

EL JARDÍN BARROCO ESPAÑOL Y SU EXPANSIÓN A NUEVA ESPAÑA

Sonsoles Nieto Caldeiro

El Barroco nace en el siglo XVII como expresión estética de la imagen del hombre moderno en su búsqueda de una nueva filosofía de la vida y a favor de nuevas invenciones mecánicas y de nuevos moldes sociales y políticos.

Críticos, historiadores y teóricos del arte han ido definiendo los elementos y categorías barrocas más esenciales. William Fleming¹ considera como preocupación prioritaria del artista del Barroco la interpretación del movimiento, dinámica espacial que lleva implícito el fluir del tiempo. En esta línea, E. Orozco Díaz² destaca la concepción del espacio continuo barroco como configuración de la idea de un tiempo “que va siendo”, “proyección íntima del sentir del tiempo” y, así, llega a establecer una estrecha relación entre la “indefinición emocional” y la “indefinición espacial”, que está en el sustrato de las categorías wölfflinianas. G. C. Argan³ habla de un teatro en el que todas las artes se conjuntan componiendo una imagen unificada de conglomerados distintos que evidencian la poca importancia de la objetividad desplazada por una sugestión fantástica, en que todo queda subordinado a la ilusión y persuasión, mundo de apariencias y probabilidades. Interacción, riqueza de contrastes, simbolismo, escenografía ... representan la actitud de una época frente al problema existencial; una existencia cargada de valores religiosos y espirituales, de un trasfondo moral que subyace en todo el esplendor y espectáculo barrocos.

En este contexto, el jardín --unificador sustancial de todas las artes, escenario en el que se superponen Belleza y Naturaleza, Arte y Artificio-- se convierte en la expresión típica del espíritu barroco, como ya determinara Watkin en *Catholic Art and Culture*; es el teatro en el que se funde el mundo real y el ficticio: amplia escena concebida en apertura y movimiento, motivo y espacio que integra el sentir y el pensamiento de este período histórico.

A su vez el jardín fue también, en el Barroco, centro de atención de filósofos y ensayistas que convirtieron este arte en disciplina teórica, concediendo un valor autónomo a los escritos de jardinería antes limitada a una pequeña parte de los textos sobre agricultura o sobre arquitectura. En la frontera entre los siglos XVI y XVII, Francis Bacon reclamaba un reconocimiento de este arte en su ensayo *Sobre jardines*, elevándolo ya a la categoría de género independiente. El Tratado de Boyceau de la Barauderie, de 1638, fue absolutamente decisivo para la historia

1. FLEMING, William, “El movimiento como elemento en el arte y en la música barroca”, en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20, 1947.

2. OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Universidad de Granada, 1947.

3. ARGAN, Carlo, *Arquitectura barroca en Italia*, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 1960.

de los jardines; era la primera vez que un reconocido intelectual trataba explícitamente “la jardinería según las razones de la naturaleza y del arte”.

El jardín barroco español en el siglo XVII

El precedente del gran impulso que tomó el arte de la jardinería en el barroco español fue, sin duda, la actividad desarrollada por Felipe II como promotor de un programa de transformación del paisaje que implicó la incorporación de la naturaleza a la ciudad mediante la plantación de árboles en las urbes de sus dominios; y sobre todo la ordenación de jardines en los Sitios Reales. Además, la introducción del nuevo concepto espacial aparece muy ligada al proceso de renovación de las construcciones palaciegas que a lo largo del siglo XVII puso todo el énfasis en el diseño de jardines según los modelos italianos implantados aquí por decoradores y tramoyistas como Cossimo Lotti. El teatro sería, pues, el estímulo para la transformación de las artes del espacio.

Ligado estrechamente a la literatura, el jardín español de este siglo fue el ámbito real y concreto en el que se representaron importantes obras teatrales; y fue también el motivo central y escenario ficticio de la dramaturgia barroca. Los jardines fueron cómplices de escenas y sentimientos amorosos y pasionales; marco insustituible en el que desarrollar la fusión/confusión -- juego, engaño, sorpresa-- entre lo real y lo ilusorio. No se puede entender el jardín del XVII sin los ingenios y tramoyas de Cossimo Lotti y sin los dramas de Calderón de la Barca⁴, Lope de Vega, Agustín de Moreto o Vélez de Guevara. Fueron precisamente estos componentes los que concedieron a los jardines un nuevo sentido espacial, abierto y en mutación, efectista y pintoresco que desplazaba a la ordenación cerrada y arquitectónica, aún rígida, renacentista de la que partía. Pintores, músicos, carpinteros, jardineros colaboraron en un programa común para desplegar el gran Teatro del mundo.

También el jardín se convirtió en protagonista de la pintura de ese siglo, cuando el paisaje se alzó en género pictórico autónomo reproducido en estampas, aguafuertes y cuadros. En España, fue relevante la figura del pintor Diego de Velázquez quien, desde sus paisajes de la Villa Médicis, en los que reflejó su emoción e impresión de este jardín italiano, hasta detalles de jardines españoles o los fondos paisajísticos del Pardo y de la Casa de Campo en los retratos reales, marcó el valor especial que como realidad artística adquirió en esos momentos el

4. El jardín significa para Calderón todo el sentir y mentalidad barrocos, como templo o paraíso de amor sus versos son bellísimos en *La Cisma de Inglaterra* “República de flores/ ... / Todo era amor”; o en *El monstruo de los jardines*: “Hacen lindo maridaje/ noche, música y jardín”. Como encuentro entre lo real y lo ilusorio en *Los dos amantes del cielo* menciona “los pinceles” de la naturaleza y seguidamente “que adelantarse en él quiso/ el arte a lo natural/ a lo propio el artificio”. En *El Castillo de Lindabridis*, opone el jardín geométrico y organizado a la naturaleza desordenada, incorporando igualmente la confusión de emociones: “Aquí fuentes y jardines/ espejos, cuadros, pinturas/ ¿Duermo o velo? ¿Sueño o vivo?/ Mas ¿qué dudo que en confusas/ imágenes haga el sueño/ estas sombras y figuras?”.

jardín, ampliada después por discípulos y seguidores --recordemos los cuadros “Un estanque del Buen Retiro” y “La calle de la Reina” de Juan Bautista del Mazo--.

Fue, pues, este siglo en España más prolífico en jardines imaginarios y literarios que en ejemplos reales. Entre éstos últimos, el Buen Retiro de Madrid se puede considerar paradigmático, por ser el espacio teatral por excelencia y escenario de las grandes fiestas cortesanas y por el espíritu barroco de un conjunto que reunía palacio, ermitas y jardines bajo una concepción aún manierista e italianizante configurada por espacios fragmentados. “Con sus lagos, sus explanadas y grandes salones para espectáculos y fiestas, con sus bosques para la caza, con su mezcla de ermitas católicas y rincones floridos y umbrosos, era el más adecuado marco para aquel rey [Felipe IV] galante y libertino y para aquella corte caballeresca, sensual y fastuosa”⁵. Los dramas allí representados parecen ser el hilo conductor de su trazado y estructura irregulares. El Buen Retiro fue, sobre todo, fruto de la ambición del Conde-Duque de Olivares y de la fantasía de los ingenieros toscanos, las invenciones de sus músicos, el genio de los autores dramáticos y la pericia de los pintores que se convirtieron en decoradores, puestos por el rey a contribución de la obra, como señala M^a Luisa Caturla⁶.

A este magnífico ejemplar cabe añadir alguna reforma realizada en jardines creados por Felipe II, como en el de La Isla de Aranjuez⁷, enriquecido con fuentes y esculturas en la época de Felipe III y embellecido aún más con el plantío de numerosos álamos y de boj por iniciativa de Felipe IV, gran admirador de su abuelo. En él, el nuevo rey celebró también fiestas y mascaradas e hizo construir un teatro de madera, de traza clásica inspirada en los anfiteatros romanos, un coliseo a la manera italiana que precedió en unas décadas al del Buen Retiro. Fue obra del capitán Julio César Fontana, arquitecto e ingeniero del reino de Nápoles, experto en la organización y montaje de festejos reales, con quien colaboró el conde de Villamediana, don Juan de Tassis⁸. En este salón, el propio Conde estrenó su obra

5. DELEITO PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid, Alianza ed., 1988, p. 210. Los trabajos del Buen Retiro dieron comienzo en 1630 conforme a los planos de Gómez de Mora y G. B. Crescenzi, actuando como maestro de obras Alonso Carbonell. Dos años después se concluyó el palacio y en seguida los jardines, en cuya fisonomía tuvieron que ver el conde de Villamediana --poeta y correo mayor de Felipe III y Felipe IV--, el Conde-Duque de Olivares, Cossimo Lotti --escenógrafo toscano que vino a España en 1628 como director de festejos acompañado de jardineros, carpinteros y tramoyistas-- y el pintor Diego Velázquez; la obra de jardinería la finalizó el genovés Babastrelli.

6. CATURLA, M^a Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro* Madrid, Revista de Occidente, 1947.

7. Fue plantado sobre un pequeño jardinillo perteneciente a los Maestres de Santiago llamado “El Corral de los Álamos”. Felipe II hizo venir a jardineros holandeses y flamencos como Rugel Patien, Juan y Franz Holveque, Guillermo de Vos que, junto al español Juan B. De Toledo trazaron un jardín a base de cuadros de vegetación, glorietas emparradas y galerías verdes, al modo de los de Flandes.

8. Ambos, J. C. Fontana y don Juan de Tassis y Peralta, se conocieron y entablaron relación en la ciudad italiana; y ambos promovieron el espectáculo de un torneo --para el cual el ingeniero erigió un teatro y un magnífico aparato-- celebrado con motivo de las bodas del futuro Felipe IV. Unos años después Cervantes recordaría el fastuoso evento en su *Viaje del Parnaso*.

9. Sobre el teatro de Aranjuez, el ingeniero Capitán Fontana y *La Gloria de Niquea*, CHAVES

La Gloria de Niquea, con fabulosos efectos visuales y sonoros; y allí fueron puestas en escena comedias de Lope de Vega, con todo el boato y afectación de las representaciones barrocas, en las que intervenían fuentes, agua, música y una compleja escenografía, hasta que el teatro --fábrica efímera-- fue desmontado⁹. Tras sufrir graves

incendios, el jardín fue reformado en 1660 por Sebastián Herrera Barnuevo, cuyo alineamiento de ejes y cuadros se respetó en intervenciones posteriores. A este plan de reforma correspondió la instalación de la Fuente de los Tritones --trasladada en el siglo XIX a los jardines del Campo del Moro--, bellísimo ejemplar de indeterminada procedencia y autoría y motivo central del espléndido lienzo que, bajo ese título, pintó Diego de Velázquez.

Algún otro jardín fue creado o reformado también por una nobleza en auge que, ya desde los tiempos de Felipe II, se había hecho levantar palacetes dedicados a fiestas y diversiones. Los nobles construyeron o transformaron sus posesiones de recreo denominadas entonces retiros y floridas, provistas de huertas y jardines. En ellas implantaban todo el repertorio de elementos que habían configurado y adornado las villas ajardinadas de la Italia del Cinquecento y que aún integraban los modelos del XVII con la incorporación de nuevos efectos escenográficos¹⁰.

Dentro de este apartado se debe mencionar otro típico ejemplo de nuestro barroco que, sin poseer la extensión, pomposidad y grandeza del Buen Retiro, encierra en sí el interés por lo emblemático y la simbología de una época: el Retiro de Fray Alonso de Santo Tomás, en Churriana (Málaga). Era ésta una finca de labor con abundantes árboles frutales, viñedos y trigales cuando fue adquirida por este dominico siendo obispo de Málaga. Aunque sin perder el carácter utilitario de una hacienda de cultivo cuyos productos eran aprovechados y distribuidos por la Orden, Fray Alonso formó anexo a la casa un jardín que reunía características medievales, renacentistas y barrocas y que otorgó al lugar la condición de retiro y espacio de descanso y disfrute para su propietario y para los monjes del convento malagueño

MONTOYA, M^a Teresa ha publicado un estudio monográfico que incluye la transcripción del texto original: "La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV" en *Riada 2* Aranjuez, Doce Calles, 1991. En cuanto al derribo de la construcción, por expreso deseo real y por el mal estado en que se encontraba, se conserva una carta de don Sebastián de Contreras, fechada el 10 de diciembre de 1636, informando del trágico suceso ocurrido mientras se desmontaba: "Obedeciendo la horden de V. Mgd. concerte con Sh. Albanir que se llamaba Gabriel Lopez que deshiziese el Salon de la Comedia del Jardin de la Isla, y habiendolo empeçado a hazer esta mañana, a cossa de las doze, cayo mucha parte del y le mato sin confesion", ARCHIVO NACIONAL DE SIMANCAS, *Casas Reales*, legajo 309, folio 228.

10. Formada en el siglo XVI en la fronda de los márgenes del Manzanares, al noroeste de la capital madrileña, la quinta de La Florida es una de esas villas reformadas ahora. Tomó una nueva fisonomía tras ser adquirida por el marqués de Castel Rodrigo al arzobispo de Toledo en 1647. Con adhesión de casas y huertas colindantes, se creó un bello jardín en dos niveles que aunaba un parterre cuadrangular de gusto flamenco con fantasías manieristas italianizantes, como cascada, surtidores y una gruta con el Monte Parnaso. Viajeros insignes como Magalotti, cronista de Cosme III de Médicis, o Mdme. d'Alnoy se dejaron impresionar por este sitio. La fusión de elementos de Flandes y de Italia permanecería en gran parte de los ejemplares hispanos a lo largo del siglo XVII.

de Santo Domingo¹¹. Este personaje, hijo natural de Felipe IV, malagueño de nacimiento, conecedor de las casas nobles y sitios reales madrileños, poseedor de una vasta cultura, dispuso su Jardín-Huerto a partir de dos paseos emparrados cortados en cruz integrando en él diversos elementos que sintetizaban lo que era --y es-- el jardín mediterráneo: una fuente octogonal revestida de azulejos vidriados, de claro origen hispanomusulmán y muy frecuente en patios y jardines andaluces, en el centro del crucero; una gruta y un arco recubiertos con conchas y grutescos inspirados en modelos italianos y presente en el manierismo sevillano. Un estanque (el Estanque del Obispo) en un nivel ligeramente superior surte de agua a las fuentes y contiene a su vez una isleta con asiento y mesa de piedra. Al final de la calle que arranca de un extremo de la casa, se alza un reloj solar con 300 cuadrantes que facilitaba la hora de todos los países conocidos hasta entonces. El reloj venía a significar no sólo el interés por la astronomía que caracterizó a la monarquía española sino también la fugacidad del tiempo, el transcurso de la vida, motivo de reflexión moral para el hombre del barroco.

El siglo XVIII: el jardín de los Borbones

La subida al trono de la dinastía borbónica, al comenzar el siglo XVIII, trajo consigo la entrada del pleno barroco en el terreno arquitectónico y un renovado brío al arte de la jardinería en una exaltación de la naturaleza que se reflejó no sólo en la creación de nuevos jardines y mejoras o ampliación de los ya existentes sino también en la introducción de avanzadas teorías y ciencias experimentales, como la Botánica, que hubieron de enfrentarse a un tradicionalismo defendido a ultranza. La recuperación económica, con la consolidación de la base financiera y la reconstrucción de la demografía del país favorecieron la situación de estabilidad y cambio iniciada con Felipe V, mantenida con Fernando VI y culminada por Carlos III.

Cuando Felipe V llegó a España traía consigo la nostalgia de la radiante corte de su abuelo Luis XIV. Melancólico y más dado al recogimiento que a la pomposidad cortesana, quiso construirse un temprano retiro en el sitio de la Granja de San Ildefonso, su lugar predilecto, y en el que puso, junto a su segunda esposa, la italiana Isabel de Farnesio, todo su empeño. No obstante, educado en Versalles, buscó implantar las grandes ordenaciones de la jardinería francesa en algún lugar de nuestro país, por lo que fijó también su atención en el Buen Retiro, intentando afrancesar sus jardines.

11. Desde C. Medina Conde (*Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga 1793) y Antonio Ponz (*Viaje de España*, t.XVIII, Madrid 1794) en el siglo XVIII hasta nuestros días son muchos los estudiosos e historiadores interesados en este personaje, obispo de Málaga entre 1664 y 1692, y su Hacienda del Retiro (Temboury y Álvarez y Chueca Goitia, *Informes Históricos Artísticos*, Málaga 1974; J. M. Morales Folguera, M. Isabel Pérez de Colosía, José A. del Cañizo, Rosario Camacho Martínez, entre otros). Este Jardín-Huerto fue el primero de una serie de jardines que fueron anexionándose por los sucesivos propietarios en el siglo XVIII.

Se debe, pues, a Felipe V y a esta nueva dinastía de los Borbones la difusión en España de los principios de la jardinería francesa del siglo XVII, que vinieron a representar el fundamento de la jardinería barroca. La topografía que regía los más importantes conjuntos palaciales franceses y, sobre todo, la labor desarrollada por dos familias de artistas jardineros --los Mollet y los Le Nôtre-- favorecieron un tipo de jardín de herencia clásica que se propagó por todas las cortes europeas. La base del nuevo jardín era el parterre, generalmente a base de boj, que contenía una amplia variedad de diseños en broderie, a menudo producto de la colaboración del arquitecto y el maestro jardinero¹². Su concepción dependía del plan del conjunto, al cual todo el jardín debía plegarse, y de la ubicación del edificio, desde donde podría ser admirado en una amplia y dilatada perspectiva. No cabían en este jardín ni figuras o dibujos irregulares, como en Inglaterra; ni la multiplicidad de jardines de raigambre italiana o hispánica. Todo ello quedó remplazado por el equilibrio clásico, el diseño regular y la estricta unidad, según unas disposiciones esenciales, que tuvieron su prototipo en el jardín de Versalles, en donde A. Le Nôtre supo crear la ilusión de la inmensidad, un grandioso conjunto, paradigma de armonía y homogeneidad, dotado de una magistral consonancia entre arte y naturaleza que expresa la dominación del paisaje por el hombre y manifiesta el poder absoluto de Luis XIV, a quien podemos considerar coautor de tan magnífica obra¹³.

Felipe V llegó a España con este admirable legado y la añoranza de una corona que nunca conseguiría. Ambos componentes fueron el origen del conjunto más emblemático de su reinado: el palacio y jardines de La Granja de San Ildefonso, en la provincia de Segovia.

En este emplazamiento existía una casa de bosque que, junto a otras dependencias, fue heredada por los Reyes Católicos, luego cedida a la Orden del Parral. Los jerónimos, en el siglo XVII, edificaron una granja y una hospedería, únicas construcciones existentes en aquel paraje solitario que Felipe V decidió convertir en un lugar de retiro, sin más anexiones que una pequeña residencia un tanto monacal, refugio de recogimiento y soledad. Podríamos poner en boca del rey las palabras escritas por Cosme de Médicis a Marsilio Ficino: “Yo he llegado ayer

12. El primer parterre de *broderie* conocido fue dibujado por el arquitecto del castillo de Anet, Étienne du Perac, para el duque de Aumale, en colaboración con Claude Mollet, uno de los creadores de este nuevo género de jardín. Se describieron hasta once tipos diferentes de parterres, que CLIFFORD, Derek detalla en *Los jardines, historia, trazado, arte*, Madrid 1970, Instituto de Estudios de Administración Local, p. 66. André. Mollet, hijo de Claude, en *Jardins de Plaisir* de 1651, trató sobre la ordenación y ornamentos del jardín de placer a la francesa; esta obra ha sido reimpresa por ediciones Moniteur bajo la revisión de Michel Conan, París 1981.

13. Para el rey, el jardín reflejaba la imagen ideal de su reinado y del esplendor de Francia. Él mismo redactó una guía entre 1689 y 1705 para visitar los jardines de Versalles, *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, en el que propone al paseante 25 puntos de vista para disfrutar de las largas avenidas y, sobre todo, de los efectos de agua omnipresentes bajo la forma de estanques, fuentes, surtidores, juegos, sugerencias condensadas por BARIDON, M., *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, París, Robert Laffont, 1998, pp. 782-785. Simone Hoog ha escrito la historia de este texto en *Manière de montrer les jardins de Versailles, par Louis XIV*, París, éditions de la réunion des Musées nationaux, 1992.

a mi villa de Carreggi no para cultivar los campos, sino mi alma”, por supuesto modificando la ubicación de la finca. Esa primera idea regia no pretendía, pues, una réplica de Versalles, ni él tuvo en principio un plan racional sobre el Sitio. Incluso, las primeras construcciones surgieron casi sin un criterio rector, en un estilo arquitectónico que recuerda aún las Casas de los Habsburgo. La Granja no tomó su carácter europeo hasta unos años después en que, prevaleciendo la nacionalidad italiana de la reina Isabel de Farnesio, se hizo cargo de la obra Filippo Juvara adquiriendo entonces el aspecto de una verdadera residencia veraniega de los monarcas¹⁴. Buscar prestancias versallescas es un poco desafortunado, aunque Felipe V lo llamara su pequeño Versalles. Mientras Luis XIV pretendía contener Arte y Naturaleza bajo su voluntad en un alarde de ostentación; Felipe V, sin renunciar a los refinamientos de la corte francesa, procuraba una especie de nuevo Yuste, para el disfrute privado, con fondo cristiano y forma de fábula pagana. Por tanto, Versalles y La Granja denuncian sensibilidades antagónicas. Aquí, el cartesianismo francés se destroza y los hombres de Le Nôtre se convierten en escenógrafos. El emplazamiento en un paisaje montañoso y agreste crea un decorado casi irreal con un criterio teatral muy barroco pero poco francés, a pesar de la exuberancia arbórea repleta de fuentes, estatuas y estanques inspirados en Versalles¹⁵.

El Parque se inició a la vez que el edificio, en 1721, bajo la dirección de los franceses René Carlier, primero, y Esteban Boutelou después. Las influencias francesas se iban haciendo manifiestas en muchos detalles: el trazado de las calles, a cargo del ingeniero E. Marchand; las fuentes y estatuas, obras de Frémin y Thierry, artistas de gran prestigio en París y maestros en el arte versallesco de interpretaciones mitológicas... El duque de St. Simon, en desacuerdo con la ubicación, resaltó las similitudes: “... Muchas avenidas de árboles plantados muy grandes, como el difunto rey hacía en Marly, terrazas poco elevadas, revestidas, bordeadas de césped, bosquecillos saliendo aún poco del suelo, estanques, canales, depósitos de agua innumerables, de todas las formas, cascadas, lagos, efectos de agua de todas las clases, de la más bella agua y de la mejor para beber, y en la más prodigiosa abundancia de surtidores de agua por todas partes, en canastillo

14. Las obras iniciales se encargaron al maestro mayor del Palacio Real de la Villa de Madrid, Teodoro Ardemans, procedente de la escuela arquitectónica de los últimos Austrias, que concibió un proyecto de concepto puramente hispánico. Llamado, a su muerte, el arquitecto italiano para la ejecución del nuevo Palacio Real, tras el grave incendio que arrasara el antiguo Alcázar, acudió a La Granja para trazar la gran fachada hacia los jardines, creación teatral y grandilocuente comparada por Antonio BONET CORREA a la del palacio inglés de Blenheim, de John Vanbrugh, en *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 46. De ella irradian los ejes principales del jardín con las fuentes capitales --de inspiración versallesca (Gran Cascada, Anfititre, Las Tres Gracias)-- y los mejores ejemplos de parterres de bojés y plantas de viva policromía.

15. Luis de Rouvray, duque de St. Simon, siendo embajador de Francia, tras su viaje al Real Sitio en 1722 escribió: “... Sería difícil hallar una situación más ingrata, ni haber logrado más éxito en hacerla triste, por la elección del emplazamiento del palacio...”. Recogido por GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes por España*, Madrid 1972, Alianza ed. p. 266.

y de todas las formas, varias de las cuales, que estaban solas, arrojaban un chorro al doble de la altura de ese hermoso surtidor de St. Cloud que causaba la envidia del difunto rey... Estos jardines tenían ya multitud de naranjos, y estaban adornados también con jarrones de metal y de todos los más preciosos mármoles como lo están los jardines de Versalles y de Marly...”¹⁶.

Pero, a pesar de estas analogías con Francia, en algunas de las fuentes se encuentra la inspiración en dibujos de Iuvara para escenografías y sus composiciones para las villas de Mazarosa y Orsucci, en Lucca. Esta relación con Italia o lo italiano es más profunda, por el medio topográfico que limita las perspectivas y crea un entorno próximo a las antiguas villas romanas y por el carácter reservado y privado frente a la extensión infinita de Versalles¹⁷. Lógicamente, el rey francés y la reina italiana quisieron evocar sus respectivos países. Todo el conjunto resulta un gran escenario en el que representan sus escenas mitológicas diversos dioses, semidioses y ninfas, de piedra y metal, siguiendo el guión de Ovidio o, el más cercano en el tiempo, de Carlo Ripa, en cuyo libro sobre mitología y alegorías descubre Emile Mâle la fuente de toda la estatuaria barroca de este tipo.

En este jardín de La Granja se puede apreciar la evolución y cambio de pensamiento del siglo XVII al XVIII. El siglo XVII fue una etapa más comprometida, dominada por un ideal perfectamente definido: el propagandístico, portavoz de un credo tanto político como religioso. La sociedad del siglo XVIII se desembarazó de este compromiso, y desarrolló un espíritu más libre y festivo, hermanándose arte y diversión, con una percepción más idílica de la naturaleza y un concepto y temática artística más ligera, despreocupada, placentera y atrevida.. En función de ello, trabajaron arquitectos, escultores, pintores y artistas en general, creadores de un mundo ficticio y risueño, artificioso y efímero, en el que ocuparon un lugar primordial los espectáculos de mascaradas, escenas de charlatanes, los bailes y tertulias... y éstos, tal como se advierte en grabados, pinturas o en descripciones literarias o documentales, tuvieron como escenario un jardín. En él tenía cabida una amplia escenografía, ya sin el trasfondo moral barroco, perpetuada en las figuras alegóricas de las fuentes, cuyas representaciones recogieron primero asuntos centrales del Barroco (las cuatro estaciones, dioses mayores del Olimpo) personificando después las más variadas fábulas y mitos,

16. GARCÍA MERCADAL, J., *Ob. cit.*, p. 268.

17. El jardín nos sugiere el recuerdo de la Villa Toscana en Laurentium, de PLINIO EL JOVEN, cuya descripción dejó en sus *Cartas*, Libro II, nº 17 (carta dirigida a Gallus), París 1969, pp. 83 y ss.: “Ante tí yace una ancha llanura circundada por una hilera de montes, cuyas cimas están cubiertas con árboles esbeltos y antiguos que reúne toda clase de piezas para la caza... La casa tiene enfrente una amplia y proporcionada columnata y delante de ésta la terraza bordeada con boj y arbustos recortados... Desde la terraza desciende por una ladera a un césped... A continuación, se pasa a un paseo bordeado por obras ornamentales y más allá, a un espacio oval rodeado de setos, de boj y árboles enanos... De esta regularidad pasa uno a un paraje que parece haber sido un jardín salvaje lleno de las bellezas descuidadas de la naturaleza... A través de todo el área había asientos de mármoles, y junto a los asientos, fuentes...”.

escenas pastoriles o protagonistas de la ópera italiana.

En este aspecto también La Granja difiere de Versalles, marcándose el paso de un siglo a otro y el cambio de ideología. Si consideramos los componentes más afrancesados de nuestro jardín, las fuentes y las esculturas, observamos como Versalles escenifica el gran mito de Apolo; mientras en La Granja se representa la fábula de unos dioses menores que reproducen escenas bucólicas y galantes en las que triunfan genios, ninfas, amorcillos, sátiros, personajes todos ellos de abundantes testimonios pictóricos legados por artistas del XVIII. Por ello, es posible afirmar que los jardines de La Granja representan un pleno barroco que lucha por sobrevivir con elementos prestados del incipiente espíritu rococó¹⁸.

Antes de fijar su atención en La Granja, Felipe V a su llegada a Madrid había reparado en el palacio del Buen Retiro, sitio que había caído en un total abandono y olvido con Carlos II. Fue allí donde tuvo la intención de establecerse y de crear un jardín a la francesa, para lo cual solicitó en 1712 la intervención de Robert de Cotte, formado con Le Nôtre y director en París de un gran estudio de arquitectura y jardinería en donde se elaboraban los planos que luego se remitían al extranjero. Aunque no se tiene certeza de su presencia directa en las obras ni siquiera de visitas a España, sí se conocen sus proyectos, enviados normalmente a través de R. Carlier, discípulo suyo e intérprete en muchos casos de los dibujos del jardinero francés. Los planos correspondientes a los dos proyectos de ampliación y transformación del Buen Retiro se conservan en el Carnet d'Estampes de la Biblioteca Nacional de París. La idea era orientar los jardines hacia el río para dotarles de perspectiva, concediendo un nuevo sentido espacial, un conjunto más unitario y un trazado de visible huella francesa con parterres de broderie. En el más conocido de estos dibujos, resuelve uno de sus extremos en exedra y el otro en una plaza circular de la que salen avenidas radiales, en un tipo de composición de gran trascendencia posteriormente tanto en Francia como en España¹⁹. Pero los proyectos quedaron definitivamente en eso, en diseños sobre papel. Manifestaciones del absolutismo monárquico que contagiaba a los artistas franceses, resultaban demasiado ambiciosos para España. Los planes fueron abandonados al casar Felipe V con Isabel de Farnesio, en segundas nupcias. No obstante, alguna reforma se efectuó siguiendo el estilo e ideología del país galo: la

18. El estudio de estos jardines de La Granja de San Ildefonso fue realizado por la autora en su tesis de licenciatura *Concepto de jardín barroco. Jardines españoles de los siglos XVII y XVIII* dirigida por don A. Bonet Correa y leída en Madrid en 1978. Muchas son las publicaciones que proporcionan un análisis y descripción de este real sitio por parte de eminentes historiadores y estudiosos como el MARQUÉS DE LOZOYA (*Palacios Reales de La Granja de San Ildefonso, Riofrío y Museo de Caza*, Madrid 1975), Yves BOTTINEAU (*L'art de cour dans l'Espagne de Phillippe V*, Bordeaux 1960), la MARQUESA DE CASA VALDÉS (*Jardines de España*, Madrid 1973), A. BONET CORREA (*Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid 1990) o Carmen AÑÓN, M. y A. LUENGO (*Jardines artísticos de España*, Madrid 1995).

19. Este tipo de trazado, que ya desarrollara A. Le Nôtre, fue posteriormente utilizado en España por el ingeniero de jardines francés J.C.N. Forestier en la ordenación del Parque de María Luisa de Sevilla y en un proyecto, no realizado, de ajardinamiento del sector sur (en terrenos de Tablada) de la Exposición Iberoamericana de 1929 celebrada en la capital hispalense.

sustitución del Ochavado por el Parterre y la descristianización definitiva del recinto convirtiendo algunas de las anteriores ermitas en espacios para albergar talleres de Artes Decorativas, como la de San Antonio, luego Fábrica de Porcelana.

Felipe V intervino también en otro de los Reales Sitios preferidos por sus homónimos Austrias: Aranjuez. El lugar quedó transformado por los Borbones en magnífico y extenso vergel, formado por un conjunto de jardines independientes con los caracteres y estilos propios de las distintas épocas que fueron configurándolo. Los nuevos trabajos en el Sitio se iniciaron en 1715 con la reconstrucción de La Isla por parte del ingeniero militar Caro Idogro que concluyeron años después los franceses Etienne Marchand y Leandro Brachelieu. Éstos crearon, a su vez, el Jardín Nuevo o Gran Parterre, situado en el lado oriental del palacio, siguiendo el proyecto que Esteban Boutelou realizara antes de marchar a dirigir la obra de La Granja. El jardín, de estilo clásico francés, con dibujos en broderie y variadas especies arbóreas traídas de Francia, Italia y Holanda, muestra semejanzas con elementos vegetales y escultóricos del jardín segoviano.

Tanto el Buen Retiro como Aranjuez recuperaron el esplendor y prestigio de que habían gozado con Felipe IV de la mano de Santiago Bonavía y por la gran afición a la música y a las fiestas de Fernando VI y su esposa, Bárbara de Braganza. El arquitecto, urbanista y decorador reformó el coliseo del Retiro y construyó uno nuevo en Aranjuez. El protagonista en ambos escenarios era ahora C. B. Farinelli, intérprete de la ópera italiana traído a España por Isabel de Farnesio y “monarca absoluto del espectáculo” durante el reinado de Fernando VI. A. Bonet Correa reseña detalladamente el manuscrito conservado en la Biblioteca de Palacio compuesto de dos partes: Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en el desde el año de 1747 hasta el presente... y Las diversiones que anualmente tienen los Reyes Nrs. Srs. en el el real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Don Carlos Broschi Farinelli, criado familiar de Ss. Ms. Año 1758. En la primera, se representa en una de las láminas una escena de ópera con amplio y fantástico decorado arquitectónico; mientras en la segunda, las estampas reproducen las excursiones que los reyes hacían por el Tajo y sus dos falúas con salones de rocallas, las aguas del río se convertían de ese modo “en una Venecia de fantasía y ensueño”²⁰. Santiago Bonavía trazó además en Aranjuez el modelo más representativo del urbanismo barroco español y, junto a Esteban Boutelou hijo, concluyó la reconstrucción del palacio y los jardines iniciados.

Jardines particulares y jardines públicos del barroco español del XVIII

Como venía ocurriendo en el siglo XVII, nobles y clero se hicieron construir sus propios espacios ajardinados en hermosos recintos por lo general más recoletos y de menor extensión que los de la realeza; conjuntos de disfrute y descanso que reunieron los componentes más significativos de la jardinería hispánica, italiana

20. BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura...*, p. 89.

y francesa. Aunque la mezcla de culturas es inherente a la civilización española, esa amalgama de estilos se incrementó entonces. La amplia formación humanística y los asiduos viajes por Europa, incluso con largas estancias, de muchos personajes de la nobleza hispana favorecieron el incremento de quintas y casas señoriales que albergaron importantes obras artísticas y se adornaron con primorosos jardines que seguían, con pretensiones más humildes, la moda de los grandes recintos reales. En la mayoría de los casos, predominó el carácter de las villas italianas que aunaban la casa, el jardín y la zona agrícola. Surgieron, así, ejemplares en los que pervivían elementos renacentistas, barrocos e incluso hispanomulmanes, en los que se encuentra como ingrediente esencial y regidor el agua o en los que domina un programa escultórico extraído de Las Metamorfosis de Ovidio.

El jardín riojano de Ávalos en Haro, mandado hacer por Francisco Antonio Ramírez de la Piscina, ofrecía un diseño clásico y podía ser contemplado desde la casa a través de una galería de arcadas italianas, que recuerda la típica loggia de numerosas villas del renacimiento, recurrente en otros modelos del siglo XVIII español, como en los Sones mallorquines, desde donde se alcanzaba a ver también las plantaciones hortícolas y el bello panorama del entorno que se ofrecía a los pies del edificio. Estas haciendas, de origen y tradición musulmana, fueron transformadas durante los siglos XVII y XVIII, incorporando elementos constructivos de índole barroca --escalinatas, fuentes, esculturas--, efectos decorativos y espaciales italianizantes o franceses que confieren una nueva fisonomía sin perder la huella morisca²¹.

Aunque de dimensiones bastante reducidas, la Quinta del duque de Arco o del Pardo es un magnífico ejemplo, prototipo de nuestra jardinería dieciochesca, por su armonía y excelente gusto. Posesión del duque de Arco, que la hizo construir en 1717, fue donada a la Corona tres décadas más tarde y posteriormente anexionada al Pardo. Su situación en un terreno en declive origina un jardín escalonado en terrazas que, a pesar de la limitada extensión, no carece de ninguno de los componentes de los jardines europeos ordenados según un eje de perspectiva. Esto unido al carácter de disfrute y al aprovechamiento agrícola la emparenta con las villas italianas, de las que la distancia el hecho de no existir relación entre el jardín y la casa, situada en otra línea de composición. El agua fue

21. Los *sones* fueron creados sobre fincas y jardines musulmanes una vez confiscados y cedidos a caballeros cristianos por Jaime I en 1229. A la existencia de casas con tierras de disfrute y cultivo dentro de la *Almudayna* se refiere BOVER, J., *Noticias históricas y topográficas de la isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1864, al realizar una Memoria de los pobladores mallorquines después de la conquista. Recordar los ejemplos de Raxa y La Alfabia; o de Sa Granja, Son Berga y el Palacio Vivot.

22. La bellísima cascada, que se podía contemplar desde un cenador existente en el jardín bajo, recuerda a la del parque de St. Cloud, aunque ésta de mayores proporciones. La autoría de este jardín aún es incierta. AÑÓN, C. y M. y A. LUENGO, *Jardines artísticos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 64, mencionan las atribuciones a E. Marchand, a Claudio Thuchet --francés que llegó a adjudicarse la obra--, e incluso la posibilidad de haber sido encargada a algún artista de fuera. El jardín, muy deteriorado cuando fue visitado a comienzos del siglo XX por el pintor-jardinero J. De Winthuysen, ha sufrido sucesivas transformaciones que han ocultado su trazado original.

el mayor atractivo de este pequeño jardín que contó con una gruta con fuente, estanque, cascada, canales, surtidores y fuentes de taza de mármol. Aunque el elemento más significativo fue la cascada, vinculada a la tradición renacentista e italianizante²², sedujo también el fértil terreno circundante, de olivos, viñedos y abundantes hortalizas y frutales, regado con las aguas de uno de los estanques, que proporcionó ricos productos utilizados como obsequios a conventos o a nobles y para el propio deleite del rey que disfrutaba de sus vinos y su aceite.

Andalucía guarda auténticas joyas en este sentido, jardines que fueron de disfrute privado relacionados con el alto clero o con aristócratas. Como ya es sabido, Fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga, prohijado por José de Porres Enríquez de Guzmán, conde de Castronovo, construyó un jardín-huerto en el Retiro de Santo Tomás del Monte en el siglo XVII. Éste fue el primer jardín de un recinto que se vería ampliado y embellecido a lo largo del XVIII por los siguientes propietarios. Su creación fue clerical y algo de monacal contenía. No obstante, al ser adquirido por el conde de Buenavista, su apariencia se modificó reflejando nuevamente el cambio de ideología entre un siglo y otro. La moralidad se verá reemplazada por el espíritu festivo, provisional y mundano del XVIII. El segundo jardín, el Jardín-Patio, formado en los cuarenta primeros años del nuevo siglo, compone un magnífico conjunto de parterres ordenados y espléndidas esculturas y fuentes, algunas de procedencia italiana, que respondían a un lógico programa iconográfico hoy alterado. El centro lo domina la monumental fuente de Génova integrada por un estanque lobulado y una soberbia taza de mármol sobre la que se alza el grupo principal de Tritón y la Sirena, al que acompañan faunos, amorcillos, tritones que completan la escena con una dinámica muy barroca. El resto de esculturas lo componen representaciones de los dioses que reproducen la Arcadia virgiliana y unos pocos bustos de personajes extraídos de la comedia del arte. La vinculación con Italia es absoluta, desde el origen del primer conde de Buenavista, de padre genovés, a la naturaleza de estas obras muchas de las cuales fueron adquiridas en Italia²³.

El tercer jardín y último de la Hacienda del Retiro es el Jardín Cortesano. Iniciado con el segundo conde de Buenavista, fue completado y enriquecido por el siguiente propietario, heredero de aquél, J. F. Longinos de Echevarri, séptimo conde de Villalcázar de Sirga, destacado personaje de la ilustración malagueña y posible autor del mismo. El jardín supone la culminación y síntesis del mejor barroco a finales del XVIII, en tanto composición abierta, dinámica y escenográfica. Comprende entre dos fuentes anteriores (del León y del Hongo), prolonga el eje del primitivo Jardín-Huerto y se organiza en dos niveles: escaleras, esculturas y, sobre todo, el agua en canales, surtidores, estanque. Por su estructura, elementos

23. CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Reflexiones en torno a los jardines del Retiro en Churriana (Málaga). Fechas y modelos", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor A. Bonet Correa*, Madrid, editorial Complutense, 1994, pp. 247-261, relaciona este jardín con el de la villa de Andrea Doria en Fassolo (Génova), por sus esculturas, fuente y el propio diseño geométrico de los parterres, incluso sugiere la pretensión del conde de querer situarse socialmente al nivel de los Doria.

y ornamentación a base de conchas y rocas es heredero del urbanismo y la jardinería barroca italiana, aunque el trasfondo de escenario festivo y cortesano va ligado tanto a Italia como a Francia. Con él se incorpora una tercera tipología de jardín en uno de los conjuntos más interesantes y originales del barroco español. Aunque difiere en su disposición y concepción espacial del Jardín-Patio, las esculturas que lo pueblan completan la iconografía de aquél --paraje mítico y arcádico--, personificaciones de la naturaleza y del agua, ahora en barro cocido, atribuidas al escultor Juan Cháez por Antonio Ponz y no refutada su autoría por historiadores posteriores²⁴

En Umbrete, localidad del Aljarafe sevillano, se alzaba tradicionalmente el palacio de verano del arzobispado de Sevilla. Tras ser arrasado por un incendio, el edificio fue reconstruido y su jardín replantado en torno a 1760 por encargo del entonces arzobispo Francisco de Solís. De su trazado nada ha llegado a nosotros, pero la documentación existente sí se refiere a la abundancia de estatuas de tema mitológico y bustos clásicos de mármol de procedencia romana que lo adornaban²⁵. Cabe, pues, poner este jardín en relación con el de la Hacienda del Retiro: ambos incorporan toda una simbología que recupera el significado de la Arcadia clásica y ambos son testimonio de la ambivalencia barroca que mezcla lo religioso y lo profano, el paraíso cristiano y el parnaso pagano. En el primero un conde, Antonio Tomás Guerrero y Chavarino, hombre de mundo que luchó y trabajó para la Corona, gran coleccionista de arte, luego ordenado sacerdote; en el segundo, un erudito arzobispo sevillano hacían así alarde de sus gustos humanistas y su cultura clásica.

También el jardín del palacio de Cuzco en Víznar (Granada) fue propiedad de un miembro del clero, pero en este caso no perteneció al arzobispado, como institución, de una diócesis sino a un arzobispo en particular, Juan M. de Moscoso y Peralta, que fuera obispo de Cuzco (Perú) y ya en España, con Carlos III, arzobispo de Granada²⁶. Es un arquetipo peculiar español que, con recuerdos italianos y franceses pero sin escenografías, evoca los jardines-huertos del pasado musulmán.

24. El profesor MORALES FOLGUERA, J. M., *Los jardines históricos de El Retiro*, Málaga, Benedito, 1996, p. 87 y *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Málaga, Benedito, 1992, p. 242, relaciona la composición del Jardín Cortesano con el modelo de la plaza Navonna que inspiró el proyecto de Hermosilla para la urbanización del paseo del Prado de Madrid y el de la Alameda malagueña del ingeniero López Mercader de 1783. José A. DEL CAÑIZO (*Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Málaga 1992) y R. CAMACHO MARTÍNEZ (*ob. cit.*, 1994) vinculan este jardín con los de las villas italianas de Vignola y otras del XVII.

25. No las esculturas, sino los pedestales han sido atribuidos a Cayetano de Acosta, escultor portugués afincado en Sevilla, autor también de retablos, sobre el que ha realizado estudios PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. , "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra", en *Revista de Arte Sevillano*, nº 2, Sevilla 1982. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, desaparecido el jardín, las obras escultóricas fueron repartidas por otros jardines sevillanos (Las Delicias, La Lonja).

26. Carlos III distinguió además a don Juan Manuel de Moscoso con la Gran Cruz de la Real Orden por su actuación en los sucesos acaecidos en 1780 en Tucumán y Perú a raíz de la sublevación del cacique José Gabriel Condorcanqui que acarreó hechos sangrientos. A ello se refieren AÑÓN, C. y M. y A. LUENGO, *ob. cit.*, p. 301, al tratar de estos jardines.

El conjunto está ubicado en alto pudiéndose contemplar desde la terraza el bello panorama que se abre hacia la sierra de Elvira. Esta situación lo relaciona con los cercanos cármenes granadinos. En él hallamos un jardín elevado, por su orientación adecuado para el verano, recorrido por una galería porticada o loggia con pinturas al fresco y dotado de una gran acequia para el riego. En un nivel inferior, otro jardín más extenso, considerado como jardín de invierno, rodeado de una pérgola --componente esencial del jardín mediterráneo--, cuenta con una serie de fuentes de inspiración hispanomusulmana cuyos modelos se encuentran en el Generalife. Ambos jardines son de traza simple, a base de cuadros geométricos compuestos por setos de boj, y una abundante vegetación. El sitio posee una rica huerta a la que se accede desde el jardín bajo.

Por último, simplemente mencionar en este apartado de jardines privados un modelo diferente de nuestra variada jardinería regional, el de los Pazos gallegos. El término, derivado del latín *palatio* y generalizado a través de la literatura del siglo XIX (Pardo Bazán, Valle-Inclán) define una casa solariega y noble. Son residencias que cumplían originariamente una doble función, defensiva y agrícola y que añadieron, sobre todo, en el XVIII jardines decorativos, de recreo, que sintetizaban los estilos clásico y barroco con un aire romántico conferido por la exuberante vegetación que la peculiar climatología produce. Todos los espacios que componen el pazo --edificios, huertas, pastos y tierras de labor-- componen una unidad indivisible de la cual el jardín es elemento integrador. Avenidas de árboles, setos de boj, estanques, fuentes, escaleras, pabellones, figuras de piedra, una rica variedad de flores y especies exóticas ... forman bellísimos ejemplares de nuestra jardinería de difícil determinación estilística²⁷.

Pero el espíritu barroco no se limitó a la construcción de grandes o pequeños conjuntos embellecidos con jardines para el disfrute o la ostentación de sus propietarios, también el pueblo contó con sus espacios arbolados para el paseo y solaz. Proliferaron las plantaciones de alamedas --iniciadas en el siglo XVI--, surgieron rondas ajardinadas y prados agradables para el recreo, antecedentes de las amplias y bellas avenidas ajardinadas que la política de la Ilustración fomentaría.

Durante la época de Felipe IV, la zona del Prado de Madrid se transformó en una grata arboleda adornada con fuentes. También el Prado de Valencia fue convertido en alameda en el siglo XVII. Uno y otro modificaron su configuración en el siglo XVIII tomando como modelos los bulevares que desde la Francia de Luis XIV inspiraron reformas en la más importantes capitales. En este siglo, se crearon importantes zonas ajardinadas y alamedas públicas en muchas ciudades

27. Entre los jardines conservados, el más antiguo parece ser el del Pazo de Oca, cuya plantación se comenzó en 1743. Sobre él existe una breve pero interesante monografía de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MINGO, Gerardo (coord.) y BONET CORREA, Yago (prol.) *El Pazo de Oca*, Madrid, 1984. El marqués de Quintanar, Sánchez Cantón, Martínez Barbeito, A. Bonet Correa, Pereira Morales, la marquesa de Casavaldés o C. Añón Feliu, M. y A. Luengo son algunos de los autores que han dedicado algún capítulo en sus publicaciones a los Pazos.

españolas. Mencionar la de la Florida de Madrid, paseo ordenado por el arquitecto Pedro Ribera, siendo corregidor el Marqués de Vadillo (1715-1729), que conjugó arquitectura, plantíos y fuentes en la ribera del Manzanares, embelleciendo y modernizando un amplio espacio de la capital. En Granada surgió el Paseo del Salón y de la Bomba de 1715; en Sevilla, el de San Benito y de la Cruz del Campo, de 1734; en Málaga, la alameda de la Victoria y la del Marqués de Villafiel, ambas también de la primera mitad del siglo XVIII. Todas estas alamedas contaban con artísticas fuentes como ornato y refresco, aunque ninguna tan bella como la dedicada al dios Neptuno en la Alameda de Priego (Córdoba). Estas plantaciones fueron fomentadas mediante la Real Ordenanza de 1749 promulgada por Fernando VI, con el fin de hermostrar y modernizar las ciudades españolas, aunque de hecho y de manera sistemática no alcanzaron su esplendor hasta la segunda mitad del siglo, con Carlos III.

El jardín barroco en Nueva España

Las características y modelos que permiten hablar de un jardín barroco español, en el que se asimilaron tanto teorías y propuestas europeas como las de la propia tradición, se desarrollaron también en Hispanoamérica, más concretamente en México, territorio al que hemos limitado este estudio.

Felipe II, en sus Ordenanzas de Población de 1573, había promovido, completando las dictadas por Carlos I cincuenta años antes, un trazado urbanístico basado en el orden y la geometría en armonía y relación continua y directa con la naturaleza, en un intento no sólo de planificar la ciudad sino de ordenar el territorio; un trazado que se beneficiaba de un espacio ilimitado que favorecía la abertura y amplitud de las estructuras. Aun considerando la diversidad tipológica, el peculiar programa de intenciones y determinados condicionantes, desde un principio y por cuestiones prácticas, la actitud del español en este terreno fue flexible y capaz de adaptar las propias experiencias a la realidad americana, hecho notorio desde el siglo XVI en Nueva España, en donde la creatividad se sobrepuso a la normativa y permitió que ambas culturas, hispánica e indígena, se integraran manteniendo sus peculiaridades. Esta integración produjo valiosos resultados en los trabajos agrícolas, al aportar sus respectivos sistemas de riego y sus peculiares tipos de cultivo.

Aquí también, el siglo XVI había sido de gran impulso social y artístico, renovado e incrementado en el XVIII, bajo la influencia de los Borbones. Aristocracia, nobleza y alto clero de México se hicieron construir como reflejo de esta prosperidad amplias residencias urbanas y rurales. En ellas hallamos una configuración espacial cercana a la andaluza: habitaciones centradas en torno a patios, incorporación de entresuelo y portada realzada con ornamentación frente a la sobriedad del resto del muro. Como en Andalucía, la policromía y pictoricismo de sus materiales otorgan una fuerte expresividad: el tezontle y la chiluca contrastan su color y su textura; el azulejo y las yeserías, en otros casos, incrementan ese cromatismo. Aunque los palacios y casas urbanas fueron de gran

riqueza, sobre todo en el siglo XVIII cuando los exteriores comienzan a ganar en plasticidad y dinamismo, las casas de campo y haciendas, inferiores a aquéllas, además de mostrar espaciosos patios y amplias habitaciones, ostentaban extensas huertas y jardines, de los cuales ya existen testimonios en el siglo XVI. Romero de Terreros cita un texto del P. Vetancourt de 1698 que corrobora la trascendencia de estos dos espacios, constantes en las haciendas mexicanas: “Todo lo más de la comarca, en cinco leguas en contorno, está poblada de huertas, jardines y olivares, con casas de campo que los ricos de la Ciudad han edificado para su recreo”, auténticos paraísos “... con invenciones de agua que entretienen”, arroyos y florestas²⁸.

Estas “casas de placer” se multiplicaron en el siglo XVIII, como reflejo del refinamiento de costumbres traído de Europa. Las villas suburbanas de San Ángel, como la del capitán

Martínez Aguirre con “pulidas huettas y amenos jardines”²⁹; o la del Conde de Xala, cuyo patio se adornaba con cerca de un centenar de macetas de Talavera de Puebla luciendo los azules y blancos entre claveles y naranjos; o el palacio que el arzobispo Vizarrón construyera en Tacubaya “con sus primorosos jardines, fuentes y arboledas de crecidas huertas” por las que gustaba pasear el primer conde de Revillagigedo³⁰ o las surgidas en otros lugares cercanos a la capital mostraban su jardín-glorieta, su cenador, emparrados, fuentes, estanques... componiendo un conjunto de gran belleza, lugares de deleite y diversión que servían frecuentemente como escenario de espectaculares fiestas para obtener un prestigio y el favor de los virreyes.

Estos festejos comenzaron con el reinado de Felipe V, en tiempos del virrey don Francisco Fernández de la Cueva, 10º duque de Alburquerque, “cuya esposa, doña Juana de la Cerda, de la ilustre casa de Medinaceli, era muy afecta a la ostentación y al lujo”³¹. La aristocracia española implantó allí las nuevas costumbres europeas, trasladando el esplendor francés, el espíritu festivo y moda del rococó que también triunfaban en España. Los virreyes lo promovían y, a su vez, eran agasajados por una nobleza que gastaba sin medida en estos espectáculos, pródigos en estructuras efímeras, que derrochaban imaginación hasta alcanzar a veces la extravagancia, con el único objetivo de epatar con la ocurrencia más extraña.

28. ROMERO DE TERREROS, M. *Los jardines de Nueva España* México, Antigua Librería Robredo de José de Porrúa e hijos, 1945, pp. 8-9. El P. Vetancourt, autor de *Theatro Mexicano*, menciona a continuación alguna de estas casas situadas en San Agustín de las Cuevas, Cuyoacán o Tacubaya. El viajero calabrés GEMELLI CARERI, G. F., en su *Viaje a la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1976, p. 67, realizado entre enero de 1697 y junio de 1698, narra su visita al muy famoso jardín del colegio de Carmelitas Descalzos de San Ángel, con 13.000 árboles, “un buen jardín de flores ... viveros con peces diversos y fuentes muy trabajadas, para distracción de los religiosos”.

29. CASTRO SANTA ANNA, J. M., *Diario de sucesos notables*, t. IV, México, Juan E. Navarro, 1854, p. 9.

30. ROMERO DE TERREROS, M. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, Guadalajara, Fortino Jaime, 1919, pp. 36-37.

31. ROMERO DE TERREROS, M. *Los jardines de Nueva España ...*, p. 16.

Pero entre los escasos jardines virreinales que se conservan ninguno causó la admiración del realizado por don Manuel de la Borda en Cuernavaca, como ampliación de la casa de retiro y solaz que su padre, el ilustre minero don José de la Borda, construyera con anterioridad "... para vivir sin fatiga y con amor, en deleitosa indolencia, viendo correr el tiempo"³². Manuel de la Borda, licenciado en artes y doctor en filosofía, ordenado sacerdote, párroco de Taxco y posteriormente de Cuernavaca es el personaje barroco por excelencia, admirador del mundo clásico y la mitología, amante de la fiesta y hombre religioso. Una vez en Cuernavaca y muerto su padre en 1778, encargó a José Manuel Arrieta, hijo del famoso arquitecto del barroco mexicano Pedro Arrieta, la renovación y ampliación del jardín, convirtiéndolo en un lugar recreativo, digno escenario de espectaculares fiestas, y jardín botánico, pues ya entonces contaba con numerosas variedades de árboles frutales y plantas.

Los nuevos jardines de Borda concluidos en 1783 se ordenaron hacia la parte occidental de la vivienda, ocupando un extenso plano inclinado cuyo recorrido se resolvió, como era habitual, mediante escaleras, rampas y terrazas. Junto a la casa, la glorieta de trazado geométrico está dividida en cuatro cuarteles por dos avenidas en cuyo encuentro se alza una fuente de perfil abalaustrado y templete central; cada uno de ellos repite, a su vez, la misma composición en una superposición de cuadrados que enmarcan los dos círculos concéntricos que componen el cruce. Este trazado guarda cierta similitud con otro jardín colonial de Tlalpan reproducido por Romero de Terreros en Los jardines de la Nueva España y, sobre todo, con el proyectado por José M. Oruñuela a partir del plano primitivo de Pedro Acebedo para la alameda de Querétaro, posterior al jardín de Borda y cuya diferencia esencial radica en la introducción en éste último de dos calles diagonales que, cruzándose en el centro, configuran un trazado a base de triángulos³³. El eje principal de este primer jardín-glorieta de la Casa Borda confluía en el lado mayor de una fuente alargada de dinámico perfil que abarca gran parte de otro jardín inferior; de ella arranca otro eje, perpendicular al anterior, que desemboca en una zona arbolada de plantación libre, cierre occidental del gran estanque de más de 150 varas de longitud que contiene seis isletas flotantes, recuerdo sin duda de los chinampas; aquí la presencia arquitectónica es notable: un graderío recorre el lado este y dos pabellones

. VÁZQUEZ SANTA ANA, H. *Cuernavaca* México, talleres litográficos de la Penitenciaría del D. F., 1932, p. 53. Nada nuevo aportar de este prohombre de origen español, magnífico y arriesgado empresario y ferviente católico, amante de las artes y "el sujeto más inteligente que en ese Reyno se conoce en minas y en las maquinarias para su excavación y desagües..." según palabras del mismísimo Carlos III en 1778. Sobre su personalidad y una de sus obras artísticas más notables es interesante el libro *Santa Prisca restaurada* en el que han intervenido varios autores, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990.

33. Los planos de esta alameda, el de Acebedo y el que incluye las modificaciones introducidas por Oruñuela, conservados en el Archivo General de la Nación de México, han sido publicados a propósito de la construcción de este jardín por MORALES FOLGUERA, J. M., "Jardines de Nueva España. La Alameda de Querétaro, 1798. Entre la modernidad y la tradición", en *Boletín de Arte* n 10, Universidad de Málaga 1989.

abiertos en arquerías se prolongan ilusoria e infinitamente sobre el agua. La articulación de espacios tan barroca recuerda los jardines realizados en la hacienda de El Retiro en el siglo XVIII, el de Patio y el Cortesano, éste último de fechas más o menos coetáneas al mexicano. Como los jardines andaluces contemporáneos reúne elementos franceses y musulmanes, resultando un jardín de ascendencia hispánica.

Sobre su construcción y la obra del gran estanque, Manuel de la Borda fue informando periódicamente a su amigo el conde de Xala, incluso le notificó los preparativos de la fiesta de inauguración que, en honor del rey Carlos III, tuvo lugar el 4 de noviembre de 1783. Tal día se leyó desde el tanque una Loa de verso fácil elogiando con fervor tanto a Borda como al rey, que pone en boca del personaje América las palabras : “Ya veis aquestos Elíseos/ calles, surtidores, fuentes,/ estos milagros del arte/ y del poder solamente:/ ya veis este mar inmenso,/ este abreviado tridente,/ rizando espumas de plata/ entre aljofar transparente;.../. Termina: Repitan nuevas salvas/ todos, diciendo:/ “¡Borda por Nueva España,/ Carlos tercero!”³⁴ .

Personajes ilustres se alojaron en la Casa de Borda, como el arzobispo Núñez de Haro y Peralta, agasajado como correspondía con grandes fiestas y fuegos de artificio; o el virrey don Matías Gálvez, malagueño de Macharaviaya, hermano de don José, marqués de Sonora, ministro de Indias, componente de una familia de ilustrados, bajo cuyo mandato fue inaugurado este jardín. Don Matías y don Manuel de la Borda tenían en común su amor por el arte y su interés por la botánica. El primero lo demostró potenciando la Academia de San Luis y la recién creada escuela de Dibujo, antecedente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos mejicana, y apoyando la Nueva Escuela de Botánica de Nueva España³⁵; y el segundo, licenciado en artes, fomentó la construcción de iglesias en Cuernavaca como la de Guadalupe o el oratorio de San Felipe Neri y, en su afición por la Botánica, incorporó en los jardines Borda un huerto de aclimatación y un jardín botánico. De nuevo aquí hermanados de alguna manera Málaga y México, en un momento crucial entre dos pensamientos, dos ideologías y dos culturas: a pesar del concepto y formas aún barrocas del jardín Borda --o de los jardines dieciochescos del Retiro de Málaga--, el propietario demuestra un nuevo espíritu ya ilustrado, el que revelaron don Matías Gálvez y J. F. Longinos de Echeverri, séptimo conde de Villalcázar, integrante importante de la Ilustración malagueña.

Con Carlos III la botánica, ciencia aplicada integrada en los programas “ilustrados”, llegó a valorarse, no sin polémica, como conocimiento científico primordial al punto de crearse instituciones y cátedras para su enseñanza y aplicación, a la vez que se sucedían diversas publicaciones y tratados sobre su

34. Fue publicada por primera vez por ROMERO DE TERREROS, M. *Loa del Jardín de Borda* México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933. Sobre su autoría, Romero de Terreros sugiere dos nombres, J. A. Jiménez y Frías, autor del elogio fúnebre de José de la Borda, y A. Rodríguez de León, poeta sin gracia y amigo de “escribir versos con el menor pretexto”.

35. VILLAS TINOCO, S. “Los Gálvez en la política de Carlos III”, *Los Gálvez de Macharaviaya*, Málaga, Benedito, 1992, pp. 189-190.

utilidad ³⁶. En 1783, precisamente el año de la inauguración de los jardines Borda, se aprobó el Reglamento del Real Jardín Botánico de Madrid, y se nombraron las Corresponsalías que agilizarían las correspondencias y envíos de semillas, plantas secas y vivas, desde América. Aunque no la primera, la expedición a Nueva España fue muy importante, sobre todo por el hecho que la impulsó: el hallazgo de un manuscrito del médico de Felipe II, Francisco Hernández, por parte del cosmógrafo Juan Bautista Muñoz, cuya publicación en 1790 corrió a cargo de C. Gómez Ortega. Fue, sin embargo, esta expedición producto de la voluntad de este botánico y del que fuera ministro de Indias, don José de Gálvez, con la colaboración del médico aragonés Martín Sessé, primer director del Jardín Botánico de México. Pero estas actuaciones entran ya en el campo de un nuevo movimiento no barroco sino ilustrado que representa otras implicaciones y nuevas manifestaciones.

No obstante, la Casa y el jardín de Borda volvieron a ser centro de interés a mediados del siglo XIX, cuando el emperador Maximiliano decidió trasladarse a Cuernavaca en busca del buen clima que no halló en México y quedó “verdaderamente prendado de esa finca tan hermosa, que con sus hermosos jardines, sus amplios departamentos y sus estanques es todavía una verdadera mansión imperial”³⁷. De ese modo, en pleno romanticismo --y romántica fue la leyenda/historia de Maximiliano y Carlota--, la casa con el jardín recuperaron el aspecto y ambiente barrocos de los palacetes europeos del XVIII, convertidos en 1865 en auténtica residencia imperial de inmensos jardines por los que los emperadores gustaban de pasear nostálgicos de las glorias de otros tiempos.

En México surgieron también alamedas desde fechas tan tempranas como en España. En pleno siglo XVI, el virrey don Luis de Velasco comprendió ya la necesidad de establecer un paseo público en la capital y creó la más antigua Alameda de México. Tras un tiempo de abandono y nuevas ampliaciones, los virreyes del siglo XVIII impulsaron mejoras: el marqués de Croix, el marqués de Casafuerte y, sobre todo, el segundo conde de Revillagigedo, la convirtieron en un gran paseo de amplias calzadas y fuentes monumentales con esculturas mitológicas, cercado por un muro de piedra y con acceso para los carruajes de la flor y nata de México³⁸. Más moderno, el Paseo Bucarelli, inaugurado por este virrey en 1775, formado por hileras de fresnos, álamos y sauces principalmente, lucía una

36. En 1762, se publicó el tomo primero de *Flora Española o Historia de las plantas que se crían en España*, obra de José Quer, primer tratadista botánico español; cinco años después apareció *Principios de Botánica* de Miguel Bernades; a continuación, traducciones de los tratados del francés Duhamel de Monceau, de H. Patullo o el abate Rozier ... en un despliegue de actividad teórica que fue mostrando, a su vez, las diferentes posturas y actitudes de los catedráticos y estudiosos de la nueva ciencia (Gómez Ortega, Celestino Mutis, Cavanilles).

37. BLASIO, José Luis, Maximiliano íntimo, México, Editora Nacional, 1956, p. 177. La casa, cuya historia aparece ligada a hombres como Emiliano Zapata, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero o Diego Rivera, tiene en la actualidad un uso cultural. El jardín, declarado patrimonio nacional en 1970, es hoy Instituto de Cultura de Morelos.

38. Ya el viajero GEMELLI CARERI, G. F., *Ob. cit.*, p.117, la visitó en los últimos años del XVII y aseguró la concurrencia de los virreyes y toda la nobleza mexicana, que solían pasear y reunirse junto a una fuente de bronce con diversos juegos de agua.

espaciosa fuente que contenía una elevada pirámide con las Armas de la Ciudad y contaba con una jerarquizada distribución de calles: para la carroza del virrey, para los coches, para los jinetes y para los peatones³⁹. El Paseo de la Viga fue arreglado y embellecido por el segundo conde de Revillagigedo en la última década del siglo XVIII, cuyo mejor adorno según Lucás Alamán fueron los grandes cestones cubiertos de flores en primavera que, aunque no fueron flotantes, conservaban la forma antigua de los chinampas⁴⁰. Todas estas alamedas, como la construida en la ciudad de Querétaro en 1797 por el interés del Cabildo de realizar un paseo para adorno de la ciudad y recreo de sus habitantes, vuelven a mostrar ejemplos barrocos bajo voluntades orientadas ya por el nuevo espíritu ilustrado que Carlos III fomentó en España y en América, y que van a plantear igualmente la polémica profesional arquitectos-ingenieros tan viva en el siglo XIX europeo⁴¹

Ilustraciones

1.- Fuente de Anfitrite y Cascada Nueva. Jardines de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

2.- Juegos de agua del estanque de Neptuno. Jardines de Versalles.

3.- Detalle de la fuente de Ceres en el jardín del Parterre de Aranjuez (Madrid).

4.- Plano del Jardín-Patio y el jardín Cortesano del Retiro de Santo Tomás en Churriana (Málaga), realizado por José A. Del Cañizo, tomado de Fray Alonso de Santo Tomás y la hacienda "El Retiro", Málaga 1992.

5.- Plano del jardín de Borda en Cuernavaca (México), tomado de Romero de Terreros, M. Los jardines de Nueva España, México 1945.

6.- Estanque grande del jardín de Borda en Cuernavaca, fotografía tomada de Vázquez Santa Ana, Cuernavaca, México 1932.

39. ROMERO DE TERREROS, M. *Bocetos de la vida social ...*, p. 156.

40. ALAMÁN, L. , *Disertaciones históricas*, t. II, México Jus, 1942, p. 244.

41. BONET CORREA, A., en *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1985, trata sobre esta pugna de profesionales. MORALES FOLGUERA, J. M. *Jardines de Nueva España. La Alameda de Querétaro ...*, pp. 197-221, no sólo analiza los antecedentes e influencias de este paseo, también se refiere a esta "lucha por la especialización profesional" al mencionar las desavenencias entre J. M. Oruña y el Director de Arquitectura de la Academia de San Carlos de México.