTO CABA, «Escenografía del jardín romántico», *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁰ Recordemos que el gusto por lo exótico es una peculiaridad de la arquitectura romántica, que presenta una amalgama de elementos decorativos góticos, chinos, árabes, etc... Todo aquello que es extraño, exótico, lejano... aunque no se correspondan ni cronológica ni geográficamente se podía conjugar. Todo esto tiene relación con los viajes a tierras lejanas, con las expediciones científicas que trajeron especies de América, Asia y África a los jardines botánicos, de donde luego pasaron a los jardines privados.

Multitud de tratados decimonónicos utilizarán la clasificación de *elementos y escenas* como argumento organizativo. Incluso en el SIGLO XX se seguirá empleando esta fórmula, como por ejemplo en el tratado de Vacherot, *Parcs et jardins: album d'études*, publicado en 1900 por primera vez, el cual conocerá varias reediciones²¹.

DISPOSICIONES VEGETALES EN EL JARDÍN ROMÁNTICO Y LA MODA DE LAS ESPECIES EXÓTICAS

Los jardines paisajistas se caracterizaron, en un principio, por ser predominantemente “verdes”, con una flora arbórea autóctona dispersa sobre grandes praderas de césped y sin flores. A veces también incorporaban especies típicamente agrarias, como campos de cereales o zonas de huerta y frutales. Pero paulatinamente, y sobre todo en el SIGLO XIX, fueron incluyendo especies exóticas y fue transformándose el gusto, de manera que se valoró cada vez más el colorido, la variedad y los contrastes, lo que culminó en la tendencia del *gardenesque*. Veamos ejemplos de composiciones típicas del jardín romántico que se fundamentan en el elemento botánico.

Arboledas

En fotografías aéreas antiguas de Madrid donde aparecen jardines de origen decimonónico puede verse la disposición que seguía el arbolado, muy suelto, formando cortinas, encuadrando las piezas arquitectónicas, marcando los planos en profundidad, indicando las salidas laterales y ordenando los fondos, como era típico en el jardín paisajista. Ya Kent había establecido el modo de agrupar el arbolado para conseguir efectos de profundidad sin utilizar los recursos perspectivos clásicos, disponiéndolo de acuerdo con la forma del terreno, ocultando la terminación de los elementos de agua para fingir su continuidad más allá de los límites del jardín, etc. Por su parte, Brown utilizaba *grupos* de pocos árboles formando masas circulares o *bandas* arboladas, según fuese necesario, que delimitaban perimetralmente el recinto, diferenciaban espacios subordinados, enmarcaban la casa, ocultaban vistas ingratas o se abrían al paisaje exterior. En España se siguieron seguramente los consejos que daba Girardin en su

²¹ La edición que hemos manejado es VACHEROT, J., *Parcs et jardins: album d'études*, Librairie Octave Doin, Paris, 1925. Es destacable que las actuales teorías sobre el estudio del paisaje aún se basan en distinguir la existencia de elementos naturales -manipulables y no manipulables- y elementos artificiales, que se combinan para cualificar un paisaje determinado. En realidad la acción del hombre sobre el paisaje es múltiple y compleja (agricultura, industria, obras públicas, urbanización, turismo...) de manera que siempre se da una artificialización del paisaje inicial. Por otro lado, los paisajes son tantos como perceptores, aunque la realidad física sea única. Así pues, las actuales teorías sobre el paisaje y las metodologías para su estudio son complejas, pero siguen teniendo en cuenta los principios que asentaron los teóricos del jardín pintoresco. Sobre las actuales teorías y metodologías se pueden consultar p. ej.: VV.AA. *El paisaje*, E.T.S.I. Montes, Madrid, 1987; VV.AA., *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Ed. Champ Vallon bajo la dirección de Odile MARCEL, Seyssel, 1989; BLANCHEMANCHE, Philippe, *Bâtisseurs de paysages*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1990; VV.AA. *I Jornadas Internacionales sobre Paisajismo*, Gaelsa, Santiago de Compostela, 1991 y AGUILO, Miguel, *El paisaje construido, una aproximación a la idea de lugar*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999.

tratado²², donde se decía que las plantaciones desde el punto de vista pintoresco deben cumplir cinco objetivos: establecer planos de perspectiva, dar relieve incluso a un terreno totalmente plano, esconder los objetos desagradables, dar espacio a los objetos interesantes y crear contornos agradables a las aguas y al terreno.

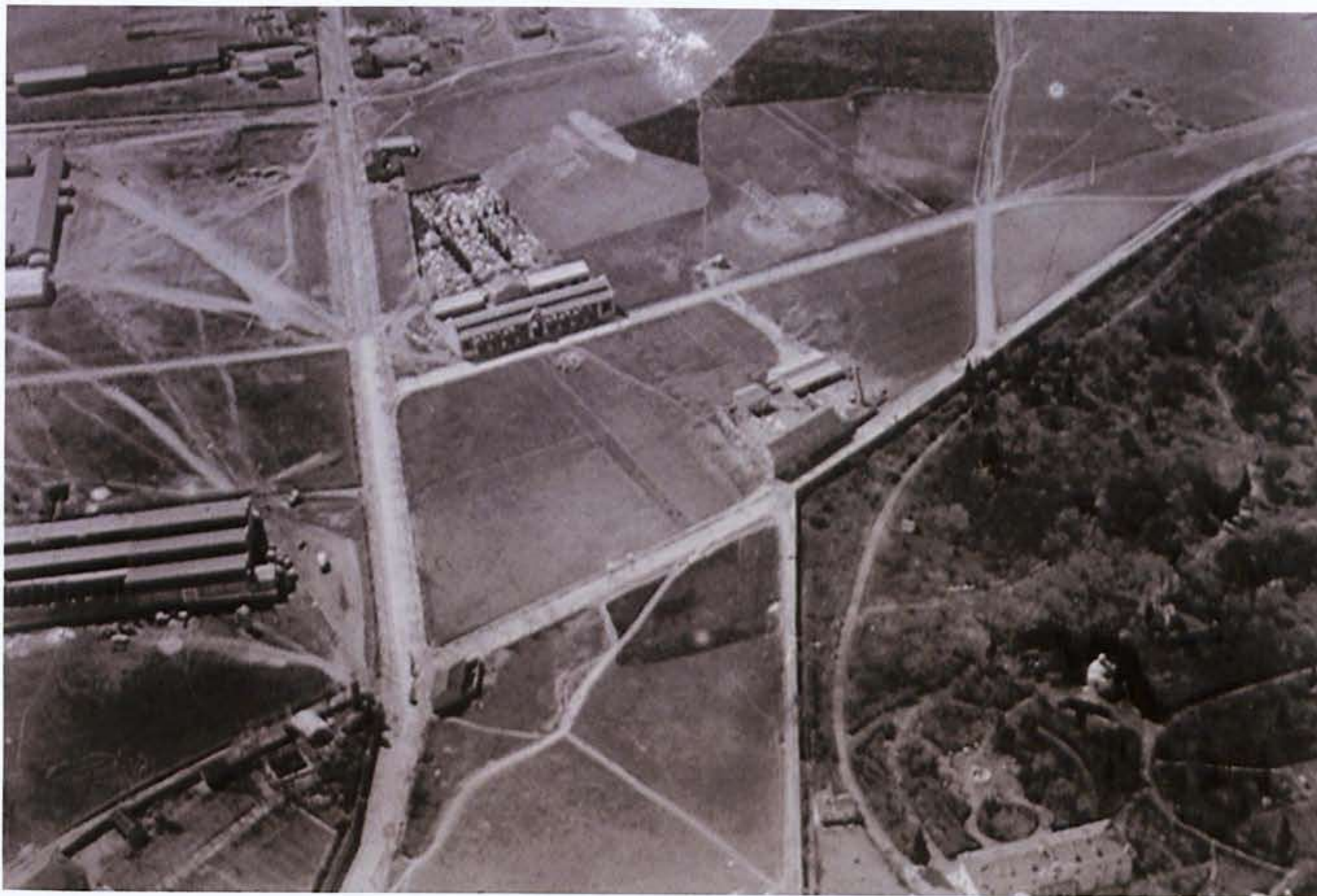


Fig. 2. Vista aérea del arbolado de una quinta de recreo en Carabanchel Alto.

Estos trucos son más complejos espacialmente que la disposición clásica de *bosquetes* y *alineaciones*. En los jardines de épocas anteriores el elemento vegetal protagonista era la *alineación* de árboles que acompañaba los caminos rectilíneos y generaba las perspectivas y la estructura del conjunto. Se potenciaba en su parte inferior con setos recortados e incluso los propios árboles de alineación presentaban a veces sus copas talladas. No sólo marcaban los ejes de composición sino que delimitaban los *cuadros de plantación*, donde podían disponerse elementos vegetales arquitecturizados (como un jardín de setos recortados o un laberinto), o bien dejarse crecer la vegetación autóctona (*bosquete*). La solución más geometrizada, el *parterre* o *boulingrin*, solía estar cercana a la casa o palacio, combinada con elementos

²² GIRARDIN, R. L.: *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile, op. cit.* Hacemos hincapié en la existencia de varios ejemplares de este manual en la Real Biblioteca de Palacio desde tiempos de Carlos IV, por lo que muy bien podía estar siendo utilizado como guía por los jardineros y arquitectos reales que implantaron el estilo paisajista en nuestro país.

arquitectónicos como escalinatas y terrazas, fuentes y estatuaria; y los bosquetes se disponían en los bordes, rodeando el jardín formal, o en la zona de *parque*. Tenemos ejemplos clarísimos en los jardines de La Granja y en los jardines más antiguos de Aranjuez. Para los setos y elementos de *topiaria* se empleaban especies como el boj (en la *broderie*), el carpe, el arce, el haya, el aligustre o el tejo, casi todas perennes y aptas para la talla. Para las *alineaciones* abundaban los tilos y olmos (llamado antiguamente álamo negro); y en los *bosquetes* también fresnos, chopos (álamo blanco), abedules, hayas, robles, castaños, nogales, avellanos, quejigos, laureles... y arbustos como madroños, espinos, saúcos, enebros... todos ellos especies de la flora local generalmente. En los *parterres* se disponía una gran variedad de plantas estacionales de flor²³.

En el jardín romántico no tiene por qué haber árboles de alineación y los bosquetes no están encerrados por éstos, ni siempre se combinan alineaciones y setos. Se forman *grupos*, *bosques*, *cinturones* y *pantallas* como era característico en los jardines paisajistas. La disposición más típica consiste en una plantación arbustiva y arbórea esporádica, variada y dispersa, sobre pradera en las zonas de mayor extensión, con las especies autóctonas y altas más lejanas a la edificación, y las exóticas más cercanas. En nuestros jardines románticos siempre abunda la vegetación arbórea, que se adecúa especialmente al clima, ya que la hierba no prospera bien y las sombras son una de las propiedades más apreciadas del jardín. Ahora, a los árboles “tradicionales” se añadirán especies traídas de tierras lejanas, que se plantan en lugares estratégicos del jardín y destacan por su porte o forma (como las grandes coníferas, los sauces llorones o las palmeras), por su floración y colorido (como algunas acacias, árboles del amor, del Paraíso, magnolias, etc.) e incluso pueden ser, en solitario, los protagonistas de una determinada escena.

Para el Buen Retiro se proyectaron zonas de tipo paisajista ya en 1848 (reforma de la Huerta de San Jerónimo por Narciso Pascual y Colomer y el “Paisaje español” de Francisco Viet), pero hubo que esperar a 1878 para que en el Campo Grande se trazasen paseos curvos entre praderas y una ría irregular, aprovechando los suaves desniveles del terreno²⁴. La pradera es un elemento difícil de mantener en el clima de Madrid, pero hace al parque diáfano y accesible, por lo que tuvo y tiene una buena acogida popular frente a la compartimentación tradicional del mismo. Pero son fundamentales los árboles para aportar sombra y hacer agradable la estancia, por lo que en esta zona del Retiro hay una vegetación arbórea densa con acacias de tres puntas (*Gleditsia triacanthus*), ailantos (*Ailanthus altissima* o árbol del cielo), tejos (*Taxus baccata*), pinos (*Pinus halepensis*, *pinus laricio* y *strobis*), cipreses (*Cupressus sempervirens* y *macrocarpa*), cedros (*Cedrus atlantica* y *deodara*), secuoyas (*Sequoia sempervirens*), robles (*Quercus robur*), sauces (*Salix babilonica*) y olivos (*Olea europaea*), así como madroños (*Arbutus unedo*), lauros (*Prunus laurocerasus*), sauquillos (*Sambucus ebulus*) y aligustres (*Ligustrum lucidum*)²⁵. Queremos destacar la imagen producida por los cipreses de agua (*Taxodium disti-*

²³ Ver, p. ej., MORENA, Isabel de la. “Plantas de los jardines de La Granja de San Ildefonso en el siglo XVIII”, *Reales Sitios*, nº 146, 2001, pp. 50-57.

²⁴ Sobre el Buen Retiro ver ARIZA, Carmen. *Los jardines del Buen Retiro de Madrid*, 2 vol. Ed. Lunwerg y Ayto. de Madrid, 1990 y *Los parques públicos de Madrid*, Ed. Lunwerg y Ayto. de Madrid, 2002.

²⁵ A partir de aquí indicaremos entre paréntesis el nombre científico de la planta que estemos citando para evitar confusiones que se dan a veces por emplear sólo la nomenclatura común. A fin de no alargar innecesariamente el texto, sólo especificaremos dicho nombre la primera vez que hablemos de cada especie y sólo en los ejemplos de jardines concretos. En este caso podemos observar que hay especies autóctonas o de cultivo antiguo, junto con árboles venidos de Asia y América del Norte.

chum)²⁶ que surgen dentro del lago frente al Palacio de Cristal, que con su delicada coloración rojiza en el otoño y su aspecto caedizo, provocan una dulce sensación de melancolía.

El Campo del Moro se ajardinó sobre el antiguo parque en 1844, según proyecto de Narciso Pascual y Colomer, que dispuso un gran eje abierto²⁷, donde están las fuentes, alineado con palacio y descendiendo desde la Gruta de las Camelias hasta el pie de los jardines. Este eje se tapiza de césped y se adorna con borduras y platabandas de flores de temporada. El resto del jardín se dejó a modo de bosque con calles, donde se plantaron más de 3000 tilos traídos de Asturias, Jaca y León, mezclados con frutales, como avellanos (*Corylus contorta*) y membrilleros (*Cydonia oblonga*), en una atípica unión bosque-huerto. Sobre esta zona boscosa actuó Ramón Oliva a finales de siglo, aplicando un trazado paisajista donde destacan las coníferas, como las secuoyas (*Sequoia sempervirens* y *giganteum*) y árboles de floración vistosa como los castaños de Indias (*Aesculus hippocastanum*) de flores rosa, las magnolias (*Magnolia grandiflora*) y los árboles del amor (*Cercis siliquastrum*)²⁸.

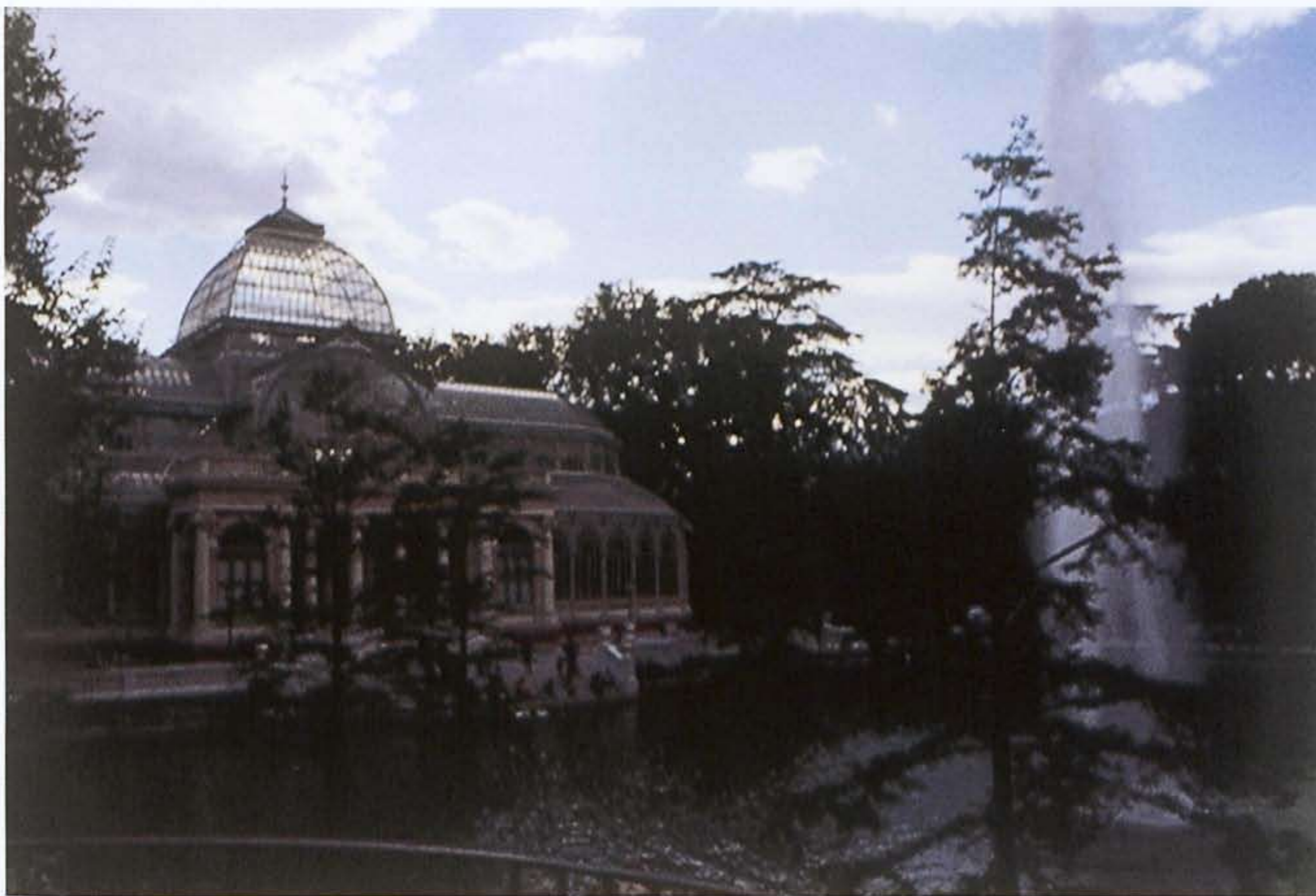


Fig. 3. Los cipreses de agua en el estanque del Palacio de Cristal en el Retiro.

²⁶ No se debe confundir esta especie con el ciprés de Montezuma, o árbol de los candelabros o ahuehuete, que es el famoso *Taxodium* del Parterre del Retiro (*Taxodium mucronatum*), que procede de Méjico. El ciprés de agua, o de los pantanos o calvo procede de EE.UU., pero en muchos escritos sobre el Retiro se intercambian sus nombres vulgares.

²⁷ En proyectos anteriores ya figuraba dicho eje. P. ej. en el de Villanueva se le llamaba "Paseo de las lilas". Cfr. SANCHO, José Luis. *Jardines de Palacio*. Ed. Avapiés y Cajamadrid, Madrid, 1994 (reeditado en 2002).

²⁸ Aparece el listado de especies arbóreas actuales en el Campo del Moro en HISPANIA NOSTRA, "El Parque, el Campo del Moro y el Jardín de Sabatini", en VV.AA., *Jardines clásicos madrileños*, Ayto. de Madrid, 1981, pp. 61-66.

En la Alameda de Osuna se hicieron numerosas plantaciones²⁹ y reformas durante el SIGLO XIX, introduciéndose gran variedad de coníferas, palmas excelsas (*trachycarpus fortunei*), acacias (*Acacia dealbata* y *Robinia pseudoacacia*), sóforas (*Sophora japonica*), etc. En la plaza de la exedra puede apreciarse la combinación de planos en profundidad de elementos vegetales recortados a la manera tradicional con especies exóticas como las palmas y árboles autóctonos como los pinos carrascos (*Pinus halepensis*).

Frente al Palacio Viejo de la Posesión de Vista Alegre se extendían cuadros de plantación delimitados por líneas de árboles y setos, pero de contornos irregulares. En el interior de los cuadros se combinaban árboles, arbustos y flores dispuestos entremezclados, como si creciesen de manera natural. Había cipreses -tanto piramidales (*Cupressus sempervirens*) como de rama abierta (*Cupressus macrocarpa*)-, tuyas orientales (*Platycadus orientalis*), árboles frutales y olmos como vegetación arbórea. Los setos eran de boj (*Buxus sempervirens*), laurel (*Laurus nobilis*), romero (*Rosmarinus officinalis*) y espliego (*Lavandula angustifolia*), aportando su nota de olor y color. Como arbustos sueltos había aligustres, sauquillos, evónimos (*Evonimus japonica*), celindas (*Philadelphus coronarius*), espinos de fuego (*Pyracantha coccinea*), hortensias (*Hydrangea macrophylla*), nísperos (*Eriobotrya japonica*) y bupleuros (*Bupleurum fruticosum*). En los



Fig. 4. Aligustre en la Fuente del Berro.

²⁹ Ver AÑÓN, Carmen, *El capricho de la Alameda de Osuna*, Caja Madrid, 1994, pp. 83-84.

interiores de los cuadros rosales, azucenas (*Lilium candidum*) y filera (*Phillyrea sp.*) entre otras plantas de flor. Los cipreses, los olmos y los frutales son árboles con una larga tradición en la jardinería mediterránea, aportando los frutales una nota campestre muy típica en los jardines españoles³⁰, que contrasta con la nota exótica de las tuyas. También en los arbustos y en las plantaciones de temporada se daba esa combinación de especies tradicionales con exóticas.

El Parque del Oeste se construyó entre 1893 y 1905 (reconstrucción entre 1956 y 1973) según los principios del paisajismo y dentro del movimiento de parques públicos en Europa y América del último tercio del SIGLO XIX. En él los “sinuosos caminos suben y bajan bordeados de anchos y mullidos prados de hierba finísima y verde. Los pinos y abetos, pinsapos y pinabettes, ponen en el paisaje del Parque su nota densa y sombría. Allá abajo, donde corren las aguas bullidoras de un arroyo, los álamos esbeltos tiemblan estremecidos a la brisa”³¹.

En otro jardín de origen antiguo, pero transformado a finales del SIGLO XIX en jardín de recreo público, el parque de la Fuente del Berro, también se trazaron senderos y arroyos sinuosos sobre una abrupta topografía, con plantaciones de árboles de gran porte sobre pradera, buscando contrastes de verdes y de formas. A principios del SIGLO XX fue remodelado por Cecilio Rodríguez, que plantó árboles y arbustos raros³² que se conservan en la actualidad en muy buen estado, siendo protagonistas de algunas zonas del jardín. Así, los llamativos aligustres (*Ligustrum lucidum* cult. *aureovariegatum*) que normalmente se emplean como



Fig. 5. El ginkgo biloba de la Fuente del Berro.

³⁰ Había frutales entremezclados con árboles más “ornamentales” también en el Campo del Moro y en la Plaza de Oriente, mientras que en muchos jardines de los Reales Sitios, como en La Granja y en Aranjuez, los frutales, junto con las plantas hortícolas y las plantas de flor, estaban encerrados por muros y tapias en las Partidas Reservadas.

³¹ José María DONOSTI, “Jardines madrileños: el Parque del Oeste”, *Blanco y Negro*, 26 de septiembre de 1915. Citado en REMÓN, Juan, *Parque del Oeste*, Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 32.

³² “Residencias campestres. La Quinta del Berro”, *Blanco y Negro*, 27 de julio de 1924, n° 1732. Citado por Ángela SOUTO, *Fuente del Berro*, Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 74.

setos, son aquí árboles exentos de curiosa forma y coloración; o el espléndido ginkgo (*Ginkgo biloba*) o “árbol de la vida”, que con su silueta, sus curiosas hojas y sus ramas horizontales entrecruzadas destaca sobre un fondo de bosquecillo, majestuoso al lado de la fuente de la zona baja del jardín.

Huertas y frutales

En cierta manera, el jardín paisajista como celebración de la tierra que es, recogerá en parte la tradición mediterránea del huerto. No podemos olvidar la importancia de la agricultura en la economía del SIGLO XVIII y la repercusión de



Fig. 6. Huerta en el Buen Retiro.

la reforma agraria en Inglaterra en la configuración de los jardines paisajistas, apareciendo lo que se denominó *ferme ornée* tanto en Francia como en Inglaterra. En los manuales de jardinería de finales del SIGLO XVIII y de todo el SIGLO XIX se fomenta esa dualidad jardín-huerto. Por ejemplo, el manual de L. J. Troncet, en el que se ocupa primero del “jardín *potager*” y después del “jardín de placer o diversión”³³. También Audot dedica un capítulo a lo que él llama “jardines mixtos”, que no son, como cabría esperar, una combinación de jardín regular y jardín pintoresco, sino que conjugan una parte de jardín paisajista con una parte *potager-fruitier*, sin que ambas zonas, ornamental y útil, estén separadas³⁴.

En los jardines tradicionales y en los Reales Sitios durante el Renacimiento y el Barroco hubo huertas y campos de cultivo, con finalidades utilitarias, pero solían estar en zonas anexas al jardín e incluso separados de éste por tapias. Así, en Aranjuez se conservan en el Jardín del Príncipe campos de frutales y de lavanda y, recientemente, al sur del Retiro se ha reconstruido una zona de huerta con su noria. Los tra-

³³ L. J. TRONCET: *Le jardin potager, le jardin d'agrément*, Librairie Larousse, París, s. f.

³⁴ AUDOT: *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, Audot Librairie Editeur, Paris, 1859, pp. 43-45.

zados son rectilíneos, con caminos y cuadros enmarcados con seto de plantas aromáticas donde se disponen arbustos y frutales.

Sin embargo, en Vista Alegre podía observarse una gradación norte-sur desde un jardín más ornamental y lúdico hacia el jardín rústico de los campos de cultivo, aunque no había cambios en el tratamiento de los viales ni en las pautas del trazado general. Igualmente, en la vegetación se encontraba también esta gradación desde la parte norte (donde están los elementos arquitectónicos principales), con una gran masa de árboles de sombra, alineaciones, setos, macizos de arbustos y flores (con contrastes cromáticos), hasta las huertas, frutales y olivares al sur. Las grandes coníferas aisladas actuaban como puntos focales de color verde oscuro y los cipreses se empleaban en las zonas más importantes y combinados con la estatuaria. En el sur de la Posesión había extensiones ocres de cereal compaginadas con el juego de color de almendros y olivos. Esta imbricación entre la faceta recreativa y productiva del jardín y su reflejo en el trazado de los recorridos y espacios de la quinta es uno de los aspectos más interesantes de Vista Alegre. Aquí, esa relación entre jardín y agricultura era más estrecha que en el resto de los Sitios Reales, ya que el “reservado” deja de existir y las zonas del jardín de juegos y los campos de cultivo forman un continuo, apareciendo incluso varios de los “caprichos” dentro de la parte productiva de la finca, la cual recibía el mismo tratamiento formal que la zona de recreo, ordenándose con senderos curvos sobre el terreno ondulado sin modificar, en una transición curiosa desde una vegetación llena de especies ornamentales y exóticas a un campo de huertas, olivares, frutales y viñedos típicamente mediterráneo.



Fig. 7. Gradación de la vegetación en el jardín de la Posesión de Vista Alegre.

Jardines de flores

Aparte de los árboles y la faceta rústica, también tuvieron importancia en los jardines románticos las flores. En jardines como el Casino de la Reina, Vista Alegre y la Alameda de Osuna incluso se vendían para contribuir al mantenimiento de los mismos, ya que se cultivaban en cantidad más que abundante para decorar los parterres, formar borduras y colorear distintas zonas del jardín. Las había de infinidad de especies, incluidas muchas exóticas que se aclimataban en las estufas e invernáculos antes de ser plantadas en primavera y verano, así como muchas plantas de temporada que proporcionaban un toque de alegría en las zonas próximas a los palacios y casas. También destacaban las rosas que se entreveraban con los árboles de alineación, regalando su nota colorista y sus agradables fragancias, o bien se disponían en zonas especialmente diseñadas para ellas, a modo de un jardín dentro del jardín.

El empleo de flores no es precisamente una característica habitual en los jardines paisajistas genuinos, donde, como hemos comentado, se daba un predominio del color verde en sus distintas gamas, pero sí fueron usadas en los jardines pintorescos franceses y se recuperaron para el paisajismo en la época del Romanticismo. Aportaban a los jardines variedad cromática, despertaban los sentidos y llegaron a hablar su propio y complejo lenguaje de símbolos, a modo de lenguaje culto destinado a almas sensibles. Queremos resaltar el papel que tuvo en la sociedad decimonónica el “lenguaje de las flores”, empleado para misterios de poesía y amor. Retomando una antigua lengua secreta oriental o bien un código hermético medieval, interminables novelas y cuentos hicieron del lenguaje secreto hablado por las flores el motivo central de su intriga³⁵, impulsando así una moda sensiblera paralela a la afición por las especies exóticas y las flores de estufa. En 1836 aparecía un artículo-diccionario sobre el lenguaje de las flores³⁶ en el popular *Semanario Pintoresco* que impulsó el juego galante de comunicarse secretamente mediante ramilletes de flores escogidas y, a finales del SIGLO XIX, Carlos Mendoza publicaba *La leyenda de las plantas*³⁷. Así que el significado subliminal de las plantas era otro factor más a añadir a la composición de las escenas de los jardines paisajistas³⁸.

³⁵ Este tema ha sido estudiado en la literatura francesa por Jean Pierre LE DANTEC, de cuyas investigaciones podemos ver un resumen en “Le langage secret des fleurs dans la France du XIX^{ème} siècle”, en AÑÓN, C. (ed.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Ed. Complutense, 1996, pp. 83-94. Así, en 1818 Louise Cortambert publicaba *Le langage des fleurs*, H. Balzac *Le Lys dans la vallée* en 1835 y la conocida novela *Consuelo* en 1842.

³⁶ HESSE, Everett W., “El lenguaje de las flores”, *Semanario Pintoresco Español*, 1836, pp. 87-88.

³⁷ Este libro era en realidad una adaptación de GUBERNATIS, A. de, *La Mythologie des plantes ou les legendes du règne vegetal*, París, 1882. Citado por María José LÓPEZ TERRADA, “El mundo vegetal en la pintura española del renacimiento al siglo XIX”, en VV.AA., *Las plantas del mundo en la historia*, Bancaja, Valencia, 1996, pp. 86-95, p. 94.

³⁸ Está bien estudiado el tema de la simbología de flores y plantas en el arte, donde el mundo vegetal, y en concreto las plantas ornamentales, tuvieron un puesto destacado desde el siglo XVI, sin poder desligar este fenómeno del creciente interés por el conocimiento botánico con la afluencia de plantas americanas y asiáticas. Sobre este tema ver, p. ej., HAIG, E., *The Floral Symbolism of the Great Masters*, Londres, 1913; LEVI D’ANCONA, M., *The Gardens of Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, 1977; CATALDI, M., *Il giardino de Flora. Natura e simbolo nell’immagine dei fiori*, Génova, 1986 y QUIÑONES, A. M., *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alata y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995. También los trabajos de LÓPEZ TERRADA, M.J., “El mundo vegetal en la pintura española del renacimiento al siglo XIX”, *op. cit.* y “Las plantas ornamentales”, en AÑÓN, C. y SANCHO, J. L., (coords.), *Jardín y naturaleza en la época de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II y Unión Fenosa, Madrid, 1998, pp. 307-327.

En muchos jardines paisajistas ingleses y alemanes, una vez pasado el primer purismo vegetal, habría espacios cerrados con trazados regulares y geométricos destinados especialmente al cultivo de flores, mientras que en los jardines franceses de Thouin, por ejemplo, se mezclaban íntimamente las flores con el diseño general. Así pues, desde comienzos del SIGLO XIX las flores vuelven a ser imprescindibles, se emplean sobre todo en *corbeilles*, rodeadas de vegetales de alineación en medio de praderas, formando *borders* en los senderos y también en *platabandas* en los parterres. Aparecen “jardines florales” y “*rosetum*” con formas particulares de compartimentación, cerca de una *serre* donde se cultivarán flores extranjeras para dar un “esplendor inacostumbrado” al jardín³⁹. En los tratados de la época se ofrecen un sinfín de diseños de jardines de flores en formas circulares, ovales, con coronas concéntricas o gajos radiales, laberintos en espiral, etc. Las formas más naturalistas, como las *corbeilles* y los *borders* se solían realizar con flores exóticas (p. ej. flor Ave del paraíso (*Strelitzia regina*), callas (*Zantedeschia aethiopica*), gladiolos (*Gladiolus cardinalis*), etc.) de tallos largos o bien con flores silvestres (dedaleras, muguettes, margaritas, etc.), mientras que las *platabandas* se configuraban a base de rosas, claveles, azaleas, bretañas, pensamientos...



Fig. 8. Jardín de flores en el Mancherter Park.

³⁹ Ver AUDOT, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, op cit., pp. 49-58.

En Vista Alegre, ya en época del marqués de Salamanca, hubo un jardín de estas características (de unos 95 m de longitud y 50 de ancho), al lado del lago de la Ría y próximo a la Puerta Bonita⁴⁰. Este elemento en forma de elipse, dividida por un eje transversal, con una plazoleta circular en el centro y rodeada por una corona también elíptica, podría ser, a nuestro entender, un jardín de flores o una rosalada. En muchos jardines coetáneos aparecen estos elementos en forma de elipses dedicados al cultivo de flores. Así, en el jardín paisajista y agrícola de Roufseaux, en Berluet (Francia, 1865) hay al lado de la casa un huerto de frutales cuatripartito y al otro lado un jardín regular en forma de elipse, con caminos en cruz y plantaciones de colores, seguramente flores y rosas⁴¹. También en el Philips Park de Manchester, por ejemplo, hay uno de estos elementos florales en forma de elipse trazada en una pradera surcada por senderos en un claro del bosque.



Fig. 9. La Rosaleda en el Retiro.

La rosa es una planta ornamental de herencia antigua, la reina de los jardines e inspiradora de poetas y pintores. Su cultivo estaba ya muy evolucionado, mediante mejoras en procesos de hibridación, de manera que, aunque era una flor de siempre, representaba las conquistas científicas en la floricultura. Así, las Rosaledas o Roserías (del francés *roserie*)

⁴⁰ Se puede ver en la *Hoja Kilométrica* de Carabanchel Bajo, 1866-67.

⁴¹ Ver DUVILLERS, François, *Les parcs et jardins créés et exécutés par...*, 2 vol., Paris, 1871 y 1878.

se volvieron imprescindibles en los jardines paisajistas del SIGLO XIX en todo el mundo, después de la fama que alcanzó la colección de rosas de la Malmaison, con ejemplos tan relevantes como la de Ashridge, realizada por el propio Repton. Esta tendencia continuó hasta bien entrado el SIGLO XX; p. ej. J. C. Forestier diseñó la Rosaleda de la Bagatelle (1905), que será el modelo seguido por Cecilio Rodríguez para construir la Rosaleda del Retiro (1914, reconstruida en 1941)⁴², también de planta elíptica y rodeada por setos recortados. Las rosaledas solían ser una especie de escuela botánica, divididas en platabandas regulares donde se disponen las rosas según las variedades, perfectamente ordenadas, como sucede en nuestra Rosaleda del Parque del Oeste, inaugurada en 1956, ejecutada con arreglo a un riguroso criterio botánico, curiosamente también con planta circoagonal.

Flores de estufa

Uno de los elementos fundamentales en el jardín romántico era el invernadero, que proveía de flores delicadas y vistosas, o de plantas arbustivas exóticas, que tras su aclimatación se plantaban en las zonas más representativas del jardín. Los invernaderos o *estufas* unían la belleza arquitectónica y la utilidad botánica, y además representaban una arquitectura de vanguardia que aprovechaba las ventajas de las nuevas técnicas⁴³. A partir de mediados del SIGLO XIX las estufas se convirtieron en el objeto de admiración por excelencia de los grandes jardines botánicos, los parques públicos y las exposiciones de horticultura. Igualmente, la nobleza y la nueva aristocracia del dinero también completaron los jardines de sus casas y sus quintas de recreo construyendo invernaderos e invernáculos. Incluso, muchas veces, estos elementos acristalados fueron la pieza fundamental de los palacetes. Así, fue también muy importante el papel que jugaron las estufas en la sociedad de la época, ya que se convirtieron en el escenario favorito para fiestas y reuniones, siendo símbolo de refinamiento y distinción.

Estamos viendo que el interés por la botánica y la historia de sus aplicaciones hortícolas son inseparables de la historia del arte del jardín y, desde finales del SIGLO XVIII y durante todo el SIGLO XIX, se tradujo en una auténtica furia por la aclimatación de plantas exóticas con fines ornamentales.

Cada uno de estos señores tiene su particular afición en sus casas de campo; quién a las artes, quién a perfeccionar y aumentar el cultivo de las plantas y flores. En ellas suelen tener excelentes bibliotecas, monetarios y otras curiosidades. Pasan en ellas gran parte del año, particularmente en las vacaciones del Parlamento. Las perfeccionan, extienden y hermocean con emulación y competencia. Dueños de grandes riquezas, que la industria y el comercio ha traído a este reino, han procurado fijarlas en este modo, comprando en todas partes adonde llega su vastísima navegación cuanto ha podido haber de exquisito y estimable⁴⁴.

⁴² Carmen ARIZA, "El jardín dentro del jardín madrileño", *Goya*, nº 259-260, 1997, pp. 475-486, p. 484.

⁴³ Se hace un resumen del papel de los invernaderos en la arquitectura del siglo XIX en el artículo RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., "Diseños del siglo XIX para un invernadero en la Casa de la Reina", *Archivo español de arte*, nº 294, 2001, pp. 139-151. Más ampliamente se trata sobre la historia, tipología y funcionamiento de las estufas, junto con la moda de las especies exóticas en la Tesis de la autora (ver capítulo "Las estufas. La ciencia y el jardín" en RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabancheles: la Posesión de Vista Alegre*, op. cit., pp. 329-356).

⁴⁴ Antonio PONZ: *Viaje fuera de España*, Ed. Aguilar, Madrid, 1988 (ed. fc.), p. 209.

En esta frase de Ponz se resumen magistralmente las razones por las que “coleccionar” plantas exóticas, al igual que cualquier otra maravilla, se convirtió en una verdadera pasión de la sociedad acomodada. En nuestro país habría todavía que esperar unos cincuenta años desde su viaje para que las condiciones fuesen parecidas a las de la Inglaterra de finales del SIGLO XVIII, a que proliferasen las casas de campo y las grandes fortunas se tradujesen en la afición por los vegetales extraños y un poco más aún para que esta afición se constituyese en moda.

Hasta el descubrimiento de América los jardines principales estaban en la cuenca del Mediterráneo y se componían con plantas autóctonas, más las plantas orientales que romanos y árabes aclimataron en tiempos remotos. Desde el SIGLO

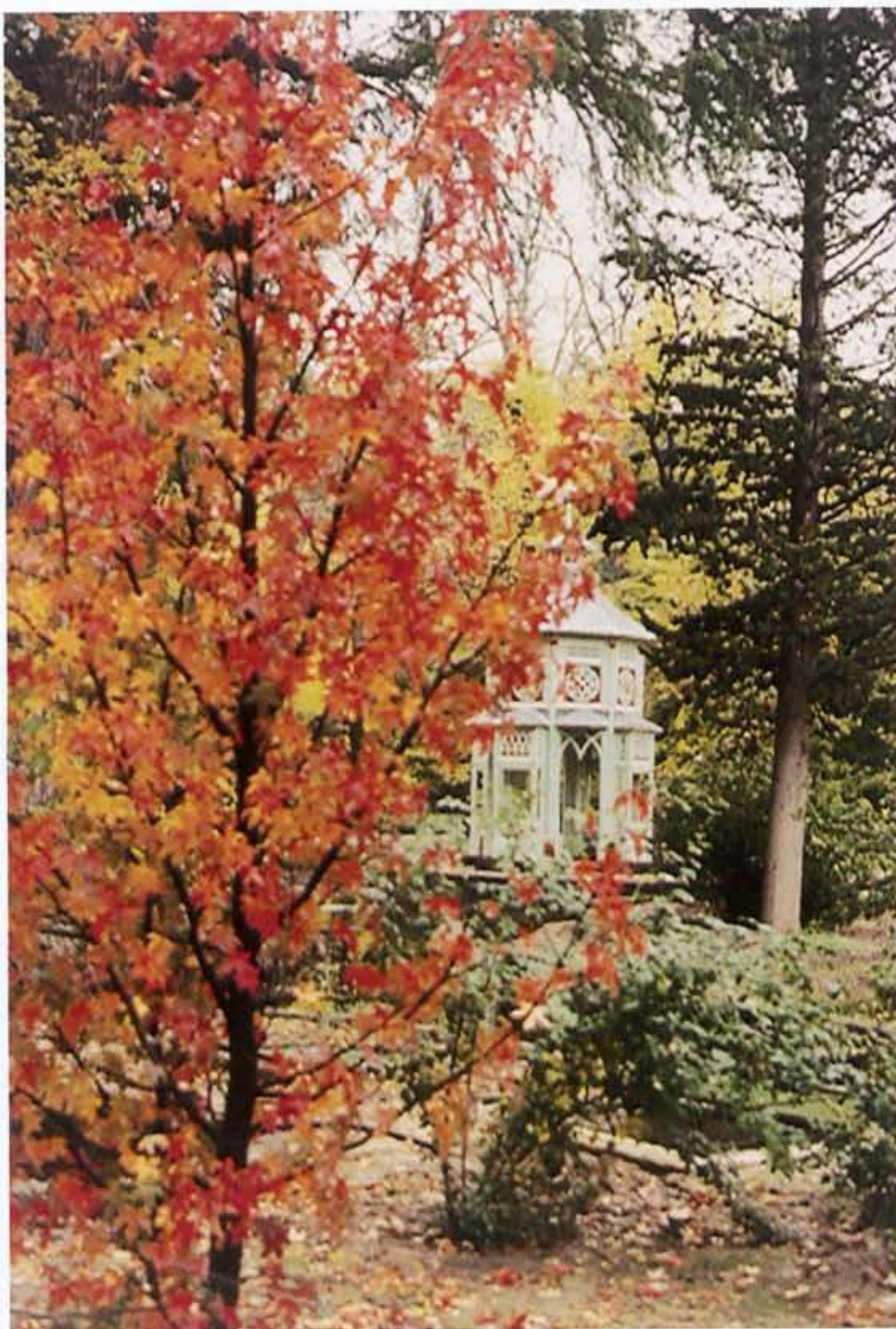


Fig. 10. Liquidámbar en el Jardín del Príncipe.

XVI al SIGLO XIX la aportación española primero, y de otros países después, con el descubrimiento de nuevas especies americanas y de Oriente Próximo, generó modas o incluso locuras sociales, como lo sucedido con los tulipanes o las orquídeas. A partir del SIGLO XIX se introdujeron en Europa los descubrimientos botánicos que abarcaban Asia, África y Oceanía⁴⁵. Las plantas eran buscadas por sus aplicaciones medicinales, como alimentos, especias y conservantes, como textiles, tintóreas, barrilleras... y en último lugar como ornamentales; pero en el SIGLO XIX, satisfechas ya muchas de las necesidades de la sociedad, la fiebre por las plantas exóticas tiene un sentido fundamentalmente de lucimiento dentro del arte del jardín. Así, la riqueza de la flora de los jardines será ahora prodigiosa, se busca la elegancia en el porte, que destaquen por la dimensión o por la coloración de sus hojas, por el brillo de sus flores o por la extrañeza de sus formas. Por estos motivos se harán comunes el sorgo, la hierba de los elefantes, el eucalipto, las araucarias, las camelias, las drácenas, la yuca, las palmeras, los ficus, el magnolio, etc. Estas nuevas espe-

cies disponibles con fines ornamentales tienen una envergadura y un porte muy distinto al de las moreras, naranjos, limoneros y cipreses, por lo que también generarán nuevas formas en el diseño del jardín, en una relación biunívoca.

⁴⁵ Estas tres etapas las establece Francisco PÁEZ DE LA CADENA, *Historia de los Estilos en Jardinería*, Itsmo, Madrid, 1982, p. 159.

La verdadera exploración con miras botánicas se había iniciado en el SIGLO XVIII, la época de las grandes expediciones, junto con las grandes transformaciones económicas, políticas y sociales⁴⁶. Aprovechando estas expediciones y otros viajes posteriores se creó todo un sistema de comercio e intercambio de especies vegetales entre América y diversos países europeos, pero una vez que las plantas eran enviadas aquí quedaba la difícil tarea de conseguir que fructificasen y creciesen en nuestro clima. En verdadera comunión con estas grandes empresas científicas debemos entonces recordar la existencia de los jardines botánicos, donde se coleccionan plantas de manera que se mantengan vivas y aptas para su estudio. A tal fin se estableció en España toda una red de jardines accesorios al Real Jardín Botánico de Madrid: en Cádiz (1749), en el Puerto de Santa María (1778), Algeciras (1779), Córdoba (1783), Málaga (1784), Cartagena (1787) y el de La Orotava (1788) en Tenerife⁴⁷, entre otros. Para conseguir una total naturalización y aclimatación era necesario ir acostumbrando lentamente a los vegetales a una serie graduada de climas. Por ello, los que provenían de América del Sur o África eran llevados primero a Canarias, para enviarlos luego a puntos abrigados de Levante y de allí a Sevilla, Murcia y Extremadura, antes de llegar al Botánico de Madrid o los jardines de los Sitios Reales, desde donde, si era posible, se difundían al resto del reino y a otros países.

Uno de los jardines más importantes en relación con las plantas venidas de ultramar fue Aranjuez, donde existió una zona, precisamente en el Jardín del Príncipe, llamada las “Islas Americanas” por los árboles y arbustos exóticos que contenían, principalmente de América septentrional y algunas de las montañas de Méjico. La introducción de plantas exóticas en Aranjuez se inició en 1780, con el jardinero Pablo Boutelou que en 1784 trazó las zonas a la inglesa en donde tendrían cabida las mismas. Esteban Boutelou dirá:

Son utilísimas las colecciones de plantas raras que en los jardines botánicos se cultivan para la instrucción pública y la grandeza del Soberano; pero son unos verdaderos manantiales de prosperidad siempre que se logre... algún vegetal ó árbol útil á las artes ó en la economía doméstica, á lo qual deben dirigirse principalmente las ideas de semejantes establecimientos⁴⁸.

Las “Islas Americanas” fueron acompañadas por especies exóticas de todas las partes del Globo y en el Jardín del Príncipe se aclimataron por primera vez en España las ananás, los plátanos, el árbol mariposa de Cuba, el cedro de América y el cacahuete de Méjico. Está claro que la implantación en los jardines reales de especies botánicas de las Colonias era una forma de propaganda a favor de la Corona, tanto por su vasto dominio como por su fomento de las ciencias.

⁴⁶ Los objetivos prioritarios de las expediciones fueron la astronomía y la botánica. El perfeccionamiento de la astronomía era capital para la navegación y, en el campo de la política territorial, para la fijación de fronteras; la botánica era fundamental para inventariar el mundo vegetal de cara a evaluar el interés farmacológico, medicinal, agrícola, industrial u ornamental que tenía cada especie, así como la rentabilidad que suponía su comercialización.

⁴⁷ Sobre este tema de los envíos y el sistema de corresponsalías ver el excelente trabajo de M^a Isabel del CAMPO, *Sobre la introducción de plantas americanas en España*. Ministerio de Agricultura, Madrid, 1993.

⁴⁸ Esteban BOUTELOU, “Noticia de algunos árboles exóticos cultivados en Aranjuez”, *Semanario de Agricultura y Artes*, nº 9, 1801, p. 234 (citado por Antonio GONZÁLEZ BUENO, “La aclimatación de plantas americanas en los jardines peninsulares”, en FERNÁNDEZ, J. y GONZÁLEZ TASCÓN, I. (ed.), *La agricultura viajera. Cultivos y manufacturas de plantas industriales y alimentarias en España y la América Virreinal*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 37-52, p. 46).

Para estos fines hubo estufas en todo jardín romántico que se preciase. En el Retiro se levantó un invernadero, el Palacio de Cristal, en la zona paisajista del Campo Grande, con motivo de la Exposición de Filipinas en 1887. Como se puede ver en los grabados de la prensa de la época, contenía especies vegetales procedentes de esas islas, y es una pena que después haya perdido su uso originario. Pero no sólo hubo invernaderos importantes en los parques públicos, sino también en los jardines privados, como, p. ej., en Vista Alegre, donde en la Estufa Grande se guardaban muchas plantas americanas, tanto tropicales como del norte y de zonas desérticas, plantas originarias de Sudáfrica, alguna procedente de Australia, Asia y también plantas africanas⁴⁹.

El tema de los invernaderos fue abordado en nuestro país en algunos estudios teóricos. A mediados del SIGLO XIX, Pablo Boutelou (nieta) escribirá un interesantísimo estudio sobre la aclimatación de plantas en España⁵⁰, en el cual, después de exponer la definición de aclimatación, así como los climas que hay en la Tierra y los vegetales propios de cada uno de ellos, pasa a proponer los que sería posible aclimatar en España y sus posesiones de ultramar y las técnicas que se pueden emplear para ello, para terminar con una historia de los logros ya conseguidos en esa materia. Según él, como España se halla equidistante de los países más fríos y de los más cálidos del Globo y tiene además una variedad de climas diferentes entre sí, es perfecto para la connaturalización de muchas plantas exóticas, como la dalia que enviada desde Méjico fue cultivada en el Jardín Botánico de Madrid y desde allí distribuida al resto de Europa. Igualmente, recomienda aspectos prácticos y formales para los jardines como que los árboles exóticos de países fríos se planten espesos para que en verano se protejan mutuamente contra el calor (esta es la explicación de los típicos *clumps* de los jardines paisajistas). Los de los países cálidos, por el contrario, se dispondrán en espaldera para que disfruten mejor del sol y sus frutos maduren fácilmente⁵¹. Ya a finales de siglo, Balbino Cortés realiza un estudio exhaustivo de los invernáculos y su construcción en la *Novísima guía del hortelano, jardinero y arbolista*, donde dedica todo un capítulo a los invernáculos y estufas⁵².

Durante el Romanticismo se dio, pues, una simbiosis entre el jardín paisajista y las colecciones botánicas, de manera que en lugares como Caserta, Kew, la Malmaison, Aranjuez... se cultivaban árboles y plantas exóticas previamente aclimatados en estufas, invernáculos o umbráculos, según fuese necesario. Estaban lejos los recelos de Girardin y otros puristas del paisajismo que rechazaban los árboles extranjeros en el jardín, porque eran raros, difíciles de conservar y no pegaban con los del país⁵³; ahora todas las especies de cualquier parte del mundo son válidas, combinables, hermosas y útiles.

⁴⁹ En los inventarios de 1846 y 1858 (A.G.P., sec. admva., leg. 772) se nombran como contenido de esta Estufa especies como el alaterno, anémonas, arrayanes, azaleas, bretañas, capuchinas, falsas pimientos, gardenias, gladiolos, jazmines, magnolias, metrosideros, plantas de tabaco, pasionarias, pamporcinos, ranúnculos, tulipanes, bromelias, calicantos, caracolas, carraspique, ciclámenes, cefirantes, corales, emerocallis, erisimun, fucsias, galán de noche, granados, guayacos, verbenas y verónicas.

⁵⁰ Pablo BOUTELOU, *Memoria acerca de la aclimatación de las plantas ecsóticas (sic) por...*, Sevilla, 1842.

⁵¹ *Ibidem*, p. 35.

⁵² CORTÉS Y MORALES, Balbino, *Novísima guía del hortelano, jardinero y arbolista*, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, Madrid, 1885, pp. 192-211.

⁵³ "la Nature a placé dans chaque endroit ce qui lui convient le mieux" (R. L GIRARDIN, *De la composition des paysages...*, *op. cit.*, p. 90).

LA FLORA ORNAMENTAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

La Flora Real

La tendencia “botanista” se extendió en los jardines españoles prácticamente a la par que en el resto de Europa. Por un lado estaba el placer de ver crecer extrañas especies de otras latitudes y, por otro, el concepto sanitario de la vegetación, de filiación ilustrada pero impulsado por la nueva urbanística de la segunda mitad del SIGLO XIX. Las monarquías fueron muchas veces el motor impulsor de esta tendencia, como hemos visto con el caso del Jardín del Príncipe en Aranjuez. Por ejemplo, fueron famosas en el mundo entero las rosas de la Malmaison, el “jardín de plantas” de Josefina, en cuyos invernaderos también había multitud de rarezas de todos los Continentes. La increíble flora de este parque fue estudiada y publicada por Ventenant⁵⁴, mientras nuestra *Flora Real*, que habría recopilado todas las especies existentes en los jardines perte-



Fig. 11. Datura arborea.

⁵⁴ VENTENANT, E. P., *Jardin de la Malmaison*, 2 vol., Imp. de Crapelet y de Herham, paris, 1803 y 1804.

necientes a la Corona, tanto en Madrid como en los Sitios Reales, se quedó en mero proyecto⁵⁵. De haberse publicado sería un documento sin igual para poder reconstruir fielmente la escenografía de nuestros jardines paisajistas con su vegetación original. De todas formas, sabemos que la riqueza botánica de los parques reales fue esplendorosa y quedaba reflejada a su vez en las plantas y árboles que servían para los jardines públicos y de particulares. Así, durante el SIGLO XIX se creó la sección de jardines del Patrimonio Real, bajo la dirección de Fernando Boutelou, y se impulsó notablemente la actividad de los viveros reales⁵⁶. De hecho, en numerosas ocasiones, los Sitios Reales presentaban las especies más novedosas y los más notables ejemplares a las exposiciones de jardinería y horticultura⁵⁷.

La flora de los parques públicos y los jardines de la nobleza

En nuestros jardines paisajistas y parques urbanos decimonónicos, por la dificultad que supone mantener grandes extensiones de pradera, se recurría con frecuencia a la plantación fragmentada de cuadros de diversas formas, encerrados por setos de arbustos, y alineaciones de árboles para proporcionar la sombra suficiente que diese frescor al resto de las plantas, como se venía haciendo de manera tradicional. En el interior de esos cuadros variopintos se plantaban árboles de porte pequeño y arbustos de flor, como rosas, hortensias, camelias (*Camellia japonica*), dalias (*Dahlia sp. pl.*), daturas (*Datura arborea*), fucsias (*Fuchsia sp. pl.*), gardenias (*Gardenia sp. pl.*), pasionarias (*Passiflora sp. pl.*)..., muchos de ellos exóticos. Otras, como el boj, el ciprés, el laurel, el mirto (*Myrtus comunis*), los lauros, los granados (*Punica granatum*) el espliego, los gladiolos, las lilas (*Melia azedarach*) y las verbenas (*Verbena sp. pl.*) eran plantas ornamentales de antiguo, ya usadas por los romanos, o ciertos claveles (*Dianthus sp. pl.*), geranios (*Pelargonium sp. pl.*) y aligustres (*Ligustrum sp. pl.*), empleados en los jardines medievales⁵⁸. Algunos árboles también destacan por su color o su floración vistosa, como la acacia rosa, el ginkgo, el liquidámbar (*Liquidambar styraciflua*), la magnolia, el árbol del paraíso (*Eleagnum angustifolia*)...; otras plantas son trepadoras: la madreselva (*Lonicera nitida*), los jazmines (*Jasminum officinale*). Algunas veces también se siguen fielmente los principios del *gardenesque*, disponiendo arbustos de formas y colores variados sobre praderas limpias, como en la zona central de la Fuente del Berro.

⁵⁵ Se nombró una comisión para la publicación de una *Flora Real* en 1847, con miembros de la Dirección de jardines de Palacio y Reales Sitios, de la Inspección de Bosques, del Jardín Botánico y del Museo de Ciencias Naturales (A.G.P., sec. Admva., c^o 11.793, exp. 2). Se pretendía realizar una obra de botánica con todas las especies y variedades de flores, arbustos y árboles que se cultivaban en los jardines y estufas de los Reales Sitios. Sobre este tema cfr. RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., "Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX", *op. cit.*, pp. 144-145.

⁵⁶ A mediados de siglo, se criaban y vendían álamos, acacias, sóforas, plátanos, moreras, fresnos, arces, castaños de Indias, chopos lombardos, sauces, tilos, cinamomos, catalpas, robles, todo tipo de frutales, nogales, ailantos, árboles del paraíso, falso ébano, cipreses, tuyas, avellanos, hayas, carpes y lauros (A.G.P., sec. admva., leg. 335: inventarios de los viveros de los Reales Sitios, 1848). También se conocen, por ejemplo, las especies que en 1838 había en el Reservado del Buen Retiro: todo tipo de frutales, vides, olivos, encinas (vegetación característica de los jardines mediterráneos), palmeras, cipreses, tuyas, pinos y más de 10.000 árboles de sombra (A.G.P., reinado de Fernando VII, c^a 13/10).

⁵⁷ Así por ejemplo, en junio de 1844, se enviaron a la "Exposición Pública de Flores y Frutas" organizada por la Sociedad Económica Matritense, procedentes del Buen Retiro, el Real Casino, la Casa de Campo y la Real Florida: áloes, amarylis (sic), azaleas, bignonias, callas, cactus (*Cactus flagelliformis* o flor de cuervo y *undulatum* o flor de cáliz), wolkamerias, dalias, geranios, claveles, perpetuas amarillas, heliotropos, hortensias, alelíes, jazmines, enredaderas, magnolias, peonías, rosales, rododendros, salvias, capuchinas y verbenas (A.G.P., sec. admva., leg. 335).

⁵⁸ Cfr. PÁEZ DE LA CADENA Francisco, *Historia de los Estilos en Jardinería*, *op. cit.*, pp 182-190. Aporta listados de especies usados en jardinería por los egipcios, los romanos, los árabes, etc.

Paralelamente a la evolución en los jardines se renovó también el arbolado urbano de Madrid, donde a los tradicionales olmos (*Ulmus minor*), tilos (*Tilia cordata*), arces (*Acer pseudoplatanus* y *acer negundo*), fresnos (*Fraxinus angustifolia*) y álamos (*Populus alba* y *nigra*), se añaden, a partir de 1830, ailantos, almeces (*Celtis australis*), sóforas (*Sophora japonica*), acacias de flor blanca (*Gleditsia triacanthos*)⁵⁹, catalpas (*Catalpa bignonioides*), moreras (*Morus nigra* y *alba*), castaños de Indias (*Aesculus hippocastanum*), etc. En los bulevares del ensanche se plantaron plátanos (*Platanus hispanica*) y castaños de Indias y hacia finales de siglo se suman los pinos, cedros y cipreses en diversas zonas de la ciudad⁶⁰. Para cubrir la creciente demanda de árboles para las calles, tanto para renovaciones en las ya existentes, como para las nuevas que se van urbanizando, se crearon viveros municipales. Además se hacían pedidos a los viveros reales y, a veces, a los viveros que abrió el Canal de Isabel II para surtir de arbolado las diversas instalaciones que iban construyendo y sus caminos de servicio⁶¹. Incluso los propios viveros se cuidaban a veces como si de jardines se tratase y así, p. ej., en el vivero de la Casa de Campo, en 1840, las calles de árboles se presentaban adornadas por platabandas de flores⁶².

En cuanto a los jardines privados, se conocen los inventarios de especies de muchos de ellos, como la Alameda de Osuna (1798-1871), el jardín del palacio de Villahermosa (1828)..., pero sólo se han publicado los listados de plantas⁶³, sin llegar a analizar qué tipo de formaciones se compondrían con ellas, cómo influían en el ambiente del jardín⁶⁴, etc. Para el diseño y plantación de los innumerables jardines de palacios y palacetes urbanos que proliferaban por aquel entonces, sin duda se seguirían las instrucciones de los manuales de la época, que reproducían listados de plantas que recomendaban para determinadas formaciones. P. ej., en el tratado de Audot⁶⁵ se podían elegir plantas bulbosas, anuales, vivaces, que florecen en invierno, plantas para macizos, para borduras, plantas acuáticas, para rocallas e incluso para rui-

⁵⁹ Como ya vimos, a la *Gleditsia* se le llamaba también “acacia de tres puntas” o “tres espinas”. Sus inflorescencia, en forma de racimo blanco, es comestible y popularmente se conocía con el nombre de “pan y queso”. Tuvo gran éxito como arbolado urbano gracias a este cariz “útil”, al igual que las moreras, cuyos frutos también son comestibles y cuyas hojas servían de alimento al gusano de seda. Aunque la morera tiene como arbolado urbano el inconveniente de que su fruto, extremadamente pegajoso, cae al suelo y ensucia, por lo que más adelante fue prohibido en las ordenanzas.

⁶⁰ Cfr. RODRIGÁÑEZ, Celedonio: *El arbolado de Madrid*. Imp. Municipal, Madrid, 1888.

⁶¹ Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J., *Guía de los jardines de las Oficinas Centrales del Canal de Isabel II*, Canal de Isabel II y Jardín Botánico de Madrid, Madrid (en prensa), donde se repasa la historia del Canal, pero en relación con la evolución de la ciudad y el desarrollo de la jardinería urbana.

⁶² Beatriz TEJERO, *Casa de Campo*, ed. Avapiés y Caja de Madrid, 1994, p. 65.

⁶³ Carmen AÑÓN ha publicado una relación parcial de las especies vegetales existentes en la Alameda de Osuna, cuyos inventarios se encuentran en el A.H.N. (*El Capricho de la Alameda de Osuna*, op. cit., p. 31). El inventario del antiguo jardín del palacio de Villahermosa, que también se conserva en el A.H.N., aparece en NAVASCUÉS, Pedro, «Casas y jardines nobles de Madrid», en el catálogo de la exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, Museo Municipal, Madrid, 1981, p. 121. En el mismo catálogo se encuentran los listados de plantas existentes en la Fuente del Berro y el Parque del Oeste, en los capítulos correspondientes.

⁶⁴ En nuestra Tesis doctoral se han analizado las especies vegetales del jardín de Vista Alegre, tanto las que conformaban las zonas del jardín como las que contenían las estufas, tratando de reconstruir en lo posible las escenas. Igualmente, al realizar una inspección del jardín en la actualidad hemos localizando algunos ejemplares centenarios. Algunas plantas provenían de los viveros de los Sitios Reales, del Jardín Botánico de Madrid e incluso del extranjero. En la documentación del Archivo de Palacio figuran innumerables envíos desde Francia, por ejemplo. Para todo ello nos basamos en dos inventarios que se conservan en el Archivo de Palacio, uno de 1845, realizado para la escritura de cesión de la finca por parte de María Cristina a sus hijas y otro de 1858, un año antes de que la Posesión fuese comprada por el marqués de Salamanca (A.G.P., sec. admva., leg. 772: Inventario de Vista Alegre de 1845 e Inventario de Vista Alegre de 1858). Cfr. El capítulo VII de la Tesis (inédito) “Las especies botánicas en el jardín de Vista Alegre, del siglo XIX al XX”, donde se estudian las especies vegetales originales frente a las actuales que se encuentran en el jardín. Se puede ver un resumen del mismo y los listados de plantas en la publicación de la Tesis (op. cit.), pp. 357-376.

⁶⁵ AUDOT: *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, op. cit., pp. 54 y ss.

nas. Se solían encargar las plantas y semillas a París, otras procedían de los viveros reales o del Real Jardín Botánico de Madrid, ya que muchas especies americanas, por ejemplo, fueron introducidas antes en España que en el resto de Europa. A todas las especies exóticas que a lo largo del SIGLO XIX irrumpen en nuestros jardines, habría que sumar aquéllas que se habían cultivado aquí tradicionalmente, muchas de ellas introducidas por romanos y árabes, y que proporcionaban notas especiales al jardín español⁶⁶ frente a los de otros lugares.

La moda de las coníferas

Una de las características de la flora jardinera del XIX que más repercusión, muchas veces negativa, ha tenido en el paisaje de nuestras ciudades y parques, fue la moda de las coníferas. En España llega hacia 1870, reinando Amadeo de Saboya, impulsada por el concepto sanitario de la vegetación que prescribía, para la mejora de la higiene pública, la preferencia por las especies de hoja perenne⁶⁷ porque su función oxigenadora se prolonga durante todo el año. Así, llegaron a los jardines abies, chamaecyparis, araucarias, cedros, cipreses, arizónicas, lárix, píceas, juníperos, pinos, tejos, secuoyas y tuyas.

Incluso en los jardines de tradición anterior se implantó esta moda, bien diseminando ejemplares por el jardín existente, bien creando zonas ex profeso. En Aranjuez el nuevo "Parterre" se compone en función de los cedros y en La Granja un lateral del jardín se repobló con las nuevas coníferas que se iban aclimatando en nuestro país. Las grandes coníferas, como los cedros y abetos, así como los bosquetes de pinos y los grupos de cipreses, a veces se empleaban para señalar los puntos de atención en el jardín, como sucede en la Alameda de Osuna; en el Retiro los cedros marcan el diseño más antiguo del jardín y en Vista Alegre se introdujeron dos ejemplares de cedro (se conserva un espléndido ejemplar de *Cedrus deodara*) como nota moderna frente a la fachada más representativa del Palacio Nuevo.

Pero, en ocasiones, la presencia de estos grandes árboles, de follaje denso y sombra persistente, tuvo un influjo muy negativo en la jardinería madrileña del SIGLO XX, como ya denunciaba Javier de Winthuysen. Por falta de atención y sensibilidad en el arbolado urbano, las coníferas tapan edificios y horizontes, desvirtúan antiguos jardines, ocupando absurdamente el eje de sus composiciones, etc., mientras el resto del arbolado es objeto de podas salvajes⁶⁸. Sin embargo, estas especies eran veneradas por los coetáneos, como Fernández de los Ríos que destacaba especialmente en su *Guía de Madrid* las wellingtonias del Parque de Madrid, así como los cedros del Líbano y deodara⁶⁹.

* * *

⁶⁶ Ya nuestro ilustrado Ponz, en su viaje por Europa, cuando ensalza el amor por el arbolado que profesaban en otros países, no se olvida de elogiar las especies que teníamos en España, como olivos, viñas, naranjos, limoneros, higueras, almendros, romero, espliego, cantueso... con sus colores, su utilidad y sus fragancias, que, por ejemplo en Inglaterra, tenían que conformarse con criarlas en jardines botánicos e invernaderos. (Antonio PONZ, *Viaje fuera de España*, op. cit., p. 317).

⁶⁷ Lucia SERREDI, «La jardinería en el paisaje urbano madrileño» en *Jardines Clásicos Madrileños*, Museo Municipal, 1981, p. 161.

⁶⁸ Javier de WINTHUYSEN, "Las coníferas gigantescas", *Revista Residencia*, 1926, pp. 138-140.

⁶⁹ Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, 1876, p. 7.

Concluyendo, podemos comprobar que la variedad vegetal de muchos de los jardines ha disminuido respecto al SIGLO XIX, pues en origen contenían especies más curiosas, más plantas exóticas y mayor diversidad que en la actualidad. Las razones han sido principalmente utilitarias: han persistido las especies con mayor resistencia a la contaminación atmosférica, con necesidad de menos cuidados específicos y con mejor adaptación al clima (casi ninguna de las especies existentes hoy en día en los jardines requiere ser criada primeramente en estufa o pasar los inviernos a reguardo). Además, al haberse perdido el valor simbólico otorgado a las plantas antiguamente, no se debió encontrar justificación para mantener la composición original de cada escena, cuadro o bosque. De todas maneras, debemos tener presente que muchas de las plantas que hoy en día nos parecen vulgares, pues son habituales en parques y jardines de todo el mundo, se estaban introduciendo en Europa en el SIGLO XIX y entonces suponían todo un triunfo para los jardineros y un signo de distinción para la casa.

Con especies tan llamativas por sus formas, coloraciones o tamaños no sería de buen gusto realizar alineaciones y cuadros cerrados. Al hacerse diáfanos los jardines, al poder ser recorridos por el visitante como si del campo se tratase, ya no tienen sentido los setos, que suponen un obstáculo. Se aprovecha el espacio continuo y abierto del jardín para disponer vegetales singulares que inciten a continuar paseando, como sucede con los “caprichos” del jardín paisajista, pero distribuidos de la manera más natural posible, ocultando el límite, insinuando el recorrido, resaltando puntos singulares... Cuando son ejemplares delicados, como las flores, sí hay razón para contemplarlos “desde fuera”, por eso los jardines de flores solían tener formas geométricas, como islas dentro de la composición general. Donde el clima exigió sombras y métodos para guardar la humedad se mantuvieron las disposiciones tradicionales, pero con una mayor movilidad e irregularidad en el trazado general. Y así se fueron conjugando los motivos ideológicos, estéticos, económicos y científicos que dieron forma a nuestros jardines románticos.



Grandes sistemas verdes: El parque en la ciudad del XIX

DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Profesor Titular de la Escuela Superior de Arquitectura en Valladolid

EL JARDÍN ENTRA EN LA CIUDAD

El intenso proceso de renovación que se llevó a cabo en el espacio del jardín en Inglaterra durante el SIGLO XVIII, dando lugar al modelo paisajista, afectó fundamentalmente a las casas de campo, y a su estrecha vinculación con el paisaje, pero acabaría, con el paso del tiempo, implicando también a la arquitectura de la ciudad. Así, a principios del XIX se produjo un fenómeno de introducción y paulatino desarrollo del jardín en el interior de las ciudades, como parte de los nuevos procesos de transformación y crecimiento de las mismas.

Durante el SIGLO XVII se había comenzado a tipificar un nuevo espacio urbano de carácter semipúblico, el *square*, que llegaría a tener importantes consecuencias en la configuración de la ciudad inglesa. Este espacio, concebido como un terreno con un jardín cerrado, circundado por una vía pública que da acceso a las casas con frente en cada uno de los lados, tuvo gran aceptación entre las clases altas, deseosas de residir en un edificio abierto hacia un jardín de uso privado, incluido, sin embargo, en un espacio público; hasta tal punto, que en los proyectos de creación de nuevos sistemas urbanos del XVIII, el *square* será utilizado como foco catalizador de las intervenciones en la ciudad. Este fue el caso de la reestructuración de la ciudad de Bath, iniciada en 1727 por John Wood el Viejo y continuada por su hijo John Wood el Joven. La intervención de los Wood en Bath se centra en tres escenarios diferentes, conectados entre sí, Queen Square, King's Circus y Royal Crescent, y en los tres el jardín juega un papel singular, como pieza central bordeada por las vías de circulación y por las propias edificaciones –*terraces, circus y crescents*–, generando, respectivamente, formas de cuadrado, círculo y media elipse en cada uno de los espacios. Todos estos jardines se delimitan y cierran mediante verjas, para ser utilizados únicamente por los propietarios de las residencias situadas en los bordes. En Queen Square, el jardín se cerró mediante una balaustrada baja, con una puerta en cada uno de los lados; se dispusieron cuatro parterres geométricos en las esquinas y un estanque circular con

un obelisco, dedicado a Federico, príncipe de Gales, en el centro. En el Royal Crescent, el jardín sirvió, además, como elemento de transición entre la ciudad y el paisaje periférico: el recurso del *ha-ha*¹ permitía establecer una continuidad virtual entre la ciudad y el paisaje a través del jardín, sin renunciar a la idea real de la separación y correspondiente protección.



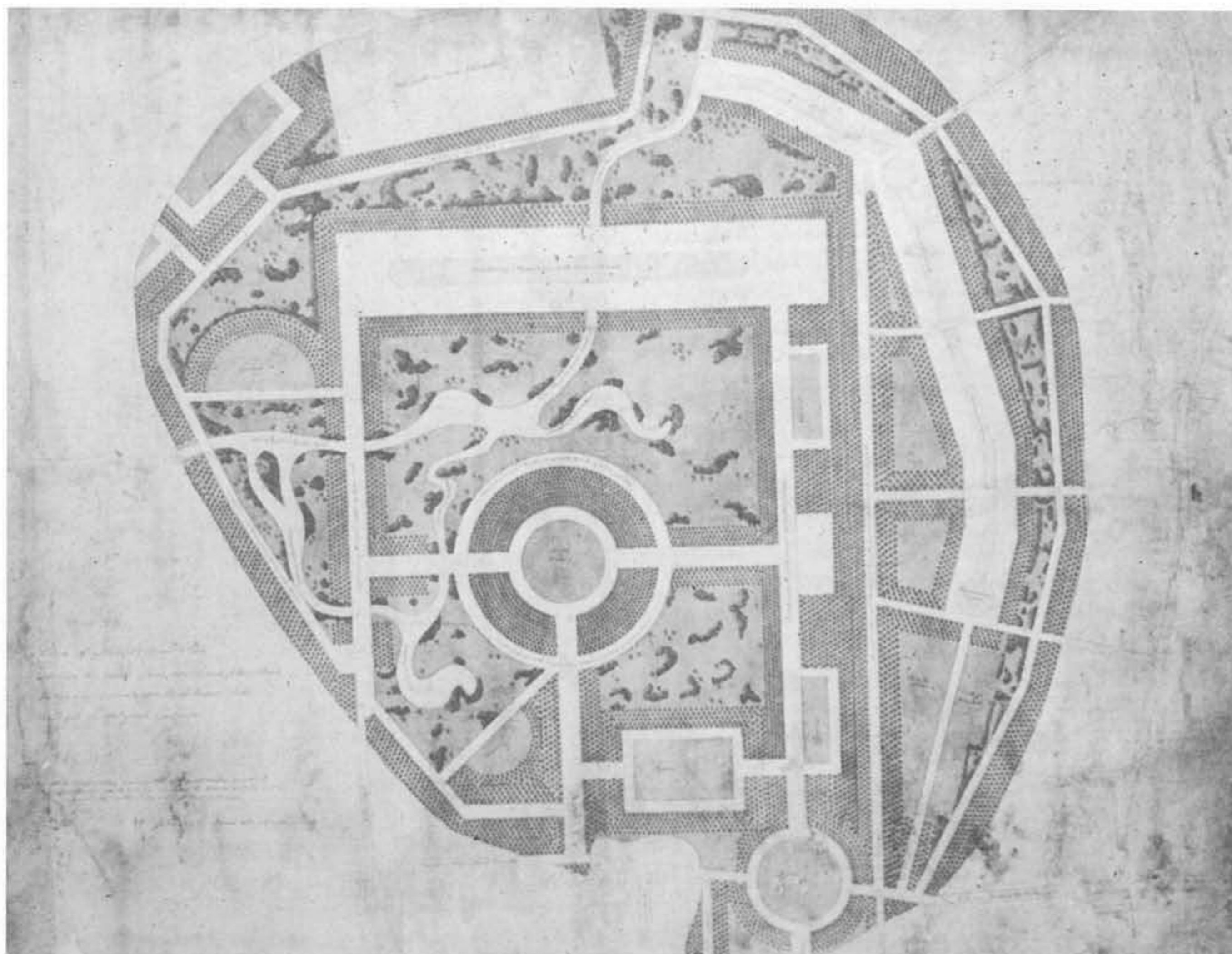
John Wood, King Circus, Bath.

En Londres, la inserción del jardín en la trama urbana permitirá la creación de grandes parques en el interior y en los bordes de la ciudad, que llegaría a tener seiscientas hectáreas destinadas a jardines públicos a mediados del SIGLO XIX. En el centro de la ciudad se originó una cadena verde de 4 kilómetros de longitud formada por diferentes parques, entre los que se encontraban St. James Park, Green Park, Hyde Park o Kensington Gardens; en la periferia se crean tres nuevos parques, Victoria Park, Battersea Park y Regent's Park, éste último, formando parte de la intervención llevada a cabo por el arquitecto John Nash² al

¹ El *ha-ha* es un sistema de límite habitual en el jardín inglés, que separa zonas de paseo de zonas de pasto; consiste en un corte en el terreno con un talud de hierba en uno de los lados y un muro vertical en el otro, que impide el paso del ganado pero posibilita la continuidad visual y espacial desde el interior hacia el exterior.

² En 1811 Nash, a la edad de sesenta años, recibió el encargo de transformar en un barrio residencial los desaprovechados terrenos de Marylebone, entonces propiedad de la corona, situados al norte de la ciudad, así como la creación de una nueva arteria urbana en dirección norte-sur, que uniera la Carlton House -residencia real próxima al Támesis y a St. James Park- y una nueva residencia que habría de construirse en los citados terrenos.

norte de la ciudad y que tenía como eje vertebral la creación de Regent's Street, sería el generador de las nuevas ideas que fomentarían el desarrollo de los parques en las ciudades europeas.

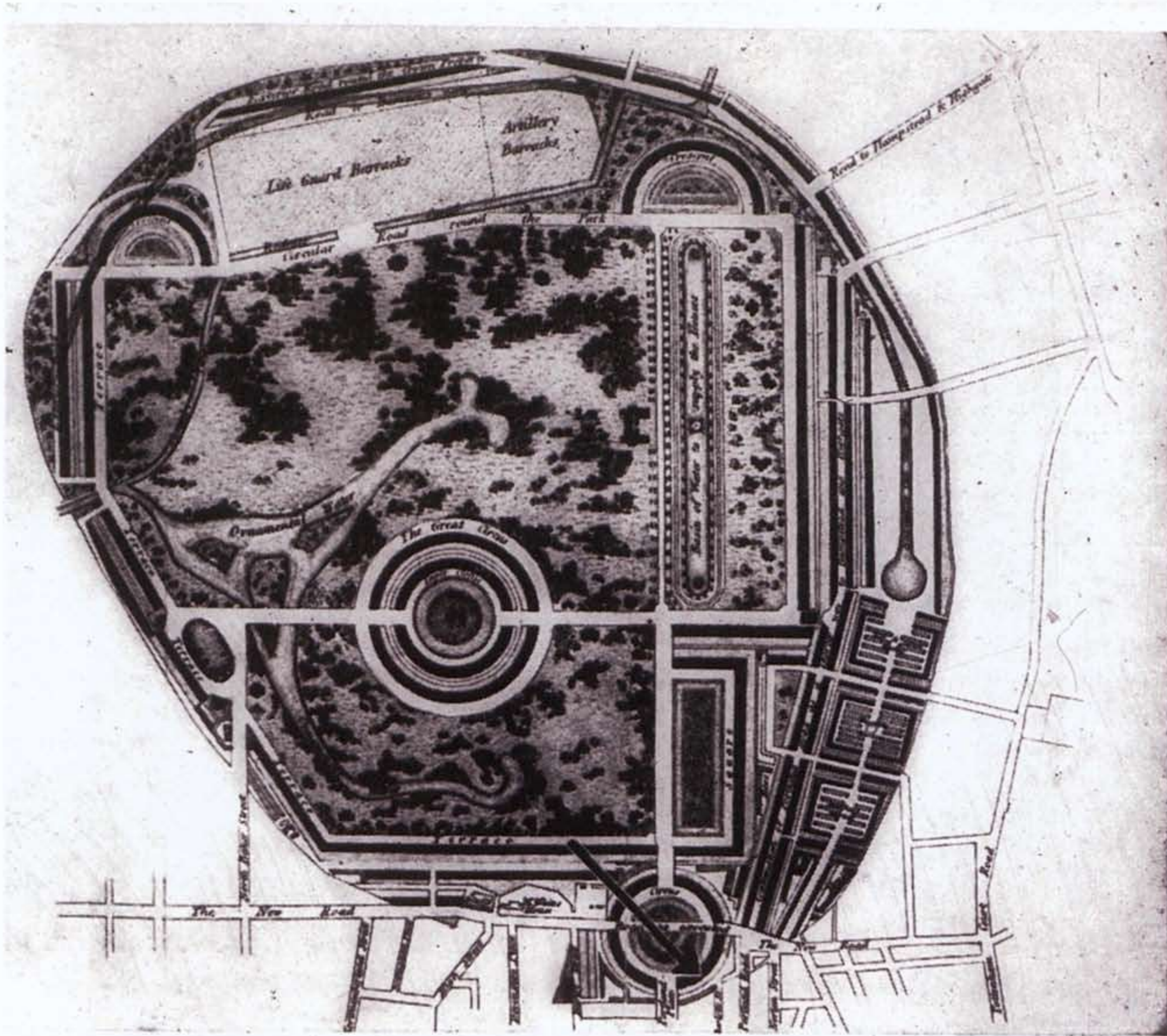


John Nash. Regent's Park, Londres. Planta del proyecto inicial.

En una fase preliminar del proyecto, Nash proponía una imagen poco novedosa, ya que se reducía a una organización de un espacio netamente urbano, mediante el uso de *terraces*, *crescents* y *circus*, los cuales delimitaban espacios interiores que pasaban a ser ocupados por fragmentos de praderas con plantaciones dispersas de arbolado, junto con la presencia de un lago de perfiles muy alargados. Sin embargo, a pesar de que los espacios del jardín quedaban prácticamente encerrados en el interior de las particulares «manzanas», se evidencia la intención de crear un sistema paisajístico unitario, reforzado, sobre todo, por el trazado irregular del lago. Estas intenciones se verían refrendadas en las siguientes versiones de Nash.

El proyecto definitivo para Regent's Park planteaba el inicio de la composición en un *circus* que recogía por el sur el final de Regent's Street, continuándola hacia el norte en forma de paseo recto en el jardín, y en el que se cruzaba una nueva arteria -New Road- en dirección este-oeste. De esta manera, el *circus* actuaba de rótula entre la ciudad y el par-

que, que se protegía de aquélla mediante los diferentes sistemas lineales de *terraces* que generaban un borde de carácter pintoresco, a pesar de un uso estricto de la geometría.



John Nash. Regent's Park, Londres. Planta del proyecto definitivo.

El eje norte-sur se continuaba hasta el cruce con un segundo eje, ortogonal a aquél, en dirección este-oeste, sobre el que se desarrollaba una gran pieza arquitectónica: dos anillos concéntricos de residencias formando un doble *circus*, el Inner Circle, con fachadas hacia el interior y hacia el exterior. Tras el cruce, el primer eje se continuaba hacia el norte en forma de avenida peatonal, bordeada por alineaciones de arbolado, y acompañada por un largo estanque lineal -en realidad un depósito de agua para uso de las residencias- con tres fuentes en su interior. El paseo así formalizado, atravesando por completo el parque, y su ortogonal, cortando la estructura espacial interior del doble *circus*, componían un auténtico sistema de ejes cartesianos sobre el que se movían el resto de los elementos de configuración del jardín. El

soporte geométrico se completaba a partir del eje paralelo que señalaba el estanque y que se remataba virtualmente en un *crescent* interior y que al mismo tiempo remataba las *terraces* que avanzaban por la derecha hacia la parte superior del parque; en la parte superior izquierda se reproducía una pieza similar, equilibrando la composición del conjunto. Por debajo de esta compleja estructura geométrica de calles, paseos y edificaciones, se desarrollaba la escena paisajista del parque, cuyo elemento principal era un lago artificial de contorno alargado, el Boating Lake -alimentado por el Regent's Canal que penetraba y bordeaba el interior del parque-, con tres pequeñas islas en el centro, abarcando con su forma el perfil del *circus* interior. La conjunción de los dos sistemas, regular -el arquitectónico- e irregular -el vegetal-, confería al parque una verdadera imagen de ciudad experimental, con un carácter visionariamente moderno³.



John Nash. Regent's Park, Londres. Vista aérea estado actual.

³ «Con sus elementos arquitectónicos monumentales, con las variaciones de las tipologías, con el denso arbolado, con los equipamientos dispersos por el parque y con sus arreglos paisajísticos, el Regent's Park constituye un ejemplo grandioso de lo 'pintoresco', en las márgenes, y después, en el interior, de una gran metrópoli.» Paolo Sica, *Historia del Urbanismo. El siglo XIX* (vol. 1º), Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, p. 93.

El proyecto se completaba con la inserción en el parque de cuarenta villas aisladas, añadiendo un efecto pintoresco a la composición general, junto con las agrupaciones irregulares de árboles que se disponían sobre el verde continuo, todo ello desarrollado personalmente por John Nash, siguiendo los principios paisajísticos aprendidos durante su trabajo en colaboración con el jardinero paisajista Humphry Repton⁴.

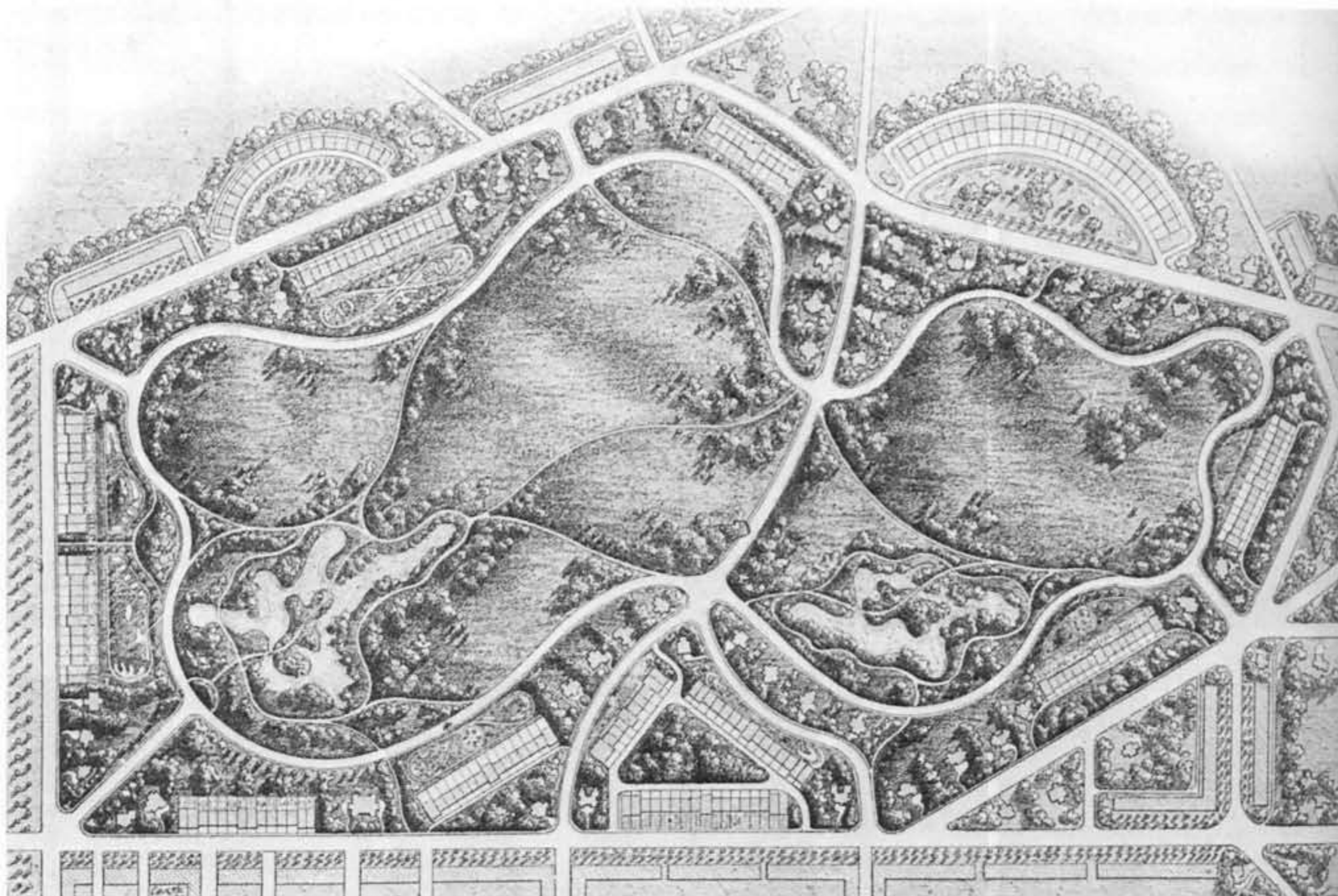


John Nash. Regent's Park, Londres. Vista.

Debido a problemas económicos que llevaron a la quiebra al constructor, el proyecto de Nash no se realizó al completo, sufriendo importantes reformas en el momento de su ejecución. El *circus* de conexión con la ciudad se reducirá a un *crescent*, Portland Place, con los dos brazos rematados en recto abiertos hacia el parque -Park Crescent y Park Square-; las edificaciones previstas no se llevarán a cabo en su totalidad: los *crescents*, las *terraces* y el doble *circus* interiores no se realizarán, solamente se construirán las *terraces* de los bordes laterales; tampoco se hará el gran estanque alargado, llevando el canal hacia el borde del parque, y las villas interiores quedarán reducidas a siete. Con todo, el trazado geométrico soporte, avenidas perpendiculares y círculo, permanecen como huella de la composición inicial, creando así el sistema de orden del parque en su estado definitivo, al que se añade el resto de las escenas, lago y arbolado, que se realiza

⁴ Humphry Repton había acuñado el término jardinero paisajista porque según él reunía la visión del pintor paisajista y la concepción del jardinero práctico. La colaboración entre Nash y Repton se había iniciado en 1796 y había generado obras tan importantes como Luscombe Castle, gracias a la perfecta compenetración entre los dos.

aproximadamente según el primer proyecto de Nash. Las obras se demoraron en el tiempo, y el parque no se abrió al público hasta 1838, con ciertas restricciones de uso. Realmente, el primer parque público inglés fue el St. James Park, realizado también por Nash en 1828 siguiendo más estrechamente los principios de Repton, sin apenas intervención arquitectónica.



Joseph Paxton. Birkenhead Park, Liverpool.

Tras las experiencias de Nash, será Joseph Paxton quien aportará importantes avances en la definición del parque en la ciudad inglesa, mediante sus conocimientos de arquitectura y de jardinería. En 1842, Paxton y el arquitecto James Pennethorne -colaborador y discípulo de Nash, que había realizado el Victoria Park en 1841 y más tarde realizaría el Battersea Park en 1845, ambos en Londres, siguiendo los principios del Regent's Park- son consultados para la construcción del Prince's Park en la ciudad de Liverpool; ambos elaboran un primer proyecto que más tarde desarrollará en solitario Paxton. El parque se ordena mediante un gran paseo curvo que encierra un lago irregular y que articula la comunicación entre diversas agrupaciones de residencias, individuales o en forma de *terraces*, que se disponen por todo el borde interior, acompañando las distribuciones del arbolado sobre el césped continuo. Un tímido paseo bordeando el lago señala la separación entre la circulación general, conectada con las calles de la ciudad, y el paseo peatonal. Este sistema de separación de movimientos será desarrollado definitivamente por Paxton dos años más tarde, en el proyecto del Birkenhead Park, para la misma ciudad de Liverpool. Este parque marca una pauta fundamental en este proceso, abrien-

do nuevos caminos en la relación parque-ciudad, que más tarde serán ampliados y elaborados por otros autores. El Birkenhead Park muestra por primera vez una vocación de diálogo con la ciudad, relacionando estrechamente el movimiento por la ciudad y el movimiento por el parque. Un gran circuito curvo establece el paseo interior por el parque, pero éste se mantiene conectado, en diferentes puntos, con las calles principales que lo bordean, estableciéndose una continuidad de las mismas a través del gran espacio vegetal. Además, un paseo directo cruza transversalmente el parque, permitiendo una circulación rápida por el mismo, de tal manera que el jardín no sea una interrupción para la fluidez del tráfico rodado, sino un nexo de conexión entre diferentes partes de la ciudad. En el interior se construyen dos grandes lagos bordeados por un sistema más complejo de paseos secundarios destinados únicamente a los peatones; con la tierra procedente de la excavación Paxton realizará una modificación del terreno creando pequeñas colinas artificiales con agrupaciones de árboles en su cima. En el borde del gran circuito, pero en el interior del parque todavía, aparecen sistemas de residencias o *terraces*, componiendo una nueva significación del jardín urbano al crear una banda continua que pertenece tanto al parque como a la arquitectura de la ciudad.

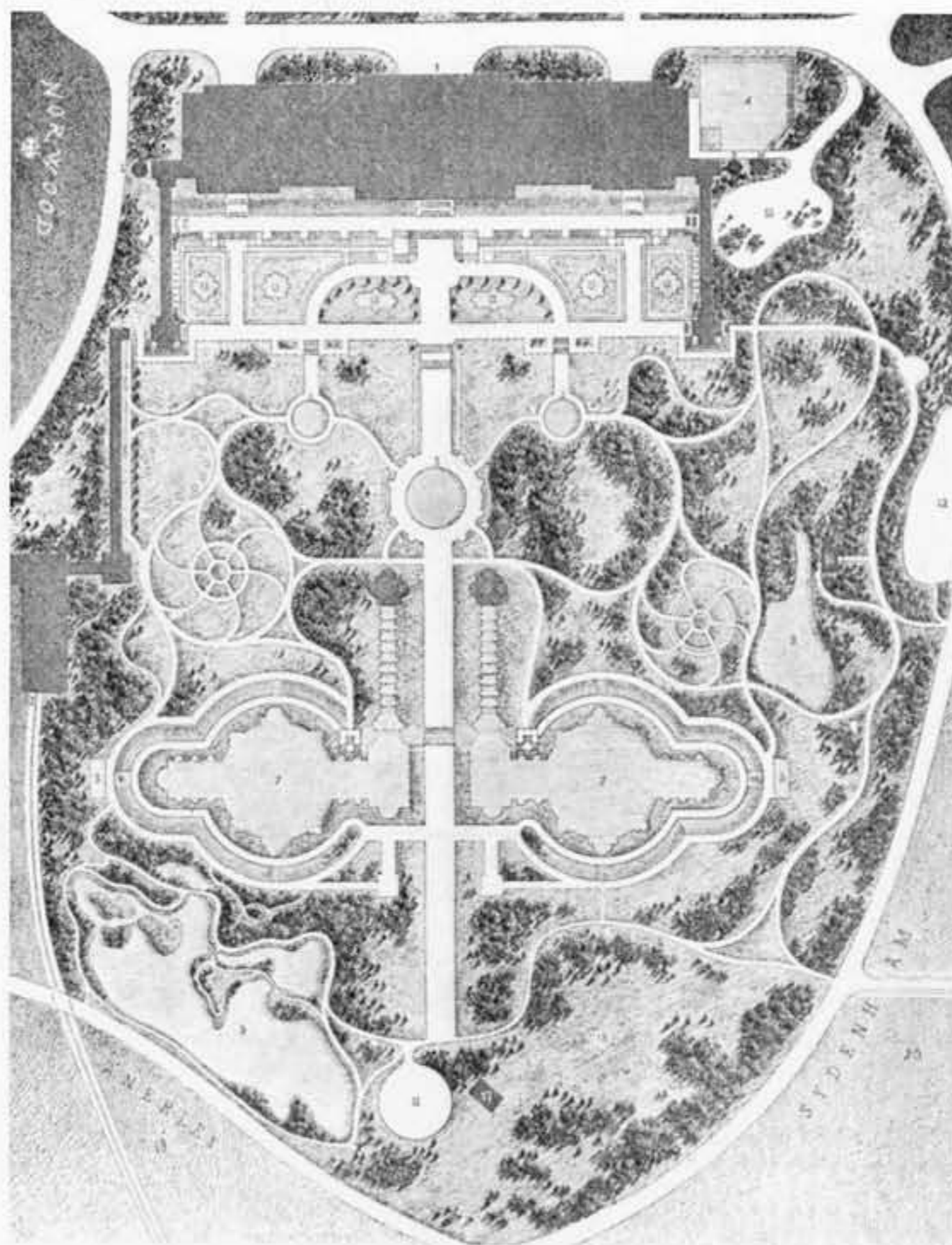
Si bien en sus primeros proyectos Paxton utiliza únicamente los trazados irregulares, en sus últimas realizaciones avanzará hasta introducir elementos regulares parcialmente ordenadores de la composición, como sucede en el Sydenham Park o en el Queen's Park.



Joseph Paxton. Sydenham Park. Figuras de dinosaurios en la actualidad.

En Londres, Paxton proyecta y construye en Hyde Park el Crystal Palace, con el fin de albergar la Gran Exposición Universal de 1851. La idea de su autor era que la gran estructura de hierro y vidrio, expresión máxima del desarrollo constructivo y espacial de la arquitectura en esa mitad de siglo, permaneciese en el parque y fuese utilizada como Jardín de Invierno, dentro de una tradición que Paxton, como constructor de invernaderos, conocía tan bien⁵. El edificio fue finalmente desmontado y vuelto a montar, con algunas variaciones respecto a la composición inicial permitidas por su sistema modular, en los alrededores de Londres, en Sydenham, y Paxton debe entonces proyectar un jardín urbano que sirviese de soporte y de paisaje a su propia obra. El trazado parte de una composición regular, con elementos inspirados tanto en la tradición del jardín italiano como del francés -canales, estanques, caídas de agua, paseos rectos-, que van derivando y transformándose en un sistema irregular a medida que la composición se aleja del edificio hasta llegar a la gran escena del lago, en la cual Paxton añadió un carácter didáctico al parque construyendo un supuesto paisaje prehistórico que mostraba a los visitantes reproducciones en bronce de dinosaurios, cuyos restos habían empezado a ser descubiertos y estudiados unos pocos años antes⁶.

En el Queen's Park de Glasgow, el aspecto general de la planta recuerda al Birkenhead Park, con la salvedad de que una de las calles del borde penetra en el parque en forma de paseo recto, que se compone mediante una gran pieza transversal a modo de terraza-salón rematada por un largo edificio conteniendo un *music hall*, un paseo cubierto y pabellones de refrescos. De esta manera, Paxton rompe con la larga tradición del jardín irregular inglés en el ámbito de lo público, coincidiendo con la recuperación del modelo regular que se produce al mismo tiempo en el ámbito de lo privado, y abriendo nuevos caminos para el futuro desarrollo del jardín en la ciudad.



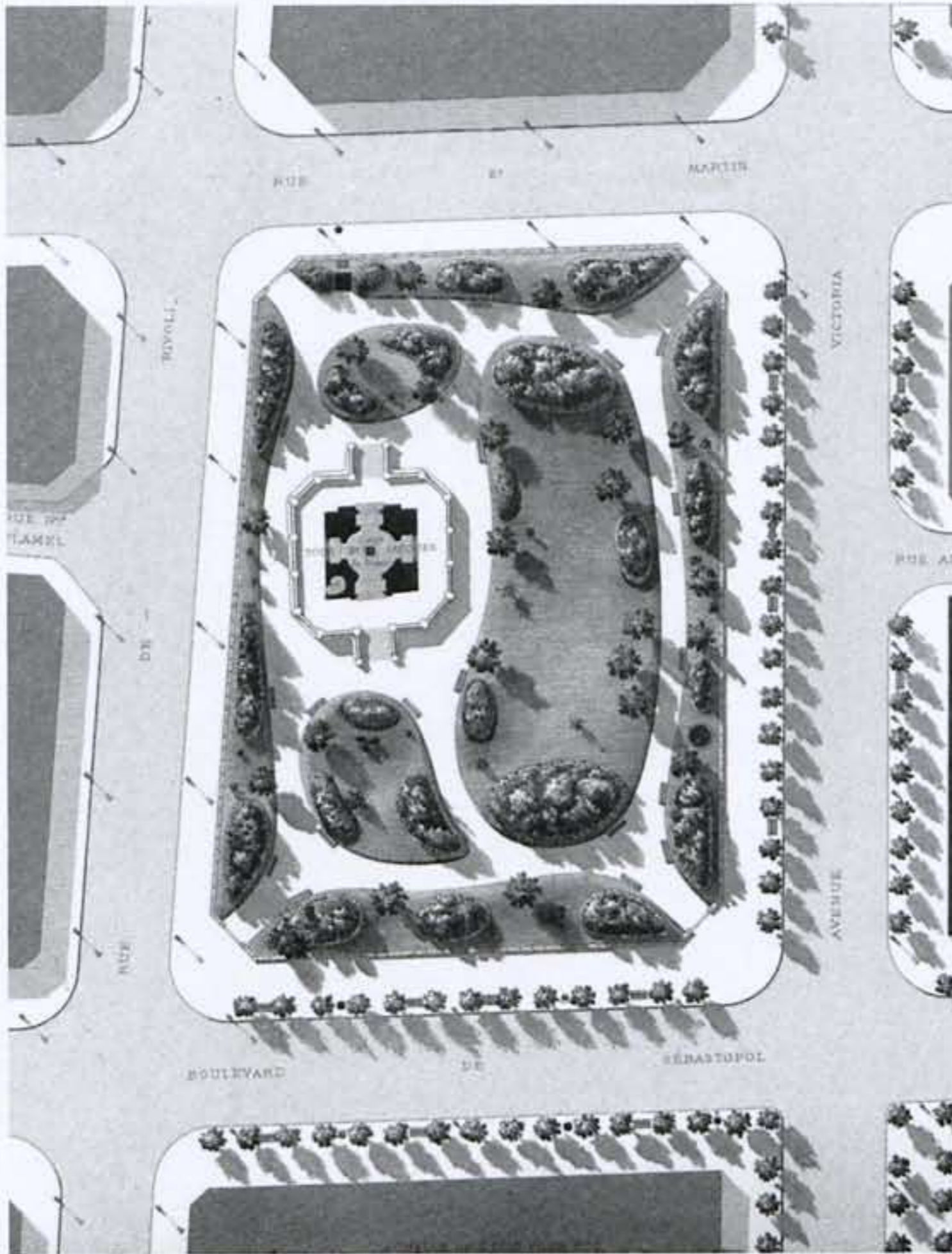
Joseph Paxton. Sydenham Park. Planta.

⁵ Durante su trabajo como jardinero para el duque de Devonshire, Paxton construye un invernadero en su propiedad de Chatsworth (1836), que implicaría un gran avance en la técnica de construcción y de instalación de estas estructuras de jardín.

⁶ El Crystal Palace fue destruido por un incendio a principios del siglo XX; el parque se mantiene en la actualidad y todavía existen algunas de las figuras de dinosaurios.

EL PASEO POR EL PARQUE

Mediado el SIGLO XIX, la ciudad de París se ve inmersa, de la mano del barón Georges-Eugène Haussmann -prefecto del Sena-, en un importante proceso de transformación, que se inicia tras un período de crisis económica y agitaciones populares. Bajo el mandato y la supervisión directa del emperador Napoleón III, la ciudad cambiará su fisonomía y su estructura en busca de un sistema que permita una mejor adecuación a las nuevas necesidades. Para ello se derriban barrios enteros y



A. Alphand. Square St. Jacques, Paris.

se abren nuevas calles y plazas, en una operación sin precedentes en la historia urbana. Y en esta intervención quirúrgica, que pretende extirpar de raíz los males históricos de la ciudad, será de vital importancia la utilización del jardín urbano como mecanismo de articulación de las diferentes partes de la ciudad, dándoles una significación común y un mayor decoro⁷.

En primer lugar, la ciudad desplegó un nuevo tejido de circulación rápida basada en el sistema de bulevares de trazado rectilíneo, flanqueados por alineaciones de arbolado -plátanos o castaños-, que debían su condición más a los logros perspectivos y geométricos del maestro jardinero del XVII André Le Nôtre que a otras referencias más cercanas en el tiempo⁸; de esta manera se creaba una red de jardines lineales a modo de paseos que relacionaban interiormente toda la ciudad.

A este primer sistema se añadió el desarrollo de un espacio similar al de las *squares* inglesas, aunque despojándolo de su condición privada y abriéndolo al uso público: la idea, según cuenta Haussmann, habría sido del propio

⁷ En 1863, César Daly publicaba en la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*: «De todas las mejoras realizadas en París durante el Segundo Imperio, no hay ninguno que merezca más elogios, más sincera admiración que aquellos producidos por la sección de Promenades et Plantations... París, de la cantera de piedra que era, se transforma en un bouquet.» (Cit. Thomas von Joest, «Parigi, metropoli verde? La politica di Haussmann» en *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milán, 1990, p. 393).

⁸ André Le Nôtre inició la estructuración de París al plantear el gran eje de continuación del jardín de Las Tullerías, que se convertiría, dentro de la operación del XIX, en uno de los más importantes bulevares de la ciudad, el paseo de los Champs Elysées.

emperador⁹, aunque ya existían algunos antecedentes autóctonos del XVII, como la Place Royal o Place des Vosges. Por toda la ciudad se construyeron multitud de *squares*, algunas de un tamaño considerable, cuyo trazado interior se resolvía mediante caminos curvos no aptos para el tráfico rodado, sólo para el peatonal, que sorteaban agrupaciones de árboles o pequeños lagos, incluyendo un largo repertorio de elementos urbanos como fuentes, kioscos, bancos, farolas, verjas o sistemas de señalización. Estas escenas interiores adquieren la escala de verdaderos micropaisajes, como la Square des Batignoles, con pronunciadas diferencias de terreno. En algunas de ellas se integraron restos de la ciudad existente -la Tour St. Jacques en la *square* del mismo nombre y la Chapelle Expiatoire en la de Luis XVI- que aparecen como elementos de un marcado carácter pintoresco en la composición de los pequeños jardines públicos.

Y por último, los grandes parques, transformados o de nueva creación, que abrazan el borde exterior de la ciudad, los grandes Bois de Boulogne o de Vincennes, o que articulan zonas no desarrolladas del interior, como los parques Monceau, Montsouris o Buttes-Chaumont.



A. Alphand. Bois de Boulogne, París. Vista del lago.

⁹ «Durante su larga estancia en Inglaterra, el emperador había quedado impresionado por el contraste entre la compostura de las *squares* de Londres y el aspecto sórdido que presentaban los tugurios donde vivían amontonadas las familias obreras... Así me ordenó que no perdiera ninguna ocasión para disponer en todos los barrios de París la ordenación del mayor número posible de *squares*, para poder ofrecer ampliamente lugares de distracción y recreo a todas las familias, a todos los niños, ricos o pobres.» (Barón Haussmann, cit. Thomas von Joest, ob. cit. idem.)

En 1852 se acomete la primera gran obra de este entramado, el Bois de Boulogne, resto del viejo bosque real de Rouvray que había sido donado por Napoleón III a la ciudad en 1833, manteniendo un trazado de caminos rectos. La obra se encargó primeramente al arquitecto J.I. Hittorff y -por expreso deseo del emperador- al jardinero L. Varé, pero éste último cometió un error los cálculos del trazado del lago interior del Bois y fue sustituido por una persona de confianza de Haussmann¹⁰, con quien había trabajado en Burdeos años atrás, el ingeniero de «Ponts y Chaussées» Jean Charles Adolphe Alphand, que en 1857 es nombrado Ingeniero Jefe del «Service des Promenades et Embellissements de Paris», y que será quien programe y realice la casi totalidad de las intervenciones de las que venimos hablando, con especial atención al trazado de los parques, tarea en la que estará auxiliado por los arquitectos Gabriel Davioud y Edouard André, y por el paisajista Pierre Barillet-Deschamps¹¹.

Los parques de Alphand desarrollan una particular visión del jardín «a la inglesa», aportando características propias, tal y como precisaba el propio Edouard André: «El género que tiende actualmente a sustituir al estilo clásico de Le Nôtre y al estilo romántico de M. de Laborde, no pertenece a ninguna de estas dos formas. Se ha creado una fisonomía *sui generis*, perfectamente distinta y que se destaca de los modelos de la primera mitad de este siglo.»¹²

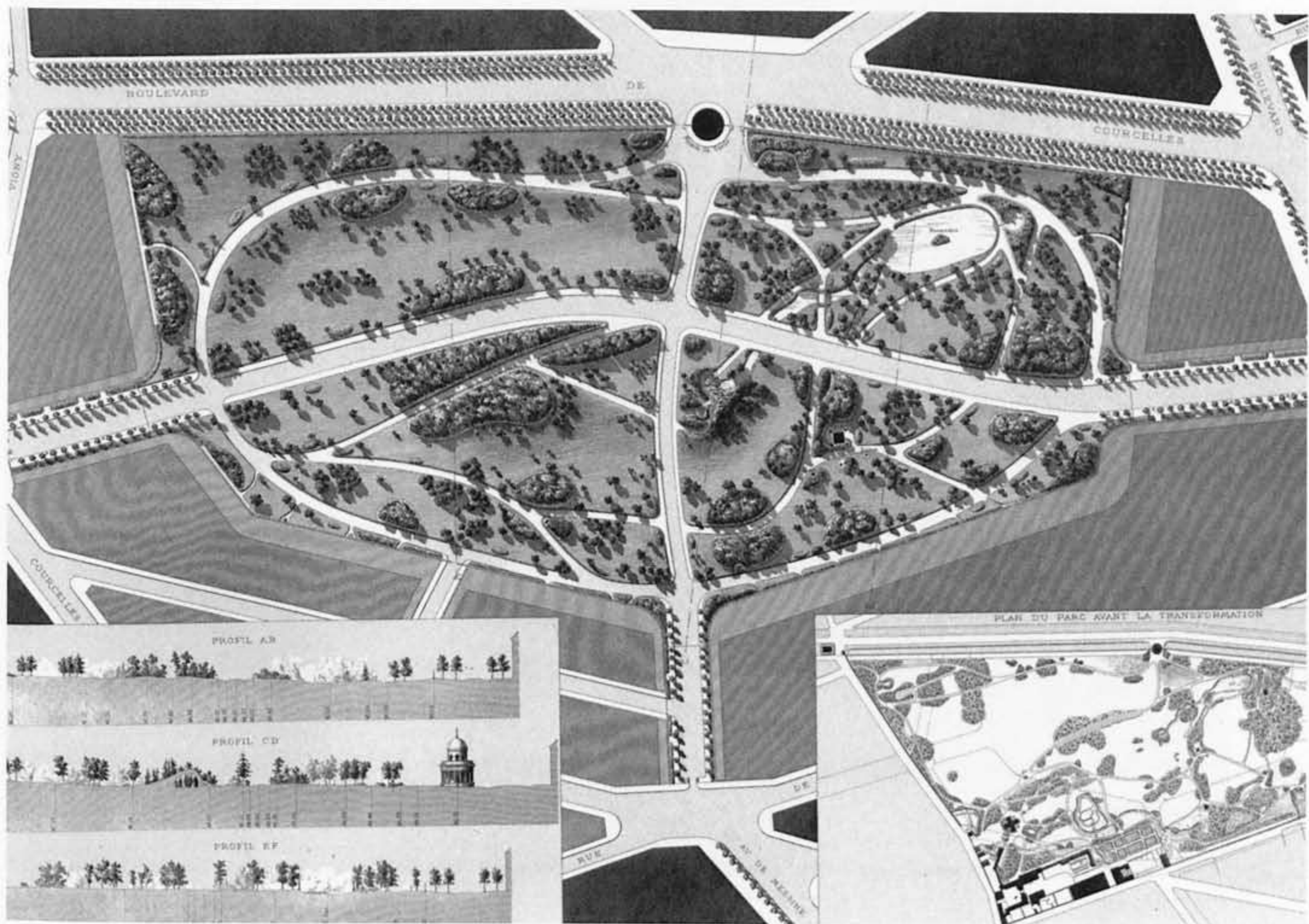
Pese a la afirmación de André el espíritu de estos parques parisinos desarrollará un nuevo concepto de romanticismo urbano, en el cual el paseo por la ciudad, por plazas, *squares* y bulevares, se continúa ininterrumpidamente por el parque. Paseo para la contemplación, pero especialmente para el encuentro social o incluso la cita galante. La ciudad penetra en el parque, mediante las diferentes avenidas de carruajes que continúan en el interior del mismo la presencia exterior de la calle: en este sentido las mismas láminas del texto de Alphand son bastante representativas de la nueva significación del jardín urbano. Las curvas de los parques se vuelven mucho más sensuales que en el modelo inglés, sin duda desarrolladas sobre una cierta base geométrica de círculos y elipses, que luego es manipulada hasta conseguir una secuencia continua de recorridos diversos en el espacio real. Sin embargo, los viales no son el primer paso de la composición, sino que se subordinan al relieve del terreno y a la disposición de las plantaciones. Esto nos permitiría reproducir el proceso de creación de estos parques: primero el análisis del terreno, para extraer de él las mayores posibilidades, después la construcción plástica de las diferentes escenas, mediante plantaciones, agua o arquitecturas diversas, y por fin el sistema de paseos que, desde la ciudad, llevan a conocer mejor todo lo anteriormente dispuesto. La imagen resulta rica y sugerente: se recrea una naturaleza artificial que luego va a ser invadida por los viales de la ciudad para ser transformada en espacio de parque, por donde luego realizarán su paseo los habitantes de la ciudad.

¹⁰ El inicio de esta obra es deseo del emperador, quien impone que la referencia debe ser claramente inglesa, y el modelo concreto el Hyde Park londinense. Varé inicia un lago y una cascada sobre una roca, todo ello alimentado con las aguas de Sena, también por deseo del emperador: se cuenta que Napoleón III se acercaba desde Saint-Cloud para supervisar los trabajos en curso, y que tomaba martillo y piquetas para trazar personalmente las líneas que debían seguir los obreros. La debilidad que sentía por Varé no era compartida por Haussmann, que lo tachaba de poco culto y de corto de miras; por esta razón aprovechó ciertos errores de cálculo para conseguir su cese.

¹¹ J.C.A. Alphand (1817-1891) realiza entre 1854 y 1870 veinticuatro *squares*, interviene en los grandes Bois extramuros y en los parques interiores, y rediseña algunos de los jardines históricos existentes como los del Plais Royal, Palais de Luxembourg o el Jardín des Plantes. Alphand publica íntegramente los jardines realizados en París bajo su dirección en dos volúmenes editados entre 1867 y 1973, bajo el título de Les Promenades de Paris. Ver Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1984.

¹² Eduard André, *L'Art des Jardins*, París, 1879, p. 90.

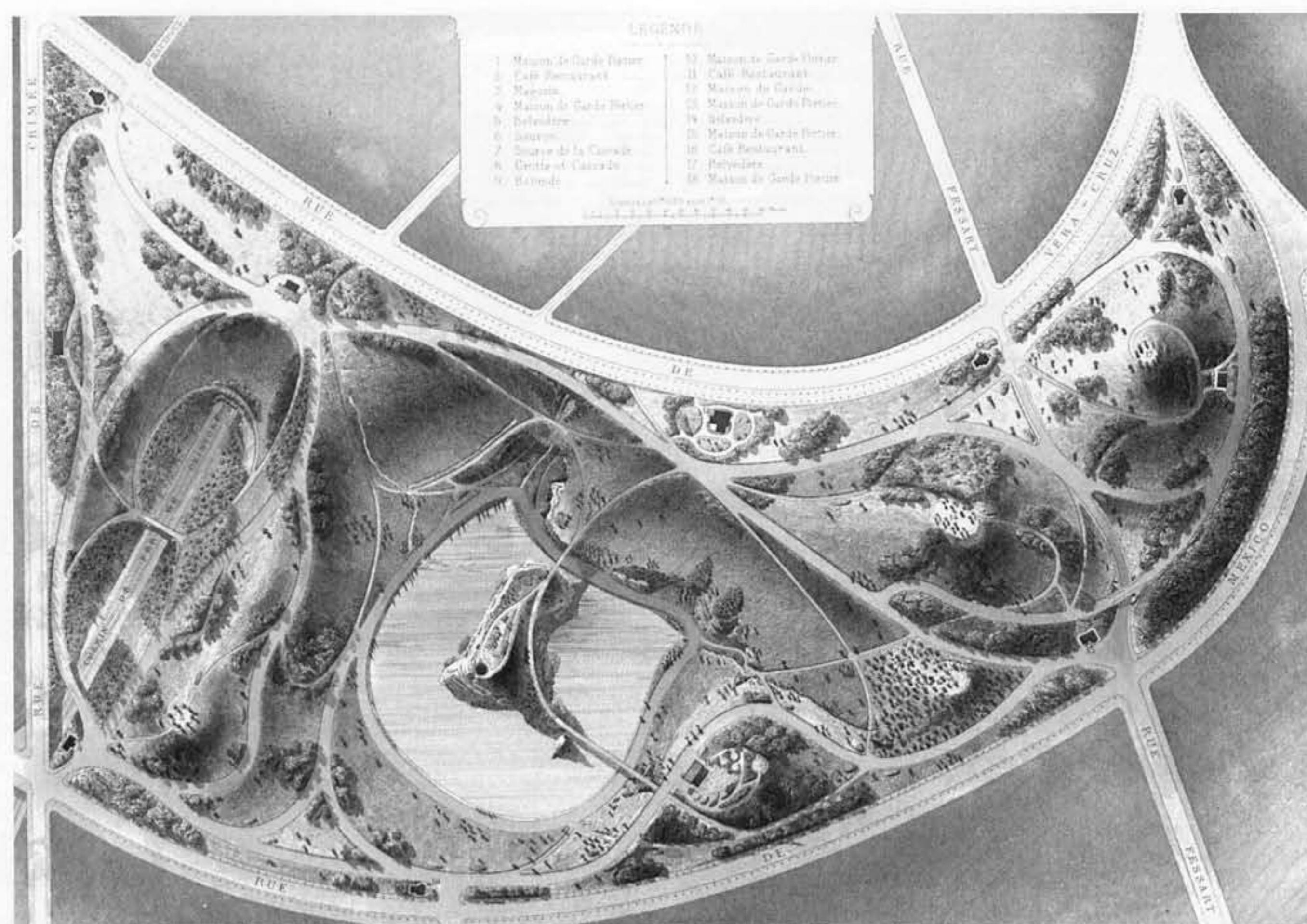
En el Parc Monceau, terminado en 1860, Alphand se encuentra con unas escenas de jardín preexistentes -la célebre naumaquia y el bosque de las tumbas, entre otras- que son aprovechadas en el nuevo trazado: se trata de los restos del antiguo jardín pintoresco del mismo nombre creado por Louis Carrogis «Carmontelle» para Philippe d'Orléans, Duque de Chartes, en 1778, a los que se añade posteriormente la *barrière* rotonda construida por C.N. Ledoux. El nuevo parque reduce la superficie inicial del jardín que pasa a ser ocupada por edificaciones de viviendas en el borde, que generan el perfil del propio jardín, hacia el cual vierten directamente sus fachadas traseras. Dos paseos para carruajes de traza casi recta cruzan el parque ortogonalmente de norte a sur y de este a oeste, continuando respectivamente las Avenidas de Messiné y de la Reine Hortense, aunque las entradas se señalan mediante grandes puertas que se cierran al anochecer. Un circuito para peatones recorre el borde interior y las diferentes escenas dispuestas en el parque.



A. Alphand. Parc Monceau, Paris. Planta.

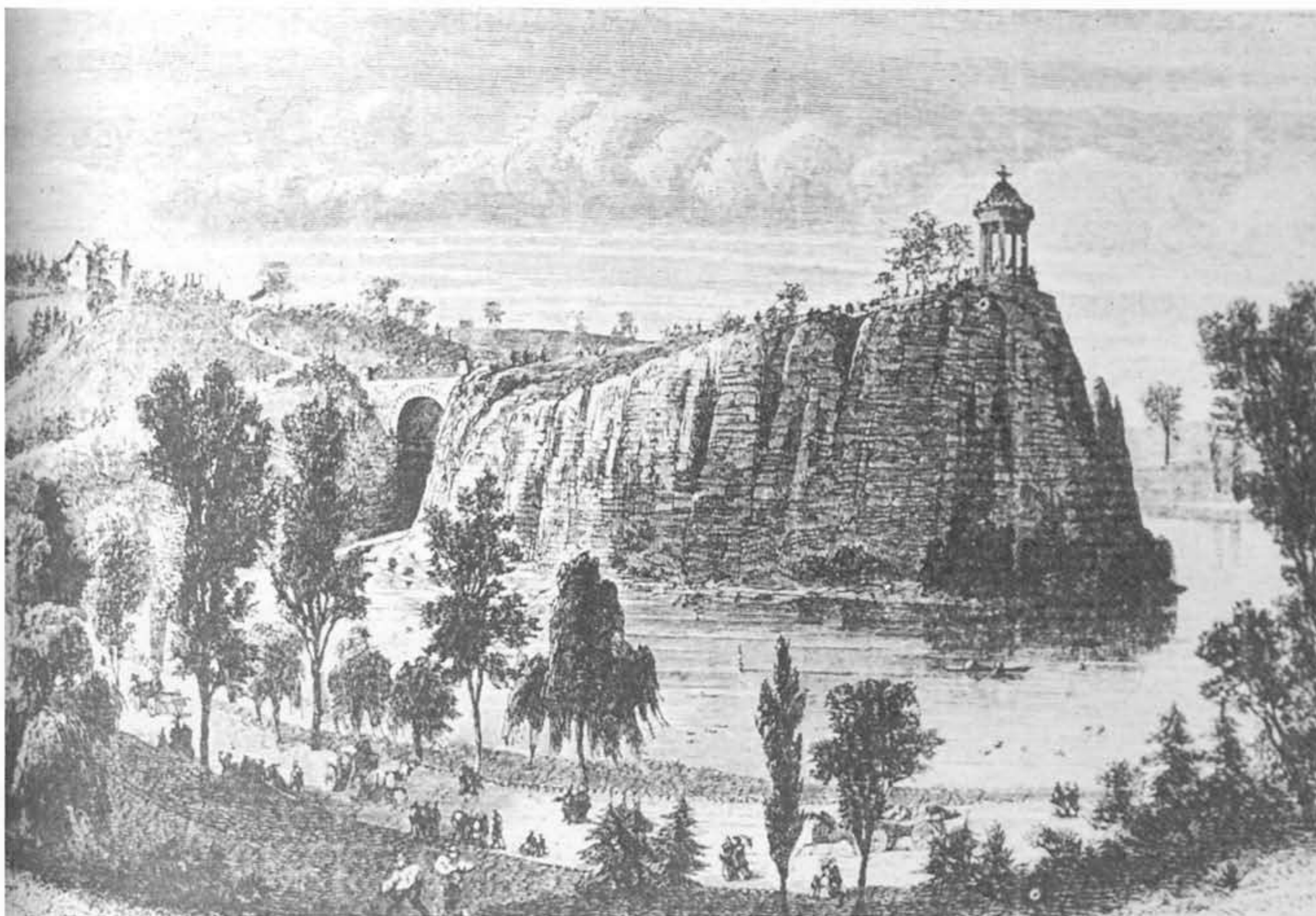
Pero el más apasionante y espectacular de los parques parisinos proyectados por la oficina de Alphand es el Parc Buttes-Chaumont, que permite el saneamiento de una zona muy degradada de la ciudad y la creación de una magna escena. El lugar era una gran superficie en pendiente conformada por los restos de unas antiguas canteras de yeso de época

romana¹³ que son utilizados para construir el gran lago y la montaña -que Davioud rematará con un templo monóptero como mirador sobre el parque y sobre la ciudad, evocando el paisaje sagrado de las cascadas del río Aniene en Tívoli que había servido como fuente de inspiración a innumerables jardines pintorescos-, elementos centrales de la composición. En torno a ellos se trazan los sinuosos viales, componiendo uno de los más bellos dibujos en planta de la historia del jardín. Un tercer elemento se suma como ordenador de los caminos que ofrecen la posibilidad de efectuar recorridos múltiples por el interior del parque desde la ciudad: la línea recta del ferrocarril suburbano que cruza el parque por su parte más oriental. Lejos de ser negado, este evidente símbolo de modernidad es utilizado para crear un circuito de caminos que permiten mejor su visión, incluyendo un puente que lo cruza y un café-restaurante ubicado en la parte más alta para su contemplación. Este mecanismo fue utilizado posteriormente en otro de los parques parisinos, el de Montsouris, aunque con un resultado menos intenso.



A. Alphand. Parc Buttes-Chaumont, París. Planta.

¹³ El nombre del lugar viene precisamente de dichas canteras: Mons Calvus primero, luego Mont Chauve, y finalmente su contracción popular en Chaumont. En el siglo IX los habitantes de París habían repelido allí un ataque de los Normandos en la Batalla de Montfaucon. En el siglo XIII se instalaron las horcas patibularias de la justicia real, a instancias del célebre ministro De Marigny, quien, por una jugada del destino, será uno de los primeros en probarlas. A finales del siglo XVIII el lugar se había convertido en uno de los basureros de la ciudad, y durante el siglo XIX se fue escenario de alguno de los enfrentamientos de la Comuna. Como la ciudad había crecido a su alrededor se decidió emprender una tarea de saneamiento del sitio para ofrecer un nuevo espacio de parque a los habitantes de la zona.



A. Alphand. Parc Buttes-Chaumont, París. Vista.

En Buttes-Chaumont, las calles de la ciudad cruzan el parque, el ferrocarril también lo cruza, el paseante urbano penetra en él e inicia un recorrido por sus caminos hasta llegar a lo alto de la colina, cruzando el lago por el puente de los suicidas -uno de los momentos cruciales del paseo- o por el puente de hierro, después de haber atravesado una grandiosa gruta pretendidamente natural, inmerso en un complejo mundo de movimientos que se adelanta incluso al enloquecido movimiento de la ciudad del SIGLO XX. El paseo por el parque ofrece una variedad de recorridos o circuitos múltiples, lo que se convertirá en una de las características definidoras del parque decimonónico. El Parc Buttes-Chaumont obliga al espectador a sumergirse en un mundo mágico al que pertenece el espacio de la ciudad y sin perder en ningún momento su referencia: la ciudad, sus edificios y también sus fábricas, son objetos de contemplación desde el interior del parque, que no niega el aspecto puramente mecánico de la época, así, las ilustraciones del texto de Alphand no deja de lado este aspecto, reforzado por la presencia de turbinas, motores, instalaciones, estructuras metálicas en muchos de sus grabados, buscando una nueva expresión en la fusión de artefacto y jardín, algo parecido a lo que en el manierismo pudo haber significado la pasión por el movimiento mecánico de los autómatas, el canto a la artificiosidad de la obra humana frente a la naturaleza, expresado de manera magistral en el jardín florentino de Pratolino. Sólo así podemos entender cómo la vía del ferrocarril pertenece al mundo del jardín, que se muestra al paseante como un gran espectáculo, como una gran máquina capaz de engendrar vistas de paisa-

jes¹⁴, incluso la montaña de Buttes-Chaumont, antes que evocación arcadiana, es la imagen de un Grand Travaux: hierro y cemento componiendo un elemento seudonatural, digno de compararse con cualquiera de las grandes realizaciones arquitectónicas de la época. El espíritu de este parque –así como muchos de sus elementos- se difundiría por toda Europa, dejando una huella sutil en multitud de parques urbanos posteriores.



A. Alphand. Parc Buttes-Chaumont, París, Vista actual.

PARQUES PARA EL PUEBLO

En el Plan para Washington, propuesto por Pierre Charles L'Enfant en 1791, el área central de la ciudad, al borde del río Potomac, aparece significativamente ocupado por una amplia superficie de jardín urbano, incluyendo diferentes edificios representativos. Esta imagen expresa la preocupación que a lo largo del XIX va a marcar el desarrollo de las ciudades norteamericanas: el parque convertido en corazón de la ciudad, asumiendo la importancia que habían tenido las plazas públicas en siglos anteriores.

¹⁴ Durante la Exposición Universal de París de 1867, el Parc Buttes-Chaumont fue incluido en el itinerario de atracciones para los visitantes.

Desde finales del XVIII ya era una práctica común en Estados Unidos realizar visitas a los cementerios situados en las inmediaciones de las ciudades, para pasear por ellos. Estos cementerios estaban concebidos como auténticos jardines de tradición pintoresca, con caminos sinuosos, monumentos, mausoleos, lápidas, y todo tipo de construcciones que hacían las delicias de los visitantes¹⁵. No es de extrañar, por tanto, que los ideólogos de la construcción de nuevas ciudades, ante estas necesidades creadas por la población, optaran por construir nuevos jardines en el interior de las mismas, como espacios urbanos significativos. Este será el punto de partida de la creación de un movimiento en pro de la construcción de parques, el Park Movement, que tomará gran auge a lo largo del siglo, y cuyos verdaderos impulsores serían Andrew Jackson Downing¹⁶ y Frederick Law Olmsted¹⁷. Los fines de este movimiento se diferencian sustancialmente de los de la incipiente tradición europea, desde su relación física con la ciudad hasta los propios intereses económicos y sociales, y sus sistemas de producción¹⁸.

Una de las primeras obras que marcan este naciente interés por el jardín urbano es el proyecto de Downing para el Mall de Washington de 1851, que se resuelve en una armoniosa tradición pintoresca, aun dentro de la regularidad impuesta por la propia estructura de la ciudad. Pero la obra que señala definitivamente el inicio del movimiento será la construcción de un gran parque para la ciudad de Nueva York¹⁹.

El Plan de los Commissioners de 1811 establecía el sistema de calles en retícula que ordenaba por completo el suelo de la península de Manhattan, y proponía un gran rectángulo situado hacia el sur, ocupando la superficie correspondiente a cuarenta y cuatro manzanas, destinado a gran parque de la ciudad. En 1851, cuando la ciudad ya cuenta con 500.000 habitantes, se decide llevar a cabo aquella vieja idea, pero modificando la ubicación del parque, para llevarlo hasta el

¹⁵ Uno de los cementerios más visitados antes de 1850 era el de Greenwood en Nueva York. Esta tradición estaba tan extendida que incluso en algunos de los cementerios se editaron guías que sugerían recorridos diversos por el interior, para descubrir las mejores vistas o para contemplar los monumentos funerarios más interesantes.

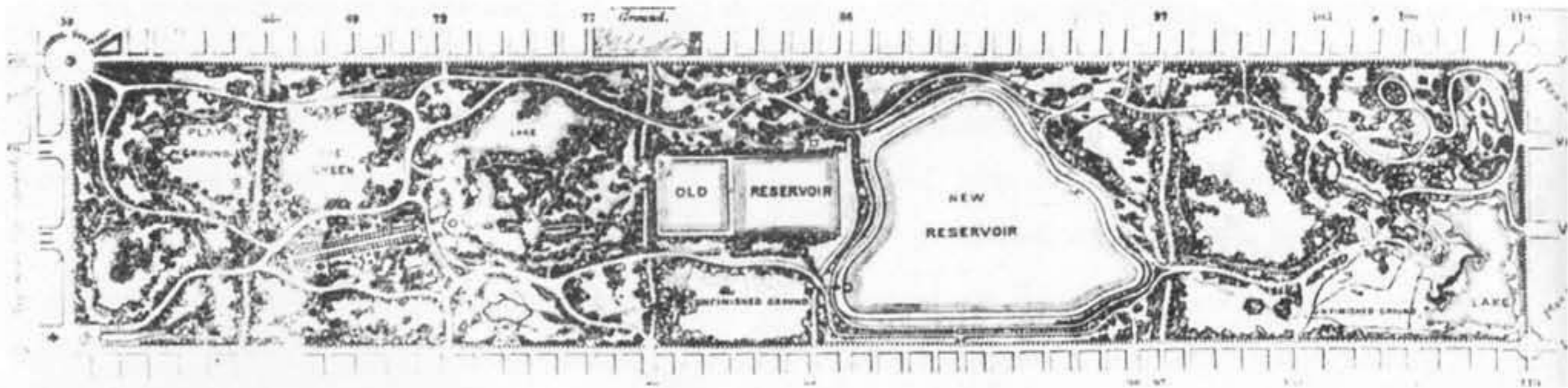
¹⁶ A. J. Downing publicó en 1841 uno de los textos fundamentales en la historia del paisajismo americano: *A Treatise on the Theory and the Practice of Landscape Gardening Adapted to the North America*.

¹⁷ F. L. Olmsted (1822-1903) fue educado en una granja, adquiriendo importantes conocimientos de agricultura y horticultura. Durante su formación se siente atraído por los textos de Uvedale Price y William Gilpin sobre el concepto de lo pintoresco, que marcarán definitivamente su carrera. En 1847 crea su propia granja experimental e inicia la redacción de artículos para revistas. En 1850 realiza un viaje a Inglaterra, quedando impresionado por los parques y jardines, hasta tal punto que dos años más tarde publicó un libro titulado *Walks and Talks of An American Farmer in England*. Sus planteamientos sobre el parque urbano nacen de su ideología social progresista, fundamentada en la tradición utópica y en su relación con el movimiento fourierista y con la iglesia unitaria, así como su clara posición antiesclavista.

¹⁸ «En todas estas realizaciones el parque no constituye ya una mera evasión romántica, ni tampoco es solamente una contraposición sin conexión con la metrópoli apremiante, como el reverso, en suma, de la ciudad industrial. En la concepción de Olmsted y de los representantes más destacados del Park Movement, el parque entra en la ciudad como elemento orgánico y de organización, que debe preceder y orientar las iniciativas especulativas de los particulares. A diferencia de lo que ocurre en Inglaterra, donde el parque se manifiesta como uno de los componentes de la ciudad en expansión, en Norteamérica se convierte en instrumento específico de planificación urbana.» (Paolo Sica, ob. cit. (vol. 2º), pp. 659-660).

¹⁹ «Hasta entonces, con la sola excepción de los terrenos comunales de Nueva Inglaterra y unos cuantos paseos, como el Battery de Nueva York y el Battery de Charleston, no había en Estados Unidos nada que pudiera ser denominado parque. El parque era un símbolo aristocrático del nuevo mundo: costaba dinero y quitaba lotes de construcción a los especuladores; algunos de sus oponentes llegaban a creer que el campo de recreo sólo sería utilizado por rufianes y pandilleros que robarían a los ciudadanos honrados o los ahuyentarían con procacidades; otros pensaban que la gente del pueblo nunca llegaría a visitar el parque. Incluso aquellos que estaban en favor de la preservación de la tierra desconfiaban de todos los esfuerzos por embellecerla. La arquitectura paisajista era algo afeminado: ¿a dónde iba el país?.» (Lewis Mumford, *Las Décadas Oscuras*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1960 (1931), p. 75).

borde exterior de la parte consolidada de la ciudad, intentando con esta operación desplazar el crecimiento de la ciudad y configurarla definitivamente hacia el norte²⁰. Los terrenos elegidos formaban un rectángulo muy alargado -alrededor de 300 hectáreas con una gran afloración de masas rocosas de granito-, ocupando ciento cuarenta y una manzanas, delimitado por las avenidas 5ª y 8ª, y por las calles 59 y 106.



Olmsted & Vaux. Central Park, Nueva York. Planta.

En 1856, se forma el Board of Commissioners para el desarrollo de la obra, y se encarga al ingeniero Egbert Viele la realización de un levantamiento de los terrenos y la redacción de un esquema preliminar que sirva de guía para la construcción del Central Park. En su propuesta un sistema de paseos curvos de formas irregulares envuelve diferentes espacios como el Cricket Ground, la Bellevue Rock, los Botanical Gardens o el Croton Lake, un nuevo gran lago que se plantea aprovechando las aguas de dos grandes depósitos existentes en el lugar. Al año siguiente se decide nombrar superintendente de los trabajos al joven Frederick Law Olmsted, pero el mismo día de su toma de posesión, los Commissioners optan por convocar un concurso abierto al diseño del parque. Calvert Vaux, arquitecto inglés emigrado a Estados Unidos en 1850, convence a Olmsted para que realicen un proyecto conjunto que finalmente se presenta bajo el lema Greensward, obteniendo el primer premio. Olmsted es nombrado arquitecto en jefe, y los trabajos del parque comienzan, ampliando su superficie de ocupación más hacia el norte, hasta la calle 110.

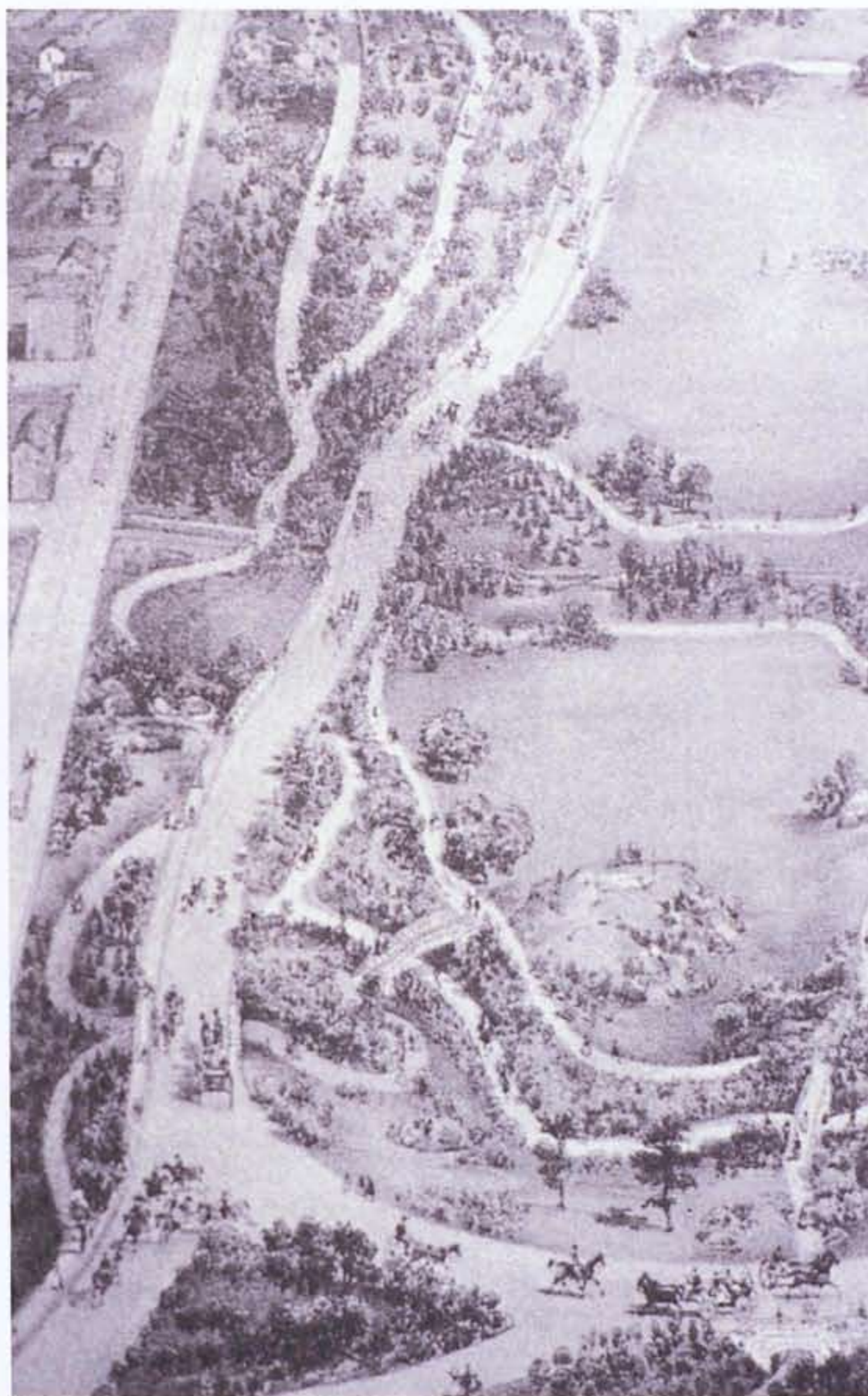
El proyecto de Olmsted y Vaux²¹ partía de la estructura compositiva de Viele pero iba más allá en sus planteamientos. En primer lugar, el parque se relacionaba con la ciudad consolidada mediante dos puertas situadas en sendas plazas -cuadrada una y circular la otra- en los cruces de la calle 59 con la 5ª y la 8ª avenidas. Desde esos puntos, una gran circuito de paseos rápidos, destinados a los coches de caballos, se adentraba por el parque llevando hasta los límites del mismo y abrazando el gran lago de formas sinuosas, conectando en diferentes puntos con las calles del borde, permitiendo otras conexiones con la ciudad en crecimiento. Pero además, el proyecto preveía la conexión de las dos márgenes

²⁰ La idea de construir un gran parque en el centro de la península de Manhattan había sido lanzada en 1844 por William Cullen Bryant, periodista del Evening Post, y desarrollada con el apoyo de personajes como Jackson Downing o el escritor Washington Irving.

²¹ Con motivo de este proyecto se creará la firma Olmsted, Vaux & Co. Landscape Architects -que continuará años más tarde el hijo del primero, F.L. Olmsted Jr.-, siendo los primeros en utilizar el título de *landscape architects*, dando inicio a dicha profesión, como tal, en los Estados Unidos.

nes urbanas que quedarían radicalmente separadas por la gran mancha verde: cuatro vías rápidas atravesaban de un lado a otro, en líneas rectas levemente deformadas por tramos curvados -en busca de una mayor armonía con el interior. Este sistema de cuatro calles transversales había sido impuesto por las bases del concurso, pero el proyecto de Olmsted y Vaux añade una particularidad: para evitar los cruces complicados entre los paseos interiores y estas vías más rápidas, se crean cruces a diferentes niveles, mediante puentes y túneles, lo que permite la continuidad de ambos sistemas. Estos dos niveles de paseos, se completaban con otros dos, uno destinado a paseos a caballo y otro a peatones, que también se cruzaban entre sí mediante similares elementos. De esta manera, el parque quedaba estructurado mediante un complejo sistema de caminos a cuatro niveles diferentes -*drive, transversal road, ride, walk*- que enlazaban con la ciudad o que se desenvolvían en el interior, sin colisionar unos con otros²².

Entre la primera y segunda calles transversales, Olmsted y Vaux proponen, frente al desarrollo irregular de los paseos y de las plantaciones de árboles en todo el parque, una pieza de singular regularidad, el Mall, largo paseo recto bordeado por alineaciones de árboles que concluye en una gran terraza elevada con escalinatas y fuentes hacia un lago de bordes irregulares con un cierto aire chinesco. Este paseo, o salón, se coloca en el interior del parque con un carácter eminentemente urbano -similar al del bulevar parisino- en una intencionada imbricación de los dos mundos, la ciudad y el parque, y de los dos sistemas -regular e irregular- que acaban fundiéndose mediante los recursos estableci-



Olmsted & Vaux. Central Park. Nueva York. Vista en el momento de la construcción.

²² La separación de los diferentes sistemas de recorridos en el interior del parque en relación con la ciudad ya había sido experimentada por Joseph Paxton en el Birkenhead Park de Liverpool, que Olmsted había visitado y estudiado durante su viaje por Inglaterra, y sobre el cual había escrito entusiasmado: «... en la América democrática no hay nada comparable a este jardín del pueblo (...) Este magnífico terreno de recreo es, sin reservas y para siempre, enteramente propiedad del pueblo. El más pobre campesino británico es libre de disfrutar cada una de sus partes igual que la Reina de Gran Bretaña.» (F. L. Olmsted, cit. A. Maniglio Calcagno, *Architettura del paesaggio*. Calderini, Bolonia 1983, p. 205).

dos por el proyecto. Este diálogo entre estructuras diferentes logra en el Central Park unos resultados no conocidos hasta ese momento. La gran escala con la que se desarrolla el parque se anticipa a la escala que acabará teniendo la ciudad de Nueva York, y que Olmsted y Vaux utilizan como justificación de su propuesta y del desarrollo integral de la superficie únicamente como parque, frente a la multitud de críticos que propugnaban la utilización de parte de los terrenos para la construcción de edificios recreativos y dotacionales: *«Llegará un momento en que Nueva York crezca, cuando se produzca su continuidad y empaste, y la pintoresca variedad de formaciones rocosas de la Isla se conviertan en formaciones en hilera de monótonas calles rectas, con masas de edificios verticales. Entonces no quedará la sugestión de la actual variada superficie, con la sola excepción de los pocos acres contenidos en el Parque. Entonces, el inestimable valor del actual trazado pintoresco del terreno será claramente percibido, y su adaptabilidad para este propósito más plenamente reconocida.»*²³

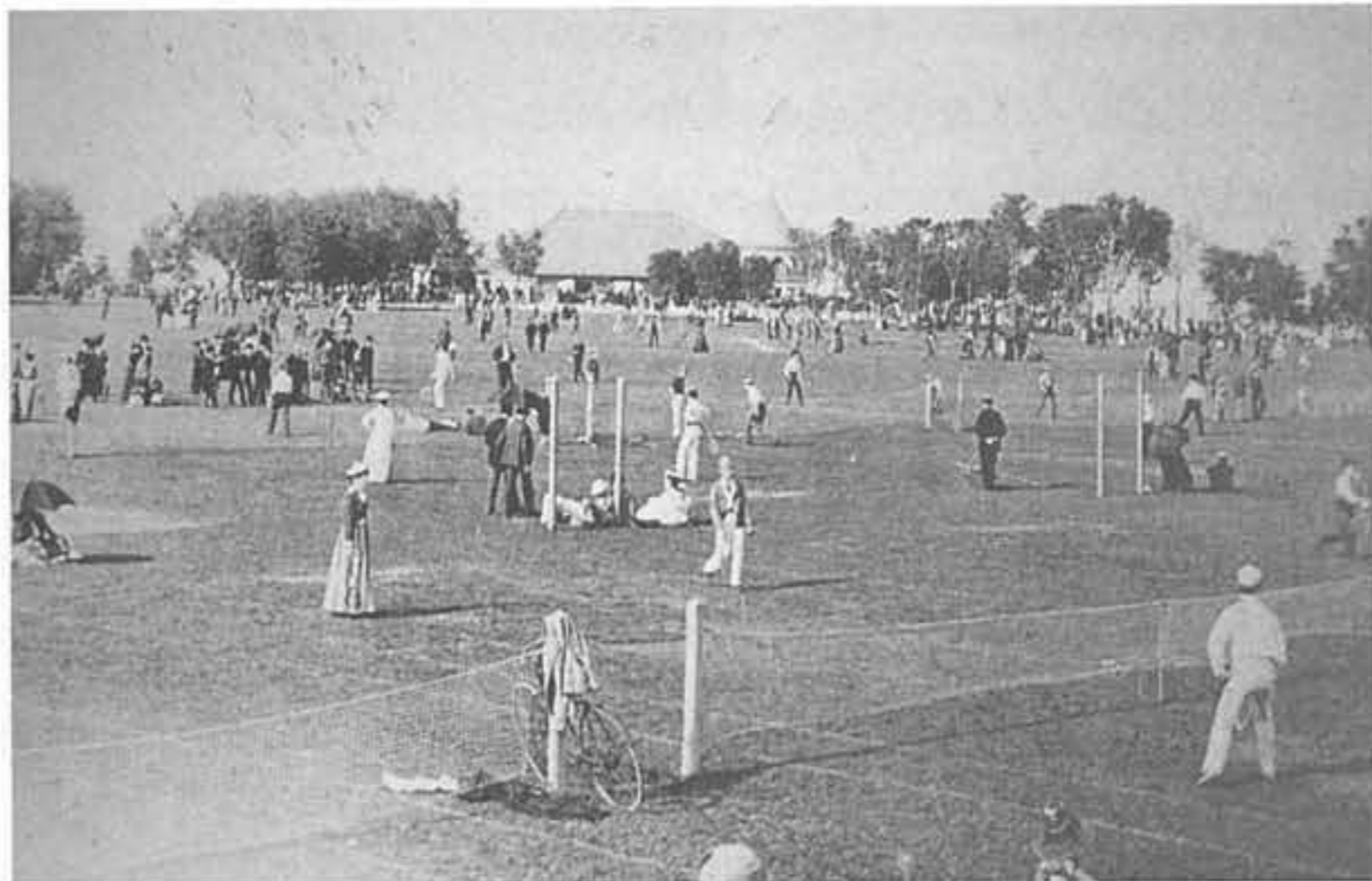


Olmsted & Vaux. Central Park, Nueva York. Vista actual.

El Central Park de Olmsted y Vaux es heredero, en cierta medida, de las teorías de Downing, pero mientras éste pretendía introducir los valores del campo en la ciudad mediante el espacio del jardín, evitando cualquier diálogo formal o funcional, Olmsted entiende el parque como un espacio eminentemente urbano, que debe conectarse con la estructura de la ciudad para generar nuevas perspectivas y nuevos recorridos dentro de ella: *«Olmsted no se había limitado a diseñar un parque, (...)»*

²³ Olmsted y Vaux, cit. John W. Reys, *The Making of Urban America. A History of the Planning in the United States*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1965, p. 336.

Al mismo tiempo que se proyecta el South Park, William Le Baron Jenney, uno de los arquitectos de la denominada «escuela de Chicago» y precursor del uso de las estructuras de acero en los edificios, realiza una serie de proyectos para la construcción de diferentes parques en la zona oeste de Chicago -West Chicago Parks-, el Central (Garfield) Park, el Humboldt Park y el Douglas Park, todos ellos siguiendo las pautas marcadas por Olmsted y Vaux, aunque acentuando la irregularidad general de los trazados. El agua se convierte, de nuevo, en el tema



Olmsted & Vaux. South Park, Chicago. Vista del uso deportivo de las praderas.

principal del parque y en el foco catalizador de toda la ordenación: en el Douglas Park el lago ocupa casi toda la superficie del parque conteniendo varias islas -Bird Islands, Picnic Island-.

El sistema experimentado en Chicago es el preludio de una obra más compleja que Olmsted y Vaux van a plantear para la ciudad de Boston en 1887, en colaboración con Charles Eliot, estructurando una serie de parques o *parksystem*, conectados entre sí mediante vías de circulación específicas, denominadas *parkways*. Este elemento, que luego se volvería muy popular en la construcción de las ciudades americanas, se basaba en el bulevar parisino, pero oponiendo a la regularidad de aquél un trazado irregular de una calle o carretera que relacionaba diferentes partes de la ciudad siempre acompañada de una ancha franja de jardines, que se desarrollaban a todo lo largo de la estructura urbana. El sistema de Boston, que recibió la denominación de «el collar de esmeraldas», incluía cuatro parques en su desarrollo: Back Bay Fens, Arnold Botanic Garden, Jamaica Park y el Franklin Park, el mayor de todos ellos (250 Has.), que se sitúa entre las mejores obras de su autor, y en el que de nuevo aparece un gran paseo recto en su interior, el Greeting, evocando al Mall neoyorquino.

Es necesario puntualizar que la labor de Olmsted en todas estas obras no se limitó a introducir un paisaje en el interior de la ciudad, sino que inició un sistema programático, que más tarde sería el germen de nuevas maneras de entender el parque en el SIGLO XX, instrumentalizando áreas para la práctica de ejercicios físicos o deportes, añadiendo significados funcionales y populares al parque paisajista tradicional.

Olmsted participará en una última gran empresa: la ciudad de Chicago le encargaría la búsqueda de unos terrenos apropiados para la construcción de la Exposición Universal Colombina de 1892, lo que le llevará a contactar con el arquitecto Daniel H. Burnham, con quien trabajará en el proyecto de la sistematización paisajística de todo el conjunto, finalmente situado al borde del lago Michigan, en la zona del Jackson Park, para la que él mismo había planeado una ordenación mediante diversos estanques.

El resultado de la Exposición desencadena una serie de acontecimientos en Chicago que culminan con la propuesta de un nuevo plan para la ciudad en 1909, elaborado por el propio Daniel H. Burnham y por Edward H. Bennet, y que



Olmsted & Vaux. Back Bay, Boston. Planta.

sigue la tradición de Olmsted. Burnham ya había realizado en 1905 un nuevo plan para la ciudad de San Francisco que incluía el trazado de varios parques como el Twin Peaks Park o el Golden Gate Park, éste último de disposición alargada, abierta hacia el Océano Pacífico y de imagen deudora del Central Park. En el Plan para Chicago, Burnham plantea una ciudad que se aproxima a la idea de l'Ecole des Beaux-Arts, y que desarrolla, sobre una geometría muy estricta, ideas similares al París de Haussmann, estableciendo un estrecho vínculo entre los grandes sistemas edificados y los grandes sistemas verdes.

Partiendo de diferentes intereses e intenciones el SIGLO XIX asiste al nacimiento y desarrollo del parque urbano, que se convierte en un instrumento imprescindible para la configuración de la ciudad. Desde las rotundas propuestas de Nash o Paxton en las cuales lo edificado convive con el parque, a la clarividencia proyectual de Olmsted al recrear una visión anticipada de la ciudad de las altas torres en torno a la gran masa verde neoyorquina, pasando por las grandes construcciones paisajísticas parisinas que acaban por consolidar la vieja estructura urbana, el parque encuentra su significado dentro de la ciudad y se define como uno de los espacios más singulares de la misma, preludiando los grandes hallazgos que a este respecto se producirán en la cultura del SIGLO XX.



Narciso Pascual y Colomer y los jardines del Madrid Isabelino*

VICTORIA SOTO CABA

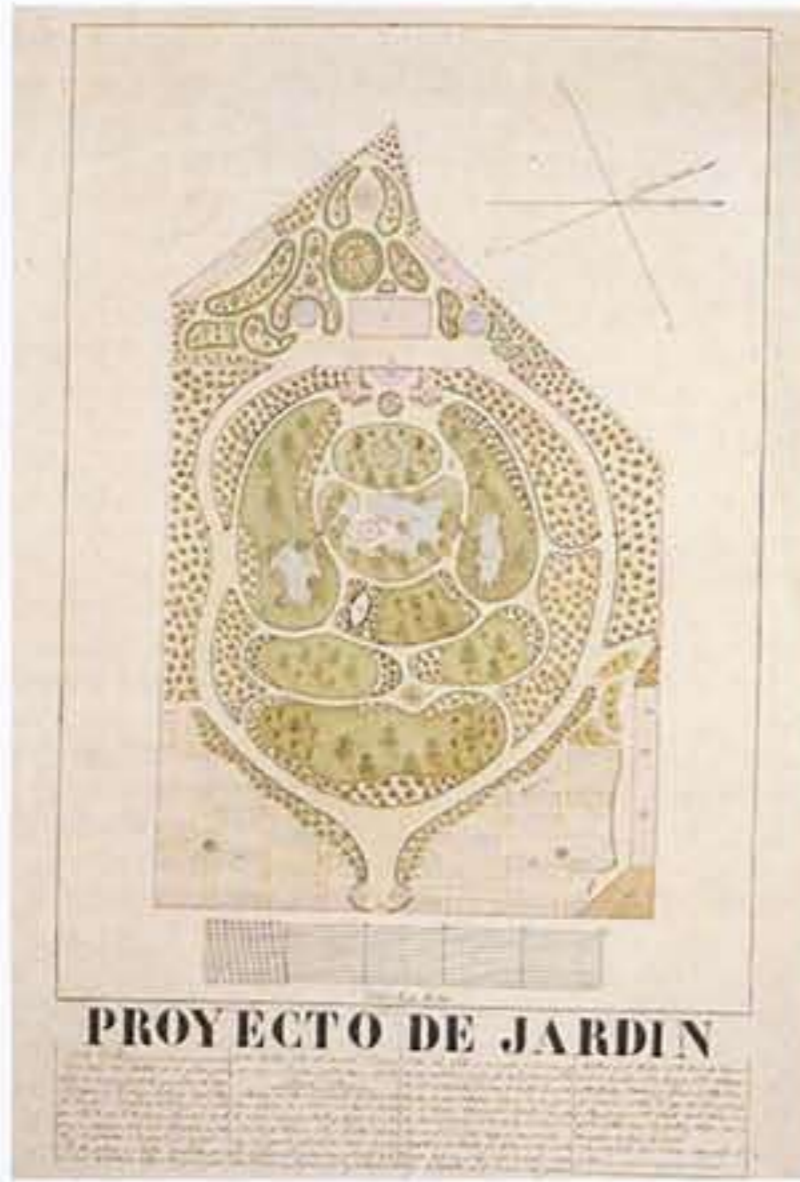
Profesora Titular de Hª del Arte de la UNED

Entre los testimonios más indispensables para estudiar los jardines madrileños del período isabelino se encuentran el plano parcelario de Ibáñez de Ibero (1872-74) y la *Guía de Madrid* de Ángel Fernández de los Ríos, publicada en 1876. En ambos se reflejan las transformaciones arquitectónicas y urbanas que permitieron la implantación de espacios ajardinados en el casco urbano y en el nuevo ensanche de la ciudad. Mientras que en la trama histórica de la Villa algunos jardines se formularon con la concepción urbanística del “square”, de la plaza ajardinada o “glorieta”, y del paseo o “bulevar”, consecuencia de las remodelaciones, derribos y desamortizaciones acometidas durante la primera mitad de la centuria, en el ensanche —en pleno desarrollo durante esos años— el jardín adquirió una importancia y una entidad desconocida hasta entonces¹. No hay más que echar un vistazo a toda la planimetría anterior para comprobar esta nueva dimensión y el cambio radical que se opera en su concepción estética. Frente a las antiguas huertas y jardines cerrados y regulares de antaño, de carácter conventual e insistentes desde el plano de Texeira (1656), han surgido unos jardines cuyo objetivo en muchos casos es aislar los edificios y cuya base formal es la ondulación y la línea curva frente a la regularidad sistemática y la línea recta que se intenta imponer en la nueva trama urbana².

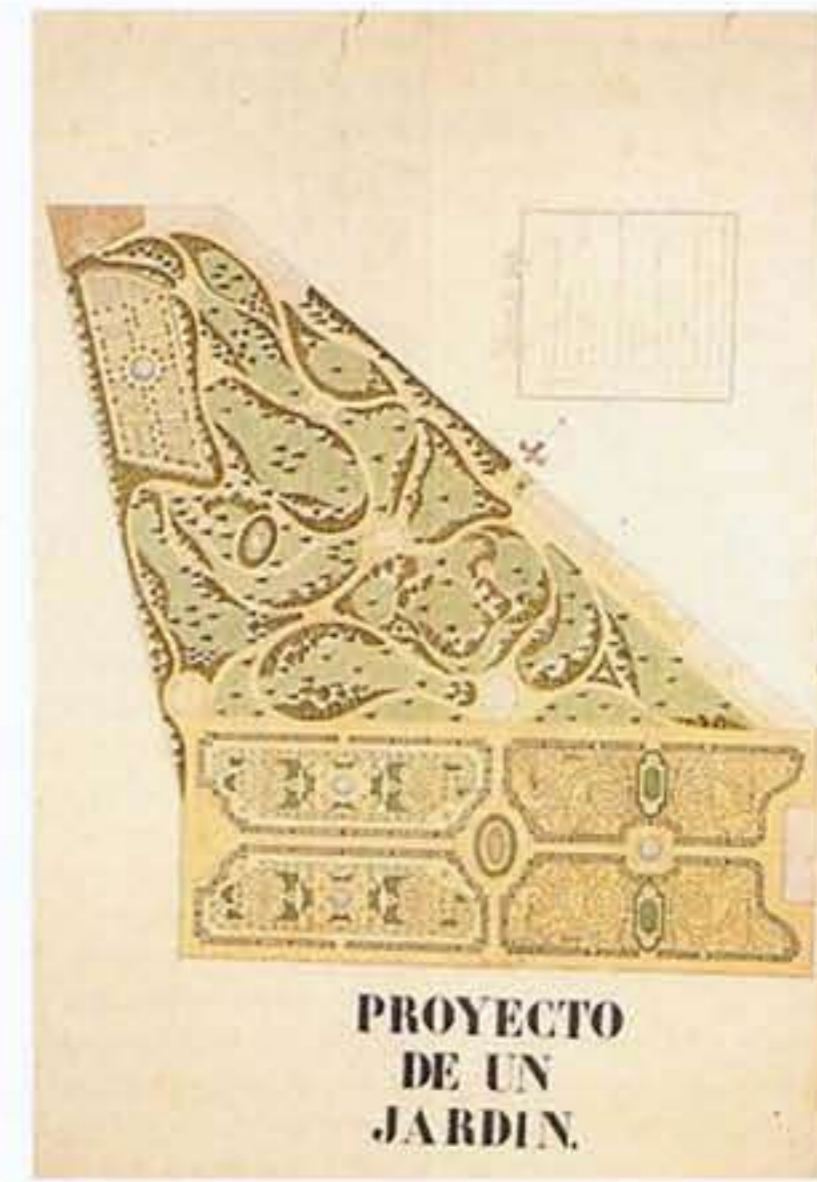
* El presente trabajo se publicó en un libro de edición no venal, *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, Fundación Argenteria, 1994, con el título de “Narciso Pascual y Colomer, el Marqués de Salamanca y los jardines madrileños del periodo isabelino”, pp. 59-75. Se ha mantenido el texto original a excepción de ciertas incorporaciones bibliográficas en notas.

¹ Para Ángel Fernández de los Ríos las “transformaciones de la capital” de 1836, 1840 y 1869 fueron las que dieron “un impulso extraordinario al arte de la jardinería” y las que hicieron brotar los jardines en plazas, calles y barrios, *Guía de Madrid*, (1876), Madrid, Abaco ediciones, 1976, p. 236.

² La confrontación entre el jardín y el urbanismo de la ciudad ha sido señalada por Massimo Venturi, “Il Giardino e la brillante miseria della città” en *Il Giardino Italiano del Ottocento*, a cura di A. Tagliolini, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp. 119 y ss.



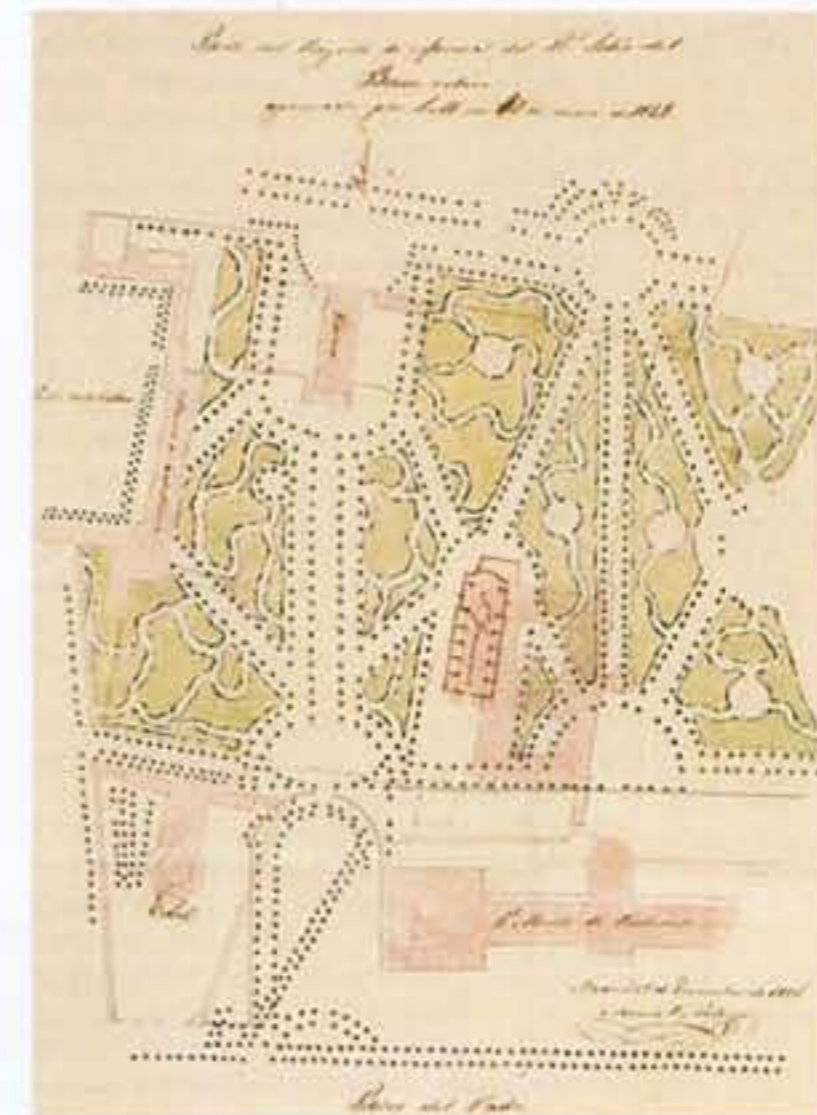
Escuela de
Jardinería y
Horticultura:
Proyecto de jardín.



Escuela de Jardinería y
Horticultura: Proyecto de
un jardín.



Pascual y Colomer.
San Jerónimo
(restauración del ábside).



Pascual y Colomer.
Proyecto de jardín inglés
para el Buen Retiro
y los Jerónimos.

El reinado de Isabel II fue un período generoso en todo tipo de proyectos y propuestas para la jardinería, pero fue una época también en la que numerosos factores económicos y sociales transformaron la estima y la visión del jardín en un nuevo concepto que va más allá de problemas de estilo y de géneros. Puede asegurarse que se trata de uno de los temas más debatidos y polémicos del momento, algo lógico si tenemos en cuenta que la jardinería quedaba categóricamente afirmada en la nueva disciplina urbanística, que era el elemento “salubre” indispensable en todas las reivindicaciones higienistas. Aunque seguía siendo promovida por la realeza había pasado a manos de una nueva clase dirigente y pertenecía igualmente a la competencia municipal. La consecuencia más clara de este amplio y diverso patrocinio fue la confrontación entre el carácter público y privado del jardín en la ciudad, un problema latente desde el pensamiento ilustra-

do y que afloró en todos los programas de reformas que jalonan el siglo. Ampliar las antiguas posesiones de la monarquía, convertir esas exclusivas zonas ajardinadas en grandes parques abiertos, crear nuevos jardines públicos para el casco histórico y el nuevo ensanche fueron disposiciones que encaminaron gran parte de tales programas y también la cláusula del propio fracaso urbanístico que permitió, ante todo, el desenvolvimiento de pequeños jardines privados.

La presencia del jardín en la ciudad chocaba con los intereses especulativos y acababa siendo una cuestión polémica y tema de opinión general presente en toda clase de textos, crónicas y publicaciones de la época. Y son éstas las que mejor explican el trabajo de Ibáñez Ibero, fiel reflejo de la aceptación del jardín “*a la inglesa*” o paisajista, pero un plano en el que se palpa ya el carácter de zonificación social del proceso urbano. El nuevo trazado ha sustituido los patios y viejas huertas en el eje Prado-Recoletos, y su diseño se extiende hacia la nueva prolongación del Paseo de la Fuente Castellana³, formando el *paseo más moderno y más favorecido*, en donde se encontraban palacios como los del Marqués de Salamanca, el de Remisa y el del Campo, con *jardines sencillos, pero bien delineados*, propiedad de unos banqueros convertidos en aristócratas⁴. La idea de barrio de banqueros y el calificativo de “*capitalista*” se reitera hasta finales de siglo dada la constante relación entre los nuevos patronos-inversores, sus negocios inmobiliarios o fabriles y la construcción de palacetes en la zona⁵.

PLANIMETRÍA Y PAISAJISMO

El *barrio elegante*⁶ aparece configurado, desde el plano topográfico catastral de 1870, por un juego de líneas rectas y curvas, por una planimetría que alterna alineaciones fijas de calles, plantas palaciales exentas y unos espacios intercalados de caminos sinuosos. Se trata de una jardinería que, aunque no ha eliminado las tradicionales soluciones geométricas, se presenta como un curioso *rompecabezas*, señalado por Lucía Serredi⁷, en el cual los caminos y senderos originan formas de amebas, elipses y medias lunas, con árboles que marcan los perímetros mientras que las flores y arbustos desarrollan los macizos. Sorprende la minuciosidad que demostraron los cartógrafos a la hora de representar este dinámico juego de formas, pero sobre todo su ubicación bien significativa por el contraste entre el tejido histórico, donde las

³ La evolución de estos paseos ha sido analizada por Carmen Gavira, “La configuración del eje Prado-Recoletos-castellana (1630-1975)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1981), tomo XVIII, pp. 221-250.

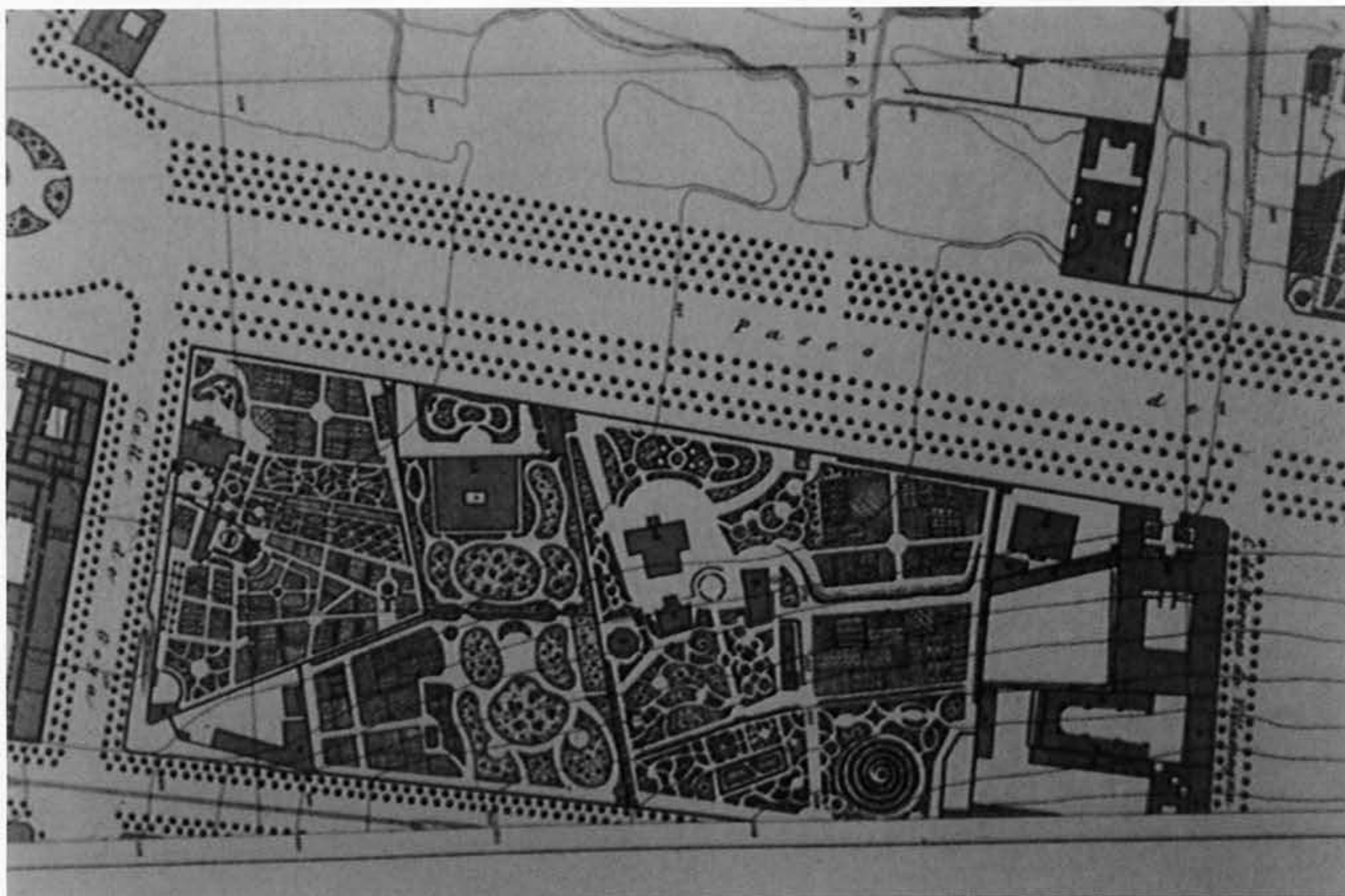
⁴ Y producto de un período “*de abundancia metálica*”. “Paseos de Madrid. Los jardines de Recoletos”, *La Ilustración Española y Americana*, 1869, Año XLV, núm. 1, p. 14.

⁵ Ramón de Mesonero Romanos señalaba las nuevas construcciones de esta zona como *obra de la opulencia mercantil y de la clase media, que ha desalojado de allí a la antigua aristocracia.., ninguna otra queda ya de las del siglo XVII, habiendo sufrido las restantes renovación completa o parcial en manos de los capitalistas modernos*, en *El antiguo Madrid*, Madrid, 1861, p. 249. Otro cronista, Enrique Sepúlveda, al referirse a uno de estos palacios aclaraba el trasvase nobiliario que acarreaban, ya que eran consecuencia de esa *opulencia mercantil, que el siglo de los negocios pudo idear para absorber esa otra opulencia antigua de los blasones*, en *El Madrid de los Recuerdos*, Madrid, 1897, p. 10.

⁶ De *elegante y de lujo y de la misma clase de nuestra Avenue de l'Impératrice o el West End Londinense* lo señala y lo compara Davillier cuando llega a Madrid en la década de los sesenta; Cfr. Rosalía Domínguez Díez, “El Madrid isabelino visto por un francés: el Barón Charles Davillier”, *Villa de Madrid* (1988), XXVI, núm. 96, p.43.

⁷ Lucía Serredi califica de *estilo isabelino* esta jardinería caracterizada por la incorporación de arbustos, setos, flores, bancos y caminos, “La jardinería en el paisaje urbano madrileño” en el Catálogo de la Exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 159 y 160.

conformaciones irregulares y elipsoides quedan acotadas, insertas en espacios cerrados, y los Paseos de Recoletos, Castellana o el incipiente barrio de Santa Bárbara. Aquí los macizos contornean los pequeños hoteles, abrazan los edificios y centralizan los palacios con un leve desarrollo ante la fachada y mayor extensión en la parte posterior. Pero los planos nunca darán una idea de la frondosa vegetación que rodeaba los palacetes, ni de la variedad cromática que producían las acacias, sóforas, magnolios, rosales o lilos. Tan sólo estampas y fotografías de época pueden reflejar lo que en un principio imaginaron los arquitectos de estos palacios, como el espesor arbóreo que Aníbal Álvarez coloreó tras la imponente fachada de jardín proyectada para el palacio del Marqués de Casa-Riera o el parque que Pascual y Colomer pintó como telón de fondo de la elegante verja y palacio del Marqués de Salamanca.

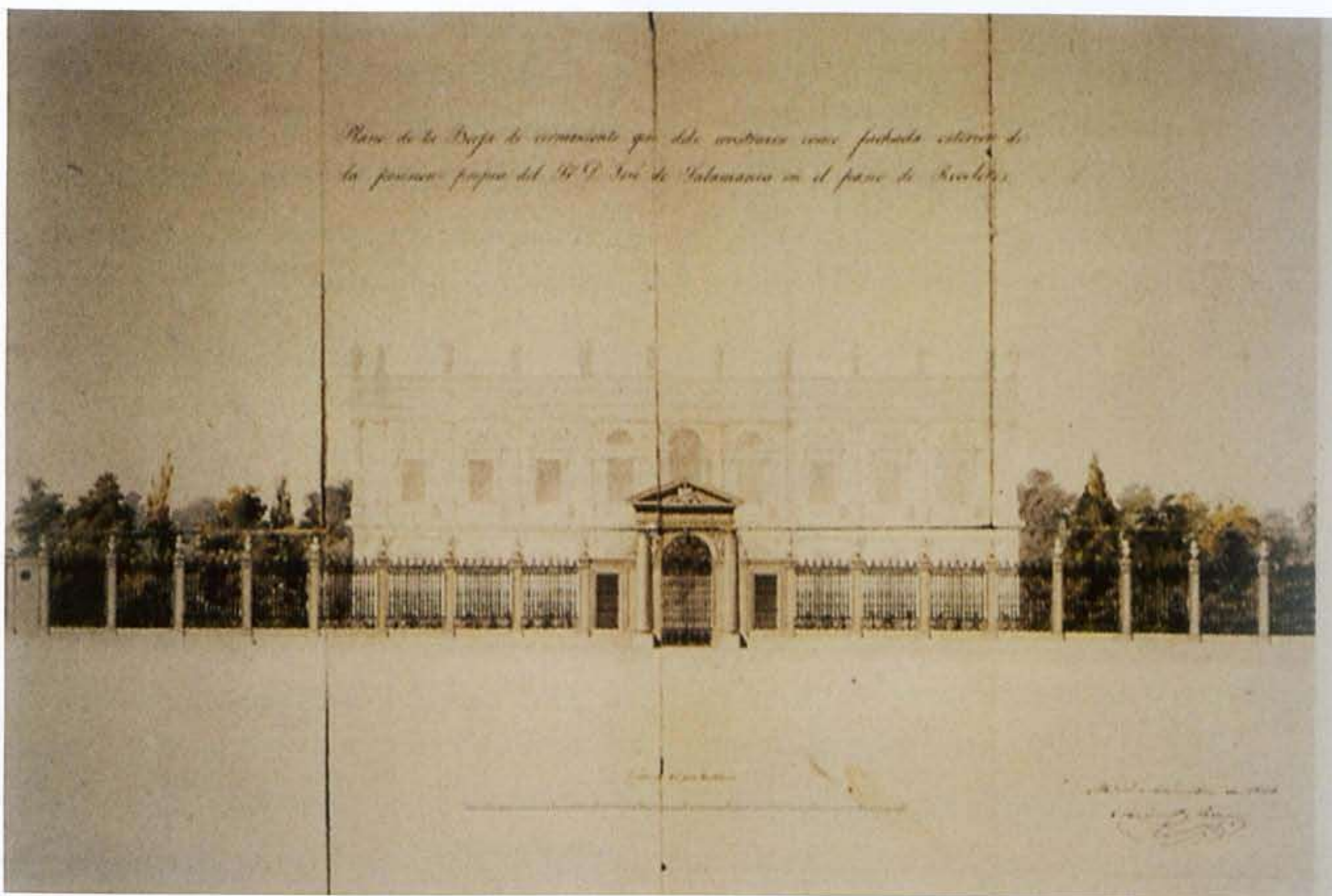


Ibañez Ibero. Paseo de la Castellana. 1872

Estos ejemplos manifiestan de forma clara los cambios conceptuales de los jardines de la nobleza. Desde finales del SIGLO XVIII la aplicación de la jardinería inglesa y sus pautas poéticas y pintorescas en los palacios de la aristocracia madrileña, como los Osuna⁸, incorpora un carácter romántico al entorno y un sentido más intimista del jardín. Los parterres pasan a un segundo plano en favor de una vegetación abundante y vigorosa que en algunos casos apenas permite la visión del edificio. Subyace una idea de aislar y ocultar el palacio que termina con el

⁸ Vid. Pedro Navascués Palacio, "Casas-Palacio de la Familia Osuna" en el Catálogo de la Exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., pp. 125-132.

rasgo de ostentación y de decoro clásico de los modelos geométricos y regulares, propios de los palacios dieciochescos⁹.



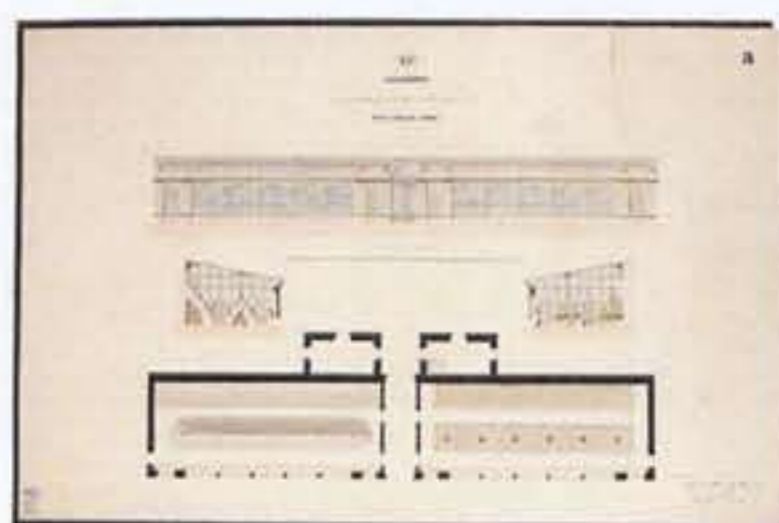
Pascual y Colomer. Verja y jardín del Palacio del Marqués de Salamanca.

El capítulo anglo-chino de la jardinería, que exigía inevitablemente un terreno de cierta extensión y que en el panorama español tiene una de sus más tempranas plasmaciones en El Capricho de la Alameda de Osuna, fue factible en escasos ejemplos urbanos de principios del SIGLO XIX. Esta versión jardinística implicaba una escenografía en la cual se reiteraban una serie de elementos y construcciones de amplia trascendencia (ría, estanque o isleta, puente rústico y pequeñas arquitecturas cuya finalidad era originar efectos ilusionistas y pretendidas emociones). Las grandes posesiones reales fueron idóneas y receptoras a esta moda desde fechas tempranas¹⁰. Un destello quedó plasmado en Aranjuez, en el Jardín del Príncipe durante los últimos años del reinado de Carlos III, y tras la Guerra de la Independencia se introdujo en los Reales Sitios que circunscribían la corte, como el Retiro o la Casa de Campo,

⁹ Vid. Pedro Navascués Palacio, *Palacios Madrileños del siglo XVIII*, Madrid, 1978. Estos palacios también fueron sensibles a la nueva jardinería; el mismo palacio de Liria proyectado por Ventura Rodríguez y que contaba con unos jardines diseñados por él, acabaron siendo transformados en un trazado paisajista, tal y como refleja el plano de Ibáñez Ibero, y lo mismo puede decirse del palacio de Buenavista.

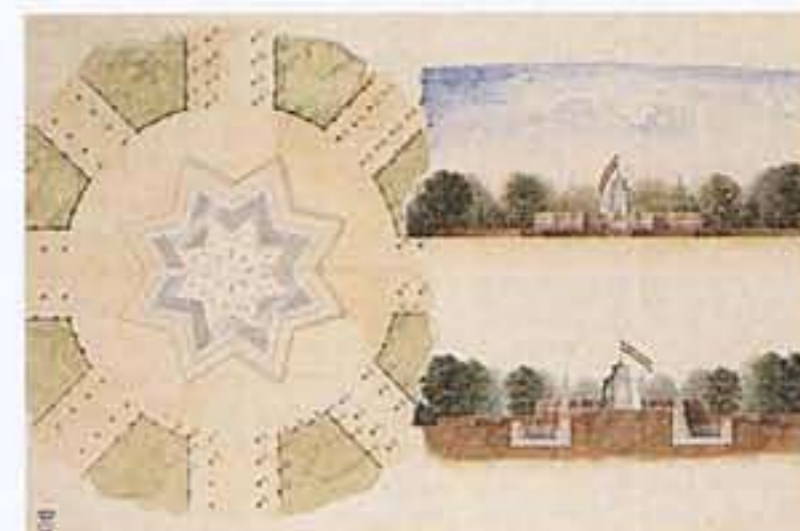
¹⁰ Carmen Ariza Muñoz ha estudiado las sucesivas transformaciones al paisajismo en "La introducción del jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", *Villa de Madrid* (1988), núms. 97-98, pp. 80-89.

o en aquellos de nueva creación como el Casino de la Reina. Durante el reinado de Isabel II esta tendencia continuó en los jardines regios o en las quintas o villas suburbanas de la aristocracia, a pesar de que se iniciaba coetáneamente una crítica tanto estética como ideológica hacia los ambientes escenográficos de la jardinería. Los desacuerdos en el caso español se exponían ante los resultados ridículos y extravagantes que mostraban los denominados *reservados*¹¹, parcelas de uso exclusivo de los monarcas y que fueron transformadas al nuevo estilo; pero los ataques iban también dirigidos a todos aquellos jardines que careciendo de grandes superficies se sobrecargaban de ruinas y castillos, casitas rústicas, puentes, montañas artificiales y todas aquellas fórmulas constructivas que, en teoría, debían evitar la proximidad y ser distribuidas según la disposición de la naturaleza, el terreno y la vegetación¹². La crítica era en si la trasposición de un malestar generalizado por el abuso de estos *caprichos* arquitectónicos, pero sobre todo por la pervivencia de las teorías de Chambers, polifacético personaje que en 1772 animó a reproducir selvas y desiertos, cascadas y precipicios, castillos góticos, mezquitas y pagodas. El malestar hacia este artificio no se hizo esperar y tuvo una respuesta inmediata, aunque no quedaría plasmada en la teoría europea y advertida hasta que el jardín a la inglesa fue divulgado y popularizado. El Barón Ernouf afirmaba que, a pesar de que todavía se cometían “*aberraciones del gusto*”, un cambio se había operado desde 1850 en la jardinería francesa, al surgir un estilo basado en un plan unitario y en el desarrollo de la vegetación, que hizo desaparecer muchos de los “*ornamentos pueriles*”¹³.



Pascual y Colomer.
Proyecto para un
invernadero en el jardín de
la Real Casa de campo.
1844.

Pascual y Colomer.
Proyecto de un castillo en
una parcela privada del
Real Sitio del Buen Retiro.



Si bien es cierto que la predilección por el jardín escenográfico pervivió en las quintas y villas suburbanas del Madrid isabelino, no se dio sin embargo en los nuevos palacios urbanos. La adquisición de terrenos para levantar palacios de nueva planta por parte de la nobleza de nuevo cuño o de la alta burguesía tuvo su momento álgido desde el período isabelino y la zona preferida siguió una elección establecida desde finales del SIGLO XVIII: la periferia oriental de la ciudad¹⁴. Es cierto que

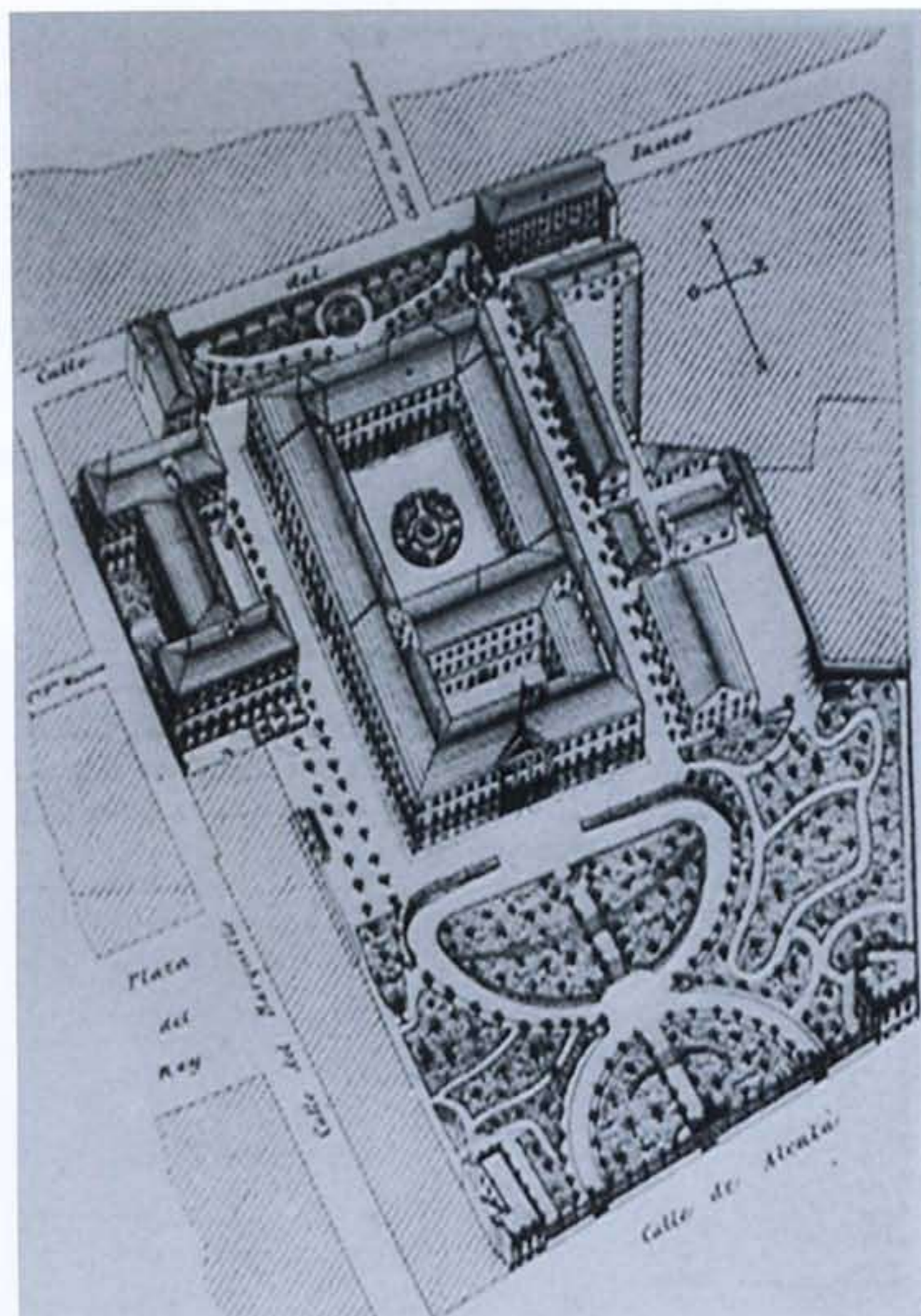
¹¹ Vid. Victoria Soto Caba, “Jardines de la Ilustración y el Romanticismo” en Adrian Von Buttlar, *Jardines: Del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista*, Madrid, Nerea, 1993, p. 317 y “Del Capricho al Paisaje: Jardín y urbanismo en el Madrid del siglo XIX”, *Reales Sitios*, 1994, año XXXI, nº 120, pp. 39-46.

¹² El rechazo hacia la acumulación de “*objetos*” constructivos en los jardines se encuentra en textos de la década de los cincuenta, como el M. Atienza y Sirvent, *Memoria acerca del plan de una obra de arquitectura de jardines, utilidad de esta ciencia y consideraciones sobre su historia, y las diferentes clases de jardinería*, Madrid, 1855 y M. Colmeiro, *Manual Completo de Jardinería, arreglado conforme a las más modernas publicaciones y dispuesto para uso de los españoles*, Madrid, 1859. Remitimos al artículo de Eva Rodríguez publicado con posterioridad al presente texto: “Jardines de Papel: La teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX” en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* (1999), vol. LI, fascículo 1, pp. 129-158.

¹³ En su obra *L'art des jardins. Traité pratique et didactique*, París, 1868 (troisième édition, entièrement refondue avec le concours de A. Alphand), pp. 119 y ss.

este lugar permitía la edificación aislada y el desarrollo de jardines, sin embargo las dimensiones de los terrenos y solares comprados distaba mucho, en la mayoría de los casos, de la amplitud que disfrutaron algunos de los viejos palacios aristocráticos. No hay más que comparar, en la planimetría urbana, la extensión que presenta a comienzos de la segunda mitad de siglo la posesión de las Vistillas¹⁵ o el mismo parque que precedía al palacio de Buenavista con los espacios ajardinados que enmarcaban los nuevos palacetes y hoteles del eje Recoletos-Castellana. Salvo excepciones¹⁶, no llegan a la mitad de su extensión, como ocurría con los palacios de Remisa, de Calderón o de Portugalete.

Desde los inicios de su construcción la zona estaba abocada a ser el punto de arranque del futuro ensanche, o mejor dicho a integrarse en él; proyecto de ensanche que el Ministerio de Fomento encargó al ingeniero Carlos María de Castro en 1857, años después de que éste trabajara en la compañía de ferrocarriles Madrid-Aranjuez creada por José de Salamanca¹⁷. Al margen de las consecuencias que pudieran implicar la relación entre el urbanista y el banquero, hay que subrayar que la posterior construcción del eje Recoletos-Castellana se realizaba en unos momentos en que se procedía a la alineación y rectificación de calles y en el que los intereses y las inversiones especulativas, al encarecer los terrenos y solares¹⁸,



Palacio de Buenavista

¹⁴ Pedro Navascués ha señalado que los tres momentos esenciales de la construcción de palacios urbanos en el Madrid del siglo XIX coincide con tres estamentos sociales distintos: en torno a 1800 corresponde a la nobleza vieja, desde 1850 a la aristocracia del dinero y con la restauración alfonsina la alta burguesía, Vid. *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, El Viso, 1983, p. 21.

¹⁵ Conjunto de palacio con jardines, remodelado a finales del siglo XVIII, Vid. África Martínez, "El palacio del Duque del Infantado en las Vistillas. Su definitiva configuración en el siglo XVIII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1990), t. XXVIII, pp. 85-90.

¹⁶ Como una parcela ajardinada en torno a un palacio que ocupaba la manzana comprendida entre la Castellana, calle del Cisne, de Morejón y la calle de Jenner, conocida como la posesión de la Chilena; así como la quinta de los Pajaritos en el mismo paseo de la Castellana, con jardines paisajistas, un laberinto y huertas de cultivo; ambas bien destacadas en el plano de Ibáñez Ibero y resaltadas por Carmen Ariza Muñoz, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 116.

¹⁷ Castro estuvo ligado a Salamanca desde 1846 hasta 1851, fecha en que se reincorpora al Cuerpo de Ingenieros, cfr. el estudio preliminar de Antonio Bonet Correa a C. M. Castro, *Memoria descriptiva del Anteproyecto de Ensanche de Madrid*, Madrid, C.O.A.M., 1978.

¹⁸ Rafael Mas Hernández ha analizado la evolución económica y urbana del ensanche y su cambio de uso, de rural a urbano, en 1860, *El Barrio de Salamanca. Planteamiento y propiedad inmobiliaria en el ensanche de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.

no permitieron a los nuevos capitalistas la absorción de grandes terrenos para conformar unos palacios dentro de la concepción de villa suburbana y en un entorno natural que permitiera una jardinería evasiva y teatral¹⁹. Las premisas del primigenio jardín paisajista difícilmente pudieron aplicarse en espacios ajardinados tan reducidos como los que reflejan los planos madrileños. Las sucesivas escenas, el carácter narrativo y la perspectiva fraccionada del modelo anglo-chino no tenían cabida y, probablemente, escaso sentido en las residencias de los banqueros. La fórmula era factible en otros puntos más alejados de la Villa, como fue el caso de los Carabancheles, una localidad que concentró un nutrido conjunto de quintas con huertas y jardines, propiedad de la clase dominante del período isabelino; pero era impensable en un lugar como Recoletos que, aunque aislado y solitario a mediados de siglo, dejaría de ser periférico por el ensanche y terminaría convertido en una columna vertebral entre el casco histórico y la nueva ciudad²⁰.



Carabanchel Alto.

¹⁹ Incluso la elevada cotización del precio del suelo hizo que la parte destinada al jardín llegase a desaparecer, como señaló la tesis de Clementina Díez de Baldeón, *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 193.

²⁰ Javier Hernando escribe al respecto que *las veleidades naturalistas de la nobleza acaudalada, de la monarquía, no debe hacernos creer que la clase dominante decimonónica, la burguesía, alejara sus viviendas de la ciudad. Hubiera resultado paradójico. Al fin y al cabo su propia existencia se halla vinculada a la ciudad*, en *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 183. No obstante, las excepcionales opciones suburbanas de la aristocracia se dieron en los Carabancheles, un tema amplia y definitivamente analizado en el trabajo de Eva Rodríguez, *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabancheles: la Posesión de Vista Alegre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

La reducción del jardín no impedía el objetivo esencial, una imagen de prestigio y de “concepción culta” como señala Navascués²¹ pero sobre todo el poder y la afirmación de sus dueños, la nueva clase que, frente a los antiguos títulos, demostraba la capacidad del dinero y de los negocios para transformar la ciudad. Hay que tener en cuenta que una jardinería elitista y caprichosa no casaba bien con la ciudad del SIGLO XIX, y en unos momentos en que el jardín además de ser un reclamo urbanístico, un espacio de uso público, era objeto de análisis histórico, la historiografía se encargó de subrayarlo. Un estudio francés de 1867 dejaba clara la relación entre el “*espíritu liberal y democrático*” del siglo, la “*propiedad indefinidamente divisible*” y el estilo “*paisajista*” depurado y alejado del lujo fastuoso y el derroche de “*los jardines pintorescos de Walpole*”²². Fueron las remodelaciones de la trama urbana las que expurgaron en gran medida el carácter tortuoso e intrincado del jardín, criba decisiva y que alcanza su culminación en la transformación del París de mediados de siglo. Adolphe Alphand, con sus proyectos de parques paisajistas para las reformas dirigidas por el prefecto Haussmann, acaba con la idea y la concepción del jardín dieciochesco²³. Pero la depuración era más inevitable en las residencias urbanas y en los terrenos adjuntos a los pequeños palacios y hoteles, por lo que pronto se les destinó un apartado teórico²⁴. Desde los años 50 aparecen plantas residenciales con jardín en revistas de arquitectura²⁵ y en 1863 se traduce al francés un álbum-guía para jardines de poca extensión, libro con un claro planteamiento práctico y divulgativo que insiste en la “*nouvelle phase du jardinage pittoresque*”²⁶ y su relación con la ciudad. No sólo el urbanismo se apropió de la adaptabilidad de los principios formales del estilo inglés sino también la burguesía, que los acomodó a espacios pequeños y moderó consecuentemente los ornamentos constructivos. Fernández de los Ríos había observado este fenómeno en su exilio parisino: *el orden de los jardines de paisaje puede desarrollarse en terrenos de cortas dimensiones y hasta representarse en cuadros aislados y en parterres...*²⁷.

La planimetría es reflectora de los diferentes niveles adquisitivos de la nueva clase isabelina y el jardín un barómetro que fluctúa entre los pequeños espacios que rodean la tipología del hotel y el paisajismo que pudieron alcanzar los palacios de aristócratas y altos financieros. Es posible que los diseñadores o jardineros al servicio de estos últimos tuvieran en cuenta las amonestaciones de los teóricos y las avisadas “*aberraciones*”, pero es indudable que las construcciones no se eliminaron del jardín ya que fueron contempladas por la teoría. Fuentes y jarrones, cenadores, quioscos, estufas o invernaderos, estanque o incluso una pequeña ría, se incorporaron como elementos ornamentales alejados de cualquier

²¹ P. Navascués Palacio, *Un palacio romántico...*, ob. cit., p. 40.

²² Arthur Mangin, *Les Jardins. Histoire y Description*. Tours, Alfred Mame et Fils editeurs, 1867. Cfr. especialmente el capítulo “Les jardins de nos jours” y las pp. 323 y ss.

²³ Para convertirlo en el parque público decimonónico y, como ha estudiado María Luisa Marceca, en el jardín o parque tecnológico de una ciudad industrializada, cfr. en “Serbatoio, circolazione, residuo. J.C.A. Alphand, il bello tecnologico e la città verde”, *Lotus International* (1981), I, núm. 30, Pp. 57-61.

²⁴ Los tratados también se ocuparon de esta clientela de posibilidades económicas más limitadas, como indica Luciano Patetta, *L'Architettura dell' Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milano, Citta'Studi, 1991, p. 33.

²⁵ Por ejemplo, en la *Revue Générale de l'architecture et des travaux publics* se reproducen trazados de jardines con sus dependencias de ciertos y destacados hoteles parisinos (1858 y 1859).

²⁶ *celles des petits parcs, dont le proportions sont en rapport avec l'exiguité des fortunes actuelles. Ce sont en effect de bien modeste paysages que ceux qui s'enferment dans quelques hectares de terrain...*, por R. Siebeck, *Guide pratique du jardinier paysagiste. Album de 24 plans coloriés sur la composition et l'ornement d'agrément á l'usage des amateurs, propriétaires et architectes*; traduit de l'allemand por M. J. Rothschild; Paris, J. Rothschild Editeur, 1863, p. II; los grabados incluyen varias escalas, entre ellas las varas castellanas, y como indica la edición también se vendía en Madrid, en la calle Moro.

²⁷ *Guía de Madrid*, ob. cit., p. 327.

divulgación escénica. Las recomendaciones insistían en todo aquello que unía belleza y utilidad y las estufas, por ejemplo, fueron uno de los encargos más recurrentes de los propietarios. Aunque desaparecidas estas “*serres*”, las noticias de su existencia no faltan en los palacios madrileños que adosadas a fachadas posteriores o laterales sirvieron de sutil transición entre la arquitectura y el jardín. Fusionaban los usos botánicos con los sociales, pues además de ser un lugar de aclimatación de plantas se convirtieron en el escenario de fiestas y reuniones²⁸ los teóricos no eran un vano accesorio, sino un signo progresista y enriquecedor del propio jardín al proporcionarle especies curiosas y exóticas.

Inseparable del avance científico y de la botánica como disciplina, la nueva tendencia trataba de imponer una normativa cuyos principios se basaban en el trazado, las vistas, las ondulaciones, las plantaciones, la composición de los macizos, la decoración floral y las construcciones necesarias, en una organización que ampliaba las curvas de los caminos, suavizaba las transiciones y buscaba efectos armónicos y contrastes de formas y colores²⁹, una moda que se aplicó en los grandes parques urbanos y en los jardines particulares y cuyo eco también tuvo resonancia en el barrio madrileño de aristócratas y banqueros. Jardines que pudieron seguir la recomendación del ingeniero Castro cuando en su *Memoria* se decantaba por *calles irregulares, pero de suave pendiente, adornadas con grupos de árboles y flores a la manera de los jardines a la inglesa* o cuando se ocupaba de “*la nobleza y el rico banquero*”, clase que reclamaba espacio *donde erigir lindos y suntuosos palacios, rodeados de elegantes floridos jardines y tapizados parques*³⁰. Recomendaciones que, en cualquier caso, tuvieron un ejemplo modélico desde fechas tempranas y que probablemente el mismo Castro tuvo en cuenta antes de realizar su proyecto de ensanche: el jardín del Palacio del Marqués de Salamanca.



Pascual y Colomer. Detalle verja del Palacio Marqués de Salamanca.

²⁸ *La Ilustración Española y Americana*, por ejemplo, reproduce varias estampas de invernaderos o estufas de grandes dimensiones (“Flores de Estufa”, 1881, I parte, p. 53), una de ellas refleja la fiesta y el baile que dieron los Duques de Fernán-Núñez en su “*serre*” (1884, I parte, p. 165).

²⁹ A. Mangin señalaba que el estilo paisajista había perdido su significación primitiva y por ello era necesario establecer una doctrina de esta tendencia “más armónica”, y que consideraba francesa, ob. cit., p. 308 y ss. y 313; sin embargo, fue difícil obviar el tema escénico como demuestra la producción teórica de la segunda mitad del siglo empeñada en clasificar los estilos (geométrico, paisajista y mixto o compuesto), los géneros (noble, pintoresco...) y las escenas (campestres, pastorales, tropicales...), como ocurría con el tratado de Edouard André, *Traité Général de la composition des Parcs et Jardins*, Paris, 1879, pp. 136 y ss.

³⁰ C. M. de Castro, ob. cit., p. 106.

El jardín de un banquero



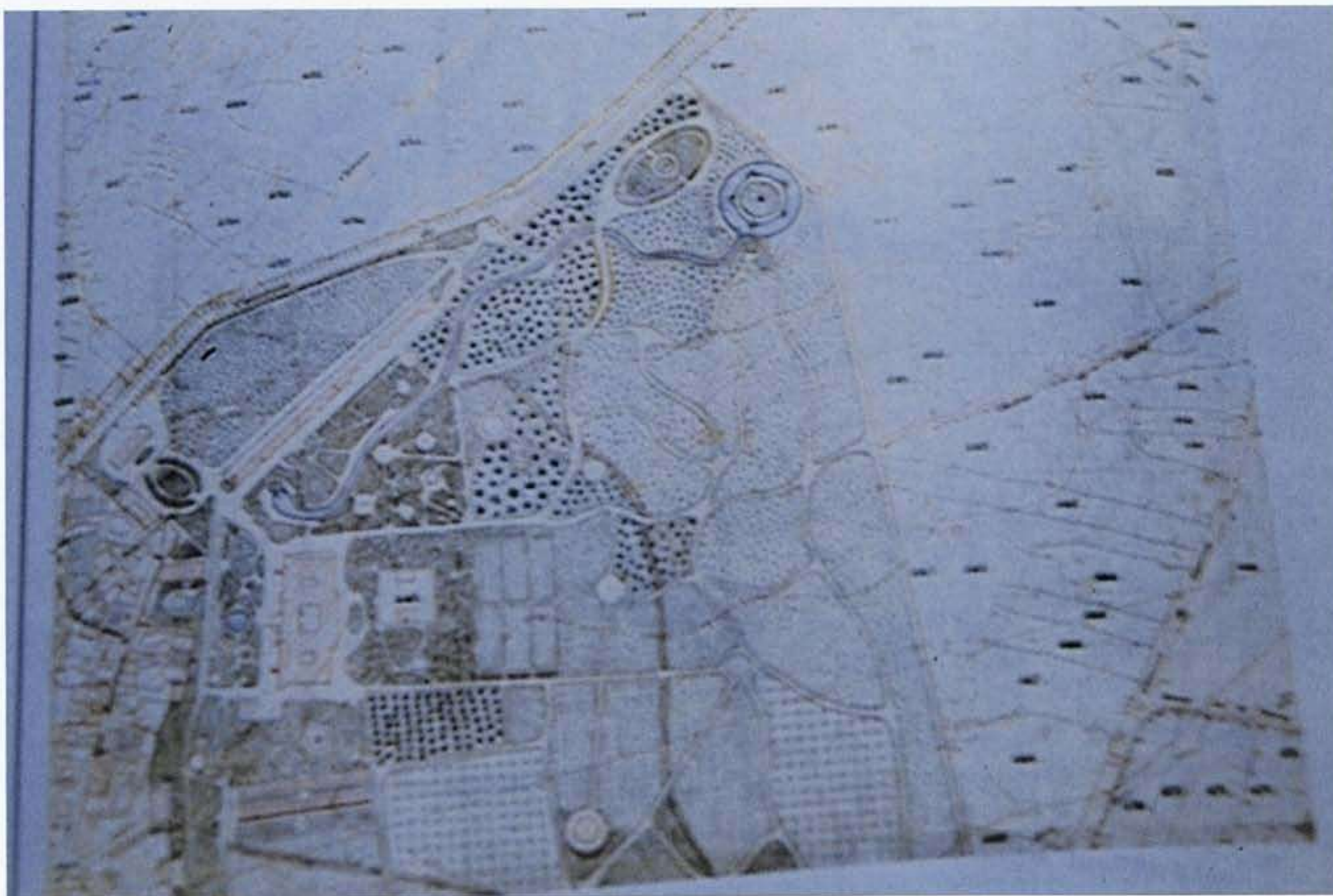
Carabanchel Alto (1866).

La figura del Marqués de Salamanca respondía al prototipo que el historiador y escritor Juan Valera calificaba de *acaudalado capitalista que amontona millones en sus arcas y que es poseedor de campos extensos y fértiles, de fábricas, quintas, palacios y jardines*³¹. Tales posesiones fueron las que acumuló el marqués en sus momentos de mayor gloria económica: además del palacio de Recoletos contaba con *la regia finca de Los Llanos, casas en Aranjuez y en Carabanchel Alto, un palacio en Lisboa en Poço d'Obispo, la Mitra, posesión regia a orillas del Tajo... y además de estas fincas, tenía la posesión de Vista Alegre, un hotel en París y otro suntuosísimo en Roma*, fincas que fueron famosos cotos de caza y palacios que destacaron por la suntuosidad de sus colecciones artísticas y lo exquisito de sus jardines³². Salamanca introdujo un refinamiento desconocido en el Madrid isabelino y sus quintas incorporaron un modo de

³¹ Juan Valera, *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, por Modesto Lafuente y continuado por..., Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1890, tomo 22, p. 365.

³² Juan Valero de Tornos, *Crónicas retrospectivas (Recuerdos de la segunda mitad del siglo XIX por un Portero del Observatorio)*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1901, pp. 68 y ss. Valero comenta de la casa de Aranjuez que era *un verdadero centro de galantería, algo así con reminiscencias del Trianon y el Parque de los Ciervos, con cierto estilo a lo regencia...* (p. 66). En cuanto a la casa de París, indica que se encontraba en la rue des Victoires (p. 67). La misma relación de fincas y palacios ofrece la biografía del *Conde de Romanones, Salamanca, Conquistador de gran riqueza, gran Señor*, Madrid, Austral, 1962, pp. 99 y ss.

vida o una solución de villa en un paraje natural que, reivindicada desde Antonio Ponz, era todavía muy escasa en el primer tercio del siglo y únicamente posible por *el capricho y la prodigalidad de algún magnate fuera del orden común y que tal vez había peregrinado por tierras extrañas*³³. La afirmación de Valera podría cuadrar bien en el marqués y en sus inagotables viajes a las principales capitales europeas. Desde 1842, año en que fue a Londres, su periplo para solucionar operaciones bursátiles, estudiar la construcción de los ferrocarriles o conseguir capitales le obligó a largas estancias en París, Lisboa y Roma, así como a conectar con los grandes magnates de la bolsa y los más poderosos del mundo financiero³⁴, relaciones en las que han insistido sus numerosos biógrafos por el carácter de emulación que pudo comportar la magnificencia de aquellos en la vida de Salamanca. Entre los acaudalados que conoció se cita a un célebre Mr. Firés, personaje con una fortuna gigantesca, un palacio en París, cotos, tierras, parques y chateaux³⁵ pero fue la conexión con los Rothschild y los hermanos Pereire en 1844, antes de la vertiginosa ascensión del marqués, el vínculo más interesante y que mayor trascendencia tuvo. A su regreso a España, Salamanca ya tenía presente cómo sería la atmósfera artística que debía presidir su futura residencia y un año después realiza la compra de los terrenos de Recoletos para levantar su palacio.



Carabanchel Bajo (1866). Finea Vista-Alegre.

³³ J. Valera, ob. cit., pp. 375-376.

³⁴ Las fechas de los viajes de Salamanca están documentadas en el libro de José Antonio Torrente Fortuño, *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, Taurus, 1969.

³⁵ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1889, p. 427.

A lo largo de sus visitas a París, el aristócrata conoció la fabulosa colección de arte que el Barón de Rothschild mostraba en sus palacios. Uno de ellos era la residencia de verano de los alrededores de la capital, en Boulogne-sur-Seine, rodeada de un jardín de treinta hectáreas que fue diseñado por Joseph Paxton y puesto a punto por uno de los mejores especialistas del momento³⁶. Más alejado, en el departamento de Seine-et-Marne, el barón tenía el chateau de Ferrière con un gran parque en el que también había intervenido Paxton. Una zona estaba dedicada a jardín de flores con parterres simétricos, “*selon le méthode anglaise*”³⁷, en cuyos cuatro lados se encontraban cuatro invernaderos o *serres*, uno de ellos de grandes dimensiones o “*jardín de invierno*” destinado al cultivo de especies tropicales. El resto era un “*verdadero parque inglés*”³⁸.



A. Hangin Rothschild. Ferrière

Si Salamanca pudo contemplar alguna de estas posesiones, lo que vio fue, no sólo el nuevo paisajismo imperante en el país galo, sino también la última tendencia de la jardinería inglesa, es decir, la que Mangin consideraba como “*método inglés*” y la que Paxton, el jardinero diseñador del duque de Devonshire y de la reina Victoria, así como el proyectista con más éxito a mediados de siglo, ideaba como complemento de monumentales invernaderos.

³⁶ Arthur Mangin señala a un tal M. E. Lami, arquitecto o jardinero que diseñó para el Barón Rothschild un jardín de flores con compartimentos regulares, ob. cit., p.327.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Otras cuatro *serres* contaba el parque limitrofe a los Rothschild, el de los hermanos Emile et Isaac Pereire; ibidem, p. 328.

Inspirada en las incorporaciones formales que Humphrey Repton había introducido en el jardín, la corriente inglesa abogó por las terrazas, la simetría, las parcelas de flores o “rosaledas”, las fuentes, pabellones y palacios en miniatura, dentro de una fórmula que ha sido calificada como “*Italianate Revival Garden*”³⁹ pero que no desplazó lógicamente al paisajismo y menos en unos momentos en que el estilo alcanza su cima en el proceso urbanístico. Como señala Clifford, no se trataba de una violenta reacción, sino de un momento en que se le devuelve la libertad al diseñador y en el que surge un interés por la jardinería de épocas anteriores⁴⁰; las configuraciones formales, consecuencia del descubrimiento y análisis de las villas romanas del Renacimiento y el Barroco, serán un fenómeno que se manifestará en los parques urbanos, en la incorporación de parterres⁴¹ a las disposiciones paisajistas, mezcla que la teoría venía denominando como “*estilo mixto*”, y en los trazados irregulares de los jardines urbanos.



Ibañez Ibero. Recoletos/Alcalá. 1872.

³⁹ Sobre todo por un contemporáneo de Paxton, Charles Barry, Vid. Jane Brown, *The Art and Architecture of English Gardens*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1898; p. 90; cfr. especialmente el capítulo “The Nineteenth Century: Victorian Formal Gardens”, que recalca el valor del jardín de flores de la época; pp. 76 y ss.

⁴⁰ Este momento lo sitúa entre 1790 y 1840, *Los jardines, historia, trazado y arte*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1970, p. 170 y ss.

⁴¹ Aunque Paxton realizara *parterres de broderie* se encontraba muy lejos de los jardines barrocos; ibidem, p. 80 y Richardson Wright, *The Story of Gardening*, New York, Dover Publications, 1934, p. 411.

No obstante, antes de que estas tendencias se difundieran, Salamanca había iniciado ya su palacio de Recoletos en Madrid, justo en unos momentos en que finalizaba la última fase constructiva de El Capricho de la Alameda⁴², a instancia del Duque de Osuna⁴³, noble acaudalado y habitual en los círculos y amistades del marqués, y a cargo del arquitecto Martín López Aguado; jardín que se enriquece con una exedra, una isla, un fuerte con foso y un puente de hierro, configurando de forma definitiva un jardín pintoresco o a la inglesa en toda regla. Apenas unos años después, en 1846, se publica una de las obras de Manuel Fornés y Gurrea que, dentro del carácter transitorio que comporta —entre la renovación y la continuidad tipológica y formal—, revalidaba el “*gusto aristocrático*” de una burguesía ascendente. Fornés dedica uno de sus proyectos a una “*Casa de Recreo para un grande*” —las situadas en “el campo y en parajes hermosos”—, con *figuras y juguetes simbólicos, sorprendentes por sus caprichos y bellezas artísticas, ahora bien de tal forma que no fastidien en vez de deleitar al que los inspecciona*. También se ocupa de una “*casa de campo y jardín para un hacendado*” que necesite despejar *la imaginación atareada en negocios de peso y trascendencia*, con fuentes y balsas de peces, pero sobre todo con *buena distribución en su forma para que con facilidad pueda recorrerse todo*⁴⁴. Recogía, con cautela, las cláusulas constructivas y los valores escénicos de la jardinería que primaba en estos años y que podía acoplarse a una quinta o villa suburbana.

Pero no es fácil averiguar cómo se resolvió el jardín “urbano” de un banquero, máxime en unos años en que el trazado y los diseñadores podían optar por una multiplicidad de soluciones y cuando, en este caso concreto, patrono y arquitecto conocían las últimas expresiones del estilo. Lo que reflejan algunas de las vistas y los planos de la villa resulta escaso, máxime frente a la construcción de un edificio que sufrió los mismos virajes que la fortuna económica y política del marqués; un palacio que oficialmente no fue inaugurado hasta 1858.



Jardines de recoletos. Fuente del Trifón

⁴² P. Navascués Palacio, “La Alameda de Osuna: una villa suburbana”, *Pro-Arte* (1975), núm. 2, pp. 7-26.

⁴³ Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna; al morir en 1844 le sucede su hermano Mariano.

⁴⁴ Manuel Fornés y Gurrea, *El arte de edificar*, texto compuesto de *Observaciones sobre la práctica del arte de edificar...* y *Álbum de proyectos originales de Arquitectura*, Edición de 1846, Madrid, Ediciones Poniente, Introducción de A. Bonet Correa, 1982, pp. 95 y 105.

De 1846 data el proyecto de Narciso Pascual y Colomer para la verja de cerramiento. Un frondoso arbolado actúa como pantalla de fondo con claras intenciones de despejar y realzar la fachada, un hipotético jardín que no se interpone y que se sitúa a espaldas del edificio, permitiendo la posibilidad de un parterre, adecuado al ingreso y al porte del palacio. La verja, de hierro fundido, quedaba fragmentada por pilares coronados por bustos y la entrada, en eje con la fachada, se efectuaba por un arco de medio punto entre columnas y frontón, de clara ascendencias vilanovina y con ciertas similitudes a una de las imágenes del Album de Fornés⁴⁵. El cerramiento afectaba sólo a la línea del paseo de Recoletos, pues como refleja la vista de Guesdón (1854), la propiedad quedaba encajonada entre la fábrica taller de coches y los almacenes del Pósito, límites que obligaron al marqués, en 1850, a solicitar licencia para levantar la pared que servía de medianera con la tahona ante la ame-

naza de ruina⁴⁶.

No hay muchas dudas sobre la realización del proyecto de Pascual y Colomer, que desde 1844 trabajaba como “*comisario de obras del emberjado del Salón del Prado*”⁴⁷, aunque la documentación traduce algunas variantes. El informe y tasación que Gómez de la Fuente realizó en 1853 —cuando Salamanca en plena crisis intenta vender el palacio a la corona— revela “*un emberjado exterior*” de doce tramos en vez de los dieciocho que aparecen en el proyecto original y una portada con cuatro columnas en vez de dos; no hay más referencias que la piedra berroqueña del zócalo general, de las pilastras y de la portada, y la “*piedra blanca*” en cornisas, capiteles y molduras. El cerramiento, a excepción de los bustos que aún no habían sido colocados, estaba prácticamente concluido en 1853 y se había añadido además *dos pequeños pabellones en la entrada con destino a portería*⁴⁸. La existencia de la verja tuvo, sin embargo, muy poca duración, ya que fue derribada al efectuarse las alienaciones definitivas de Recoletos a partir de 1860, rees-



Fuente y fachada del Palacio del Marqués de Salamanca.

⁴⁵ Lámina XXV.

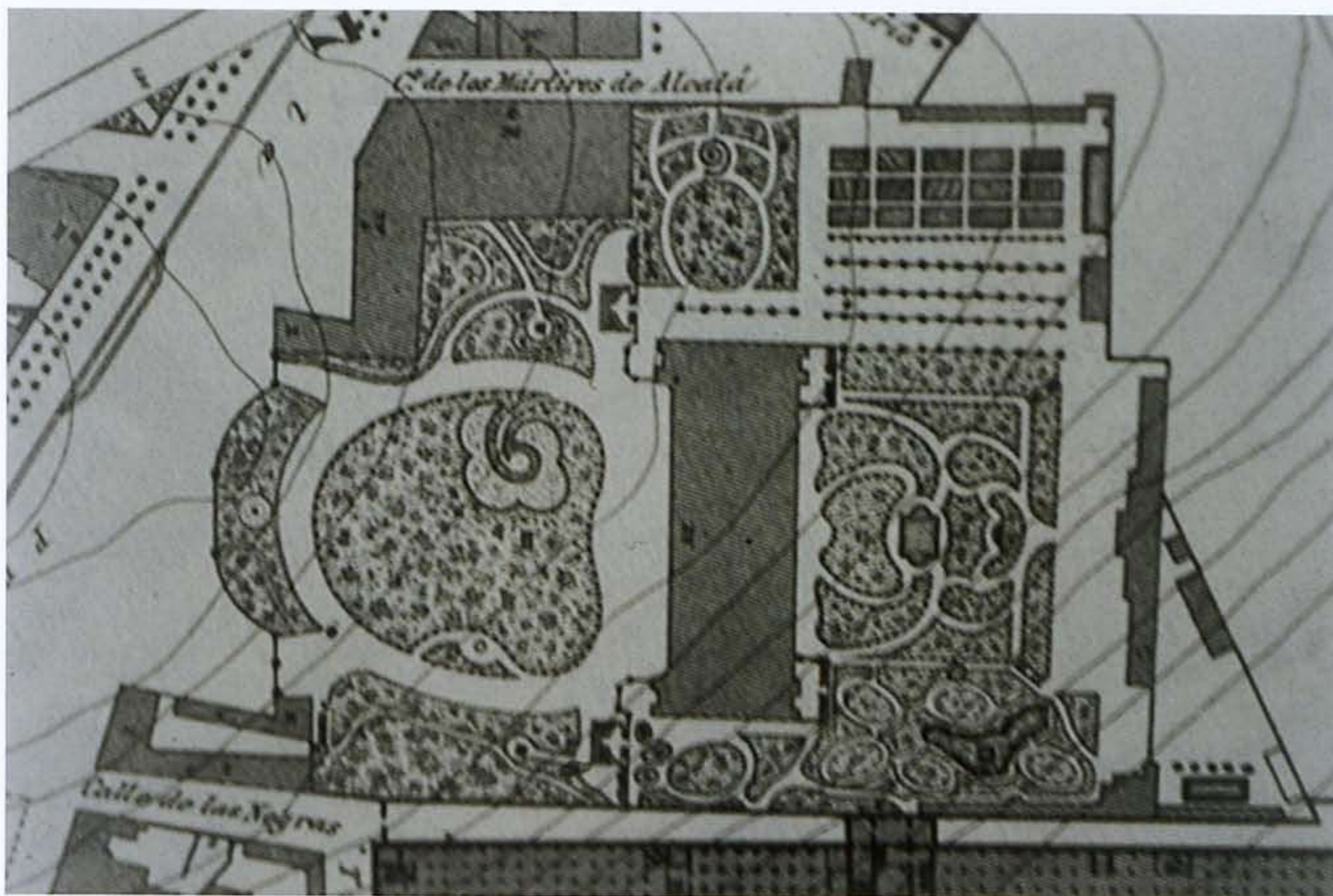
⁴⁶ Se concedió la licencia *con fábrica de ladrillo y conforme al dictamen del arquitecto del Pósito*, Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (desde ahora A.S.A.), 2-104-84.

⁴⁷ En un expediente relativo a las reparaciones del Paseo de Recoletos a Castellana, A.S.A., 5-273-32.

⁴⁸ Archivo General de Palacio (A.G.P.), C.10.177/13.

tructuración que amplió el terreno delantero e incluyó árboles del paseo ante la fachada y dentro de un nuevo cerramiento que Salamanca tuvo que sufragar para su palacio.

En cuanto al jardín, la tasación de Gómez de la Fuente informa de norias, estanque de riegos, emparrados, bustos y jarrones, además de una “fuente de mármol en el centro del patio”. Después de 1860, tras la rectificación del paseo, otra fuente estuvo frente a la fachada, según una litografía de la época y sobre un macizo circular de arbustos bajos, en el mismo lugar en que hoy se encuentra la otra fuente, un espléndido conjunto escultórico con delfines y niños sobre una gran taza de planta lobular, y que originariamente se encontraba en el jardín posterior. Ninguna información de esta fuente de mármol de Carrara, la más destacable de las dos que subsisten hoy, permite una datación o atribución, aunque su composición se asemeja a modelos lanzados en los álbumes contemporáneos, como el de Fornés⁴⁹ o el de Rigalt⁵⁰ quien, al dedicar una de sus secciones a la decoración de jardines, recogió unos prototipos comunes con parejas correlaciones italianas⁵¹.



Ibañez Ibero. Palacio de Liria.

⁴⁹ Manuel Fornés y Gurrea, ob. cit. Lámina III.

⁵⁰ L. Rigalt, *Álbum Enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y perspectiva de objetos de decoración y ornato, en los diferentes ramos...*, Barcelona, Litografía de la Unión, de Don Francisco Campaña, 1857. Sección de Decoraciones para Jardines: Láminas 6 y 7.

⁵¹ Hay que destacar ciertos repertorios y colecciones de monumentos históricos llevados a la estampa que divulgaron desde los años cuarenta ejemplares y tipos italianos, como el de Paul Le Tarouilly, *Edifices de Rome Moderne ou Recueil des Palais, Maisons, Eglises, Convents et autres Monuments Publics e Particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, París, 1860, ed. facsímil Princenton Architectural Press, 1982.

Poco más sabemos del jardín, a excepción de la vista de Guesdón, un estrecho tapiz verde con escaso arbolado y una pequeña construcción que asemeja a un quiosco en uno de los laterales; es decir, un jardín en ciernes y que se acopló a las exigentes y sospechosas previsiones de la cartografía. El trazado no se puede apreciar hasta el plano del anteproyecto de ensanche de Castro y, curiosa y paradójicamente, el jardín que quedaba detrás de la fachada presenta un diseño un tanto “regular”, de caminos rectilíneos que se cruzan en un centro oval. Podría remitir a una tentadora solución formalista y a una evocadora tendencia acorde con los italianismos del palacio; sin embargo, el trazado no aparece en el plano de Morales de 1866 y a partir de la *Topografía Catastral* se perfila de una forma distinta, con macizos asimétricos e irregulares y, por primera vez, con la *serre* incorporada a la fachada posterior del palacio, la gran estufa que Salamanca encargó en Londres⁵² tras conocer el éxito de estas estructuras de hierro y cristal en los jardines de los grandes magnates europeos. Unas dependencias traseras parecen cerrar los límites de la propiedad que ya limitaba con pequeños hoteles ajardinados. Ibáñez Ibero superó con mucho a sus antecesores: la *serre* presenta una típica planta basilical y parteres geométricos flanquean las fachadas laterales. Los jardines posteriores y los que contempla la entrada principal son una red de caminos y curvas entre macizos que se encuentran en pequeños círculos.

Años después, en 1876, la propiedad es vendida al Banco Hipotecario, incluyendo el jardín, con 8.331 metros⁵³, que acabará por desaparecer al abrirse la actual calle de Villalar⁵⁴, restando árboles y macizos ante la fachada, tal y como reflejan las fotografías de la época. Este pequeño reducto todavía sufrió alguna modificación en su diminuto trazado; Gutiérrez Soto lo contemplaba para uno de sus proyectos de ampliación del Banco en 1948.

Al igual que los planos y el proyecto original del palacio, el primitivo trazado del conjunto es un misterio. Hoy por hoy, nada se sabe de la idea que presidió el jardín, pero no hay duda de la intervención de Narciso Pascual y Colomer en el diseño, pese a que fuera luego, por las constantes interrupciones de las obras, olvidado o alterado. Aunque la trayectoria de este arquitecto no pueda esclarecer este enigma, sus proyectos sí que apuntan numerosas cuestiones acerca de la jardinería coetánea, la que en definitiva afectó al entorno del palacio del marqués.

La jardinería isabelina y Narciso Pascual y Colomer

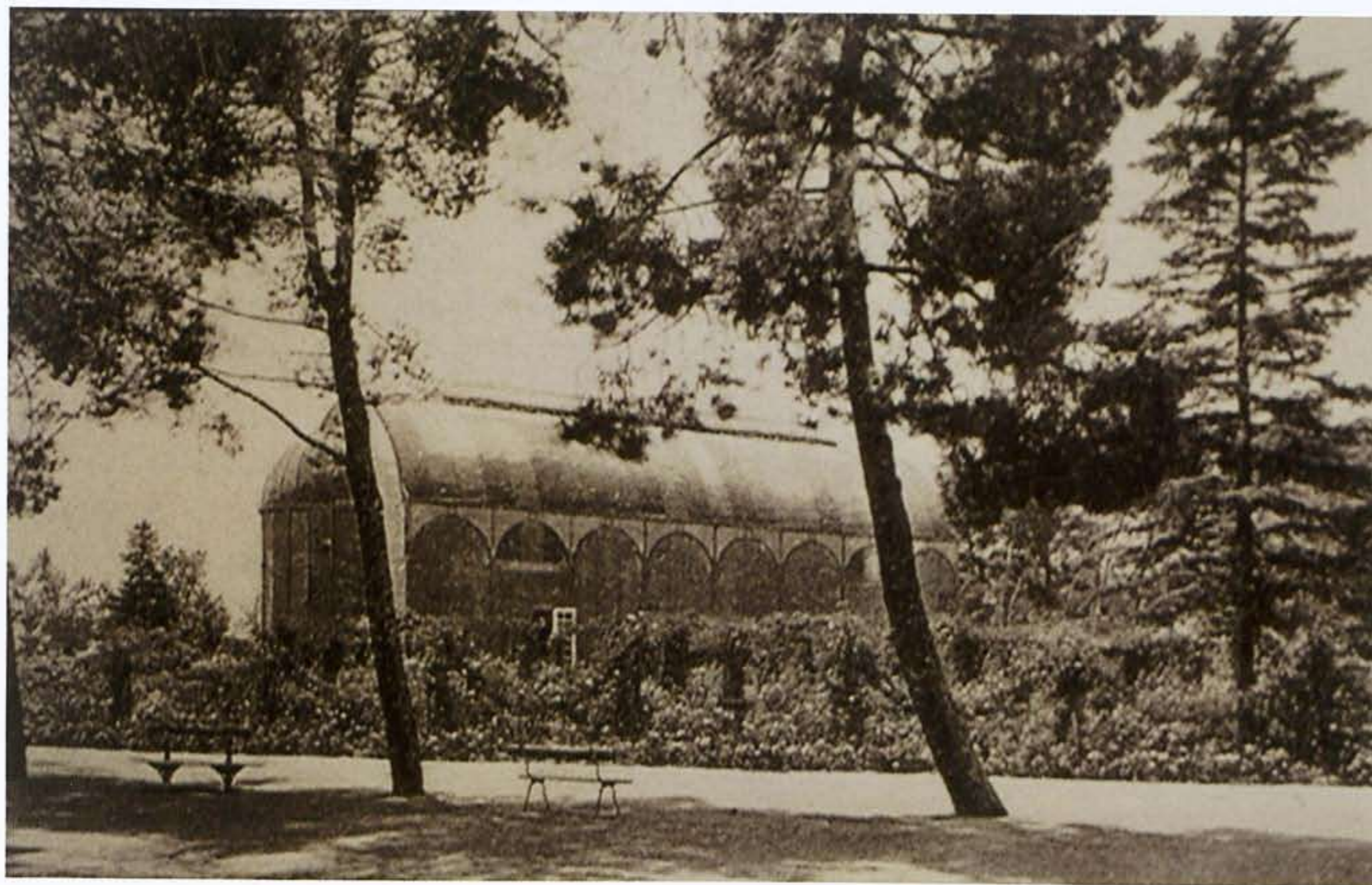
En 1844, cuando Salamanca se ha enriquecido en la Bolsa, Pascual y Colomer es nombrado arquitecto de Palacio y Sitios Reales, un cargo que le obligará a implicarse en grandes proyectos y a iniciar una incansable actividad relacionada con el mantenimiento y las remodelaciones de las posesiones de Isabel II, que no cesará hasta la década de los años

⁵² Carmen Ariza ha documentado esta estructura, realizada en Londres en el taller de los hermanos Konnans con termosifón y alumbrado de gas, comprada por 596.000 reales de vellón; en su interior tenía tres fuentes, se cubría con persianas verdes y en ella se cultivaban gran variedad de plantas y flores exóticas; en 1876, tras cederse el invernadero al Ayuntamiento, se instaló en el Parque del Retiro, Vid. *Los jardines de Madrid...* ob. cit., pág. 166 y *Los jardines del Buen Retiro*, Madrid, Lunberg, 1990, vol. II, p. 165. Sobre estas estructuras de hierro y cristal debe añadirse un artículo publicado con posterioridad al presente texto de Eva Rodríguez, “Diseños del siglo XIX para un invernadero en la *Casa de la Reina*”, *Archivo Español de Arte* (2001), nº 294, pp. 139-152.

⁵³ Carmen Giménez Serrano, “La transacción inmobiliaria del Palacio del Marqués de Salamanca”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1987), tomo XXIV, pp. 105-110.

⁵⁴ Cfr. *Cartografía básica madrileña. Planos históricos, topográficos y parcelarios de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX*, publicado por el C.O.A.M.

cincuenta. En ese año se ocupa ya de un ambicioso tema, ajardinar los alrededores de palacio; diseña estufas y construcciones para los reservados reales, así como unos jardines para un cementerio del extrarradio de Madrid. Un año después se le pide que se ocupe del Nuevo Reglamento de Obras de la Real Casa y Patrimonio⁵⁵, mientras dirige las obras de explanación del parque de palacio. En 1847 está integrado como codirector en la Escuela de Jardineros-Horticultores⁵⁶, fundada por la reina, y al año siguiente realiza un sugerente proyecto de parque inglés para el Buen Retiro y la zona de los Jerónimos, a la vez que prosiguen sus intervenciones en la Casa de Campo, Real Florida, Casino de la Reina y Vista Alegre⁵⁷, posesión que en 1859 será vendida al marqués. Salamanca, pues, volvió a contar con la colaboración del arquitecto cuando pasa a ser propietario de esta gran quinta de los Carabancheles, pero su elección estaba justificada desde el principio.



Estufa.

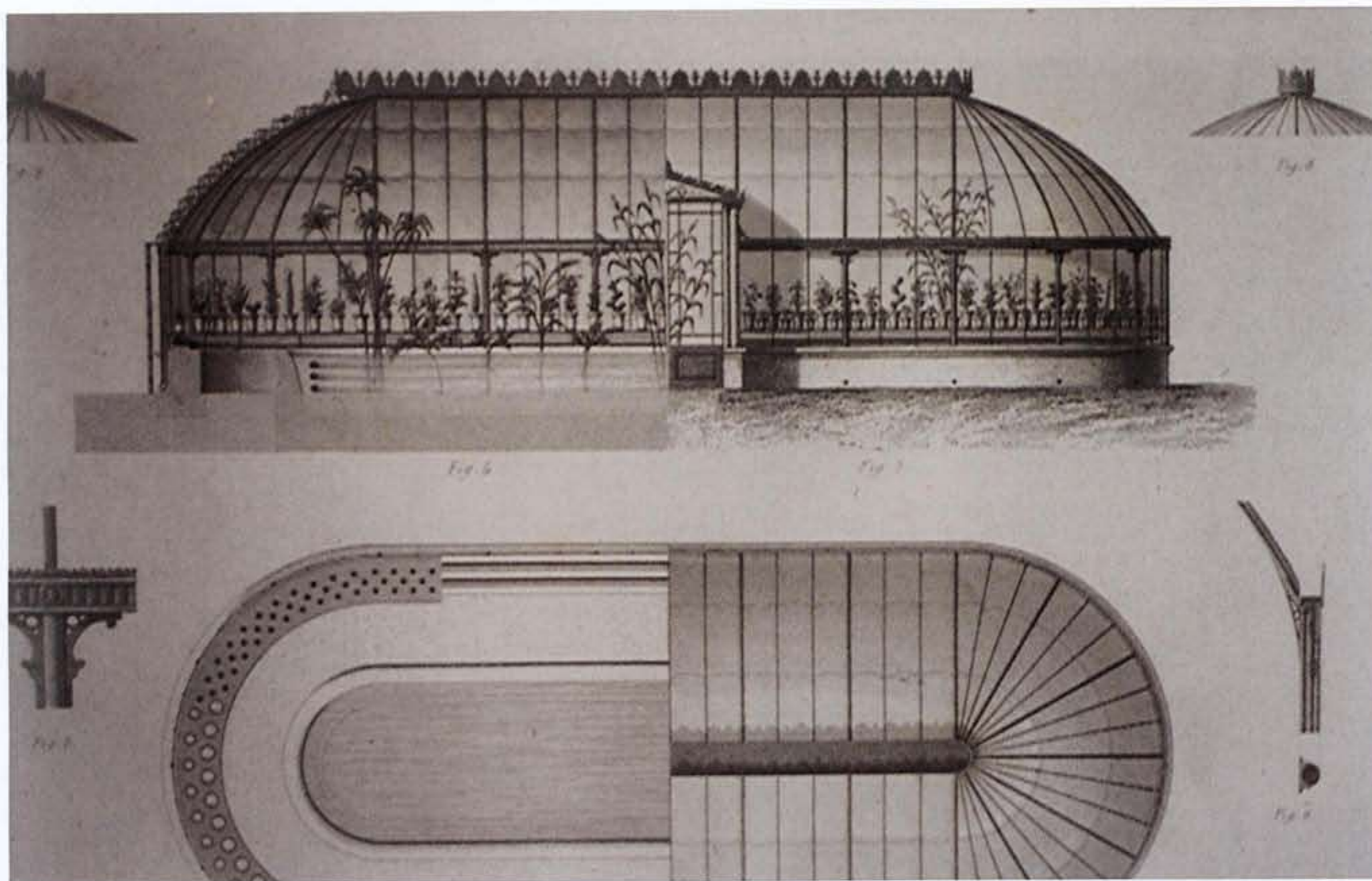
No eran muchos los artífices que podían responder a las novedosas demandas de un rico banquero, sin embargo será esta clase adinerada la que haga de los jardines un tema obligado para arquitectos formados en la tradición académica.

⁵⁵ A.G.P., Sección Administrativa, Legajo 448

⁵⁶ Carmen Ariza Muñoz, "La creación de las escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX", *Reales Sitios* (1986), nº 89, pp. 29-36

⁵⁷ Además de los trabajos anteriormente citados de Carmen Ariza, Vid. de la misma autora "La Casa de Campo y el Buen Retiro: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", *Reales Sitios* (1985), nº 85, pp. 65-72; "El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", *Reales Sitios* (1985), nº 86, pp. 37-44 y "En época de Isabel II. Creación y mejoras de los jardines madrileños pertenecientes a la Corona", *Reales Sitios* (1986), nº 88, pp. 29-36.

Fue el caso de Narciso Pascual y Colomer, uno de los grandes capacitados en la materia y el único que puede llevar a la práctica una jardinería a gran escala, programa que sucumbe por los complejos mecanismos adversos de la época⁵⁸. Dirigió reformas urbanas, como la configuración definitiva de la Plaza de Oriente, aunque su actuación correspondió a los momentos previos a la gran transformación madrileña y al ensanche. Es, pues, la figura que mejor representa las dificultades de la jardinería durante los inicios del período isabelino, inmersa en intereses particulares y con una problemática muy alejada de los planteamientos estéticos e ideológicos que aflorarán apenas una década después y que abandonarán contemporáneos suyos como Castro, Cerdá o Fernández de los Ríos. La crítica que este último lanza al arquitecto es significativa para comprender el carácter que representaron ciertos proyectos.



Revue générale de l'architecture. Serre de un Acuario. 1855.

Pascual y Colomer se inserta en un momento en el que la jardinería imperante acusa aún el triunfo de las fórmulas escénicas y pintorescas a la vez que inicia las primeras revalorizaciones historicistas. La diversidad y ambigüedad de sus propuestas responden en gran parte a esta ambivalencia, a la que hay que sumar la ausencia de una formación específica, tradicional lacra española que hacía recaer los proyectos en “*manos extranjeras*” y cuyo aprendizaje en la práctica

⁵⁸ No hay que olvidar la penosa infraestructura de abastecimiento de aguas de la capital, problema que no se resuelve hasta 1859 con la inauguración del Canal de Isabel II.

⁵⁹ Cfr. Carmen Ariza, “La creación de las escuelas de jardinería...”, ob. cit., pp. 29 y ss.

pasaba de padres a hijos, sin ser más que un escaso complemento en algunos proyectos de los alumnos de la Academia⁵⁹. El estrecho contacto del arquitecto con la biblioteca de la institución⁶⁰ pudo ponerle al día en la materia, pero los premios otorgados por la Academia en los últimos años de su existencia no concedían una inclinación especial por los jardines y cuando estos aparecen revelan la poderosa validez que todavía comportaban los modelos clásicos de ascendencia francesa o italiana⁶¹. Sólo sus viajes al extranjero, a Italia como pensionado y, posteriormente, a París y Londres, en 1836 y 1843, justifican la apertura y la aceptación de las nuevas pautas y tendencias internacionales, inglesas o francesas, entre las que habría que recordar el retorno de los trazados a los patrones formales y regulares, aunque, no obstante, sería difícil discernir hasta qué punto pudo asimilar soluciones incipientes —como un “paisajismo moderado”— de gran repercusión y todavía sin fraguar en las grandes reformas urbanas de las ciudades europeas.

Sin embargo, fueron viajes significativos que explican precisamente su capacidad para adecuarse a las diversas circunstancias de los proyectos y a las diferentes personalidades de sus promotores, ofreciendo de esta forma un amplio repertorio de propuestas. Parterres y trazados “*a la inglesa*”, estufas, quioscos y otras construcciones son exponentes de su conocimiento y de su talante receptivo.

Prueba de ello es uno de sus primeros proyectos: el cementerio de la Sacramental de San Luis, proyectado en 1843 y, como ha analizado Carlos Saguar, una labor prevista a largo plazo que seguía “*un pensamiento único*”⁶². Este no era otro que la realización de un jardín-cementerio, melancólico, con monumentos funerarios “*elegantes*” y abundante vegetación, presente desde comienzos de la centuria en el resto de las capitales europeas y que en Péré-Lachaise encontró el ejemplo más afamado. El tema, como siempre, vuelve a remitir a un originario pensamiento ilustrado que acabó mezclándose con las nuevas concepciones “*higienistas*”, ciertas referencias orientales y lo que para algunos era signo de progreso, resultado de una religión contrarreformista y una política parlamentaria⁶³.

Desde luego el cementerio de Pascual y Colomer planteaba la novedosa configuración de gran jardín; sin embargo y pese a la importancia otorgada al arbolado, su trazado se estructuraba en parcelas geométricas o trama ortogonal, una regularidad que no deja de ser una opción práctica y habitual en la jardinería madrileña⁶⁴ y que en el proyecto del arquitecto comportaba también una postura de clara racionalización del espacio. Con todo, se abría una línea de camposanto que, en el ámbito español, pronto aparecerá con claras disposiciones paisajistas⁶⁵.

El trazado geométrico es una constante que en Pascual y Colomer plantea una difícil interpretación. Sus parterres y todo el conjunto diseñado para el Palacio Real supone una cuestión que supera su posición “académica” o una mera postura tradicional. Diversos estudios se han ocupado de esta labor que el arquitecto heredó como un desafío, reto que se remon-

⁵⁹ Era hijo de Juan Pascual y Colomer, bibliotecario de la Academia; en 1824 Narciso es nombrado “*oficial de la biblioteca con agregación al Archivo*”; cfr. Esperanza Navarrete, “Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1743-1843). Apuntes para su historia”, *Academia* (1989), nº 68, pp. 291-314.

⁶⁰ Vid. el Catálogo de la Exposición *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1991.

⁶¹ Carlos Saguar Quer, “Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el cementerio de la Sacramental de San Luis”, *Academia* (1989), nº 68, pp. 316-338

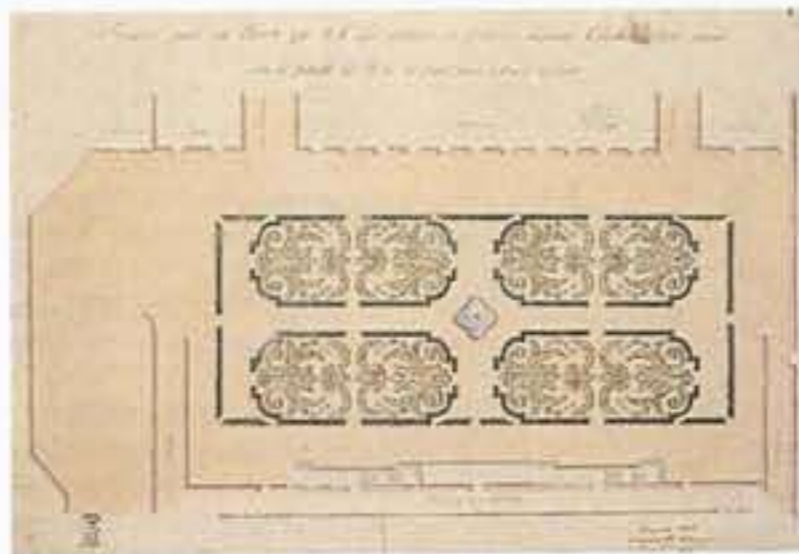
⁶² Para este argumento vid. James Stevens Curl, *A Celebration of Death. An Introduction to some of the buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, London, Constable and Company Limited, 1980, pp. 135 y ss.

⁶³ A pesar de la sugerente relación que establece con los jardines de Villa Medicis, ob. cit., p. 325.

⁶⁴ Cfr. F.J. Rodríguez Barberán, “El plano del cementerio de San Bernardo, obra de Balbino y Renero”, *Archivo Hispalense* (1989), pp. 165-183.



Pascual y Colomer.
Proyecto de jardín para la Plaza de Oriente
y Campo del Moro. 1844-46.



Pascual y Colomer.
Proyecto de jardín para
el lado norte
del Palacio Real.

ta a los mismos orígenes del palacio y que dio lugar al repertorio de proyectos jardinísticos más interesantes del ámbito español⁶⁶. Su intervención estaba precedida por costosos trabajos de excavación y desmonte, tal y como reflejan los planos de la Villa y como indica el estudio de F. de la Plaza⁶⁷, así como de un anterior tratamiento, durante el gobierno de José I, a cargo de Juan de Villanueva con “*intenciones paisajistas*”⁶⁸. Tales intenciones fueron olvidadas por Pascual y Colomer ante el imperativo del decoro y también por la necesidad de una adecuación ante el edificio, una norma que ni siquiera los tratadistas coetáneos ni los más fervientes partidarios del jardín pintoresco o paisajista habían ignorado, considerando al género clásico o al jardín formal como el más oportuno para encuadrar ciertos edificios que, por su grandeza, como los palacios, requerían una representación. Esta pudo ser una de las razones para continuar la solución legendaria de la simetría y la regularidad, pero no debe pasarse por alto que por los mismos años se recurría a ella en otras capitales como desenlace de problema originado por la incorporación abusiva del “estilo inglés” a las grandes residencias palatinas.

En su *Proyecto de la nueva alineación de las Plazas de Oriente y de armas y continuación... del Real Palacio*⁶⁹, Pascual y Colomer dibujaba unos jardines para la Plaza de Oriente y la zona norte del palacio, frente a las cocheras. Apuntaba parterres rectangulares en torno a la plaza ajardinada y oval, mientras que en la otra parcela recreaba el conjunto con un diseño menos monótono, pero siempre parterres bordeados de una doble hilera de arbustos o arbolado. Una formulación muy pare-

cida, pero más detallada, se encuentra en otro proyecto, cuya atribución parece no tener dudas⁷⁰ y que recoge además el trazado del Campo del Moro, con certeza el diseño más original de la época y alejado por completo “de las

⁶⁶ Proyectos que han sido abordados por sucesivos estudios desde hace años, como los de M. Durán Salgado, *Catálogo de la Exposición de Proyectos no realizados relativos al Palacio Real de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935; de los mismos años véase también *Revista Española de Arte* (1933) y *Arquitectura* (1935) con artículos de Xavier de Winthuysen y F. García Mercadal, respectivamente; con posterioridad a estos trabajos merecen citarse los del Catálogo citado de la Exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, C. Añón “Proyectos para los jardines del Palacio Real de Madrid” en *Il Giardino como labirinto della Storia*, Palermo (s.a.) y J.L. Sancho, “Proyectos del siglo XVIII para los jardines del Palacio Real de Madrid: Esteban Boutelou y Garnier de l’Isle”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1988). T. XXV, pp. 403-433. Por último, debe citarse el amplísimo trabajo de J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.

⁶⁷ Vid. Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1975, pp. 331 y ss.; y J. L. Sancho, ob. cit.

⁶⁸ Vid. Pedro Moleón Gavilanes, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, C.O.A.M., 1988, pp. 309 y ss.

⁶⁹ A.G.P., Plano nº 21.

⁷⁰ A.G.P., Plano nº 7.

normas tradicionales” que habían inspirado a sus antecesores, arquitectos como Saqueti o Ventura Rodríguez, o a proyectos foráneos enviados desde Francia ex profeso. Con habilidad, Pascual y Colomer se desligó de los trazados normativos del SIGLO XVIII para esparcir en el diseño un juego de curvas y contracurvas que se enlazan, de caminos rectos y radiales con encuentros en plazas y glorietas; para M. Durán eran *extraños dibujos... que recuerdan los damasquinados de Eibar y Toledo*, indicando que *con este mudejarismo, quiso Colomer, dar una nota original y española, de acuerdo con el romanticismo de la época*⁷¹. La actitud del arquitecto, en efecto y como escribe Navascués, fue inequívocamente romántica⁷², y demuestra una libertad en el diseño propia y característica del momento situándose como el creador y casi único representante del “*nuevo estilo de jardines del reinado isabelino*”; pero el proyecto es en apariencia un estudio de las posibilidades que ofrecía el terreno, dividido en un jardín representativo y separado por una amplia avenida arbolada de otra zona dedicada a los juegos típicos de la realeza y aristocracia (columpio, pelota, juego de la sortija...); un ensayo en el que los parterres, si cabe hablar de ellos, no son más que el resultado de caminos concebidos en aspas, círculos y semicírculos, un experimento que no se llevó a la práctica tal y como reflejan la documentación y los planos. Estos, como algún proyecto posterior⁷⁴, presentan interesantes coincidencias entre su trazado y las distribuciones o combinaciones, regulares y simétricas, que Rigalt presentaba en su Álbum, un perfecto testimonio del estilo de Colomer y de su postura, adaptable “*a las distintas exigencias a que es necesario responder*”⁷⁵.

La dificultad para asegurar cualquier correspondencia historicista, neomudéjar o neoárabe, en el primer proyecto no elimina la originalidad del trazado y ésta, a su vez, no obvia determinadas reglas y referencias de la jardinería clásica: como una cascada dispuesta en el eje principal, marcando axialidad y simetría, un elemento que rememora las escaleras acuáticas de tradición italiana, en concreto la de Caserta, y que se adapta a la fuerte pendiente del terreno como también ocurría en La Granja⁷⁶. De alguna forma el conjunto de todo este proyecto irradia notas de un programa italianista, acor-

⁷¹ M. Durán Salgado, *Exposición de proyectos no realizados...*, ob. cit., p. 28.

⁷² Vid. Pedro Navascués, *Arquitectura española 1808-1914*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, vol. XXX del *Summa Artis*, pp. 218 y ss.

⁷³ Pascual y Colomer llevó a cabo otro jardín completamente distinto al proyectado, dando al Campo del Moro un “*aspecto digno y diferente*”; solucionó el problema del riego, trajo fuentes de Aranjuez a la posesión de Vista Alegre, instaló invernaderos, etc... Vid. F. J. de la Plaza, ob. cit., p. 311; existe otro plano en Palacio (A.G.P., nº 9) que demuestra el distinto diseño que se realizó, coincidiendo con el plano de Madrid de Merlo, Gutiérrez y Ribera; los trabajos continuaron hasta la década de los años 70, como refleja la variante del diseño de Ibáñez Ibero, con numerosas interrupciones; según Andrés Mellado en 1859 “*con objeto de nivelar lo quebrado de aquel terreno, se permitió que éste fuera convertido en vertedero público*”, enterrándose los “*escombros de las casas derribadas para ensanchar la Puerta del Sol*”, en *El Campo del Moro* de la *Guía Palatina*, cuaderno nº 10, tomo III, Madrid, 1897, p. 15; tanto Andrés Mellado, como también *La Ilustración Española y Americana*, achacaban a la revolución de 1868 una *acción destructora* sobre el parque de palacio, aunque Fernández de los Ríos responsabilizaba indirectamente a Pascual y Colomer de convertir “*el Campo del Moro en un foso, para no desportillar la montaña inmediata del Príncipe Pío*”, una descalificación que, no obstante, debe enmarcarse dentro de una crítica ideológica y política hacia el arquitecto que acaparó los cargos y proyectos más relevantes del Madrid isabelino, *El Futuro Madrid*, Madrid, ed. facsímil Los Libros de la Frontera, 1975, p. 9. Por último, existe un plano (A.G.P., nº 1237) que refleja un simple y empobrecido Campo del Moro antes de su definitiva remodelación paisajista.

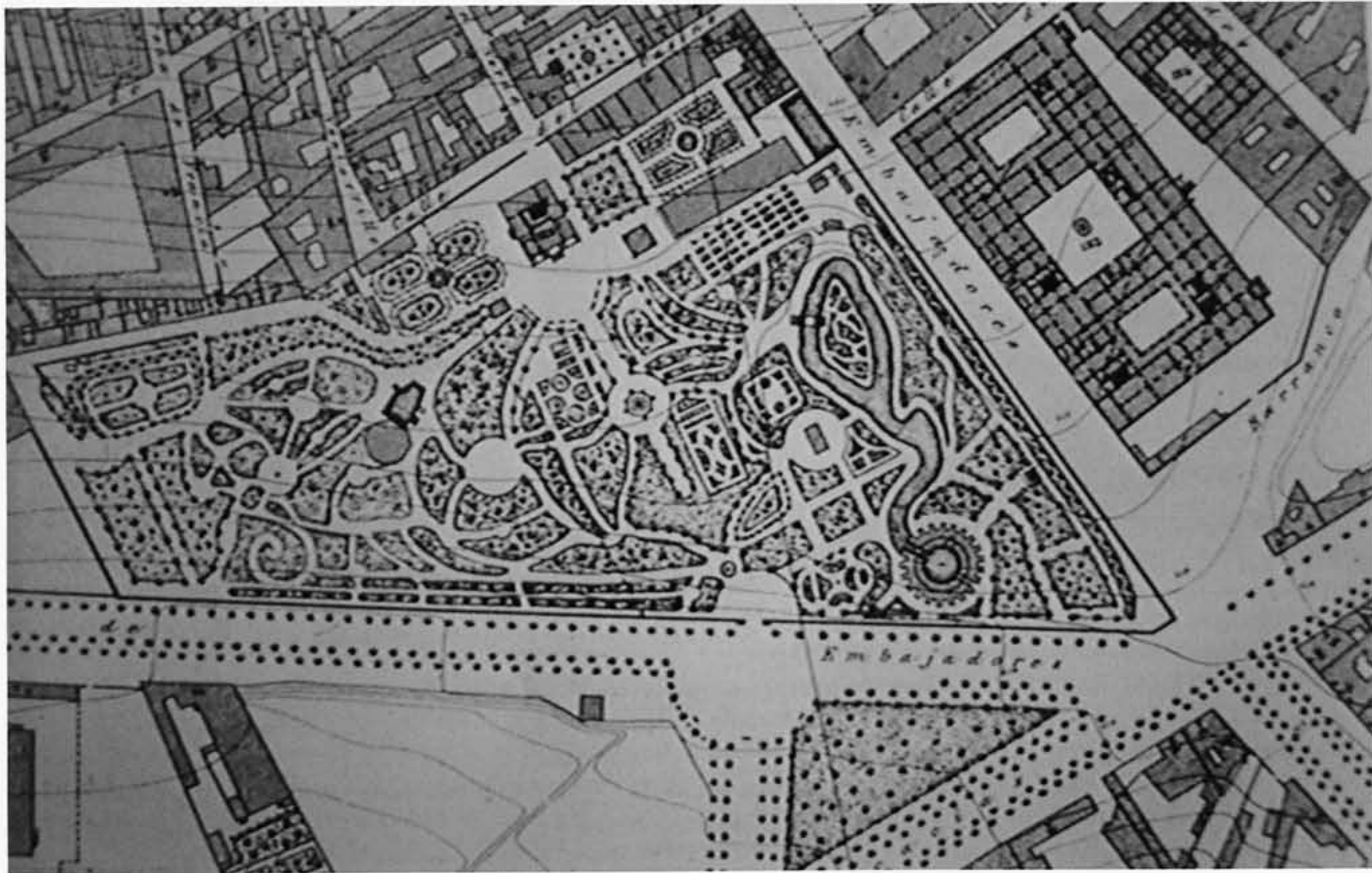
⁷⁴ En concreto el plano citado en la nota anterior del A.G.P., nº 9.

⁷⁵ L. Rigalt, ob. cit., en la advertencia a la *Sección de Decoración para Jardines*, cfr. Láminas 18 y 19.

⁷⁶ Los jardines segovianos debieron estar presentes en la mente del arquitecto durante los primeros años de la realización de su proyecto; en 1845 salían a la luz los primeros estudios históricos sobre aquellos, el de Martín Sedeño, *Compendio histórico-topográfico y mitológico de los Jardines y Fuentes del Real Sitio de San Ildefonso* y el de J. Fagoaga, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsain y Riofrío, hechos célebres ocurridos en ellos, con otras noticias sutiles y curiosas*.

de con el fervor neorrenacentista de los años cuarenta, pero más acorde aún con el propio palacio, proyectado y acabado por italianos.

No hay que olvidar que en la revalorización de la historia arquitectónica, los jardines se sometieron a consecutivos estudios, análisis, indagaciones, planos y elevaciones para ofrecer un repertorio de modelos renacentistas y barrocos fácilmente adaptables a las nuevas y manipulables circunstancias de los jardines. Dentro de los dibujos para el conjunto de palacio destaca, por la palpable maestría en el diseño, un proyecto de parterre de 1847 para la zona norte⁷⁷, un *parterre de broderie* dentro de la más pura línea de la geometría francesa, con un dibujo de motivos vegetales dieciochescos, que puede recordar tanto alguno de los diseños del tratado de Dezallier D'Argenville como las recreaciones que presentaban otros artistas y diseñadores contemporáneos. Con ello Colomer no sólo respondía a los requerimientos del decoro y a un tipo de encargo regio, sino también a una postura de análisis y una actitud abierta para emprender cualquier encargo.



Casino de la Reina.

⁷⁷ Proyecto para un parterre que S.M. desea establecer en el terreno llamado Campo del Moro, situado entre la fachada Norte del Real Palacio y el nuevo Cocherón, A.G.P., Plano nº 1.

Desde esta perspectiva hay que analizar otros proyectos de diferente signo y tendencia. El primero es el Proyecto de *un Castillo que se ha de construir en el jardín reservado de S.M. en el Real Sitio del Buen Retiro*, de 1846⁷⁸. Se trata de una pequeña fortaleza, cuya planta es una estrella de ocho puntas, con muro, foso de agua y una tienda, aparentemente de tela, en el centro. El tema del castillo, como es sabido, no presenta ninguna novedad, pues se incluyó desde un siglo antes con la aparición del estilo paisajista en Inglaterra y aportó una fuerte carga romántica, arropado con disfraces medievales, hasta el punto de identificarse dos fenómenos estéticos: la literatura gótica y los escenarios jardinísticos⁷⁹. Sin embargo, el castillo de Colomer es más que nada una pequeña fortaleza que no puede sustraerse de otros *caprichos arquitectónicos* inmediatamente precedentes, como el diminuto fuerte que se realiza unos años antes en El Capricho de la Alameda de Osuna. Si bien las razones por las que dibuja este proyecto deben ser consideradas en relación a su cargo profesional y al carácter antojadizo y permisible de los *reservados* de las posesiones regias, el castillo, amén de convertirse en un elemento lúdico y evocador⁸⁰, es ante todo un ejercicio de distribución racional del espacio que choca con los vericuetos, senderos sinuosos y caminos curvilíneos de la zona del jardín a la que estaba destinado. La fortaleza es,



Madrid. Fiestas palacio Duques Fernan-Núñez. 1885.

⁷⁸ A.G.P., Plano nº 3939

⁷⁹ Los ejemplos de castillos y torres medievales en los jardines son numerosos; James Gibbs, por ejemplo, los dibujó y los incluyó en fechas tempranas para los entornos de algunas mansiones; no en vano era amigo de Horace Walpole, autor de la conocida obra *El Castillo de Otranto*; cfr. Terry Friedman, *James Gibbs*, New Haven London, Yale University Press, 1984, pp. 156 y ss.; curiosamente uno de los tratados de James Gibbs se encontraba en la Academia, según el "*Índice de los libros que existen en la Biblioteca de la R. Academia de San Fernando*", que el padre de Narciso Pascual y Colomer recopiló.

⁸⁰ Como se ha indicado en nota anterior, modelos de castillo no faltan en la jardinería, pero es tan tentador como arriesgado relacionar la fortaleza de Colomer con el "*espíritu militarista*" y las fortificaciones de Vauban o Verboom como se comenta en el Catálogo de la Exposición *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, 1982, pp. 324-325; sin embargo, el carácter lúdico si que podría enlazar con las maquetas que de estas fortificaciones se hicieron como regalos a infantes y príncipes, como la maqueta de una fortificación ideal de Vauban, cfr. Catálogo de la Exposición *Francisco Sabatini*, Madrid, Electa, 1993; por otra parte, hay que contar con un precedente interesante que también estuvo en el Retiro: la fábrica de porcelana de la china dentro de una planta de forma estrellada y convertida en fortaleza durante la invasión de los franceses.

por el contrario, el punto central de una plaza circular en la que desembocan ocho calles radiales flanqueadas con hileras de árboles, una organización que difícilmente podía acoplarse en unos jardines ya elaborados; sin embargo, desde la regencia de Maria Cristina, el Retiro venía siendo escenario de continuas plantaciones y reformas⁸¹ y, si se observa el plano de la zona, el de 1848, de Rafo y Ribera, se puede comprobar que en la parte sureste del Reservado existía una plaza con una disposición *ad hoc* para incorporar el castillo de Colomer.

La conciliación con el terreno, por encima de la formulación del estilo o el trazado, preside otro de los proyectos para el Retiro que, en gran parte, seguía siendo un descampado. Dos planos⁸², como respuesta a una real orden de



Madrid. Fiestas palacio Duques Fernan-Núñez. 1885.

1847, enuncian el extraño eclecticismo o la simbiosis del diseño que propugna Colomer. Se pedía un *parque inglés* para la zona del Real Sitio conocida como Huerta de San Jerónimo y comprendida por todos los terrenos posteriores al Jardín Botánico y los alrededores de la iglesia de San Jerónimo hasta las construcciones del antiguo palacio de los Austrias. Con ello se retomaba el plan ilustrado de fusionar el Paseo del Prado con el Retiro⁸³. El arquitecto real realizó un trazado combinando las avenidas arboladas, rectilíneas, cruzadas o en diagonal, que dejaban unos espacios para desarrollar jardines pintorescos donde la curvatura sinuosa de los caminos es más que manifiesta. Debido, quizá, a estas parcelas la lectura del proyecto resulta ambigua de nuevo, ya que el trazado es del más claro gusto anglo-chino y remite, a nuestro entender, a estampas y grabados de la tradística de finales del SIGLO XVIII, convencida de las oportunas aportaciones orientales a la trama, como la colección de álbumes de Le Rouge⁸⁴, por ejemplo, con sus planos de parques muy en la línea de lo que recogería Colomer.

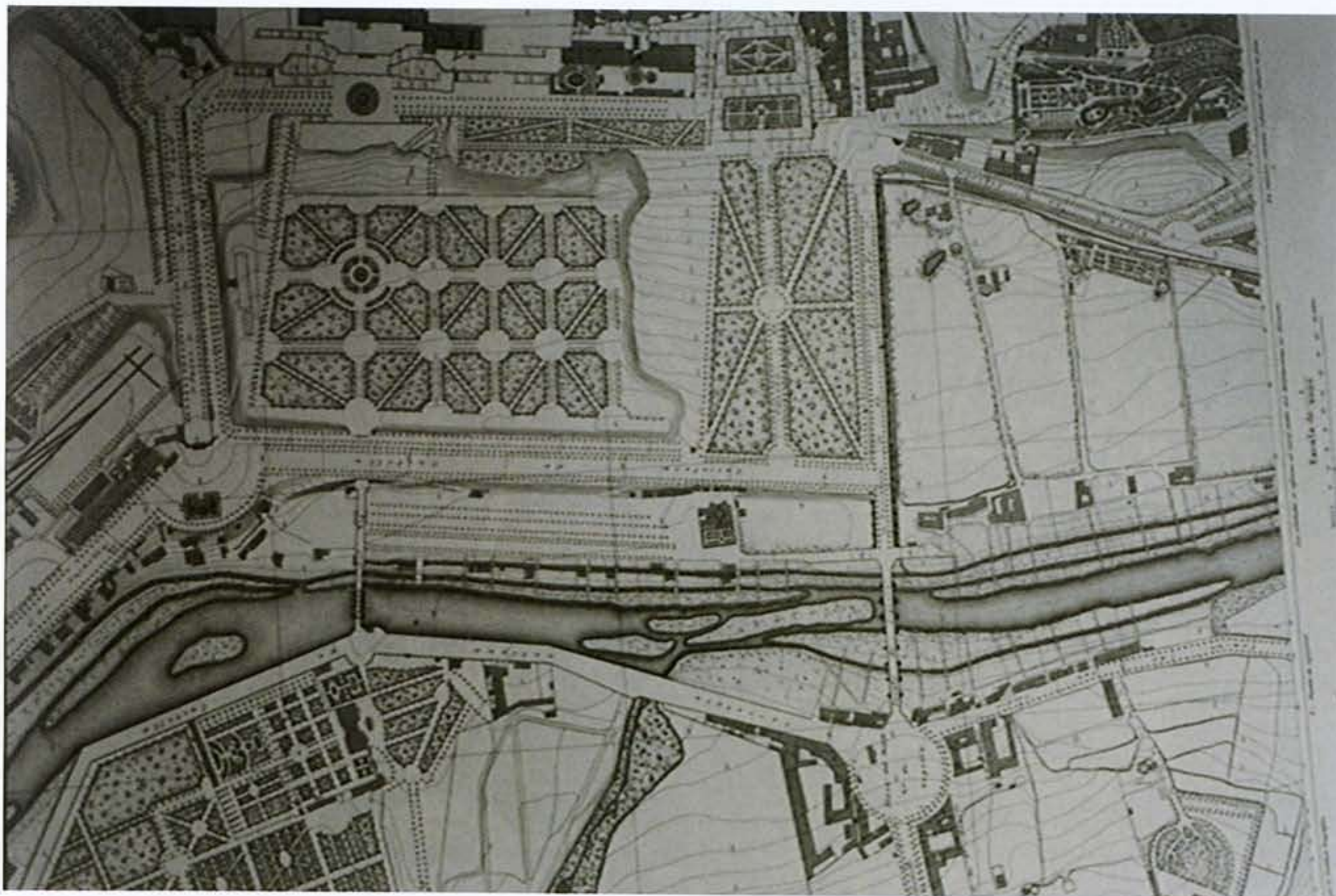
⁸¹ Carmen Ariza, *Los jardines del Buen Retiro*, ob. cit., tomo I, pp. 114 y ss.

⁸² A.G.P., Planos nº 1403 y 5272.

⁸³ Cfr. Catálogo de la Exposición *Las propuestas para un Madrid soñado...*, pp. 325 y 326.

⁸⁴ G.L. Le Rouge, *Details de nouveaux jardins à la mode*, publicados entre 1787 y 1788.

Ahora bien, es un parque inglés incluido en un proyecto de mayor alcance y con una ideología absolutamente nueva. Los caminos serpenteantes son el contrapunto a todo un sistema de avenidas rectas y radiales cuyo objetivo era engrandecer una zona abandonada y proporcionar un marco paisajístico, pero permitiendo todas las visuales posibles, a uno de los conjuntos claves del Madrid decimonónico. Allí se encontraba el Museo de Pinturas, el Jardín Botánico, el Parterre, el Casón y, en el centro, la iglesia de los Jerónimos. Todo calculado para que entre el arbolado del parque *se viesan aisladas las bellas formas del Casón y de la hermosa iglesia gótica... y el bello Museo aislado*⁸⁵. En el plano el templo quedaba despejado dentro de una planta salón, mientras que en el resto del proyecto las plazas circulares podían ser contempladas como enclaves de amplias perspectivas. El segundo de los planos detalla la importancia concedida a los edificios y, en especial, a los Jerónimos. Los jardines debían iniciarse una vez restaurada la iglesia, otro asunto del arquitecto⁸⁶ con la admisión de las viejas estatuas del Palacio Real⁸⁷, una



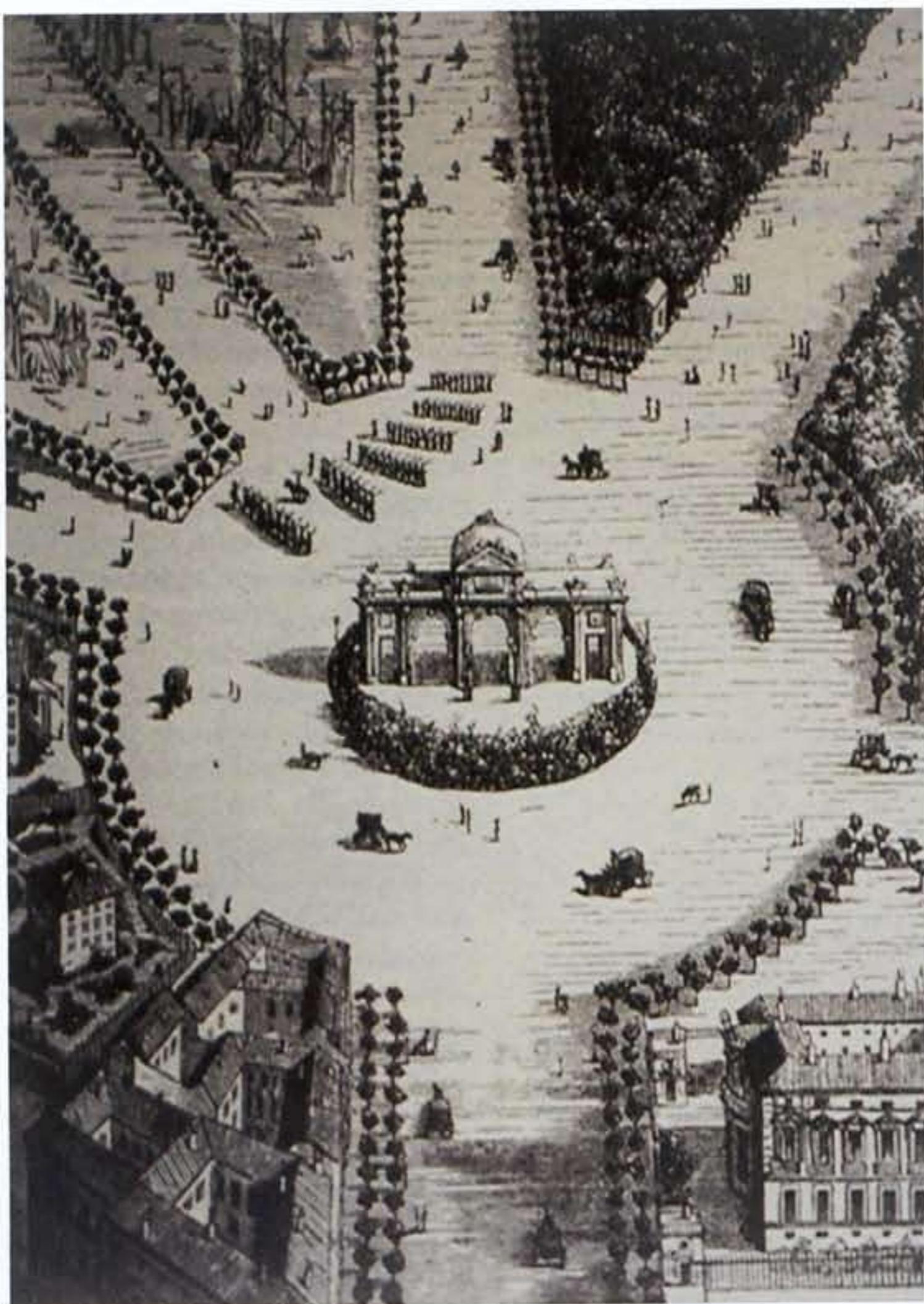
Ibañez Ibero. Palacio, Campo del Moro.

⁸⁵ Un plan que requería derribos de tapias y dependencias, movimientos de tierras y la transformación de toda la antigua huerta de los Jerónimos; A.G.P., Caja 12.369/12.

⁸⁶ Ambos planos fueron adjuntos al informe que en 1852 dirigió Colomer al Intendente General de la Real Casa y Patrimonio. Precisaba las razones por las que los trabajos de restauración de los Jerónimos se habían retrasado y el objetivo de realizar un "Parque a la Inglesa" que requería "los derribos que empecé de todas las partes accesorias que constituyen la generalidad del proyecto aprobado, empezando por la casa de Porteros del Museo y taller de escultura y continuando los desmontes necesarios para llevar a cabo el proyecto en todos los accesos al Monasterio", A.G.P., Sección Isabel II, C. 208/14.

⁸⁷ Se le autorizaba al arquitecto mayor sacar de los sótanos del palacio *las estatuas que considere necesarias para adornar parterres y calles del Buen Retiro... y que se restauren las que lo necesiten...* (21 de abril de 1847); es posible que algunas de estas estatuas tuvieran cabida en el proyectos de parque de los Jerónimos. A.G.P., Sección Isabel II, C. 208/14.

incorporación que hacía del proyecto una obra plena y característica de la recuperación histórica y nacionalista de la época. Pero frente al romanticismo que imagina Pascual y Colomer, se adivina mucho de racionalidad y de previsión urbana (de hecho ya aparece configurada la actual calle de Alfonso XII que limitará parte del Retiro), quizá porque era la solución más idónea y original para apaciguar el peligro que se sospechaba y se cerniría sobre la zona: la construcción de un barrio de casas; la idea de Colomer fue el inicio de una obsesión que dio lugar a “un proyecto romántico” que salpica la segunda mitad de la centuria y, frente a las críticas y al pretendido desfase, su propuesta de jardín será recogida por ingenieros, políticos y urbanistas⁸⁸.



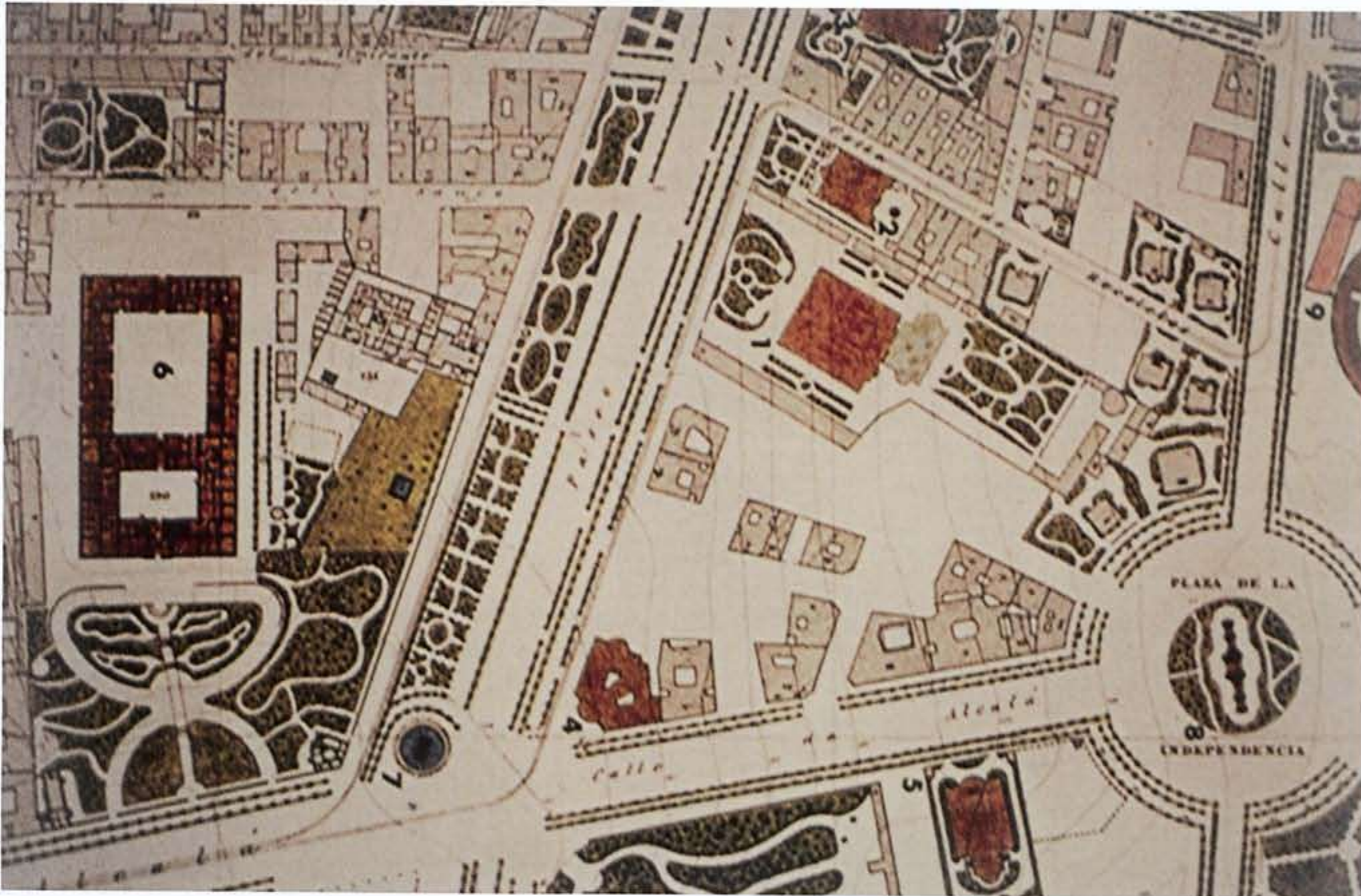
A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS. Guía de Madrid. 1876.

Importante hecho en la jardinería madrileña fue la creación, en 1847, de la Escuela de Jardineros-Horticultores, con sede en el Campo del Moro y con un equipo directivo compuesto por Francisco Viet, primer jardinero de palacio, Pascual y Colomer, encargado de enseñar “geometría”, y Fernando Boutelou⁸⁹, director general de Jardines Reales. Como ha estudiado Carmen Ariza la iniciativa la recogió el arquitecto de una propuesta que Boutelou elevó en 1840⁹⁰.

⁸⁸ La unión entre el Retiro y el Salón del Prado quedaba contemplada en la *Memoria del Anteproyecto...* de Castro (ob. cit., pág. 172) a través de un gran bosque que debía abarcar hasta el cerrillo de San Blas y el Observatorio. Fernández de los Ríos en *El Futuro Madrid* (ob. cit. p. 160) continuaba la idea de esta fusión a través de un declive suave. Pero, años antes, Isabel II vendía al Estado esta franja occidental y en 1865 se realizaba un anteproyecto para la construcción de un barrio, aprobado en 1871; cfr. C. Ariza, *Los jardines del Buen Retiro*, ob. cit., vol. II, pp. 273 y ss.; A.S.A., 5-483-33; en 1875 Agustín Felipe Però proyectaba la unión de la parte de los Jerónimos por medio de jardines; Vid. Ana Suárez, “El Buen Retiro en el siglo XIX, proyectos arquitectónicos para su restauración”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1989), tomo XXVII, pp. 135-147; no obstante, el entorno del Museo de Pinturas se ajardinó y se acotó con verjas, incluyendo estanques con surtidores, en 1862, bajo la dirección del jardinero mayor del Campo del Moro, Francisco Viet, y el arquitecto José Segundo de Lema. Este, terminadas las obras, proponía incorporar pilastras de piedra, con bustos de escultura “de los más célebres pintores y escultores”, A.G.P., 11.801/1; era el colofón para adecentar la zona del Museo y su conexión con los Jerónimos y el Congreso, un barrizal sin caminos cuando llovía que Mariátegui tuvo que reconocer (A.S.A., 1-132-24) para elaborar “un paso cómodo” y que Madrazo todavía solicitaba en 1845 (A.S.A., 4-65-19).

⁸⁹ Era hijo de Claudio Boutelou. Ocupaba la cátedra interina de Botánica en Sevilla y trabajaba en los Reales Alcázares. En 1839 es nombrado *Director General de los Jardines y Bosques de los Reales Sitios*, por lo que se traslada a Madrid. Dirigió las mejoras del Buen Retiro y también pudo intervenir en los comienzos del proyecto de “la formación del magnífico parque inglés que debe ocupar toda la huerta de San Jerónimo y los terrenos inmediatos”. En 1862 volvió a Sevilla. A.G.P., Caja. 138.22.

⁹⁰ Ibidem; cfr. C. Ariza, “La creación de las escuelas de jardinería...”, ob. cit., p. 33.



Plano.

Viet realizó en 1848 un proyecto de jardín para la zona del Retiro conocida como *Huerta de la Primavera* y que servía de “*instrucción de los alumnos*”; lo denominó *Paisaje Español compuesto de todo lo que el inglés, francés e italiano tienen de más aplicable al clima y condiciones de Madrid*⁹¹; estas intenciones prácticas y explícitamente eclécticas chocan con el diseño absolutamente paisajista de un dibujo conservado con la misma denominación y cuyo trazado, por otro lado, nada tiene que ver con el proyecto del “*parque inglés*” de Colomer; son tanteos en definitiva que demuestran la adaptabilidad y las opciones ante los distintos modelos del repertorio jardinístico del momento, en definitiva, de la actitud ecléctica ante el jardín.

Colomer no dejó ningún diseño en relación con esta escuela, pero su labor pedagógica demuestra un interés tácito por el ramo. Una serie de proyectos conservados, correspondientes a los trabajos de examen y reválida de los alumnos, reflejan el tipo de jardinería que se impone, el de la villa suburbana o casa de campo, en perfecta consonancia con los requerimientos y solicitudes de la aristocrática y enriquecida burguesía que venía apropiándose de quintas y posesiones campestres de los alrededores de Madrid. Ya se ha señalado que fue en esta tipología donde se pudo aplicar en toda regla un trazado a la inglesa con escenas, con elementos constructivos pintorescos y siguiendo unos tópicos, no ignorados ni olvidados por los teóricos y los tratados, que recuerdan un modelo ejemplar, y todavía una exhibición a emular en la época, el de la Alameda de Osuna.

⁹¹ A.G.P., Caja 10/690/13. C. Ariza, *Los jardines del Buen Retiro*, vol. I, p. 120.

Los ejercicios de examen referidos son, a grandes rasgos, reproducciones de este jardín y una recapitulación final del estilo inglés, un epílogo que tuvo su concreción en el ocio de una clase social que, en sus residencias campestres, buscaba la herencia de un pasado aristocrático. Con el tema de *proyecto de jardín o más concretamente una casa de campo para el clima de Madrid* se exigía un diseño acoplado a un terreno irregular y trapezoidal. Los muros de contención, indicados en las leyendas, parecen establecer la prescripción de un plan en varios niveles. Destacan las concomitancias de los dibujos por demostrar un compromiso entre el trazado irregular y los parterres en torno a la casa, además de una zona agrícola o de huerta; en el jardín *a la inglesa* la senda de caminos genera formas elipsoides, mientras que la variedad de series geométricas caracteriza la zona dedicada a jardín regular: un diseño circular, un laberinto o un parterre de planta basilical marcan una transición a las diferentes ubicaciones de la casa. Son configuraciones que, como el magnífico *parterre de broderie* atribuido a Pantaleón Serrano⁹², se inscriben dentro del estilo de Pascual y Colomer.

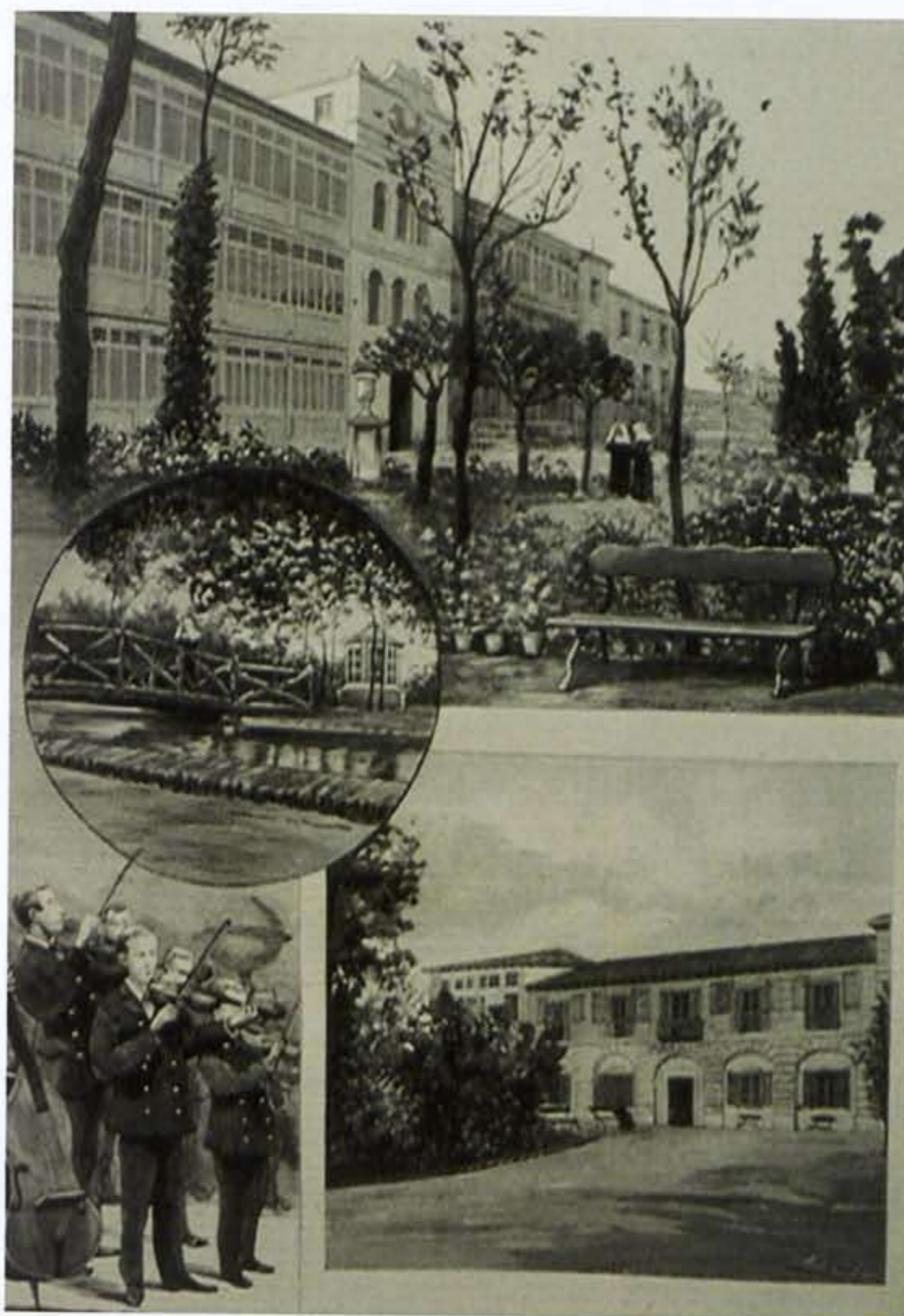


Madrid a vista de pajarero. 1854.

⁹² C. Ariza, "La creación de escuelas...", ob. cit., p. 35. A.G.P., Plano nº 1418.

Todos los examinados recurren a las fórmulas decorativas y arquitectónicas propias del estilo “informal”: ría, isla, puentes, pabellones, templetes clasicistas o chinescos, montaña rusa, cenadores, pajareras o *casita de marinero*, que conviven con grutas, fuentes, cascadas, escaleras y estatuas, así como con edificaciones destinadas a salón de baile, de billar o esgrima, con zonas de juegos (de caballos, tiro, columpios), estufas o “naranjeras” (*orangeries*) y, por último, construcciones, por lo general adosadas a los muros del jardín y lindantes a la zona de huerta, destinadas al servicio, como cocheras, cuadras, almacenes, casas del jardinero o del hortelano, etc..., dependencias estas últimas que se contemplaban en el Manual de Toussaint de Sens, traducido en 1860⁹³, y que, en cualquier caso, pertenecían a los hábitos y menesteres de la clase propietaria de las grandes casas de recreo. Las posesiones en los Carabancheles, como las del marqués de Remisa, de los Montijo o del banquero Ceriola, por citar algunas, no eran más que casas-palacio rodeadas de extensos huertos frutales, campos de cultivo y con una parte considerable destinada a jardín y parque. Aquí tenían cabida todos los elementos y recursos constructivos de la primigenia jardinería anglo-china y paisajista: “casa rústica”, con maniquí incluido en su interior, que representaba a una vieja, como indica Madoz al ocuparse de la finca de Manuel Mateu; laberintos, miradores, cenadores, quioscos y una estufa en la posesión de Miranda o en la de Ceriola⁹⁴, etc...

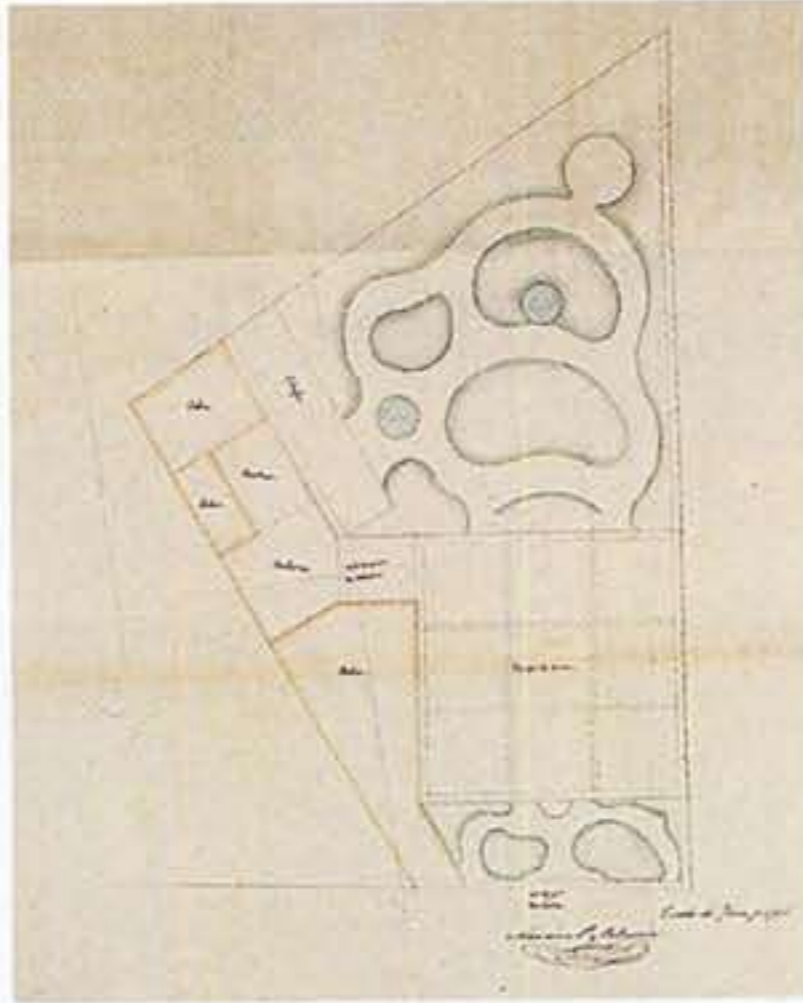
Se trata de *adornos* o de *casitas* —como las denomina Rigalt— que Pascual y Colomer había manejado con soltura desde que su nombramiento de *arquitecto real* le obligó a proyectar estufas, puentes o pabellones para los reservados reales, como el del Retiro, la Casa de



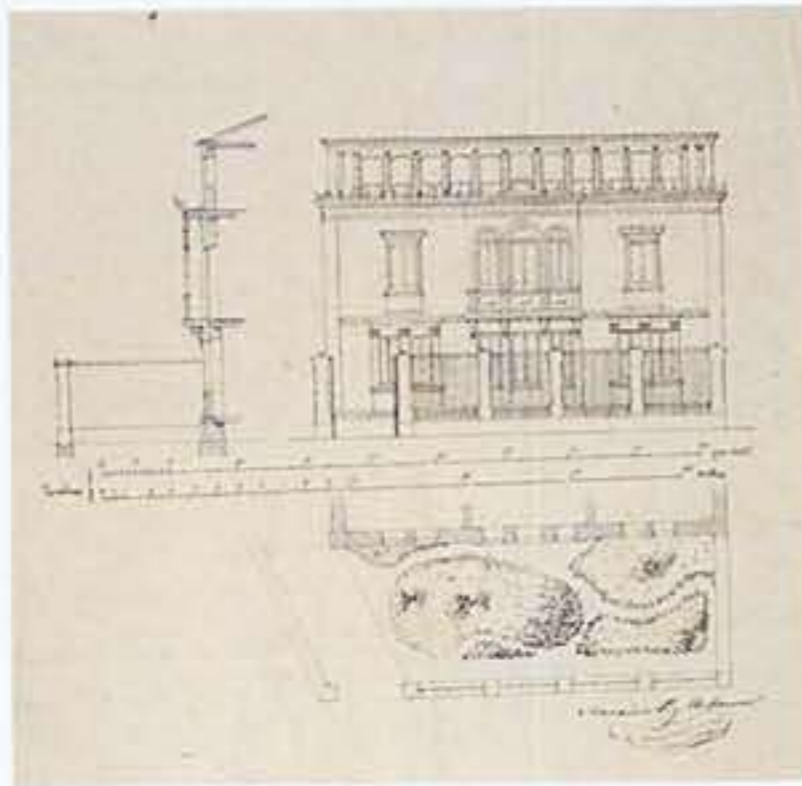
Carabanchel. Asilo benéfico de Vista Alegre. 1889.

⁹³ M. Toussaint de Sens, *Novísimo Manual Completo de Arquitectura. Guía del Arquitecto Práctico...* traducido y anotado por D.R.J., Madrid, 1860, en tres tomos.

⁹⁴ Vid. Francisco Quirós Linares, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1991, p. 80.



Pascual y Colomer.
Proyecto para el plano de su casa (planta).



Pascual y Colomer.
Proyecto para el plano de su casa (alzado).

Campo, el Casino de la Reina o el jardín de Vista Alegre en los Carabancheles, un Real Sitio creado en 1833 con más de mil fanegas de extensión que incluían huertas, viñedos y olivares, bosquetes, varios palacios y una amplia superficie dedicada a jardines. Cuando la reina María Cristina cede la hacienda, en 1846, a sus hijas Isabel y Luisa Fernanda, Colomer y Boutelou fueron los peritos encargados de tasar lo relativo a la arquitectura, agricultura y jardinería⁹⁵. La tasación descubre la riqueza arbórea del parque, la distribución de un jardín con un trazado que admitía parterres y plazas, calles arboladas, emparrados, fuentes, varias estufas, una de ellas con una rotonda en su centro y adornada con estatuas de bronce, grutas, pequeños invernaderos, juegos y columpios, diversidad de templetes, un oratorio, una montaña rusa y una ría navegable. Varios diseños demuestran la colaboración del arquitecto a la hora de incorporar a la posesión faisaneras, pajareras, casa de vacas, estufas, naranjeras, norias y demás fábricas de carácter “utilitario”, así como otras construcciones más ornamentales y dentro de la estética pintoresca,

como una *casita rústica* y un *castillo viejo*⁹⁶. Esta gran villa fue comprada por Salamanca en 1859 y ampliada con nuevos terrenos del término de Carabanchel Bajo.

Un plano de 1866 advierte de ciertas transformaciones en los jardines: el palacio queda rodeado por agrupaciones de macizos irregulares, dispuestos simétricamente ante la fachada principal. El trazo sinuoso abarca todo el conjunto, aunque en algunas zonas se insertan caminos radiales y un estanque circular nutre una ría que cruza gran parte de la posesión⁹⁷. Se desconocen las intervenciones puntuales de Pascual y Colomer, pero está claro que seguía siendo el más capacitado para convertir Vista Alegre en un espléndido marco para las colecciones del marqués, uno de sus mejores clientes.

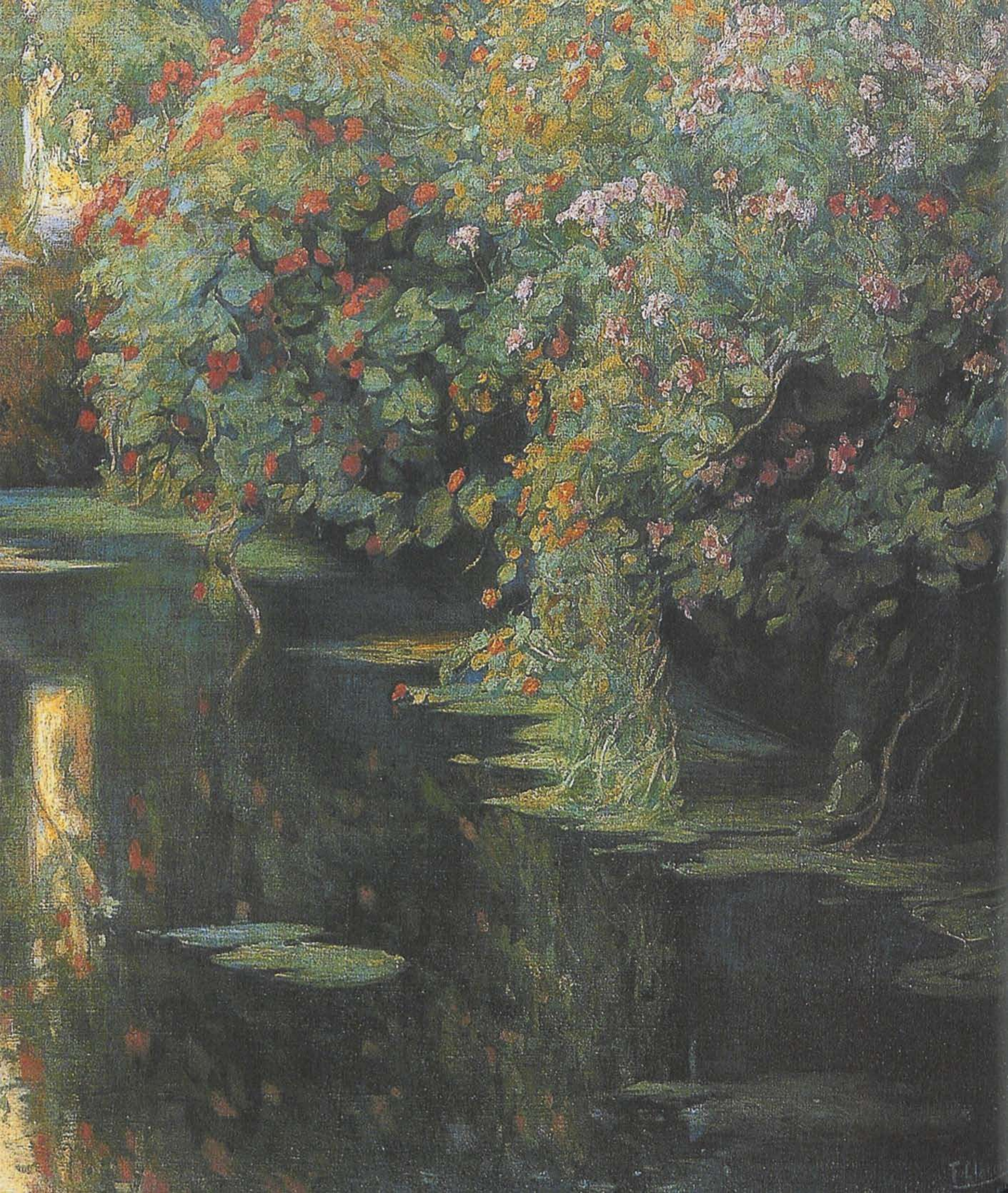
⁹⁵ Antonio Matilla Tascón, «La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de Doña María Cristina y el Duque de Riansares», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1982), tomo XIX, pp. 283-348.

⁹⁶ Planos atribuidos, sin fecha ni firma, del A.G.P., n.º 3.515-3.517 y 3.518.

⁹⁷ Cfr. *Planos de Iglesias, Edificios Públicos y Parcelarios Urbanos de la Provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*, Madrid, MOPU-Instituto Geográfico Nacional, 1988, pp. 80 y ss.

Qué mejor lección de “adecuación a las circunstancias” y de evolución del trazado, ambiguo, ecléctico y complejo, a merced de la ciudad, que el último proyecto de jardín que realiza Colomer: el de su propia casa⁹⁸. Pequeños macizos irregulares separan la cancela de una de las fachadas laterales, en un solar de la calle San Bernardo y en la zona de Chamberí, un extrarradio urbano que en 1864 era ya objeto de una sistemática parcelación para convertirse en un barrio más del ensanche. El solar sólo permitía un proyecto de jardín interior, con algunas dependencias adjuntas a la casa, patios, cuadra y cochera, así como una estufa de enlace a un trazado de dóciles ondulaciones. Un diminuto jardín paisajista, cerrado y acomodado a los imperativos del crecimiento de la ciudad; un reducto que, como otros muchos, salpicaría la regularidad de la trama urbana y mantendría la concepción pintoresca del romántico estilo inglés.

⁹⁸ El proyecto se encuentra en la solicitud que dirige el arquitecto para la licencia de construcción, A.S.A., 4-317-13. Cfr. Clementina Díaz de Baldeón, *ob. cit.*, p. 350.



Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos

(“YO RECORDABA NEBULOSAMENTE AQUEL ANTIGUO JARDÍN...”)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA

Profesor Titular de la Universidad de Santiago de Compostela

Sin lugar a dudas los cien años comprendidos entre el último tercio del SIGLO XVIII y las postrimerías del XIX encierran las dos etapas claves en la evolución del jardín de los pazos gallegos, separadas sólo por la breve cesura de la Guerra de Independencia. Ciertamente desiguales en su amplitud cronológica, estas dos fases ofrecen la sucesiva asimilación de los principales estilos de jardinería originados en Francia e Inglaterra, estableciendo unas diferencias no tan relevantes como pudiera parecer desde el punto de vista formal, ya que en realidad los límites estilísticos tendieron a desdibujarse conforme se avanzó hacia los jardines mixtos del final del período. Así, el desarrollo de los principios de la jardinería geométrica y su alternativa paisajista, sometidos a los ineludibles condicionantes locales, desembocó a finales del XIX en unos conjuntos presididos por el eclecticismo a la hora de interpretar ambos estilos, concretándose la imagen más característica de una jardinería pacega muy compartimentada y variada en sus diferentes trazados, dominada siempre por una densa capa vegetal que todavía acentúa más su recargada atmósfera romántica.

Comenzando por el SIGLO XVIII, el impacto de las nuevas ideas de la Ilustración fue tan fecundo como sorprendente sobre las añejas estructuras físicas y mentales de los pazos, que recibieron un gran impulso con la intensificación de obras de reconstrucción y mejora para consolidar su papel como centros socioeconómicos y culturales, lo que aún se puede comprobar a través de la conservación de bibliotecas de marcado talante enciclopedista. En la lista de personajes convocados en 1765 por el marqués de Piedrabuena, entonces Intendente del Reino, para constituir la Real Academia de Agricultura del Reino de Galicia es fácil reconocer a los más significados integrantes de la nobleza de los pazos, participación que también se repetirá en otras instituciones fundamentales de la Ilustración galaica como la Real Sociedad Económica de Amigos del País de

Santiago (1784) o el Real Consulado del Mar de A Coruña (1785). Como grandes hacendados rurales, era a estos nobles a quienes convenía difundir las nuevas ideas para la mejora de las producciones agrícolas, eco de un proceso de retorno al campo fundamental en la Ilustración europea, pero que en el caso gallego ha de ser interpretado como una nueva fase en la vitalidad de unas explotaciones todavía dominadas por la constante presencia de unos señores de la hidalguía que no participaban del absentismo de la alta nobleza, concurriendo a sus posesiones como mínimo para el estacional cobro de rentas. En ese ambiente, en el que ya comenzarán a integrarse las nuevas fortunas de comerciantes y altos funcionarios, la potenciación de los pazos se acompañó de la presencia de una jardinería ornamental, en este caso con el sello de distinción que suministraba el modelo de parterres a la francesa, introducido tardíamente y por ello con un desarrollo limitado.

Con la Guerra de Independencia, la dramática situación del país y la necesidad de atender otras urgencias impusieron durante los primeros años del XIX un cierto compás de espera que, sin embargo, no llegó a representar una ruptura con la dinámica iniciada en la centuria anterior. De hecho, sin que se pueda descartar que la introducción del paisajismo precediera a la contienda, sí es cierto que la nobleza de los pazos acogió muy favorablemente el nuevo estilo, encontrando además continuidad en la acción de una burguesía que, en medio de un prolongado contexto de crisis económica, decidió invertir en propiedades rurales y asumir también aquellos rasgos más emblemáticos de la sociedad pacega. Ahora, los cambios en el gusto y el ambiente del Romanticismo, bajo la nueva estética del retorno a la naturaleza del paisajismo y pintoresquismo ensayados en Inglaterra en la centuria precedente, convertirán estos jardines en espacios de sensibilidad sutilmente conjugados con el “genius loci”, y en los que su umbrío aspecto se caracterizará definitivamente por la exacerbada presencia de especies exóticas.

PARTERRES DE PRESTIGIO Y DISTINCIÓN

Desde mediados del SIGLO XVIII puede certificarse en los pazos de Galicia la presencia de ordenaciones geométricas derivadas de la idea de jardín “a la francesa”, con parterres de boj que en un principio sólo generaban sencillos cuadros y carreras para el paseo¹. Sin embargo, en las composiciones más antiguas los setos aún se combinaban con plantaciones utilitarias, en un tipo de jardín que Rodríguez Dacal e Izco han caracterizado como “jardín hortícola”². Una de las más completas descripciones de estos jardines que hemos localizado insiste en esa naturaleza mixta en la que los “adornos de plantas curiosas y tarxas con flores, carreras y divisiones guarnecidas con mirtos” alternaban con la “verza gallega, y otras legumbres, flores y árboles frutales...”, hasta el punto que los propios contemporáneos dudaban entre la calificación como jardín o huerta³. Este jardín mixto o del país fue el más frecuente en los pazos gallegos, desde luego

¹ Es cierto que ya desde finales del XVII aparecen testimonios sobre la presencia de carreras de boj, como en los pazos de Castro de Amarante y Santa Cruz de Ribadulla que recogen Dacal e Izco. Sin embargo, dado el objeto de este trabajo no nos detendremos sobre estos precedentes, ni sobre los trazados barrocos de los complejos jardines del pazo de Oca. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 42 y 119.

² Por ejemplo en el primer jardín del pazo de Oca esos cuadros estaban poblados por frutales, plantas medicinales y ornamentales, tal como apunta Martínez Correcher y citan Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 41 y 167 a 169.

³ Caso del jardín que disfrutaban en las afueras de Betanzos los marqueses de Mos, señores del pazo de Mariñán, hacia 1774, descrito por varios peritos en los términos que anteceden, considerando que era “la disposición de los más jardines de este país”. Ya reproducido en Sánchez García, J.A. (1999), 116 y 117.

por evolución lógica a partir de los huertos situados en zonas inmediatas a la casa, pero incorporando una progresiva valoración de las plantaciones recreativas y disposiciones ornamentales en paralelo al propio entendimiento de su dimensión como signo de dignidad y posición social.

A partir de estos antecedentes, las últimas décadas del XVIII presentan ya el panorama de una jardinería que afianza su vocación lúdica como espacio privilegiado de evasión, orientado al disfrute de una nobleza que también buscó deliberadamente potenciar su connotación de prestigio y distinción de cara a su afirmación simbólica. En el contexto de revitalización de las estructuras pancegas antes esbozadas⁴, los objetivos de lograr mejores rendimientos agropecuarios y revalorizar los patrimonios vinculados se unieron al creciente protagonismo de este nuevo elemento representativo, en un proceso presidido por la no menos frecuente ampliación de las moradas de unos señores en la cúspide de su posición económica y social. El afán por sustituir a la alta nobleza absentista llevó a destacados representantes de la sociedad pancega a ensayar en sus propiedades una suerte de emulación cortesana, con el inequívoco deseo de hacer “corte na aldeia”, en afortunada expresión de un coetáneo representante de la “fidalgúia” portuguesa⁵. De este modo, en adelante no faltará ya, como uno de los elementos más característicos de los pazos, el pequeño jardín de parterres de inspiración francesa, siempre instalado como transición entre la casa y las zonas productivas de la finca, en una orientación predominantemente elegida hacia el sur o sudeste, y con el complemento de fuentes o alguna pieza de estatuaria.

Sin duda uno de los mejores exponentes de estos parterres dieciochescos se encuentra en la parte principal de los jardines del pazo de Mariñán, extendidos en una privilegiada ubicación junto a la ría de Betanzos (Bergondo, A Coruña). Las intensas reformas que desde los años 80 del SIGLO XVIII patrocinaron D. Benito Fernando Correa, IV marqués de Mos, y su esposa D^a Joaquina Josefa de Oca, se orientaron a convertir el adusto pazo barroco en una quinta de recreo, sin olvidar redondear la nueva disposición del organismo arquitectónico –planta en U para generar un patio de honor – con unas complicadas escalinatas de recepción hacia ese patio y de bajada al jardín, ésta derramándose en diferentes tramos y rellanos desde el salón principal hasta el nivel de los parterres. Para este jardín se escogió un diseño típicamente francés tanto en sus principios reguladores como en las formas, siguiendo casi al pie de la letra el texto de Dezallier d’Argenville: jardín proporcionado en relación a las dimensiones de la casa y en la zona más próxima a ésta -aquí además con su eje respetando el de la escalinata trasera-, separado por muros de contención escalonados de las zonas de frutales o huerta inferiores, y complementado por un bosquecillo para dar frescor a la solana en la actual “Pradera de la Galería”. La calidad de los “parterres à broderie” aquí ejecutados invitan a pensar en la participación de un jardinero de primer nivel, probablemente francés o vinculado a las dinastías que ejercían contemporáneamente en la Corte, a la que por entonces se trasladaba con frecuencia el marqués de Mos por sus obligaciones al frente del Real Consulado de A Coruña⁶.

⁴ Frente a la tradicional permanencia en los pazos de la hidalguía, sí cabe destacar el retorno al campo de destacados miembros de la nobleza titulada, remozando sus casas y ordenando la plantación de nuevos jardines, como el IV marqués de Mos en el pazo de Mariñán, o el IX marqués de Vianca, D. Tomás Suárez de Deza y Oca-miembro de las Academias de Agricultura de Galicia, de Georgofili de Florencia y Filaleti de Roma- en el lugar de Bóveda. Sánchez García, J.A. (1999); y Vigo Trasancos, A. (1989).

⁵ Fernando Rodríguez Lobo, en su obra *Corte na Aldeia*, de 1618. (Reed. Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1945).

⁶ Circunstancias ampliamente detalladas en nuestro trabajo sobre la arquitectura y jardines de este pazo, Sánchez García, J.A. (1999), esp. 121 y ss.



Mariñán. Jardín de parterres en 1946, M. Durán-Loriga.

La composición de “broderie” más lograda se aprecia especialmente en los cuarterones que rodean la fuente central, con un ribeteado interior de rizos ondulados y elaborados motivos pensados para ser contemplados en las bajadas a través de la escalinata o desde las ventanas del “Salón de los Balcones”. El artificioso recorte, antaño más destacado por la arena blanca que cubría la tierra, desarrolla una composición heráldica de cuatro cuarteles con dos blasones ovales enfrentados en diagonal, timbrados por coronas y conteniendo las armas de los linajes de D. Benito Fernando Correa y D^a Joaquina Josefa de Oca; en cambio los dos cuadros de la otra diagonal encierran el motivo tan típicamente francés de la “coquille”, ampliamente reproducido por Dezallier d’Argenville, que actúa como remate para sendas cartelas curvas con las palabras “Virtud” y “Honor” otra vez talladas en el boj. La afirmación de la nobleza y cualidades morales de los propietarios adopta en esta zona central una dimensión parlante con ese juego de motivos cruzados en parejas que no hace más que replicar todo el sistema adoptado para la disposición de los bustos que exornan las escalinatas de doble tiro, también distribuidos formando parejas temáticas; incluso gracias a esa misma estatuaria se materializa la presencia de los marqueses en los dos bustos con sus retratos que presiden la parte central de la balaustrada principal, admirando su exquisito tapete vegetal.

El resto del parterre de Mariñán, con los cuarteles situados rodeando este grupo central, vuelve a repetir ese juego de parejas pero con arreglo a un desdoblamiento de los ejes de simetría que sólo respetan una organización general tomada de la heráldica, dejando pequeñas glorietas ovales en las intersecciones de cada grupo originado por las carreras per-

pendiculares. Los diseños muestran ahora un estilo recortado más geométrico y preciso, volviendo a las raíces italianas y renacentistas de esta formalización. Con la duda de que quizás respondan a una intervención en el jardín en fechas avanzadas dentro del SIGLO XIX, despliegan variados motivos bien diferentes de los centrales con estilizaciones de crisantemos o diferentes formas estrelladas y abaluartadas en sucesivos recuadros de tipo laberíntico, pero ya como simple virtuosismo topiario, sin ningún contenido simbólico más allá de la perdida inscripción intercalada en cuatro cartelas que probablemente alojaban los nombres de los propietarios. En la plazoleta central se añadió también en el XIX una elegante fuente de mármol, posteriormente acompañada por cuatro palmeras, mientras que en el alto seto que cierra la perspectiva hacia la ría se aprovechó para acomodar un cenador de madera como fondo de la avenida principal.

Esta obra cumbre del jardín formal de los pazos gallegos contiene además las características que, ya con menor complejidad, serán invariables en la mayoría de composiciones de parterres del período: cuadros de boj ocupando la zona principal de un jardín normalmente situado a partir de la fachada trasera de la casa, en paralelo a ésta o bien en un emplazamiento más autónomo, focalizándose normalmente a través de alguna fuente o estatua. Esta sencilla disposición era suficiente para satisfacer el deseo de convertir estos jardines en una prolongación de las estancias interiores del pazo, un auténtico salón al aire libre según la expresión de Taine, aunque despojado del ceremonial que oprimía los movimientos y actitudes dentro de los salones palaciegos para convertirse en la privada escena del ocio, la galantería o el descanso de la familia. Al igual que ocurrirá con los jardines de época romántica, los mejores exponentes de estos trazados se concentran en las dos provincias atlánticas de A Coruña y Pontevedra, siendo en cambio más frecuente que los pazos de Lugo y Ourense estén protagonizados por fincas con huertas, o viñedos en el caso orensano, predominando el aprovechamiento productivo⁷. No obstante, la escasez de los jardines atribuibles con seguridad a esta etapa va más allá del habitual problema de conservación, siendo plausible aceptar el limitado desarrollo que realmente conocieron estos parterres dieciochescos; además, su valoración actual debe prescindir de las plantaciones que con posterioridad se solaparon, con invariable protagonismo de las especies exóticas llegadas a lo largo del SIGLO XIX que hoy salpican e incluso llegan a anular sus líneas.

Con las lógicas precauciones habría que incluir en este grupo de jardines de las postrimerías del XVIII los setos de boj situados junto al palladiano pazo de Bóveda, reconstruido entre 1769 y 1772⁸, los parterres de la terraza inferior del pazo de Antequera (Rois, A Coruña), con origen en la construcción de la casa por D. Vicente Félix Calderón y Valdés, II conde de San Juan, regidor y alcalde más antiguo de Compostela⁹, o los del pazo de Perrelos (Taboada, Lugo), en torno a una fuente circular que lleva la fecha de 1788 en el león que sostiene el escudo, recortándose hoy en formas de bolas en los bordes y esquinas. Igualmente debían estar presentes en el orensano pazo de Parada (Amoeiro), en tiempos del

⁷ Por este mismo predominio de lo productivo parecen haber desaparecido bastantes trazados de interés, como atestiguan los restos de parterres conservados en los pazos lugueses de Bóveda, al que nos referiremos más adelante, y sobre todo Sistallo, que aún conserva una estatua mitológica dedicada a la diosa *Tellus* que centraba el jardín de mediados del XVIII.

⁸ El trazado está interrumpido en varios puntos, conservándose también una fuente que debía centralizar la composición frente a la fachada sur. La remodelación del pazo se realizó con diseños del arquitecto académico Domingo Lois Monteagudo. Vigo Trasancos, A. (1989); y Pereira Molares, A. (1996), 98 a 108.

⁹ El pazo fue construido por el maestro de obras José Crespo. Martínez-Barbeito, C. (1986), 67. En cambio el trazado de los jardines superiores pertenece ya a finales del XIX, con intervención del jardinero Martín Dorgambide que había llegado a Galicia para trabajar en el pazo de Rubiáns y que también diseñará el jardín Botánico de Padrón, en terrenos originalmente pertenecientes a estos condes de San Juan, luego cedidos y convertidos en parque público. Rodríguez Dacal, C. (1997), 179 y 180.

primer conde de Borraxeiros¹⁰, o en el coruñés de Almeiras (Culleredo), vinculado a D. Antonio Vicente Zuazo y Mondragón, I marqués de Almeiras, que compartió protagonismo en el Real Consulado del Mar con el marqués de Mos, aunque nada se puede decir ya tras haber desaparecido jardines y pazo. En cambio muchos otros trazados fueron intensamente reformados, hasta el punto de hacer casi irreconocible su origen dieciochesco, como ocurre en el pazo de los marqueses de Montesacro (Cambados, Pontevedra).

Como cierre de esta etapa conviene también registrar las primeras incursiones de la burguesía sobre este mundo pacego, representada por comerciantes y hombres de negocios enriquecidos en el tercio final del XVIII¹¹. En su mayoría de origen foráneo, pero casi siempre con antecedentes familiares dentro de la hidalguía, no debe sorprender su actitud construyendo casas de campo que claramente pretendieron emular el modo de vida señorial y los rasgos materiales de los pazos del país. Así cabría entender conjuntos como el del pazo de Golpelleira (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), reconstruido a partir de los años 70 por el comerciante Diego López Ballesteros con los capitales reunidos en México¹², el de Oleiros levantado por D. Pedro María de Mendinueta, acaudalado hombre de negocios de ascendencia navarra radicado en la vecina Coruña¹³, el de San Julián de Sales (Vedra, A Coruña) a cargo del comerciante compostelano Marcos Gacio, o las denominadas "Casas de Santamarina", que Ramón Pérez Santamarina levantó en 1800 junto a su establecimiento comercial en Vilagarcía, dentro de una comarca de Arousa que experimentaba entonces un pujante desarrollo económico¹⁴. El porte de estas casas no deja lugar a dudas sobre la proximidad formal con los pazos, ya que incluso proceden de la reconstrucción de éstos; no obstante, hoy en día es más difícil recuperar la presencia de sus jardines de parterres, sustituidos por plantaciones arbóreas o algún trazado posterior de autor, como el realizado por Luciano Turc Brilland en el pazo de Pousadouro (Redondela, Pontevedra), construido desde mediados del XVIII por Francisco Marcó del Pont, perteneciente a una de las primeras familias de industriales catalanes asentadas en Vigo para dedicarse a la pesca¹⁵.

LA NUEVA SENSIBILIDAD ROMÁNTICA

Pasada la fase más crítica de la Guerra de Independencia, en Galicia llega el momento del estilo paisajista que alcanzará mayor fortuna y difusión en su aclimatación al ámbito de los pazos, hasta el punto de sobrepasar los límites estrictos

¹⁰ Su propietario D. Joaquín Salgado y Enríquez recibió este título del rey Carlos III, constituyendo uno de los principales pazos de la Ilustración en Ourense según Rivera Rodríguez, M^a T. (1981), 378 a 382.

¹¹ Integrantes de la nueva generación burguesa con apellidos catalanes, vascos, riojanos y maragatos que puebla las ciudades gallegas en la etapa de prosperidad económica iniciada de la década de 1760. Barreiro Fernández, X.R. (1984), 378 a 404.

¹² No olvidó así mejorar y ampliar la casa familiar, en la que nacerá su hijo Luis López Ballesteros, ministro de Hacienda en los últimos años del reinado de Fernando VII. González López, E. (1986), 6.

¹³ Martínez-Barbeito cita también el caso de Juan Sánchez del Pino en Culleredo, de ascendencia cántabra, que ya tenía casa blasonada en la calle Real a finales del siglo XVIII. Martínez-Barbeito, C. (1986), 432.

¹⁴ De hecho una hija de este Pérez Santamarina matrimonió con D. Luis López Ballesteros, heredero del pazo de Golpelleira antes mencionado. González López, E. (1986), 5 a 10.

¹⁵ En Pousadouro el jardín situado al sur, de setos cortados en almenas y tupidas arquerías vegetales, fue replantado en 1950 sobre el probable trazado anterior, según Martín Curty, J.A. (1987), 157 y ss.

tos del período romántico¹⁶. Ahora bien, de entrada es preciso advertir que debido a las circunstancias de la tardía recepción de este modelo y los propios condicionantes locales no será fácil encontrar una aplicación canónica de sus principios. Es cierto que el jardín de estos pazos decimonónicos incorporará algunas características del paisajismo difundido por toda Europa a lo largo del XVIII, pero ya participando de componentes de la estética pintoresca triunfante a finales de aquella centuria, de manera que será más evidente la proximidad a los pequeños jardines suburbanos de la burguesía europea y al estilo ecléctico o *gardenesque* recogido por tratadistas como Loudon¹⁷, antes que a la disolución en la campiña de los grandes jardines paisajistas de terratenientes y cortesanos¹⁸. Junto a los diferentes parámetros temporales, los jardines pacegos estarán condicionados por la implantación en unos espacios por lo general reducidos, históricamente sujetos a la tradicional división de las tierras en jardín, finca y arbolado, de manera que aquí residirá una primera dificultad para la aplicación de las premisas del modelo paisajista, que deberá adaptarse a una convivencia entre los jardines y las ineludibles tierras de aprovechamiento productivo. La interacción entre lo culto y lo popular que tan bien define muchas características de la arquitectura de los pazos extenderá así su influencia al mundo del jardín a través de esta dialéctica entre lo ornamental y lo productivo. Además, la irregular topografía impondrá la lógica adaptación al relieve, con mínima presencia de aterrazamientos, pero favoreciendo esa tradicional definición y compartimentación en varias unidades menores y autónomas.

Junto al tamaño reducido y la división interna, la variedad y densidad de la vegetación, reforzada en la estación invernal por la importante presencia de flora perenne, provocarán una anulación de la perspectiva, ya que muy pocas veces se ofrecerán vistas desahogadas, capaces de abarcar grandes extensiones del conjunto. Al mismo efecto colaborarán también la humedad y pluviosidad del suave clima, propiciando el crecimiento exuberante y compacto de unas plantaciones que sólo permitirán un descubrimiento paulatino de los ámbitos a recorrer. En función de ese mismo clima la piedra granítica de bancos, mesas, fuentes, esculturas y estanques quedará pronto recubierta por un característico tapiz de líquenes y musgos que aporta otra de las notas de innegable pintoresquismo.

El intimismo y ese pintoresquismo a menudo más casual -o deberíamos decir natural- que deliberado, serán otros rasgos dominantes en estos pequeños jardines de pazos, en los que normalmente se presenta una fluida sucesión de trazados y estilos, incluyendo algunas discretas escenas protagonizadas por los habituales elementos arquitectónicos y escultóricos¹⁹. Sin embargo, estas presencias artificiales tendrán en general poco peso a la hora de connotar unos jardines planificados al margen de cualquier contenido ideológico o emoción, buscando sólo la amenidad de un paseo, el recogimiento de un determinado rincón o el recreo para los sentidos en una particular revisitación del mito del Jardín del Paraíso. Con frecuencia la vegetación se amoldará para enmarcar y resaltar la estética de cada ambiente, en un papel

¹⁶ De hecho el romanticismo de los jardines pacegos será una nota constantemente reivindicada por todos los autores que en adelante evoquen sus características, comenzando por las novelas de E. Pardo Bazán o Valle Inclán, hasta hacerse un lugar común en las primeras síntesis, como en el pionero libro del Marqués de Quintanar y Ozores Pedrosa, que en la introducción de este último destacará su "*aspecto romántico y sentimental*". Marqués de Quintanar y Ozores Pedrosa, X. (1928).

¹⁷ De acuerdo con la evolución trazada por Buttler, A. von (1993), 25 a 89, y las características señaladas en Watkin, D. (1982), 87 y ss., y Teyssot, G. (1991), 364.

¹⁸ Por el contrario Rodríguez Dacal e Izco interpretan el XIX como un "*tiempo de expansión del paisajismo*", si bien reconocen una finisecular mezcla de componentes de paisajismo y trazados geométricos. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994a), 12.

¹⁹ Escalinatas, fuentes exentas o murales, estanques, relojes de sol, bancos, mesas o cenadores..., los "*convidados de piedra*" a los que alude A. Pereira en una de las síntesis más completas sobre las características de los pazos: Pereira Molares, A. (1996), 83.

encomendado especialmente a las borduras y setos de boj pero también a las plantaciones arbóreas. Así surgen carreras y paseos que se alejan de la casa para buscar el frescor de riachuelos y fuentes, o desviarse hacia glorietas y cenadores dispuestos en zonas a la sombra. Sin embargo, también será habitual que las huellas de un trazado queden ahogadas por el crecimiento de las plantaciones hasta conseguir un efecto auténticamente denso, salvaje e intrincado, una atmósfera saturada de impresiones ya prevista en el ochocientos. Es el caso de aquellos paseos y alineaciones sometidos a la presencia dominante de una vegetación arbórea que crea túneles de verdor, o bien partes en las que por desfiguración del trazado original se ha llegado a una cierta indefinición espacial. Con ello este jardín pacego demuestra que en su jerarquía de componentes es la vegetación la que ocupa el primer lugar, dosificando y minimizando la presencia de elementos artificiales –incluso los aterrazamientos y muros de contención cuando son necesarios–, hasta provocar una impresión de desorden y caos en determinados ámbitos.

En este punto entra en juego otra de las características más señaladas en estos jardines: la abundancia y variedad de la flora exótica introducida a lo largo del SIGLO XIX, en directa relación con la presencia de especialistas jardineros foráneos, o bien por la propia trayectoria vital y contactos de los señores de los pazos. Sin pretensión de ser exhaustivos vale la pena señalar las principales especies que llegaron a comienzos del XIX, en su mayoría de Oriente, como las omnipresentes camelias, quizás cultivadas ya a finales de la centuria anterior²⁰, o los nísperos, glicinias y hortensias, completados por la flora americana de magnolios, robinias, tulíperos o petunias. Desde mediados de siglo hacen su aparición plantas como las araucarias de Brasil y Australia, alcanforeros de la India –introducidos en Galicia por el señor del pazo de Rubiáns–, secuoyas americanas, cryptomerias, aligustres, azaleas, y sobre todo los eucaliptus globulus que la tradición vincula a las semillas enviadas desde Australia por el evangelizador y obispo de Nueva Nursia, fray Rosendo Salvado Rotea (1814-1900), a sus parientes de Tui. En estas especies se apoyará un calendario de floración marcado por la continuidad a lo largo de los doce meses del año²¹: en octubre comienza con el florecer de las camelias, en noviembre los rododendros arbóreos, en diciembre las mimosas, en enero las magnolias caducifolias y acacias, en febrero las azaleas, en abril y mayo la mayor explosión coincidiendo con la desaparición de las camelias, y de junio a octubre las magnolias perennifolias, hortensias y las rosas que aseguran el perenne colorido de estos jardines²².

Este jardín pacego, que hasta aquí había sido seña exclusiva de la nobleza, conoce ahora su mayor expansión tanto por la continuidad de ese modo de vida señorial, acentuado incluso por el repliegue a las posesiones rurales en los años inmediatamente posteriores a la Guerra de Independencia, como por la entrada en juego de las nuevas dinastías de la burguesía enriquecida en los años finales del XVIII. En un período dominado por la crisis económica²³, la inversión en propiedades rurales suministraba una seguridad material no exenta de la aureola de prestigio y riqueza consustancial a tener casa de campo a pesar del inevitable declive de la hidalguía pacega a lo largo de la centuria. Comerciantes con residencia urbana en las principales ciuda-

²⁰ Rodríguez Dacal define la camelia como el árbol exótico por excelencia de los pazos gallegos, incidiendo en su relevante papel para la transformación de los espacios ajardinados de acuerdo con los principios paisajistas y en detrimento de la primacía del boj. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1995), 107.

²¹ Especies en su mayoría procedentes de Asia y América, añadidas a los bojés, tejos y otras más comunes, recogidas en la catalogación ya clásica de Areses Vidal, R. (1953).

²² La tesis doctoral de Rodríguez Dacal, *Flora Leñosa Ornamental Pacega de Galicia Occidental*, ha cuantificado además la riqueza florística de los pazos, descubriendo que en la mayor parte de sus jardines se contienen más de medio centenar de especies, la mayoría consideradas raras, siendo mayor esa riqueza florística en los pazos pontevedreses. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994a), 16.

²³ Crisis de ciclo europeo, trufada además de hambrunas y epidemias, que Barreiro delimita para Galicia entre los años 1820 a 1856. Barreiro Fernández, X.R. (1984), 39 y ss.

des, como Coruña, Santiago o Vigo, construirán casas de campo destinadas al disfrute del ocio pero todavía fuertemente condicionadas por los rasgos de los pazos, manteniendo siempre una parcela de dedicación productiva²⁴. Puede parecer chocante en principio, pero buena parte de las estirpes burguesas que en el XIX protagonizan estas casas arrancan de antepasados adscritos al liberalismo, con figuras de descollante participación política -auténtica oligarquía liberal-, que alcanza hasta los años del Trienio, si bien es apreciable en sus descendientes, conforme avanza la centuria, la pérdida de radicalismo y evolución hacia posiciones más moderadas a la par que se consolida la alianza con la nobleza y esa construcción de quintas y casas de recreo²⁵.

Como colofón, en el último tercio del XIX estos jardines asumen una naturaleza decididamente ecléctica, superando la dinámica de los estilos para incorporar los principios de diseño que en toda Europa se imponían en los parques públicos con su jerarquía de paseos, trazados basados en ondulaciones y grandes líneas curvas, y selectiva disposición de los elementos arquitectónicos y grupos de plantaciones, con el protagonismo de la decoración floral²⁶. La ordenación del microcosmos del jardín pacego se clarifica, de manera que insistiendo en la variedad, consustancial a su propia historia, ahora todo jardín contará con una zona formal o de parterres, ya entendida como elemento secundario frente a los independientes espacios de pradera y sobre todo de parque, con acceso por senderos sinuosos, alternando, donde hubiera suficiente terreno, zonas de claros con bosquetes, como ejemplarmente se puede apreciar en el ecléctico jardín del pazo de Castrelos (Vigo)²⁷. Se alcanza así el apogeo del jardín pacego, muchas veces yuxtaponiéndose o reconvirtiendo algún trazado anterior, en una dinámica que continuará vigorosa hasta comienzos del SIGLO XX, pero ya desbordando el marco fijado. Igualmente son limitaciones de espacio las que obligan a ofrecer un elenco de los principales jardines románticos, puesto que la lista podría ampliarse a medida que se difundan más datos²⁸.

— Transición al paisajismo

La transición de la jardinería pacega al estilo paisajista parece arrancar de las mejoras acometidas en el pazo de Ortigueira (Vedra, A Coruña) por D. Juan Ignacio Armada Ibáñez de Mondragón (1757-1824), V marqués de Santa Cruz

²⁴ La mejor caracterización de estos caballeros, que unían a la hidalguía heredada la fortuna recientemente adquirida, en Martínez-Barbeito, C. (1986), 432.

²⁵ Incluso la pertenencia a sociedades secretas no fue óbice para que aquellos liberales educaran a sus hijos de acuerdo con la tradición autoritaria y de observancia católica, aparcando su progresismo ante cuestiones que garantizaran el futuro de la casa y el porvenir del apellido como el trato matrimonial, de acuerdo con las puntualizaciones históricas del estudio de Durán, J.A. (2000), 25 y 203.

²⁶ Para el contexto gallego aparece una conexión en la crítica a la jardinería pintoresca y la introducción de los principios que dominarán en el período isabelino realizadas por el botánico compostelano Miguel Colmeiro (1816-1901). Colmeiro, M. (1859); y Bellot, F. (1956).

²⁷ Este y otros jardines de la comarca viguesa sirvieron a Martín Curty para aplicar al conjunto de la jardinería pacega una condición cerrada, compartimentada y ecléctica: Martín Curty, J.A. (1987). Por otra parte, también habría que desarrollar los contactos con el ámbito portugués, dadas las evidentes similitudes de los frondosos jardines de solares y quintas de la zona norte, con temas de gran interés como la temprana difusión de la camelia desde finales del siglo XVI o el auge de los trabajos topiarios en el XIX.

²⁸ Baste mencionar los jardines del pazo de Torre Moreira (Arbo, Pontevedra), presididos por una monumental fuente de piedra de estilo clasicista que porta la fecha de 1856, los del pazo de Lama (Mañón, A Coruña), en los que D. Vicente Pardo de Lama introdujo en la comarca camelias, azaleas y eucaliptus, o especialmente los del pazo de Rúa Nova (Vilanova de Arousa, Pontevedra), perteneciente a los antepasados de Valle-Inclán y con jardines que en su momento ensalzó la marquesa de Casa Valdés, pero cuyo estado actual es una incógnita ante la negativa actitud de los propietarios a permitir su visita.

de Ribadulla a partir del año 1802 en que regresó de su cargo de Gobernador de Maracaibo. Las ampliaciones de la casa y arreglos en la propiedad incluyeron el replanteamiento de la zona noroccidental de la finca para dar origen al soberbio parque actual, uno de los más extensos de los pazos gallegos. En este parque-jardín aparecen muchos puntos de contacto con el tipo de granja ornamental que en Inglaterra encarnaba la propiedad Leasowes (Warwickshire), como la carencia de arquitecturas en favor de un hábil trazado de caminos, señalando aquellos puntos de interés con bancos en medio de zonas presididas por la indeterminación de recorridos²⁹. La lectura de estos jardines y su secuencia de espacios, con algunas escenas que emergen sorpresivamente entre la exuberante flora ornamental, ha de realizarse a partir de la interesante personalidad de ese V marqués de Santa Cruz, ya que además de su carrera militar, al frente del Batallón Literario de Santiago durante la francesada, destacó por su afición a las letras, lo que le valió el sobrenombre familiar de “El literario”. De hecho, la sustitución del jardín hortícola que ocupaba la parte alta de la finca parece haber buscado la creación de unos espacios orientados preferentemente para el retiro y el sosiego, no exentos de cierto componente melancólico, si bien su valoración ha de tener en cuenta que fueron intensamente enriquecidos en la segunda mitad del XIX.



Ortigueira. Mesa de Jovellanos.

²⁹ Como en aquel parque, perteneciente al poeta William Shenstone, también se mantendrán las vitales funciones agrarias, que aquí ya arrancaban del siglo XVI con una amplia cuadrícula de carreras de olivos. Buttlar, A. von (1993), 57 a 61. El análisis del jardín de Ortigueira ha tomado como base el completo trabajo realizado por Dacal e Izco, a partir de las informaciones del actual marqués Alfonso Armada Comyn.

Pese a desaparecer en ciertos tramos es fácil advertir que los principales paseos siguen marcados por setos de boj, como la primera zona que arranca a los pies del pazo y conduce a un gran estanque rectangular con bosquecillo contiguo. Son los “Jardines del Estanque Grande”, en cuyos laterales se sitúan varios bancos pétreos de elegante respaldo. Aquí el ajardinamiento geométrico y la propia forma del estanque muestran la evidente intención de puntuar y preparar unos lugares adecuados para la contemplación. Más allá las pequeñas escaleras que van salpicando el recorrido hasta la parte inferior conducen a la cascada del riachuelo Castilán, precipitada en una hondonada seguida de varios saltos y remansos que otra vez vuelven a remitir al bosque de Virgilio de Leasowes. Aunque la ordenación del curso de agua pudiera tener origen en los tiempos del I marqués, D. Andrés Ibáñez de Mondragón (1645-1709), es indudable que su mayor aprovechamiento estético procede de estos primeros años del XIX, creando espacios de tanta carga romántica como la llamada “Fuente y Mesa de Jovellanos”, en la que es tradición que el ilustrado redactó sus *Apéndices a la Memoria en Defensa de la Junta Central* (1811), durante la temporada que pasó en Galicia en plena confrontación militar. En este lugar el amplio banco y su mesa dan la espalda al curso de agua para encarar la potente roca excavada en forma de teatro, como si se tratara de un espacio previsto para la concentración de energías, brotando en su base una pequeña fuente con único caño; cualquier imagen sólo alcanza a transmitir muy limitadamente el abanico de sensaciones potenciadas por el constante murmullo de la caída de agua y el río que discurre por abajo³⁰.

El descenso a lo largo de la sombría cañada cuenta con alguna otra pequeña fuente más escondida, hasta cruzar por un puente y retornar a la parte superior de la finca por el paseo principal de boj arbóreo, auténtico túnel vegetal reforzado por muretes laterales, que lleva a la casa bordeando las huertas y plantaciones frutales. En esa zona a los pies de la fachada trasera las carreras de boj recuperan su papel organizador, con un trazado que vuelve a estar presidido por un curso de agua que ahora aflora en el molino, acompañado de otro recóndito y umbrío cenador con la misma organización de mesa, banco y fuente. Aquí se desarrolla la flora más exuberante de un jardín que fue constantemente mejorado en los tiempos de los VI y VII marqueses, D. Juan Antonio (1796-1872) y D. Iván Armada (1845-1899), especialmente este último con la introducción de magnolias, camelias, eucaliptus, secuoyas y alguna otra pieza protagonista como el estanque redondo o el reloj de sol con forma de globo terráqueo.

La dificultad de aportar mayor precisión cronológica a la introducción del paisajismo se mantiene en el pazo vigués de Santhomé, del que sólo se sabe que fue una vez pasada la Guerra de Independencia cuando D. Juan Nepomuceno Ozores, VII conde de Priegue, amplió la casa, construyó la capilla y dispuso los primeros ajardinamientos conocidos³¹. El recuerdo de este personaje ha quedado unido al pequeño jardín situado ante la fachada oeste, el “Jardín del Conde”, con cuatro cuarteles de boj subdivididos interiormente en aspa alrededor de un parterre central circular que hoy abraza una columna con remate en una estatua de la Fama³². Sin embargo, lo más interesante fue la organización planificada

³⁰ Una de las evocaciones literarias más sugerentes sobre el selvático ambiente que rodea este “*barranco de Ortigueira*” y el contraste con praderías, florestas, campos de vides y carreras de olivos se debe, ya a comienzos del siglo XX, al marqués de Figueroa, vinculado familiarmente a esta casa. Armada y Losada, J. (1912), esp. 14 y ss.

³¹ En su origen fue la torre medieval de Busteu, de los Sotomayor, reconstruida ya en 1638 para dar lugar a la típica disposición de dos torres y cuerpo intermedio, luego nuevamente reformada en el XIX. López-Chaves Meléndez, J. y Amor Moreno, G.E. (1977-88), t. I, 15; y Pereira Molaes, A.M. (1979), 120 a 133.

³² De ese trazado están casi desaparecidos los dos parterres más cercanos a la cerca. Una correcta restitución fue realizada por Martín Curty apoyándose en fotografías y croquis conservados por la familia. Martín Curty, J.A. (1987), 58 y ss.

para ocupar la parte más extensa de la finca, la que se desarrollaba hacia el sur tras la fachada posterior del pazo. Según Martín Curty fue aquí, también a partir de 1814, cuando se acometieron obras de canalización del río Lagares para formar un pequeño lago artificial de contorno irregular, con su islilla central y barcas, rodeado por los habituales senderos curvos perdidos entre la vegetación hasta fundirse con el bosque, seguramente preexistente bajo la forma del habitual “souto” de castaños o robles ³³. Sin embargo este interesante conjunto paisajista fue eliminado en la década de 1920 al decidirse desahogar las vistas de la casa creando una pradera presidida por un estanque oval, disposición finalmente engullida por la zona de huertas colindante con el bosque que hoy se aprecia.



Santhomé. Jardín del Conde.

— Jardines y laberintos. La actividad de Mathias Thieble

Entre los jardines románticos del área coruñesa, los pazos de Vilasuso y A Ribeira, ambos radicados en el municipio de Carral, sobresalen por la infrecuente circunstancia de poderse concretar tanto su cronología, dentro de la primera

³³ Sin embargo, la realización de este lago artificial es situada por A. Pereira Molares hacia el año 1870, con lo que hemos de considerar con cautela su posible papel pionero en esta transición al paisajismo. Pereira Molares, A. (1979), 127. A principios de siglo Emilia Pardo Bazán destacaba todavía en “...La Pastora el poblado bosque, con su lago y su isla en miniatura, el extenso parque y dentro de la casa la elegante decoración de salones y comedor”. Pardo Bazán, E. (1912).

mitad del XIX, como su autor, el francés Mathias Thieble, hasta la fecha el primer jardinero de nombre conocido en el ámbito gallego³⁴. Sus intervenciones tienen además una personal huella en la forma de conjugar el podado del boj con las disposiciones paisajistas, y en especial en la presencia de un elemento tan llamativo como los laberintos vegetales. A la hora de certificar esta autoría no sólo coinciden las informaciones familiares, sino que su nombre y procedencia aparecen consignados en un cuaderno con anotaciones realizadas a principios de siglo por la señora del pazo de Vilasuso:

“Mathias Tiéble.

Dijo Ramos, se llamaba el jardinero que trazó el jardín de Vilasuso, era francés y vino a España con los invasores. Se quedó aquí, en Vilasuso hasta que murió. Fue en tiempo del bisabuelo de Gonzalo, Don Francisco Bermúdez de Sangro”³⁵.

El apellido real de este jardinero era Thieble, patronímico muy frecuente en Francia en la región de Picardía, y efectivamente se quedó a residir en estos pagos hasta su fallecimiento el 9 de noviembre del año 1853, tal como consta en el libro de difuntos de la parroquia de Santiago de Sumio³⁶. Esta fecha de defunción posibilita que hubiera llegado a Galicia durante la invasión francesa, siendo retenido como prisionero o desertando para terminar afincándose al servicio del Capitán de Navío D. Francisco Bermúdez de Castro y Sangro, personaje que tuvo un brillante protagonismo en la Guerra de Independencia como embajador de la Junta Suprema del Reino de Galicia en Inglaterra para obtener importantes auxilios de suministros y protección, y luego fue Diputado en las Cortes de Cádiz. Sin embargo, faltando otros datos tampoco se puede descartar que la “invasión” aludida se corresponda con la de los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823, lo que proporcionaría un margen temporal menos forzado, teniendo en cuenta que en la plaza militar de Coruña estuvieron acantonados tres batallones de aquellas tropas hasta el año 1828.

Lo más importante es que durante el período que medió desde el final de la Guerra de Independencia hasta la muerte en 1818 de D. Francisco Bermúdez de Castro, o bien la de su esposa D^a María Jacoba Montenegro y Páramo que le sobrevivió hasta 1839, debió iniciarse la plantación de los jardines, por supuesto continuada en los tiempos de su hijo y sucesor D. Francisco Sangro y Páramo que murió en 1852. De hecho, para atestiguar la actividad de Thieble, en la biblioteca del pazo se conserva un ejemplar del almanaque *Le bon jardinier pour l'année 1844*, seguramente empleado por el francés³⁷. También es singular que los dos jardines de Vilasuso y A Ribeira en los que consta su intervención muestren los laberintos mejor conservados y de trazado más complejo de los existentes en Galicia. La presencia de este elemen-

³⁴ Fueron Rodríguez Dacal y J. Izco los primeros en señalar la participación en ambos pazos de este jardinero francés, al que llamaban “Tiebe”. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 62 y 63.

³⁵ Texto que aquí se transcribe por primera vez, y parece haberse tomado de informaciones orales del mayordomo del pazo por María Luisa o Lully Acapulco, esposa de Gonzalo de Sangro y Ros de Olano. Archivo del Pazo de Vilasuso. “Inventarios de Vilasuso”, ca. 1900-1936.

³⁶ En el acta figura como “*Matías Tieble, de nación francesa, murió de muerte natural*”. Consta que hizo testamento ante el escribano José María Varela y Eiras, aunque no se puede localizar por haber desaparecido precisamente sus protocolos de aquel año 1853. A.H.D.S. Fondo parroquial. Santiago de Sumio. “Libro de muertos de Santiago de Sumio, año de 1793” (1795 a 1860). 10/4979, fol. 120.

³⁷ Poiteau, A. et Vilmorin, L, *Le bon jardinier pour l'année 1844* (Audot, Paris, 1843). Posteriormente también destacó por su vinculación a esta casa el general Antonio Ros de Olano, académico y poeta, encargándose del cuidado del jardín en tiempos más recientes, desde 1940 al 2000, el jardinero Francisco Candal Orgeira.

to, junto con el trabajo escultórico del boj común a ambos pazos, prolongan una artificialidad barroca pero ya combinada con las influencias paisajistas. Los laberintos son del tipo geométrico y pluriviario, de altos setos de boj, con un perímetro cuadrado que en el interior da paso a recorridos circulares en anillos concéntricos. La pasión barroca que los había generalizado en jardines de palacios y mansiones campestres, desde luego con una finalidad exclusivamente lúdica o recreativa, los mantuvo vigentes en España hasta mediados del XIX, cuando ya había decaído su interés en toda Europa, como atestiguan los laberintos incorporados a la Alameda de Osuna y otros jardines privados del período³⁸; su solución formal tiene además antecedentes en la Alameda del Obispo de Córdoba (1775), al margen del más complejo situado en los jardines de La Granja (1720-46), cuyo modelo fue tomado del tratado de Dezallier d'Argenville³⁹.



Vilasuso. Laberinto y comienzo del jardín.

Los jardines de Vilasuso surgen tras la fachada trasera de la casa, orientados al oeste y separados por una corta extensión de prado que ocupa lo que probablemente en origen era un trazado de parterres del cual sólo queda, ya transformado recientemente, el denominado “Xardín Novo”. Inmediatamente destaca la presencia del laberinto, percibido como una masa

³⁸ También en el ámbito madrileño C. Ariza recoge los existentes en la Huerta de Romero antes de 1817, futuro Casino de la Reina, la quinta llamada de los Pajaritos en el nuevo Paseo de Recoletos, o la de Jaime Cerriola, si bien es cierto que era un elemento en declive por considerarse demasiado complejo y frívolo para el naturalismo imperante. Ariza Muñoz, C. (1988), 87, 116, 127 y 134.

³⁹ En Europa un trazado muy semejante se aprecia en la vista de Du Cerceau del castillo de Montargis, o en el que existía en la villa Pisani, en el véneto, según se refleja en un grabado del XVIII. Santarcangeli, P. (1997), 274 y ss.; y Rabanal Yus, A. (1989), 373.

cuadrangular de boj de más de 2 m de altura, con una única entrada en el lado meridional, habiendo perdido la palmera que se plantó en su centro⁴⁰. A continuación, la parte alta de la finca es recorrida por un paseo de camelias más moderno, mientras que hacia la parte baja se encuentran los trazados antiguos, con paseos longitudinales que discurren por varias plataformas escalonadas. Se trata de dos paseos paralelos y flanqueados por altos setos de boj: el superior terminando en una rotonda cerrada y el inferior dotado de los bojés de mayor espesor, auténticas murallas vegetales recortadas con formas en almenas e incluso alguna ventana para aprovechar las vistas hacia el valle; estos paseos recuerdan los que en el pazo de Ortigueira recorren el camino de retorno del riachuelo, con un efecto de túnel aquí no alcanzado al haberse cuidado la poda, como también ocurría con los bojés situados a lo largo de los estanques de Oca. Para finalizar este paseo se dispuso una pequeña plazoleta inferior con la “Fuente de la Concha”: recogido espacio de frescor acompañado de bancos en el muro de contención. La pendiente del terreno continúa ofreciendo grandes cuadros de boj, ahora de baja altura, que organizan la zona de huerta inferior, dejando en medio, en dirección a la casa, el prado con soberbios ejemplares de cedros, magnolios y una palmera.

A corta distancia de Vilasuso, pero ya a orillas del río Barcés que da nombre a este fértil valle, se sitúa el pazo de A Ribeira, que perteneció originalmente al linaje de los Salazar. El terreno llano toleró aquí una disposición más regular de las diferentes zonas de un jardín reducido en cuanto a dimensiones pero que consigue comprimir todos los ámbitos característicos en un auténtico concentrado y paradigma de los jardines románticos del XIX. A los pies de la fachada trasera se extiende una primera zona de parterres curvos en torno a una fuente: umbrío espacio cobijado por tuyas arbóreas y magnolios, con copias de estatuas antiguas instaladas a principios de siglo. Desde aquí se aprecia ya el hermético cierre del laberinto geométrico que viene a continuación, prácticamente idéntico al de Vilasuso, auténtico corazón del jardín y certificado de la intervención de Mathias Thieble. Un paseo que arranca por el sur, pasando junto a la capilla exenta que acompaña al pazo, conduce a varios trazados de parterres laterales con despieces triangulares y curvos, cuyo



Vilasuso. Carrera inferior de bojés.

⁴⁰ En la casa se conserva un plano del laberinto, posiblemente de principios de siglo, con una leyenda en el reverso en la que se dice que para encontrar el “verdadero camino del centro” ha de mirarse el plano al trasluz.

boj, hoy bastante discontinuo, se ve salpicado de camelias, rododendros y azaleas, mientras que al otro lado del laberinto, por el norte, dos grandes cuadros dedicados a huerta se cortan en medio por un paseo transversal rematado por un cenador con estructura hexagonal de madera.



A Ribeira. Vista aerea del jardín.

El último sector del jardín, ocupando la franja central situada tras el laberinto, está presidido por una fuente de cantería octogonal con pilar central rematado en pináculo. Alrededor se desarrolla una glorieta poligonal delimitada por setos de boj de los que emergen en las diagonales cuatro bancos de piedra dotados de apoyabrazos que recuerdan formas del estilo Imperio. Interrumpiendo el que debía ser eje principal hacia la casa se alza la pantalla vegetal del laberinto, con una entrada en túnel bajo un remate o casquete semiesférico y el centro ocupado por una palmera. Los recortes del boj de estos jardines, dentro de la mejor tradición topiaria europea, pueden considerarse otro de los rasgos distintivos de la intervención de Thieble, ya que en las entradas principales a la glorieta de la fuente se repiten las formas almenadas ya comentadas en Vilasuso; al respecto las notas del estudioso Miguel Durán-Loriga indican que en los años 40 sobre el paramento de entrada al laberinto, en letras resaltadas sobre el mismo boj, figuraba la inscripción “PAZO DE LA RIBERA”, timbrada sobre el túnel de entrada con la “M” de los Montenegro. Una vez aceptada la autoría de Thieble, también parece probable que este jardín se hubiera ejecutado en la primera mitad del XIX, en tiempos de la última Salazar de la casa, nieta de D. José Antonio de Salazar y Sanjurjo, casada con un Montenegro del pazo de Souto (Sísamo, Carballo), cuya hija fue doña Elisa Montenegro y Salazar.



A Ribeira. Fuente y entrada al laberinto.

Sin que pueda asegurarse la influencia de Thieble, la presencia de laberintos sirve también para incluir en este grupo de jardines románticos los del pazo de Casal (Santa Marta de Babío, Bergondo), que fueron iniciados en vida de D. José María Moscoso de Altamira y Quiroga (1788-1854), y luego continuados por su hija D^a Sofía. Del linaje de los Moscoso del pazo de Fontao (Lugo), D. José María había participado en la Guerra de Independencia e iniciado ya en los años del Trienio Liberal su primera vocación política como alcalde de Ferrol, diputado a las Cortes de Madrid y ministro de la Gobernación en el gabinete de Martínez de la Rosa. Tras su casamiento en 1817 con D^a María Antonia Taboada, entró a señorear este pazo de Casal que le había correspondido en herencia a su esposa, y que se convirtió en su morada predilecta para el descanso veraniego ya coincidiendo con su segunda y más exitosa carrera política, ahora bajo el signo del moderantismo durante el reinado de Isabel II, que le concedió en 1840 el título de primer conde de Fontao⁴¹. La relación

⁴¹ D. José María Moscoso sustituyó en 1834 a Javier de Burgos como ministro de Fomento, siendo artífice del Estatuto Real. En adelante desempeñó puestos como primer presidente del Senado en 1837, cámara en la que acabó siendo senador vitalicio, y obtuvo honores como Gentilhombre de Cámara, Gran Cruz de la Orden de Carlos III, caballero de la Legión de Honor francesa, maestrante de Ronda, o miembro de varias Sociedades de Amigos del País. En Galicia ejerció el liderazgo de la oligarquía moderada junto al marqués de San Martín de Hombreiro y el conde de Taboada. Martínez-Barbeito, C. (1986), 168 a 173; González López, E. (1986), 210 y 211; y Yebra de Ares, A.B. (1999), 115 y 116.



Casal. Laberinto pintado por Pilar Bugallal (1999).

del jardín pacego con este personaje se apoya en un texto recortado en boj en el propio jardín: “*este jardín fue hecho en el año de 1853*”, situado en torno a una M de los Moscoso timbrada por corona condal. Por medio de este recurso quedó fechada la zona superior de un jardín que se extiende a los pies de un pórtico de estilo neogótico sobre el que apoya la galería acristalada que ofrece las mejores vistas de la casa. A continuación del texto y escudo se desarrolla un complejo laberinto acéntrico, de trazado irregular, con rizados y arabescos interiores, en la tradición inglesa de los turf-mazes y sus diseños curvilíneos⁴². El resto del jardín, compartimentado en varias zonas antes del bosque situado al fondo, presenta una variada disposición con setos recortados para formar glorietas, enmarcar cenadores o fuentes, e incluso alguna arcada vegetal de transición hacia las partes de parque, pobladas por la exuberante vegetación que flanquea los estrechos senderos.

Para certificar la importancia de los laberintos en estos jardines del XIX hay que aludir igualmente al existente en el pazo do Couto (Pobra do Caramiñal, A Coruña), perteneciente desde el SIGLO XVIII al linaje de los Valderrama, y otros desaparecidos como los de los pazos de A Touza (Nigrán, Pontevedra), que sólo mantiene una parte del trazado, y sobre todo Lóngora (Oleiros, A Coruña), a cuyo jardín nos referiremos más adelante, y Baldomir (Guísamo, A Coruña). Este último pazo perteneció en la primera mitad del siglo a D^a Joaquina Ribera y Pardo, casada con D. Gonzalo Mosquera Arias, alférez de Fragata y político del Trienio liberal, pasando luego a su hija D^a María del Carmen Mosquera y Ribera, que casó con D. José María Bermúdez de Castro, dueño también del pazo de Montecelo. En esta misma época se reconstruyó la casa, regularizando su formato con alas para caseros y capilla flanqueando el cuerpo central. Desde la parte trasera se descendía al jardín a través de una escalinata de doble tiro, con una primera terraza de cuadros de boj con los escudos familiares y al fondo avenida que por medio de unos escalones llevaba a una nueva terraza en la que estaban a la izquierda un laberinto y a la derecha un túnel de boj que se comunicaba con el último nivel del jardín⁴³. Lastimosamente en la actualidad todo ello se ha perdido, con el pazo reducido a ruinas y el jardín invadido por la maleza y ocupado en buena parte por una urbanización de chalets.

⁴² De hecho este trazado de Casal recuerda, a una escala más reducida, el laberinto de Troy Town, Dorset.

⁴³ Notas manuscritas de Miguel Durán-Loriga. Museo de Pontevedra. Fondo Durán-Loriga Salgado. Pazo de Baldomir. Año 1948. DL-10, nº 4.

En el tercio central del SIGLO XIX la expansión del jardín paisajista alcanzó tales dimensiones que ni siquiera las propiedades de mayor solera y ajardinamientos más antiguos escaparon a su influencia. Este fue el caso del pazo de Oca, sin duda uno de los conjuntos más ambiciosos en cuanto a categoría cortesana y palaciega de Galicia⁴⁴. A comienzos de la centuria un interesante plano fechado en 1805 sirve para corroborar la existencia de un jardín hortícola enmarcado en setos de boj a los pies de la fachada meridional, acompañado de otro jardín ornamental más pequeño y encerrado en un recinto cercado hacia el oeste, donde después se instalará un invernadero. Más allá, hasta los límites amurallados que lindaban con el bosque se extendían diferentes cuadros y plantaciones utilitarias como maíz o viñas, cortados en diagonal por la sucesión barroca de construcciones vinculadas al agua del lavadero, molinos y estanques. La transformación de la mitad inferior de esta finca en un auténtico jardín tuvo lugar a mediados del XIX, cuando se contrató en 1845 al jardinero francés Francisco Viet y Bayez, que luego sería jardinero mayor del Campo del Moro y de Palacio⁴⁵. La llegada de este jardinero, que aquí ya aparece con su apellido castellanizado en Vié, debió tener lugar en vida de D. Joaquín María Sarmiento de los Cobos, IV marqués de San Miguel das Penas, que había participado activamente en el levantamiento contra los franceses y falleció en 1849, continuándose las mejoras del jardín en tiempos de su sucesor D. Manuel Fernández de Henestrosa y Horcasitas como afirman Dacal e Izco. En cualquier caso, Viet fue el introductor en Oca del paisajismo⁴⁶, comenzando por el pequeño jardín del patio central, para el que diseñó una orgánica composición de cuarteles con las características formas de amebas en torno a la fuente central, como se aprecia en el plano que sirvió de base para su trabajo, firmado y fechado en 1845. Esta fue la opción elegida, con modificaciones introducidas más adelante como el anillo de boj en torno a la fuente, desechándose otra alternativa geométrica con plantaciones de acacias en las platabandas recogida en otro plano.

No obstante, los cambios más importantes tuvieron lugar a continuación de la fachada sur del pazo, en primer lugar sobre los cuadros del jardín hortícola inmediato, manteniendo su trazado y ligera pendiente hacia los estanques pero dotándolos de plantaciones ornamentales como camelias, criptomeras y magnolias peremnofolias hasta el eje transversal de la “Carrera del Conde”. Al otro lado de este paseo de boj es arbóreo que actúa como separación con el resto de los jardines, Viet introdujo una composición paisajista en el maizal y viñas que se extendían al costado sur de los estanques, integrando la canalización de agua existente y proporcionando un nuevo marco y sentido a construcciones utilitarias como el lavadero o los molinos. Así, la pradera surcada por senderos curvos que radialmente van a desembocar en una glorieta central, con bosque de magnolias, tulíperos, aligustres, camelias y fotinias, acompañados de eucaliptus, secuoyas y palmeras ya desaparecidas, evidencia la intención de romper drásticamente con los usos jardinísticos tradi-

⁴⁴ Su transformación a mediados del XIX puede ser recuperada gracias a los datos aportados por el revelador estudio de Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 161 a 196.

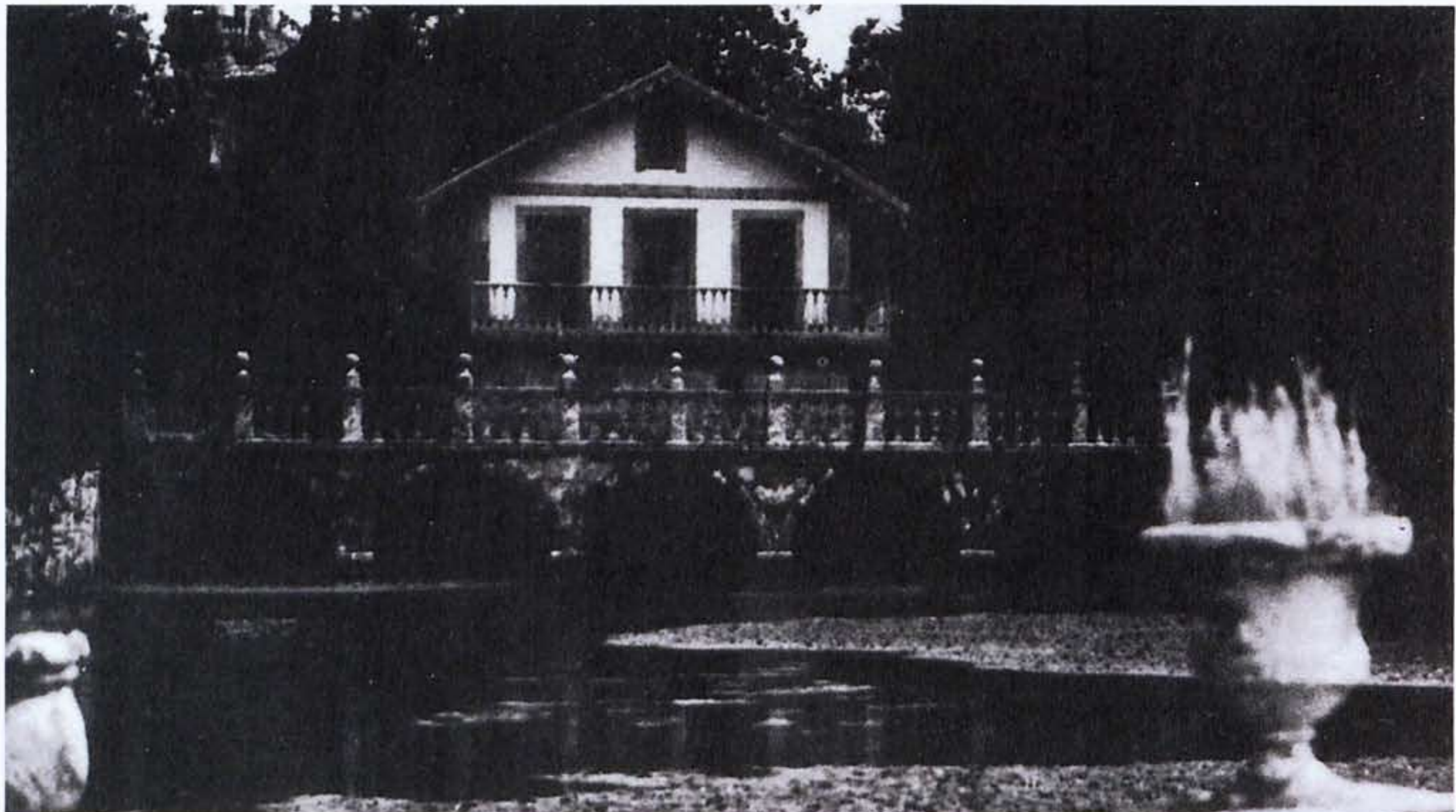
⁴⁵ Su dilatada actividad profesional en España le llevó a convertirse en uno de los principales jardineros del período isabelino, contándose entre los impulsores de la Escuela de Jardineros Horticultores de la que fue su primer director tras su creación en diciembre de 1847. Ariza Muñoz, C. (1988), 278 y 286.

⁴⁶ Hasta el trabajo mencionado de Dacal e Izco no se había clarificado la introducción del paisajismo, ya que los autores de la monografía sobre este pazo proporcionaban una confusa y errónea indicación sobre la transformación de la huerta más próxima en jardín romántico o paisajista a finales del siglo XVIII, “por orden de D. Fernando de Gayoso Ozores de Sotomayor y con la intervención directísima de Don Manuel Fernández de Henestrosa y Horcasitas” (j). Portela, C. y Pino, D. (1984), 48 y 49.



Oca. Arranque del Paseo de los Tilos.

cionales en el pazo. Incluso por influencia pintoresquista se construyó una casita suiza de una manera poco afortunada sobre los molinos del estanque de arriba, posteriormente desaparecida y que enlazaba con la tradición de los “caprichos” o “folies” de los Reales Sitios desde Fernando VII. Como prolongación de este jardín paisajista, a la altura del puente que divide los dos estanques se planificó el pequeño “Jardín de la Mona”, organizado en torno a una fuente que ya existía en el XVIII, en otra de las lecciones de integración de elementos barrocos y románticos que ofrece Oca. Finalmente, desde esta misma zona hizo arrancar la “Carrera de los Tilos”: amplio paseo de 200 m de longitud por 12 de ancho, con sus corpulentos tilos formando túnel vegetal y cierre lateral por borduras de boj. Extendido hasta el portalón abierto en la muralla y más allá



Oca. Casita suiza sobre los molinos del estanque grande.

hacia el bosque circundante, su destino principal fueron las carreras de caballos a las que era tan aficionado el marqués de San Miguel das Penas, replantando un paseo ya existente pero de menor entidad reflejado en el plano de 1805. El aprovechamiento de las intensas obras del sustrato barroco de esta propiedad vuelve a evidenciarse en la terraza circular con bancos enfrentados que sirve de arranque a este paseo y enfoca su perspectiva, ya que en realidad cubre una conducción de agua revestida lateralmente por las escalinatas de formato semicircular y poligonal de cada vertiente.

— Las musas del romanticismo: los jardines y el pazo de Lóngora

El recorrido por los principales jardines románticos debe detenerse forzosamente en los del pazo de Lóngora (Oleiros, A Coruña), no sólo por contar con las características formales hasta aquí descritas sino sobre todo por la irrepetible personalidad de sus poseedores en la segunda mitad del XIX: la creativa pareja formada por el compositor Marcial del Adalid y la escritora Fanny Garrido, hasta el punto que el nombre de Lóngora aflora con la máxima intensidad al evocar el ambiente del romanticismo gallego. Recientemente recuperado de años de maltrato y abandono que dieron al traste con buena parte de su encanto, el pazo debió ser construido en el tránsito del SIGLO XVIII al XIX por el comerciante de origen riojano Marcial Francisco del Adalid, instalado en Coruña hacia 1770 y que pronto desarrolló unos cultivados gustos, puesto que será el fundador de la biblioteca musical de la familia, en opinión de M. Soto Viso una de las mejores de Europa en su época⁴⁷.

Del abuelo Marcial el pazo pasó a su hijo Francisco, y de éste ya al nieto y principal figura de la familia: el pianista y compositor Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881). En una primera etapa, tras sus años de formación a partir de 1842 en Londres, París y Madrid, este fue su lugar de descanso veraniego, con esporádicas estancias que se incrementaron cuando en 1855 falleció su padre y Marcial heredó la fortuna familiar. Tras liquidar los negocios paternos se dedicó a viajar por toda Europa en pos de su pasión musical, acompañado de su mujer la escritora Fanny Garrido⁴⁸, escogiendo ya en plena madurez los salones de Lóngora para desarrollar la etapa más fecunda de sus carreras. En la producción de Adalid constan como escritas o revisadas con seguridad aquí, de acuerdo con la recopilación de M. Soto Viso, la *Prière de femme* (1859), *Álbum de 36 canciones* (1871), *3 sonates pour piano seul*, *La mort du Christ*, *Sérenade pour instruments à cordes* (1880), o *Galicia, marcha triunfal para gran orquesta* (1881), hasta su temprano fallecimiento en el propio pazo en 1881, cuando contaba con 54 años. Durante ese tiempo también su mujer Fanny Garrido ejerció su vocación literaria con colaboraciones en prensa española y alemana, cuando no traducía obras de Heine o Goethe o aportaba letras a las composiciones de su propio marido, como en los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, su esfuerzo más destacado por recuperar el folklore gallego⁴⁹.

⁴⁷ Esta musicóloga catalogó una colección que se aproxima a los mil títulos, con primeras ediciones desde finales del XVIII a principios del XIX, en su mayoría del género de cámara. Tras pasar a su nieto Marcial, que continuó aumentándola, esta biblioteca que se conservaba en el pazo de Lóngora está hoy depositada en la Real Academia Gallega. Soto Viso, M. (1990b).

⁴⁸ Además de las aportaciones de M. Soto, una acertada semblanza del matrimonio y ambiente de las estancias en Lóngora acompaña la descripción del pazo en Martínez-Barbeito, C. (1986), 351 a 353; y más recientemente Padín, A. (2000), esp. 18 y ss.

⁴⁹ Las principales novelas de Fanny Garrido se publicaron tras la muerte de Adalid, como *Escaramuzas* (1885), firmada como Eulalia de Liáns en relación a la parroquia en la que se asienta Lóngora, o *La madre de Paco Pardo* (1890), libros dedicados a Emilia Pardo Bazán y la marquesa del Pazo de la Merced respectivamente. Martínez-Barbeito, I. (1953).



Lóngora. Estanque de las Estaciones hacia 1900.

Con esos protagonistas no extraña que Lóngora se convirtiera en uno de los centros más destacados de la vida musical y literaria de Galicia, con un exquisito ambiente visitado asiduamente por intelectuales, artistas y personalidades de la vida social como doña Emilia Pardo Bazán, amiga personal de Fanny Garrido, que también participó en la fundación en 1883 de su *Sociedad de Folklore gallego*. Igualmente frecuentaron el pazo el músico Canuto Berea, propietario de la mejor tienda de música de Galicia, impulsor de coros y orfeones, presidente de la influyente sociedad Circo de Artesanos y Alcalde de Coruña por un breve

período en 1889, la escritora coruñesa Sofía Casanova, que veraneaba en la cercana localidad de Mera, Alejandro Pérez Lugín, futuro autor de *La Casa de la Troya*, los pintores Germán Taibo y Francisco Lloréns, o los periodistas Alfredo Tella y José Pan de Soraluze. En Lóngora se iniciaba así un triángulo intelectual que dentro de la misma comarca coruñesa tenía sus otros vértices en las tertulias estivales organizadas por la Pardo Bazán primero en su casa de la Ciudad Vieja y luego en el pazo de Meirás, con asistencia de personalidades como Unamuno, y la no menos intensa vida social y cultural acogida por el primo de Marcial del Adalid, Marcial de Torres Adalid, también pianista y compositor, en el pazo conocido como Las Torres de Santa Cruz, situado en Oleiros a corta distancia⁵⁰. En medio de la vida social e intelectual de aquella “milla de oro” para el veraneo de la alta sociedad coruñesa tuvo lugar la dedicación artística Marcial del Adalid y Fanny Garrido, aislados en su salón de música y biblioteca con las ventanas abiertas al jardín, en ocasiones de noche y a oscuras para mayor concentración del compositor, vertiendo su esposa directamente al piano las notas que su marido iba creando sobre el papel⁵¹.

Los jardines arrancaban al sur del pazo, sobrio y con el tradicional esquema de planta en escuadra, con una pequeña zona de parterres despiezados en secciones triangulares y más allá coníferas que servían como separación visual del paso a las caballerizas. Hacia la parte central, el comienzo del parque, poblado incluso por pavos reales, se marcaba por el estanque rectangular que acompañaba al lavadero situado a un nivel inferior, yuxtaponiendo lo utilitario y lo placentero. Ese estanque estaba separado por balaustradas de fundición de las plantas que volcaban en él sus flores, presidido en las esquinas por cuatro estatuas alegóricas de las estaciones, que aún se conservan al igual que el gran vaso del frente, pero ya en un entorno completamente desfigurado. Hacia el oeste se disponía un laberinto, desaparecido, en los límites de un parque que continuaba con una avenida de camelias, cenadores y fuentes. Entre las especies de aquel parque destacaba la existencia de un tulípero de Virginia que se consideraba el mayor de los existentes en Galicia, entre otras que anota Martínez-Barbeito:

⁵⁰ Las estancias de este Marcial de Torres durante los veranos de los años 50 a 70 en que retornó de Madrid a Coruña también se documentan por las fechas de sus composiciones, hasta su muerte en 1890. Por parentesco con los Sangro, que tienen a Marcial de Torres Adalid como tatarabuelo por línea materna, su biblioteca musical se conserva en el pazo de Vilasuso antes comentado. Soto Viso, M. (1990b).

⁵¹ Martínez-Barbeito, I. (1953).

“En otro tiempo rodeaban este pazo bosques y praderías. El jardín tenía un encantador laberinto de mirto. El Romanticismo le había añadido estanques, fuentes, cenadores, túneles, arcos y estatuas, plantas trepadoras, rosales, madreselvas, hortensias, camelias, magnolias y limoneros. Un delicioso rincón como soñado para el destino que acabó por tener: servir de morada a un músico y a una escritora”⁵².



Lóngora. Estanque pintado por Francisco Lloréns (1908).

Tras la muerte de Adalid, Fanny Garrido siguió utilizando el pazo de Lóngora para los veraneos, residiendo en Madrid tras su casamiento con el científico y profesor de Universidad Rodríguez Mourelo. Sin embargo, pasados los tiempos de esplendor, a la muerte de la escritora en 1917 su hija única María de los Dolores del Adalid decidió en 1925 cederlo a los Salesianos, que a partir de 1930 instalaron aquí una granja agrícola, transformando buena parte de los jardines en huertas, acompañadas de hileras de frutales, cuadras y gallineros, sirviendo para dar comida y abastecer otros centros de internado en medio de las penurias de la posguerra. Antes de ese prosaico fin, el esplendor de los jardines de Lóngora todavía llegó

⁵² Martínez-Barbeito, C. (1986), 351.

a ser recogido en cuadros del paisajista coruñés Francisco Lloréns de los años 10 y 20, que sumó así a su predilección por el paisaje de las Mariñas coruñesas la personal evocación de sus visitas al pazo como amigo de Fanny Garrido y su hija; entre sus obras destacan la que representa un emparrado ante la fachada lateral o especialmente la que muestra el vibrante cromatismo de las flores de los geranios y campanillas que rodeaban el estanque⁵³. Tras ser vendido por la comunidad salesiana en 1958 y pasar temporalmente a manos privadas, en la actualidad Lóngora es sede del Instituto Universitario de Medio Ambiente de la Universidad de A Coruña, estando inmerso en diversas obras de acondicionamiento.

— Pervivencia del romanticismo. Jardines mixtos y parques

En el prólogo a su novela *El Cisne de Vilamorta* señalaba Emilia Pardo Bazán que aunque el romanticismo hubiera pasado como escuela literaria e influencia en las costumbres, era imperecedero como pasión o anhelo del espíritu, reconociéndolo como la levadura fundamental que impregnaba su obra de tema galaico⁵⁴. Lo cierto es que el fin de siglo asistió a un resurgir del romanticismo que prolongó así su vigencia durante el período de la Restauración, en un contexto que también explica la continuidad y vitalidad de los ajardinamientos pacesgos. En estos jardines se consolidó la disposición mixta iniciada en España durante el período isabelino⁵⁵, con presencia de un trazado de parterres, normalmente en las inmediaciones de la casa y en torno a una fuente, combinado con una zona de parque para la extensión principal, que encarna la pervivencia y evolución del paisajismo romántico. El apogeo del jardín de los pazos confirma así una ecléctica naturaleza que ya arrancaba desde sus orígenes en la centuria precedente y que había cobrado su mayor impulso gracias a la libertad formal del romanticismo.

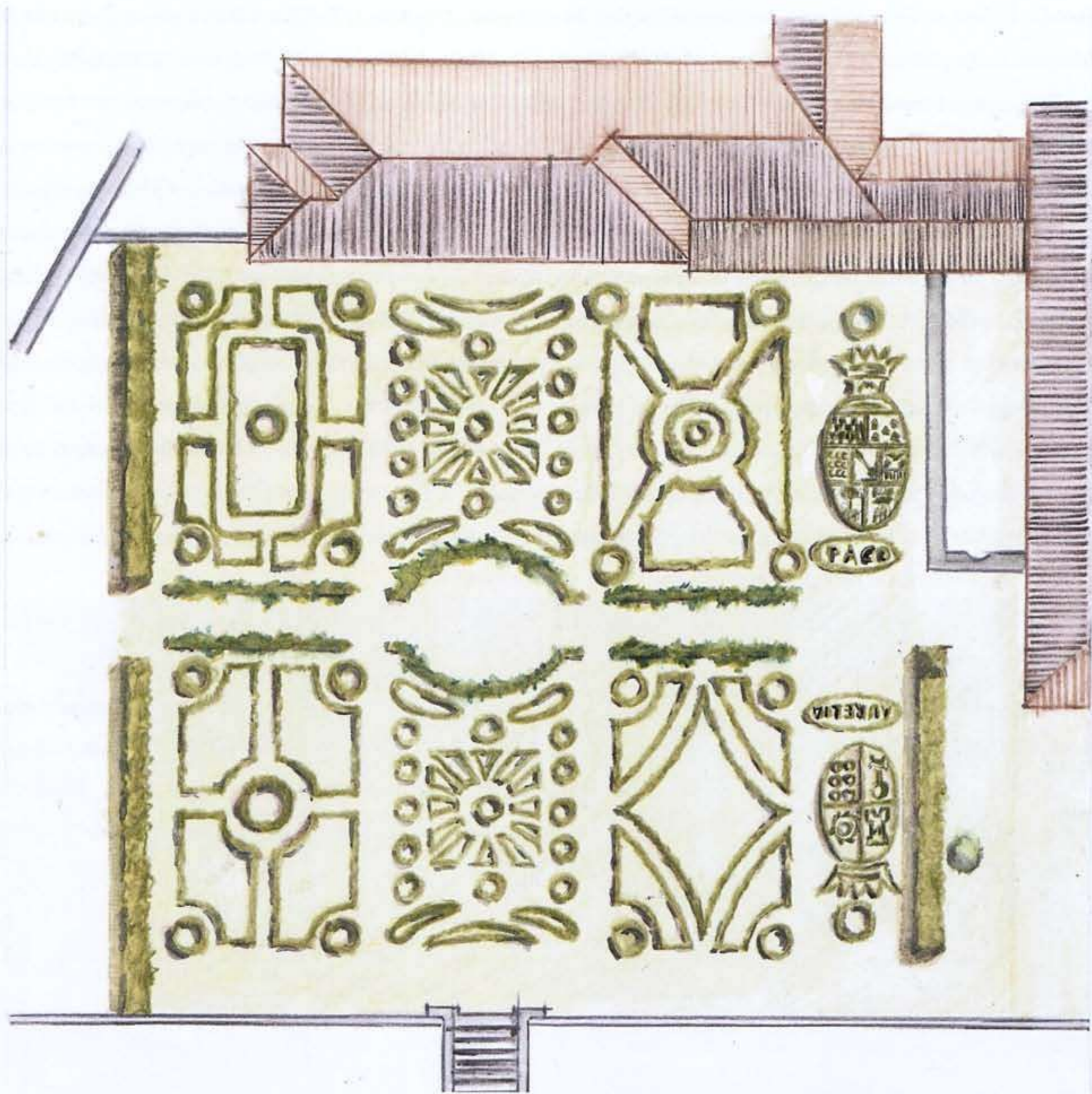
A la hora de encarnar esas características son ejemplares los cambios introducidos en los pazos de Mariñán y Montecelo (Paderne, A Coruña), ambos en manos de los Bermúdez de Castro a finales del XIX, ya que esta vinculación familiar fomentará una interesante relación jardinística en la que la mayoría de las intervenciones acometidas en el segundo deben considerarse bajo la influencia que debió ejercer la formalización del pazo de Mariñán y sus jardines⁵⁶. De otro modo no podría entenderse la importancia que adquiere en Montecelo la amplia zona de parterres extendida ante la fachada norte: ocho cuadros dispuestos simétricamente en dos grupos a los lados de un paseo central, ensanchado en una plazoleta circular que originalmente contó con una estatua, luego retirada por la última propietaria. Esa calle central terminaba más allá del seto de cierre en un cenador del que se conservaron las bases de piedra, en una disposición que remite al jardín de Mariñán sobre todo en el juego de parejas de parterres a derecha e izquierda, buscando otra vez la apreciación desde un punto elevado que en Montecelo, a falta de escalinata exterior, era el balcón principal hoy cerrado con galería.

⁵³ Titulado “Estanque. Geranios y campanillas”, este óleo de 1908 reproduce uno de los más sugestivos y coloristas rincones del jardín de Lóngora. Reproducido en *Jardines de España* (1999), ficha 42.

⁵⁴ Prólogo a *El Cisne de Vilamorta* (La Coruña, septiembre de 1884), que coincide con la definición del romanticismo como un talante omnipresente en la cultura europea del XIX de Mosse, G.L. (1997), 42 y 62.

⁵⁵ En el contexto de revalorización historicista y moda neorrenacentista de los años centrales del siglo, apreciable en los jardines urbanos y suburbanos de palacetes como los madrileños analizados por V. Soto Caba (1994), 64 y ss.

⁵⁶ El linaje de los Oca de Mariñán se extinguió en 1796 con el fallecimiento de D^a Joaquina Josefa de Oca, pasando el pazo a los descendientes de su tía, de la casa de Láncara, hasta recaer desde 1806 en D. Apolinar Suárez de Deza, padre de D^a Aurelia, casada con D. Francisco Bermúdez de Castro, señor del pazo de Montecelo. Sánchez García, J.A. (1999), esp. 175 y ss.



Montecelo. Jardín de parterres dibujado por J. M. Yáñez.

Ahora bien, de acuerdo con las nuevas coordenadas temporales es evidente el espíritu ecléctico con el que se interpretaron las reglas del parterre a la francesa, rompiendo la rigidez de un trazado completamente especular en favor de ligeros cambios de diseño que incrementan su variedad⁵⁷. Esas variaciones conservaron no obstante la presencia protagonista de dos blasones ovalados y timbrados por coronas que encabezan la serie de parterres: el izquierdo el de

⁵⁷ La recuperación de estos trazados de parterres podría relacionarse con el interés historicista por la jardinería de otras épocas iniciado en el período isabelino, conectando con la tendencia de la jardinería victoriana inglesa conocida como "Italianate Revival Garden", en un momento en que se estudian y divulgan las villas italianas, ensayando jardineros como J.C. Loudon, E. Blore o J. Paxton composiciones basadas en aterrazamientos, simetrías y papel central de los macizos de flores, fuentes y pabellones. Brown, J. (1989), 76 a 111; sobre las repercusiones en España en los jardines madrileños: Soto Caba, V. (1994), 63 y 64.

D^a Aurelia Suárez de Deza y Tineo, con su nombre de pila a los pies –“AURELIA”– y las mismas armas de los Oca que en Mariñán había plasmado en boj su antepasada D^a Joaquina Josefa, y el derecho de D. Francisco Bermúdez de Castro –“PACO”–, con las armas del escudo de la fachada principal del pazo. A continuación de estos dos motivos heráldicos sigue la serie con un limpio diseño de setos formando recuadros, círculos, rombos o formas trapezoidales, especialmente en la segunda y cuarta parejas. En cambio los dos parterres centrales situados en transversal a la plazoleta presentan un trazado más fragmentado y estrellado, con múltiples lágrimas irradiando de un punto central y una corona de setos circulares en el exterior, reinterpretando el estilo de los parterres de “*broderie*” del barroco francés⁵⁸, para singularizar esta zona conectada con el parque superior por la pequeña escalinata del lado oeste. También de forma similar a lo ocurrido en Mariñán es preciso señalar que los setos de boj fueron albergando diferentes plantaciones arbóreas como camelias y algún pino, sin olvidar las cuatro palmeras que rodean la plazoleta central y los dos grandes magnolios del fondo, generando la habitual frondosidad de estos jardines pacegos. En cambio, hacia poniente se desarrolla el parque de senderos sinuosos y pequeñas glorietas, ya extendido en todo el ancho de la finca y dominado por las plantaciones de camelias, la imponente araucaria que crece junto a la torre trasera y su galería, y dos grandes tejos, uno recortado en forma cilíndrica y otro cobijando una mesa con bancos, a modo de cenador natural.

En las notas manuscritas que Miguel Durán-Loriga redactó en el año 1948 este jardín era descrito en términos muy elogiosos y apuntando la indudable relación con el de Mariñán:

“Muy interesante y bien trazado, como todos los que aún se conservan en los pazos de esta familia (los Bermúdez de Castro). Este debió ser hecho por un discípulo del jardinero francés que trazó los de Mariñán (en Bergondo). Se llamaba José Zapata y Zapata y murió el 25 de Mayo de 1929 a los 86 años. Su especialidad eran las camelias que sabía cultivar de un modo esquisito.

Hice un diseño de un parterre con setos de mirtos y dos escudos con los nombres debajo de Aurelia y Paco. Eran estos los padres de D. Ricardo Bermúdez de Castro”⁵⁹.

Con respecto a este jardinero francés que habría intervenido en Mariñán⁶⁰, Dacal e Izco han deducido que debía tratarse del Mathias Thieble ya aludido al tratar los jardines de A Ribeira y Vilasuso⁶¹. Al margen de la imposibilidad de

⁵⁸ En este caso en la variante que Dezallier d’Argenville denominaba “*parterres de pièces coupées*”, que según el tratadista estaban compuestos de pequeños arriates de flores dispuestos en forma simétrica y orlados por setos de boj. Sobre este y otros aspectos de su divulgadísimo tratado véase Hansmann, W. (1989), 145 y ss.

⁵⁹ Museo de Pontevedra. Fondo Durán-Loriga. DL-10, N^o 12. Pazo de Montecelo (A Coruña). Año 1948. En cuartilla aparte anotó que otro de los jardineros fue José Pérez, seguramente el José Pérez Otero que menciona para Mariñán.

⁶⁰ En un artículo sobre Mariñán Durán-Loriga indica que este jardinero habría trazado el parterre central a comienzos del XIX, “*tomando como base el que existía de antiguo, seguramente más sencillo de dibujo*”. Sin embargo, en nuestra opinión la intervención de este jardinero francés ha de posponerse a fechas más avanzadas dentro de la centuria decimonónica, respetando el diseño de los parterres centrales para modificar, en todo caso, los exteriores. Durán-Loriga, M. (1949).

⁶¹ Sin embargo, los datos sobre la trayectoria vital de Thieble que ahora se aportan imposibilitan que hubiera sido el maestro de José Zapata. A falta de otras informaciones también habría que tomar con cautela la atribución de los jardines de Mariñán, Montecelo y Guísamo a un mismo jardinero francés –que Dacal e Izco identifican con Thieble–, tal como apuntaba Durán-Loriga en una nota manuscrita sobre el primero de esos pazos, basándose en haber pertenecido todos a la familia de los Bermúdez de Castro. M.P. Fondo Durán-Loriga. DL-8, N^o 19. Pazo de Mariñán (Coruña). Año 1945; Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1998), 47.

esta hipótesis, sí interesa la conexión con Mariñán a la hora de proporcionar una pista para situar la ampliación paisajista de su jardín a cargo de un desconocido jardinero francés. Esa transformación ya se habría iniciado en la primera mitad del XIX, cuando la zona de parterres dieciochesca pasó a contar con el acompañamiento en el lateral derecho de un “*jardín en la entrada del bosque*”, tal como se lo cita en un inventario de 1877, hoy poblado con camelias, magnolias, azaleas, palmeras y criptomeras; en cambio, por el lateral izquierdo de los parterres aún se mantenía una huerta o jardín hortícola, designada como la “*huerta y jardín que se halla debajo de los balcones de palacio*”⁶². Por ello es probable que la plantación del primer parque precediera al trazado paisajista que acabó instalándose al otro lado, con grupos de camelias, bambúes, durillos y aucubas al margen de algún tejo, madroño, abeto y criptomeria más aislado, sin olvidar la posibilidad de que durante esa misma segunda mitad del XIX también se reorganizaran los cuarteles exteriores de esa parte central, introduciendo el diseño más limpio y geométrico ya comentado. Así se habría llegado en tiempos de D^a Aurelia y las restantes hijas de D. Apolinar Suárez de Deza a la combinación de los tupidos parques recorridos por múltiples senderos con los parterres dieciochescos, hasta que por voluntad de D. Apolinar el pazo fue heredado por su nieto D. Gerardo Bermúdez de Castro, que lo acabó donando para fines benéficos.



Rubiáns. Estanque de las ranas y glorieta.

⁶² Inventario de los bienes realizado al fallecimiento de D. Apolinar Suárez de Deza, 15 de julio de 1877. Reproducido en Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1998); y Sánchez García, J.A. (1999), 184.

En cambio, para otros pazos sí aumentan las noticias sobre jardineros foráneos llegados a Galicia, como ocurre con el francés Martín Dorgambide, responsable del trazado y principales plantaciones de los jardines del pazo de Rubiáns (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), que además acabó estableciéndose en la comarca con una tienda de floricultura que aún mantienen sus descendientes. El origen de este pazo de Rubiáns se remontaba a una casa fuerte con torre del SIGLO XV, que a finales del XVIII heredó D. Miguel de Gayoso y Mendoza; este personaje dispuso que se arreglara para su retiro desde su destierro en Francia, tras la Guerra de Independencia, lo que dió lugar a intensas reformas a partir del año 1818⁶³. De aquí debió surgir un primer jardín articulado por la carrera de bojés superior y sobre todo por el paseo de camelias inferior, conduciendo a través de un tramo emparrado al gran “Estanque de las Ranas” de forma rectangular, rodeado por una cuidada pérgola y acompañado en uno de los lados mayores por una pequeña glorieta formada por grandes plátanos y el cierre de una fuente de tipo rústico con bojés al fondo⁶⁴. Desde mediados del XIX el archivo familiar menciona las plantas ornamentales traídas desde el cercano pazo de Golpelleira, que probablemente ya se insertaron en un trazado de tipo paisajista acomodado a la suave orografía del lugar. En la década de los años 70 D. Jacobo Ozores Mosquera logró la contratación del citado Dorgambide⁶⁵, cuya llegada podemos precisar gracias a una solicitud paralela para optar en diciembre de 1875 a la plaza de Director de arbolado y paseos públicos de la ciudad de A Coruña, ya que por aquellas fechas hacía constar que se encontraba residiendo en el pazo de Rubiáns, lo que no fue obstáculo para que en primera instancia se le adjudicara el puesto⁶⁶.

Sin embargo, el compromiso adquirido en Vilagarcía obligó a Dorgambide a rechazar aquella plaza tan bien retribuida, lo que sugiere que por entonces se vió inmerso en la fase de mayor actividad jardinística de un pazo que paralelamente se transformaba en ecléctico palacete, con gran escalinata desplegada ante la fachada. Para el jardín dispuso un pequeño sector de parterres de formas caprichosas al oeste, conectado hacia la parte superior por la antigua carrera de bojés que actuará como transición hacia el parque principal, recorrido por un paseo perimetral y otros interiores curvos. En cambio al otro lado del palacio, hacia el este, tras la capilla y vaquería se dejó una zona boscosa con eucaliptus, algunos hoy con perímetros de 8 a 10 m y porte colosal; además de las magnolias perennifolias que crecen ante la fachada principal, otra de las especies singulares de este parque son los alcanforeros, traídos a finales del XIX de un viaje de placer a la India por el marqués de Rincón, quien compartió las semillas con su amigo Gonzalo Ozores Saavedra, señor de Rubiáns que fue así el introductor de esta especie en Galicia⁶⁷. Pazos como este de Rubiáns o el de Golpelleira son por ello hitos esenciales de un apogeo de los parques que se prolongó hasta las primeras décadas del XX, ya integrando un género bien diferenciado⁶⁸.

⁶³ Quintanar, M. de y Ozores Pedrosa, X. (1928).

⁶⁴ Para Dacal e Izco este estanque podría remontarse al siglo XVIII, aunque por sus características y las de la fuente es más probable que pertenezca a la recuperación del pazo abordada desde comienzos del XIX. Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 226.

⁶⁵ En la familia propietaria se le considera uno de los jardineros que vinieron a España para trabajar en el Campo del Moro.

⁶⁶ De hecho comenzó a dirigir los trabajos de poda, limpieza y preparación del arbolado en la campaña 1876-77. Puente Vaquero, S. de la (2001), 140. Posteriormente, noticias orales indican que también intervino en los jardines del pazo de Quintero da Cruz, en Ribadumia.

⁶⁷ En la casa se conserva un proyecto de ajardinamiento paisajista del año 1908, posterior a la intervención de Dorgambide y que explica muchas de las mejoras realizadas desde entonces, al margen de plantaciones más recientes como el jardín de parterres regulares situado en la entrada sur (década de 1930). Reproducido en Rodríguez Dacal, C. e Izco, J. (1994b), 224.

⁶⁸ Protagonizados ya por la nueva nobleza y oligarquía política de la Restauración, en medio del declinar de la hidalguía pacega, como el anglófilo parque de Aldán (Cangas), de los condes de Canalejas, el de Torre Cedeira (Redondela), de D. Manuel Bárcena, o el de Cadaval (Nigrán), en tiempos de Ángel Urzaiz, ministro de Alfonso XIII, al margen de palacetes eclécticos como los pontevedreses de la Caeira y Lourizán, o el coruñés de San Pedro de Nos (Oleiros).

Para cerrar esta panorámica un último apunte debe aludir a la extensión de los jardines pacegos más allá de los cercados que delimitaban la parte principal de las fincas gracias a las avenidas arboladas que, sobre todo en la segunda mitad del siglo, anticiparán y magnificarán el acceso a las casas de mayor importancia. Avenidas de gran porte se conservan todavía en el pazo de Mariñán, flanqueando el camino principal de acceso desde Betanzos⁶⁹, o en las Torres do Allo (Zas, A Coruña), si bien aquí la aproximación tangente provoca la sorpresa del visitante al desembocar súbitamente ante la casa al final de la bóveda vegetal, de acuerdo con la plantación de plátanos y robles dirigida por el naturalista Víctor López Seoane tras su casamiento con D^a Francisca Riobóo, a cuyo linaje pertenecía secularmente este pazo⁷⁰. La alternativa a estas magníficas avenidas vendrá dada por la solución más intimista de disponer junto a la entrada del pazo una pequeña fuente, muchas veces con frontal pétreo heredado de soluciones barrocas y otras excavada en el suelo para formar una pequeña plazoleta con bancos, generando a la orilla del camino principal un umbrío espacio de frescor a la sombra de grandes árboles para refrendar la dualidad entre lo útil y lo deleitoso, lo culto y lo popular, tan omnipresente en este mundo pacego.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GALLEGO, G. (1963), *Los pazos. Estudio preliminar*. Cuadernos de Arte Gallego. Ediciones Castrelos, Vigo.
- ARESES, R. (1953), *Nuestros parques y jardines. Contribución al conocimiento de las plantas exóticas cultivadas en España. Galicia. Tomo I. Pontevedra*. Escuela Especial de Ingenieros de Montes, Madrid.
- ARIZA MUÑOZ, C. (1988), *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*. El Avapiés, Madrid.
- ARMADA y LOSADA, J., MARQUÉS DE FIGUEROA (1912), *Del solar galaico*. Imp. de Fortanet, Madrid.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R. (1984), *Historia Contemporánea de Galicia. Economía y sociedad*. T. IV. Ediciones Gamma, La Coruña.
- BELLOT RODRÍGUEZ, F. (1956), *Pourret, Colmeiro, Planellas y A. Casares Gil (La Escuela Botánica Compostelana)*. Universidad de Santiago de Compostela.
- BROWN, J. (1989), *The Art and Architecture of English Gardens. Designs for the Garden from the Collection of the RIBA, 1609 to the present Day*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- BUTTLAR, A. von (1993), *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*. Nerea, Madrid.
- CASA VALDÉS, M. de (1973), *Los Jardines de España*. Aguilar, Madrid.

⁶⁹ Constituida por plátanos, tilos, cedros, castaños de indias y eucaliptus, el marqués de Quintanar indica que la plantación de estos últimos se debió a semillas enviadas por un ministro de Estado familiar de D. Apolinar Suárez de Deza. Quintanar, marqués de, y Ozores Pedrosa, X. (1928), 21 a 24.

⁷⁰ López Seoane (1832-1900) utilizó las posesiones de Allo y Cabanas para procurarse muchas de las especies de fauna y flora que engrosaron sus colecciones. Sánchez García, J.A. (2001), 261 a 263.

- COLMEIRO PENIDO, M. (1859), *Manual Completo de Jardinería, arreglado conforme a las más modernas publicaciones y dispuesto para uso de los españoles*. Imp. de D. Cipriano López, Madrid.
- DURÁN, J.A. (2000), *Murguía, 1823-1933. Cronista de Madrid, esposo de Rosalía de Castro, polígrafo galleguista, ideólogo del nacionalismo, etc, etc*. Taller de ediciones J.A. Durán, Madrid.
- DURÁN-LORIGA SALGADO, M. (1949), “Los jardines del Pazo de Mariñán. Bergondo”, *Anuario Brigantino*, año II, nº 2.
- La Galicia de los Pazos (2001), *La Galicia de los Pazos* (VV.AA.). La Voz de Galicia, S.A., A Coruña.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1986), *Luis López Ballesteros (1782-1853). Ministro de Hacienda de Fernando VII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña.
- HANSMANN, W. (1989), *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Nerea, Madrid.
- Jardines de España (1999), Jardines de España (1870-1936)*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- LÓPEZ-CHAVES MELÉNDEZ, JUAN M. y AMOR MORENO, G.E. (1977-88), *Inventario de pazos y torres de la provincia de Pontevedra*. Amigos de los Pazos-Deputación Provincial de Pontevedra.
- MARTÍN CURTY, J.A. (1987), *Los jardines cerrados. Trazados de jardinería pancega en la comarca de Vigo, siglos XVIII, XIX y XX*. COAG, Santiago.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, C. (1986), *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*. Diputación Provincial de La Coruña-Everest.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, I. (1953), “La castellana de Lóngora”, *La Voz de Galicia*, 4 de agosto de 1953, 8.
- MOSSE, G. L. (1997), *La cultura europea del siglo XIX*. Ariel, Barcelona.
- MOSSER, M. et Teyssot Dirs. (1991), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. Flammarion, Paris.
- PADÍN, A. (2000), *Pazo de Lóngora*. Universidade da Coruña.
- PARDO BAZÁN, E. (1912), “Las residencias señoriales” en *Mondariz-Vigo-Pontevedra. Guía del Turista*. Balneario de Mondariz, Madrid, 30 a 36.
- PEREIRA MOLARES, A. (1979), *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. COAG.
- PEREIRA MOLARES, A. (1996), *Os pazos. Moradas fidalgas de Galicia*. Galaxia, Vigo.
- PORTELA, C., Pino, D. (1984), *El Pazo de Oca*. MOPU, Madrid.
- PUENTE VAQUERO, S. de la (2001), *Historia de los jardines públicos de A Coruña: 1791-1934*. Tesis de Licenciatura inédita, Santiago de Compostela.
- QUINTANAR, Marqués de, y OZORES PEDROSA, X. (1928). *Los pazos gallegos. Apuntes gráficos y notas históricas de las Casas Señoriales de Galicia*. P.P.K.O., Vigo.
- RABANAL YUS, A. (1989), “Jardines del Renacimiento y el Barroco en España”, en *Jardines del Renacimiento y el Barroco* (Hansmann, W.). Nerea, Madrid, 325 a 405.
- RIVERA RODRÍGUEZ, M^a T. (1981), *Los pazos orensanos*. Ed. Atlántico, La Coruña.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. (1997), *Alamedas, jardines y parques de Galicia*. Xunta de Galicia, Santiago.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1994a), *El jardín de los pazos gallegos. Espacio de recreo y fuente de recursos*. Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1994b), *Pazos de Galicia. Jardines y plantas*. Xunta de Galicia, 1994.

- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1995), "Diversidad florística de los jardines pancegos de Galicia", *Revista Real Academia Galega de Ciencias*, vol. XIV, 81 a 116.
- RODRÍGUEZ DACAL, C. e IZCO, J. (1998), *El Pazo de Mariñán. Plantas, jardines y paisaje*. Diputación Provincial de A Coruña.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (1999), *Mariñán. Pazo de los Sentidos*. Diputación Provincial de A Coruña.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2001a), *Torres do Allo. Arquitectura e historia del primer pazo gallego*. Diputación Provincial de A Coruña.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2001b), "Los pazos de la Ilustración y el Romanticismo: nuevas ideas, viejas formas", *La Galicia de los Pazos*. La Voz de Galicia, S.A., A Coruña, 258.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (2002), "El jardín de una élite. Los Bermúdez de Castro y el pazo de Montecelo en los siglos XVIII y XIX", en *Universitas. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel*. Universidade de Santiago, vol. II, 113 a 135.
- SOTO CABA, V. (1993), "Jardines de la Ilustración y el romanticismo en España", en *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista* (Buttlar, A. von). Nerea, Madrid, 278 a 341.
- SOTO CABA, V. (1994), "Narciso Pascual y Colomer, el Marqués de Salamanca y los jardines madrileños del período isabelino", en *El Palacio del Marqués de Salamanca* (VV.AA.). Argenteria-Electa, Madrid, 59 a 75.
- SOTO VISO, M. (1990a), "La Serenade pour instruments à cordes de Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, vol. XIII-1, Madrid.
- SOTO VISO, M (1990b), "Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano", *Anuario Musical*, nº 45, 189 a 197.
- SANTARCANGELI, P. (1997), *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Ediciones Siruela, Madrid.
- TEYSSOT, G. (1991), "Un art si bien dissimulé". Le jardin éclectique et l'imitation de la nature", en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. (Mosser, M. et Teyssot, G. Dirs.) Flammarion, Paris, 355 a 368.
- VIGO TRASANCOS, A. (1989), "Domingo Lois Monteagudo y su propuesta de pazo neoclásico gallego", en *Los Caminos y el Arte. Actas VI Congreso del CEHA*, t. II. Universidad de Santiago de Compostela, 381 a 391.
- WATKIN, D. (1982), *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. John Murray Publishers Ltd., London.
- YEBRA de ARES, A.B. (1997 y 1999), *Pazos y Señoríos de la Provincia de Lugo*. 2 vols. Diputación provincial de Lugo.



Museo *MR* Romántico

San Mateo, 13. MADRID



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE