

# EL JARDÍN BARROCO O *LA TERZA NATURA*. JARDINES BARROCOS PRIVADOS EN ESPAÑA

MÓNICA LUENGO AÑÓN  
Comité Científico Internacional de Paisajes Culturales  
ICOMOS-IFLA

Lo que entendemos por jardín barroco, *clásico* o *formal*<sup>1</sup>, que también así se denomina, comienza en España a comienzos del siglo XVIII para extenderse por al menos los tres primeros tercios de este siglo. Mientras que en nuestro país el XVI es la época de oro de los jardines, el XVII, salvo excepciones, va a ser un período sin grandes cambios. Si en el siglo anterior la nobleza había realizado jardines como el de los condes de Benavente, la Abadía, El Bosque y muchos otros a la estela del amor y la afición jardinera de Felipe II, en tiempos de Lastanosa habrá pocos ejemplos de esa categoría.

Le Nôtre, el genio creador del jardín barroco, que revoluciona el mundo de los jardines, está trabajando como primer jardinero para el duque de Orléans en 1635 y Vaux-le-Vicomte, su primer gran jardín se inaugura en 1661, pero nada semejante se realiza en España hasta la primera década del siguiente siglo. En el XVIII, sin embargo, toda Europa habla francés y los discípulos de De Cotte se distribuyen por todas las cortes europeas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Es curioso cómo el denominado jardín barroco se conoce en Francia, cuna de este estilo en jardinería, como jardín *clásico*, lo que parece contradictorio o al menos paradójico, ya que, si aceptamos que *barroco* implica habitualmente irregularidad o complejidad, este mismo término no debería definir los exponentes más aparentemente regulares del arte de la jardinería. M. Moliner, coincidiendo con B. Croce, remonta el origen del término a los filósofos escolásticos, quienes designaban así un tipo de silogismo. Parece que se empleaba de forma habitual en Francia a fines del siglo XVI para designar algo raro, inusual, y en Italia se utilizaba también, un siglo más tarde, con el mismo sentido. Resultaría más lógico unir su etimología a la de *barrueco* o *berrueco*, nombre con el que se denominaban en castellano a las perlas raras de forma irregular. Se utiliza de forma peyorativa hasta casi el siglo XX, cuando Wölfflin estudia la noción de *barroco* en contraposición a la de *clásico*. Desde entonces el término se emplea habitualmente para designar algo recargado, irregular, ornamentado o, como dice M. Moliner, «un estilo de ornamentación en el que predomina la complejidad de la forma, la línea curva y una intensa expresividad.» El término barroco, en lo que a jardines se refiere, se aplica a una época comprendida entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, dependiendo de las áreas geográficas.

<sup>2</sup> Esto no ocurre sólo con los jardineros o arquitectos, otros artistas también viajarían por toda Europa, como Bernini que trabajaba en París, Rubens y los Van Loo recorren toda Europa ....

Del Renacimiento parte una búsqueda que lanza al individuo hacia el mundo natural y la experimentación. La naturaleza se racionaliza y se disecciona para llegar a su perfecto conocimiento y, por tanto, a su manejo: el hombre es capaz de convertir la naturaleza en artificio. El arte consiste en una mezcla de lo natural y lo artificial donde la razón prima sobre el genio. El arte perfecciona la naturaleza y el jardín se convierte en «portador de un mensaje fundamental que proclama la subordinación de la naturaleza al arte»<sup>3</sup>.

El tema del jardín como *terza natura* será uno de los ejes en torno al cual gire el jardín barroco. Todos los autores<sup>4</sup> coinciden en situar su origen en una famosa carta, escrita en 1541 por Jacopo Bonfadio desde el Lago de Garda, quien, describiendo el paisaje labrado por los campesinos, en el que los frutos son más sabrosos y la cosecha mejor, dice que «la naturaleza incorporada con el arte y hecha artificio es connatural con el arte y llega a ser una tercera naturaleza a la cual no sabría dar nombre»<sup>5</sup>. Pero poco después, Bartolomeo Taegio, en su obra *La Villa*, publicada en Milán en 1559<sup>6</sup>, emplea unos términos muy similares. ¿Coincidencia entre ambos o es que ambos citan una fuente anterior? En todo caso, concuerdan en que la *terza natura* es el resultado de algo donde se incorporan el arte y la naturaleza y que esta incorporación ha sido realizada por el ser humano, al que beneficia al producir aquello que ni la naturaleza ni el arte por sí solos pueden hacer. Es decir, para producir un jardín, la naturaleza y el arte deben trabajar juntos. Más tarde, Cervantes, en su *Galatea*, dice también: «y la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la Naturaleza, encorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre...»<sup>7</sup>. Gracián abunda al decir: «es el Arte complemento de la Naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea y aún pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero. Suple de ordinario los descuidos de la naturaleza perfeccionándola en todo,

<sup>3</sup> Zimmerman, R., «L'Hortus Palatinus de Salomon de Caus», en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, Paris, 1991, pp. 153-156, p. 153.

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, Beck, Th. E., «Gardens as a third nature: the ancient roots of a renaissance idea» en *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, vol. 22, n. 4, pp. 327-334; Dixon Hunt, J., *L'art du jardin et son histoire*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1996; Checa, F. y Turina, J. M., *El barroco*, Istmo, Madrid, 1982.

<sup>5</sup> «... che la natura incorporata con l'arte é fatta artífice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome». J. Bonfadio, *Le Lettere e una scrittura burlesca*, ed. Aulo Greco, Roma, 1978, p. 96. Citada por Beck, Th., *ob. cit.*, p. 327.

<sup>6</sup> «... incorporando l'arte con la natura fa, che d'amendue ne riesce una terza natura..» en Beck, Th., *A Critical edition of Bartolomeo Taegio's 'La Villa'*, University of Pennsylvania, 2001, citado por Beck, Th., *ob. cit.*, p. 334.

<sup>7</sup> Así habla Elicio, maravillado por la hermosura de las orillas del Tajo, en su paseo con Timbrio y Marsilio al valle de los Cipreses, el sexto y último libro. Cervantes, M. de, *La Galatea*, ed. M. Aguilar, Madrid, 1940, p. 753, citado por Añón, C., *Los parámetros del jardín renacentista* (en prensa).

que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera»<sup>8</sup>. Y aún Calderón, como también apunta Orozco, al alabar la belleza de un jardín dice:

«Que al adelantarse en él quiso  
el Arte a lo natural,  
a lo propio el artificio»<sup>9</sup>.

La naturaleza, el artificio y el jardín se convierten en la tríada natural. Durante la época del Barroco, la transformación *artificiosa* de la naturaleza será el tema principal del jardín; se convierte, como dice Checa, en una «cualidad añadida a la Naturaleza, a la vez que se considera como un medio de su perfección»<sup>10</sup>. Se retoma quizás así la antigua idea ciceroniana, recogida en *De Natura deorum*, en la que el autor se refería al paisaje agrícola transformado por la mano del hombre como a una *altera natura* (o segunda naturaleza). Si a estas dos naturalezas de Cicerón se añade una tercera, el jardín de placer reinventado en el Renacimiento, tendremos las tres naturalezas barrocas. En el jardín se funden lo natural y lo artificial, se controla la naturaleza y también esa naturaleza, imitada, produce efectos escenográficos imposibles. El humanista Claudio Tolomei escribe a Giambattista Grimaldi en 1543, «mescolando l'arte con la natura, non si sia discernare s'ella é opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un naturale artificio, e hora una artificiosa natura»<sup>11</sup>. Dice Aracil: «la dialéctica entre naturaleza y artificio es una de las vertientes de este juego. Como consecuencia de una consideración de la ciencia y la mecánica... lo segundo parece primar sobre lo primero: la Naturaleza queda oculta tras una bella mentira, pero quizás solo por medio de mentiras y ficciones podemos –o pudieron los artistas, intelectuales y patricios de esta órbita del manierismo y Barroco– captar o imaginar sus difíciles y a veces laberínticas claves. El jardín es, obviamente, el centro principal de esta sugestiva síntesis»<sup>12</sup>.

Al llamar *terza natura* a los jardines éstos se colocan en la tríada de las zonas conceptuales del paisaje, ordenados jerárquicamente de acuerdo al grado en el que cada uno representa a la naturaleza, controlada o modificada por la acción del hombre. Estas zonas estaban unidas por un fuerte eje, dominado por

---

<sup>8</sup> *Criticón*, parte I, Crisis VIII, citado por Orozco, E., «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco» en *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989, ed. facsimilar con introducción de A. Sánchez Trigueros, p. 121.

<sup>9</sup> Orozco, E., *ob. cit.*, p. 124.

<sup>10</sup> Ver todo el capítulo «Artificiosa natura» de Checa, F. y Turina, J. M., *ob. cit.*

<sup>11</sup> Tolomei, C., *Delle Lettere libre sette*, Venecia, 1547, I, II, 1 (carta del 26 de julio de 1543), citado por MacDougall, E. (dir.), *Fons sapientiae. Renaissance garden fountains*, V Dumbarton Oaks Colloquium, Washington, 1978, p. 12.

<sup>12</sup> Aracil, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 259.

la perspectiva, que guiaba la vista para percibir más claramente las tres diferentes naturalezas. Así, la zona más cercana a la edificación estaba dominada por el orden y la armonía para continuar con los campos ordenados pero con menor ornamentación y, en el último plano, se situaba la naturaleza *salvaje*. El eje demostraba los diferentes estadios de control de la naturaleza por el hombre en una secuencia de escenas unificadas por el espíritu. Este eje es una de las constantes en todos los especialistas cuando hablan del jardín barroco. Para Steenbergher y Reh, por ejemplo, «el plano de cuadro (la terraza) y la línea (el eje) son los medios más importantes de organización espacial del jardín. El eje crea profundidad, claridad y orden dentro de la imagen»<sup>13</sup>.

¿Cuál es la variante respecto del jardín renacentista que había introducido el eje en la estructura del jardín moderno? La prolongación del eje central y su extensión hacia campo abierto, más allá del jardín, inscribiendo gráficamente esta escala de las tres naturalezas en un lugar específico<sup>14</sup> e imponiendo a la naturaleza la expresión de una ley universal<sup>15</sup>. En palabras de Dixon Hunt, el jardín será concebido como teatro para la representación de la naturaleza y el arte<sup>16</sup>. Y precisamente en este momento es cuando el teatro y el jardín se encuentran más unidos, íntimamente ligados también a la literatura y la arquitectura. El descubrimiento de las leyes de la perspectiva revolucionaría los decorados teatrales, cuyos primeros ejemplos imitando el espacio real aparecen en Italia. También de Italia surgen *maestros teatristas* que invaden las cortes de toda Europa y, a su vez, especialistas en jardines que se convierten en decoradores de teatros, como los Francini en Francia.

Algunas de las representaciones más importantes que se llevan a cabo tienen lugar en el mismo jardín, que se convierte en un gigantesco decorado. Baste recordar el coliseo del Buen Retiro de Madrid, cuyo fondo se abre en momentos determinados a los jardines, incorporando éstos al espacio escénico, o las más conocidas representaciones teatrales y fiestas como la *Fête* de Vaux-le-Vicomte, celebrada por Fouquet en honor de Luis XIV, y en casi todos los proyectos de jardines, como los del nuevo Palacio Real de Madrid, se incluye un teatro al aire libre. Sin ir más lejos, hay que recordar que uno de los escenarios más frecuentes de las obras teatrales de Tirso, Lope y muchos otros autores es el jardín<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Steenberger, C. y Reh, W., *Arquitectura y paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 157.

<sup>14</sup> Dixon Hunt, J., *Greater Perfections. The practice of Garden Theory*, Thames and Hudson, Londres 2000, p. 8.

<sup>15</sup> Tagliolini, A., *Storia do Giardino Italiano*, La Casa Usher, Florencia 1988, p. 228.

<sup>16</sup> Dixon Hunt, J., *ob. cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> Ver Lara Garrido, J., «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en Laplana Gil, J. E. (ed), Actas el I y II curso en torno a Lastanosa, *La Cultura del Barroco. Los Jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2000, pp. 187-226.

La perspectiva fue desarrollada por J. F. Nicéron en *Perspective curieuse ou magie des effets merveilleux* (1638) y, con su conocimiento teórico, se consigue su manipulación difuminándose así el límite entre imagen y realidad. Todos tenemos en la cabeza ese pequeño divertimento, esa falsa ilusión óptica de la galería del Palazzo Spada donde Borromini, gracias a las falsas perspectivas, logra que un pequeño espacio vea multiplicada su longitud por cuatro<sup>18</sup>. La anamorfosis fue, en este sentido, el mecanismo más avanzado: «junto con el descubrimiento de la coulisse, los trazados superpuestos y los efectos de luz y sombra, fueron los medios más importantes para introducir el “infinito” dentro de los límites del plano»<sup>19</sup>. Es la proyección de una imagen sobre un plano oblicuo, como la sombra de un objeto iluminado por una luz radiante, y está desarrollada en múltiples tratados de la época, como el de Nicéron antes mencionado, pero también en *Ars Magna lucis et umbrae* (A. Kircher, Roma, 1664), *Perspectiva horaria* (E. Maignan, Roma, 1648), J. Dubreuil, *La perspective pratique* (París, 1649), y el más importante en cuanto a su aplicación teórica en la arquitectura, *Architectura civil recta y obliqua* (J.C. de Lobkowitz, Vigevano, 1678). «Hay pocas obras de perspectiva que no propongan los jardines como ejemplo de sus aplicaciones y todo en estos jardines se dispone... según el arte de la perspectiva. Se rige, fundamentalmente, por la simetría –axial o no– y por el orden de las terrazas, desde donde la visión se extiende, dominando todo el conjunto»<sup>20</sup>.

Las nuevas técnicas de medición también serán fundamentales, desarrolladas sobre todo por los ingenieros que estudiaban las fortificaciones y la balística. Y así como el jardín se encuentra íntimamente ligado al teatro, también se encuentra unido a las fortificaciones, ya que ambos, ingenieros y jardineros, trabajan sobre un espacio geoméricamente dominado<sup>21</sup>.

Las leyes de la óptica se suman, pues, a las técnicas científicas para obtener como resultado el jardín cartesiano, que representa el epítome estético del dominio sobre la naturaleza. El jardín se convierte en un mero instrumento del conocimiento y el poder. En el jardín barroco hay un punto de vista perfecto que lo conduce hacia el infinito, que se convierte así en un elemento principal

<sup>18</sup> Le Nôtre, por ejemplo, dibujaba sus planos en perspectiva mixta, combinando en el mismo dibujo plantas y perspectivas, así como para las estatuas se colocaban las masas de piedra y el jardinero indicaba dónde debían tallarse los huecos de las figuras, que se abrían a perspectivas estudiadas.

<sup>19</sup> Steenberger, C. y Reh, W., *ob. cit.*, p. 157.

<sup>20</sup> Verin, H., «La technologie et le parc, ingénieurs et jardiniers en France au XVII<sup>e</sup> siècle», en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, París, 1991, pp. 131-143, p. 136.

<sup>21</sup> Las comparaciones entre jardín y fortaleza son numerosas en la literatura de la época, como la que encontramos en Saavedra y Fajardo en su *Empresa V<sup>a</sup>*, citada por Orozco, en la que el príncipe aprenderá la fortificación «fabricando con alguna masa fortaleza y plazas, con todas sus entradas entre-cubiertas, fosos, baluartes, medias lunas y tijeras... y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras se formarán de mirto y otras yerbas en los jardines», citado por Orozco, E., *ob. cit.*, p. 124.

de la composición formal<sup>22</sup>; el cielo jugará un papel protagonista en el paisaje simbólico del jardín barroco, permitiendo la representación empírica de Dios.

También en la vegetación, otro de los elementos fundamentales del jardín, comienzan a sentirse los cambios. Se introducen nuevas especies y varía la forma en que se emplean, todo ello de la mano de jardineros con una extraordinaria formación como arquitectos y botánicos, aplicando criterios científicos y estéticos. Resultado de las expediciones científicas al Nuevo Mundo se ponen de moda las frutas exóticas, como el ananás o piña, que se convierte en un delicado regalo entre los nobles. Está en auge la topiaria y la poda, en la que fueron maestros los franceses y los jardineros de la Murta de Valencia, conocidos como *lligadors d'orts*.

Con estas breves premisas nos adentramos en el estudio de los jardines privados de la época en España, que constituye un caso excepcional dentro del panorama internacional ya que durante todo el siglo XVII se mantienen los parámetros renacentistas, a los que se añaden elementos manieristas como fuentes, sorpresas, juegos de agua, grutas y complejos sistemas hidráulicos con gran sentido escenográfico. Lo que conocemos como jardín barroco no aparece en nuestro país hasta comienzos del XVIII, con la llegada de arquitectos y jardineros franceses a la corte de Felipe V, especialmente con la dinastía de los Boutelou. La documentación relativa a estos jardines del XVII es escasa, si exceptuamos el caso del Buen Retiro de Madrid.

En 1600 Madrid se había convertido en corte y la nobleza, buscando su papel, construye sus palacios. Uno de los ejes principales fue el del Prado Viejo, que a partir de 1606 comienza a sufrir una serie de transformaciones debido, según Lopezosa<sup>23</sup>, a su situación estratégica en la entrada de Madrid, a la ubicación de los monasterios de San Jerónimo y Atocha y otros factores. La construcción del Buen Retiro supuso más tarde un importante impulso en este cambio de orientación. Además, fuera de la almendra central, había más terreno y espacio para jardines, considerados ya elemento fundamental del conjunto palaciego. En Madrid, gracias al detallado plano de Texeira, se pueden observar gran cantidad de jardines privados, la mayoría de reducidas dimensiones y muchos de ellos pertenecientes a huertas y conventos. Entre los de mayor tamaño, podemos citar el de la Casa de la Duquesa de Terranova junto al portillo de las Maravillas, la Casa de la Duquesa de Osuna, en el barrio del Barquillo, la Florida, el Palacio del Duque de Frías, la Casa de las Siete

<sup>22</sup> Ver Weiss, A. S., *Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

<sup>23</sup> Ver Lopezosa Aparicio, C., *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006.

Chimeneas, la Huerta del regidor Juan Fernández, el Palacio del Marqués del Carpio, el Palacio del Duque de Lerma, el Palacio de Villahermosa (antes del Conde de Maceda), el Jardín de la casa del Marqués de Valmediano (antes del Duque de Medinaceli), el Huerto y Jardín del Marqués de Aguilar, etc.<sup>24</sup> Fuera de los límites de la ciudad se encontraban las del Conde de Montealegre y las del Conde de Baños. Estas casas continuarán como casas de recreo hasta bien entrado el siglo XVIII cuando, con el crecimiento de la ciudad, se convierten en residencias urbanas y se comienza la construcción de villas suburbanas alejadas del centro<sup>25</sup>.

Entre los del Prado Viejo<sup>26</sup> destacaba el jardín del Conde de Monterrey, en la manzana 273. Es conocido por la famosa fiesta que organizó allí el Conde Duque de Olivares, uniéndolo al del Conde de Maceda (lo que fue Palacio de Villahermosa) y al del Marqués del Carpio, con ocasión de la fiesta de San Juan de 1631, en la que se representaron dos obras teatrales, de Quevedo, *Quien más miente, medra más* y de Lope, *La noche de San Juan*<sup>27</sup>. D. Manuel de Zúñiga Fonseca, VI Conde de Monterrey, estaba casado con una de las hermanas del Conde Duque de Olivares, miembro del Consejo de Estado, embajador en Roma y virrey de Nápoles hasta 1637, cuando regresa a Madrid. Contrata a Juan Gómez de Mora<sup>28</sup> como arquitecto, quien realiza una obra típicamente suya, sencilla, de ladrillo, con dos plantas y torres. El palacio contaba con una gran escalinata de dos tiros que bajaba al jardín, lo que ya denota su importancia, y una galería, lo más destacable, que se construyó al final del jardín, con

<sup>24</sup> Ver Conde de Polentinos, «Antiguas huertas y jardines madrileños», *Investigaciones Madrileñas*, Madrid, 1948, pp. 161-176, p. 165.

<sup>25</sup> Martínez Medina, A., «Tres casas de recreo madrileñas», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1992, T. XXXI, pp. 61-70 y Lasso de la Vega, M., *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Libro primero. Canillejas y Chamartín de la Rosa*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

<sup>26</sup> Dice Lopezosa sobre las casas-jardín del Prado, «Los jardines debieron ser espacios notabilísimos. Los recintos abiertos, destinados a servir de lugar de recreo, se emplazaron, por lo general, en la parte posterior de la posesión, entre la vivienda y el Prado. Se estructuraron en distintos niveles comunicados a través de escaleras y pasadizos. Fontanas y esculturas fueron los elementos preferidos para embellecer los vergeles. Los estanques, elementos funcionales para el riego de las múltiples y exuberantes especies vegetales existentes en los jardines, adquirieron un carácter funcional y estético, al concebirse como grandes fuentes o cenadores. Un elemento común a todos los jardines fueron las grutas, espacios fantásticos adornados con esculturas y fuentes. La impronta que debieron causar estos edificios en el Prado tuvo que ser fuerte. La aparición de las primeras residencias coincidió con las primeras intervenciones urbanísticas emprendidas en el sector, de tal forma que de las reformas y del resultado de las fábricas dependió en gran medida el desarrollo urbano del Prado Viejo», *ob. cit.*, p. 348.

<sup>27</sup> «Relación de la fiesta que hizo a Sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año 1631», Mesonero Romanos, R., *El Antiguo Madrid*, Madrid, 1881, tomo II, pp. 251-262.

<sup>28</sup> Ver sobre Juan Gómez de Mora, Tovar Martín, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

aperturas y ventanas que daban al Prado de San Jerónimo. Esta galería tenía dos torres y en el interior, en cada pared, cuatro nichos para esculturas<sup>29</sup>. Según Elliot y Brown, el lugar se concibió como una galería artística en la que exhibir la pinacoteca y la colección de obras de arte de los condes<sup>30</sup>. Las obras finalizaron alrededor de 1639. El jardín se disponía en dos niveles o terrazas, unidas por una escalera. De su importancia tenemos noticia por la tasación que se realiza en 1710<sup>31</sup>, donde se habla de «siete estatuas de Mármol blanco sobre sus pedestales...», fuentes y una gruta, que el conde mandó construir debajo del jardín chico, adornada con fuentes y estatuas<sup>32</sup>. Por fortuna, la tasación fue realizada por el jardinero y arbolista mayor del Buen Retiro, por lo que sabemos también de algunas de sus especies vegetales, con los cuadros de boj y árboles frutales «perales, graviolos, perales vergamotos, perales de invierno, albaricoques, zirueta verdal... castaños de Francia, almendros, granados, saucos, ave-llanos...» así como naranjos, rosales y jazmines. Este inventario muestra otra de las características de los jardines de la época, en los que pervive el sentido utilitario o de producción, donde los árboles ornamentales alternan con los frutales<sup>33</sup>. En 1745 el conde de Montijo arrendó las casas junto con «sus fuentes de agua de pie, las del jardín, su noria, juego de aguas, estanque, emparrado y demás árboles frutales, jardín y huerto de arriba»<sup>34</sup>. El jardín, sin duda, tenía

<sup>29</sup> La galería debió ser un elemento notable, descrita por Juan Silvestre Gómez en 1640: «... su bella Galería resplandece/con lustrosa pared, en quien ofrece/en pórticos del Sol rejas vistosas; A las Ninfas hermosas,/ con verdes celosías, y por ellas, /Cielos permite, recibiendo estrellas,/ Asimismo ventanas con sus puertas, /Responden al jardín, y estando abiertas/ Divisa el bello Prado, desde afuera,/ La rica Primavera,/ Que en Presencia de Flora, y de Pomona/ De verdes esmeraldas se corona/...», Continúa la oda dedicándole también versos al jardín y estatuas, de las que dice: «... circundan este sitio peregrino/ seis estatuas de mármol cristalino./ con dos monstruos marinos, que valientes, / Oprimen dos serpientes,/ ... logrando su fortuna en este prado/ el saludable espárrago sembrado/ en tapetes de Flora/ néctar vier-te,/ y en flores se convierte/...» Silvestre Gómez, J., *Jardín Florido del Excelentísimo Conde de Monterrey, y de Fuentes*, versos 7-11, impresa en Madrid, en 1640, por Pedro Tazo, citada por Lopezosa, C., *ob. cit.*, p. 366.

<sup>30</sup> Coincide con ellos P. Sagués, quien señala que en el inventario que se realiza en 1710 figuran «doce estatuas de medio cuerpo, mayores que del natural, de mármol blanco y jaspes, con sus pies de madera, que están en la galería.» Sagués, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*, Graf. Canales, Madrid, 1963, pp. 111-120, p. 120. Las pinturas eran ciento dieciocho y entre ellas se contaban obras de Velázquez, Ribera, Tiziano, Dürero, etc.

<sup>31</sup> A.G.P., Sección Administrativa, Leg. 1215, *Tasa de los mármoles y estatuas del Jardín de Monterrey*, realizada en 1710 por Mathias Carmaniny, citado por Lopezosa, C., «La Casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1993, Tomo XXXIII, p. 277-28, p. 281.

<sup>32</sup> A.H.P., P<sup>o</sup> 3.965, 11 de septiembre de 1639. *Tasación de las obras realizadas en el jardín de los Monterrey*, entre ellas los solados y cerramientos del cañón de la gruta, *Idem*, p. 282.

<sup>33</sup> A la muerte del conde, pasa a su hija y yerno, quienes en 1661 agrandarían la posesión, pero al morir sin hijos, acaba adquiriéndola la Congregación de San Fermín de los Navarros que la reforma, ubicando la iglesia en el lugar de la galería.

<sup>34</sup> A.H.P., Protoc. 15.793, fols. 211r-220r. Citado por Sagués, P., *ob. cit.*, p. 115.



gran importancia, ya que una de las condiciones del arrendamiento era que el conde debía conservar las estatuas, fuentes y otros elementos del jardín, por lo que en 1745 se hace un inventario de dichas estatuas<sup>35</sup>.

La galería del jardín, utilizada como galería de arte, será un elemento frecuente en este tipo de jardines. Ya desde que el papa Julio II encargara a Bramante el Belvedere como lugar donde exponer su importante colección escultórica, el jardín y las dependencias anexas se habían transformado en un lugar predilecto para este fin. De ahí surgirán los llamados *jardines arqueológicos*, que se habían impuesto a partir del siglo xvi. Se generalizaron las colecciones de antigüedades, de una forma culta. A partir del siglo xvii y del xviii, este tipo de jardines se vuelca hacia lo lúdico y escenográfico. «La finalidad de este último –el jardín del siglo xviii– está ligado a la “sociabilidad” y “prestigio” del propietario, pues el jardín se convierte en una prolongación de la parte noble de la vivienda y de la propia morada»<sup>36</sup>. Se pueden citar varios antecedentes españoles del siglo xvi, pero entre ellos cabría destacar el del duque de Alcalá, virrey de Nápoles, quien contrata a Benvenuto Tortello en 1566 para remodelar la Casa de Pilatos, en Sevilla, así como su palacio de Bornos en Cádiz, donde también se realiza una *loggia* que albergaba parte de su colección de estatuas italianas. El jardín de Bornos se situaba también en dos planos de diferentes alturas, conectados por escalerillas y divididos por un camino que finalizaba en una fuente de rocalla<sup>37</sup>.

De este mismo tipo, también en Madrid, era la casa palacio de la Duquesa de Arcos, en la zona de Leganitos, que anteriormente había sido propiedad del Duque de Salvatierra y, a finales del xvii (1693), había sido comprado por D. Jerónimo de Miranda. La tasación que se realiza cuando la compra la Duquesa de Arcos en

<sup>35</sup> Entre las que se cuentan «ocho columnas de mármol blanco de Génova, con sus estatuas en los capiteles... que son Juno, Ceres, Baco, Júpiter, Hércules, Venus, Marte y Palas. Y entre dichas columnas, una fuente de mármol blanco de Génova, que se compone de pilón pedestal y todo el adorno que sobre él carga... cuatro porciones de círculos que sirven de asientos, alrededor de la dicha fuente... tres niños echados y una estatua de mujer, de mármol de Génova... rotos, que están a un lado del estanque grande de agua. En el rincón, junto a la noria, una estatua de mujer, desnuda, de mármol blanco, con pedestal de berroqueño... Una figura de bronce, que parece de Baco... que está en un nicho junto al estanque, con su pedestal de madera... Tres fuentes de una piña, en medio, sobre zócalo de piedra de Colmenar, de siete pies de diámetro el pilón... que todas están en la calle del medio de dicho jardín... Veintitrés columnas de mármol blanco... y en las catorce de ellas grabado en sus capiteles el escudo de armas que parece ser de la casa de Ayala, y las nueve restantes con capiteles de piedra blanca de Colmenar, sobre las cuales está la armazón que sostiene el emparrado...». Citado por Sagués, *ob. cit.*, p. 22.

<sup>36</sup> Martínez Medina, A., «Casa Palacio de la Duquesa de Arcos en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1991, T. XXX, pp. 158-163, p. 159.

<sup>37</sup> V. Lleó los denomina *jardines-anticuarios*, «concebidos al modo de galerías arqueológicas al aire libre». Sobre los jardines de la nobleza en época de Felipe II, ver su interesantísimo artículo «Los jardines de la nobleza», Añón, C. y Sancho, J. L. (eds.), *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. 222-244.

1746 habla de un jardín al que se accede por una escalinata, con el suelo embaldosado, una noria y una fuente, con un jardín adornado por una serie de estatuas. Cuando lo alquilan en 1758 los duques de Benavente se hace un nuevo inventario y se menciona una gran galería que daba al jardín, situada entre éste y un patio. La galería contenía un gran número de pinturas con todo tipo de temas<sup>38</sup>. Del jardín, propiamente, se sabe que contenía una gran fuente con una Diana sobre «cuatro mascarones con sus conchas y en ellos cuatro surtidores», grandes tiestos vidriados y una serie de «figuras antiguas» dispuestas a lo largo de sus cuatro lienzos.

También tenía galería al Prado otro de los palacios madrileños importantes, el del duque de Lerma, en el prado de San Jerónimo, manzana 233, que se comienza hacia 1603. Hay noticias detalladas de los trabajos en los jardines y huertas, de las conducciones de agua, construcción de las fuentes, como la del Peñasco, ejecutada por el escultor Estavio de Córdoba<sup>39</sup>, e incluía otro de los elementos que serán característicos, el pequeño zoológico o pajarera, con monos, faisanes, etc. Existían naranjos que se protegían en invierno y balcones, cenadores, celosías y enrejados. Los jardines estaban divididos en estancias: el jardín de Eva miraba directamente sobre el de Hércules. Era casi, a pequeña escala, una recreación de la Villa Ducal de Lerma. A finales del XVII todavía hay cuentas de los arreglos en los miradores del jardín y pagos a jardineros y hortelanos, y se encargan continuamente obras de pintura y arreglos para las fuentes, barandillas, etc.

El duque de Frías tenía en Madrid huerta y jardín separados por un corredor con pasamanos, balaustres de hierro y pedestales de piedra con diez figuras de mármol blanco de Génova en hornacinas con conchas en las manos, dos cabezas de Emperadores y trece más repartidas por el jardín. La fuente era una columna de mármol. Además, había cinco alegorías de planetas y dos estatuas de un viejo y un soldado, cuatro fuentes más de jaspe encarnado y seis columnas con sus capiteles y otra fuente de jaspe con una columna con un Cupido de mármol encarnado. El inventario de especies repite de nuevo una gran cantidad de frutales como perales de invierno, granados, melocotoneros, membrillos, albaricoqueros, además de azucenas, clavellinas y jazmines<sup>40</sup>.

Entre estos *jardines arqueológicos* Lleó cita entre otros el del Marqués de Mirabel en Plasencia, el del Duque de Medina Sidonia y el Conde de Castelar en Sevilla, el del Duque de Arcos en Marchena, los del arqueólogo Antonio

<sup>38</sup> Martínez Medina, 1991, *ob. cit.*, p. 149.

<sup>39</sup> Ver Lopezosa, C., «La residencia del duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora», *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 1, 1998, pp. 458-485.

<sup>40</sup> Conde de Polentinos, *ob. cit.*, p. 165.

Agustín en Tarragona o los de Martín Gurrea en Aragón, el Duque de Villahermosa en su villa de Pedrola o los de la finca «La Maya» en Utrera, de Rodrigo Caro, siempre con nichos donde albergar estatuas o bustos de emperadores romanos<sup>41</sup>. También sabemos que el jardín del castillo de Benavente albergaba una rica colección de estatuas con bustos de hombres célebres, emperadores y dioses colocados en nichos, en un complejo programa decorativo<sup>42</sup>. Del palacio de verano del arzobispo de Sevilla en Umbrete, arrasado por un incendio y que fue reconstruido y replantado en torno a 1760 por encargo del arzobispo Francisco de Solís, se sabe que en él había estatuas de tema mitológico y bustos clásicos de mármol de origen romano<sup>43</sup>. Esta costumbre, que podemos remontar a Felipe II y especialmente al jardín del rey en Aranjuez, permanecería hasta bien entrado el siglo XVIII; baste citar los bustos romanos que la Condesa-Duquesa de Benavente hace traer trabajosamente desde su palacio en Gandía para decorar la plaza de emperadores de su finca el Capricho de la Alameda de Osuna, a finales del XVIII.

De este mismo tipo escultórico era el Huerto de Pontons, en Valencia, que conocemos por una descripción de comienzos del siglo XVIII, con estatuas de la diosa Ceres, Flora, Baco, Diana, Venus, Neptuno, una fuente con peñasco y tritones, conchas, tortugas y yerbas<sup>44</sup>, y otra fuente con cuatro pirámides.

Volviendo a Madrid, tendríamos que citar La Florida, producto de la adquisición de varias fincas (La Florida, la Huerta de la Salceda, la de la Marquesa de Villahermosa, etc...)<sup>45</sup>. Francisco de Moura, Marqués de Castel Rodrigo, fue el constructor del palacio de La Florida y sus jardines, que reformó y en los

<sup>41</sup> Lleó, V., *ob. cit.*, 231.

<sup>42</sup> González, R., Regueras, F. y Martín Benito, J. I., *El Castillo de Benavente*, Centro de de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, Salamanca, 1998.

<sup>43</sup> Nieto, S., *El jardín barroco español y su expansión a Nueva España*, p. 1309, Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/103f.pdf>

<sup>44</sup> Carrascosa, J., *De Jardines Valencianos*, Imp. Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1933, p. 77, donde hay una descripción del Huerto «llamado el Huerto de Pontons, a donde vi unas estatuas tan bien hechas que me pareció que el arte no pueda hacer más, y con la afición mía a estas cosas es tal que me quedé admirado de ver tales prodigios de escultura, porque al entrar del jardín le viene a uno a la vista la Diosa Ceres, después va siguiendo la Diosa Flora, las dos de Mármol de Masa Carrara, después se sigue un perro de piedra tosca tan bien hecho que no se puede hazer más, después le sigue un viejo calentándose arropado con una Manta también de Mármol, síguese otro, con sus collares de piedras, síguese el Dios Baco con su taza en la mano y con Racimos en la cabeza y muy alegre; de este viene el Dios A-Polol (o Horfeo) con su sitara con ademan de tocarla, de este viene la Diosa Diana con Arco y Aljava todos del dicho mármol. – A la otra parte del jardín están cada uno en su Nicho, la Diosa Venus desnuda y tambien hecha quenno se puede azer mas, a la otra parte está Neptuno Dios de las Aguas tan bueno como la Venus...»

<sup>45</sup> Ver sobre esta propiedad el magnífico trabajo de Fernández Talaya, M. T. *El Real Sito de la Moncloa y la Florida*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1990.

que distribuyó numerosas estatuas de mármol que hizo traer de Italia, llegando a ser uno de los lugares más bellos y conocidos de Madrid hacia finales del siglo XVII. Muere en 1675 y deja en testamento la posesión a su hija Leonor, momento en que se realiza una tasación donde figuran las estatuas que se trajeron de Génova<sup>46</sup> y lo pintado en la casa principal por Francisco Ricci, entre lo que se encontraba «la pintura del relieve de la gruta baja, nueve pinturas de la fuente y gruta del jardín alto, dos pinturas de perspectivas de las puertas del jardín y todo lo pintado en la gruta de la fachada principal»<sup>47</sup>. Crónicas de viajeros de la época la describen elogiosamente<sup>48</sup>. Por los inventarios realizados a la muerte del marqués se pueden añadir figuras de Júpiter, Hércules y el león y una Venus que decoraba otro de los jardines. Entre las fuentes destacaba la Fuente Grande, con una estatua de Orfeo y cuatro sirenas.

En Loeches, en los alrededores de Madrid, se encontraba el palacio del Conde-Duque de Olivares, que fundó en esta localidad un convento de Dominicas junto al que edificó su palacio, donde se retiraría tras su caída en desgracia y destierro en 1643. Aquí se funden las huertas del convento, según trazas de Carbonell, autor del palacio del Buen Retiro, con el jardín propio de la residencia del conde-duque. El convento disponía de huerta y ermitas, cuatro capillas en los ángulos de la huerta, que remiten a las ermitas del Buen Retiro o las mencionadas en La Florida. El conde-duque supervisaba personalmente la construcción del palacio y jardines del Buen Retiro, por lo que podríamos suponer que, aunque a menor escala, querría reproducir, para su particular «retiro», el mismo esquema que ya había aprobado<sup>49</sup>. Así pues, traslada los ideales del pala-

<sup>46</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>48</sup> Entre ellos el Conde de Harrach, en su *Diario de viaje* por España, en los años 1673 y 1674, describe: «Los cuartos de arriba son muy alegres, especialmente aquel donde se ha colocado su cama. Desde allí el marqués puede ver, sin incorporarse, el jardín, el río y las capillas ... El jardín está dividido en dos partes: delante de la casa hay un parterre cuadrangular con abundantísimas flores alrededor de las cuales puede verse un pequeño espaldar con pequeños perales y árboles muy pequeños que dan buenas frutas. Entre ellos hay varios naranjos. Al final de este parterre se encuentra una gruta muy bien hecha, cuyo interior representa el monte Parnaso. Está llena de cascadas y surtidores. Sobre esta pared, así como en la doble rampa que conduce al jardín, hay estatuas de mármol como se hacen en Massa, cerca de Génova. Este jardín es también de forma cuadrangular, y no tiene flores, pero sí gran surtido de legumbres. Una gran parte de la montaña también pertenece al marqués y en ella ha mandado construir una gruta de rocalla.» La Condesa D'Aulnoy la describe de esta forma: «La Florida es una residencia muy agradable, cuyos jardines me han gustado mucho; ví en ellos estatuas de Italia, esculpidas por los mejores maestros; aguas fluyentes, que producen agradable murmullo; flores hermosas, cuyo aroma seduce a los sentidos... Once figuras del Monte Parnaso adornaban uno de ellos, habían sido realizadas en yeso y estaban acompañadas del caballo Pegaso, tallado en madera. En este jardín había una gruta que tenía cuatro nichos adornados con estatuas de yeso doradas en mate de seis pies de alto cada una. El jardín alto estaba decorado con seis jarrones de yeso situados sobre los dos cenadores que adornaban.» *Idem*, p. 100 y 101 respectivamente para las dos descripciones.

<sup>49</sup> Laca, R., *Estudio histórico para la excavación arqueológica del jardín de las Dominicas de Loeches*, estudio sin publicar, Madrid, 2004.

cio real a su propia fundación, uniendo como era habitual placer y producción, recreo y diversión.

Con estos breves antecedentes sobre los jardines de los últimos Austrias, que podríamos denominar más propiamente manieristas que barrocos, que quedan perfectamente descritos en los *Cigarrales* de Tirso, nos enfrentamos al jardín barroco, clásico, formal o francés, como se le quiera denominar. ¿Qué ocurre en España mientras en toda Europa se abre paso el Barroco jardinero? El paso del jardín propio de la dinastía de los Austrias, herencia de Felipe II, a la introducción del Barroco de La Granja ha sido poco estudiado. Mientras el impacto de Marly, Vaux-le-Vicomte y Versailles irradia toda Europa, hasta el advenimiento de Felipe V, duque de Anjou y nieto de Luis XIV, la jardinería española sigue por cauces particulares. Con la llegada del primer Borbón se instaura en España el nuevo jardín clásico francés, pero con la particularidad de circunscribirse a las obras de la realeza, salvo contadas excepciones, ya que existe una clara continuidad con el periodo anterior. «A pesar de los numerosos jardineros... que a partir de los trabajos de La Granja fueron viniendo a España, a pesar del afrancesamiento de la ‘ilustración’ a finales de siglo, el estilo y sentimiento del rey Felipe II (mezcla entre herencia hispano-árabe, técnica y orden flamencos, esencia italiana) seguirá siendo la base de las “constantes” de la mejor jardinería española»<sup>50</sup>. El jardín de infinita perspectiva se adaptaba mal a la topografía española, donde es difícil encontrar grandes llanuras con abundancia de aguas. El elevado coste de este tipo de obras no estaba al alcance de toda la nobleza, por lo que los ejemplos señeros los encontraremos en los Reales Sitios.

Los principios que van a regir la jardinería española cortesana durante al menos la primera mitad del siglo XVIII serán los postulados por Le Nôtre y recogidos en manuales de la época, como el famoso *La Théorie et la Pratique du Jardinage* de Dézallier d'Argenville; ahora bien, aunque la teoría sea francesa, sus autores serán franceses, españoles o italianos<sup>51</sup>. Ellos adaptan las directrices del nuevo estilo a la particularidad del suelo español; ingenieros, jardineros, técnicos y artistas siguen utilizando durante muchos años los tratados, aunque «sin entrar en la esencia de los mismos»<sup>52</sup>. De lo que no cabe duda es de que

<sup>50</sup> Serredí, Lucía, «La jardinería en el paisaje urbano madrileño», en el catálogo de la exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, Añón, C. (dir.), Museo Municipal, Madrid, 1986, pp. 151-163, p. 155.

<sup>51</sup> Con ambos principios coinciden la mayoría de los autores, Añón, C., «El arte del jardín en la España del siglo XVIII», catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Bonet Correa, A. (dir.), Comunidad de Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 255-270. Rabanal, A., «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España» en Hansmann, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Nerea. Madrid, 1989; Sancho, J. L., «Aranjuez y el arte del jardín durante el reinado de Carlos III», *Reales Sitios*, 1988, n. 98, pp. 49-59.

<sup>52</sup> Añón, 1987, *ob. cit.*, p. 261.

el punto de partida para el cambio de estilo son los proyectos que se realizan en Francia para la reforma de los jardines del Buen Retiro, que no analizaremos aquí porque excede del ámbito de este estudio y que se inician en 1708, cuando el monarca decide transformar el lugar y dotarlo de una residencia y jardines acordes con los nuevos gustos y, para ello, entra en contacto con De Cotte, *Premier architecte du roi de France*, cuñado y discípulo de Mansart. Otra serie de proyectos, igualmente no realizados, pero de gran interés, son los destinados al Campo del Moro o jardines del nuevo Palacio Real de Madrid<sup>53</sup>. Pero el ejemplo paradigmático del jardín barroco en España será La Granja, donde trabajan Carlier, el ingeniero Marchand y el jardinero Esteban Boutelou. Marchand será el autor de la reforma del jardín de Migas Calientes, propiedad en origen de Luis Riqueur, boticario del Rey y semilla del futuro Jardín Botánico. El proyecto deja patente la transformación de una sencilla huerta medicinal en un jardín donde se dejan de lado los antiguos cuadros para plantear un gran parterre de *broderie* flanqueado por unos bosquetes con cenadores y fuentes<sup>54</sup>.

Ahora bien, la iniciativa privada en España se va a decantar, salvo excepciones, por una perduración del esquema tradicional español, en el que sigue pesando la herencia filipina. Una de estas excepciones será la Quinta del Duque del Arco, jardín del que existe además una detalladísima descripción realizada con ocasión de su cesión a la Corona, que permite, en el lenguaje de la época, comprobar el rico repertorio barroco. Existe también un minucioso y magnífico plano realizado por Francisco Carlier, hijo de René Carlier, quien es enviado a estudiar arquitectura a París y regresa a la corte en 1734, siendo nombrado arquitecto del Rey. Este palacete y jardín constituye, según Sancho, «el ejemplo más refinado de jardín formal del Barroco tardío en España, mezclando con algunos rasgos de la tradición hispánica otros franceses e italianos, imbricados de tal modo que la crítica ha oscilado en ponerle una etiqueta italiana o versallesca»<sup>55</sup>. Esto puede atribuirse, según Añón<sup>56</sup>, a la semejanza de la Quinta con St. Cloud, y en especial con su cascada, que pudiera traer unidas las influencias francesas e italianas, derivadas estas últimas de la procedencia italiana de la familia Gondi, los primeros propietarios de Saint Cloud.

<sup>53</sup> Añón, Carmen, «Proyectos para los jardines del Palacio Real de Madrid», en *Actas del Congreso II giardino come labirinto della storia*, Palermo, 1984, pp. 171-177 y Durán Salgado, M., *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Museo de Arte Moderno, Madrid, 1935.

<sup>54</sup> Añón, C., *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*. Real Jardín Botánico, Madrid, 1987.

<sup>55</sup> Sancho, J. L., *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1995, p. 258.

<sup>56</sup> Añón, C., «El jardín de la quinta del duque del Arco», en las actas del Congreso *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Aranjuez, 1987, pp. 61-72.

En cualquier caso, la Quinta tuvo su origen con don Alonso Manrique de Lara, montero mayor del Rey, quien la adquirió en 1717 (pocos años después del comienzo de los trabajos en los jardines de la Granja, que él conocía bien), convirtiéndose así en una más de las villas suburbanas que por entonces jalaban el camino hasta El Pardo. Los jardines han sido atribuidos a distintas manos, desde Esteban Marchand, a quien hemos visto trabajar en el cercano jardín de Migas Calientes, uno de cuyos jardineros era además encargado de La Quinta, o al ingeniero Truchet, quien en un memorial de 1747, en el que se ofrece al rey para realizar los jardines del nuevo Palacio Real, asegura «hallarse en esta tierra por haberle hecho venir el Excmo Duque del Arco para que dirigiese y hiciese hacer La Quinta». El jardín es un calco de los pequeños jardines que propone Dézallier en su tratado y se extiende, contra toda norma, paralelamente a la fachada del edificio, en lugar de hacerlo desde el punto más alto hacia el más bajo, coronado por la edificación, lo que nos remite a una característica más bien española de ejes transversales. De forma más o menos rectangular, se distribuye en cuatro niveles y se remata en la parte superior por una forma absidal con gruta.

Existe un detalladísimo inventario del año de la donación, en el que se describen minuciosamente los distintos niveles: el primero con los cuadros de boj, con sus dibujos y platabandas dobles, los naranjos en espaldera, *treillages*, cenadores con cúpula y los pedestales, basas y capiteles de piedra de Colmenar, así como un gabinete ochavado sostenido por seis columnas de mármol blanco; una fuente con surtidor y jarrones, cabezas de emperadores romanos sobre pedestales y naranjos en cajones, al modo de las *orangeries* francesas, que permitían que fueran guardados en invierno. En el segundo nivel se encontraba la Cascada con sus conchas, rodeada por nichos que guardaban estatuas; adornaban también esta terraza diez estatuas de cuerpo entero, cuadros de boj, platabandas dobles y dos fuentes.

Todos los muros estaban cubiertos por laureles y jazmines en espaldera y llenos de tiestos de flores, especialmente claveles y rosales, y abundaban los naranjos; también tenía galeones, o calles cubiertas de verde que comunicaban directamente el primer y el último nivel, con un acceso directo al palacio, en las que había un gabinete con una fuente, emparrados, frutales y estanques.

El tercer y último nivel tenía también estatuas, cuadros de boj, círculos de césped, platabandas dobles y una fuente «con su pedestal redondo en figura de peñasco, su surtidor y su estanque de piedra blanco y a ambos lados árboles frutales, con tiestos de barro para «naranjas y claveles».

El cuarto plano o del estanque tenía escaleras, muros de contención de ladrillo guarnecidos de naranjos, laureles y jazmines en espaldera y «el estanque grande», que tenía en sus ángulos cuatro cabezas de leones por cuyas bocas

echan el agua». También tenía estatuas sobre pedestales y una gruta que, en su fondo, tenía una fuente con un delfín de plomo dorado.

Este inventario es de gran importancia, ya que es prácticamente el único documento sobre un jardín barroco que no sea de posesión real. En la descripción aparecen numerosos elementos característicos del estilo, tanto arquitectónicos como vegetales, algunos de ellos desaparecidos, como la abundante estatuaria, o el cenador del jardín bajo ni la abundancia de trellages y celosías que componían hasta cuatro cenadores (dos semicirculares y dos ochavados) que hacían complicados dibujos. Estas arquitecturas realizadas con treillage remiten, de nuevo, al tratado de Dézallier. Aparecen también los galeones, *túneles de verdura* o galerías cubiertas de verde, elemento característico de la jardinería española cortesana, que habían existido previamente en jardines como el de la Isla de Aranjuez, el Retiro (el Ochavado) y que continúan apareciendo más tarde, como en el proyecto para el jardín del Príncipe de Aranjuez de Pablo Bouleau (quien había visitado la Quinta y emitido un informe).

Como otra constante de la jardinería española hay que resaltar también la unión íntima entre jardín de placer y jardín huerto, es decir, jardín de producción. Los jardines estaban emplazados en el centro de una finca de carácter eminentemente agrícola, cuyos *regalos* eran frecuentes en la mesa de los monarcas. Los jardineros que se encuentran al cargo del jardín figuran entre los más conocidos de la época, y entre ellos cabe citar a Juan de Ribera, quien había trabajado con Luis Riqueur, boticario del rey, en la cercana huerta de Mígas Calientes o, en 1787, Lumachi, personaje de vida folletinesca que trabaja también en el Real Jardín Botánico y en las huertas de San Juan y San Antonio del Buen Retiro<sup>57</sup>.

Es ejemplo paradigmático, pues, de jardín barroco a la manera española, es decir, copiando al pie de la letra los manuales de la época en lo que se refiere a los detalles, dibujos de parterres y cuadros, elementos arquitectónicos, ejes, simetría, variedad, ornamentación, etc., pero con la gran salvedad de las perspectivas que, de nuevo, al igual que en La Granja, rompen totalmente con los principios dogmáticos del jardín clásico francés. Las vistas desaparecen, se extienden en sentido contrario y ya, en el XIX, desaparecen totalmente con la plantación de grandes wellingtonias en el eje central.

Otro ejemplo de jardín de *villa* es el del Palacio del Duque de Alba en Piedrahíta, que se levanta a mediados de siglo por el XII Duque de Alba y XI Conde de Piedrahíta, don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo. Edificado en

<sup>57</sup> Sobre tan curioso personaje ver Añón, 1987, *ob. cit.*, p. 66-70.



un entorno que se adecuaba perfectamente a las indicaciones de Dézallier: «la primera, una exposición sana, la segunda un buen terreno, la tercera el agua, la cuarta vistas de un hermoso paisaje y la quinta la amenidad del lugar», Ponz describe el jardín como «proporcionado a la amenidad de la situación», y poco después Miñano y Madoz cuentan que en los jardines, «surtidos por aguas de la sierra, guiadas y reunidas por acueductos, estanques, diques y cascadas de la mayor belleza, están aclimatadas las mas esquisitas frutas de Europa»<sup>58</sup>.

La construcción comienza en 1757 y es probable que su autor fuera Jaime Marquet, arquitecto que ha llegado a la península pocos años antes y que se pone al servicio del rey, quien le concederá un permiso especial para ausentarse de Aranjuez, donde trabajaba como ayudante de Bonavía, y poder ocuparse de las obras de Piedrahíta.

Desaparecidos los planos existentes, las descripciones nos remiten nuevamente a ese esquema tan extendido de parterres con fuentes rematados en un hemiciclo: «ocupaban los deliciosos jardines de esta deliciosa morada sus tres lados, dilatándose por el mediodía en forma de un frondoso anfiteatro, cuyo primer término describía un malecón circular que progresivamente se eleva, naciendo del centro del muro una hermosa fuente, llamada del Mascarón que vertía sus aguas en un dilatado estanque»<sup>59</sup>. Ezquerria del Bayo hace también una pormenorizada descripción del palacio en la que encaja una *cour d'honneur* a la francesa y jardines adornados por grupos escultóricos «todo de un gusto francés», fuentes con distintas terrazas que se comunicaban por una rampa doble y una monumental escalera de piedra; menciona también los estanques, los árboles exóticos o frutales, la robusta muralla que rodeaba el parque, un original puente curvo que daba salida directa desde el jardín al campo y la proximidad de la huerta que, como en La Quinta, se convertía en un elemento más del jardín de placer. Los jardines se estructuraban en dos niveles, delimitados por un muro de contención con un complejo entramado hidráulico que abastecía las fuentes y estanques. Desgraciadamente, y debido a sucesivas transformaciones, gran parte del quizás más *francés* de todos los jardines particulares conocidos, se ha perdido actualmente.

El modelo francés tardaría un poco más en introducirse en los jardines palaciales urbanos. En el Palacio de Liria en Madrid, en el que trabaja Ventura Rodríguez dirigiendo las obras del proyecto de Guilbert, el jardín no está defi-

<sup>58</sup> Larrén Izquierdo, H. y Martínez-Novillo, A., «Los jardines del Palacio de los Duques de Alba en Piedrahíta (Ávila). Estudio Arqueológico», en Domínguez Garrido, V., Muñoz Domínguez, J. (coord.), *Actas de las Jornadas El Bosque de Béjar y las Villas de recreo del Renacimiento*, Junta de Castilla y León, COAL, Centro de Estudios Bejaranos, BCH, Salamanca, 1994, p. 79-91, p. 80-81.

<sup>59</sup> Ezquerria del Bayo, J., *La duquesa de Alba y Goya*. Aguilar, Madrid, 1959.

nido cuando en 1780 el edificio ya está acabado. Las dos propuestas conocidas presentan soluciones sencillas con parterres de *broderie*, escaleras y fuentes de clara influencia francesa, pero mucho más simplificados que en época anterior. Ninguna de las soluciones sería aceptada y las obras del jardín no se llevarían a cabo hasta el siglo siguiente.

En el XVIII, en Madrid, se crean numerosas casas con huertas y jardines en las zonas periféricas de la ciudad, pero dentro todavía de sus límites, especialmente en zonas como la comprendida entre el Prado de Recoletos y San Bernardo. Según Martínez Medina<sup>60</sup>, este barrio será una de las zonas más complejas de Madrid, porque en él «se van a entremezclar lo urbano con lo rural... La relación entre las nuevas construcciones y la ciudad consolidada... la hacen erigirse en una posición clave entre el barrio tradicional y el futuro ensanche. Aquí van a erigirse algunas villas puramente representativas, entre las que destacan algunas atribuidas a la casa de Osuna. Una de ellas, datada en la primera mitad del siglo XVIII, muestra claramente cómo todavía no se han asimilado por la nobleza los nuevos parámetros del jardín francés, ya que el jardín que se sitúa frente al eje de la edificación muestra una simple compartimentación claramente renacentista con un gran estanque de agua. Una segunda zona, en eje transversal con esta primera, está compuesta por una serie de estancias con elementos como un laberinto, un cenador y zonas delimitadas por árboles en alineación. El esquema continúa con los parámetros ya conocidos, a pesar de situarse a comienzos de siglo. Los Osuna tendrán también en la calle del Barquillo otro palacio que Saint Simon visita durante su estancia en Madrid, y que contaba con un coliseo con «una mutación de jardín, de bosque, de salón...». Hacia 1700 se sabe que el jardín tenía fuentes, estatuas, barandas y otros elementos decorativos y que estaba formado en un plano superior sobre la huerta, de la que se hallaba separado por un corredor con pasamanos y balaustres de hierro y pedestales de piedra con figuras de mármol blanco y unos niños en hornacinas. Al lado, emperadores en sus nichos, como también los había distribuidos por las paredes del jardín. Una gran fuente, con columna, cinco estatuas alegóricas de planetas y dos estatuas más de un viejo y un soldado, más cuatro fuentecillas de jaspe y más columnas. En cuanto a los árboles, perales, granados, melocotoneros, membrilleros, nogales, albaricoques, guindos, ciruelos, almendros, y de flores, azucenas, clavellinas y jazmines. De este jardín haría una tasación Ventura Rodríguez en 1775, en la que describe todavía las fuentes, estatuas y columnas.

A medida que avanza el siglo, poco a poco el estilo clásico francés va perdiendo fuerza, despojándose de lo superfluo hasta alcanzar una rigidez y for-

<sup>60</sup> Martínez Medina, A., 1992, *ob. cit.*, p. 63.

malidad notables en el último cuarto de siglo, cuando comienza a convivir con el jardín neoclásico<sup>61</sup>. Rabaglio colabora en algunas de sus obras con Ventura Rodríguez, quien también trabajará para el infante cardenal don Luis, ya mayor éste, una vez que ha abandonado la carrera religiosa para casarse con Teresa Vallabriga. Este hombre culto y refinado, mecenas de las artes, se instalará fuera de la corte, de donde ha sido desterrado, y encarga los palacios de Boadilla del Monte y Arenas de San Pedro. En ambos el jardín es una pieza clave, que participa intensamente, como los ejemplos anteriores de Piedrahita y La Quinta, del mundo agrícola y productivo que le rodea, manteniendo elementos del jardín barroco reinterpretados en clave más depurada. El palacio de Boadilla muestra «una unitaria imagen barroco-clasicista de depurada simplificación cuyas alusiones a la villa italiana del renacimiento se hacen más patentes en su diálogo con el jardín aterrazado, al que, mediante inhábil aunque arriesgado ejercicio sincrético de Rodríguez, se superpone la receta de parterre y bosquetes del barroco académico francés»<sup>62</sup>. Ventura comienza las obras hacia 1763, pero el palacio y los jardines, inacabados, sufrirán un largo proceso de abandono debido al matrimonio morganático del infante y de sus sucesivos cambios de residencia (Cadalso de los Vidrios, Velada) hasta instalarse finalmente en Arenas de San Pedro en 1777. El jardín está organizado en tres niveles, delimitados por unos potentes muros de contención en ladrillo con nichos (como en La Quinta) y escalinatas monumentales ornamentadas por balaustradas entre el primero y el segundo nivel y otras escaleras menores que bajan al último, correspondiente al de la huerta. En este jardín Ventura Rodríguez propone dos principios «antitéticos, el de la villa renacentista italiana, al que responde el tipo arquitectónico u organización global de los jardines, y el del Barroco académico francés, del que toma la concatenación de parterres y bosquetes»<sup>63</sup>. Este jardín rompe con los cánones ideales tardobarrocos, incluso en sus medidas y proporciones, distanciándose su cuadratura de las proporciones ideales de

<sup>61</sup> Buena muestra de esta depuración estilística serán por ejemplo los proyectos para el palacio de Riofrío, teórico lugar de retiro de la reina viuda Isabel de Farnesio, que nunca llegan a realizarse. Ligado al nombre de Riofrío está el de Rabaglio, arquitecto ticinense, quien trabaja para el cardenal infante don Luis y para la Reina, primero en Madrid y luego en Riofrío. Ver sobre la obra de este artista AA.VV., «Arquitecturas y Ornamentos Barrocos», Catálogo de la exposición *Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo xviii en Madrid*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ediciones El Viso, Madrid, 1997.

<sup>62</sup> Serredi, L. y Souto, J. L., *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*, Madrid, Ayuntamiento de Boadilla-Fundación Caja de Madrid-Comunidad de Madrid-Doce Calles, 2001, p. 39.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 37. La casa se sitúa en esta ocasión donde debe estar según los cánones franceses, en lo alto, en el nivel superior, dominando, y desde ahí se extienden los jardines, todo ello gobernado por una fuerte simetría y axialidad. Se centra la atención del conjunto en los jardines que se abren al paisaje circundante.

Dezallier, que propone una proporción rectangular. Parece que aquí se ha superpuesto «una ordenación convencional de jardín francés a una estructura arquitectónica clasicista de villa italiana»<sup>64</sup>.

Inacabado como el anterior, muy similar, y sujeto a las mismas contradicciones, será el jardín de la residencia definitiva fijada por el infante en Arenas de San Pedro en 1777. Los hermanos Thomas firman los proyectos correspondientes a 1779 y 1782. Coincidimos con Carlos Sambricio, quien expone que éstos, junto con Mateo Guill, debieron ser meros colaboradores de Ventura Rodríguez, de quien desarrollarían la idea germinal con un esquema serliano de villa en declive con, además, interposición de foso, en los que la huerta, sustituyendo a los clásicos bosquetes, era un elemento fundamental.

El palacio de la Mosquera en Arenas, del que existen unos dibujos para los parterres firmados por los hermanos Thomas el mismo año de la muerte del infante –sabemos que las obras estaban paralizadas por falta de liquidez-, estaba rodeado de unos amplios jardines aterrizados, en los que fueron parte fundamental las viñas y frutales que componían la mayor parte de sus plantaciones. El dibujo del parterre, según Souto, muestra «el proceso autóctono por el que, de espaldas al modelo paisajista internacional, se intentó renovar el género desde falsas premisas neoclásicas»<sup>65</sup>. Todo el jardín se articula en base a una modulación clásica de proporción áurea que impone la proporción de las terrazas, parterres, ubicación de fuentes, etc., que solo podemos poner en relación con antecedentes renacentistas, como en Aranjuez, y que preconizan, a mi modo de entender, el neoclasicismo de Villanueva, con el que Ventura se enfrenta. El Barroco, como muestran los dibujos de los hermanos Thomas para los parterres, no se ha abandonado. Uno de los dibujos para parterres es una curiosidad única, ya que presenta una solución ajardinada para la terraza principal sobre el pórtico de entrada. Las tasaciones y testamentaría del infante dan noticias también de la abundancia de frutales, viñas, olivos y de la existencia de una gran pajarera y de las divisiones entre los jardines. Además, conocemos también otros dibujos de fuentes, con alzados y plantas. Dos de ellos, por su simplicidad, debieron estar destinados a servicios domésticos o a los patios interiores del palacio, de gran sobriedad; otros dos estaban destinados, probablemente, al centro de unos parterres de *broderie* y, finalmente, el último debía adosarse al murallón de cierre del jardín, donde se encuentra actualmente una gran fuente que ha perdido su ornamentación, quedando solo el vaso.

Comparada en su día ingenuamente con Versalles y La Granja, la finca del Retiro de Santo Tomás en Churriana se destaca en Andalucía como una de las

<sup>64</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>65</sup> Souto, *Estudio histórico de la Memoria para el proyecto de restauración de los jardines del palacio de La Mosquera de Arenas de San Pedro*, sin publicar, 2000.

creaciones barrocas más importantes. El origen de la posesión es anterior, remontándose al siglo XVI, fundada por fray Alonso de Santo Tomás y que recaerá en 1754 en Juan Felipe Longinos, séptimo Conde de Villálcazar, quien amplía las tierras y lleva a cabo importantes reformas, entre ellas las de los jardines, de los que se hace cargo el arquitecto Jose Martín Aldehuela<sup>66</sup>, que sobre los anteriores del siglo XVII realiza el Jardín de la Cascada, aunque dirigido y guiado por su mecenas. El Jardín Patio existía ya en 1722 y es por tanto anterior, como bien ha señalado R. Camacho<sup>67</sup>. En él se encuentra la Fuente de la Sirena, que el autor relaciona con la plazoleta que rodea a la fuente de Hércules en Aranjuez, remontándose por tanto a una clara influencia italiana. El Jardín de la Cascada es ya un jardín barroco paradigmático donde el agua juega un papel de primera fila, jugando con los desniveles de las distintas terrazas, cayendo en cascadas, surtidores y fuentes profusamente decorados con figuras mitológicas, como los ríos, pastores, ranas, patos, etc., realizadas muchas de ellas en barro e introduciendo la cerámica, un material típico de la región pero desconocido en el resto del Barroco peninsular. «Los detalles del Jardín Cortesano parecen estar tomados de jardines italianos barrocos. Así, por ejemplo, la gran escalera con el ensanchamiento de los arcos y surtidores, con las estatuas reclinadas que vierten agua en el pilón y terminan en una gran fuente circular, rehundida en el pavimento, parece enteramente estar inspirada en los jardines del palacio de Farnesio, en Caprarola (...) estas modalidades del jardín barroco italiano habían creado ya antes una escuela andaluza o concretamente sevillana de la que son buena muestra los jardines del Alcázar y los de la casa de Cepero, en Sevilla (...). Sin embargo, aunque estos motivos estilísticos o de composición sean indudablemente elementos del barroco italiano, la idea general de la traza es de corte clasicista francés, aunque desarrollada en un terreno con grandes desniveles en lugar de la superficie plana»<sup>68</sup>. Junto con Temboursy, R. Camacho atribuye al resto de la finca una fuerte influencia italiana; sin embargo, el Jardín Cortesano parece más próximo a una estética rococó afrancesada.

Es el momento también de la edad de oro de algunas de las tipologías regionales que se desarrollan durante este siglo y que van a conocer un auge especial. La influencia del modelo barroco o francés será en ellas muy dispar, manteniéndose algunas fieles a una tradición renacentista italiana, como en el caso de las *possessions* o sones mallorquines, o acercándose, más en lo superficial, al barroquismo cortesano, como en el caso de los pazos gallegos.

<sup>66</sup> Ver Temboursy, J., *Informes Artístico-Históricos de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, 1968.

<sup>67</sup> Camacho, R., Estudio introductorio a *Descripción de la Casa de Campo del Retiro del Conde de Villálcazar*, ed. facs., Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Obra Socio-Cultural de Unicaja, Málaga, 1996.

<sup>68</sup> Temboursy, J., *ob. cit.*, p. 83-84.

El conjunto palaciego del pazo tiene un claro ascendente militar pero el término no se refiere únicamente a las construcciones que se van ampliando y enriqueciendo a medida que la posesión de las tierras permite un incremento de las rentas, sino a todo el conjunto de arquitectura, jardín, tierras de labor, capilla, etc. que determinan el núcleo de la vida campesina. El estilo barroco en arquitectura adquiere peculiares características, apoyado en el hábil manejo de los maestros canteros locales, y se convierte en el estilo gallego por antonomasia. El suave clima galaico permite el florecimiento de una abundante vegetación y la aclimatación de especies exóticas, que se incorporan a la paleta vegetal del jardín.

Los jardines estaban situados cerca de la casa, recintos separados de las tierras de labor pero íntimamente ligados a ellas. El trazado más frecuente era sin duda francés, con abundancia de setos recortados componiendo complicadas figuras geométricas e incorporando al diseño fuentes, canales, estatuaria y diversos motivos ornamentales generalmente realizados con granito y con una característica *ingenuidad* que los hace fácilmente identificables. Es lo que podríamos denominar un barroco *doméstico*. Quizás los ejemplos señeros dentro de este panorama serían los pazos de Mariñán y Oca<sup>69</sup>.

El esplendor del pazo de Mariñán se produce en la segunda mitad del siglo XVIII, hacia 1765, cuando se transforma la primitiva torre de carácter militar del siglo XV gracias a las iniciativas de D. Diego José de Oca y Cadórniga, cuarto marqués de Mos, quien convierte el pazo en una pequeña corte de placer, por lo que la edificación principal sufre importantes reformas y se incorporan las dos grandes escalinatas de entrada y la del jardín. Aunque resulta problemático fecharlo, parece que en esta época se remodelan los jardines, situados en una terraza intermedia entre la edificación y las tierras de labor y adornados con complicados parterres de setos recortados. El jardín se aristocratiza y se vuelve jardín de placer<sup>70</sup>. El autor del proyecto de los jardines sigue siendo desconocido, pero parece que fuera un jardinero madrileño quien realizara en la corte las trazas por encargo del propietario, siguiendo fielmente, de nuevo, las pautas marcadas por Désallier, aunque con una palpable influencia italiana<sup>71</sup>. Lo francés, en este caso, se limita quizás a la ornamentación o los motivos, pero no al espíritu. El parterre central, cuyo eje coincide con la gran escalinata, marcado por la

<sup>69</sup> Afortunadamente en los últimos años ha comenzado a aparecer bibliografía sobre los pazos. Consultar, por ejemplo, Rodríguez Dacal, C. e Izco, J., *Pazos de Galicia. Jardines y Plantas*, Xunta de Galicia, 1994; Rodríguez Dacal, C. e Izco, J., *El Pazo de Mariñán. Plantas, Jardines y Paisaje*, Diputación de A Coruña, A Coruña, 1998.

<sup>70</sup> Ver Sánchez García, J. A., *Mariñán. Pazo de los sentidos*, Diputación de A Coruña, A Coruña, 2002.

<sup>71</sup> Esto conduce a Sánchez García a calificar este jardín de «neoclásico» y por tanto más próximo a las Casitas de El Escorial o la del Príncipe del Pardo.

fuente central y un cenador sobre la ría, es un parterre cuatripartito subdividido a su vez en 16 cuarteles con dibujos formados por setos de boj recortados con motivos de veneras, letras, divisas, blasones, flores, aspas, estrellas, etc.

También a mediados de siglo se producen importantes reformas y mejoras en otros pazos, como el de Castrelos, el de la Pastora, el de Santa Cruz de Rivadulla, y muchos otros donde se imponen los setos recortados formando intrincados dibujos y diseños de origen barroco, que en muchos de ellos darán lugar a laberintos de boj. Quizás el más importante de ellos sea el pazo de Oca, que sufre su mayor transformación en época de Gayoso de los Cobos, a fines del siglo XVIII, convirtiéndose en un conjunto único en el que destaca el soberbio manejo del agua en los canales, los puentes, balaustradas y elementos decorativos<sup>72</sup>.

Las *possessions* mallorquinas o sones, como se les ha dado en llamar, merecerían un análisis más extenso aunque, desde mi punto de vista, no deben incluirse en la clasificación de *barrocos* salvo por su coincidencia temporal con este estilo. Sin embargo, y aunque sea solo porque aparezca aquí citado, no habría que olvidar como pertenecientes a este periodo los notables jardines de Raixa, donde el cardenal Despuig, culto y refinado, buen conocedor de la cultura clásica, despliega su inmenso amor por la Italia donde ha vivido, recreando el *giardino italiano* de terrazas, escalinatas y estanques<sup>73</sup>, para lo que contrata a los arquitectos Eusebio Ibarreche y Giovanni Lazzarini. En plena época barroca, el caso de Raixa remite a la villa clasicista por excelencia. Junto a Raixa cabría destacar también la cercana finca de Alfabia, con su conocida pér-gola de juegos de agua.

Queda citar brevemente algún caso más de apogeo jardinero en otros puntos de la península, como es el caso de Toledo, donde se dará durante este período «una completa redifinición del lenguaje jardinístico (...) y se puede percibir la creación de un “paisaje” aristocrático en el lenguaje que conformarán los recintos palaciegos y los paisajes “sacros” tanto en el interior de conventos y monasterios como en los llamados “desiertos” o lugares para la medi-

<sup>72</sup> Portela, C., Pino, D. y Osorio, C., *El Pazo de Oca*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1984.

<sup>73</sup> Vuelve aquí el tema del «jardín museo», como queda claro en una descripción de J. Cortada que relata su visita hacia mediados del siglo XIX. «El frondoso jardín de naranjos, los costosos y bien entendidos trabajos hechos para transformar en deleitable laberinto la colina que está a espaldas del edificio, la hermosa vista que desde este punto se disfruta, los varios estanques que hay en la posesión son bellos y merecerían describirse si no hubiese otro objeto que llama casi exclusivamente la atención y que lleva a esa quinta a cuantos forasteros visitan la isla. Este objeto es el museo de estatuas y bustos antiguos y modernos que está en dos salas bajas del edificio.» J. Cortada, *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*, Barcelona, 1845, 338, citado por Roman Quetgles, J., *Els Jardins de Raixa*, BSAL, 61 (2005), 197-212.

tación»<sup>74</sup>. García Martín, en su detallado estudio de los jardines toledanos, señala como ejemplos a destacar los de la Casa de las Torres en Tembleque y el apogeo de los cigarrales en la ciudad, que adquieren relevancia en este momento: la nobleza busca en ellos un espacio campestre y los convierte en el *locus amoenus* por excelencia. Entre los palacios citados de esta época hay que destacar el de Ugena, del Conde de Saceda, de cuyo jardín existe una descripción de 1782: «al mediodía unos jardines del conde de Saceda con varias flores, fuentes y quadros de box y espliego para el adorno, muchos claveles, y rosas camuesos, y parras y contigua una guerta con todo genero de hortalizas, árboles frutales y emparrados, con un estanque y norias de aguas de pie...»<sup>75</sup>.

De este breve repaso por los antecedentes teóricos y prácticos del jardín barroco en España y de la descripción de algunos de los ejemplos privados más conocidos, se puede concluir que los jardines barrocos privados fueron escasos. Jardines hubo muchos, es más, hay una explosión de las tipologías regionales, pero los postulados barrocos se adaptan mal a nuestra topografía y clima: esos enormes parterres abiertos, sin sombra, grandes llanuras con abiertas perspectivas y ... ¡abundancia de aguas! El paisaje ordenado, transformado, antropizado que incorpora a la naturaleza el arte, esa tercera naturaleza ligada indisolublemente a las dos primeras, ya había sido experimentada en El Escorial, llevada a cabo con maestría en Aranjuez. Y si en el jardín barroco hay un punto de vista perfecto que lo conduce al infinito, convirtiéndolo en un elemento principal de la composición formal, Felipe II ya nos había enseñado cómo se conquista el infinito.

---

<sup>74</sup> García Martín, F., *Jardines y Parques Históricos de la Provincia de Toledo*, Ed. Ledoria, Toledo 2002, p. 79. Ver también sobre los cigarrales toledanos, Martín Gamero, A., *Los cigarrales de Toledo*, Imprenta y librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857.

<sup>75</sup> Citado por García Martín, F., *ob. cit.*, p. 81.