

**PLECS DE PAISATGE**

Reflexions 8

# Repensant els jardins històrics

**El passat en el present**

**Observatori del Paisatge**



**Plecs de Paisatge:** Reflexions 8

# **Repensant els jardins històrics**

**El passat en el present**

*Repensant els jardins històrics. El passat en el present* / Edició a cura de Pere Sala i Martí i Gemma Bretcha. - Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Direcció General del Patrimoni Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2023. - 208 p.; 21 cm. - (Plecs de Paisatge. Reflexions; 8)

ISBN 978-84-09-56276-3

I. Sala i Martí, Pere II. Bretcha, Gemma III. Observatori del Paisatge (Catalunya) IV. Plecs de Paisatge. Reflexions ; 8

1. Jardins històrics

712.3

**Edició a cura de:**

Pere Sala i Martí i Gemma Bretcha

**Agraïments:**

Anna Jiménez, Jordi Grau, Anna Montero, Laura Puigbert, Neus Ribas, Montse Vila

**Disseny gràfic:**

Eumo\_dc

**Imatge de coberta:**

Shutterstock (Fotodaocoomua)

**Correcció:**

Joan Lluís Quilis

**Traduccions:**

Equip d'Intèrprets s.l. (italià i anglès)

Joan Lluís Quilis (català-castellà-català)

**Fotografies de l'interior:**

Alamy (Anton Dos Ventos): p. 14 / Wikimedia Commons (Geheugen van Nederland): p. 16) / Enric Farrés Durán: p. 18 / Studio LJunik: p. 21 / Federico Granell: p. 24, 28 / AdobeStock (Roman): p. 31 / Wikimedia Commons (Utah Museum of Fine Arts): p. 33 / José Tito Rojo: p. 38, 40 / Wikimedia Commons (Sailko): p. 49 / Cedida per Vincenzo Cazzato : p. 55 / Filippo Pizzoni: p. 57, 60 / Luigi Latini: p. 62 / Flickr (Wander Bandi): p. 65, 74 / Shutterstock (Bridget Moyer): p. 68 / Flickr (Michele CS): p. 71 / Superintendencia d'Arqueologia, Belles Arts i Paisatge de la zona metropolitana de Venècia i les províncies de Belluno, Pàdua i Treviso: p. 76 / Shutterstock (Aakma): p. 78 / Shutterstock (Lena Maximova): p. 82 / Jordi Díaz: p. 85, 88, 96, 97, 101 / Alamy (Jordi Boixareu): p. 91 / Wikimedia Commons (Pere prlpz): p. 93 / Wikimedia Commons (Jordi Domènech): p. 95 / Esther Celma: p. 98 / Flickr (Mike Finn): p. 103 / Servei d'Inventari del Patrimoni Cultural (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya): p. 105, 107 / Wikimedia Commons (Crispica): p. 118 / Alamy (Artefact): p. 120 / Flickr (Enric Martínez i Vallmitjana): p. 126 / iStockphoto (Anuat Morales): p. 127 / Wikimedia Commons (Museo Reina Sofia): p. 138 / iStockphoto (e55evu): p. 148 / iStockphoto (Vladislav Zolotov): p. 154 / Museu del Ter: p. 159 / Associació de Veïns de Borgonyà: p. 160 / Imma Jansana: p. 163, 165, 167 / Arxiu Montse Rivero: p. 172 (imatge 2) / Fons Konvent: p. 176 / Anna Bosch: p. 178, 179, 180.

**Edita:**

Observatori del Paisatge de Catalunya

Carrer Hospici, 8. 17800 Olot

www.catpaisatge.net

© dels textos, els autors respectius

© de les fotografies, els autors respectius

**Primera edició:**

Desembre 2023

**Impressió:**

Novoprint

**Dipòsit legal:** GI 1556-2023

**ISBN:** 978-84-09-56276-3

**Plecs de Paisatge:** Reflexions 8

# Repensant els jardins històrics

**El passat en el present**

---

## 6 Presentacions

**Sònia Hernández,**  
directora general de la Direcció General  
del Patrimoni Cultural del Departament  
de Cultura de la Generalitat de Catalunya

**Pere Sala i Martí,**  
director de l'Observatori del Paisatge  
de Catalunya

## I. El passat en el present

- 14 Jardins amagats. L'art de visitar un jardí (amagat)**  
Ignacio Somovilla
- 31 La percepció dels jardins de l'Alhambra**  
José Tito Rojo
- 49 Jardins històrics, veritat i ficció. Apunts sobre el jardí italià del segle XX: invencions, còpies, influències**  
Simonetta Zanon
- 65 Història i naturalesa de la restauració del jardí a Itàlia**  
Giuseppe Rallo

## II. Els jardins històrics a Catalunya

- 82 Aproximació a la diversitat i les tipologies dels jardins d'interès patrimonial de Catalunya**  
Jordi Díaz Callejo
- 103 Projecte d'anàlisi i valoració dels jardins més rellevants a Catalunya**  
Elena Belart Calvet i Miquel Barba Vidal
- 120 Entre el "jardí abandonat" i el "verger de les galanies": representacions artístiques i literàries del jardí a la Catalunya contemporània**  
Margarida Casacuberta
- 154 Com actuar en els jardins històrics?**
  - 155** La recerca com a instrument per a la conservació de jardins històrics: "Els jardins de la industrialització al Ter"  
Carles García Hermosilla
  - 162** La restauració dels jardins de Mossèn Costa i Llobera  
Imma Jansana
  - 169** Conceptes, criteris i pautes per a la intervenció en els jardins històrics  
Montse Rivero
  - 175** Mil màquines no faran mai una flor  
Rosa Cerarols

---

- 181 Resúmenes en castellano**
- 193 Abstracts in English**
- 205 Notes sobre els autors**

# Presentacions

## **Sònia Hernández**

Directora general de la Direcció General del Patrimoni Cultural  
del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

“Miri com està el jardí. Per sentir-ne la força i l’olor, aquesta és la millor hora. Miri els til·lers... Veu les fulles com els tremolen i ens escolten? Vostè riu... Si un dia es passeja de nit per sota els arbres, ja veurà que n’hi dirà de coses aquest jardí...”

Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar*. Club Editor, 1967.

El juny de 2022 es va celebrar a Olot el seminari internacional “Re-pensant els jardins històrics”, organitzat per l’Observatori del Paisatge de Catalunya amb la col·laboració de l’Ajuntament d’Olot i el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. D’aquelles jornades en va sortir la iniciativa de fer aquest llibre que teniu a les mans.

Des de la Direcció General de Patrimoni Cultural hem treballat en els darrers anys en l’anàlisi i la valoració dels jardins més rellevants de Catalunya, amb la finalitat de conèixer la seva protecció i actualitzar-la, si cal, avaluar el seu estat de conservació i establir una conclusió per a la seva protecció a través de la declaració com a bé cultural d’interès nacional (BCIN) en la categoria de jardí històric o a través de la seva protecció com a bé cultural d’interès local (BCIL). En aquest sentit, cal promoure la col·laboració entre els ens locals i els consells comarcals per contribuir, entre totes les administracions, a la conservació dels valors dels jardins històrics.

Igualment, durant aquesta legislatura estem treballant per a la redacció i l’aprovació d’una nova Llei del patrimoni cultural de Catalunya, que actualitzi la vigent de l’any 1993, amb noves definicions i classificacions de les categories de protecció del patrimoni cultural, entre les quals hi ha la figura dels jardins històrics.

En un món cada cop més urbanitzat on el “verd” és un bé escàs i llunyà, està creixent la consciència ecològica, accelerada per l’emergència climàtica, de la importància del contacte amb la natura per assolir l’equilibri

entre el progrés i el benestar físic i emocional. Els jardins històrics no només poden ser pulmons verds, sinó que també són espais d'art, de bellesa, de cultura, de lleure, i, com diu el seu nom, són llocs històrics on podem conèixer, passejant-hi, què desitjaven i quins gustos tenien les generacions que ens han precedit, com es relaxaven i què en feien, del seu temps lliure.

Cal vetllar perquè aquests espais naturals i culturals, fruit de la creativitat i l'enginy humà, puguin ser gaudits per les generacions futures amb el respecte que es mereixen, compaginant les exigències d'una societat cada cop més complexa amb la conservació dels seus valors patrimonials, perquè no hi ha lloc més trist que un jardí descurat i abandonat.

Aquesta obra, editada en col·laboració amb l'Observatori del Paisatge de Catalunya, a qui agraeixo la seva iniciativa i treball constant, ha d'ajudar el públic lector a la sensibilització i l'estima pel ric patrimoni que representen els jardins històrics de Catalunya.

Mercè Rodoreda ens anima a escoltar la veu dels jardins, que tenen molt a dir-nos. Fem-ho nosaltres coneixent, visitant i cuidant els jardins històrics de Catalunya.



## **Pere Sala i Martí**

Director de l'Observatori del Paisatge de Catalunya

Els jardins històrics tenen un paper molt rellevant en el debat contemporani sobre la qualitat del paisatge i la seva gestió. Més enllà dels jardins reconeguts en els catàlegs oficials, a Catalunya n'hi ha un munt amb importants valors patrimonials, sovint amb poca o escassa protecció i a voltes en perill de desaparició. Els trobem mig amagats en claustres de monestirs i convents, cementiris municipals, colònies industrials o cases d'estiueig, entre molts altres indrets públics i privats. Són jardins que s'han de reconèixer pels seus valors i com a generadors d'identitat, i cal fer-ho amb eines adaptades a la contemporaneïtat.

Vivim uns moments especialment oportuns per reflexionar sobre quin ha de ser, avui, el paper del jardí patrimonial, atès el nou context d'emergència climàtica (quan, precisament, no som un país on l'aigua abundi, i tot indica que cada cop en tindrem menys), de renaturalització de les ciutats o de reclam social de més salut i benestar. Tampoc no podem perdre de vista les potencials funcions terapèutiques, de cohesió comunitària, d'equitat i de generació de benestar (passeig, gaudi, contemplació, etc.) inherents als jardins —i, en concret, als jardins històrics—, que els converteixen en uns espais idonis per donar resposta a les noves demandes socials i culturals.

Amb aquestes idees com a punt de partida, l'Observatori del Paisatge, amb el patrocini del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració de l'Ajuntament d'Olot, va organitzar el juny de 2022, al magnífic Espai Cràter de la ciutat d'Olot, el seminari internacional "Repensant els jardins històrics. El passat en el present", per preguntar-nos com hem d'actuar avui en els jardins històrics. Fou el primer seminari que organitzava l'Observatori de manera presencial després de vint-i-set mesos de pandèmia, i esperàvem aquest moment amb candeletes. El lector que ho desitgi, des del web de l'Observatori ([www.catpaisatge.net](http://www.catpaisatge.net)), pot visualitzar totes i cadascuna de les ponències del seminari.

Val a dir que vam gaudir d'uns ponents de luxe, reconegudes autoritats internacionals en la matèria, que ens van ajudar a penetrar en els jardins a través de camins ben diferents i complementaris (com la història de l'art, el paisatgisme, la literatura, la geografia, l'arquitectura o l'urbanisme) i que ara han fet possible aquest vuitè volum de la sèrie "Reflexions" de la col·lecció "Plecs de Paisatge", on es recullen la majoria de ponències del seminari esmentat.

El llibre s'organitza en dos blocs. El primer, que aprofundeix en el debat plantejat des d'una mirada pròpia i també internacional, porta per títol "El passat en el present". El primer capítol es titula "Jardins amagats. L'art de visitar un jardí (amagat)" i està signat per Ignacio Somovilla, historiador de l'art i gestor cultural. El segueix l'exconservador del Jardí Botànic de la Universitat de Granada José Tito Rojo, amb el capítol "La percepció dels jardins de l'Alhambra", on fa un privilegiat repàs històric de l'estructura dels palaus i els jardins de l'Alhambra. A continuació, el text "Jardins històrics, veritat i ficció. Apunts sobre el jardí italià del segle xx: invencions, còpies, influències", de Simonetta Zanon, responsable de projectes i recerca sobre paisatge a la Fondazione Benetton Studi Ricerche, aprofundeix en l'evocació del passat en els jardins. Tanca el bloc Giuseppe Rallo, arquitecte de la Superintendència d'Arqueologia, Belles Arts i Paisatge de l'Àrea Metropolitana de Venècia i les províncies de Belluno, Pàdua i Treviso, amb el capítol titulat "Història i naturalesa de la restauració del jardí a Itàlia", on repassa les restauracions que s'han dut a terme en alguns dels jardins històrics més representatius d'Itàlia.

El segon bloc està dedicat als jardins històrics de Catalunya. El primer capítol d'aquest segon bloc es titula "Aproximació a la diversitat i les tipologies dels jardins d'interès patrimonial de Catalunya" i està signat per l'enginyer tècnic agrícola especialitzat en jardineria i paisatge Jordi Díaz. Tot seguit, Elena Belart i Miquel Barba, del Departament de Cultura de la

Generalitat de Catalunya, resumeixen el treball que la Direcció General de Patrimoni Cultural va encarregar a Roser Vives i Victòria Bassa sobre l'anàlisi de l'estat de conservació, el nivell de protecció i el coneixement dels jardins més remarcables de Catalunya. L'estudi en qüestió es titula "Projecte d'anàlisi i valoració dels jardins més rellevants a Catalunya". A continuació, la professora de Literatura Contemporània de la Universitat de Girona Margarida Casacuberta signa l'article amb l'explícit títol "Entre el 'jardí abandonat' i el 'verger de les galanies': representacions artístiques i literàries del jardí a la Catalunya contemporània".

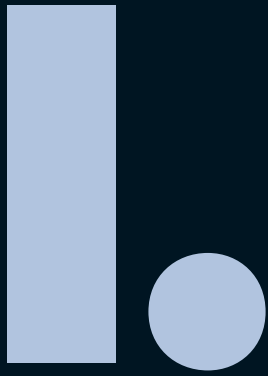
Finalment, tanquen el segon bloc quatre contribucions més breus agrupades sota el títol "Com actuar en els jardins històrics". La primera és de Carles García Hermsilla, antropòleg i director del Museu del Ter, amb el text "La recerca com a instrument per a la conservació de jardins històrics: 'Els jardins de la industrialització al Ter'". La segona és a cura d'Imma Jansana, arquitecte paisatgista i professora a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, que descriu la restauració dels jardins de Mossèn Costa i Llobera. Al text titulat "Conceptes, criteris i pautes per a la intervenció en els jardins històrics", escrit per Montse Rivero, historiadora i membre impulsora del grup Jardins i jardiners: Art, Ciència i Ofici als Països Catalans, s'hi mostra quins aspectes cal tenir presents a l'hora d'intervenir en un jardí patrimonial. Finalment, Rosa Cerarols, professora d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, fa èmfasi en el poder transformador dels jardins per a la dignificació dels llocs, a través del text "Mil màquines no faran mai una flor". Com és habitual en aquesta col·lecció al final del volum s'inclouen els resums dels capítols en castellà i en anglès, així com les notes dels autors.

El llibre aconsegueix posar en comú diferents mirades, sensibilitats, percepcions i interpretacions sobre els jardins, així com institucions, associacions, professionals i estudiosos en la matèria, una interacció que és clau

per encarar adequadament la qüestió dels jardins històrics. També tenim la impressió que tant el seminari com aquest llibre contribueixen a posar sobre la taula una temàtica que ja feia temps que es treballava des de diversos sectors, però que potser col·lectivament no teníem la consciència que era una qüestió prioritària i urgent. I, per això, desitgem profundament que l'intercanvi d'impressions, d'idees, de conceptes, i les sinergies inherents a aquest llibre contribueixin a fer que aquesta qüestió s'acabi encarrilant.

No vull acabar aquest text sense agrair profundament el patrocini del Departament de Cultura en l'elaboració del llibre, i donar les gràcies novament a l'Ajuntament d'Olot i a l'Espai Cràter, així com als bons amics de l'Observatori Joan Nogué, Simonetta Zanon, Jordi Díaz i Roser Vives, per la seva col·laboració en l'organització del seminari, celebrat a Olot el 2022 i que ha donat lloc a aquest llibre.





El passat  
en el present



# Jardins amagats. L'art de visitar un jardí (amagat)

Ignacio Somovilla

Des de sempre, totes les arts han mirat al jardí i han reflectit en les seves obres tot allò que hi anava esdevenint. Així, han anat oferint un variat conjunt de mirades des de diferents indrets: el jardí com a creació artística, com a metàfora, sàtira, escenari, espai de reivindicació política, social, individual, etc., el jardí com a estat moral o de conflicte, el jardí com a bastió darrer, refugi de plaers privats o lloc heterotòpic per antonomàsia. El jardí dona cabuda a tot, perquè és permeable al món al qual serveix. I això, malgrat que els seus murs són alts i impenetrables i capturen la seva bellesa sense que amb prou feines trasllueixin a l'exterior, però també són transparents i ens permeten entendre i explicar els nostres paradisos perduts i, de tant en tant, recuperats. La història de la humanitat és això, la història dels constants intents de recuperar el paradís, un verger meravellós i únic. Tots aquests camins per on transitem en el jardí convergeixen en un mateix lloc: el jardí com a creació cultural i com a reflex del nostre esperit mutant.

“[...] I el Senyor-Déu va fer néixer de la terra fèrtil tota mena d'arbres que fan goig de veure i donen fruits saborosos. Al mig del jardí hi feu néixer l'arbre de la vida i l'arbre del coneixement del bé i del mal. De l'Edèn naixia un riu que regava el jardí, i des d'allà se separava en quatre braços. [...]” (Gènesi, 2:9).

L'origen bíblic i on beuen totes les fonts de la cultura occidental és el Gènesi, la història de la creació del jardí com a espai feliç, un lloc on no hi ha dolor, patiment o necessitat; no hi ha arquitectura, simplement un món on Adam i Eva corren nus i on la seva única casa és el jardí. Nombrosos artistes al llarg dels temps s'han anat imaginant aquest capítol inicial i han anat representant la despreocupada parella, sempre nua —amb les seves parts íntimes cobertes moltes vegades amb fulles de figuera o d'una altra planta que trobaven per allà o d'abundants cabelleres pudoroses— i en vergers exuberants curulls de tota mena d'espècies i animals. Brueghel, Rubens, Ticià, William Blake... ens han anat donant la seva particular visió d'aquest jardí primigeni i dels seus protagonistes. Moltíssimes vegades





Imatge 1. L'origen bíblic i on beuen totes les fonts de la cultura occidental és el Gènesi, la història de la creació del jardí com a espai feliç, un lloc on no hi ha dolor, patiment o necessitat. A la imatge quadre del segle XVII titulat *El jardí de l'Edén amb la caiguda de l'home*, va ser una col·laboració entre Peter Paul Rubens i Jan Brueghel el Vell. Font: Geheugen van Nederland.

se'ls representa en el moment fatídic en el qual Eva, temptada per la serp, agafa la poma o quan tots dos són expulsats del paradís. Els nostres primers pares comencen a vagar pel món, buscant aliment, vestit, llar... i comencen a crear jardins que puguin mitigar d'alguna manera la fugaç possessió del millor de tots: l'Edèn.

A partir d'aquest moment mític, la història entra en acció i, tot i que trufada encara de molta fantasia, comencem a trobar els relats dels llegendaris jardins penjants de Babilònia, dels esperançadors camps llaurats dels primers pobles mesopotàmics, dels jardins funeraris dels temples egipcis, dels boscos sagrats dels grecs...

### Què és un jardí?

Si els orígens mítics són nítids en la nostra cultura occidental, aquesta claredat s'esborra quan hem de definir què és un jardí. Diverses obres

mestres que recorren trams de la història ens posarien fàcilment d'acord: Villa Lante, Vaux-le-Vicomte, Stourhead, Aranjuez, La Granja, el Laberint d'Horta, Central Park, etc., però estariem tan unànimement d'acord amb altres exemples que se submergeixen en l'art, o en experiències més populars o experimentals? Portem aquí a col·lació algun exemple com *The Lightning Field*, creat el 1977 per Walter De Maria, una de les obres icòniques del *land art* americà. Es podria traduir com a “Camp de Llamps” i ocupa aproximadament una hectàrea d'una zona remota i desèrtica de Nou Mèxic. Està format per quatre-cents pals d'uns sis metres d'alçària d'acer inoxidable, clavats a terra tot creant un reticle ordenat. L'espectacle que es genera quan hi ha tempestes elèctriques i desenes de llamps són atrets pels pals que funcionen com a parallamps és sublim. La Dia Art Foundation<sup>1</sup> manté aquesta instal·lació i aconsella al visitant romandre tot el dia observant els canvis que es van produint a mesura que avancen les hores, sent l'alba i el capvespre els moments idonis per contemplar l'espectacle. Això es podria considerar un jardí? Podria, si prenguéssim definicions com la que, per exemple, diu que *jardí* és la manifestació cultural de la creació humana on la natura (o la seva abstracció) sempre és present.

L'any 2010 vaig comissariar al centre barceloní Can Felipa una exposició titulada “Paradís perdut. Alg(unes) mirades al voltant del jardí”.<sup>2</sup> En aquesta exposició, onze artistes exploraven la idea del jardí des de diversos llenguatges i diferents posicions. Alguns d'ells ens donaven la seva particular visió del jardí, com Cecilia Martín, que amb la seva proposta *Degradado*<sup>3</sup> ens mostrava sis bidons cadascun amb un xiprer de diferent grandària que, jugant amb la polisèmia de la paraula *degradat*, es van convertir en un jardí ambulant que es va anar col·locant en diversos indrets del Poblenou que l'artista va considerar que estaven degradats per diferents raons d'abandó, conflicte veïnal amb el llavors 22@, etc. Silvia Burés, d'altra banda, va presentar l'obra *Muro vegetal*, en la qual recreava en forma de jardí vegetal el paisatge abstret del Montseny. Jerónimo Hagermann, amb les seves *Malas madres*,<sup>4</sup> realitzava una instal·lació al buit de l'escala del centre d'art uti-

1 Vegeu: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field>

2 Vegeu: <https://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/334-paradis-perdut/>

3 Vegeu: <https://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/335-cecilia-martin/>

4 Vegeu: <https://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/336-jeronimo-hagerman/>

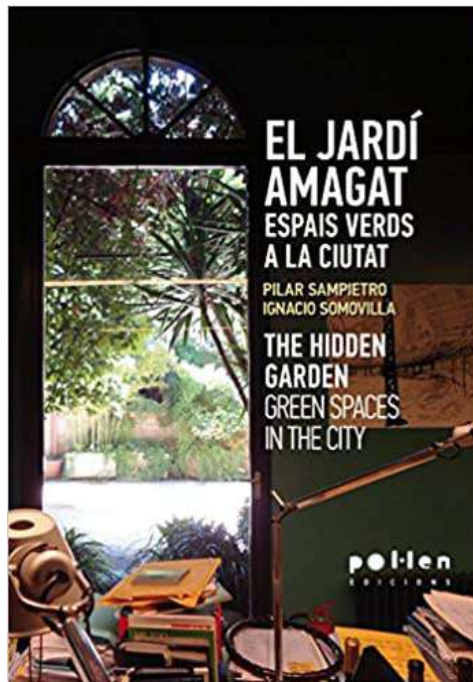
litzant desenes de *Chlorophytum comosum*, popularment conegudes com a *males mares* o *cintes*, en una clara reivindicació del llenguatge popular i local per anomenar les plantes, apartant-se del comunament usat llatí. Per a aquests tres artistes, les seves creacions eren jardins que probablement no tothom hauria definit així, però que plantejaven preguntes i pretenien obrir un debat sobre molts més temes que el seu simple concepte.



Imatge 2. Imatge de l'exposició del 2010, "Paradís perdut. (Algunes mirades al voltant del jardí)", a Can Felipa (Barcelona).

L'any 2013, juntament amb Pilar Sampietro vam publicar el llibre *El jardí amagat. Espais verds a la ciutat* (Somovilla i Sampietro, 2013). En aquesta obra es recollien dotze espais verds de la ciutat de Barcelona, des dels horts a les terrasses de Joan Carulla fins al jardí de Pepichek a Palo Alto, passant per l'Hort del Xino al Raval o el jardí de la fotògrafa Colita a Sants. Un d'aquests espais era també un balcó, el balcó de la Patricia, un regal per a la vista de tots els qui passen pel passatge de Sert, molt a prop del Palau

de la Música. Algú va definir que els balcons són els jardins de la gent que no té jardins i, en aquest cas, aquest gran balcó crida l'atenció per la seva exuberància i bellesa. Un altre jardí molt especial per la seva emotivitat, la seva fragilitat i el seu caràcter efímer era el que havien creat dos vigilants de seguretat d'un edifici en construcció al voltant de les casetes d'obra que feien la funció de llar per a ells i de lloc on es canviaven els obrers. En aquest indret que *a priori* ens podria semblar inhòspit, els rudes vigilants van construir la seva particular visió del paradís. A això s'hi afegia la seva temporalitat, una vegada acabades les obres aquest jardí desapareixeria i no en quedaria rastre, la qual cosa el feia doblement bell i generós.



Imatge 3. Coberta del llibre de Pilar Sampietro i Ignacio Somovilla, *El jardí amagat. Espais verds a la ciutat* publicat el 2013.

## L'art de visitar un jardí. Breu història d'una passió

Aquest amor que professo pels jardins en la seva accepció més àmplia va néixer quan jo era adolescent, en un lloc de Xixón anomenat Fundación Evaristo Valle. Aquest era, jo que vaig ser un nen sense jardí, el lloc on vaig començar a descobrir i estimar els jardins. La Fundación Evaristo Valle va ser creada el 1981 per la família d'aquest pintor asturià que va treballar, a la primera meitat del segle xx, en el que va ser una mansió amb aire de castell i la seva finca, pertanyent a una neboda de l'artista. El jardí era un típic exemple vuitcentista, amb la seva part més formal a prop de la casa i el seu desdibuixament a l'anglesa als extrems. En convertir-se en museu, es va obrir al públic i va ser el primer gran jardí que jo vaig visitar infinites vegades i on va començar la meua vocació. En aquell moment no existien llibres que m'haurien ajudat a llegir o interpretar els jardins com ara *Cómo leer jardines. Una guía para aprender a disfrutarlos* (Harrison, 2012). Aquest és segurament un dels pocs llibres traduïts al castellà sobre el tema. En anglès en trobaríem bastants més, com, per exemple, el llibre de Louisa Jones *The garden visitor's companion* (Jones, 2009), o *What gardens mean* (Ross, 1998) i *What are gardens for?* (Stuart, 2012). Com es pot apreciar, hi ha un domini absolut del món anglosaxó a l'hora de generar pensament i literatura sobre aquest tema. Algunes novetats en el mercat nacional intenten trencar tímidament amb aquesta dinàmica que jo qualificaria de “dictadura del jardí anglès”, com l'excel·lent exemple de Santiago Beruete, l'obra del qual, *Jardinofia* (2016), fa un recorregut històric per la filosofia dels jardins. A aquesta obra s'hi han unit, també del mateix autor, *Verdolatría* (2018), *Aprendívoros* (2021) i *Un trozo de tierra* (2022), que confereixen, totes, noves aproximacions al jardí.

Al final, la meua mirada s'ha anat construint des del jardí, però també des de les perifèries, des de tot allò que des de fora del jardí mira al jardí, especialment les arts. Des del 2014 comissario i coordino el cicle de cinema i jardí *Paradís perdut*,<sup>5</sup> que se celebra a la Filmoteca de Catalunya —i des de l'any 2020 també al MACBA.<sup>6</sup> Fins avui s'han programat 64 títols de diferents èpoques, nacionalitats, estils i enfocaments. Els temes que s'han anat

<sup>5</sup> Vegeu: <https://www.filmoteca.cat/web/es/node/46899>

<sup>6</sup> Vegeu: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/paradis-perdud>



abordant han estat múltiples, el jardí com a espai de reivindicació, bastió defensiu de molts dels mals que aguanten al món, lloc on construir somnis, espai de conflicte, escenari de diferents pors i distòpies, etc. El cinema s'ha constituït en una altra manera de visitar i conèixer jardins i d'entendre les seves polièdriques realitats.



Imatge 4. Cartell del cicle de cinema i jardí, *Paradís perdut*, celebrat a la Filmoteca de Barcelona l'any 2021.

## Construint parcs, destruint jardins

Visitant jardins al voltant de Barcelona es fa ràpidament visible tot un conjunt de parcs creats amb l'adveniment de la democràcia i els anys dels nous ajuntaments democràtics. L'àrea metropolitana de la ciutat estava plena de grans finques d'esbarjo que es van convertir en parcs públics. Malauradament, la imperiosa necessitat de dotar aquestes poblacions d'espais verds va impedir que aquests jardins històrics es preservessin com a tal, i es van transformar, en canvi, en parcs públics amb elements històrics variats, aïllats, descontextualitzats i barrejats, amb instal·lacions esportives, àrees de jocs infantils i tota mena de noves intervencions arquitectòniques, cosa que va acabar desfigurant i desvirtuant aquests jardins antics i impeding qualsevol lectura en clau històrica.

Exemples del que acabem de dir serien Can Mercader a Cornellà de Llobregat, Can Vidalet a Esplugues de Llobregat, Ca l'Arnús i Can Solé a

Badalona o Torreblanca a Sant Feliu de Llobregat. Curiosament, en aquests jardins hi trobem restes d'elements patrimonials comuns, com la presència de fonts, edificacions auxiliars, estatuària i muntanyes artificials coronades per templets de diferents estils, envoltats de llacs artificials, que alhora servien d'embarcadors per a un passatemps molt comú de l'època com era el passeig amb barca. És aquesta torre l'únic element que perviu del que va ser un gran jardí a Sant Boi de Llobregat, la Torre de la Miranda, propietat del marquès de Mariana, propietari d'un altre gran jardí que sí que té la fortuna de conservar-se íntegrament: el parc Samà a Cambrils.

Un cas particular és el de Can Quintana (Torroella de Montgrí), en què la construcció d'un museu va comportar la destrucció d'un jardí. Aquest va ser un petit projecte que es va dur a terme a la Biblioteca Pere Blasi de Torroella de Montgrí el mes d'octubre de 2015. Es tractava d'un recorregut fotogràfic i documental pel vuitcentista jardí de Can Quintana, situat davant del gran finestral de la biblioteca. La creació del Museu de la Mediterrània va suposar, després d'anys d'abandó de l'edifici, el cop de gràcia al bell verger de la casa. Juntament amb Esther Peñarrubia, vam intentar retornar durant unes setmanes als usuaris de la biblioteca la vista que podrien haver tingut si gestors més sensibles no haguessin destruït el jardí i condemnat l'espai verd a ser la polsosa rebotiga i magatzem de contenidors que és avui dia. Encara més si tenim en compte que al centre històric de la vila no hi ha cap espai verd ni zona arbrada en cap dels seus espais públics.

De mostres del maltractament del patrimoni històric del jardí, en continuaríem trobant moltes. Per exemple, a l'hora de rehabilitar el Palau Macaya de Barcelona, obra de Puig i Cadafalch, La Caixa va fer una encomiable tasca a l'edifici. No va passar el mateix al petit pati interior enjardinat, on, malgrat els nombrosos testimonis gràfics que haurien permès restaurar-lo, es va optar per col·locar un mantell de pedretes blanques presidides per un taronger. Crida l'atenció que una entitat amb una llarga tradició històrica de mecenatge en moltíssims àmbits no hagi fet extensiva aquesta sensibilitat al món del jardí. Un maltractament semblant ocorre amb els històrics jardins de Cap Roig (Palafrugell i Mont-ras), semidestruïts per contenir les instal·lacions —entre les quals, un gran escenari i la graderia corresponent— del festival de música del mateix nom que cada estiu fa les delícies dels visitants de la zona.

## Jardins excèntrics. *Ceci n'est pas un jardin?*

Què motiva que persones d'orígens, educacions i fortunes tan diverses, arreu del món, es lliurin a una creació excessiva i excèntrica que d'alguna manera els agermana? S'ha escrit molt sobre aquests indrets i els qualificatius són gairebé interminables: art brut, naïf, kitsch, cru, eclèctic, fantàstic, espontani, *outsider*, excèntric, boig, excessiu, carrincló, etc., encara que gairebé l'única conclusió a la qual podríem arribar és que som davant d'un conjunt heterogeni i ric en la seva varietat i pluralitat. En general, els casos que no s'han generat sobre la base d'una privilegiada situació econòmica, Juan Antonio Ramírez els anomena "escultecturas" (conjuminant la part escultòrica i l'arquitectònica) "margivagantes" (marginals i extravagants) (Ramírez, 2006: p. 22), intentant abastar així bona part dels exemples que trobem i que, hi insistim, és difícil definir amb una sola paraula i encara menys amb un concepte a l'ús.

Algunes característiques comunes fan que els intentem encabir en un mateix calaix: l'originalitat sempre és present, el fet d'escapar-se dels cànons convencionals de conceptes tan esmunyedissos com el *bon gust*, la barreja, l'excés, l'*horror vacui*, un peculiar sentit de l'humor, el sentit lúdic, el mestissatge entre elements *històrics* amb una àmplia panòpia de cultura popular, la seva construcció que es dilata en el temps i gairebé mai no es dona per acabada, l'ús d'una infinitat de materials, molts dels quals són rescatats de la condemna a l'abocador, però gairebé sempre *pobres* (el ciment és un gran protagonista en aquestes obres), petxines, ampolles o el cèlebre trencadís, etc.

El que sembla que també els uneix és que darrere de cada obra, darrere de cada jardí, hi ha sempre un personatge molt especial, algú que no passa desapercebut i per a qui tampoc no trobaríem un adjectiu únic i inequívoc, encara que moltes vegades les paraules *excèntric*, *boig* o *peculiar* ens podrien donar alguna pista. Les seves gènesis són tan variades com exemples trobem, tot i que les seves creacions són d'una absoluta originalitat i irrepetibilitat.

Els nostres jardins excèntrics escapen de qualsevol intent de sistematització i, fins no fa gaire, han vorejat els canals habituals que santifiquen l'art, encara que també ja han estat fagocitats per aquest art, i les publica-





Imatge 5. Il·lustració de l'artista Federico Granell de l'entrada al jardí Sacro Bosco (Itàlia) de Bomarzo.

cions, les exposicions, els articles, els documentals, els reportatges, etc., ens confirmen que la seva incorporació a la lògica del museu ja està instaurada.

Bomarzo, segurament, és el pare de tots els jardins excèntrics que haurien de venir. El Sacro Bosco o el Bosc dels Monstres, l'enigmàtic jardí que a mitjan segle XVI i a prop de la ciutat de Viterbo, a l'oest de Roma, va crear un noble italià, Vicino Orsini, continua generant interpretacions, lectures i, sobretot, molta admiració i preguntes. En un lloc apartat de la gran casa, en un bosc amagat (d'aquí en pren el nom de Sacro Bosco...), Vicino Orsini va fer realitat la seva particular visió del paradís, allunyada de l'har-

monia i la simetria que imposava el Renaixement, submergint-se, a canvi, en sinuosos camins on ens van rebent escultures gegants, imatges fantàstiques de lectura ambivalent que ha portat a múltiples interpretacions, des de l'alquímia (Roquero, 1999) fins a la mística, passant per gairebé tots els camins críptics coneguts. . . Aquest món ric i complex del segle XVI va estar enormement influït per *Hypnerotomachia Poliphili* (“Somni de Polifilo”) de Francesco Colonna (2008), un llibre fonamental per entendre el jardí renaixentista i els seus recorreguts iniciàtics. L’obra és una història d’amor en la qual Polifil cerca l’amor de Polia a través d’un paisatge de somni i uns jardins fantàstics, un venturós viatge ple d’aventures i deliris cap a l’illa de Citera.

No és estrany, doncs, que a l’entrada del jardí ens rebi una sempre enigmàtica i inquietant esfínx; a prop ens hi espera un furiós Hèrcules despanyant Cacus; el camí que discorre al costat de l’ombrívol riu s’adorna amb tortugues, orques, dofins, gràcies, pegasos, un nimfeu, un teatre verd a l’aire lliure, etc. Tot a gran escala, fins a arribar a la Casa Inclinada, una petita construcció en forma de torre que amaga una escala que ens permet ascendir fins al nivell superior. La seva inclinació fa que nosaltres estiguem també inclinats, una estranya sensació d’estar a punt de caure que també permet lectures diverses. En aquesta gran terrassa continuen els misteris en forma de tombes, ogres, dracs, fúries, dones adormides, lleons, ossos, etc. Un elefant destrossa amb la seva trompa un soldat, una dona de dues cues de serp espera al passejant. . . La imatge més coneguda del jardí és el famós cap de l’ogre, un *folly*,<sup>7</sup> l’entrada del qual és una gran boca oberta i dents expectants.

La vida de Bomarzo va ser curta; a la mort de Vicino Orsini, el jardí va quedar oblidat, protegit per la natura que el va anar cobrint. Caldria esperar fins a mitjan segle XX perquè fos redescobert, i el seu mantell vegetal, retirat. Dalí el va visitar l’any 1948 i ja va quedar fascinat pels seus misteris, igual que Cocteau, André Breton o Michelangelo Antonioni, qui va realitzar el 1948 un petit documental (Michelangelo, 1949) sobre el màgic jardí. Bomarzo es va consagrar en el món llatinoamericà quan l’any 1962 l’escriptor argentí Manuel Mujica Lainez va publicar la novel·la històrica del

<sup>7</sup> *Folly*, capritx, són alguns noms en què es coneixen les petites architectures que esquitxen un jardí, prenent diferents formes, estils i funcions.

mateix nom (Mujica, 1983). En aquesta novel·la, recrea la gestació del jardí centrant-se en el personatge de Vicino Orsini i els seus monstres interiors, un mirall dels quals va anar col·locant al jardí. L'obra va tenir moltíssim èxit —fins i tot va inspirar una òpera, amb música de Ginastera, censurada per ser *escandalosa* al Buenos Aires del 1967— i Bomarzo es va convertir en un referent molt conegut en l'àmbit hispà culte.

França acumula un bon nombre d'exemples d'aquesta mena de creacions, moltes de les quals ja estan protegides i declarades monument nacional, prova que s'ha avançat i es va saber veure autèntiques obres artístiques, dignes de ser preservades i salvades, perquè una altra de les característiques que acostumen a definir aquests jardins és la seva fragilitat, derivada de la pobresa dels seus materials i, sobretot, de l'escàs valor que s'acostuma a donar-los.

El carter Ferdinand Cheval va iniciar la seva obra el 1879 pedra a pedra, que ell mateix va anar recollint durant els trenta anys següents (més uns altres vuit en què es va dedicar a fer el seu mausoleu en el cementiri, una versió reduïda del *palau ideal*). El resultat és un embull bigarrat de diferents edificis, estils, figures humanes i d'animals, columnes, torretes, portes, arbres, palmeres, testos, balustrades, escales, etc. que ens recorda aquests castells que fèiem a la platja amb botifarrons de sorra mullada. Nombroses inscripcions i poemes del mateix Cheval completen el seu oníric món, un món que beu de la infantesa i dels somnis. Tenint en compte que no es va moure gaire del seu petit llogaret, ens agrada fantasiar que la imaginació del carter s'anava nodrint de les imatges que veia a les postals que repartia i que el van portar a reproduir al seu palau un temple hindú, un xalet suís, un castell medieval, una mesquita... Tota una fita de sincretisme per a qui era considerat el "beneit del poble" (Tubau, 2009).

Josep Pijuila era torner de professió i durant 45 anys de la seva vida es va lliurar al que va ser el seu tapís de Penèlope: les cabanes d'Argelaguer (la Garrotxa). Als anys setanta ja havia començat a construir una sèrie de barraques, una casa, una torre, connectades per ponts que ell mateix desmuntaria quan va veure que la gent entrava i ho vandalitzava tot. Més tard, va començar a edificar un parc encara més ambiciós aixecant torres i talaies que arribaven als trenta metres, i un quilòmetre de galeries, tot això fet amb branques d'acàcia, escales, passadissos, etc. L'entrada a aquest jardí secret

es produïa a través d'un laberint que dissuadia la curiositat dels visitants no desitjats. El 2002, l'ampliació d'una autovia propera el va obligar novament a destruir-ho per tornar a començar. Va tornar a començar de zero i va anar aixecant, incansablement, noves estructures de fusta mentre arran de la terra anava poblant l'indret d'estanys, escultures reciclades, passarelles, pontets, usant cordes, draps, ferros, troncs, etc., un increïble univers que va habitar i va defensar fins a no poder més. Ell mateix va aparèixer mort el 2016 al lloc al qual havia dedicat la seva vida i els seus esforços, un torrent creatiu i una tenacitat feta a prova de gairebé tot.

Al sud d'Anglaterra, va néixer un personatge que va deixar la seva petjada lluny de l'amable campanya anglesa que el va veure néixer, a les profundes frondes que envolten Xilitla al mexicà San Luis de Potosí. Edward James, un milionari anglès, s'havia refugiat aquí fugint del banal món de Hollywood on havia arribat, semiexiliat al seu torn, des del seu ranci món de l'alta societat britànica. Edward James es va criar al si d'una rica família anglesa i ja de ben jove va heretar un llegat inesgotable que li va permetre fer sempre el que li va venir de gust, sense importar com de car pogués ser el seu desig. La seva casa familiar, West Dean, situada al sud d'Anglaterra, és una gran mansió de tristos aires neogòtics i extensos jardins que va donar i avui és una prestigiosa escola d'arts i artesanía.

Després d'haver estat mecenes de diversos artistes de les avantguardes de principis del segle xx —entre ells, Dalí o Picasso—, es va decantar pel surrealisme, món que, com veurem, sembla que s'acomodava millor al seu fantàstic univers i personalitat. A partir de finals dels anys quaranta, va anar creant Las Pozas, un complex entramat de construccions impossibles enmig de la selva mexicana. L'origen va ser una fabulosa col·lecció d'orquídies en bona part destruïda per una gelada el 1962. A partir d'aquell moment, James va començar un enorme jardí escultòric en aquest terreny de 37 hectàrees, on va edificar 27 estructures en formigó (sàviament, va pensar que les gelades no tornarien a afectar la seva nova creació). L'intricat i caòtic laberint vegetal es va adornant amb escales que no porten enlloc, torres mirador, salts d'aigua, piscines naturals (d'aquí en ve el nom), flors gegantines, tot fet de poderós formigó... Un lloc dedicat novament al més pur hedonisme surrealista. Ens podem imaginar Edward James caient subjugat per la cultura mexicana, tan rica, variada i plena de contrastos, en la



Imatges 6 i 7. Il·lustracions de Federico Granell que representen dos jardins excèntrics. A l'esquerra el jardí creat pel carter francès Ferdinand Cheval al segle XIX. A la dreta, el jardí anomenat Las Pozas, a Xilitla (Mèxic), creat per Edward James, un complex entramat de construccions impossibles enmig de la selva mexicana.

qual es barregen totes les cultures indígenes amb el passat de la colonització espanyola.

A la localitat de Teguisse, a Lanzarote, trobem l'esperit de Pepe García, *Pillimpo*, un personatge que durant anys va anar omplint el jardí que envoltava casa seva —MaraMao— d'una infinitat d'escultures fetes en guix, acompanyades de nombroses nines, joguines i abundant material de rebuig. Un artista local va escriure sobre ell: “Habitava en un món màgic en el qual no existeixen les relacions de poder i ningú no et jutja per voler dedicar cada dia a fer tangibles els teus somnis” (Tabar, 2019). Un altre artista també de Lanzarote parla d'un art sincer, directe, intuïtiu, somiador... El que somiava a la nit ho intentava plasmar durant el dia. Les figures del seu jardí saluden amb un amable gest de benvinguda mirant cap a la carretera. El transeünt era l'espectador, el jardí, l'escenari, i Pillimpo, el gran director. Com en el cas d'altres artistes, és difícil separar la seva vida de la seva obra. Vivía amb els

seus animals, sense electricitat, pensant, conversant, escrivint, fent sonar els seus instruments de metall, creant. . . El cronista de la vila de Teguisse el recorda: “Portava una vida quixotesca. El seu art procedia de la seva intuïció, era un autodidacte. El que li agradava de les escultures, deia, era que hi podia parlar i no s’enfadaven” (Tabar, 2019). Aquest món se li havia quedat petit, l’incomodava, no li agradava com l’èsser humà es relacionava, ell tenia una visió onírica i màgica que xocava amb els convencionalismes de la gent. En una entrevista, Pillimpo deia: “Tan bon punt un neix, té ja l’estel preparat que l’il·lumina perquè no perdi el camí, i aquest és el camí que jo vaig portant: el de l’estel i el de la meva imaginació” (Tabar, 2019).

## Nous relats a l’hora d’explicar un jardí

Com incorporar els nous relats, les noves informacions, la nova manera d’afrontar la història a l’hora d’explicar un monument i, en aquest cas, un jardí? Temes com la dona, les qüestions LGTBI (Mortimer, 2021), el colonialisme, l’esclavisme, etc., han passat de ser tabús o invisibilitzats a ser presents en la nostra quotidianitat. El National Trust, associació anglesa i gal·lesa que des del 1895 conserva patrimoni natural i cultural, va fer el 2020 un ampli informe (Huxtable *et al.*, 2020) en el qual analitzava les prop de dues-centes propietats, grans mansions amb jardins, per esbrinar les seves relacions amb el passat esclavista i colonialista. Unes cent cases amb els seus jardins hi tenien una relació directa. És una polèmica candent i un debat obert al si de les nostres societats que crec que, com a mínim, no hauria de ser esborrat de les agendes polítiques. Ho hem d’analitzar i després posar-ho al lloc que li toqui, segurament cadascun ho posarà en llocs diferents, però, si més no, aquesta informació ha de ser pública, per poder construir nous relats —o no— que expliquin la nostra història, de la qual els jardins són un element més.

L’art de visitar un jardí es revela com alguna cosa més que l’explicació formal d’una mera aparença. El que realment és emocionant és que, darrere d’un plàcid massís de flors, s’hi pot amagar tota una fascinant història, i això és el que realment ens il·lumina: les idees i els fets no tan visibles del jardí.

*Et in arcadio ego.*



## Referències bibliogràfiques

- ANTONIONI, Michelangelo (1949). *Bomarzo. La villa dei mostri* [documental].
- BEARDSLEY, John (1995). *Gardens of revelation. Enviroments by visionary artists*. Nova York: Abbeville Press.
- BERJON, Michel (2016). *Jardins du cinema*. Nazaire: Editions Petit Génie.
- BERUETE, Santiago (2016). *Jardinosofía: una historia filosófica de los jardines*. Madrid: Turner.
- (2018). *Verdolatría: la naturaleza nos enseña a ser humanos*. Madrid: Turner.
- (2021). *Aprendívoros: el cultivo de la curiosidad*. Madrid: Turner.
- (2022). *Un trozo de tierra*. Madrid: Turner.
- COLONNA, Francesco (2008). *El sueño de Polifilo*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- FARR FERNÁNDEZ, Jo (2013). *Singular spaces. From the eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environment*. Seattle: Marquand Books.
- GILI, Gustau (1999). *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HARRISON, Lorraine (2012). *Cómo leer jardines. Una guía para aprender a disfrutarlos*. Madrid: Ediciones Akal.
- HUXTABLE, Sally-Anne; et al. (2020). *Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*. Swindon: National Trust. Disponible a: <<https://www.nationaltrust.org.uk/who-we-are/research/addressing-our-histories-of-colonialism-and-historic-slavery>> [consulta: 21.8.2023].
- JONES, Louisa (2009). *The garden visitor's companion*. Londres: Thames and Hudson.
- MORTIMER, Adrienne (2021?). “Exploring LGBTQ+ history at National Trust places” [en línia], *National Trust*. <<https://www.nationaltrust.org.uk/discover/history/people/exploring-lgbtq-history-at-national-trust-places>> [consulta: 21.8.2023].
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1983). *Bomarzo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- PRECIADO, Paul B. (2019). *Pornotopia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- RAMÍREZ, Juan Antonio et al. (2004). *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Editorial Siruela.
- ROQUERO, Luisa (1999). *El Sacro Bosque de Bomarzo. Un jardín alquímico*. Madrid: Celeste Ediciones.
- ROSS, Stephen (1998). *What garden means*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SOMOVILLA, Ignacio; SAMPIETRO, Pilar (2013). *El jardín amagat. Espais verds a la ciutat = The hidden garden. Green spaces in the city*. Barcelona: Pol-len Edicions.
- STUART, Rory (2012). *What are gardens for?*. Londres: Frances Lincoln Limited.
- TABAR, M. J. (2019). “José García, Pillimpo: El soñador que construyó otro mundo en su jardín”, *Diario de Lanzarote* (17 de juny de 2019).
- TAYLOR, Gordon; COOPER, Guy (1999). *Gardens of Obsession. Eccentric and extravagant visions*. Regne Unit: Weidenfeld & Nicolson.
- TUBAU, Natalia (2009). *Guía de arquitectura insólita*. Barcelona: Alba Editorial.
- VON SCHAEWEN, Deidi; MAIZELS, John (1999). *Fantasy Words*. Colònia: Editorial Taschen.



# La percepció dels jardins de l'Alhambra

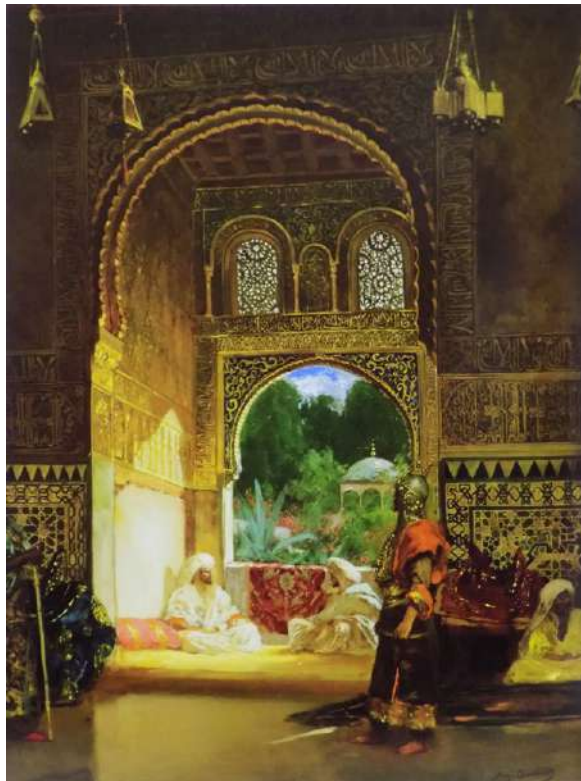
José Tito Rojo



Jean Joseph Benjamin Constant va visitar dues vegades l'Alhambra, una l'any 1871, quan va formar part de la cort de Marià Fortuny a Granada, i l'altra, nou anys més tard, acompanyat de John Singer Sargent. S'ignora en quina d'aquestes visites va pintar el petit oli *Al palau del sultà*, probablement obra de taller feta a la seva tornada: "He pintat molts estudis sobre la natura que serviran per quadres, però que em reservo per més endavant" [traducció dels editors] (carta del pintor, cita presa de Quílez, 2014: p. 122). Sense menysprear el seu deliciós sentit de la meravella, és d'un convencional orientalisme, similar al d'altres obres del pintor i al d'obres de tants altres pintors de l'època, inclòs el mateix Fortuny. L'excusa d'un motiu banal, un grup de notables que xerren tranquil·lament davant un soldat de gala que no se sap ben bé què fa, permet recrear l'ambient del palau [l'Alhambra]. Pren com a escenari una de les estances del Saló d'Ambaixadors, lleugerament alterada, i darrere la finestra hi situa un jardí inventat. En el lloc real, el paisatge és molt diferent, la finestra penja desenes de metres sobre la vall del Darro i el que hi ha al davant és l'Albaicín, un llunyà caseriu avui ple de *cármenes* enjardinats i que a l'edat mitjana de la pintura estava emmurallat i compacte de cases, pràcticament sense conreus.

No ens aturem en el caràcter del jardí que es veu a la pintura, un simpàtic pastitx que pren com a emblema un pavelló que imita el del palau de San Telmo a Sevilla, islamitzant el seu aspecte romàntic amb l'afegit d'un *yamur*. Es destaca de la praderia del fons i està precedit de massissos de flors travessats per un canal; en aquest cas, la referència és el Generalife. Acceptem que el caràcter àrab del jardí s'accentua per la planta en primer pla, una atzavara, espècie d'origen mexicà que al segle XIX era considerada, com les figueres de moro, originària dels paisatges secs mediterranis. Entenem també atzavares i figueres com del desert i assimilem desert amb el nord d'Àfrica i, per tant, amb allò "àrab", encara més atenint-nos al nom català de *figuera de moro*, que comparteix aquesta llicència. Si considerem que el paisatge és un fet cultural, no cal objectar res al fet que aquestes plantes siguin ja pròpies del paisatge mediterrani, per més que l'autoctonisme dominant les condemni per estrangeres i, hipotèticament, per invasores. Judici que no impedeix, però, que sigui un càndid error posar en una recreació de l'Alhambra medieval una planta que encara no havia arribat al Vell Món.

El que interessa sobretot del quadre de Benjamin Constant és que dibuixés un jardí a l'Alhambra, perquè la que ell va conèixer pràcticament no tenia jardins. L'imaginari actual de l'Alhambra com un conjunt en el qual jardins i edificis s'entremesclen i col·laboren al seu valor patrimonial s'origina després de les transformacions que, molt succintament, analitzarem més endavant i que, avancem, es van produir entre el 1875 i el 1936. Abans d'aquestes dates, pràcticament no hi havia res que permetés veure-la com a "lloc de jardins". Convido a llegir la demolidora *Memoria sobre la Alhambra* que el delegat del govern a la fortalesa José María Vasco y Vasco va redactar el 1875, amb la sana intenció de criticar el seu director civil, Rafael Contreras, que, significativament, no cita mai pel seu nom. Per a més



Imatge 1. Oli de l'artista francès Jean Joseph Benjamin Constant titulat *Al palau del sultà*. Font: Utah Museum of Fine Arts.

escarni, el 1890 Vasco y Vasco va decidir imprimir-la, als tallers de José López Guevara, a Granada, perquè no quedés limitada a una confidencial redacció mecanoscrita i fos àmpliament coneguda (Vasco, 1890). Aquesta rara peça es pot consultar avui dia a la xarxa, al repositori de l'Arxiu Històric de l'Alhambra.

Hi havia poquíssims jardins a l'Alhambra d'aquell temps. Només un era d'època nassarita, el Patio de los Arrayanes. Paradoxalment, molt allunyat de com avui s'acostumen a pensar els "jardins àrabs": no és un hort-jardí, ni té diversitat de modestes plantes aromàtiques, és un pati de marbre blanc amb una superfície central d'aigua flanquejada per dues amples taules de murta, vegetal que a Granada no es diu així, sinó que conserva el seu terme àrab, *ar-rayhan*, castellanitzat en la forma *arrayán*. Aquesta forma, que sembla una moderna instal·lació minimalista, el fa tan estrany als ulls actuals que, encara que els nostres estudis han avalat la seva antiguitat i una evolució pràcticament sense canvis, el pati sovint ha estat imaginat pels investigadors clàssics com si a l'edat mitjana hagués estat molt diferent, amb els parterres més amples i sense les bardisses, i amb plantacions bigarrades d'arbustos i flors. Val dir que, com passa sovint, aquesta idea es difonia sense necessitat de sustentar-se en cap document, només basant-se en la convicció d'una suposada estètica pròpia dels jardins nassarites. O cosa que és el mateix, genèricament, andalusins o islàmics.

Uns altres dos jardins d'aquella Alhambra de mitjan segle XIX eren ja d'època cristiana, el Patio de Lindaraja i el Jardín de los Adarves, i la resta dels terrenys els ocupaven erms o horts de subsistència d'aspecte miserable, conreats per les famílies pobres que habitaven a l'Alhambra en aquell temps en què estava passant d'abandonada fortalesa a monument nacional. Per als amants del detall, cal dir que també hi havia un parell de jardins de mida mínima i creació recent a les cases d'alguns personatges de la cultura local, com el Carmen de la Mezquita, privat, o la casa on vivia el director Contreras, que encara que era pública s'habitava com a privada. Per completar el panorama, cal recordar que, en aquell temps, el Patio de los Leones no tenia jardí, el que va tenir en temps dels romàntics, cèlebre en els gravats, s'havia fet a principis del segle XIX i va ser eliminat el 1844, per evitar que la humitat del reg afectés les fràgils estructures de l'edifici.

Tots aquests jardins i els espais conreats com a hortes van ser descrits amb crueltat a la *Memoria sobre la Alhambra. Año 1875* de Vasco y Vasco (1890): deficientment cuidats, sembrats d'alfals, plantats amb planters sobrants del ferrocarril. . .

Devia tenir efecte aquell escrit del 1875, perquè immediatament Rafael Contreras es va dedicar a millorar l'estat dels jardins i a crear-ne altres de nous, els quals, en pocs anys, en el període del 1875 al 1880, van canviar la imatge de l'Alhambra que en aquells dies podien visitar els turistes. Cal tenir en compte que després de la declaració com a monument el 1868 la visita pública va començar a multiplicar-se, estimant-se aleshores en uns quatre mil visitants a l'any, xifra considerable encara que llunyana dels tres milions actuals. La millor guia per situar el període són els diferents articles del recent llibre coordinat per Piñar Samos i Giménez Yanguas (2018).

Crítica de Vasco y Vasco i consideració patrimonial són, segons el meu parer, les dues circumstàncies que van motivar aquells enjardinaments de Rafael Contreras, que van afectar la zona oest dels palaus nassarites i el seu interior: el Patio de Lindaraja, la gran esplanada de l'Alcazaba, la zona de Machuca i el Jardín de los Adarves. Havien tingut un preàmbul en els jardins que va fer el 1862 davant la façana del palau de Carles V, i en aquest cas no és agosarat pensar que la intenció era condicionar-la per a la visita que va fer aquell any la reina Isabel II.

Estava fora del seu interès la zona de l'est, a la part posterior dels palaus. Era lògic, perquè aquesta zona estava abandonada, en bona part en mans privades i no era visitable. La circulació turística no era com la d'ara, que el circuit comença a la zona del Mexuar, travessa els palaus i acaba al Partal, sinó que s'entrava i se sortia pel mateix lloc.

La fama dels jardins de l'Alhambra es devia en aquells dies a dos ingredients paradoxals. Un, l'esmentat Patio de los Leones, que, encara que havia estat eliminat, es conservava en el record. Els viatgers romàntics i erudits que el van conèixer, Richard Ford, per exemple, renegaven d'aquest jardí per haver substituït l'emfàtic paviment dur precedent i per la seva falta de qualitat; el consideraven impropri d'un palau, similar a una guingueta del Sena, *guinguette*, deia el culte Ford emprant el terme francès. Tanmateix, per a la resta dels visitants, aquest jardí situat a la zona més noble dels palaus era "àrab" o, si més no, "d'herència àrab". La il·lusionant mistificació va

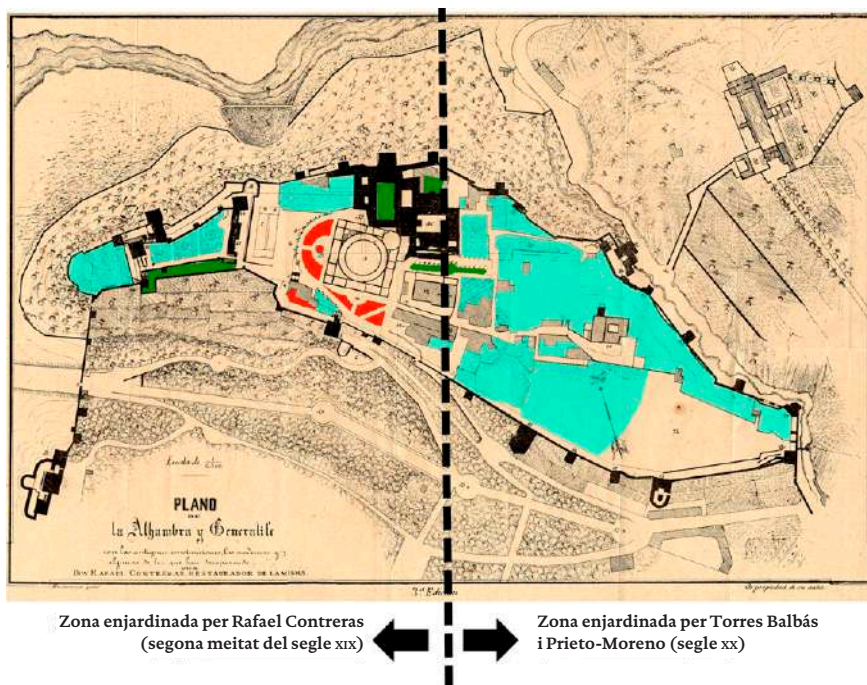


Figura 1. Seqüència dels enjardinaments a l'Alhambra.

acabar dominant i va perdurar de manera inexplicable en el temps, omplint els llibres de metàfores del Paradís alcorànic, els rius de l'Alcorà i altres invencions. No tan sols entre els estrangers i en els llibres de divulgació, per a la immensa majoria dels especialistes del segle XX el jardí del Patio de los Leones es va erigir en la mostra més sublim de la jardineria islàmica. Idea que no compartien escassos investigadors —vegeu especialment Enrique Nuere (1986)—, als quals no es va donar crèdit fins que els últims estudis els han donat la raó, com es pot comprovar en el número monogràfic sobre el pati i la seva font de *Cuadernos de la Alhambra* (núm. 46-47, 2011-2012). Tot el que s'ha investigat, en bona part recollit al monogràfic, indica que a l'època nassarita allà no hi va haver cap jardí.

El segon ingredient era el Generalife, que no és certament l'Alhambra, encara que limiti amb les seves muralles. Allà sí que s'hi conservaven jardins d'època islàmica. Excel·lents, diversos, recognoscibles malgrat els inevitables canvis que tot jardí ha rebut al llarg dels segles.

L'Alhambra abans dels canvis de Contreras pràcticament no tenia jardins, però n'hi havia prou de tancar els ulls per imaginar-los. La frase no és meua, la va escriure l'americà Washington Irving als seus *Contes de l'Alhambra*. És el mateix que va fer Benjamin Constant al seu quadre, afegir a l'Alhambra que va conèixer el que li faltava per ser "més autèntica", per ajustar-se a la il·lusió orientalista: vestir amb poesia la trista realitat, posar jardins on només hi havia un profund barranc.

Els jardins que es van fer en aquella segona meitat del segle XIX no eren suficients per justificar la fama de la qual avui gaudeixen els de l'Alhambra. De fet, alguns van ser eliminats a les primeres dècades del segle següent pel director de torn, l'arquitecte Modesto Cendoya. Estava obstinat a descobrir l'Alhambra medieval i, per a això, va emprendre una sèrie d'excavacions arqueològiques que van arrasar els parterres plantats per Contreras per buscar les restes amagades al subsol. Així, sota el jardí de l'Alcazaba hi va aflorar l'anomenat *barri castrense*; en el de Machuca, les restes de dos patis i els seus murs escapçats; a la part posterior del Palacio de los Leones es va talar una vella albereda per treure a la llum indicis del cementiri reial de l'Alhambra, i al seu lateral, en el que era un hort, es van descobrir terrasses medievals amb murs de contenció alineats que, com que no hi havia restes d'edificis, van ser identificats com a solar d'antics jardins.

Si l'objectiu de Contreras era tractar l'Alhambra com una ciutat turística que necessitava jardins públics, el de Cendoya era tractar-la com un camp d'arqueologia. Diguem que, amb escàs èxit mediàtic, es va guanyar la fama d'arboricida i l'acusació d'abandonar el manteniment dels edificis nassarites, alguns realment en situació precària, i dedicar el seu temps a obrir rases i remoure les terres. Els seus opositors, en una duríssima campanya, van aconseguir la seva destitució el 1923.

El que va fer el seu successor, Leopoldo Torres Balbás, en el curt període del seu mandat, 1923-1936, va respondre al que s'esperava d'ell, va prioritzar la conservació de les construccions i va tornar a posar en primer pla la realització de jardins. Surt fora del meu interès tractar aquí el primer component del seu treball, n'hi ha prou de dir que va aplicar a les restauracions els criteris moderns que predominaven en el tractament dels monuments europeus, especialment a Itàlia. En allò que m'interessa, els jardins, va tornar a entendre'ls, com Contreras, com a complement imprescindible





Imatge 2. Fotografia actual de les terrasses del primer jardí de Torres Balbás.

ble de l'Alhambra-monument, amb una atenció indubtable a la percepció que n'obtindrien els turistes. No es tractava d'inventar jardins en estètica andalusina, entre altres coses perquè aquest concepte amb prou feines començava a aparèixer en aquella època, sinó d'oferir una imatge amable de l'indret, un lloc que deixés en el visitant l'agradable visió d'una Alhambra cuidada i enjardinada. Molt eclèctic en les seves solucions, va fer jardins de factura molt diversa, barrejant fragments d'estètica moderna amb d'altres en clau del naixent regionalisme. Cal tenir en compte que, als jardins de tot Europa, aleshores coincidien les mateixes dues tendències. Encara que conceptualment estaven als antípodes, l'una mirant cap al futur, l'altra recuperant el passat, tenien un punt d'unió, perquè ambdues significaven cancel·lar el predomini que en tot el segle XIX havia tingut el paisatgisme anglès, naturalista i curvilini. D'una banda, la modernitat incorporava geometries rectes, molt en línia del puixant *art déco*; de l'altra, els *revivals* regionalistes rescataven moments gloriosos dels passats nacionals, que eren també geomètrics, és a dir, "no anglesos". Els inventats "jardins a la francesa" imitaven les formes del barroc versallesc, els *giardini italiani* rescataven

les formes de les viles renaixentistes. Es va pretendre quelcom semblant a Espanya amb els “jardins araboandalusos”, amb més dificultat, perquè, a diferència dels altres, no se sabia bé com havien estat. El bon lector excusarà l’atapeïda síntesi, i em permeto remetre a estudis més extensos ja publicats, entre d’altres els recollits a Tito Rojo i Casares Porcel (2011) i Mosser, Tito Rojo i Zanon (2021).

Torres Balbás, d’acord amb el seu temps i la seva opció estètica, va barrejar als jardins modernitat i regionalisme, però, a més, amb el model dels més avançats restauradors europeus de monuments, va incorporar l’ús del jardí per a l’embelliment de les ruïnes arqueològiques. És el que va fer a la part posterior dels edificis, cosa que va canviar l’ambient global de l’Alhambra. Si Contreras havia enjardinat la zona oest dels palaus, Torres Balbás ho va fer als amplis espais de l’est, de manera que la visita turística ja no es limitava als palaus, sinó que podia continuar a través dels nous jardins. Un circuit que, amb millores posteriors, és el mateix que es conserva avui.

La peça clau de la seva proposta van ser els jardins del Partal. La zona era aleshores un entramat d’horts en els quals es barrejaven propietats públiques i privades. Ja des del segle XIX algunes propietats havien passat a les mans de l’Estat, que va acabar el procés expropiant la gran horta de Santa María, indret que havia estat palau nassarita, més tard residència dels comtes de Tendilla en el llarg temps en què van tenir l’Alhambra a càrrec seu i, després de la seva demolició al segle XVIII, lloc d’horts. Situació en la qual es trobava el terreny quan excava Torres Balbás.

La historiografia ha considerat que l’entramat de parcel·les de diferents propietats que hi havia al Partal era hereu d’una parcel·lació d’època nassarita, associant cada fragment a diferents palaus, algun dels quals, l’anomenat “del Partal Bajo”, inventat amb dubtoses interpretacions. Bàsicament, el Partal es componia de quatre àmbits diferents:

1. Les terrasses excavades per Modesto Cendoya, que es pensaven lligades al Palacio de los Leones.
2. L’horta de Santa María, que devia correspondre als terrenys de l’anomenat palau del Partal Alto.
3. El Carmen de la Mezquita, que devia ser una parcel·la autònoma.





Imatge 3. Eix des del pavelló de l'estany en U al pavelló del Partal Bajo a l'actualitat.

4. Els terrenys davant de la Torre de las Damas, que es consideraven palau independent, el del Partal Bajo.

Torres Balbás els va enjardinar de manera seqüenciada i relativament diferenciada. A les terrasses de Cendoya hi va fer el seu primer jardí, el que es va anomenar “el Partal”, nom que després es va estendre a tota la zona. És el seu jardí més famós, amb plantacions de tipus tradicional inspirades en models dels *cármenes* granadins i incloent-hi motius arabitzants deutors dels dissenys “arabigoandalusos” del paisatgista francès Jean-Claude-Nicolas Forestier.

A l'horta de Santa María va utilitzar els murs trets a la llum com a base per a un jardí arqueològic. Molt eclèctic, sense importar-li usar com a terreny de conreu fins i tot el que havien estat habitacions dels antics edificis.

Al Carmen de la Mezquita i al Partal Bajo va respectar en gran manera els enjardinaments precedents. En el procés, continuant l'actitud dels seus predecessors, va eliminar les tàpies que quedaven entre les parcel·les

i va convertir la globalitat en un jardí unitari que deixava el nucli central de l'Alhambra com una gran zona de jardins, amb l'afegit que també va enjardinar una altra àmplia àrea que confrontava amb els jardins que envolten el que avui són les oficines del Patronat i el Parador de Turisme, acabats en realitat pel seu successor, Francisco Prieto-Moreno. En resum, va crear una Alhambra-jardí que dècades abans no existia.

Tancaré aquest escrit tornant al quadre de Benjamin Constant, però abans vull plantejar algunes reflexions sobre els orígens, sobre l'entitat jardinerística de l'Alhambra medieval. Les basaré en dos aspectes que considero fonamentals i que afecten els dos elements clau d'aquest nucli central de l'Alhambra: el Partal Alto i el Partal Bajo.

El palau del Partal Alto va tenir mala fortuna en els estudis clàssics i va caldre esperar al 2001 perquè se li dediqués una extensa monografia, l'imprescindible treball de Carlos Vílchez (2001). La documentació d'arxiu d'aquest palau és molt minsa, i tota es refereix a la seva etapa cristiana, quan era el palau que en les mercès dels Reis Catòlics va ser llegat al comte de Tendilla. En l'excavació de les seves restes, Torres Balbás va descobrir el gran safareig del pati central del palau, que en part s'emprava com a estany de reg de l'horta, i restes de construccions, desproveïdes gairebé absolutament de decoració, els murs de les quals, de poca alçària, dibuixaven banys, cambres i petits patis, també amb safareigs. Es va pensar al principi que el palau va pertànyer a un sultà del segle xv, Yússuf III. Si admetem la tòpica divisió del període nassarita en establiment (segle XIII), esplendor (segle XIV) i decadència (segle XV), devia pertànyer a aquest tercer període, tot demanant comprensió, novament, per les simplificacions que resumeixen el que requeriria un llarg incís i matisacions (Vílchez, 2001: p. 25). Més recentment es va passar a considerar de Muhammad II, fill de Muhammad I, primer sultà de l'Alhambra, del segle XIII, és a dir, en el pol temporal oposat, al principi de la dinastia. I cal assenyalar que, molt de passada, s'ha apuntat la possibilitat que hagués pogut ser construït per Muhammad I (Fernández, 2006). La seqüència d'atribucions es pot seguir amb detall en l'estudi d'Orihuela Uzal (2011). El que importa és que sembla acceptar-se ja que devia ser el palau més antic de l'Alhambra. Analitzarem la seva possible entitat paisatgística, sense evitar fer avinent una curiosa paradoxa: llevat d'aquesta esmentada atribució de Fernández Puertas, no s'ha defensat



Imatge 4. Nucli central de l'Alhambra, zones dels actuals jardins del Partal: 1. Partal Bajo i el seu estany. 2. Carmen de la Mezquita. 3. Rauda. 4. Terrasses excavades per Cendoya. 5. Palau del Partal Alto.

mai l'existència d'un palau del primer sultà. Amb escàs suport documental es deia que Muhammad I s'allotjava en una de les torres de l'Alcazaba. Encara que no hi hagi cap certificació arqueològica ni documental, sembla altament improbable que el sultà que va fer l'Alhambra i que va regnar durant un llarguíssim període, del 1238, data d'inici de la construcció, al 1273, és a dir, trenta-cinc anys, no tingués un palau propi adequat a la seva dignitat.

Estava construït en una posició estratègica, al centre de l'Alhambra i en un terreny elevat; des d'aquí cap a la muralla descendeixen els jardins, en terrasses en les quals hi ha minúscules edificacions d'ús jardiner, pavellons (*qubbas*) de diverses grandàries i construïts, o remodelats, al

llarg del temps. És clau per debatre sobre el paisatge inicial de l'Alhambra, sense afectar l'anàlisi que segueix que fos de Muhammad I o del seu fill.

En la cerca d'una visió global paisatgística d'aquest inici, l'altre component, el Partal Bajo, també és fonamental. Sembla que es va poder afegir aviat al conjunt, abans que existís el Palacio de los Leones; de fet, durant molt de temps es va considerar "el palau" més antic de l'Alhambra. I així, com a part d'un palau, s'ha interpretat el que s'hi conserva, proposant-se diverses hipòtesis i buscant, sense èxit, restes que certifiquessin aquesta interpretació. Certament, no com a edifici residencial, sinó com un pòrtic obert sobre el qual s'eleva una torre mirador amb una única sala de dimensions molt petites, de tot just quatre per sis metres, en realitat quatre per quatre si es descompta la caixa de l'escala. El Partal Bajo que coneixem no quadra amb un palau, es tracta d'un pavelló obert al paisatge pels seus dos costats, cap al jardí i el seu safareig pel pòrtic, i al paisatge exterior per l'altre, a través de buits de finestra que cobreixen gairebé tota la seva longitud i d'un mirador que sobresurt. Com en el Partal Alto, les hipòtesis de procedència s'han anat endarrerint gradualment, primer a finals del segle XIX es va atribuir a Yússuf I, obra doncs d'aquest segle XIV que hem caricaturitzat com "d'esplendor", i després en diverses dates d'entre finals del segle XIII i principis del XIV, sempre per comparació tipològica de les decoracions amb les d'altres palaus de datació més o menys ben coneguda.

Per justificar la seva entitat com a palau, s'ha defensat que va poder tenir un segon pòrtic o habitacions al costat del safareig i s'han situat murs de límit que, per als autors que no consideren el pòrtic davanter, devien englobar el pavelló de l'estany en U situat dues terrasses més amunt. Si es contempla d'una altra manera, no com a palau, sinó com a pavelló de jardí, el problema desapareix i el que es conserva s'acostaria més al seu estat medieval: una fàbrica més de les terrasses enjardinades que baixen des del Partal Alto fins a la muralla, un pavelló-mirador del jardí.

L'altre pavelló, dues terrasses més amunt, envoltat d'aigua, troba així més justificació, la seva alineació amb l'estany i el pòrtic del Partal Bajo genera un eix nord-sud perpendicular a la sèrie de terrasses. De data incerta, no és improbable que pertanyi a un impuls paisatgístic lligat a la construcció del pavelló de la Torre de las Damas, segurament anterior als sultanats del segle XIV. El seu estat original és difícil de conèixer, té un cos central

del qual es conserven l'empremta dels seus murs i portes i l'andana perimetral que el separa de l'aigua. Crida l'atenció que les seves dimensions siguin molt similars a les de l'alcova (*al-qubba*) de Carles V als Alcàzars de Sevilla. Allà, el perímetre està conformat com un pòrtic amb columnes i no és agosarat apuntar la hipòtesi que el de l'Alhambra tingués una estructura similar, de manera que el diàleg estètic amb la Torre de las Damas seria molt més fort.

Si el Partal Bajo no és un palau, es pot deduir que el conjunt sencer és una zona de jardins de grans dimensions associats al palau més antic, el Partal Alto. Aquesta visió unitària, circumscrita al període de Muhammad II, va ser proposada per Carlos Vílchez, “a Norte estaba limitado el palacio [del Partal Alto] por la muralla general de la medina” (Vílchez, 2001: p. 46), incorporant, doncs, les terrasses baixes a l'àmbit del palau. La tradició historiogràfica, no sempre de manera explícita, suposa una successió de construccions de palaus, i sultans que construeixen i empren com a seu els nous i deixen de banda els antics. La interpretació paisatgística que proposem considera tot el conjunt de palaus i jardins com una unitat, amb un únic propietari, el sultà de torn, la dinastia. Cada sultà devia heretar les propietats del precedent i conservar o alterar el repartiment de les funcions de cadascun dels edificis. La creació de nous palaus devia remodelar el conjunt i els usos, però no devia comportar l'alienació dels antics ni la parcel·lació del conjunt.

Una darrera puntualització reforça la visió unitària dels jardins en els seus inicis. Les parts excavades per Cendoya, a l'oest, i per Torres Balbás, a l'est, van descobrir terrasses suportades per murs de contenció. Les cotes d'aquestes terrasses són idèntiques. Reconeixent la precarietat de la documentació d'aquestes excavacions, amb prou feines alguns plànols i fotografies, el més lògic és pensar que el reconeixement d'aquests murs i la seva cota fos en tots dos casos fiable; per tant, cal pensar que es devia tractar en origen d'un únic procés d'aterassament. No és raonable que, si haguessin estat separades per tàpies i carrers, el moviment de terres hagués generat terrasses iguals. Només la massa del gran palau trenca aquesta disposició ocupant el sector oriental de dues de les terrasses.

En defensa de la visió parcel·lada del conjunt s'ha adduït l'existència de carrers que el devien travessar. A la zona del Partal han aparegut petits fragments d'alguns carrers. Amb això es justifica un parcel·lari medieval



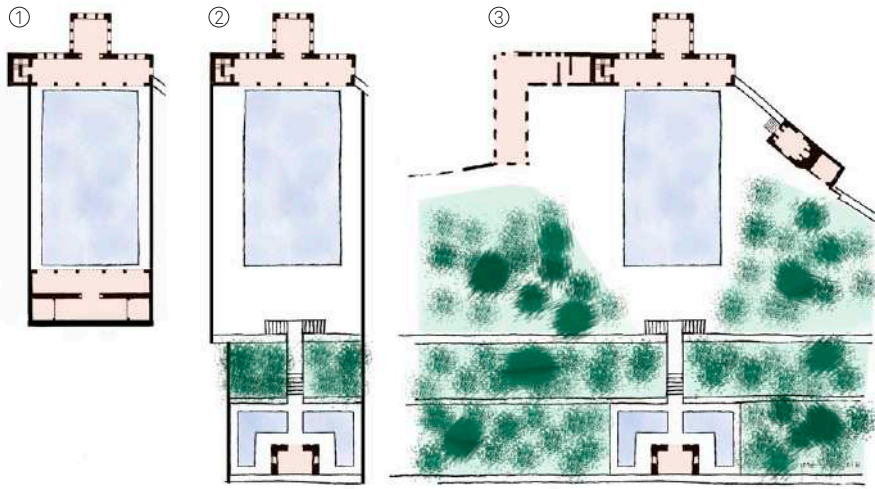


Figura 2. Diverses hipòtesis de l'estat inicial del pavelló del Partal Bajo. La primera com a palau amb pòrtic enfrontat al pavelló. La segona com a palau englobant el pavelló de l'estany en U. I la tercera com a element paisatgístic integrat als jardins de les terrasses. Font: elaboració pròpia.

que separava cadascun dels edificis i li adjudicava un terreny de jardí. El raonament gaudeix d'un suport escàs i no té en compte la possibilitat que el “carrer” o “carrers” fossin simplement camins de trànsit en l'entramat jardiner, no vies urbanes de circulació pública. No per atzar Jesús Bermúdez, que inclou alguns d'aquests carrers en el plànol resum de les seves anàlisis, no deixa d'assenyalar en el text que el conjunt de palaus formava el “continente áulico de la Dar al-Sultán”, i l'àmplia zona central va ser gradualment omplerta, ocupant “los espacios vacíos, jardines, huertos, etc., con las nuevas construcciones que se van añadiendo” (Bermúdez, 2002: p. 92). Com es desprèn de la meua anàlisi, la part principal dels jardins, el Partal, es va mantenir al llarg del temps sense construir-se. Amb el temps, va canviar els seus conreus exquisits (jardins o horts) per altres de domèstics (HORTS sense ornaments); paradoxalment, la intervenció de Torres Balbás va consistir a tornar a col·locar jardins, ja fins i tot al solar dels palaus perduts.

Com hem indicat, després de la conquesta, els Reis Catòlics van fer mercès dels béns de la corona nassarita repartint terrenys i edificacions entre els membres de la cort. Això va generar, de manera documentada, una

parcel·lació de la zona del Partal i l'aparició, ara sí, de tancaments i carrers públics. En tot cas, no tots els tancaments van ser de fàbrica, perquè a la documentació d'arxiu s'al·ludeix sovint a tancaments vegetals d'arbustos espinosos, "cambrons", que eren problemàtics perquè no impermeabilitzaven les propietats i generaven conflictes, que són els que ens regalen aquesta informació.

En els inicis de l'Alhambra, la zona de jardins devia excedir els límits del que avui anomenem Partal, no estaven construïts encara els palaus de Comares i Leones i, en aquest darrer, la recent arqueologia ha identificat que es va fer sobre construccions precedents i sobre terrenys de jardí. Això ens dibuixa una Alhambra inicial amb un gran palau al centre i amplis jardins en els quals hi va haver, i se n'hi van afegir més amb el temps, elements d'entitat jardineria i noves construccions.

Evidentment, la hipòtesi global es planteja sense oblidar que, fins i tot a l'època medieval, tota la zona es devia sotmetre a transformacions. Hi ha al terreny restes de murs, configuracions i nivells que exigirien explicacions concretes i infinitat de preguntes sobre l'origen i el significat. Valgui com a exemple l'estranya forma del pavelló de l'estany en U, asimètric i adossat a un mur de petita alçària. Sembla clar que no es pot descartar que tota la zona pogués haver experimentat canvis, fragmentacions i tancaments secundaris en els més de dos-cents cinquanta anys de temps nassarita. En finques agrícoles palatines, la divisió no és gens estranya, com es pot veure en el proper Generalife. No sembla que això afectés el nucli de la proposta, que consisteix a posar sobre la taula la unitat paisatgística del conjunt del Partal, si més no a les tres terrasses inferiors.

El debat no em sembla menor, perquè enforteix una visió global de l'Alhambra com a ciutadella amb abundant presència de jardins al centre. Entengui's el terme *jardí* com a genèric que engloba aquí els conreus d'hort. Això ens permet tornar al quadre de Benjamin Constant amb el qual començàvem el recorregut. El que s'hi dibuixa és una invenció orientalista, però, salvant els errors naïfs, té *veritat*. Transmet un somni, però aquest somni coincideix amb el que transmeten les restes aparegudes al Partal.

Davant la reduccionista visió dels jardins de l'Alhambra, que posa l'accent en els patis enjardinats, aquesta que proposo dona protagonisme als jardins exteriors, únics, que per la seva extensió permetrien els usos



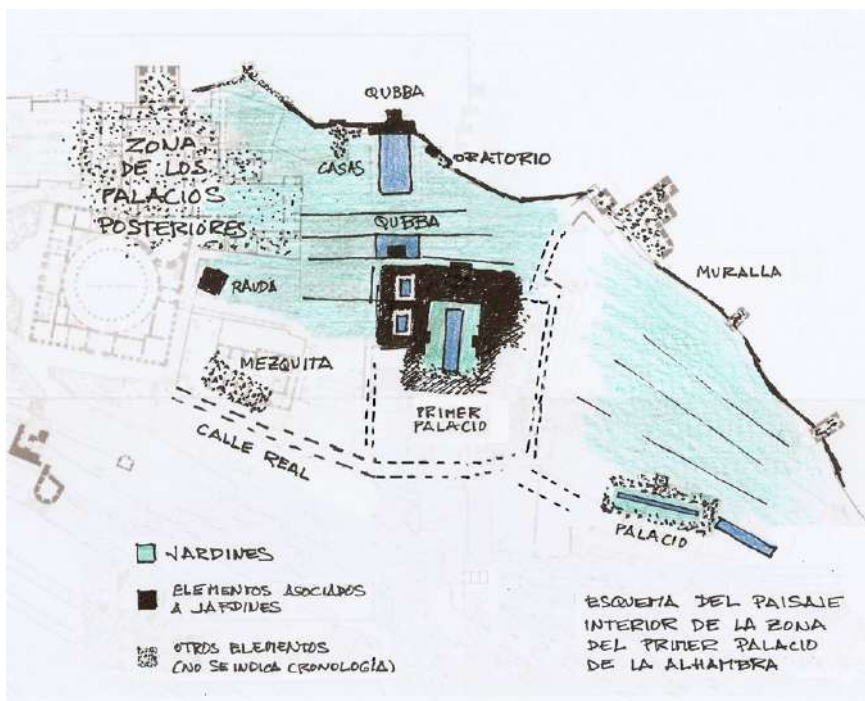


Figura 3. Croquis de l'hipotètic estat dels jardins de l'àrea del palau del Partal Alto en els primers moments de l'Alhambra nassarita. Font: elaboració pròpia.

propis d'un jardí palatí: amplis conreus, celebració de reunions i festes de nombrosos convidats, llocs de relaxament i passeig...

Com passa amb tots els jardins de la reialesa des que en tenim bona documentació, aquests jardins devien tenir multitud de petites construccions. Així, al Partal hi ha pavellons de diversa grandària, safaretsjos, oratori..., als quals cal afegir algunes cases petitíssimes, l'ús medieval de les quals podria anar des d'allotjament de servitud o de notables fins a cases per a convidats, magatzems o oficines.

L'enjardinament que va fer Torres Balbás a totes les zones del Partal recuperava, segurament per intuïció més que no pas per coneixement, l'entitat paisatgística del nucli central de la fortalesa. Una curiosa evolució ha permès un paisatge modern, una Alhambra enjardinada, que podria ser, en essència, molt propera a la dels seus primers temps.

## Referències bibliogràfiques

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús (2002). “Estructura urbana de la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 38, p. 85-125.

*Cuadernos de la Alhambra*, 2011-2012, núm. 46-47 [monogràfic sobre la font i el Patio de los Leones]. Disponible en línia: <<https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalahambra/issue/view/41/46>> [consulta: 18.8.2023].

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio (2006). “La Alhambra. El Alcázar del Sultán (hoy Comares) y el Alcázar del Jardín Feliz (hoy Leones) según los Diwanes de Ibn al-Jatib e Ibn Zamrak”, dins Jerónimo Páez López (coord.). *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo xiv. Auge y declive de los Imperios*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, p. 101-127.

IRVING, Washington (1993). *Contes de l'Alhambra*. Barcelona: Everest. [Títol original *Tales of the Alhambra* de 1829].

MOSSER, Monique; TITO ROJO, José; ZANON, Simonetta (eds.) (2021). *Giardini storici, verità e finzione. Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli xx e xxi*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche.

NUERE MATAUCO, Enrique (1986). “Sobre el pavimento del Patio de los Leones”, *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 22, p. 87-94.

ORIHUELA UZAL, Antonio (2011). “Nuevas perspectivas sobre el Palacio del Partal Alto en la Alhambra y su posible antecedente, el Alcázar Menor de Murcia”, dins Jean Passini, Ricardo Izquierdo Benito (coords.). *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, p. 129-143.

PIÑAR SAMOS, Javier; GIMÉNEZ YANJAS, Miguel (2018). *Monumento/Modernidad. 1868-1936. En el 150 aniversario de la Alhambra como bien cultural*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife.

QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M. (2014). “Grenade, une étape de l'itinéraire orientaliste de Benjamin-Constant. Le contexte culturel du voyage en Espagne et l'ascendant de Mariano Fortuny”, dins Nathalie Bondil (dir.). *Benjamin-Constant. Merveille et mirages de l'orientalisme*. París: Musée des beaux-arts de Montréal – Les Éditions Hazan, p. 117-123.

TITO ROJO, José; CASARES PORCEL, Manuel (2011). *El jardín hispanomusulmán. Los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada.

VASCO Y VASCO, José María (1890). *Memoria sobre la Alhambra. Año 1875*. Granada: Imprenta José López Guevara.

VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos (2001). *El Palacio del Partal Alto en la Alhambra*. Granada: Proyecto Sur.



# Jardins històrics, veritat i ficció.

Apunts sobre el jardí italià del segle XX:  
invencions, còpies, influències

Simonetta Zanon

*Giardini storici, verità e finzione* (“Jardins històrics, veritat i ficció”) és el títol d’un llibre i també va ser el títol d’un congrés organitzat per la Fondazione Benetton Studi Ricerche, les Jornades Internacionals sobre l’Estudi del Paisatge del 2019,<sup>1</sup> dedicades a aquest tema en el marc d’un interès renovat pel jardí històric, una qüestió que engloba molts significats i valors importants —només cal pensar en les seves diverses dimensions: botànica, ecològica, social, artística i de cura. En aquesta matèria podria inspirar-se, de fet, el discurs públic actual sobre la cultura i el disseny del paisatge *tout court*, tenint en compte el vincle inherent que hi ha entre el jardí històric i l’esfera més àmplia de la relació dels humans amb els altres éssers vius. Però tot això corre el perill de quedar eclipsat per altres temes que es consideren més importants i urgents, perquè estan relacionats d’una manera més immediata i explícita amb la preocupació per la terrible crisi mediambiental que vivim, l’escalfament global i la pèrdua de biodiversitat, o bé fins i tot per altres temes que es perceben com a més propers, com ara els problemes que afecten l’espai públic o les perifèries en l’àmbit urbà.

En aquesta oportunitat de redefinir el jardí històric des d’una perspectiva correcta (i actualitzada), amb totes les implicacions que això comporta, ha estat una referència imprescindible Lionello Puppi, reconegut i prestigiós historiador de l’art italià. Home de gran cultura, compromès activament en la defensa i la revaloració del patrimoni artístic i paisatgístic del nostre país, entre d’altres, Puppi ha mostrat interès, en la seva llarga trajectòria, per la història i l’art dels jardins, i ha adoptat una posició decididament discrepant de l’opinió majoritària dels seus col·legues, poc propensos per diversos motius a considerar aquest tema. Com a membre del Comitè Científic de la Fondazione Benetton, i amb el pensament profund i brillant, l’aguda perspicàcia i la visió sempre innovadora que el caracteritzen, Lionello Puppi ens ha fet veure que precisament en aquest moment històric era important reafirmar la centralitat d’un tema que no és gens elitista ni està limitat a cercles reduïts d’experts. I tampoc no es pot pensar en el jardí històric com un tema antic, que acumula pols, sinó que es tracta d’un

<sup>1</sup> Vegeu Mosser, Tito Rojo, Zanon, 2021, un volum que recull els materials, reelaborats i aplegats, de les Jornades Internacionals sobre l’Estudi del Paisatge del 2019 (<https://www.fbsr.it/paesaggio/giornate-di-studio/giardini-storici-verita-finzione/>). El contingut d’aquest text es basa en el treball preparatori del congrés, dirigit en col·laboració amb Luigi Latini, i també en la tasca d’edició del llibre, feta juntament amb Monique Mosser i José Tito Rojo.

element que contribueix d'una manera substancial al disseny global de les nostres ciutats i paisatges i que, per tant, té molt a veure amb la nostra vida quotidiana i amb la nostra relació amb la natura, la cultura, l'art i la memòria (Puppi, 2019).<sup>2</sup>

Conscients de la complexitat del tema dels jardins històrics i totes les problemàtiques que hi estan relacionades —com ara la cura i la renovació del patrimoni vegetal o l'ús que es dona als jardins de les vil·les (només al Vèneto, on es troba la Fondazione, ja en són milers) o fins i tot la gestió dels parcs públics històrics—, i davant del risc real d'abordar-lo de manera banal i genèrica, parlant alhora de tot i de res, en tractar un tema tan ampli en la preparació de la conferència i del llibre esmentat, ens ha semblat interessant centrar-nos en un tema concret, possiblement original i en certa manera sorprenent. Ho hem fet després de subratllar la necessitat, també per part de les institucions, de fer un seguiment de l'avenç dels estudis teòrics i filològics i d'aplicar mètodes d'experimentació originals i actualitzats.

Així doncs, va sorgir la idea d'aprofundir, amb una mirada aparentment irònica que potser frega la irreverència, en els moments en què, sobretot al segle passat, es va recórrer a la història per replicar-ne les formes i els models mitjançant l'exercici de la còpia, de la imitació, d'acord amb una actitud envers el passat que avui dia també podem rellegir sent més conscients d'alguns dels riscos que afronta la cultura contemporània quan aborda el paisatge històric.

Aquesta pràctica, freqüent en totes les arts i productes culturals, té un interès especial en l'àmbit del jardí, tenint en compte que, per a aquestes obres *obertes*, recórrer al passat també té a veure amb l'ambició de perdurabilitat d'un element que, en canvi, és inherentment provisional i fràgil, ja que està format sobretot per matèria viva subjecta als inevitables cicles de la vida i la mort.

En la història de l'art del jardí, l'evocació de models estilístics del passat ha esdevingut sovint un mitjà per simular aquesta perdurabilitat que en realitat és impossible, i ens ha donat, en èpoques i contextos molt diversos, innombrables exemples de “còpies” executades com un exercici creatiu i

<sup>2</sup> Per a més informació sobre Lionello Puppi (1931-2018) i la seva bibliografia, vegeu la fitxa sobre el seu fons, conservat al Centre de Documentació de la Fondazione Benetton (<https://www.fbsr.it/centro-documentazione/fondi-e-collezioni/fondo-lionello-puppi/>).

que representen la interpretació crítica del passat i la continuïtat. Per descomptat, no tenen res a veure amb totes aquelles imitacions fetes perquè sí, descontextualitzades i de vegades fins i tot de mal gust que també formen part d'aquesta història.

En l'art dels jardins, aquests retorns al passat s'han materialitzat de mil maneres diferents: còpies, recreacions, restauracions fantasioses, reinvencions il·lusòries, antics jardins retornats a un estat original que no va existir mai, modes passatgeres, homenatges, fantasies... No parlem pas d'un panorama de blancs i negres, sinó d'un conjunt de textures i grisos, de sensacions i lectures que de vegades han acumulat i acumulen diferents matisos en un mateix lloc.

D'altra banda, si hi reflexionem, les composicions de jardins més conegudes han derivat precisament de trajectòries de pensament d'aquest tipus, de processos de relectura crítica, d'intercanvi, de reinterpretació de "tipus" i elements consolidats en el passat —en una zona geogràfica i en un moment històric determinats—, la importància i autoritat dels quals es reconeixien assumint-ne (o rebutjant-ne) els codis. No es tracta, per tant, de rèpliques banals, sinó de maneres de metabolitzar experiències i transferir models —no només estètics— d'una cultura a una altra, relacions i connexions directes que no van en detriment de l'autenticitat d'un lloc, que també està feta de les arrels i les referències culturals que sustenten un projecte, i dels seus canvis al llarg del temps (Añon, 2012).

Per tant, és important traçar una història molt més dinàmica i articulada que la representació rígida i en part enganyosa que, per desgràcia, ha contribuït a construir la història mateixa dels jardins, una disciplina que a Itàlia no es va desenvolupar fins al segle xx (en altres llocs va ser a mitjan segle xix), i el nostre deure és intentar fer-hi justícia.

La definició tradicional dels diversos models compositius respecte a èpoques i contextos geogràfics més o menys precisos (el jardí a la italiana, justament, el jardí a la francesa, a l'anglesa...), en què el jardí pràcticament es considera l'encarnació d'una nació, d'un esperit, en certs casos fins i tot d'una raça, ens ha portat a imaginar la història del jardí com una mena de successió d'aquests models al llarg del temps, segons una hipotètica evolució lineal de l'un a l'altre, i d'un país a l'altre. Aquesta visió, de la qual encara no és tan fàcil desprendre's, no es correspon en absolut amb la realitat, sinó



que la simplifica i és també responsable de l'actitud suspicax i desconfiada amb què s'observa el costum de recórrer al passat, sobretot després de la redacció de la Carta de Florència del 1981 (ICOMOS, 1982).

En realitat, l'“època d'intercanvis” o, més ben dit, les diverses “èpoques d'intercanvis”, concretament les que han tingut a veure amb el jardí italià, representen moments d'extrema vitalitat de la cultura del jardí, des del punt de vista teòric i també pràctic, sigui de construccions *ex novo* o intervencions en contextos històrics. Podem dir que el jardí a la italiana, per la influència que ha tingut i que ha rebut al llarg dels segles, tant a Europa com als territoris d'ultramar, és realment emblemàtic, una història sorpre-



Imatge 1. El dibuix de Tomaso Buzzi amb motiu de l'exposició florentina del jardí italià de 1931 i publicat a la revista *Domus*, representa la jardineria italiana, amb un vestit decorat amb parterres i laberints, a punt de pujar, amb les seves eines de treball, per una escala de deu graons que corresponen a les deu èpoques del jardí, des dels romans fins al jardí romàntic.



nent i apassionant, amb molts aspectes encara per explorar (Mosser, Tito Rojo, Zanon, 2021: p 85-164).

Per tant, si ens centrem en aquest capítol concret i en el període històric que tracta el llibre, és a dir, els segles XX i XXI, l'Exposició del Jardí Italià, organitzada a Florència el 1931, representa el moment més important i emblemàtic de la visió nacional, i nacionalista, de l'art dels jardins, segons la qual el jardí italià havia estat el protagonista absolut en l'àmbit europeu de manera ininterrompuda durant gairebé dos mil anys, a partir del jardí pompejà, i havia de ser reconegut com a tal.<sup>3</sup>

Organitzada en els anys del triomf del feixisme precisament per subratllar la primacia d'Itàlia (també) en aquest camp i recuperar el lloc d'honor que d'alguna manera havia quedat ofuscat per altres modes i altres relats, els continguts d'aquesta important iniciativa, sens dubte molt ambiciosa, estaven fortament orientats pel context del moment, més que no pas —malauradament— per un interès real en polítiques igualment ambicioses per al patrimoni paisatgístic italià, incloent-hi els jardins històrics, dels quals no es tenia constància en aquell període, encara més si recordem que —paradoxalment, vista la gènesi de l'exposició— les operacions i les restauracions més importants que es van dur a terme als jardins italians en aquell període es van deure molt sovint a mecenes i a arquitectes paisatgístics estrangers.

En l'exposició, l'art del jardí italià estava representat a partir d'una important col·lecció de documents i objectes, entre els quals hi havia els deu tipus ideals de jardins italians escenificats en *teatrini* (una mena de maquetes construïdes per a l'ocasió, de 4,70 × 3 metres), que començaven amb el jardí dels romans i continuaven, seguint un criteri cronològic i geogràfic, fins al jardí romàntic. Aquestes representacions ideals d'uns jardins que no van existir mai van ser, en efecte, la part de l'exposició més visitada i apreciada pel públic, tot i que en certa manera contradeïen el desig, anunciat repetidament, de dotar l'exposició d'un caràcter "històric".<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A més del catàleg de l'exposició (Bacci *et al*, 1931), alguns textos essencials són Cazzato, 1986, 1987, 2007, i Cresti, 2016.

<sup>4</sup> L'Arxiu Luce Cinecittà també ofereix imatges de reconstruccions ideals de jardins italians al seu canal de YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=1ApnxFdVRZo>).



Imatge 2. Un dels deu models de jardins muntats amb motiu de l'Exposició del Jardí Italià del 1931. La maqueta o *teatrini* representa el jardí genovès entre els segles *xvi* i *xvii* (escenografia de Giuseppe Crosa di Vergagni).

Tot i la indubtable claredat i coherència del missatge transmès per l'exposició —especialment gràcies a aquestes reconstruccions de gran impacte visual i escenogràfic—, entre els objectes i documents recollits per a l'ocasió n'hi ha que semblen més interessants i que deixen entreveure un allunyament respecte a l'àmbit narratiu tradicional del jardí i un acostament (és probable que inconscient, si pensem en les intencions dels comissaris) a una idea molt més actual del que pot representar el jardí, amb totes les seves facetes i significats.<sup>5</sup>

Més enllà de les exageracions historiogràfiques, l'èxit del jardí italià al segle *xx* és inqüestionable, en primer lloc a Itàlia, on durant les primeres dècades del segle passat el renaixement del model clàssic va marcar la majoria de les realitzacions, tant en l'àmbit privat com públic, a tot el país,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> El tema el va explorar Michele Tobia en el transcurs de la seva recerca *Per un progetto curatoriale del giardino*, realitzada com a becari a la Fondazione Benetton el 2022.

<sup>6</sup> Cazzato, 1999 ofereix una descripció exhaustiva de tot plegat, regió per regió.

però també a l'estranger, sobretot a l'altra banda de l'Atlàntic (Mosser, Tito Rojo, Zanon, 2021: p. 85-164).

Pel que fa a la realitat italiana, entre els molts exemples que es podrien citar, hi ha el famós jardí del segle XVIII de Villa Pisani, a Stra, a la província de Venècia, un dels jardins històrics més importants de la regió del Vèneto i un bon exemple de molts dels conceptes esmentats, des de la interpretació crítica de models passats fins a la migració d'elements i símbols al llarg del temps (Cazzato, 1999: p. 11-21; Rallo, 1995, 2005).

El jardí que avui admirem torna a connectar passat i present a través d'alguns dels seus elements més característics, que sens dubte podem definir "de veritat i ficció", d'una manera ambivalent. Al laberint històric amb torreta (disseny original de Frigimelica), a la dècada del 1930 es van substituir les bardisses de carpí per boix. Però en la mateixa època, a Socchieva, a la província de Belluno, es va construir *ex novo* al jardí de la família Gaggia una còpia perfecta del laberint de Stra, dissenyat per Sandro Mantegazza amb l'arquitecte Alpago Novello, en aquest cas amb oliveretes i carpins, i amb una torreta al centre que era idèntica a l'original.<sup>7</sup> Uns anys abans, entre el 1911 i el 1913, s'havia introduït al jardí de Stra un nou element, una mica enganyós, que als qui visiten el jardí avui dia els sembla impossible que no hi hagi estat sempre. Es tracta del gran estany rectangular que divideix l'ampli espai entre el palau i les cavallerisses: en aquest cas, es va aprofitar una necessitat urgent (calia una bassa prou gran per provar maquetes de vaixells) per reinterpretar una figura adoptada de la tradició, l'estany de peixos, evocat no només en la forma, sinó també en els materials utilitzats i la col·locació posterior d'estàtues i altres elements circumdants.

Si examinem, en canvi, la influència que el jardí italià ha exercit en el context internacional, entre les nombroses trajectòries geogràfiques que es perfilen, trobem la que fa referència als intercanvis entre Itàlia i els Estats Units, que, a més de figurar entre les més interessants, es tracta sens dubte d'un esdeveniment que ha deixat una empremta inesborrable a l'altra banda de l'Atlàntic, fins al punt que es parla d'un veritable llegat italià als jardins americans del segle XX. La qüestió l'han explorada en profunditat nombrosos acadèmics, que han tingut en compte diversos casos a tot el

<sup>7</sup> Sobre el jardí Gaggia a Socchieva (província de Belluno) vegeu Zanon, 1999: p. 193-195.

país de diferents moments del segle xx (Mosser, Tito Rojo, Zanon, 2021: p. 85-164; Benes, Lee 2011; Cazzato, 2004; i Fabiani Giannetto, 2016).

El jardí romà de la Getty Villa de Malibú (True, Silvetti, 2005) és, sense cap mena de dubte, un dels exemples més coneguts d'aquesta història i ens permet fer algunes consideracions, fins i tot crítiques, sobre la veritat i la ficció d'operacions d'aquesta mena.



Imatge 3. Terrassa inferior del jardí de Villa Medici a la ciutat de Fiesole (Florència) arranjada per l'arquitecte Cecil Pinsent l'any 1915. Pinsent va aconseguir integrar els elements de nova creació amb els que ja existien.

Es tracta del principal museu nord-americà d'antiguitats, que es va acabar de construir el 1974 a partir d'un disseny inspirat en la famosa Villa dels Papirs d'Herculà, sepultada per l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC. La intenció era exposar la col·lecció d'art grecoromà del magnat en un edifici que s'emmirallés en les construccions que contenien obres similars en l'antiguitat, de manera que, a més de la vil·la, també es van reproduir amb absoluta fidelitat als documents els magnífics jardins que l'envoltaven. Tot i l'interès indiscutible d'aquesta operació, no tan diferent del mètode amb què es van fer altres reconstruccions basades en textos, bona part dels crítics es van mostrar immediatament contraris al resultat, que es va considerar exageradament ostentós i de mal gust, fins al punt que es va percebre com una mena de Disneyland cultural al pur estil hollywoodià. És evident que la reapropiació d'una còpia, per més perfecta i fidel que sigui als documents, si cau del cel en un context totalment diferent de l'original, dona lloc a un resultat que té ben poca cosa a veure amb els processos crítics de reinterpretació dels models històrics. Abans que puguem parlar d'intercanvi i migració d'elements, fins i tot simbòlics, cal entendre aquests models, llegir-los en el seu context, amb els significats corresponents, i també viure'ls. Altrament, com passa en aquest cas, és inevitable que el resultat sigui, com a mínim, alienant, a més de descontextualitzat, per no dir també que l'absència absoluta de l'efecte del pas del temps també influeix força a l'hora de determinar (o no determinar, com en aquest cas) la nostra apreciació.

Per descomptat, la història d'èxit del jardí italià als Estats Units<sup>8</sup> és molt més complexa i està lligada de manera indestriable a moltes figures que van fer possible i van alimentar amb el seu treball aquest important procés de transferència cultural.

Entre aquestes figures, ens limitem a esmentar Edith Wharton, la famosa escriptora que tant va contribuir a difondre la cultura dels jardins italians a l'altra banda de l'Atlàntic (Wharton, 1983). En els seus escrits tro-

<sup>8</sup> El 2018, el Centre d'Estudis Dumbarton Oaks va organitzar l'exposició "Trasplantar el Renaixement: Jardins de vil·les italianes als Estats Units, 1900-1940", la qual cosa demostra que el tema continua despertant un gran interès també als Estats Units. En aquest cas, l'interès explícit de la iniciativa es referia sobretot a la relació entre l'imaginari popular, el paisatgisme i la identitat cultural, uns continguts que ens fan adonar de fins a quin punt l'estudi del jardí ens pot dir molt sobre la societat que el produeix (<https://www.doaks.org/visit/museum/exhibitions/past/transplanting-the-renaissance-italian-villa-gardens-in-america-190020131940>).

bem les reflexions que feia mentre passejava pels jardins d'Itàlia, com quan es preguntava, per exemple, què podia portar a Amèrica d'aquests llocs i arribava a la conclusió que no es tractava de cap element en concret, sinó d'una idea, de l'esperit que configurava aquests indrets i que també tenia a veure amb l'ús que se'n feia. També la va impressionar que, a diferència del que passa als Estats Units, a Itàlia la gent viu i estima els jardins, i va observar com la deixadesa i la decadència no aconseguien malmetre mai del tot els grans resultats obtinguts pels arquitectes italians, perquè fins i tot quan només sobreviuen poques traces del disseny, es continua percebent tot l'encanteri del conjunt.

De fet, figures com Edith Wharton, la botànica i paisatgista Beatrix Farrand o l'arquitecte Charles Platt, entre les més influents del segle xx,<sup>9</sup> o les moltes altres que es podrien esmentar, són responsables de la difusió dels jardins italians arreu dels Estats Units, una difusió que no només va afectar els grans habitatges residencials, sinó també les cases normals i corrents, els jardins de les grans institucions, els dels hotels<sup>10</sup> i els parcs públics, en els quals, independentment de la grandària i el context, va anar sorgint una nova estètica basada en la translació dels principis generals i de certs elements dels jardins italians (com ara fonts, pèrgoles, estàtues i terrasses) al context americà modern. Els dissenyadors d'aquests jardins proposen composicions clàssicament formals, però alhora modernitzen aquesta formalitat, i és mitjançant aquesta reinterpretació de models que s'arriba a una proposta original i autèntica que reinterpreta un estil abans reservat a l'elit renaixentista amb la perspectiva democràtica dels Estats Units, on (almenys en teoria) tothom té les mateixes oportunitats, fins i tot pel que fa al jardí de casa seva.<sup>11</sup>

També es pot reconèixer un procés similar pel que fa a la dimensió botànica, amb unes tries que en molts casos no es limiten a una reapropiació mecànica de plantes mediterrànies, si més no als llocs on el clima

<sup>9</sup> Figures a les quals l'exposició de Dumbarton Oaks (nota 9) va donar un gran relleu. Sobre Charles Platt, vegeu també Morgan, 1985, i Platt, 1894.

<sup>10</sup> Per exemple, el jardí italià de l'Hotel Biltmore de Nova York, construït el 1913 i enderrocat a la dècada del 1980 (<https://www.geographicguide.com/united-states/nyc/antique/hotels/biltmore.htm>).

<sup>11</sup> Un capítol a banda, per estudiar en profunditat, fa referència a la important contribució que van fer per difondre l'"estil italià" populars revistes de jardineria, com *House & Garden*, *The House Beautiful* i *The American Home*.





Imatge 4. Vista del jardí de roses de Sissinghurst, que es troba a Kent (Gran Bretanya), dissenyat per Vita Sackville-West i Harold Nicolson a partir de la dècada de 1930.

ho permet, sinó que en la paleta vegetal també s'hi inclouen moltes espècies autòctones. De fet, la seva presència als jardins contribueix de manera substancial a definir una proposta que remet a un model precís i alhora és una nova creació que, en referir-se a un passat prestigiós, manté també la identitat americana.<sup>12</sup>

Observar la història del jardí des d'aquest punt de vista, intentant copsar les connexions i l'esdevenir d'uns llocs que sempre han estat extraordinaris contenidors de diferents cultures, estètiques, modes i ecologies —tots elements que en el jardí troben una síntesi que es renova i evoluciona cada dia—, és realment apassionant i ofereix moltes possibilitats de recerca.

Entre aquestes possibilitats, cal citar almenys el paisatgisme contemporani, atès que són molts els protagonistes de l'escena internacional que

<sup>12</sup> Un cas emblemàtic, al qual l'exposició de Dumbarton Oaks va dedicar un ampli espai, són els jardins de la Villa Vizcaya, a Miami, construïda entre el 1914 i el 1923 com a residència d'estiueig i posteriorment adquirida pel comtat i oberta al públic. Vegeu també Carolina, 2010.



han sabut desenvolupar formes innovadores recorrent al vocabulari tradicional de l'art del jardí i reelaborant-lo de manera original en nous projectes o fins i tot intervenint en contextos històrics, unes figures que han mostrat i continuen mostrant un enfocament sensible i interessant en el disseny, capaç de tenir en compte les exigències contemporànies (turisme, manteniment, canvi climàtic...) i respectar alhora l'estratificació històrica del lloc i del context.<sup>13</sup>

Concretament, els treballs i els escrits de l'arquitecte paisatgista suís Dieter Kienast (mort prematurament el 1998) han estat una font d'inspiració per a la nostra recerca. El jardí que va crear a principis dels anys noranta a Üetliberg ens va semblar un exemple especialment reeixit, gràcies a l'encertat ús del *lettering*, de la reinterpretació de continguts i models estilístics de diferents èpoques, la qual cosa no té res a veure amb la imitació o la còpia que es fan perquè sí, sinó que manifesta l'habilitat del dissenyador d'evocar de manera explícita figures, significats i símbols del passat, en aquest cas gràcies a un recurs compositiu adoptat de la història del jardí, tan simple com eficaç. Parlem precisament de la utilització d'inscripcions, que en un dels seus escrits el mateix Kienast (Kienast, 1997, 2019; Zanon, 2019) ressegueix en la història de l'art dels jardins, des del Sacro Bosco de Bomarzo fins a les intervencions contemporànies de Jenny Holzer i Ian Hamilton Finlay, passant pels grans jardins paisatgístics de Stowe, Wörlitz o Ermenonville.

El significat de la frase *et in arcadia ego* no és del tot evident en aquest context,<sup>14</sup> però és precisament aquesta evocació indefinida de significats —per més canviants que puguin ser en la seva recepció, com afirma el mateix Kienast— el que fa que l'atmosfera del jardí sigui especial i que les paraules es converteixin en el seu principal element narratiu, ja que admeten diverses interpretacions, associacions i claus d'interpretació (Kienast, 2019).

<sup>13</sup> En aquest sentit, entre els molts exponents interessants destaquen Pascal Cribier i Michael van Gessel, explorats en profunditat per Elena Antonioli en la seva recerca *Modificare per conservare: progetto contemporaneo e giardino storico nel lavoro di Pascal Cribier e Michael Van Gessel*, desenvolupada amb una beca de la Fondazione Benetton. Vegeu Antonioli, 2019.

<sup>14</sup> Potser podem entendre-la com “jo també soc aquí, existeixo, també a l'Arcàdia”, en referència a la mort, però també sabem que el mateix Ian Hamilton Finlay, artista i paisatgista escocès, la va emprar molt sovint amb altres significats, començant per la coneguda obra en pedra del 1976 (una làpida més aviat petita d'uns 30 cm), en què la inscripció es combina amb una imatge que aplega la natura (arcàdia) i la guerra (mort) per denunciar l'agressió —en aquest cas, una invasió de tancs— contra la natura en l'època contemporània en nom d'un cert tipus de progrés.



Imatge 5. Jardí “Et in Arcadia ego” a Uetliberg (Suïssa) dissenyat per Dieter Kienast.

Al mateix Dieter Kienast confiem una conclusió perfecta per a aquests breus apunts, a través d’una de les deu tesis del seu famós decàleg per al jardí:

“Una altra premissa bàsica de l’arquitectura de jardins és el respecte pel lloc: un concepte que —encara que se n’hagi abusat molt— continua sent indispensable per a la nostra feina, perquè és el responsable d’evitar l’arbitrarietat i la intercanviabilitat de les solucions. L’autenticitat del lloc, definida per les imatges, els materials i l’ús que se’n fa, continua sent decisiva. Els jardins, els parcs i les places han de mostrar la seva pròpia història, i també explicar-ne de noves. Són llocs poètics del nostre passat, el nostre present i el nostre futur.” [traducció dels editors] (Kienast, 1995: p. 62-81).

Es tracta d’unes paraules que són fàcils de compartir i que poden inspirar intervencions capaces no tant de congelar les formes de la història, sinó de reinterpretar-les d’acord amb l’actualitat dels llocs, els contextos i les persones que els habiten i en tenen cura.

## Referències bibliogràfiques

- ANTONIOLLI, Elena (2021). “Progetto contemporaneo e giardino storico nel lavoro di Pascal Cribier e Michael van Gesse”, dins Monique Mosser; José Tito Rojo; Simonetta Zanon (eds.). *Giardini storici, verità e finzione: Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga, p. 273-290. [També disponible en anglès.]
- ANÓN, Carmen (2012). *Autenticidad: espacio, materia y tiempo / Autenticità: spazio, materia e tempo*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche.
- BACCI, Raffaello; DEL MASSA, Aniceto; GAMBA, Carlo; OJETTI, Ugo; TARCHIANI, Nello (eds.) (1931). *La Mostra del giardino italiano* (Catàleg de l'exposició al Palazzo Vecchio, 1931). Florència: Tip. E. Adriani.
- BENES, Mirka; LEE, Michael G. (ed.) (2011). *Clio in the Italian Garden. Twenty-first-century studies in historical methods and theoretical perspectives*. Cambridge: Harvard University Press. Actes del XXXIIè Congrés sobre la història de l'arquitectura del paisatge del Centre d'Estudis Dumbarton Oaks (simposi del 2007). [Amb contribucions dels comissaris i de Vincenzo Cazzato, Raffaella Fabiani Giannetto, Marcello Fagiolo, Mauro Ambrosoli, Lionella Scazzosi, Antonella Pietrogrande i Denis Ribouillault.]
- CAROLINA, Ștefan *et al.* (2010). “The classical garden in America”. *Journal of Horticulture, Forestry and Biotechnology*, volum 14 (3), p. 124-127. Disponible a: <[https://www.usab-tm.ro/Journal-HFB/romana/Lista\\_lucrari\\_2010\\_PDF/JHFB-vol.3/24Ștefan\\_Carolina\\_2.pdf](https://www.usab-tm.ro/Journal-HFB/romana/Lista_lucrari_2010_PDF/JHFB-vol.3/24Ștefan_Carolina_2.pdf)> [consulta: 26 de gener de 2023].
- CAZZATO, Vincenzo (1986). “I giardini del desiderio: la Mostra del giardino italiano (Firenze, 1931)”, dins Alessandro Vezzosi (ed.). *Il giardino romantico*. Florència: Alinea, p. 80-87.
- (1987). “Firenze 1931: “primato” italiano nell'arte dei giardini”, dins Alessandro Tagliani; Massimo Venturi Ferriolo (eds.). *Il Giardino Idea Natura Realtà* (Actes del congrés del 22-23 de maig de 1987). Milà: Guerini, p. 77-108.
- (ed.) (1999). *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italià fra '800 e '900*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- (2004). *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*. Roma: Istituto Poligrafico i Zecca dello Stato-Libreria dello Stato.
- (2007). “Un architetto e una mostra: Tomaso Buzzi e la mostra del giardino italiano del 1931”, dins Gaetana Cantone; Laura Marcucci; Elena Manzo (eds.). *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambarella*. Milà: Skira, vol. II, p. 701-710.
- CRESTI, Carlo (2016). *Il Giardino Italiano, Mostra di Firenze 1931*. Florència: Angelo Pontecorboli Editore.
- FABIANI GIANNETTO, Raffaella (ed.) (2016). *Foreign trends in American gardens. A History of exchange, adaptation and reception*. Virginia: University of Virginia Press. [Amb l'apartat “The Reception of the Italian Garden in America”, que inclou una contribució de l'editora.]
- ICOMOS (1982). *Historic Gardens (the Florence Charter 1981)* [en línia]. Disponible a: <[https://www.icomositalia.com/\\_files/ugd/57365b\\_baf8432e213a404dbddef5171b7df90.pdf](https://www.icomositalia.com/_files/ugd/57365b_baf8432e213a404dbddef5171b7df90.pdf)> [consulta: 28.09.2023].
- KIENAST, Dieter (1995). “Un decalogo / A set of rules” (fotografies de Christian Vogt). *Lotus International*, 87, p. 62-81.
- (1997). “Wo ist Arkadien? / Where is Arcadia”, dins Dieter Kienast. *Kienast Gärten Gardens* (fotografies de Christian Vogt). Basilea, Boston, Berlín: Birkhäuser Verlag, p. 82-95. [I posteriorment en la nova edició, completament revisada i ampliada amb assajos de Martin R. Dean i Udo Weilacher, publicada el 2004, p. 34-45.]
- (2021). “Dov'è l'Arcadia?”, dins Monique Mosser; José Tito Rojo; Simonetta Zanon (eds.). *Giardini storici, verità e finzione: Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga, p. 292-293. [També disponible en anglès / extracte de *Wo ist Arkadien? / Where is Arcadia?*, traduït per primera vegada a l'italià.]
- MORGAN, Keith N. (1985). *Charles A. Platt. The Artist as Architect*. Massachusetts: MIT Press.

MOSSER, Monique; TITO ROJO, José; ZANON, Simonetta (eds.) (2021). *Giardini storici, verità e finzione: Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga. [També disponible en anglès.]

PLATT, Charles A. (1894). *Italian Gardens*. Nova York: Harper & Brothers. [Thames and Hudson, 1993.]

PUPPI, Lionello (2019). *Esiste —insomma— il giardino?*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche. [Amb un text de Carmen Añón.]

RALLO, Giuseppe (1995). “Storia e manutenzione: esperienze e riflessioni sul giardino di Villa Pisani a Stra”, dins Giuliana Baldan Zenoni-Politeo (ed.). *Attraverso giardini. Lezioni di storia, arte, botanica*. Milà: Guerini e Associati, p. 179-188.

—(2005). “Natura e storia nelle trasformazioni e nei restauri di Villa Pisani a Stra”, dins Michel Conan; Luigi Zangheri; José Tito Rojo; Giuseppa Saccaro Del Buffa (eds.). *Histories of Garden Conservation: Case-Studies and Critical Debates. Colloquio internazionale sulla storia della conservazione dei giardini 2004*. Florència: Olschki, p. 213-238.

TRUE, Marion; SILVETTI, Jorge (2005). *The Getty Villa*. Los Angeles: Getty Publications. [Introducció de Salvatore Settis.]

WHARTON, Edith (1993). *Ville italiane e loro giardini*. Florència: Passigli. [Edició original: *Italian Villas and Their Gardens*, 1904.]

ZANON, Simonetta (1999). “Alberto Alpago Novello, architetto di giardini”, dins Vincenzo Cazzato (ed.). *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, p. 193-195.

—(ed.) (2021). “Dieter Kienast e il senso della storia nei giardini contemporanei svizzeri”, dins Monique Mosser; José Tito Rojo; Simonetta Zanon (eds.). *Giardini storici, verità e finzione: Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche, Antiga, p. 291-296. [També disponible en anglès.]



# Història i naturalesa de la restauració del jardí a Itàlia

Giuseppe Rallo



El congrés d'ICOMOS-IFLA sobre jardins històrics celebrat a Florència l'any 1981 i les cartes per la restauració de jardins històrics, publicades per a aquella ocasió, van suposar l'inici d'un llarg període d'estudis i, sobretot, van propiciar en l'àmbit nacional italià un canvi en l'atenció dels jardins històrics, en la seva conservació i en l'estat d'abandó en què molts es trobaven. Tot plegat va marcar l'inici d'un període de contrast d'idees sobre el tema, que va donar lloc a un ric debat, resumit en part al volum publicat el 1989 per l'Oficina de Recerca del Ministeri de Patrimoni Cultural i Medi Ambient d'Itàlia, editat per Vincenzo Cazzato (1989).<sup>1</sup> El 1983 es va crear el Comitè Nacional per a l'Estudi i la Conservació dels Jardins Històrics, dins de l'aleshores Ministeri de Patrimoni Cultural i Medi Ambient, presidit per importants personalitats que havien iniciat el debat i centrat l'atenció en aquests béns culturals particulars, com Isa Belli Barsali i, més endavant, Rosario Assunto, Pier Fausto Bagatti Valsecchi i Marcello Fagiolo. El Comitè, juntament amb els organismes adscrits del Ministeri i les universitats, va promoure censos, estudis i recerques, publicacions i interessants congressos, el primer dels quals es va celebrar a Maratea el juny de 1991.

El jardí sembla que adquireix llavors un nou estatus en el marc de les polítiques culturals nacionals, la qual cosa va portar al seu reconeixement definitiu com a part integrant i indispensable del patrimoni cultural italià, necessitat d'estudis, atenció, fons i estratègies politicoculturals, que havien estat pràcticament inexistents després de la guerra.<sup>2</sup> A partir de la Carta Italiana de Restauració de Jardins o Carta de Florència de 1981 (ICOMOS, 1982), es percep, primer en la teoria i després en la pràctica, com veurem més endavant, una atenció creixent per la matèria del jardí i la seva estratificació, no només com a expressió de l'art de compondre un paisatge, sinó també com a document capaç de narrar l'evolució del "sentiment" i del valor de la natura, així com les relacions canviants entre l'espai dissenyat i el paisatge. Els estudis i els debats que es produeixen en els congressos del Comitè, celebrats amb una freqüència biennal a Monza, Pompeia,

<sup>1</sup> L'índex del llibre engloba des de la conservació fins a les qüestions teòriques entorn de les idees i les pràctiques de la restauració de jardins, adreçades als diversos departaments i agents que treballen en aquest àmbit.

<sup>2</sup> Cal esmentar l'històric congrés "Protecció i valorització de les vil·les i els jardins italians", celebrat a Milà els dies 31 de maig i 1 de juny de 1959, organitzat per la secció llombarda d'Italia Nostra, i, posteriorment, el congrés que es va fer a San Quirico d'Orcia, organitzat el 1978 per l'Arxiu de l'Art dels Jardins italià.



Racconigi, Florència i Nàpols, esbossen cada vegada amb més claredat i més exemples una manera italiana d'afrontar la restauració dels jardins, basada per una banda en l'anàlisi dels elements ja existents i la lectura de la seva polimaterialitat, i, de l'altra, la successió de les versions que condueixen a l'estat actual dels elements sobre els quals s'intervé. La conservació de tot allò que ja existeix engloba des del component arbori fins als elements arquitectònics i escultòrics i els components especials que conformen els jardins italians, com les grutes i les nimfes del Renaixement del segle XVII. S'inicia així un treball especial d'observació dels elements i els materials valuosos del jardí. Es comencen a "estudiar" els diversos elements i el corpus vegetal dels conjunts històrics per dissenyar una pràctica operativa cada vegada més orientada a intervenir "en continuïtat" amb el present, i evitar així l'esborrament que suposaria qualsevol remodelació d'una versió anterior.

En els congressos organitzats per l'aleshores Ministeri dels Béns i les Activitats Culturals d'Ital·lia que se celebraren fins a l'any 2000, es van presentar importants intervencions en curs dutes a terme als principals jardins a càrrec de l'Estat i sota la tutela dels departaments i dels principals museus nacionals. També es van iniciar una sèrie de tallers de projectes sobre els aspectes exposats anteriorment, encara que es van ometre dos grans temes: la intervenció en el paisatge exterior al jardí, però que hi està directament relacionat, i l'estratègia de valorització, amb l'excepció d'un únic exemple important, el palau de Racconigi (al Piemont), on després de restaurar el gran parc es va fer una tasca de recollida d'informació, gestió i valorització. El cas de Racconigi representa una gran innovació en el panorama italià, ja que a més d'estar-hi implicat el Ministeri també ho va estar el Govern de la Regió del Piemont, institucions bancàries privades i ajuntaments, i configura una experiència multidisciplinària amb uns resultats excel·lents.<sup>3</sup> Es tracta d'un projecte a escala territorial que junt amb el Palau Reial de Torí s'ha traslladat a altres meravelles dels Savoia, com la Villa della Regina, el pavelló de caça dels Stupinigi, i l'exitós projecte del Palau Reial de Venària.

<sup>3</sup> Els treballs de restauració del complex de Racconigi van ser supervisats pel Departament de Patrimoni Arquitectònic del Piemont i, en particular, per l'arquitecta Mirella Macera, que no només va planificar i dirigir la restauració del parc, sinó que també va publicar el resultat de les recerques i els estudis per posar en marxa una veritable estratègia de valorització del complex.



Imatge 1. La conservació dels jardins engloba des del component arbori fins als elements arquitectònics i escultòrics. A la imatge jardins de Boboli (Florència).

Paral·lelament, es van dur a terme altres iniciatives importants, com les obres en algunes zones dels jardins de Boboli, dels Medici, les de la Villa de Castello, amb la seva extraordinària col·lecció de cítrics, les dels jardins de Petraia, situats a Florència; els jardins de flors de Villa Borghese, a Roma; el jardí anglès i el jardí Castelluccia del Palau Reial de Caserta; la Villa Pisani, a Stra, a la província de Venècia, i el jardí Soranzo Cappello, a Venècia, entre d'altres. Totes aquestes intervencions tenen diversos punts en comú i han estat dirigides i gestionades per funcionaris arquitectes paisatgístics del Ministeri de Béns i Activitats Culturals, fins i tot mitjançant un intercanvi d'idees a distància que es va allargar fins a principis del 2000.<sup>4</sup>

Es desenvolupa una metodologia d'indagació, estudi i recerca que dona lloc a importants publicacions, a més d'obres de restauració. La inter-

<sup>4</sup> El llibre, *I nostri giardini. Tutela, conservazione, valorizzazione e gestione* (Cazzato, 2006), inclou alguns assaigs sobre les restauracions que s'han dut a terme, a més d'altres estudis de temàtica general sobre les activitats que s'han fet als jardins de titularitat estatal a cura de l'aleshores Ministeri dels Béns i les Activitats Culturals d'Itàlia.

venció es vincula a un procés d'anàlisi dels diferents components del jardí. Aquest coneixement no només es basa en documents i descripcions, sinó també en una sèrie de prospeccions al jardí, tant a l'interior com a l'exterior, d'aquells elements del paisatge que hi interactuen directament, com per exemple els components hidràulics.

S'aborda també la conservació del palimpsest, reconeixent com a element principal la complexitat del jardí (Rallo, 2001) tant en termes de matèria com de vegetació, però també l'estratificació dels elements, de les diferents etapes o configuracions que s'han succeït al llarg del temps. Així doncs, es defineixen una sèrie de metodologies per investigar la degradació i les seves causes, paral·lelament al que es produeix també en l'arquitectura (Scazzosi, 1993).

En el darrer congrés celebrat a Nàpols l'any 2000, organitzat pel Comitè Nacional per a l'Estudi i la Conservació dels Jardins Històrics, es va abordar el tema del pla director o pla de manteniment i de l'ús compatible del jardí. També es va publicar un important treball elaborat per experts de diferents disciplines, la *Bozza di Capitolato per il restauro del giardino storico* (Projecte de plec de condicions per a la restauració de jardins històrics), que recull les experiències pràctiques adquirides entre el 1990 i el 2000, el primer d'aquest tipus a Itàlia. L'equip va estar format per funcionaris del Ministeri de Cultura, d'universitats, de l'Associació Italiana d'Arquitectes del Paisatge i diversos professionals.

A aquest clima d'intensa recerca i activitat cultural es deuen les obres de restauració que es van fer durant aquells anys al parc del Palau Racconigi, adquirit per l'Estat italià el 1980 i cedit a la Superintendència local. El parc s'havia gestionat com una empresa des de finals del segle XVII i mantenia un estret vincle amb la zona del voltant, tant pel que fa als aspectes de producció com al sistema hidràulic. Amb la venda de les granges als arrendataris, alhora que la propietat passava a mans de l'Estat italià, es va trencar un equilibri que durava des de feia segles i el parc es va convertir en una càrrega econòmicament insostenible per a l'Estat.

El 1985, el parc es trobava en un deplorable estat d'abandonament, i gràcies a unes obres que es van allargar gairebé disset anys, del 1990 fins al 2007, es va restaurar completament a partir d'un acurat estudi de les fonts d'informació i la documentació que certificava les importants

transformacions que el gran parc havia patit durant el segle XIX: des de les intervencions fetes per Xavier Kurten, responsable de la primera gran re-interpretació del jardí cap al 1839, documentada al plànol geomètric que mostra el traçat dissenyat pel paisatgista, fins a la dels germans Giuseppe i Marcellino Roda a la dècada del 1840. Els dos jardiniers dels Savoia van contribuir a dissenyar valuosos espais, com el jardí del Principini, que es va restaurar completament, incloent-hi els grans parterres situats davant de l'hivernacle. Concretament, cal recordar la renovació del sistema hidràulic general del parc, que va permetre recuperar el llac com un element central de l'estructura paisatgística. Gràcies a això, es van poder reobrir una sèrie de perspectives i es van restaurar els elements arquitectònics dels marges, incloent-hi la cova de Merlí. Al jardí es van restaurar l'ermita, l'església gòtica, la faisana, l'edifici de la Margaria i el gran hivernacle amb el gran parterre davant, redissenyat a partir dels dibuixos de Roda.

A més de bona part del seu disseny irregular, el parc va recuperar la funció productiva amb la reintroducció de vaques als prats, que es gestionen amb criteris naturals, o tornant a posar en servei els hivernacles reials de la Margaria, que ha esdevingut el centre del jardí gràcies també a les activitats de formació i els nombrosos esdeveniments que el parc va acollir fins a la mort de la seva directora, Mirella Macera.<sup>5</sup>

Si bé aquesta restauració és un dels exemples importants en el panorama nacional, el que és realment innovador és la gestió del gran complex. De fet, es van organitzar unes exposicions d'ampli abast i interès vinculades a la història del parc, com ara l'exposició "Racconigi, el Palau, el jardí, l'hivern", que va aconseguir atreure un públic molt nombrós en períodes en què l'afluència de visitants hauria estat escassa si no s'hagués fet la mostra. Aquestes exposicions en realitat van girar entorn dels valors escènics i cognitius del complex per crear oportunitats d'exploració així com esdeveniments amb un considerable impacte emocional capaços d'adreçar-se a un públic ampli i divers.<sup>6</sup> També va tenir un gran interès el treball sobre

<sup>5</sup> Vegeu les actes dels dos congressos celebrats a Racconigi. El primer es va fer del 22 al 24 de setembre de 1994, i les actes es van publicar al llibre *I giardini del "principi"* (Macera, 1994). Les actes del segon es poden trobar *Atti del convegno internazionale di studi. Marcellino i Giuseppe Roda. Un viaggio nella cultura del giardino e del paesaggio* (Macera, 2005).

<sup>6</sup> Recordem l'exposició "El jardí d'hivern", del desembre de 2004 al febrer de 2005, centrada a explicar les històries dels jardiniers del complex. El 2007-2008 es va crear una escenografia al jardí



Imatge 2. El jardí de fulles que es troba al parc del Palau de Racconigi, va ser projectat per Paolo Pejrone i Mirella Macera. Una zona amb *Acer negundo variegata*, amb parterres de forma irregular d'*Hoste de fulla verda* i variada, envoltats per una àmplia franja d'*Ophiopogon japonicus*.

la sostenibilitat econòmica i mediambiental de moltes de les iniciatives i usos proposats dins del complex. Però el que és més interessant d'aquest enclavament és l'experimentació paisatgística que es va fer, per exemple, en la reintroducció de l'aigua amb un canal de petites dimensions a l'interior del parc on es van plantar milers de *Muscari armeniacum*, que durant algunes temporades han tingut una floració blava d'un gran impacte escènic. També en l'anomenat jardí de fulles, a l'oest del castell, Paolo Pejrone i la directora Mirella Macera, van projectar una zona refinada amb *Acer negundo variegata*, amb parterres de forma irregular d'*Hoste de fulla verda* i variada, envoltats per una àmplia franja d'*Ophiopogon japonicus*. Al mateix temps, al parc es van plantar composicions arbòries en grans clarianes, també partint dels dibuixos i els plànols que havien deixat Marcellino i Giuseppe Roda.

---

dels Piccoli Principi que ressaltava les qualitats arquitectòniques i teatrals de la Margaria i de certes zones del parc amb uns delicats efectes de llum.



Un altre jardí de propietat estatal restaurat entre el 1990 i el 2008 va ser el del Museu Nacional de Villa Pisani, a Stra, un complex amb vista al canal de Brenta, que uneix Pàdua amb la llacuna i Venècia. A finals de la dècada del 1980, el gran parc es trobava en estat d'abandonament per un manteniment escàs i deficient. El complex pertanyia a l'Estat italià des del 1866 i es va convertir en museu nacional el 1882, després d'haver estat residència de la família Savoia. Una vegada més, la dificultat per llegir la complexitat del jardí, el seu disseny i les estratificacions que hi havien sedimentat va requerir un extens estudi dels arxius i la consulta de textos publicats i guies històriques, a més d'observacions meticuloses. Una continuada visita gairebé diària del jardí va permetre entrar en contacte amb la seva naturalesa més íntima i la seva historicitat (Rallo, 1995). El fet que hagués passat de la família ducal dels Pisani als francesos napoleònics i, més tard, als austríacs havia generat una superposició de diferents conceptes de jardí, i s'hi podien apreciar importants testimonis de les diverses èpoques: des del disseny fins al component vegetal arbori, passant pel laberint del segle XVIII, l'*orangerie* (hivernacle d'estil francès) en lloc dels antics horts, i les arbredes de la banda oest. Si es llegia amb deteniment, aquest conjunt revelava una presència encara important de grans arbres de diferents èpoques històriques al parc mateix i que la restauració va conservar, com les *Magnolie grandiflora* de plantació francesa a l'*orangerie*, els til·lers que romanen de plantació austríaca i napoleònica, el gran *Fagus sylvatica atropurpurea* del parterre de flors, la *Maclura pomifera* del bosquet oriental, la planta més antiga del conjunt, etc.

Els treballs van començar amb la remodelació del disseny general amb les extenses perspectives que caracteritzen el parc, per passar després a replantar les zones especials del complex: l'*orangerie* amb els seus hivernacles i col·leccions de cítrics i plantes exòtiques, després l'arbreda a l'oest i el parterre de flors a l'est. Els criteris que van guiar la intervenció van ser el de preservar el component vegetal i els elements construïts i la decoració plàstica del jardí. La restauració va respectar les diverses fases coexistents i llegibles, i va aconseguir fer sortir a la llum, també mitjançant excavacions arqueològiques, el dibuix de zones on la composició dels espais havia quedat sepultada pel pas del temps. La intervenció realitzada no era de renovació, sinó de conservació, d'una banda, i de disseny, de l'altra, amb l'objectiu de



restaurar la complexitat botànica i el disseny general del conjunt en aquells punts on s'havia perdut o havia quedat obliterat per l'abandó. Més concretament, després d'haver reconstituït les avingudes de til·lers, castanyers d'Índies i aurons sicòmors, es va actuar sobre els marges florits en aquelles parts del parc on s'havia documentat la presència de gramínies i arbustos. Es va intervenir reconfigurant bardisses, matolls i grups amb una vegetació caracteritzada per la lleugeresa de la floració i els colors suaus. Els emparrats que havien estat de cítrics, no reproduïbles, es van convertir en emparrats de roses de diferents varietats, generalment del segle XIX, i es van dissenyar els llargs murs amb pilastres vegetals de *Rhyncospermum jasminoides asiaticum*, que encara avui jalonon superfícies florides. Es va fer una gran feina als quatre hivernacles reconstituïnt-hi les seves col·leccions botàniques en testos, que durant la temporada d'estiu tornen a enriquir les passejades, tan populars durant el segle XIX. Llargues fileres de testos d'hivernacle adornaven els senders secundaris a l'ombra, col·locats sobre rerefons florits, i constituïen una de les principals atraccions del segle XIX, ocupant el lloc del laberint i el llarg passeig de carpins que havien estat l'orgull de la casa Pisani.

A Stra, l'extens treball d'experimentació sobre la gespa va començar entorn de l'any 2000, sobretot a l'hivernacle de tarongers, al parterre de flors i, més endavant, al gran parterre central. Es va observar amb atenció la seqüència de flors silvestres dels prats, que en un primer moment s'havien enriquit a l'hivernacle amb bulbs d'*Iris reticulata*, *Narcissus hawera*, *Crocus* i *Galanthus* a les zones d'ombra, com també *Muscari armeniacum* i *Fritillaria meleagris*, sembrades a mà. La necessitat de mantenir la praderia sense segar per assegurar que els bulbs florissin va permetre anar valorant la bellesa i l'enriquiment progressiu de les praderies amb espècies silvestres com ara *Ranunculus*, *Bellis perennis*, *Salvia pratensis*, etc. Aquest experiment va afegir valor i complexitat botànica a uns prats que abans se segaven habitualment cada deu dies. Amb l'herba alta es va poder prendre consciència de l'expressivitat de les gramínies madures, que constituïen la base mateixa dels prats. Tant a l'hivernacle com al parterre de flors, algunes zones es van tallar arran, mentre que d'altres es van deixar créixer per dibuixar una zona que evoqués la geometria d'un jardí de flors de tall del segle XIX, documentat a les fonts d'informació, però del qual es desconeixia el disseny. Un gest efímer a partir d'un tall d'herba que definia mo-



Imatge 3. Una de les tasques de restauració dels jardins de Villa Pisani va consistir en reconstituir les col·leccions botàniques dels quatre hivernacles en testos.

mentàniament una forma en l'espai, mentre que als arquitraus les herbes silvestres enriqueixen el conjunt, amb la contribució en aquest cas d'*Allium grandiflorum*, que inseria elements de verticalitat i de color a la composició. L'experiment es va exportar després al gran parterre central amb uns resultats estètics d'un impacte extraordinari i amb floracions silvestres que van durar des de l'abril fins a finals de maig i que van canviar radicalment el color de la superfície herbosa entre la vil·la i els estables.

En contrast amb l'experiència de Racconigi, la gestió del complex de Stra pel que fa a la valorització només pot presumir de la realització de grans exposicions d'escultura contemporània al parc, on grans artistes del nivell de Mimmo Paladino, Mario i Marisa Mertz, Richard Long, Anselm Kiefer, Anish Kapoor i Janis Kounellis, entre d'altres, han treballat amb uns resultats extraordinaris sobre les "vocacions del parc".<sup>7</sup> En una determinada fase de la intervenció, la tendència a la naturalitat es va estendre a altres components del conjunt, com els sotabosc, gestionats amb cura

<sup>7</sup> La introducció de Giuseppe Rallo i un text crític d'Achille Bonito Oliva al llibre *I classici del contemporaneo* (D'Orazio, 2009) recuperen el sentit de l'exposició.

per permetre que hi sorgissin espècies latents, com l'*Anemone nemorosa* a l'arbreda, l'*Arum italicum*, i alguns grups de narcisos preexistents i que sovint se segaven abans de la floració. També van sorgir altres “presències” vegetals que van ser tot un obsequi de la natura en un lloc amb una estratificació vegetal de tres segles d'antiguitat, tant artificial com espontània, i que constitueix en si mateix un organisme “preciós” des del punt de vista botànic, que cal controlar i gestionar per no deixar que els arbustos invasors destrossin tot aquest palimpsest natural. Alhora, és tot un ecosistema de gran valor mediambiental, també des del punt de vista de la fauna.

Un altre jardí on aquests principis s'han aplicat amb més constància i atenció als detalls i alhora a la disposició general és l'espai que pertany al Palau Soranzo Cappello de Venècia, propietat de l'Estat italià i seu del Departament d'Arqueologia, Belles Arts i Paisatge del Vèneto oriental. En una restauració, la relació entre els treballs de conservació i els de planificació és inversament proporcional a l'estat de conservació del jardí i el paisatge. Però en l'espai que deixa lliure l'absència d'elements sorgeix el gest de projectar, que ha de tenir les característiques de reversibilitat, no peremptorietat, continuïtat i lleugeresa i que, possiblement, també ha de contenir elements d'experimentació. La restauració pot introduir “gestos” que s'insinuïn en els plecs de la historicitat del jardí per “ajudar-lo” a expressar-se, a explicar la seva història, a captar l'atenció i a emocionar, a més de donar-se a conèixer.

Al jardí del Palau Cappello es continua una experiència que es va iniciar el 2006. En aquest àmbit de la Venècia de mitjan segle XVII, en el transcurs de la restauració s'ha escollit treballar amb aquests temes i prerogatives, assumint la relació dialèctica entre la naturalitat i els elements artificials com a matèria d'experimentació per obtenir una configuració que es debat entre la historicitat i la modernitat. Es tracta d'una simultaneïtat fruit d'una gestió que accepta la transformació progressiva de tots els components del jardí, siguin arboris, arbustius o herbacis, en un vincle obert en què hi ha molt pocs elements fixos i la resta són “acompanyats” en la seva inevitable evolució. El jardí s'ha viscut i gestionat com un organisme en transformació, en què avui no es vol renunciar a la naturalitat com a valor en la forma ni a l'expressivitat de plantes normalment considerades invasores, que s'accepten com a manifestacions de l'esdevenir



Imatge 4. El jardí del Palau Soranzo Cappello s'ha gestionat com un organisme en transformació, en què no es vol renunciar a la naturalitat com a valor en la forma ni a l'expressivitat de plantes normalment considerades invasores, que s'accepten com a manifestacions de l'esdevenir del jardí.

del jardí. És el que ha passat, per exemple, als indrets en què l'eliminació d'arbres morts o malmesos pels temporals ha transformat totalment les condicions de lluminositat i ha deixat espai perquè hi creixin herbàcies com ara l'*Allium ursinum*. Després d'un període en què els jardiniers van mirar de contenir-la, tot i que inútilment, tenint en compte la seva veheència, ara s'ha acceptat la seva presència i cada any, a principis de maig, regala unes flors blanques que s'estenen per tota la part nord del jardí, per després desaparèixer i entrar en dormició fins a l'hivern següent. No obstant això, el jardí es gestiona per evitar que certes males herbes arbustives com ara els esbarzers, els saücs i altres espècies especialment agressives eliminin la diversitat i la riquesa de la natura del jardí venecià. De fet, s'ha dut a terme una gran tasca d'observació i avaluació per decidir si es corregia la feina de la natura i, si s'esqueia, com s'havia de fer. Algunes plantes han trobat les condicions òptimes per créixer i contribuir a la constant transformació del jardí, que s'interpreta, per tant, com una configuració en evolució. Per exemple, s'han deixat que algunes *Aquilegia vulgaris* bi-

*edermaier* proliferessin més enllà dels límits on s’havien col·locat, de la mateixa manera que els geranis o els *Muscari armeniacum* s’han estès per l’herba sota els arbres fruiters. Els prats existents, sembrats el 2005, són ara petits ecosistemes molt rics en varietats herbàcies, diferents any rere any, amb unes grans extensions no només de la inevitable *Hedera helix*, sinó també de milfulles, arboç, violetes, margarides, sàlvia, que no són mai iguals i que fan que les passejades pels camins d’herba del jardí siguin sempre tota una descoberta. Els prats es converteixen en una expressió del lloc, de les condicions de llum, de la humitat i de les associacions botàniques, on la intervenció és parcial i s’ajusta en bona part als processos naturals, sobre els quals de vegades s’intervé fent afegitons. En trobem un exemple als quatre prats de l’espai del darrere del palau, habitats per dos *Diospyros kaki*, que fan ombra a una composició florística en part silvestre i en part induïda per una plantació inicial de bulbs en què predominen els narcisos, les calabruixes, els iris i les fritil·làries, els quals es van introduir al prat on des de temps immemorials hi havia l’*Scilla hyacinthoides*, que es va adaptar bé a les condicions del lloc i es va convertir en una de les plantes predominants. Els quatre prats, entre finals d’abril i les primeres setmanes de maig, es transformen en unes grans composicions completament florides que generen l’efecte d’un “cel estrellat” o d’una “catifa persa”, com havia escrit Francesco Pona, tractadista veronès, al seu *Il Paradiso de fiori*, del 1622.

Al jardí restaurat hi ha un espai nou, no tant o no només pel que fa al disseny, l’articulació de camins i vistes o la reconexió de les diverses parts, sinó que es tracta d’un espai obert a una forma diferent d’expressió de l’element natural en relació amb la percepció contemporània que associa la naturalitat amb formes de plaer perceptiu visual, olfactiv i cromàtic, dins d’un esquema espacial i una organització existent. Es tracta d’experimentar de quina manera es poden barrejar diferents presències. Allò que s’esdevé al lloc mateix i allò que nosaltres hi hem introduït, observant i avaluant els efectes que unes determinades plantes poden donar a la franja, als marges, al prat, al sotabosc, intentant obrir-nos cap a una forma de jardineria en què el paisatgista, el restaurador, tingui en compte tot el que hi ha al jardí sense impediments ni cànons estètics preconcebuts. La idea és gestionar el jardí d’una manera més inclusiva i només parcialment selectiva, reprement una



tradicció que no és nova i que ja va inaugurar William Robinson el 1870 al seu *The Wild Garden*.

També és molt interessant el projecte de restauració dut a terme pels volts del 2000 en el que havia estat, des del 1580, una finca dels Borghese a Roma. El jardí de Villa Borghese es va finalitzar el 1633 i hi van treballar un jardiner i dos arquitectes: Flaminio Ponzio i el Venanzio. Com sempre passa entre els segles XVII i XVIII, se succeeixen les configuracions dins d'un mateix espai, però la intervenció que va canviar la relació entre el jardí de flors i la Villa Borghese es va produir el 1906, quan es va enderrocar el mur que delimitava el jardí i això va fer que es convertís en un veritable jardí secret de flors típic de la cultura italiana del Renaixement tardà. Durant la Segona Guerra Mundial, es va esborrar tot el dibuix dels parterres i el 1944 es va utilitzar com a hort de guerra. És per aquest motiu que al jardí hi manquen referències relatives al disseny del sòl, llevat dels elements troncal de l'arquitectura, com els gabials i els fonaments arquitectònics que



Imatge 5. La restauració del jardí de Villa Borghese ha implicat la recerca de conreus històrics de bulbs i plantes herbàcies que ha atribuït al projecte un gran valor educatiu a més de paisatgístic.



han sobreviscut. El nou disseny proposat parteix dels pocs elements que encara romanen (fileres de cítrics i elements de reg) i de la geometria de l'arquitectura, així com de les fonts adossades als murs. Pel que fa al dibuix del sòl, es basa en el model del tractat de Giovanni Battista Ferrari *De Florum Cultura*, del 1633. El repertori botànic de la família Borghese i les flors esmentades per Ferrari permeten construir un llenguatge florístic particularment impressionant, capaç de narrar les combinacions dels jardins de flors entre finals del segle XVI i el segle XVII. El resultat és un jardí de cítrics i flors capaç d'explicar i mostrar, en una mena de museu a l'aire lliure, el caràcter d'aquelles composicions extraordinàries. També ha estat de gran importància la recerca de conreus històrics de bulbs i plantes herbàcies, cosa que ha atribuït al projecte un gran valor educatiu, a més de paisatgístic.

Entre el 2000 i el 2020, es produeix un canvi de perspectiva i punt de vista instigat també pel Conveni europeu del paisatge. Canvia l'escena cultural, i això porta a replantejar-se el significat del jardí en el context urbà i paisatgístic. A la seva dimensió històrica com a jardí o parc que forma part d'un conjunt monumental, s'hi afegeixen altres valors lligats al seu paper paisatgístic i microambiental, i com a element identitari de llocs i comunitats, i s'obre el camí cap a una sèrie d'activitats de valorització. Alhora, en els darrers deu anys, els temes referents al canvi climàtic i els problemes ecoambientals també porten a revisar el paper i el significat dels jardins històrics en l'ecosistema urbà i territorial.

Avui, els grans jardins es consideren uns importants sistemes naturals per a la gestió ecosistèmica del territori i es llegeixen com a elements d'un context més ampli que ha d'incloure progressivament el medi ambient, l'agricultura i els aspectes socials i econòmics, de manera que s'amplia molt significativament el paper que pot fer el jardí històric en l'estructura urbana i territorial. En aquest sentit, és molt significatiu i important el contingut de la convocatòria estatal del 2021 per al finançament de la restauració de jardins històrics italians, en el marc del Pla nacional de recuperació i resiliència, on es dona un ampli espai i valor als temes inherents a la gestió, el valor botànic i el valor ecosistèmic ambiental del jardí, identificant aquestes categories com a base de cada projecte, com de fet ha acabat passant. Aquesta convocatòria ha estat molt concorreguda i s'hi han presentat gairebé un miler de projectes, fet que demostra no només la magnitud del

patrimoni nacional de parcs i jardins, sinó també la vitalitat, l'interès cultural i la inversió econòmica que hi ha entorn del tema dels jardins històrics, tenint en compte que una part del finançament es dedica també a la formació i a la catalogació nacional.

## Referències bibliogràfiques

CAZZATO, Vincenzo (ed.) (1989). *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*. Roma: Ufficio Studi, Mibac.

CAZZATO, Vincenzo; FRESA, Marina (ed.) (2006). *I nostri giardini. Tutela, conservazione, valorizzazione e gestione*. Roma: Gangemi Editori.

D'ORAZIO, Costantino (ed.) (2009). *I classici del contemporaneo*. Venècia: Marsilio Editori, 2009.

FERRARI, Giovanni Battista (1633). *De Florum Cultura*. Roma: Excudebat Stephanus Paulinus.

ICOMOS (1982). *Historic Gardens (the Florence Charter 1981)* [en línia]. Disponible a: <[https://www.icomositalia.com/\\_files/ugd/57365b\\_baf8432e213a404dbdadef5171b7df90.pdf](https://www.icomositalia.com/_files/ugd/57365b_baf8432e213a404dbdadef5171b7df90.pdf)> [consulta: 28.09.2023].

MACERA, Mirella (ed.) (1994). *I giardini del "principe": IV Convegno Internazionale Parchi e giardini storici, parchi letterari*. Savigliano: L'Artistica Editrice.

MACERA, Mirella (ed.) (2005). *Atti del convegno internazionale di studi. Marcellino i Giuseppe Roda. Un viaggio nella cultura del giardino e del paesaggio*. Savigliano: L'Artistica Editrice.

PONA, Francesco (2006). *Il Paradiso de fiori*. Milà: Il Polifilo. [Ed. original de 1622].

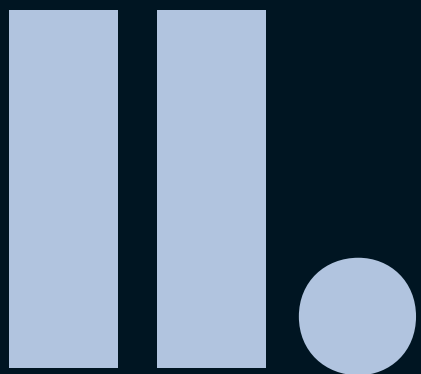
RALLO, Giuseppe (ed.) (1995a). *I giardini della Riviera del Brenta*. Venècia: Marsilio Editori.

—(1995b). "Il giardino di Villa Pisani a Stra", dins Giuseppe Rallo (ed.). *I giardini della Riviera del Brenta*. Venècia: Marsilio Editori, p. 61-122.

—(2001). "Conservare per restituire complessità al giardino: alcuni esempi italiani", dins Francesco Canestrini, Francesca Furla, Maria Rosaria Jacono. *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*. Nàpols: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 127-145. [Actes del VI Congrés Internacional *Il Governo dei Giardini e dei Parchi Storici*, a Nàpols, del 20 al 23 de setembre del 2000].

ROBINSON, William (2009). *The wild garden*. Portland: Timber Press. [Ed. original de 1870].

SCAZZOSI, Lionella (1993). *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetale*. Florència: Alinea Editore.



# Els jardins històrics a Catalunya



# Aproximació a la diversitat i les tipologies dels jardins d'interès patrimonial de Catalunya

Jordi Díaz Callejo

El concepte de *jardí històric* ha arrelat en el llenguatge per definir un jardí antic al qual s'associen elements i valors especials que el converteixen en un espai singular. La definició oficial acceptada de jardí històric la podem recollir de les diferents declaracions i documents elaborats per organismes internacionals i, com és natural, dels documents legislatius dels diferents nivells de les administracions nacionals, amb la finalitat de facilitar la seva identificació i afavorir, d'aquesta manera, la seva protecció i salvaguarda. El nombre de països amb legislació específica per a la defensa i la protecció del patrimoni jardiner i paisatgístic ha anat augmentant al llarg del segle xx. Gairebé la totalitat de les legislacions europees sobre patrimoni recullen aquesta definició, seguint els models de la UNESCO i l'ICOMOS.

La declaració elaborada per l'ICOMOS que fa referència als jardins històrics és la Carta de Florència del 1981 (ICOMOS, 1982), coneguda també com la Carta dels Jardins Històrics. En aquest document s'estableix una definició de jardí històric i es fixen uns principis bàsics per a la conservació i la recuperació dels jardins. Va ser, en un principi, un instrument per al reconeixement, la recuperació i la posada en valor dels grans jardins històrics i monuments, però, amb el temps, ha estat també un punt de referència per facilitar la feina de reconeixement d'altres jardins més modestos des del punt de vista artístic o cultural.

Sovint, l'expressió *jardí històric* encara ens fa pensar en els grans jardins notables, en aquells jardins monumentals que representen l'excel·lència de la jardineria. Parlar de jardí històric ens remet a un jardí ja reconegut, que habitualment ha estat museïtzat, i no deixa de transportar-nos en cert sentit al passat. A més, segons la nostra legislació, el jardí històric és una tipologia de bé cultural d'interès nacional (BCIN), amb totes les conseqüències legals que això implica.<sup>1</sup> Per això, crec que, en un context acadèmic, d'estudi i fins i tot col·loquial, és més convenient utilitzar l'expressió jardí d'interès patrimonial. Emprar-la ens permet incorporar, en aquest grup de jardins notables, d'altres de més modestos, que conserven també elements, composicions jardineres o estructures interessants, però

<sup>1</sup> Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català (DOGC núm. 1807, d'11.10.1993).

que, per la raó que sigui, no tenen aquesta unitat compositiva de valor que demana un jardí històric, no tenen prou rellevància històrica o encara no han rebut aquest reconeixement explícit.

Parlar sobre la diversitat dels jardins de Catalunya és parlar de la seva riquesa, de la creativitat de les successives societats, col·lectius i persones que han fet possible la creació de jardins al llarg de diferents èpoques. Els jardins més antics que mantenim o dels quals conservem vestigis a Catalunya són de finals del segle XVIII.

Un jardí és un “espai de terreny delimitat, ordenat i plantat amb vegetals plaents (a diferència del jardí agrícola, que té vegetals productius) que hom destina a esbarjo dels estadants d’un habitatge (jardí privat) o de tot un veïnatge (jardí públic)”.<sup>2</sup> Aquesta és una definició clàssica de jardí, redactada per Nicolau M. Rubió i Tudurí per a l’Enciclopèdia Catalana. És molt més llarga, però ara només ens interessa aquest inici.

Si ampliem aquesta definició per incorporar el concepte que hem convingut de *jardí d’interès patrimonial*, podríem completar-la dient que, a més de ser un “terreny delimitat, ordenat i plantat amb vegetals plaents”, té un interès destacat pel seu origen o passat històric i pels seus valors estètics, sensorials, tècnics, culturals o botànics. Això ens porta a considerar com a jardí d’interès patrimonial aquells jardins històrics reconeguts com a tals, i també aquells on encara perduren vestigis coherents d’elements, composicions o estructures jardineres interessants, malgrat que el jardí com a unitat compositiva hagi quedat, en part, velat per les transformacions.

Aquesta superació de la tradicional definició de jardí històric ens porta a meditar sobre el tema important de la conservació dels jardins antics: si un jardí es troba en mal estat o ja no és atractiu perquè ha perdut la major part de la seva morfologia i elements compositius i una part de la societat ja no és capaç d’interpretar-lo o reconèixer-lo com a jardí notable, vol dir que ha perdut el seu caràcter històric? Deixa de ser un jardí d’interès patrimonial?

És una qüestió que ens ha de fer reflexionar. Si parléssim de castells no hi hauria cap dubte, un castell sempre és un castell encara que estigui en

<sup>2</sup> Vegeu: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/jardi>.





Imatge 1. El parc de Can Solei i Ca l'Arnús, situat a Badalona, és un exemple de jardí de la gran burgesia del segle XIX.

ruïnes, i sempre existeix una voluntat “moral”, sentimental i quasi diria legal de restaurar-lo. Malauradament, un jardí amb valors patrimonials, encara que siguin notables, deixa de ser-ho quan no es conserva adequadament i perd part dels seus atributs.

Crec que és enriquidor l'exercici de comparar els jardins amb altres components del patrimoni sobre els quals s'ha treballat molt més per ajudar-nos a ampliar la base de l'estudi ontològic i de la mateixa disciplina, encara sense vocable, de l'estudi del jardí i dels seus components.

Per exemple, comparem els jardins amb els jaciments arqueològics. De la mateixa manera que l'estudi d'un jaciment arqueològic, que sobreentenenem que és únic i irrepètible, per humil que sigui pot ajudar a la interpretació d'altres jaciments, l'estudi d'un jardí, que també és una estructura única i irrepètible, pot aportar, encara que sigui des de la seva modèstia, els referents o elements que ajudin a conèixer millor altres jardins. No hi ha dos jardins iguals ni en el temps ni en l'espai, i això és en extrem enriquidor.

Els jardins són productors de cultura i, a la vegada, producte d'aquesta cultura, i un dels components més fràgils del nostre patrimoni. Sovint hem sentit dir que Catalunya no és un país de grans jardins (Ribas, 1991). Certament, som un país petit, sense cort ni prínceps des de fa segles, amb

una aristocràcia escassa, cosa que significa una manca de grans palaus i extensos parcs i terrenys de caça, però tenim o hem tingut una burgesia empresarial i comercial molt enèrgica i activa, que ha estat, malgrat el seu pragmatisme, capaç de crear un bon nombre de jardins de gran interès i alguns realment notables.

Un jardí és el reflex d'una manera d'entendre i relacionar-se amb l'entorn i el paisatge, de relacionar-se amb altres éssers vius i és testimoni de la manera de viure d'una societat. Cada societat, passada o contemporània, es desenvolupa dintre d'una realitat particular, que està contextualitzada per una sèrie de fets socials, històrics, polítics i culturals que determinen com són els seus jardins. I la societat burgesa de Catalunya, des de mitjan segle XIX i durant el primer terç del segle XX, va ser molt activa i innovadora en la creació de jardins.

## **La dificultat d'establir tipologies en jardineria**

Ara bé, establir tipologies o els diferents models artístics de jardí que es van desenvolupar durant aquest període és complex i presenta moltes dificultats. Una ja s'ha citat, la que té a veure amb l'estat de conservació del jardí, que es complica encara més quan no se'n coneix la història i l'evolució.

Hi ha poca bibliografia i estudis sobre els jardins de Catalunya, i són escassos els estudis on s'analitzen o es comparen jardins, exceptuant algunes interessants monografies sobre jardins concrets o paisatgistes. Afortunadament, hi ha una sensibilitat creixent i cada vegada hi ha més publicacions que tracten aquesta temàtica, tant des de l'àmbit professional com des d'altres camps. Cada cop hi ha més arqueòlegs, geògrafs, historiadors i historiadors de l'art, ecòlegs, antropòlegs o humanistes, per citar-ne alguns, que parlen dels jardins des de la seva perspectiva professional.

Una altra dificultat és la superposició d'actuacions, cal recordar que un jardí acostuma a ser un conjunt de superposicions a partir d'un projecte inicial, d'una formulació d'origen, i que el temps, els propietaris i les persones que els conserven van transformant els jardins per donar entrada a noves necessitats o per adaptar-los als nous gustos i modes. Tot jardí, llevat de notables excepcions, sol ser un palimpsest sobre el qual es reescriu

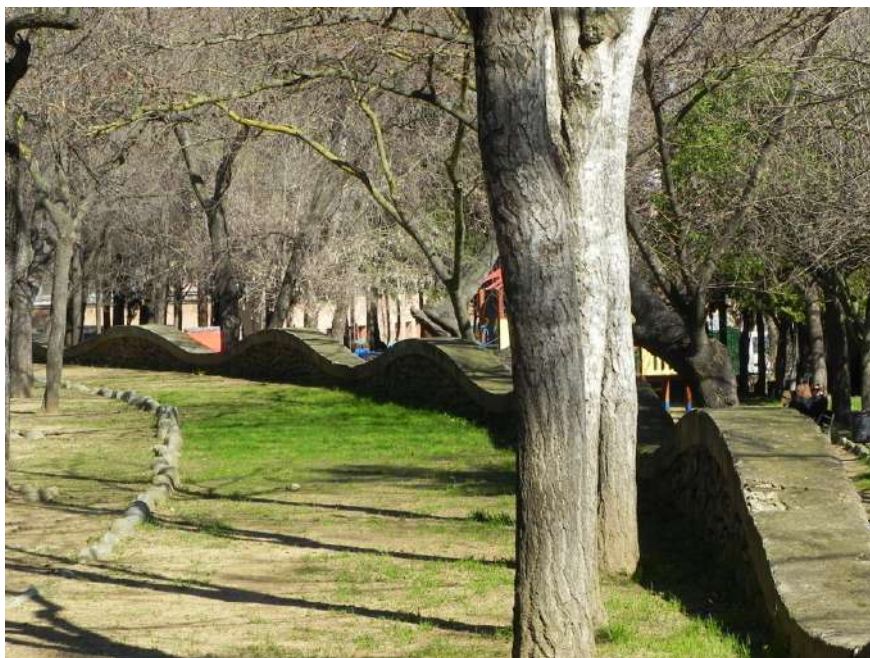
un nou relat, amb nous enginys i artificis vegetals sense esborrar totes les restes de l'anterior.

Hi ha tres figures en un jardí que són en definitiva les que determinen la seva morfologia o possible tipologia. Les tres figures poden coincidir en una sola persona o hi pot haver diverses combinacions entre si:

- **Promotora-propietària:** pot ser una persona especialment interessada, amb els seus propis criteris, que pot participar activament en el traçat i el disseny del jardí.
- **Experta:** que evidentment és la persona d'ofici, la professional, l'artista. Arribats a aquest punt, no podem parlar de jardins i tipologies sense citar els personatges més rellevants que han treballat a Catalunya ideant i plantant jardins. Els seus jardins van ser models imitats i quasi podríem dir que van establir estils i tipologies. Així doncs, en aquest mateix ordre d'activitat cal citar Josep Fontserè i Mestre, i Ramon Oliva i Bogunyà pels seus treballs per separat i junts; Jean-Claude-Nicolas Forestier i Nicolau M. Rubió i Tudurí, de la mateixa manera pels seus treballs conjunts i individuals, i pels treballs d'aquest darrer amb els jardiniers Artur Rigol i Riba, i Joan Mirambell i Ferran, i aquests mateixos cadascú pel seu compte. Són els jardiniers que han deixat més empremta a Catalunya.
- **Constructora-conservadora:** el jardí té unes característiques evolutives i de canvi que no tenen altres manifestacions artístiques i crec que, a vegades, s'ha fet una interpretació errònia del jardí afirmant que és una obra efímera. Un jardí no és una obra efímera, el que cal és conservar-lo sota els criteris propis de la jardineria, sense seguir les prestacions d'altres disciplines. La manera com es condueix i es manté un jardí és determinant per conservar la seva tipologia. La seva alteració pot no afectar el valor funcional o estètic del jardí, però sí que pot emascarar una caracterització tipològica basada en aspectes formals.

Seguint l'exercici que va fer Nicolau M. Rubió i Tudurí, puc afirmar que de la mateixa manera que a una peça musical tothom li atribueix dues sensibilitats creatives, la de l'autoria i la interpretativa, el jardí també es compon de dues sensibilitats: la de l'autoria, creació i plantació, i la de la conservadora, que és com la de l'intendent de la versió original.

El manteniment i la conservació són determinants per enllestir, fer avançar i fins i tot entendre un jardí.



Imatge 2. Jardí tipus burgès de parcel·la convertit en parc públic. A la imatge, jardí de Can Cendra, al municipi d'Anglès.

## **criteris i tipologies de jardins**

Si només tinguéssim presents els aspectes formals, de disseny o morfològics dels jardins, segurament es podrien establir unes tipologies que obeirien tan sols a les definicions clàssiques de la història dels estils en l'art de la jardineria, amb algunes comptades excepcions. Per això, he pres en

consideració, a més dels criteris morfològics de qualitat formal, estètica i composició, altres criteris com els històrics o els de la mateixa experiència, expressats en la relació següent:

- **Criteris sociològics:** són, entre d'altres, els factors que determinen que els jardins siguin grans o petits, o la seva ambientació i ornamentació. Majoritàriament, depenen de la classe social, la formació i la situació econòmica del promotor.
- **Criteris polítics:** transformar, conservar, suprimir o crear jardins són moltes vegades decisions de l'Administració i les institucions públiques.
- **Criteris urbanístics, arquitectònics i geogràfics:** són molt importants en la mesura que no és el mateix si parlem de jardins en un entorn rural o els subjectes a un parcel·lari urbà o entre mitgeres, o de la seva ubicació respecte a la parcel·la, com ara si el jardí envolta l'habitatge o no. La seva ubicació geogràfica determina el clima i la vegetació. El caràcter també està condicionat per l'orografia del jardí, si es troba a la muntanya, en una vall, sobre un terreny en pendent o en pla o sobre una coberta, per exemple.
- **Criteris socials:** dependrà de si el jardí és creació d'un particular o d'un col·lectiu, si és fruit d'una activitat concreta i de l'entorn social on es crea. Per exemple, l'activitat productiva genera jardins d'empresa i centres de treball, fàbriques, colònies industrials...; les activitats d'oci i lleure són generadores de jardins públics d'ús domèstic, de parcs de complexos lúdics entre d'altres; les activitats relacionades amb la recerca de la salut faciliten la creació de jardins d'hospitals, parcs de balnearis...; de les creences religioses en provenen els jardins dels monestirs i els claustres monàstics i catedralicis, els cementiris, els santuaris i d'altres.

Aquesta és una selecció personal de criteris que poden ajudar a la definició de tipologies, però lògicament se'n poden incorporar d'altres que facilitin una catalogació amb noves classificacions.

Les tipologies que finalment presento en aquest estudi, com s'assenyalava al principi, es limiten als jardins concebuts i plantats al llarg del segle XIX i el primer terç del segle XX, amb la inclusió i la menció d'alguna excepció notable. Aquest és el període de creació de la gran majoria de jardins d'interès patrimonial existents a Catalunya. En concret, des de la primera dècada del segle XX fins als anys trenta del mateix segle, coincidint amb el moviment cultural noucentista, es produeix el període més ric i creatiu i, com afirmava Manel Ribas al seu llibre *Jardins de Catalunya* (Ribas, 1991), possiblement l'aportació d'estil més important de Catalunya a la jardineria.

Un cop establerts els criteris, les tipologies seleccionades es basen en el coneixement que m'ha proporcionat el desenvolupament del projecte que estic duent a terme sobre els jardins, existents i desapareguts, plantats abans de la Guerra Civil espanyola, que publico en un blog que porta per títol *Inventari de Jardins de Catalunya*,<sup>3</sup> i en l'estudi sobre els jardins de Catalunya que va publicar Manel Ribas Piera el 1991.

Sobre els exemples citats, cal aclarir que se n'ha fet una selecció que cerca la diversitat i la distribució geogràfica, obviant alguns dels jardins més coneguts i importants, per afavorir precisament la presentació de l'heterogeneïtat i la varietat del conjunt de jardins existents a Catalunya.

### **Jardins domèstics**

La característica principal que defineix aquesta tipologia és considerar que aquests jardins són una extensió de la casa. En principi, cal entendre que es tracta d'espais relativament petits i, sobretot, de proximitat. Es tracta de llocs, moltes vegades mixtos, on es barregen les utilitats domèstiques i el gaudi. Els trobem en àmbits rurals i urbans formalitzats com eixides, patis i altres espais similars, amb una gran diversitat formal. També cal considerar en aquest grup els jardins terraplenats i els característics patis jardí sobre coberta com, per exemple, les de l'interior de les illes de l'Eixample barce-

<sup>3</sup> Vegeu: <https://inventaridejardinsdecatalunya.wordpress.com>.





Imatge 3. El jardí de l'Ateneu Barcelonès és un exemple de jardí domèstic dins la ciutat de Barcelona.

loní o les del Barri Vell de Girona o altres poblacions amb barris d'origen medieval. Les grans terrasses enjardinades com les de la Casa Cambó, el Casal Sant Jordi o l'Ateneu Barcelonès també en formarien part.

Hi ha veritables jardins i tot un gradient d'espais fins a arribar a la mínima expressió d'una eixida amb un petit safareig, o pou, i testos. Curiosament, a Badalona existeix una paraula concreta i exclusiva per a aquests espais: *badiu*.

### **Jardins burgesos de parcel·la**

El criteri principal en aquest cas és considerar que la casa és un referent omnipresent en el jardí. És un model de jardí d'extensió reduïda o mitjana característic de la burgesia que es va generalitzar a finals del segle XIX. Una formulació de relació casa-jardí afavorida i molt estesa a Catalunya a partir del fenomen de l'estiueig a poblacions com Alella, Caldes d'Estrac, Arenys, Camprodon, la Garriga o Sitges, per exemple. Són els característics jardins de parcel·la que acostumen a envoltar per les quatre façanes l'habitatge i que amb el temps han esdevingut residències permanents. Aquest tipus

de conjunt habitatge-jardí aquí a Catalunya es coneix com la *torre*. El ferrocarril va ser el gran fil d'expansió d'aquest model, que va crear també en aquestes poblacions nous eixamples similars al concepte de ciutat jardí.

També cal incloure en aquesta tipologia aquells jardins de cases de pagès, masos i fins i tot cases de poble, que en un moment determinat van crear o reconvertir altres espais conreats en jardins, amb la singularitat que solen tenir el jardí al davant o al darrere de l'habitatge. En aquests casos en què el jardí no formava part del projecte inicial, és habitual que no envolti la casa. Poden servir com a exemples els jardins de Ca n'Ortadó, a Cerdanyola, d'estil noucentista, o el de la masia de Can Banús, a Vilassar de Dalt, d'esperit modernista.

### **Jardins i parcs de la gran burgesia o noblesa catalana**

Representen els jardins i els parcs de gran extensió, annexos a les cases senyoriales de la gran burgesia industrial, comercial i financera catalana. El jardí té una total autonomia respecte de la casa que deixa de ser omnipresent. La llunyania de l'habitatge fa que alguns indrets del parc semblin llocs aïllats enmig de la natura. Aquest fet veure que el jardí no s'acaba mai o que està envoltat de natura és un dels petits enganys de la jardineria que en aquesta tipologia pren un gran protagonisme.

Molts d'aquests jardins han estat l'origen dels parcs públics de moltes poblacions amb diferents graus de transformació i adaptacions, en un procés de reconversió que encara continua. Són nombrosos i d'una gran diversitat, tot i que no es poden comparar amb els grans jardins anglesos, francesos o els de les grans monarquies europees. Malgrat això, al nostre territori hi ha alguns jardins notables de gran interès patrimonial i amb valors morfològics, jardinístics i botànics rellevants. Entre d'altres, podem citar els jardins del Palau Falguera i el de Can Mercader al Baix Llobregat, el de Ca l'Arnús a Badalona o els de Can Travé a Cubelles.

La seva quantia i varietat permetria establir diverses classificacions, però crec adequat simplificar l'exposició en dos grans grups. D'una banda, els jardins vuitcentistes, que representen el conjunt de jardins més antics que conservem a Catalunya, exceptuant algunes singularitats notables, i de l'altra banda els que es poden agrupar dins la idea del món clàssic i que podríem anomenar, per simplificar, *d'inspiració renaixentista o italianitzant*.

El primer grup està representat pels jardins hereus d'un cert paisatgisme pintoresc, que es va posar d'actualitat a partir de mitjan segle XIX, en els quals va triomfar l'estètica i la construcció de rocalla en pèrgoles, grutes, bancs i altres elements i ornaments. Són els jardins vuitcentistes que en alguns textos es classifiquen com a jardins romàntics, però segons la meua opinió no reuneixen les característiques del que en la història acreditada dels estils de jardineria es defineix com a jardí romàntic. Entre aquests jardins, cal destacar un grup singular que comparteix un triplet compositiu característic, que consisteix en el conjunt d'estany, gruta i templett mirador, i al qual a vegades inclou també un pont. Exemples d'aquests tipus de jardins són: Can Vidalet a Esplugues de Llobregat, el parc de Samà a Cambrils, el parc de Torreblanca a Sant Just Desvern, o el modest parc Municipal de Mojà.

L'altre grup, que he anomenat *d'inspiració a la italiana*, no està necessàriament circumscrit a una època concreta. Són majoritàriament els jardins situats a les faltes dels turons, aprofitant sobretot els desnivells



Imatge 4. Molts jardins de la gran burgesia o noblesa catalana són ara parcs públics. Un exemple d'això són els jardins del Palau Falguera de Sant Feliu de Llobregat.

del terreny per modelar el paisatge en terrasses que ens fa pensar en les vil·les renaixentistes. La seva morfologia està determinada pels obligats i nombrosos components arquitectònics que els configuren, com ara murs de contenció, escales, baranes i balustrades, recorreguts dobles i altres jocs geomètrics d'eixos i simetries, reforçats alhora per un tractament de la vegetació arquitecturitzada. La seva imatge i composició ens remet a un model clàssic romà, renaixentista o barroc, però sempre d'arrel mediterrània. En aquest grup cal citar el parc del Laberint d'Horta a Barcelona, el jardí del Casal de Rama a Ripoll, el de Santa Clotilde a Lloret de Mar o el de Can Catà a Cerdanyola.

### **Jardins del món industrial, dels centres de treball**

Són els jardins de fàbriques, de recintes fabrils com les colònies industrials i agrícoles, els relacionats amb el món del vi i el cava i els propis de la torre dels amos. Moltes vegades, són jardins de representació, per prestigiar la marca, i altres vegades són espais funcionals que acompanyen instal·lacions i faciliten la mobilitat pel recinte productiu. Les torres dels propietaris o directors acostumaven a tenir un espai de jardí privat, que conceptualment es podrien incloure també en el grup de jardins burgesos de parcel·la. Els jardins de la Torre Melina a Barcelona, els de la colònia Borgonyà a Sant Vicenç de Torelló, els de les Caves Rovellats a Sant Martí Sarroca o els de la Torre Pericas a la colònia de la Coromina, a Torelló, en són bons i variats exemples.

### **Jardins d'institucions i societats**

Els jardins d'institucions i societats són fruit tant de l'activitat de l'Administració pública i centres oficials com de la generada per la societat civil, representada en els jardins d'associacions recreatives i culturals, gremials, casinos i ateneus obrers. Aquests jardins tenen característiques prou destacades per individualitzar-los, tot i que molts dels jardins del segon grup, que tenen origen en l'associacionisme obrer, pràcticament han desaparegut. Han estat espais funcionals, que les noves maneres d'organització social i de gaudir de l'oci els han anat alterant per adequar-se a les noves necessitats dels col·lectius, transformats ara en pistes esportives, pistes de ball o patis multifuncionals.





Imatge 5. Un exemple de jardí institucional és el de la Universitat de Barcelona.

Responen des del punt de vista de la propietat a jardins semipúblics en la mesura que, per diferents motius, poden tenir certes restriccions d'accés. En són exemples el pati dels Tarongers de la Generalitat, els jardins de la Universitat de Barcelona, els de l'Ateneu Barcelonès o els dedicats a Mercè Rodoreda a la Casa de Convalescència, seu de l'Institut d'Estudis Catalans, entre d'altres.

### **Jardins propis de l'urbanisme**

Són els jardins generats o recuperats per la necessitat d'organitzar i adaptar l'espai públic de les poblacions als requisits d'oci, salut i benestar dels veïns. Hem de considerar aquí els jardins propis del planejament i les incorporacions d'oportunitat d'antics jardins privats a l'espai públic.

D'alguna manera, els jardins urbans es poden interpretar com l'antítesi del jardí en la seva accepció més clàssica. El jardí públic urbà és un espai obert al seu entorn, on es facilita la reciprocitat, s'ofereixen serveis i es fomenta la



Imatge 6. El parc municipal Teodor González de Tortosa és un dels jardins propis de l'urbanisme.

interconnexió amb l'exterior, que és la ciutat. En canvi, el jardí clàssic, entès com una unitat, acostuma a tenir una identitat introspectiva. La lectura d'un jardí privat sol ser en clau interna, amb un relat propi, aliè a tot allò més enllà dels seus murs. Aquesta individualitat introvertida és una característica pròpia i singular del jardí privat, que, en adaptar-lo a les exigències pròpies de l'espai públic urbà, es transforma, i perd part del seu caràcter.

Caldria incloure en aquesta categoria determinades avingudes, passeigs, rambles o bulevards i, en general, aquells espais amb un fort impacte històric i cultural i amb voluntat i riquesa vegetal que han estat veritables jardins a l'interior de poblacions, sense obtenir mai el reconeixement formal de jardí o parc.

Poden ser uns exemples variats i geogràficament allunyats d'aquesta categoria el parc municipal de Teodor González de Tortosa, el parc de Pere Sellés de Sallent, el Parc Nou d'Olot o els Camps Elisis de Lleida.



## Jardins de l'àmbit de la salut i l'oci sanitari

Es tracta d'un gran conjunt de jardins relacionats directament amb la salut, com els de clíniques, hospitals i altres centres de salut de tot tipus, inclosos els balnearis. No és possible concebre un balneari sense un jardí on trobar el descans físic i emocional.

Cal esmentar i valorar especialment els jardins dels grans recintes dedicats a la salut mental a Catalunya. L'enjardinament dels recintes hospitalaris és una tradició consolidada a Catalunya a partir de la segona meitat del segle XIX, seguint les teories higienistes del moment. Són nombrosos els jardins desapareguts, però també els conservats malgrat les transformacions i les modernitzacions patides.

Cal destacar per la seva singularitat i evocacions gaudinianes el jardí terapèutic de l'antic recinte de l'hospital psiquiàtric de Sant Boi i l'Hospital de Sant Pau, el recinte de la maternitat de les Corts a Barcelona, el recinte de Torribera a Santa Coloma de Gramenet, o els balnearis de Vallfogona de Riucorb, l'antic jardí del Balneari Rius ara convertit en parc públic o el de Villa Engràcia a l'Espluga de Francolí, per citar-ne només uns exemples.



Imatge 7. Detall d'un banc d'estil gaudinià del jardí terapèutic de l'antic recinte de l'hospital psiquiàtric de Sant Boi.

## Jardins associats al patrimoni religiós

Són els propis dels convents, els monestirs, els claustres, els santuaris, els cementiris i altres recintes religiosos. Cal recordar que, per exemple, els conjunts monacals tenien diversos espais enjardinats amb usos, funcions i tipologia de vegetació ben definits: des del jardí de flors per a ofrenes i guarniment de l'església fins als del claustre, el cementiri o les dependències privades de l'abat, entre d'altres.

Un tipus de jardí específic, molt popular i poc reconegut són els jardins dedicats a la Mare de Déu, genèricament anomenats jardins marians. Havien estat nombrosos i a vegades extensos en convents, institucions escolars religioses o rectories, ara pràcticament desapareguts o reduïts a l'espai de la cova amb la verge. L'element principal acostuma a ser una gruta de rocalla a imitació d'una cova amb el naixement de l'aigua on la Mare de Déu ocupa un lloc preminent. A vegades, quan l'espai o la institució ho requeria, s'incorporava un viacrucis, un recorregut en el jardí.



Imatge 8. Vista general del cementiri de Montjuïc a Barcelona on es pot veure el domini del xiprer, podríem dir que és l'arbre funerari per excel·lència.

El cas dels cementiris és un cas especial i singular, entre altres coses, per la selecció de la vegetació. La tradició i el simbolisme religiós atribuïts a les plantes i les flors han fet que existeixin unes espècies apropiades per als cementiris i d'altres que no ho són. La progressiva secularització dels cementiris i la gestió laica dels recintes estan ampliant el catàleg d'espècies i reinterpretant la formalització del jardí dels recintes funeraris. També cal considerar, en el cas dels grans cementiris, l'enjardinament corresponent a la seva urbanització amb carrers, places i espais comuns i reconèixer la singularitat i la riquesa de la composició dels nombrosos microjardins dels grans mausoleus i panteons, on la vegetació natural i la representada en el monument haurien pogut estar en possible harmonia.

En són exemples singulars de jardins religiosos el jardí de la capella de Montserrat de la fàbrica de Filatures Guixà a Sant Quirze de Besora, els jardins marians del convent del monestir de Pedralbes o el de la rectoria de l'església de Sant Joan d'Horta a Barcelona, i els dels cementiris de Montjuïc, a Barcelona, de Berga o de Pineda de Mar, per exemple.

### **Jardins botànics i de col·lecció**

Per la seva especificitat els jardins botànics mereixen una categorització singular. Pertanyen a aquest grup els veritables jardins botànics concebuts com a institucions especialitzades en la recerca, la conservació i la divulgació de la diversitat vegetal amb criteris científics i amb l'exhibició de col·leccions de plantes vives. Majoritàriament, depenen d'institucions públiques com ajuntaments, universitats o altres administracions. Cal considerar també en aquest grup els jardins amb col·leccions botàniques temàtiques o generalistes, que, sense perjudici del seu rigor científic, formen col·leccions d'exhibició i mostrari, habitualment en jardins privats.

Cal citar el jardí botànic de Marimurtra o el de Barcelona, entre els primers, i el de Pinya de Rosa a Blanes o el de Cap Roig a Calella de Palafrugell, així com els jardins de coníferes de Sors, el Noguer o el Roquer al Montseny, entre d'altres.

## A tall de conclusió

Per anar tancant aquest capítol d'aproximació a la diversitat i a les tipologies dels jardins d'interès patrimonial a Catalunya, vull destacar els nombrosos jardins que tenim a Catalunya sense identificar ni reconèixer. Encara hi ha un nombre gens negligible de jardins per descobrir a Catalunya. No parlo de llocs misteriosos, secrets o amagats, sinó senzillament de jardins que ningú no ha vist ni valorat des d'una visió jardiner o paisatgística.

En els catàlegs municipals de les nostres poblacions hi ha molts jardins que, quan apareixen, ho fan com a jardins associats a habitatges. És pràctica habitual catalogar l'edifici i incloure a la fitxa que té jardí, però normalment no hi ha cap aproximació o reconeixement al valor o l'interès que puguin tenir. Segurament, la majoria no són grans jardins, però són els que els nostres avantpassats han estat capaços de crear, són els que encara tenim i formen part del nostre patrimoni jardiner. Com dèiem abans, un jardí a primera vista modest pot aportar noves competències que ajudin a conèixer millor altres jardins. Tant de bo no els acabem perdent.

Com exemple d'aquests jardins encara per "descobrir" vull citar el jardí de Can Comulada a Arenys de Munt. Es tracta d'una casa d'estiueig de principis de segle xx construïda sobre una antiga masia amb un jardí clàssic de composició noucentista organitzat en terrasses amb escales, murs, fonts i una espectacular placeta semicircular amb mosaics ceràmics. Aquests mosaics els va dissenyar Josep Puig i Cadafalch, van ser executats per Lluís Bru per a la família Garí i són iguals als creats al seu pis del passeig de Gràcia de Barcelona (Serra, Lleonart, Forn i Lacuesta, 2014). Es tracta d'un jardí notable, amb un tractament de l'aigua singular que no ha patit transformacions posteriors i, per tant, té un gran valor com a model tipològic del moviment cultural noucentista. Actualment, la propietat roman tancada i sense ús.

He deixat per al final la presentació de la Torre Pallaresa, a Santa Coloma de Gramenet. La Torre Pallaresa és actualment un dels casals renaixentistes més ben conservats i importants de Catalunya. Durant el segle XVI, l'antiga edificació es va reformar en un casal medieval amb una important activitat agrícola, per convertir-lo posteriorment en una torre renaixentista amb part dels terrenys dedicats a jardí. Després de la Guerra Civil, l'edi-





Imatge 9. Torre Pallaresa, un dels jardins més antics de Catalunya, situat a Santa Coloma de Gramenet.

fici principal s'adaptà com a habitatge i segona residència.<sup>4</sup> Malgrat totes les transformacions patides, els jardins retenen la configuració creada al segle XIX, però es conserva l'estructura organitzada més antiga a base de terrasses i nombrosos espais enjardinats amb personalitat pròpia. Destaquen diversos elements antics com la bassa i la font ornamental d'origen renaixentista, el salt d'aigua, pèrgoles i escales monumentals, així com grans exemplars d'eucaliptus, xiprers, plàtans d'ombra o til·lers. La seva composició formal guarda similituds amb les possessions mallorquines.

He citat o mostrat més de seixanta jardins i he finalitzat aquesta intervenció amb la presentació de la Torre Pallaresa a Santa Coloma de Gramenet, que conserva, possiblement, els vestigis del jardí més antic de Catalunya.

<sup>4</sup> Vegeu <https://museu.gramenet.cat/el-museu-al-territori/de-poble-a-ciutat/torre-pallaresa/>.

## Referències bibliogràfiques

- ADROER, Anna Maria *et al.* (1997). *Jardines de Barcelona Vol I i II*. Sabadell: Editorial AUSA
- ASSUNTO, Rosario (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Editorial Tecnos.
- CALATRAVA, Juan; TITO Rojo, José (2011). *Jardín y paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- CAPEL, Horacio (2014). *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- DÍAZ Callejo, Jordi (2012). “Jardins històrics o jardins patrimonials”, dins *Jardins i patrimoni* [blog personal de l'autor, en línia]. Disponible a: <<https://jardinsipatrimoni.wordpress.com/2012/01/24/jardins-historics-o-jardins-patrimonials-1a-part/>> [consulta: 03.05.2022].
- (2020). “La diversitat dels jardins urbans a Barcelona. Una visió patrimonial”, dins *Jardins i patrimoni* [blog personal de l'autor, en línia]. Disponible a: <<https://jardinsipatrimoni.wordpress.com/2020/03/24/la-diversitat-dels-jardins-urbans-a-brcelona-una-visio-patrimonial/>> [consulta: 03.05.2022].
- GOODCHILD, Peter (1989). “Estudios y registros de jardines y parques históricos en el Reino Unido”, dins Manel Colominas (dir.). *1r Seminari Internacional de Restauració de Jardins Històrics: Barcelona 24-28 d'abril de 1989*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- ICOMOS (1982). *Historic Gardens (the Florence Charter 1981)* [en línia]. Disponible a: <[https://www.icomositalia.com/\\_files/ugd/57365b\\_baf8432e213a404dbdedef5171b7df90.pdf](https://www.icomositalia.com/_files/ugd/57365b_baf8432e213a404dbdedef5171b7df90.pdf)> [consulta: 28.09.2023].
- LEY 16/1985, de 25 de junio, del patrimonio histórico español. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 155 de 29 de juny de 1985.
- LLEI 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 1807 d'11 d'octubre de 1993.
- MADERUELO, Javier (2010). “Hacia una visión cultural del paisaje”, dins Javier Maderuelo (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores, p. 331-348.
- MUSEU TORRE BALLDOVINA [s. a.]. “Torre Pallaresa” [en línia]. Disponible a: <<https://museu.gra-menet.cat/el-museu-al-territori/de-poble-a-ciutat/torre-pallaresa/>> [consulta: 04.05.2022].
- RIBAS Piera, Manel (1991). *Jardins de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- RIVERA Blanco, Javier (2010). “Paisaje y patrimonio”, dins Javier Maderuelo (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores, p. 11-29.
- RUBIÓ i Tudurí, Nicolau M. [s. a.]. “Jardí”, dins *Gran Enciclopèdia Catalana* [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/jardi>> [consulta: 02.05.2022].
- SERRA Malla, J.; *et al.* (2014). *Pla especial urbanística de protecció i Catàleg del patrimoni històric, arquitectònic, arqueològic i ambiental d'Arenys de Munt*. Barcelona: Ajuntament d'Arenys de Munt. Servei de Patrimoni Arquitectònic Local. Diputació de Barcelona.





# Projecte d'anàlisi i valoració dels jardins més rellevants a Catalunya

Elena Belart Calvet, Miquel Barba Vidal

\*Aquest text és un resum del treball titulat *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya*, elaborat per Roser Vives de Delàs i Victòria Bassa Garrido, ambdues de LIQUEN\_patrimoni i paisatge, sota l'encàrrec del Servei del Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Aquest capítol és el resum del treball redactat per encàrrec del Servei del Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Vives, Bassa, 2021), que té per objectiu l'anàlisi de l'estat de conservació, el nivell de protecció i el coneixement dels jardins més rellevants a Catalunya.

La Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català, estableix al preàmbul: “El patrimoni cultural és un dels testimonis fonamentals de la trajectòria històrica i d'identitat d'una col·lectivitat nacional. Els béns que l'integren constitueixen una herència insubstituïble, que cal transmetre en les millors condicions a les generacions futures. La protecció, la conservació, l'acreixement, la investigació i la difusió del coneixement del patrimoni cultural és una de les obligacions fonamentals que tenen els poders públics”.

Per al compliment d'aquest principi, aquesta llei determina que, per protegir els béns més rellevants del patrimoni cultural català, han de ser declarats com a bé cultural d'interès nacional. Per això, defineix unes categories de protecció en funció de les característiques del bé: monument històric, lloc històric, zona d'interès etnològic, zona arqueològica i, també, jardí històric. I és en aquesta categoria de jardí històric on es troba el marc referencial en què duem a terme des de la Secció de Protecció del Patrimoni Arquitectònic la protecció dels jardins més rellevants de Catalunya. La Llei 9/1993, del patrimoni cultural català, defineix aquesta categoria com “l'espai delimitat que és fruit de l'ordenació per l'home d'elements naturals i que pot incloure estructures de fàbrica”.

## **Objectiu del treball i estructura**

El Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya, amb la voluntat d'impulsar, reforçar la protecció patrimonial i valorar globalment el ric i nombrós patrimoni relacionat amb els jardins més rellevants de Catalunya, així com el patrimoni arquitectònic, arqueològic i artístic que el vincula, va encarregar el treball *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya* (Vives i Bassa, 2021), tutelat i liderat pels tècnics de la Secció de Protecció, que ha

establert unes directrius concretes als tècnics especialistes encarregats del desenvolupament de la redacció.

Un fet que es constata en aquest treball és l'emergència en la recuperació d'aquests espais patrimonials. El caràcter efímer, la transformació en el temps a causa dels canvis històrics i estilístics, les pressions urbanístiques, els interessos privats i, actualment, el canvi climàtic són factors de risc constant per a la pèrdua progressiva dels seus valors.

En aquest sentit, aquest treball té la voluntat d'analitzar i valorar els jardins més rellevants de Catalunya; conèixer la seva protecció actual i si és suficient o no; conèixer el seu estat de conservació, i establir una conclusió per a la seva protecció a través de la declaració com a BCIN (bé cultural d'interès nacional) en la categoria de jardí històric.

Si no són prou rellevants a escala nacional però sí a escala local, també en proposa la protecció com a BCIL (bé cultural d'interès local). En aquest sentit, cal promoure una col·laboració entre els ens locals i els consells comarcals per contribuir, entre totes les administracions, a la conservació dels valors dels jardins històrics.



Imatge 1. Visió de l'estany del parc Samà de Cambrils, declarat bé cultural d'interès nacional.

La declaració com a BCIN – Jardí històric té com a conseqüència la protecció immediata del bé declarat per mitjà del control de totes les actuacions que es facin per part de la Comissió Territorial del Patrimoni del Departament de Cultura. Així, seguint l'article 35 de la Llei del patrimoni cultural català, que determina els criteris d'intervenció que cal respectar sobre el bé declarat, la Comissió del Departament de Cultura, abans de l'atorgament de la llicència d'obres, valora si la intervenció proposada representa una pèrdua dels valors del jardí declarat i, si és així, emet un informe desfavorable de l'actuació, o bé estableix recomanacions o les alternatives més adequades amb l'objectiu de no malmetre els valors patrimonials del jardí declarat.

El Govern de la Generalitat, a proposta del conseller de Cultura, és qui acordava la declaració de BCIN, i comporta uns drets i deures per part dels propietaris en relació amb la preservació i el manteniment del bé declarat. Cal també que la declaració sigui informada favorablement pel Consell Assessor del Patrimoni Cultural Català i l'Institut d'Estudis Catalans com a òrgans independents consultius, amb la voluntat que especialistes de diverses disciplines, amb els seus informes vinculants, garanteixin l'excepcionalitat de l'espai natural per ser protegit com a BCIN.

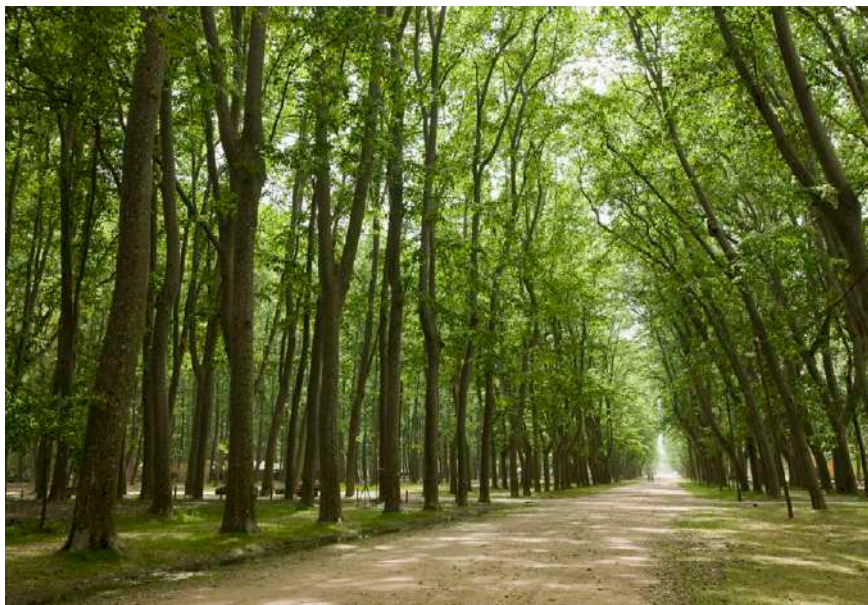
La declaració com a BCIN en la categoria de jardí històric, i també la protecció com a BCIL, permet la possibilitat d'acollir-se a les subvencions que cada any el Departament de Cultura destina a la restauració i la consolidació d'immobles de valor cultural notable. Així, la voluntat del Departament de Cultura no és només protegir els jardins, sinó també fomentar-ne la conservació per mitjà d'ajuts econòmics que impulsin la seva restauració.

Les comissions territorials del Departament de Cultura actualment ja exerceixen el control de les actuacions en sis parcs declarats com a jardí històric a Catalunya. Aquests parcs són el parc de la Ciutadella, un dels principals jardins urbans a la ciutat de Barcelona; el parc de la Devesa, a Girona, per la seva configuració i importància històrica; el parc de Samà, a Cambrils, com a exemple d'eclecticisme romàntic català del segle passat; els jardins de Mar i Murtra, a Blanes, amb espècies d'arreu del món, algunes de les quals estan en perill d'extinció; els jardins de Santa Clotilde, a Lloret de Mar, projectats a principis del segle xx sota les ordres de l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí, i les Pesqueres, a Banyoles, formades per vint

pesqueres al voltant del llac que representen el passat social i històric del municipi.

Som conscients que són pocs. Per això, des del Servei del Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura s'estan impulsant altres declaracions, com ara el parc del Laberint d'Horta —incloent-hi el palau del Marquès d'Alfarràs—, a Barcelona, i el parc de Can Solei i Ca l'Arnús, a Badalona. L'objectiu és identificar els jardins més rellevants a Catalunya a partir d'una anàlisi històrica, a fi que, en el futur, es vagin protegint aquests espais naturals seleccionats amb la seva declaració com a bé cultural d'interès nacional en la categoria de jardí històric.

El treball doncs es divideix en tres parts: un volum informatiu on s'explica l'objecte de l'encàrrec i on s'analitzen les eines de protecció, les lleis internacionals, les estatals i els models de fitxes de protecció que utilitzen les diverses administracions a Catalunya per proposar noves incorporacions, una per a l'estudi i una altra per a la recollida d'informació bàsica del jardí orientada a la proposta per a la seva catalogació; un segon volum, que



Imatge 2. Passeig de l'Arbreda del parc de la Devesa de Girona, declarat bé cultural d'interès nacional per la seva configuració i importància històrica.



és pròpiament l'inventari dels jardins històrics seleccionats en el qual s'inclouen les dades i la protecció actual del jardí amb una proposta de reforç de la seva protecció en el futur, si es creu necessari; i un tercer volum amb les fitxes individualitzades dels jardins dels quals es proposa augmentar la seva protecció declarant-los bé cultural d'interès nacional com a jardí històric o com a bé cultural d'interès local.

Concretament s'han inventariat un total de 257 jardins seleccionats geogràficament on es valora la seva protecció actual, les mancances i la urgència de la seva protecció. D'aquests 257 jardins, se n'han seleccionat els més rellevants per proposar la seva declaració com a BCIN o com a BCIL. Com a resultat d'aquest treball, s'obté una radiografia de l'estat de conservació i protecció dels jardins considerats més rellevants a Catalunya, i es posa en evidència quins d'aquests elements són susceptibles de ser protegits com a BCIN, amb la finalitat de controlar futures intervencions que puguin malmetre els seus valors patrimonials.

Fruit d'aquesta anàlisi, cal destacar també la fragilitat dels jardins, la seva vulnerabilitat enfront de les transformacions urbanístiques, la iniciativa privada i els canvis als quals sovint està sotmesa la vegetació si no es manté adequadament, amb un deteriorament progressiu i silencios. El canvi climàtic, a més, és un factor d'acceleració del seu deteriorament. Per això, cal vetllar perquè aquests espais naturals puguin ser gaudits per les generacions futures amb el respecte que es mereixen, compaginant les exigències d'una societat cada cop més complexa amb la conservació dels seus valors patrimonials.

Finalment, cal destacar que aquest treball no està finalitzat, sinó que és un primer pas per fer noves incorporacions i, en el futur, completar-lo amb l'estudi d'altres jardins de tipologies i característiques diverses, que aniran valorant el ric patrimoni natural del nostre país.

## **Noves eines de catalogació: l'inventari general de jardins a Catalunya. Primera aproximació**

La Carta de Florència (21 de maig de 1981), a l'article 9, estableix que "la protecció dels jardins històrics exigeix que estiguin identificats i inventa-



riats”. El treball d’inventariat és l’eina més important i imprescindible per poder saber quina és la magnitud del tema objecte d’estudi, quina és la seva realitat avui dia, quin és el seu estat de protecció real, etc. És imprescindible com a primer pas en l’estudi i la posterior presa de decisions o de polítiques per garantir, de la millor manera possible, l’adequada protecció d’aquests béns tan sensibles.

A Catalunya —costa d’admetre-ho—, no existeix un inventari a escala de país dels jardins històrics o rellevants del nostre patrimoni; mai no s’ha dut a terme. Actualment, el desconeixement del que tenim és generalitzat i, quan una cosa es desconeix, la tendència general és pensar que no existeix. És imprescindible fer l’inventari, per detectar els jardins més rellevants i, també, els que corren més risc, per poder intervenir-hi amb celeritat. No haver-ho fet abans, lamentablement n’ha fet perdre molts.

Per fer una llista tan completa com sigui possible, s’ha treballat a partir de la informació disponible recollida de les diverses fonts i institucions del país que han treballat i treballen més a fons en el tema. Cal mencionar que la immensa feina d’uns quants, i la seva sensibilitat, ha fet que avui dia no hàgim de lamentar encara més pèrdues irreparables.

Els inventaris són sempre eines obertes, que cal mantenir en actualització constant, i, com a tals, cal dir ja des d’aquest text introductor que l’inventari que aquest treball aporta és una eina incompleta, una primera aproximació, en la qual cal continuar treballant per millorar-la i completar-la a mesura que els estudis sobre jardins vagin avançant.

### **Metodologia de treball i fonts consultades**

Detallem a continuació la metodologia de treball que s’ha seguit per dur a terme l’estudi i la descripció dels diferents paràmetres que s’identifiquen de cada jardí. S’ha pres com a punt de partida les llistes facilitades pel Servei de Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura en el moment de l’encàrrec en referència a les fitxes del catàleg de patrimoni:

- Llista de jardins històrics declarats BCIN: referència de 6 fitxes
- Llista de jardins declarats BCIL: referència de 35 fitxes
- Llista de parcs declarats BCIL: referència de 15 fitxes

Per a cada un dels jardins localitzats s'ha comprovat si existien en el catàleg del patrimoni del Departament de Cultura i quina era la protecció que hi constava. Si no es detallava cap tipus de protecció, o en cas de no trobar la fitxa corresponent, es buscava dins dels catàlegs de protecció de béns municipals, també per veure quina protecció atorga el municipi, així com per veure quina descripció i quines dades hi ha recollides, amb la finalitat de traspasar les dades més importants, tal com detallarem a continuació a l'inventari.

A partir d'aquesta informació s'ha omplert l'inventari i s'indica quan seria recomanable elaborar fitxes específiques sobre els jardins per incrementar-ne el coneixement o senzillament perquè siguin tinguts en compte.

### **Descripció i estructura de l'inventari**

La informació que recull l'inventari general dels jardins més rellevants de Catalunya organitzat per províncies i comarques, és una informació bàsica que identifica els jardins a partir del nom (o noms), un codi i la seva ubicació; caracteritza els jardins a partir de l'època, l'estil, i l'autor, si es coneix; i descriu la seva situació pel que fa a la protecció actual i la que seria proposada en funció de la seva importància, singularitat, raresa, autoria, estat actual, amenaces, etc.

El procés de buidatge de la informació ha estat curós i exhaustiu, amb l'anàlisi de les llistes dels jardins catalogats en l'inventari patrimonial actual de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya, de les diferents administracions municipals encarregades de les catalogacions menors, així com d'organismes reconeguts especialitzats en jardins dintre del territori català. Tot i aquest esforç inicial, donat l'abast d'informació existent, és una primera radiografia. Per tant, té vocació de ser un instrument obert de treball que caldrà anar complementant necessàriament.

**BLOC 3. ELS JARDINS HISTÒRICS A CATALUNYA. REPTES I PERSPECTIVES**  
**JARDINS HISTÒRICS A CATALUNYA. ANÀLISI VALORACIÓ I PROPOSTES**

**PROJECTE D'ANÀLISI I VALORACIÓ DELS JARDINS MÉS RELEVANTS A CATALUNYA**

CEN	DEN	DIFUSIÓ			TITULARIEDAD						PROTECCIÓ					
		ENTITAT	CATEGORIA	UBICACIÓ	ACTUAL	PROPOSADA	TITULAR	ESTAT	PROTECCIÓ	ACTUAL	PROPOSADA	JUSTIFICACIÓ	ACCIONS	URGÈNCIA		
<b>ELS PRINCIPALS EMBLEMES</b>																
<b>A) PRINCIPALS</b>																
BMAP-01	Jardí de Sant Miquel, San Sadurn de Noya de Guixol	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-02	Jardí de La Subercasa, Vilanova del Camí	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-03	Jardí de Sant Jordi	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-04	Torre de Montbrió, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-05	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-06	Caixa de la Vila, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
<b>ALTRES</b>																
BMAP-07	Torre de Sant Jordi	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-08	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-09	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-10	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
<b>ALTRES</b>																
BMAP-11	Torre de Sant Jordi	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-12	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-13	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-14	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-15	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-16	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-17	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-18	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-19	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		
BMAP-20	Jardí de Sant Jordi, Sabadell	Barcelona	VI Prínceps	Barcelona	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880	1880		

**IDENTIFICA**

**CARACTERITZA**

CEN	DEN	PROTECCIÓ		URGÈNCIA
		ACTUAL	PROPOSADA	
BCIL (2015)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (2015)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (2015)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (2015)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (2015)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (1987)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		revisar catàleg municipal (revisat Llacort i el 2018), veure si cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b>	●
BCIL (1987)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL	●
BCIL (2009)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal <b>FITXA ESPECÍFICA</b> de jardins dins l'expedient del BCIL, que contempla amb 7 fitxes de patrimoni en total	●
BCIN (1931)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal visita per veure l'estat i l'estat dels jardins	●
BCIN -JH	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal inclosos i impresos arxius al catàleg de la Generalitat, sigui recollit BCIL, ajuntament o amb BCIN-JH per garantir la seva protecció que es oficial amb la protecció que veu	●
BCIL (1991)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		cal visita, es descomenta el seu estat actual	●
BCIL (2000) el país	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		adequar el catàleg de la Generalitat al que diu el municipal i protegir el país amb BCIL. El catàleg municipal té BCIN per País. Caldrà fer <b>FITXA ESPECÍFICA</b> del país	●
BCIL (1979)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		no inclosos l'expedient, només temes BCIL	●
BCIL (2007)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		33953-flora patrimoni, adreça equivocada creuen que hi ha un error... potria fer referència als jardins de Riba-roja d'Ebre	●
BCIL (2007)	Jardí de Sant Jordi, Sabadell		estat lamentable fins a jardins que efectivament quedava algun vinyeti i algun element vegetal rellevant. Cal investigar si hi ha alguna possibilitat que els calu	●

**DESCRIBIU** estat protecció

Figura 1. Full d'exemple de l'estructura de l'Inventari de jardins rellevants de Catalunya. Font: Font: Vives, Bassa, 2021.

Es pot observar a la darrera columna de la figura 1 el nivell de conservació actual, que s'indica, a través de colors, el risc que corre el jardí en la seva desprotecció:

- Conservació: el jardí està en bon estat de conservació.  
Informació: el jardí està ben descrit com a bé.
- Conservació: el jardí té un estat regular de conservació.  
Informació: el jardí no està ben descrit a les fitxes del bé. Cal redactar una fitxa específica.
- Conservació: el jardí està en mal estat de conservació.  
Informació: el jardí no està ben descrit a les fitxes del bé. Cal redactar una fitxa específica.  
Cal actuar amb caràcter d'urgència.

Les casuístiques són diverses i cada jardí és únic. L'emplaçament, la pressió que exerceix el municipi, el valor de l'espai per als seus habitants... Són tants els factors que intervenen en la sort dels jardins que no queda cap altre remei que estudiar-los un a un dins de la seva realitat.

### **Casuístiques detectades en la catalogació actual dels jardins**

L'elaboració exhaustiva de l'inventari general dels jardins de Catalunya en diferents àmbits, així com l'estudi de la seva situació actual, ha permès detectar diverses casuístiques en les quals la protecció del jardí no queda garantida, tot i que molts estan catalogats per les diferents administracions.

Habitualment, són enjardinaments o espais associats a edificis en els quals l'edifici està perfectament estudiat i detallat i, en canvi, el jardí només se cita o es tracta molt sumàriament. Les casuístiques principals trobades són les següents:

- **Béns immobles de màxima catalogació BCIN amb entorn enjardinat.** Edifici o conjunt de màxima catalogació del qual el jardí forma part. La catalogació màxima protegeix tot el conjunt i, per tant, s'inclou el jardí, però la inexistència de directrius específiques obre la porta a interpretacions lliures sobre la intervenció i es pot arribar a desvirtuar el conjunt.

- **Béns immobles BCIL o BPU (bens amb protecció urbanística) amb entorn enjardinat.** Edifici o conjunt amb catalogació local que cal preservar i mantenir com a identificadors del municipi. En aquests casos, el jardí se cita o es descriu molt sumàriament. Això fa que habitualment quedi desprotegit, sense cap descripció ni pautes d'intervenció amb vista a preservar-lo. En aquests casos, la pèrdua patrimonial del jardí és fàcil.
- **Jardins i parcs per se inclosos al Catàleg de patrimoni cultural.** Queden descrits i analitzats com a béns, però sense la informació corresponent sobre la seva catalogació.
- **Jardins impotants o rellevants que no estan inclosos als inventaris de la Direcció General de Patrimoni, ni en cap altre registre municipal.**

En alguns d'aquests exemples que es van presentar a les jornades del juny de 2022 a Olot ja s'han pres mesures per millorar la seva situació. D'altres encara estan per descobrir i incloure als inventaris. Es tracta de vies de treball que el document que es presenta vol obrir i encoratjar a continuar treballant-hi.

## **Fitxes per la proposta de protecció i anàlisi d'un jardí**

A partir de l'estudi de les fitxes de diferents catàlegs municipals, s'ha intentat sintetitzar una fitxa que inclogui la informació més rellevant, tot allò que no hauria de faltar mai en la descripció i la categorització d'un jardí. La idea és que pugui contribuir a fer-ne un bon recull i a homogeneïtzar i endreçar la informació de què es disposi.

### **Fitxa per a la proposta de protecció d'un jardí**

La fitxa ha estat treballada conjuntament entre l'equip redactor del treball i el Servei de Patrimoni. S'ha elaborat per als jardins en els quals, durant l'elaboració de l'inventari, s'ha detectat que convindria ampliar la seva protecció. Són les que es recullen al volum 3 del treball.

La fitxa és esquemàtica, inclou les dades bàsiques de l'element, descriu els trets generals més significatius del jardí, fa una petita descripció històrica i incorpora fotografies de referència. Estableix els criteris necessaris per poder proposar i justificar únicament l'increment de protecció del jardí, amb un codi de colors que estableix les prioritats per fer-ho.

PROJECTE D'ANÀLISI I VALORACIÓ DELS JARDINS MÉS RELLEVANTS A CATALUNYA					
NÚMERO REGISTRE: BA-MA-AL-05	NOM: <b>TORRE DEL GOVERNADOR</b>			REALITZADO	14/05/2017
	Acta denominació:			DATA	15/04/2017
CATALOGACIÓ	PROTECCIÓ ACTUAL:		PROTECCIÓ PROPOSADA:		
	BCIL B: Bé Cultural d'Interès Local B		BÉ CULTURAL D'INTERÉS NACIONAL <b>BCIN-JH</b>		
SITUACIÓ	ADREÇA		REF. CADASTRE	002100800DF49E0001PJ	
	C.P./MUNICIPI		COORDENADES UTM:		41° 30' 03" N, 2° 17' 19" E
	COMARCA		https://goo.gl/maps/7G6eKn66UDv6Ludm8		
	PROVINÇA		ÚS ACTUAL	Jardí privat	
TITULARITAT	Propietat privada		ASSOCIAT A EDIFICI	SI	
DADES HISTÒRIQUES	ÈPOCA-ANY	1890-1910		TIPOLOGIA	Jardí senyorial
	AUTOR	General Gualtari i Lostaló, 1890		ESTIL	Jardí romàntic
	PROMOTOR	Antoni Borrell i Folch		ÚS INICIAL	Jardí senyorial
	REMODELACIÓ	autor	data	any	substitució
		Josep Goday	1928		
DOCUMENTACIÓ HISTÒRICA					
	PLANOLS	Planol ca. 1713 Criticart, Blog			
	IMATGES	Viquipèdia, Inventari jardins Catalunya, J.Diaz			
DOCUMENTACIÓ ACTUAL					
	PLANOLS	Proposta projecte restauració, G. Carrera, arquitecte-2017			
	IMATGES	Imatges Viquipèdia, Blog J. Diaz			

Figura 2. Fragment de la fitxa del jardí de la Torre del Governador a Alella. Font: Vives, Bassa, 2021.



## Fitxa per a l'anàlisi i l'estudi dels jardins

És una fitxa tipus molt detallada, amb l'objectiu de poder disposar d'una informació exhaustiva en tots i cada un dels àmbits relacionats amb el jardí. Està pensada per poder sistematitzar l'estudi bàsic d'un jardí o parc històric o rellevant, i vol ser una ajuda a l'organització dels treballs amb vista a un estudi aprofundit sobre els jardins. Recull dades bàsiques com el nom, la

CODI		data redacció fitxa actualitzacions	
<b>NOM</b>		Altres denominacions:	
<b>SITUACIÓ</b>			
Municipi		Ref. cadastre	
Comarca		parcela	poligon
Província		Coordenades UTM:	
<b>RÈGIM URBANÍSTIC:</b>		<b>RÈGIM JURÍDIC</b>	
Planejament vigent		Titularitat	
Classificació		Condicions/servituds	
Qualificació			
Protecció			
<b>CATALOGACIÓ</b>		<b>PROPOSTA CATALOGACIÓ</b>	
Tipus de be:		BCIN	
Classificació del be:		BCIL	
Categoria de protecció:		Justificació:	text
núm.reg/cat:			
nivell de protecció:			
<b>DADES HISTÒRIQUES</b>			
text			
Època		any	
Autor			
Promotor			
Tipologia de jardí		associat a edifici	comentari
Estil			
Us inicial		Us actual	
Remodelacions	data	autor	estil observacions
<b>DESCRIPCIÓ GENERAL</b>			
text			
Superfície		m2	
Visibilitat			escriure comentari
Entorn			escriure comentari, rhi ha?, no rhi ha?, estat actual...
<b>ESTRUCTURA</b>		<b>ESTAT CONSERVACIÓ</b>	
ELEMENTS CONSTRUÏTS		bo	mig dolent m. dolent catalogat?
PAVIMENTS			
MOBILIARI			
ELEMENTS D'AIGUA			
ELEMENTS SINGULARS			
XARXA REG			
XARXA DRENATGE			
ILUMINACIÓ			
VEGETACIÓ arbres			
arbusts			
Origen de l'aigua		Situació de risc	
tipus		Genera patologies	
		quines?	

Figura 3. Fragment de la fitxa model per l'anàlisi i estudi dels jardins. Font: Vives, Bassa, 2021.

situació, la referència cadastral i el seu règim jurídic i urbanístic. Pel que fa a la catalogació, recull la seva situació actual o la proposada, segons sigui el cas. A partir d'aquí, entra en dades més descriptives, primer amb un recull de dades històriques i, més endavant, amb la descripció del conjunt actual, amb el detall dels elements que el configuren i el seu estat de conservació. D'aquesta manera, permet deduir l'interès i la valoració del conjunt. Tot seguit, es recullen els principals criteris per a la intervenció de conservació i manteniment i, finalment, la documentació gràfica i escrita existent, així com la bibliografia recopilada sobre el conjunt.

## Conclusions

Es proposen les conclusions següents, sobretot com a punts oberts de reflexió per continuar treballant. Hi ha una gran quantitat de jardins amb valors patrimonials rellevants que es troben sense protecció o jardins en els quals aquesta protecció és insuficient. Estan en perill de desaparèixer, coaccionats per l'entorn i, principalment, pel mateix desconeixement que se'n té.

Les problemàtiques detectades en termes generals queden resumides en les següents:

- Els jardins històrics no estan estudiats i analitzats exhaustivament amb documentació que reculli els paràmetres i les recomanacions mínimes per preservar-los, tot i la seva catalogació o importància (amb poques excepcions).
- Els jardins rellevants queden clarament desprotegits, ja que la informació amb un mínim de detall sobre aquests jardins no queda reflectida, però no vol dir que no existeixi.
- Molts espais enjardinats i jardins no estan inclosos en inventaris i catàlegs oficials, només queden recollits per institucions i persones especialitzades que estudien els jardins i que tenen la bona voluntat de compartir els seus coneixements a través de les xarxes socials, publicacions, etc.

Les propostes que s'aporten de manera general queden resumides en els punts següents:

- És importantíssim disposar d'un inventari de jardins exhaustiu, que permeti tenir coneixement del que existeix i del seu estat, així com una mínima caracterització, per poder contrastar amb dades actualitzades i reals la situació dels jardins a Catalunya. L'inventari general ha de ser la primera eina per entendre la realitat existent, valorar-la i, després, obrir noves línies de treball en la direcció adequada.
- D'altra banda, tal com s'ha comentat al llarg del document, amb la finalitat que l'estudi dels jardins es faci de manera rigorosa, professional i completa, caldria elaborar una fitxa específica de cada un dels jardins, tal com es fa per als edificis patrimonials, independentment de la seva categoria de catalogació o encara que no estigui catalogat. Aquesta eina és l'única que pot justificar una nova catalogació o una ampliació de la que ja hi ha. La fitxa específica de jardins ha de ser la base i eina de treball per dur a terme la catalogació, unificant criteris i metodologia.

Altres aspectes que cal considerar per poder complir les propostes de futur esmentades són:

- És bàsic tenir coneixements contrastats específics per poder catalogar un jardí històric en conjunt. Aquests coneixements abasten la multidisciplinarietat de diferents especialitats.
- Convé incorporar la figura o l'especialista amb coneixements sobre jardins per participar en comissions patrimonials en les diferents administracions per garantir-ne la preservació.
- És important establir unes directrius, en un document de referència, sobre el reconeixement, la valoració i la catalogació de jardins. Aquesta documentació seria l'eina de consulta i suport per als ajuntaments, els consells comarcals i els tècnics municipals encarregats de portar a terme la catalogació esmentada.



Imatge 3. Jardins de Santa Clotilde, a Lloret de Mar, projectats a principis del segle xx sota les ordres de l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí

- Cal formar i informar les administracions municipals i els seus tècnics sobre la importància del patrimoni dels jardins en els seus municipis, per ajudar en primera instància a reconèixer-lo i valorar-lo.
- Cal sensibilitzar al públic en general de la importància d'aquest patrimoni.
- Convé treballar en l'actualització de cada un dels catàlegs municipals de tot Catalunya. Aquesta revisió ha de permetre que els enjardinaments històrics complexin els requisits establerts, indicant-ne la categoria d'acord amb la Llei de patrimoni cultural de Catalunya. Amb tota aquesta anàlisi i d'acord amb els tècnics de patrimoni, es podria avaluar en quins casos caldria establir accions especials.

Queden moltes vies de treball potencials respecte als enjardinaments tipològics (colònies industrials, hospitals, balnearis, cementiris, etc.) que

estan a punt de perdre's i que formen part d'un capítol rellevant en el desenvolupament històric dels darrers segles.

Algunes accions concretes que ja es poden dur a terme per continuar treballant i per donar continuïtat a aquest estudi són:

- Completar l'inventari amb tota la informació identificada en els camps on falta aprofundir. Traspasar tota la informació existent al catàleg de patrimoni.
- Promoure les catalogacions i donar eines als municipis per incloure els jardins en els catàlegs.
- Dissenyar i abocar aquest inventari en un sistema GIS que permetrà facilitar la gestió i l'actualització de la informació.
- Treballar conjuntament per consensuar criteris, formar-se i organitzar campanyes de divulgació i coneixement dels jardins com a valor patrimonial.

## Referències bibliogràfiques

ICOMOS (1982). *Historic Gardens (the Florence Charter 1981)* [en línia]. Disponible a: <[https://www.icomositalia.com/\\_files/ugd/57365b\\_baf8432e213a404dbdedef5171b7df90.pdf](https://www.icomositalia.com/_files/ugd/57365b_baf8432e213a404dbdedef5171b7df90.pdf)> [consulta: 28.09.2023].

LLEI 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 1807, d'11 d'octubre de 1993.

VIVES de Delàs, Roser; BASSA Garrido, Victòria (2021). *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya*. [S.l.]: Direcció General de Patrimoni Cultural. Generalitat de Catalunya.



# Entre el “jardí abandonat” i el “verger de les galanies”: representacions artístiques i literàries del jardí a la Catalunya contemporània

Margarida Casabuberta



L'any 2016, el Cleveland Museum of Art i la Royal Academy of Arts de Londres van organitzar una gran i ambiciosa exposició dedicada al jardí com a motiu pictòric. Es va titular “Painting the Modern Garden: Monet to Matisse” (Pintant el jardí modern: de Monet a Matisse) i es proposava d'analitzar de manera transversal el paper del jardí en l'evolució de l'art occidental contemporani. Tot i el pes que les qüestions formals prenen en el discurs que vertebra l'exposició i els textos del catàleg, és interessant veure com, pel seu contingut fonamentalment simbòlic, el jardí es converteix en un mirall de la realitat (imaginari, trencat, deformat) passada per la subjectivitat de l'artista. En aquest sentit, William H. Robinson (2016), un dels curadors de l'exposició, acaba la introducció al llibre amb una significativa referència a la importància del context històric, social i polític, a l'hora de llegir i entendre en tota la seva complexitat i profunditat el tema dels jardins.

Efectivament, els jardins “són un dels patrimonis més fràgils” (Puigvert *et al.*, 2019: p. 5) i no només des del punt de vista de la conservació física dels anomenats *jardins històrics*, sinó també des de la llegibilitat de les representacions literàries i artístiques que se n'han fet en el decurs de la història i, molt especialment, de la contemporaneïtat. Per això, i d'acord amb l'afirmació que “no es poden perdre més ‘capes històriques’ en l'art del jardí” (Puigvert *et al.*, 2019: p. 5), aquest article es proposa resseguir i analitzar algunes de les representacions literàries i artístiques del tema del jardí en el procés de construcció dels mites i els símbols de la Catalunya contemporània, des de la dècada dels anys setanta del segle XIX fins al desenllaç de la Guerra Civil Espanyola, en el context de la crisi de la modernitat europea.

## **Del jardí de les Hespèrides al jardí abandonat**

És ben sabut que Jacint Verdaguer va ser un dels primers i principals constructors dels mites i els símbols de la Catalunya contemporània. Només cal recordar tres de les seves grans obres poètiques —*L'Atlàntida* (1877), *Oda a Barcelona* (1883) i *Canigó* (1886)— per constatar fins a quin punt

la construcció de mons literaris esdevé construcció de realitat (Casacuberta, 2018). Si amb *L'Atlàntida* Verdaguer reinterpreta els treballs d'Hèrcules en el doble sentit de destrucció del món pagà representat pel continent mític de l'Atlàntida i el jardí de les Hespèrides i la fundació de la Nova Hespèria a la península Ibèrica d'acord amb “una idea de la naturalesa, de la moralitat, de la societat, de la fe, etc., que es projectarà en les intencions del viatger Colom i, en general, en el procés de ‘colonització d'Amèrica imaginat per Verdaguer” (Canadell, 2016: p. 26), la imatge de la ciutat representada a *l'Oda a Barcelona* respon a l'ideal de la metròpoli que “treballa, pensa, lluita / mes creu, espera i ora” destinada a ser el cap i casal de la Catalunya i la Mediterrània cristianes, que, reconquerides al poder del paganisme (fades i musulmans), són coronades per la creu del Canigó. Tot un programa de recristianització i recatalanització de la societat catalana contemporània en el context de les grans transformacions de la modernitat europea a la segona meitat del segle XIX.

Després de la Restauració monàrquica (1875) que posa fi al Sexenni Democràtic, amb el final de la tercera guerra carlina (1876), Verdaguer utilitza els Jocs Florals de Barcelona, el dispositiu monumentalitzador de la ciutat moderna (Domingo, 2013), per edificar literàriament la Catalunya ideal en el context d'una Ibèria “imperial” i “civilitzadora” que s'ha de convertir, metafòricament parlant, en el nou paradís. D'aquesta manera, en un context de transformació econòmica, social i política d'abast europeu, marcat per la força creixent del moviment obrer i amb la recent experiència de la revolució del 1868, Verdaguer posa les primeres pedres (simbòliques) del mite fundacional de la catalanitat i de la hispanitat “ben enteses”. I ho fa, en primer lloc, a través d'un doble procés de destrucció i reconstrucció poètica del mític “hort de les Hespèrides” situat al cor de l'Atlàntida, un “oasis de verdor” que és descrit des del punt de vista d'Hèrcules/Alcides:

“Vers l'hort, per odorífers boscatges, s'obre via,  
los brúfols i ferotges lleons fugint de por;  
quan riu a ses espatlles tercera volta el dia,  
de llum vestit se lleva l'oasis de verdor.

I fent-li de corona, ja hi veu, abans de gaire,  
les d'or obiradores taronges groguejar,

com si, brillant, quiscuna fos altre sol que en l'aire  
sortís de les onades lo món a enlluernar.

S'hi acosta entre bardisses de murta i ja sos polsos  
los aires apetonen mig embeguts de mel;  
de bla fullatge i aigües murmuris s'ouen dolços,  
i veu descloure en pluges de pedreria un cel.

Los cinamoms a rengles i poncemers altívols,  
al dolç pes ajupint-se de llur novella flor,  
de dos en dos s'acoblen, en porxes verds i ombrívols,  
on guaita el raig de l'alba per reixes de fruits d'or.

Los cirerers s'hi gronxen, de flors viventes toies  
a on vessaren tota sa flaire maig i abril,  
i el fruit ja vermelleja fent goig, entre les joies  
que s'enfila a penjar-hi d'un cep tòria gentil.

Rieronets hi llisquen i fonts arruixadores,  
llurs aigües adormint-se sovint entre les flors,  
mentre eixes mig desclouen sos llavis a ses vores  
per dar a les abelles lo nèctar de sos cors.

Los brolladors escupen un riu per brocs de marbres,  
i esbrinadís al ploure lo ram de fos argent,  
jugant l'iris corona lo cimeral dels arbres,  
i es veu entre ses tintes més blau lo firmament. [...]

Com qui no ho sent, Alcides a fer-se endintre cuita,  
vers on flairós lo crida de fulles amb remor  
lo taronger, que sembla, groguíssima amb sa fulla,  
tot un cel d'esmaragdes amb sa estelada d'or.”  
(Verdaguer, 2003 [1877]: vv 89-132)

Hèrcules, un antic heroi positiu (Castellanos, 2003: p. 31), ha pogut robar les taronges d'or de l'arbre de la vida després de vèncer el drac Ladó, custodi del jardí d'Hera, i replantar-ne un esqueix a la península després de l'enfonsament de l'Atlàntida com a càstig de Déu als “homes pel seu

orgull d'equiparar-se a la mateixa divinitat". Per dir-ho en paraules de Pere Farrés:

“Al cant IV (versos 129-168), és el mateix Jehovà qui fa explícita la qüestió: els homes, éssers preferits de la natura creada, senyors de l'univers per voluntat divina, s'han revoltat contra el seu Creador per fer-se 'Déu d'argila'; la venjança de Déu es manifesta en la destrucció de l'ordre amb què havia creat l'univers: 'Destralejant fes llenya de l'arbre de la història; / esbulla els pobles; trenca la terra que es corromp'. Però aquest Déu de la ira i la venjança és el mateix que pronostica la reunió del que ara és bruscament separat: arribarà un dia que els 'néts d'Hesperis', és a dir, els descendents d'Hèrcules, repobladors de la península ibèrica, 'me tornaran a amar' i, gràcies a aquesta reconciliació, es tornaran a unir els 'malavinguts fragments' en què ara és trossejada la terra. És l'anunci de la gesta de Colom: Colom, 'pontant' l'Atlàntic, és a dir, traspasant l'espai del continent enfonsat, uneix de nou 'els mons' —el vell i el nou— en un de sol. D'aquí, el providencialisme, tant de la gesta d'Hèrcules, que no és sinó el braç executor de la voluntat divina en obrir l'estret de Gibraltar i provocar l'ensulsiada de l'Atlàntida.” (Farrés, 2003: p. 69).

Amb la construcció de la Nova Hespèria, “hereva de les virtuts del continent desaparegut” (Canadell, 2016: p. 32), Hèrcules/Alcides posa també les bases per a la fundació de Barcelona, la ciutat destinada a dominar la Mediterrània, tal com no es cansen de proclamar els poemes guanyadors d'englantines als Jocs Florals de Barcelona, que recorden un any rere l'altre la important contribució de la Corona d'Aragó i dels comtes de Barcelona a l'edificació del poderós imperi espanyol.

Si Verdager, l'any 1877, converteix el mític hort de les Hespèrides en “l'enyorat paradís perdut” (Canadell, 2016) que empeny Colom a convertir-se en el “nou Moisès, que, descobrint Amèrica, no tan sols uneix dos continents, sinó que els uneix en una mateixa fe” (Farrés, 2003: p. 69), és el jove arquitecte Antoni Gaudí qui, entre el 1884 i el 1886, s'encarrega de traduir arquitectònicament, amb pedres, les paraules de Verdager a la

finca d'estiueig que l'industrial Eusebi Güell i Bacigalupi, enriquit amb el comerç colonial transatlàntic i amb el tràfic d'esclaus, es va fer remodelar<sup>1</sup> a la zona de les Corts, coincidint amb els preparatius de l'Exposició Universal de Barcelona i la construcció del monument a Colom, inaugurats tots dos el 1888.

Així, en el context de l'entronització de la Barcelona burgesa i moderna, la reproducció de l'hort de les Hespèrides de *L'Atlàntida* de Verdguer en la propietat dels Güell-López es pot llegir, com fan Lahuerta (1990) i Castellanos (2003), com un intent de legitimació, a través del llenguatge poètic i arquitectònic, síntesi de totes les arts, de la procedència de les grans fortunes obtingudes del comerç colonial com a motor de progrés i base de la Catalunya moderna, considerada la fàbrica d'Espanya i peça indispensable de l'Espanya de la Restauració. Som en el terreny de les representacions “productores, i no només productes” (Canadell, 2016: p. 35) que, dotades d'alt poder simbòlic, són a la base de discursos que, tal com adverteix Edward W. Said a propòsit de determinades tradicions i valors, “una vegada considerat com a sagrat, ara semblava tant hipòcrita com racial”.<sup>2</sup>

Gaudí, seguint els versos de Verdguer i, segons Lahuerta (1990: p. 137), el mètode compositiu del poeta a partir de superposicions simbòliques, dissenya i construeix un jardí presidit per una font que es compon, com descriu Joan Bassegoda i Nonell, “d'un banc fent semicercle, un mur on hi ha el canó d'aigua en forma de dragó de ferro forjat i un pedestal per al bust romà” en homenatge a Hèrcules, l'heroi que aconsegueix, amb la mort del drac Ladó i l'esfondrament posterior de l'Atlàntida, posar els fonaments d'un nou món, d'una nova Arcàdia que tornarà a ser regida per Déu i els valors catòlics. El recinte, d'altra banda, queda tancat per “un gran barri de ferro forjat que representa [...] un dragó encadenat i furiós” que se sustenta en un pilar d'obra vista “capçat per un taronger d'antimoni” (Bassegoda, 1986: p. 217). Es tracta, per part de l'arquitecte, de represen-

1 L'encàrrec consistia a dissenyar els jardins de la torre d'estiueig que havia edificat l'arquitecte Joan Martorell als terrenys que Eusebi Güell havia heretat al municipi de les Corts de Sarrià i que ara es corresponen amb el Palau Reial de Pedralbes, i és considerat el primer treball d'envergadura que Gaudí va fer per al seu principal mecenes. La reforma comprenia també la construcció de les portes d'entrada al llarg de tot el perímetre de la finca i els dos pavellons d'accés, destinats a la casa del porter i a les cavallerisses, actualment conegudes com els pavellons Gaudí.

2 L'original diu: “once held as sacred now appeared both hypocritical and racially based” (Said, 1994: p. 37).



Imatge 1. Font d'Hèrcules al Palau Reial de Pedralbes (Barcelona), obra de l'arquitecte Antoni Gaudí del 1884.

tar un moment fundacional: Ladó, guardià de l'hort de les Hespèrides, que tenien cura de l'arbre de la vida, és vençut i convertit en una constel·lació, alhora que les nimfes es transformen en un salze, un om i un pollancre, arbres que també formen part del jardí de la finca dels Güell.

La destrucció de l'Atlàntida és, doncs, condició *sine qua non* per a un necessari renaixement que té Colom —Hèrcules rediviu— com a continuador d'una missió salvadora que, iniciada pel mateix “antic heroi positiu” amb la replantació del taronger dels fruits d'or a la repoblada península Ibèrica i mantinguda en la memòria ancestral a través de la narració èpica de les gestes hercúlies, porta a terme, ja en el terreny de la història (Castellanos, 2003: p. 31), el visionari navegant genovès:

“Colom mira l'Atlàntida sense mida,  
com si hi sentís alguna veu que el crida:  
com si, de genis, monstres i gegants  
entremig dels fantasmes vagarosos,



obiràs d'una verge els ulls verdosos,  
verdosos com les ones i amargants.

Mes l'en distrau del savi la veu forta,  
que a Espanya la seva ànima se'n porta;  
deixa'ls volar, oh pàtria!, per ton cel;  
ensenya'ls bé tes ribes i encontrades,  
on de qui et féu se veuen les ditades,  
com les de l'àurea abella en pa de mel.”  
(Verdaguer, 2003 [1877]: cant desè)

Colom no es deixa temptar per les fades o les sirenes d'ulls verdosos, com tampoc no cauen en la temptació els representants de la burgesia barcelonina que, a finals del segle XIX, posen les bases de la nova Arcàdia destinada a neutralitzar l'“anarquia” moderna (A&A) al mateix temps que es converteixen en els principals mecenes (potser encara no podem parlar de clients) de l'artista modernista.



Imatge 2. La Porta del Drac és una de les entrades a la finca Güell, construïda per Antoni Gaudí entre el 1884 i el 1887. Per a aquesta obra, l'arquitecte es va inspirar en el jardí de les Hespèrides descrit per Jacint Verdaguer en el poema *L'Atlàntida*.

La continuïtat de la missió redemptorista és el que simbolitza, en darer terme, el jardí de les Hespèrides reproduït per Gaudí a la finca d'Eusebi Güell. Una finca que Verdaguer sens dubte va freqüentar en la seva condició de capellà al servei dels marquesos de Comillas mentre s'estava portant a terme la reforma integral de la propietat. Tot i que, segons Castellanos (2003: p. 31), aquests són uns anys plàcids per al poeta —el 1878 dedica *L'Atlàntida* al seu protector, Antoni López,<sup>3</sup> i assumeix plenament “la funció d'intel·lectual creador”—, no deixa de sorprendre el to de la carta que el poeta envia al seu amic Jaume Collell el 22 de novembre de 1884, en la qual li demana ajuda per trobar “un nom llatí que fes bonic” per a una “font de molta aigua sota un bust romà” que hi ha a “casa del senyor Güell”, i que conclou amb un lacònic: “En Gaudí m'ho demana i del meu cap no en surt res de bo fa temps”. La seva funció de creador al servei d'un projecte essencialment burgès sembla començar a incomodar-lo, tant per la seva condició de sacerdot com, sobretot, per la seva condició de poeta.

Aquesta incomoditat tot just insinuada s'havia d'anar agreujant a mesura que la història insistia a contradir la imatge literària, d'elevat valor simbòlic, destinada a actuar activament, emmotllant-la, sobre la realitat. A part dels efectes que el viatge a Terra Santa va tenir sobre el poeta i sacerdot, és evident que Verdaguer no degué restar impassible, de Barcelona estant, davant la crisi colonial que culminaria amb el desastre del 1898 i la pèrdua dels darrers vestigis de l'Espanya imperial, l'agudització dels conflictes socials, els atemptats atribuïts a l'anarquisme amb les bombes del Liceu (1893) i del carrer dels Canvis Nous al pas de la processió de Corpus (1896), la repressió militar o el procés de Montjuïc (1896-1897). I és evident també que el conflicte que el va enfrontar amb el nucli social, econòmic i polític al qual havia servit com a poeta i que el va portar a viure en carn pròpia el “calvari” de l'artista modernista era indestruïble de la ruptura

<sup>3</sup> És interessant recordar la dedicatòria que fa Verdaguer a Antoni López amb motiu de la publicació de l'edició de *L'Atlàntida* del 1878, finançada pel mecenes: “Excm. Sr. D. Antoni López / Muntat de tos navilis en l'ala beneïda, / busquí de les hespèrides lo taronger en flor; / mes, ai!, és ja despulles / de l'ona que ha tants segles se n'és ensenyorida, / i sols puc oferir-te, si et plauen, eixes fulles / de l'arbre del fruit d'or. / Jacinto Verdaguer, Pvre. / Vapor transatlàntic “Ciutat Comtal”, 18 de novembre de 1876”. Juan José Lahuerta (1990: p. 124): “López oferida ja havia adquirit un valor simbòlic i referencial per a la mateixa cultura [...]. Així, López, en certa manera, en el sentit més extens de la paraula, s'apropiava del símbol: se'l feia seu. L'acció desinteressada del mecenes era en realitat, per tant, una violenta demostració de *distinció* i de poder”.

de la màscara per part del seu mateix constructor. En aquest sentit, sembla rellevant el fet que alguns dels atributs de l'“hort de les Hespèrides” reapareguin en un poema líric tan íntim i conclusiu com “Què és la poesia?”, recollit a *Aires del Montseny* el 1901, el darrer llibre publicat en vida de Jacint Verdaguer. Així, aquell “aucell del paradís” que “pels riberencs herbatges, com un ruixat de perles, / festívol saltirona” en els versos del cant II de *L'Atlàntida* el retrobem al bell centre del jardí interior del jo poètic com a únic possible mediador entre el cel i la terra:

“La poesia és un aucell del cel  
que fa sovint volades a la terra,  
per vessar una gota de consol  
en lo cor trist dels desterrats fills d'Eva.

Los fa record del paradís perdut  
on jugava l'amor amb la innocència,  
i els ne fa somniar un de millor  
en lo verger florit de les estrelles.

Ella és lo rossinyol d'aquells jardins,  
són llur murmuri bla ses canticeles  
que hi transporten al pobre desterrat  
dant-li per ales místiques les seves.”  
(Verdaguer, 2005 [1901]: p. 1207)

D'altra banda, ja no és un personatge com Colom —i els pretesos continuadors de la seva missió recristianitzadora i civilitzadora— a qui s'atribueix la capacitat de resistir la temptació del cant de la sirena o dels ulls verdosos de la fada, sinó el mateix poeta, “pobre desterrat”, havent assumit la seva condició d'exiliat en el sentit metafòric del terme que atorga Said (1994: p. 52-53) a la representació de l'intel·lectual modern. És a dir, l'estranger, aquell que mai no arriba a sentir-se del tot adaptat, que evita les trampes de l'acomodació a la societat i es converteix en un personatge incòmode, marcat per l'agitació i el moviment. En definitiva, un element desestabilitzat i desestabilitzador:

“No es deixa engabiar en los palaus,  
no es deixa esbalair per la riquesa,  
en la masia amb los senzills del cor  
ses ales d’or i sa cançó desplega.

Mes per sentir-li modular a pler  
la pobra humanitat està distreta;  
qui està distret amb lo borboll mundà  
¿com sentirà la refilada angèlica?

L’aucell del paradís no es fa oir, no,  
de qui escolta la veu de la sirena:  
lo cel que es mira en la fontana humil  
no s’emmiralla en la riuada tèrbola.

De poetes cabdals prou n’hi ha haguts,  
cap d’ells la dolça melodia ha apresada;  
qui n’arribés a aprendre un refilet  
aquell ne fora l’àliga superba.

Mes l’aucellet refila tot volant,  
calàndria de l’empírea primavera,  
allí dalt entre els núvols de l’orient  
llença un raig d’harmonies i s’encela.

Jo la he sentida un bell matí de Maig,  
lo bell matí del Maig de ma infantesa;  
jo la he sentida la gentil cançó:  
per çò m’és enyorívola la terra.”  
(Verdaguer, 2005 [1901]: p. 1207-1208)

La incomoditat i el “calvari” de Verdaguer coincideixen amb els anys en què Gaudí aferma la seva posició com a arquitecte de la família Güell. Després d’aquell primer encàrrec, i havent començat ja el projecte de la basílica de la Sagrada Família (1883-1926), Gaudí es va encarregar de la construcció del Palau Güell al carrer Nou de la Rambla (1886-1890), els Cellers Güell al Garraf (1895), l’església de la colònia Güell a Santa Coloma de Cervelló (1890-1917) i l’actual Parc Güell, la inacabada ciutat jardí

situada al nord de Barcelona (1900-1914) d'acord amb l'ideal d'integració d'arquitectura i natura al Noucentisme. Això no obstant, Gaudí, que utilitza sovint el concepte torresibagesià d'*harmonització* i que va arribar a ser membre de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat i de la confraria del Cercle Artístic de Sant Lluc (Castellanos, 2003: p. 38-41), subordina l'harmonia i l'equilibri còsmics a una visió dual, antitètica i, en darrer terme, decadentista, del món. Així, si per aconseguir l'harmonia en la construcció de mons, el contrast és indispensable (llum/ombra, continuïtat/discontinuitat, concavitat/convexitat), per arribar al bé és necessària l'experiència del mal, del dolor, del sacrifici i de la mort. Per això, la seva arquitectura es fonamenta en la idea de la destrucció, de l'efímer, de la descomposició i, en darrer terme, de la transformació. En aquest sentit, els edificis que Gaudí construeix a partir de la dècada dels anys noranta a la ja internacionalment coneguda com a "ciutat roja" o "ciutat de les bombes" simbolitzen no només la putrefacció de la moderna Babilònia, sinó també l'inici del procés de substitució, per l'acció de la natura destructora i transformadora, de la "ciutat dels homes".

Malgrat la seva estricta i inqüestionable ortodòxia, que Gaudí porta fins a l'extrem sense que se l'arribi a acusar d'heterodox, com ocorre amb Verdaguer, l'arquitecte de l'hort de les Hespèrides i la font d'Hèrcules tampoc no sembla sentir-se còmode amb els seus mecenes. De fet, una part no pas irrellevant dels seus projectes no arriben a la culminació i alguns són ràpidament modificats. Començant per aquella primera reforma que li encarrega Eusebi Güell de la finca de les Corts, que, finalment, amb la mort del mecenes, el 1918, els seus hereus van cedir, en part, a l'Estat espanyol amb l'objectiu que es convertís en residència reial, funció que va fer entre el 1919 i el 1931. Tant la torre com el jardí van ser totalment reformats i l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí es va encarregar del disseny i la construcció d'uns nous jardins, que actualment són públics —els jardins de Pedralbes— i que conserven algunes traces de la intervenció de Gaudí. La font d'Hèrcules no va trigar gaire a ser ocupada per la vegetació i, pel que sembla, va romandre amagada fins al 1983. El simbòlic jardí de les Hespèrides imaginat per Verdaguer i interpretat per Gaudí, els dos grans constructors de símbols i mites fundacionals, s'havia convertit, literalment, en un jardí abandonat.

## Els jardins d'Espanya de Santiago Rusiñol<sup>4</sup>

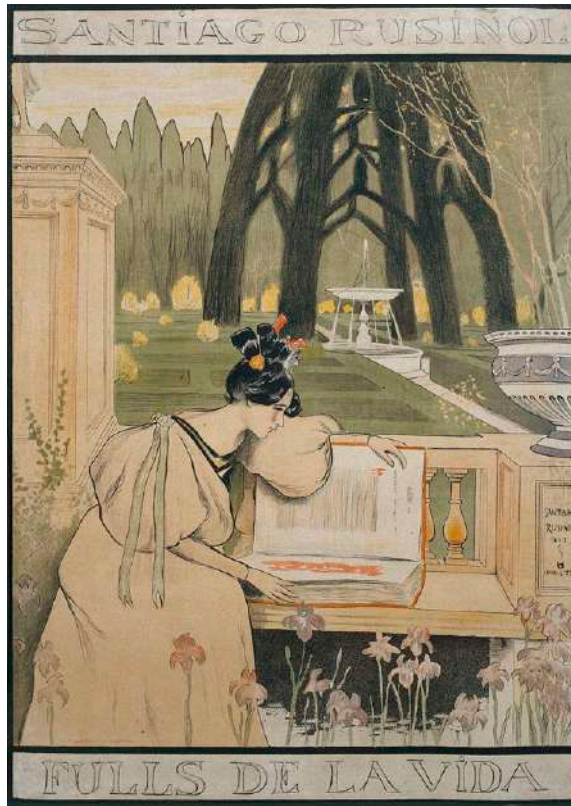
El 25 de desembre de 1895, *La Vanguardia* va publicar una de les cartes que Santiago Rusiñol anava enviant al diari des d'Andalusia. L'artista hi feia una afortunada definició del jardí i, en concret, del jardí “modernista”:

“Considero tan importante el aspecto de los jardines para juzgar el carácter de una época, que basta imaginarse un estilo para ver el fondo de verdura que le cuadra [...]. Los jardines modernistas los imagino formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico: grandes laureles, mirtos, cipreses y laureles rosas en severos muros y cerrando la vista a toda vulgar perspectiva, lilas y lirios alineados y plantas acuáticas dormidas sobre estanques quietos y misteriosos, grupos de flores, formando con sus colores el arco iris, o agrupadas en tonos complementarios y todo envuelto en un místico aroma de refinado buen gusto, todo mate y nadando en vaga neblina, como orquesta afinadísima de tintas, donde el alma gozara un absoluto reposo.” (Rusiñol, 1895: p. 4).

Quan, el 1897, el text va ser recollit al llibre *Impresiones de arte*, Rusiñol ja havia convertit el jardí en un dels seus principals temes literaris i pictòrics. El xoc emotiu que, com a artista programàticament modernista, li produïen els espais closos, recollits, solitaris i silenciosos (des dels jardins hivernals de Montmartre fins als domèstics patis blaus de Sitges, passant per claustres i cementiris diversos), s'intensificava encara més quan aquests espais havien estat abandonats, i la natura, temporalment dominada per la voluntat humana, se'n tornava a apropiari. El sacerdot de l'art en què s'havia convertit Santiago Rusiñol, capdavanter del modernisme i oficiant de la religió de la bellesa en el simbòlic Cau Ferrat de Sitges, els va dedicar una oració al llibre que, el mateix 1897, en plena guerra de Cuba i amb una clara consciència de la decadència d'una civilització, va suposar una de les fites de l'art total i un crit a favor de la bellesa com a únic possible

<sup>4</sup> He dedicat uns quants articles al tema dels jardins literaris i pictòrics de Santiago Rusiñol. Per a més informació, vegeu: Casacuberta, 1999; 2000; i 2017.





Imatge 3. Cartell de Santiago Rusiñol del llibre *Fulls de Vida* de 1898.

antídot—Rusiñol parlava de “bàlsam i consol”— al materialisme, el pragmatisme i el prosaisme característics de la societat moderna. El mateix desenllaç, ràpid i contundent, de la guerra amb l’entrada dels Estats Units al conflicte colonial espanyol evidenciava la crisi d’Europa davant de la supremacia d’Amèrica. D’alguna manera, es començava a evidenciar aquell temor a la *dégénérescence* d’Europa que, el 1892, el metge austrohongarès Max Nordau havia convertit en tema d’un controvertit assaig sociològic sobre els perills del “mal del segle” i l’imminent triomf dels nous “bàrbars” sobre la civilització europea.

En aquest context, el gust simbolista-decadentista que havia empès Rusiñol a fer l’oda del “jardí modernista” davant els jardins de l’Alhambra

i del Generalife i que és a la base de l'oració "Als jardins abandonats", es pot llegir com una mena de manifest a favor de la llibertat de l'art i la independència de l'artista en uns moments en què es posa en circulació —especialment per part de la crítica més reaccionària— la idea d'*art degenerat* aplicat al decadentisme:

“En entrar en un jardí abandonat, l'aroma de ruïnes que es respira, de frescor marcida, de flor esfullada, d'heura i de murtra, fan gaudir l'esperit de l'essència d'una obra d'art envellida i poetitzada. D'aquelles plantes nascudes de noble saba, creixent amb el bon gust que els llegà son passat, enfilant-se per les branques i caient amb delitosa indolència; de les parets de xiprers despenyant-se en garbes d'espessa molsa; de les flors esclatades, plovent amb colors malalts i semblant la terra de fulles, se'n desprèn un perfum de voluptuositat perduda, de seda despinçada, de saba esmoreïda pel vent de l'abandó; dels brolladors eixuts, amb la gleva assecada, de les amples escalinates amb les lloses mogudes per l'empenta de l'herba creixent entre les junctures dels balustres trencats, de les blanques estàtues de marbre, daurades de la pàtina del sol i ombrejades dels petons freds de la lluna, en destil·la l'enyorament de la riquesa passada i la gran tristor de la grandesa caiguda; dels caminals alfombrats de margarides silvestres, dels esbarzers de fora mirant sobre la tàpia, de les pobres fulles seques arrupides de fred sobre l'estany sense aigua, en cauen tendres llàgrimes; dels sàtirs caiguts, dels gerros esquerdats, de les lloses trencades, de la terra que s'infla i els arbres que es desborden, en queda un record de noblesa, de pàtina severa, de distinció suprema: la distinció de l'obra d'art madura portant el sentiment d'una hermosa agonia i el record de venturres fugides.” (Rusiñol, 1897: p. 28).

Per al sacerdot de l'art, el jardí abandonat simbolitza l'espai de la bellesa on “oficia” l'artista que viu de l'art i per a l'art. Per això, exhorta el lector a seguir-lo en l'aventura individual que suposa l'exploració dels abismes de l'ànima —el dolor, el misteri, la malaltia, la mort— que el jo poètic ha emprès:

“No els deixem sols, somiadors de la terra, els jardins abandonats. Aneu-hi abans que s’esborrin els últims records que hi nien, abans que els arbres es morin i les gloriètes s’enfonsin, abans que caiguin els marbres i l’heura colgui les pedres, abans que els ocells en fugin i les aus de nit hi entrin. Aneu-hi mentre hi quedin drets els xiprers i els boixos arrengrerats; mentre es puguin llegir els noms gravats a parelles sobre les soques dels arbres; mentre siguin ruïnes vives i oasis de poesia. Aneu-hi, que el vostre cor gaudirà del lirisme de les línies grandioses escrites a pinzellades solemnes; sentirà l’aroma marcit i tebi amb vague-tats decadents d’essències esmorteïdes; rebrà el consol i el repòs de l’obra ja envellutada per la dolçor del temps i el segell de sa noblesa, i la fonda impressió que inspira la solitud dels passatges que expliquen sa vella història amb estrofes de madura poesia. Aneu-hi sovint, a sentir-la, somiadors de la terra; aneu a aquell museu fet d’essència de paisatge; anem-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri.” (Rusiñol, 1897: p. 29).

Això no obstant, l’artista que resa “per la bellesa enterrada en son mateix cementiri”, disposat a arribar a les últimes conseqüències de la seva aventura interior, finalment es decideix a sortir del jardí.

L’any 1899, Santiago Rusiñol accedeix a seguir una cura de desmorfinització que el retorna a la vida. La decisió té conseqüències evidents en la seva pràctica artística i, sens dubte, Rusiñol n’és del tot conscient. Per això, el 1900, s’acomiada del jardí abandonat i de la bellesa amb el quadre poemàtic en un acte que Maragall considera “l’obra d’art definitiva”. Es titula *El jardí abandonat* i, juntament amb la prosa poètica “La casa del silenci”, és l’obra més arriscada del Rusiñol simbolista. La protagonista, Aurora, és una noia jove que viu amb la seva àvia i una minyona en un vell casalot envoltat de jardí. És l’últim tany d’una soca senyorial/aristocràtica en vies d’extinció. La seva joventut crida tres pretendents que li demanen que abandoni la casa i el jardí i que surti a la vida. El primer és comerciant; el segon, militar, i el tercer, artista. Declina la proposta de tots tres i de tots tres s’acomiada amb una rosa, perquè els acompanyi a córrer món i els recordi els valors que romandran dins el clos del jardí. La decisió d’Aurora és ferma. Diu així:

“Els jardins com aquest són un claustre. El claustre dels records. Jo professo els jardins, i els professo amb la fe que m’inspira aquest temple, que és un temple que cau, però que cau amb grandesa. No vull torbar una mort que ve tan majestuosa, no la vull allunyar, no vull remeis ni adobs; vull que el vel de verdor m’acotxi quan s’enfonsi; vull morir s’antigor dintre d’aquest reliquiari; i em faig monja d’aquestes naus frondoses del sagrat monestir de pau immaculada. No vull que quedi sola l’ombra que van deixar-me. Me’n faig digna esposant-la, i que ella m’il·lumini.” (Rusiñol, 1900: escena VIII).

Dels tres joves, el que se sent més atret per “la bellesa enterrada en son mateix cementiri” és l’artista. Tanmateix, la pulsio de vida és més forta que la pulsio de mort i se’n va, amb recança, acompanyat de la flor, que li recordarà permanentment tot allò que haurà deixat enrere. Aquest personatge és una personificació del mateix Rusiñol, el qual, renunciant a oficiar en l’altar de la Bellesa, opta per la salut i la vida, en detriment, però, de la intensitat i la “veritat” de la pròpia creació artística.

Que Rusiñol és conscient de l’abast de les conseqüències de la tria ho demostra un dels textos menys coneguts i més impressionants de l’artista. Es titula “La casa del silenci (Del natural)”, va sortir publicat a la revista *Pèl & Ploma* (1901) i sorprèn per la càrrega autobiogràfica. Com he esmentat més amunt, Rusiñol es va sotmetre a una cura de desmorfinització en un sanatori situat a prop de París, “a la vora de Boulogne i a un costat de la llarga i deserta ruta de Versalles, entre mig de jardins, de toies d’arbres, de fondals de verdura i d’amagatalls de flors”, i que la veu narrativa presenta com “un jardí de dolor”. Dins del recinte, envoltat de “grans reixes dissimulades per línies d’arquitectura”, s’hi poden veure:

“[...] les figures dels malalts; neurastènics presoners de la seva voluntat, tambalejant el seu vertigen o covant endormiscats la seva incurable tristesa; les histèriques, arraulides com si fossin flors d’estufa, o caient com fulles seques; els malalts de la morfina assossegats pel desespero d’un afany que no han pogut satisfer, d’una set que no s’apaga, d’una platja que no arriba, i patint

a totes hores l'enyorament del repòs, i les ànsies d'una calma somiada; i tots allí, volant-los l'esperit a l'altra banda de la reixa, correcta com les parets de la casa, passejant-se com frares reclosos de l'orde del sofriment, com siluetes tristes, com exemplars curiosos de les modernes malalties, tancats en aquell museu.” (Rusiñol, 1901: p. 103).

L'única distracció d'“aquells presos voluntaris per delictes de malalties nervioses” és contemplar la casa d'enfront, una casa “tan deserta, tan solitària i tan fúnebre, que la coneixien tots per ‘la casa del silenci’”. Envoltada també de jardí, la casa:

“[...] [e]ra blanca, d'un blanc patinat per la boira que s'hi havia ensenyorit i l'abrigava tot l'any; tenia aquells colors de molsa, que crien les cases abandonades; al llarg de la blancor i per sobre les persianes, baixaven de la teulada aquells caminets de llàgrimes que la pluja va deixant a les cases amb arrugues; i voltada d'un jardí amb plantes esmorteïdes, petita, baixa i quadrada, conservava un segell de distinció, un deix d'ensenyorida misèria, una tristor recollida de casa noble i senyora, que, aixecant-se en altre temps al fons de la soledat, s'havia vist envaïda per les cases forasteres, encloent-la, arraconant-la, quasi insultant-la amb l'insult dels barris nous per les cases revellides.

Modesta d'arquitectura, mig amagada entre les branques, i molt sovint difuminada darrere els berrons de la neu, sa blancor de malaltia inspira melangia, inspira l'atracció misteriosa dels palaus que semblen deshabitats, inspira sobretot aquesta vaga buidor que porten a dintre seu les coses que van morint-se.” (Rusiñol, 1901: p. 103-104).

Els habitants de la casa del silenci són morfinòmans i, tot i que veuen que la mort els visita, els pacients es deixen per traspasar les reixes del sanatori i tornar-se a lliurar a l'alcaloide. És, gosaria dir, una de les representacions literàries més punyents de la síndrome d'abstinència, però també, en relació amb la condició de l'artista, una prova irrefutable de la titànica



Imatge 4. Un dels jardins amb valor històric i patrimonial que va pintar Santiago Rusiñol va ser *Jardi d'Aranjuez. Glorieta II de l'any 1907*.

lluita interior que va haver de lliurar Rusiñol entre la vida del cos o la vida de l'esperit, l'art.

Però Rusiñol no només projectava sobre els jardins abandonats el jo de l'artista i el jo que explora perillosament els abismes de la mateixa ànima. Amb la tria de jardins de valor històric i patrimonial com l'Alhambra i el Generalife, del palau de Vízcar (Granada), dels jardins de La Granja i d'Aranjuez, i tants altres jardins senyorials d'arreu del territori espanyol, Rusiñol denunciava la decadència d'una Espanya obsoleta, que vivia del passat i que calia regenerar a través de l'art i de la cultura que l'Estat (i una part no gens menyspreable de la intel·lectualitat espanyola) negligia. Ho havien demostrat, l'un, amb la denegació del bronze necessari per erigir el monument al Greco a Sitges en plena guerra de Cuba; l'altra, fent cas omís de les crides que els modernistes catalans els feien a participar en la recollida de fons per a l'estàtua dedicada a "l'artista desconegut".

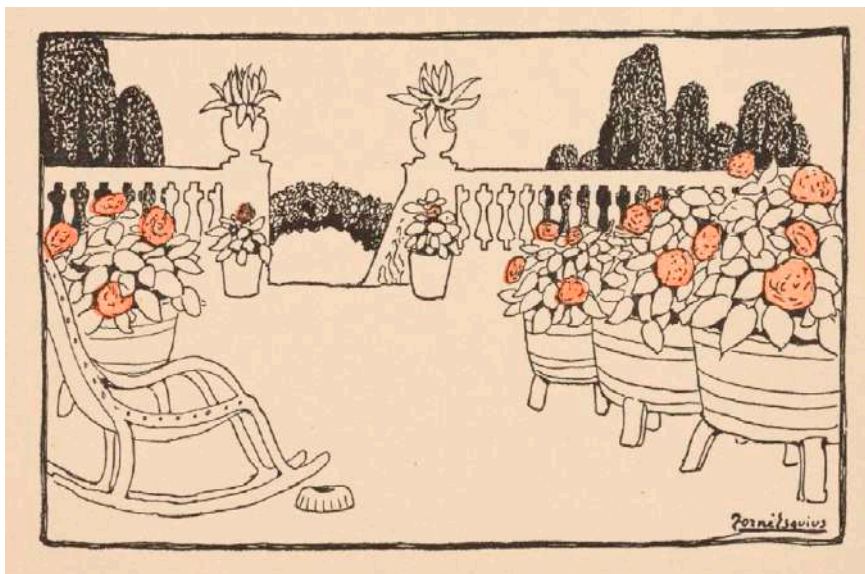


Per això, en l'obra de Rusiñol, el motiu del jardí abandonat permet una doble lectura, decadentista i regeneracionista alhora. En aquest sentit, si el jardí abandonat representa la bellesa d'allò que mor ("quina agonia més hermosa! Quin desfullament més esplèndid i quina ampla majestat a la caiguda!"), també representa la superació de la mort, del temps històric, a través de l'acció de la natura transformadora. Així, escriu Rusiñol, "morien els vells jardins, però morien amb tanta noblesa, que de la mort en brotava una nova poesia: la poesia de les grandeses caigudes". I és en aquesta "poesia" on rauen els gèrmens d'una possible i necessària regeneració:

"I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homes, i els homes, ai!, ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències, els versos escrits en jardí se van omplint d'herba en l'aspre terror d'Espanya!" (Rusiñol, 1903: p. 1-3).

Rusiñol escriu aquestes paraules el 1903, al pròleg al llibre *Jardins d'Espanya*, un llibre d'art total publicat per la Casa Thomàs de Barcelona en forma de carpeta que contenia quaranta reproduccions dels jardins més representatius que Rusiñol havia pintat des dels inicis de la seva trajectòria artística, acompanyades d'un plec amb la presentació del llibre en prosa poètica de Rusiñol i vuit poemes sobre el tema del jardí escrits pels seus poetes catalans i mallorquins preferits: Joan Alcover, Gabriel Alomar, Miquel Costa i Llobera, Emili Guanyabens, Joan Maragall, Francesc Matheu, Apel·les Mestres i Miquel dels Sants Oliver. Enmig de la ressaca de la pèrdua de Cuba, Puerto Rico i Filipines i de la reflexió dels intel·lectuals sobre la situació d'Espanya en l'ordre polític mundial que desemboca, a l'avantsala del segle xx, en la reflexió sobre "el ser d'Espanya" o "l'ànima espanyola", la decisió d'aplegar jardins abandonats o desolats dels diversos

indrets on Rusiñol havia pintat, amb poques excepcions, a partir del 1895, data de l'inici de la guerra, es pot interpretar en termes de representació de la decadència d'Espanya. Des d'aquesta perspectiva, *Jardins d'Espanya* es pot llegir com una metonímia de la situació històrica, política i cultural de l'Espanya finisecular, la mateixa Espanya a la qual s'adreça Maragall en la seva coneguda "Oda a Espanya" el 1898 o que protagonitza l'*España negra* de Darío de Regoyos i Émile Verhaeren (1899). La mort i la malaltia planen per damunt de totes aquestes obres, que comparteixen també l'efecte revulsiu, regenerador, que totes pretenen aconseguir, des de l'"adéu Espanya!" maragallià fins al xoc emotiu que produeix l'exasperació del motiu de la "ciutat morta" al llibre de Regoyos-Verhaeren. En el cas dels *Jardins d'Espanya*, la destrucció per part de la natura de les estructures arquitectòniques creades en una època d'esplendor ja periclitada admet, malgrat l'aparent paradoxa, una lectura vitalista.



Imatge 5. Il·lustració inclosa a l'àlbum de Pere Torné *Dolços indrets de Catalunya* publicat el 1910.

## Cap a la construcció de la Catalunya ciutat: els “dolços indrets” de la ciutat jardí i el “verger de les galanies”

Com Verdaguer i com Gaudí, l'obra del Rusiñol simbolista era considerada inquietant, desestabilitzadora i inhibidora de les forces regeneradores, especialment per part de la joventut intel·lectual (universitària i catòlica) que inicia, a l'entorn del jove advocat Enric Prat de la Riba, un dràstic procés de selecció de discursos i poètiques de la modernitat i una reconsideració del paper de l'intel·lectual i de l'artista modernista. Tot i compartir el diagnòstic de la crisi finisecular, l'opció pel catalanisme polític com a element regenerador afecta directament la construcció del discurs i l'elecció dels procediments a través dels quals disseminar-lo. El discurs, doncs, ha de ser fonamentalment vitalista i constructiu, i la premsa periòdica diària, el mitjà idoni per fer-lo arribar a un públic lector que es converteix automàticament en elector potencial. D'aquí, la conversió d'una revista com *La Veu de Catalunya* (1890-1898) en diari (1899-1936) com a pas previ per a la creació de la Lliga Regionalista el 1901, el partit polític que marcaria la modernització de la política catalana i que posaria les bases de la institucionalització de la cultura del catalanisme.

En tot aquest procés, la imatge del jardí continua tenint un pes fonamental en la construcció de l'imaginari col·lectiu. No hi valen ni jardins de les Hespèrides ni jardins abandonats. Tant els uns com els altres sorgeixen de la mirada d'un jo individualista, solitari, visionari, genial, *outsider* i “enemic del poble”, en definitiva considerat elitista, que col·lideixen necessàriament amb el nosaltres que convé construir. S'ha parlat molt de la “màscara de la perfecció” que, idealment, hauria de remodelar la realitat per un procés d'osmosi o de mimesi. En qualsevol cas, en la construcció de la màscara de la perfecció, el jardí, identificat amb un paradís domèstic, abastable per tothom, es converteix en “mirall imaginari”, element actiu i embellidor d'una realitat convulsa que sistemàticament és deixada fora de l'*hortus conclusus*, dels murs alts que preserven de la barbàrie exterior el món petit i perfecte, fet a la mesura humana, que, per exemple, el poeta Josep Carner representa a “Les maduixes arrupides”, un dels primers poemes d'un dels seus llibres més emblemàtics, *Els fruits saborosos* (1906),

que Eugeni d'Ors, convertit en el glosador Xènius de *La Veu de Catalunya*, bateja com a “noucentista”:

“L'àvia qui les maduixes d'Abril estima tant,  
per més frescor, les vol collides d'un infant.  
Perxò la néta més petita, que és Pandara,  
qui està sempre encantada guaitant a la claror,  
i va creixent amb una tranquil·la admiració,  
i a voltes, cluca els ulls, aixeca al cel la cara;  
ella qui encara no sap paraules decidides,  
i fa només murmuris llunyans i avergonyits,  
ja agafa les petites maduixes arrupides  
amb la graciosa tremolor dels dits.  
Cada matí l'asseuen a prop les maduixeres,  
i es queda tota sola, confiada i somrient.  
Pandara veu les aigües qui tresquen juganeres  
i l'aire paternal qui es mou benevolent;  
i amanyaga les flors i l'herbei diamantí  
i creu que fina el cel més enllà del jardí.  
L'avara maduixera ses fulles estenia;  
per traure les maduixes de llur soplug ombriu,  
l'infant alça la testa amb gran trapasseria;  
si n'ha trobat més d'una, aixeca els ulls i riu.  
Pandara sempre ha vist el cel asserenat,  
i no sap res d'oratges i torbs i calabruixes.  
Per ella tot té un riure diví de claretat.  
Per ella el món, on seu amb l'esguard admirat,  
és petit i vermell i fresc, com les maduixes.”  
(Carner, 1906)

No són només els joves els qui s'integren al projecte polític i cultural de Prat de la Riba. Els primers de col·laborar-hi són els modernistes que, com Raimon Casellas o Joan Maragall, entre d'altres, passen a formar part del cos de redacció i del conjunt de col·laboradors de *La Veu de Catalunya*. És prou sabut que el comte Arnau, el personatge que Maragall converteix

en el seu *alter ego*, reapareix al llibre *Enllà* (1906), cansat de córrer i de mirar i conscient que ha de sacrificar el jo individual al nosaltres col·lectiu. Aquest canvi de perspectiva sobre la realitat, que connecta amb la formulació de l'ideal noucentista de la Catalunya ciutat, queda molt ben reflectit en un llibre emblemàtic, publicat el 1910, amb el títol *Els dolços indrets de Catalunya*. *Colecció de dibuixos de Torné Esquiús ab una "Presentació" de Joan Maragall i una "Història d'aquest llibre" per F. Sitjà*, per l'impressor Víctor Oliva.

*Els dolços indrets de Catalunya* és un àlbum que aplega trenta-nou dibuixos a la tinta que Torné-Esquiús va fer de "diferents racons de la geogra-



Imatge 6. Coberta del recull de poemes de Josep Carner titulat *Verger de les galanies*, publicat el 1911.

fia catalana, una delicada sèrie amb què l'artista va 'inventariar' el patrimoni paisatgístic i arquitectònic català en els seus vessants popular i religiós: des de carrers de poble, interiors domèstics de pagès o exteriors de masia, fins a oratoris, santuaris, interiors d'església o creus de terme [...]. Una radiografia ajustada de la Catalunya rural i catòlica del començament del segle xx que, en mans dels noucentistes, va acabar personificant la Catalunya ideal a què aspiraven" (Vallès, 2017). Sobtaria, d'entrada, veure reunits en un mateix llibre els noms dels "joves" impulsors del moviment noucentista, l'artista Pere Torné-Esquius, el poeta Francesc Sitjà i Pineda i l'impressor Oliva de Vilanova, i del "vell" Maragall, però sembla evident que, el 1910, les fronteres entre vells i joves eren molt més poroses del que el mateix discurs noucentista pot fer pensar. Així doncs, tan rellevant és que Torné-Esquius demani a Maragall la "Presentació" del llibre com que Maragall accedeixi a escriure-la. I, encara més, que el poc conegut text de Joan Maragall —un breu assaig de teoria estètica—, en referir-se a la mirada de l'autor dels dibuixos, mantingui significatius punts de contacte amb el punt de vista de l'"infant" de "Les maduixes arrupides".

D'entrada, Maragall fa referència al "gran benestar" que li produeix, ja des de la primera de les trenta-nou làmines, conèixer "que'm trobava en el món de la simplicitat i de la puresa". Tot seguit, planteja la gran pregunta:

"Aquella era la visió que del món tenia aquell jovenet; aquella la seva representació de la vida: aquell era'l seu art... i per a mi una delícia nova'l mirar al través d'ell coses que certament tenia vistes mil vegades; doncs, ¿per què aquella sensació de novetat delitosa?... No res menys que si m'hagués preguntat el perquè de l'Art." (Maragall, 1910: p. vii)

El que converteix una realitat coneguda en una "novetat delitosa" és la possibilitat de contemplar-la "estrafeta", "desfigurada", després de passar pels "ulls" i per l'"ànima" d'un artista que Maragall compara amb un infant que mira "a través del vidre d'una múndia"<sup>5</sup> i que connecta amb l'"infant

5 La múndia (també coneguda com a *mondo nuovo*, *mundinovi*, *tutilimundi*, *titirimundi*) va ser un popular espectacle basat en un senzill aparell òptic que artistes ambulants mostraren profusament arreu d'Europa des de mitjan segle XVIII fins a mitjan XIX. Consistia en una gran caixa de fusta portàtil que



que tots portem sempre a dintre i que és lo mellor de lo mellor nostre!”. De la visió del món que l’“infant”-artista Torné-Esquiús “sap representar”, Maragall en destaca, sobretot, “el sentit que tenen les ratlles de les coses, la delimitació de cada cosa en l’espai”:

“I lo característic del seu art d’infant és el sentiment de les ratlles de les coses més humils, insignificants quan no’s miren amb amor: allò que dèiem de les quatre ratlles d’una caseta que té ulls i boca, fesomia, com una persona; lo que diuen els plec d’una cortina mig descorreguda davant d’una finestra; l’atracció d’una porta oberta i el misteri d’una porta tancada; lo que volen dir els testos cuidadosament arrengrerats en el banc d’una eixida; [...] el benestar que promet la taula del pagès amb el porró posat al mig, sota l’arcada de la fresca masia, i l’angúnia que fa’l reixat barrant el pas d’un camí; el fum que surt de la xemeneia d’una caseta al mig de la neu de les muntanyes; lo que sobten davant la blanca paret d’una ermita les negres siluetes dels xiprers alçant-se. Heu-se’l aquí l’art d’en Torné Esquiús: heu-se-la aquí la delícia de cosa nova que trobareu en aquesta representació de tantes coses velles [...], però d’un sentit inagotable, etern, com tot lo creat, cada vegada nou als ulls personals de cada artista. Ara veureu totes aquestes coses una vegada més: i el com, ja vos l’he apuntat.” (Maragall, 1910: p. x)

El com, efectivament, té a veure amb la delimitació, la simplificació i la “desrealització” de la realitat que sorgeixen de la mirada distanciada i bonhomiosa de l’artista que mira el món pel forat de la múnida i n’elimina la complexitat i, sobretot, la inquietud, ja que tot hi troba un “sentit”, un ordre diví, una seguretat. Per això, la representació del món de l’artista-infant és apaivagadora, tranquil·litzadora i reposada com la de la petita Pandora carneriana. En els trenta-nou dibuixos que conformen les vistes d’*Els dolços indrets de Catalunya* no hi ha personatges. És l’espectador-lector,

---

tenia practicats forats a diverses altures, pels quals els espectadors miraven diferents vistes en paper, que veien augmentades gràcies a una lent d’engrandiment i sovint un mirall. En mirar pel forat, eliminada tota referència externa, l’espectador tenia limitat el camp d’observació i se sentia introduït dins la imatge que es mostrava (Pons i Busquet, 2002).

per tant, qui els habita i qui els completa. I encara que, entre aquests trenta-nou, n'hi hagi algun que representi un jardí abandonat —cria l'atenció la façana d'una casa senzilla, amb testos a l'entrada que fa temps que ningú no ha regat i amb una gàbia amb un ocell mort—, la dissonància que sens dubte suposa la representació del mal queda perfectament assimilada i neutralitzada dins l'ordre general.

La conclusió és clara: viure a la “dolça” Catalunya, la Catalunya jardí, és viure en el millor dels mons possibles. I novament és Josep Carner qui s'encarrega de situar-hi els personatges en poemaris estructurats seguint el cicle de les estacions de l'any, metàfora d'un temps cíclic, renovador i etern. Així, el 1911, publica el recull de poemes titulat, significativament, *Verger de les galanies*, amb una coberta *ad hoc* del mateix Pere Torné-Esquius. La galania, la contenció i l'elegància de la Catalunya jardí que l'autor dels *Dolços indrets de Catalunya* representa a través d'una dona jove vestida amb mirinyac i perruca, asseguda en el banc d'un jardí envoltada d'amorettes i emmarcada per un taronger carregat de fruits, s'expliquen també pel component clàssic de l'“ànima catalana” que les primeres excavacions arqueològiques d'Empúries han posat al descobert. El sonet “Camperola llatina” que Carner dedica a Eugeni d'Ors és l'exemple més evident del poder transformador d'un paisatge secularment humanitzat en els seus habitants. Així, el gest de la pagesa en el moment de llançar el gra és un ressò de la deessa la testa de la qual, suposadament, reposa sota terra:

“Alada, vora el solc ets arribada,  
i et decantes un xic a la claror  
i mig augusta, mig espellifada,  
te corones amb l'or de la tardor.

Tens la cintura fina i abrivada,  
i el si d'una naixent promissió;  
canta la teua boca, incendiada  
com una rosa de l'Anacreó.

I fas anar la teva grana en doina  
com sobirana que escampés almoina  
i et rius del pobre Gàlata ferest.

I mai sabràs que dins la terra amiga  
jeu enterrada una deessa antiga  
que vetlla per la gràcia del teu gest.”<sup>6</sup>  
(Carner, 1911)

El simbòlic gest de la “camperola llatina” és el mateix que Eugeni d’Ors reproduceix i converteix en categoria a través de la construcció del personatge de Teresa la Ben Plantada, protagonista de la sèrie de gloses d’estiueig publicades per Xènius a *La Veu de Catalunya* entre el 23 d’agost i el 5 d’octubre de 1911 i editada en forma de llibre el mateix any per la Llibreria d’Àlvar Verdaguer. Si, com es pot llegir a la glosa/capítol “De les coses a son entorn” (16 de setembre de 1911), “les dones són les palpitanes canals per a on arriba a lo futur la sang ancestral i la seva gràcia infinita”, la Ben Plantada és el símbol que compendia els valors de “la Raça” i de la Catalunya noucentista. Per això mateix, el desenllaç de l’antinovel·la és situat fora de l’anècdota, de la trama, en el terreny de la categoria. És en l’espai mític dels jardins renaixentistes de la Vil·la d’Este on la Ben Plantada s’apareix al glosador en la seva veritable naturalesa divina i el legitima a predicar la doctrina de l’ordre, l’equilibri, la calma i l’elegància. Amb el títol “L’ascensió de la Ben Plantada” (3 d’octubre de 1911), la glosa es converteix en el capítol VIII de la segona part de *La Ben Plantada*:

“Sobtadament, l’obscuritat se va fer dins mi, i sentia com una aura fresca em regalava, duent-me un gran consol. La visió canvià, fent-se infinitament més dolça. Ara em sorprenia un poc més lluny de Roma, a Tívoli, la de la verdor i dels plaers, dignificada per tantes gràcies antigues i tota musical de cascates i cascates; i, de Tívoli, als jardins de la vil·la d’Hipòlit d’Este, que són, per a recordats quan la febre arbora, els més meravellosos jardins del món. Ja sabeu que aquests jardins dibuixen gran pujada, distribuïda en graons i pisos simètrics, des de la tanca inferior fins al Casino cincentista, que és petit i harmoniós i degradat

<sup>6</sup> L’ús de l’adjectiu *llatina* es correspon amb la idea de cultura clàssica, tal com s’entén en el títol de la revista *Renaissance Latine*. Una lectura en termes *àtics* i *mediterraneistes* del *Verger de les galanies* a Pérez-Jorba (1918).

de pintura, com un joiell leprós. Jo veia totes aquestes coses tal com són elles, de baix estant, i em feien companyia, a dreta i esquerra, pujant des dels rosers encesos fins a nivell del Casino, els altíssims xiprers, aquell perpetu miracle de xiprers, tan negres i vellutats i profunds i que són, després dels del Giardino Giusti, vora Santa Maria in Organo a Verona, els màxims xiprers de la Itàlia. Jo veia totes aquestes coses, dic, i mon ànim ne restava suspens, quan, de l'un dels bosquets laterals, simplement, de la manera més natural possible, una divinal figura s'avançà, per sos passos comptats vers mi, tota coberta amb un vestit càndid que jo, ai de mi, coneixia prou, mes que era en l'instant descenyit de cintura, i amb el cabell lliure i els peus tots nus damunt la sorra les lloses amples del jardí. Era la Teresa.” (Ors, 2004 [1911]: p. 87-88).



Imatge 7. Els jardins de Vil·la Este a Tivoli on la Ben Plantada d'Eugèni d'Ors s'apareix al glosador en la seva veritable naturalesa divina.

## Per concloure: de Tívoli a *Gualba, la de mil veus*

O de Teresa a Tel·lina; o, encara, de la màscara de la perfecció a la força de la barbàrie. Si, malgrat la ironia que recorre d'una punta a l'altra *La Ben Plantada*, el 1911 tot feia pensar en les possibilitats reals del projecte regeneracionista liderat pel catalanisme conservador, el 1914, enmig de les celebracions per la creació de la Mancomunitat de Catalunya, la Catalunya jardí construïda a imatge i semblança de la Ben Plantada rebia un important revés. L'esclat de la Primera Guerra Mundial posava punt final al segle del progrés, i la barbàrie guanyava la partida, es miri com es miri, a qualsevol planejament culturalista. Tot i que Carner, el 1914, publicava *Auques i ventalls*, una oda a la Barcelona ciutat, una ciutat daurada davant la bellesa de la qual el “desembre congelat” s'atura per tal de no malmetre les roses que encara hi floreixen, l'estiu del 1915 era Xènius qui, en una nova sèrie de gloses d'estiueig, construïa el personatge de Tel·lina, l'antagonista de Teresa, una noia blanca, malalta de tuberculosi i hipersensible. Traductora —amb el seu pare— d'*El rei Lear* de Shakespeare, tots dos s'instal·len a la falda del Montseny a la recerca de repòs i de salut. Però en la noucentista “muntanya d'ametistes” no només hi troben la natura “arranjada” i dominada, el doble orgue de *Gualba, la de mil veus* (Ors, 1915) fet d'arbres i aigua de recs i fonts, sinó també la foscor del gorg negre, símbol de les forces de l'instint i dipòsit de les larves de la descomposició. El jardí de la casa que habiten els dos forasters, pare i filla, testimoni, primer, de l'“amistat perfecta”, es converteix al final de la sèrie, en el jardí nocturn, tenebrós, habitat per forces inconegudes i incontrolables, decadent. Diu el pare a la glosa titulada “Secret” (13 de setembre de 1915):

“Ens havem donat la bona nit, làmpares altes [...]. Mes no m'enganyo, no, que aquesta forma blanca en el jardí, que es recolza al tronc retorçat d'una alzina, és ella. És ella que guaita al lluny, que començava baixet, baixet, una cançó, que la deixava i que ha sospirat. Em bat el cor, Senyor, perquè jo he vist, jo he sentit, jo he endevinat aquestes coses en l'ombra profunda. Em bat el cor i una sorda angúnia de penediment el visitava...

Ella ha sospirat, jo l'he sentida sospirar; no era Gualba, era ella. Ella s'està aquí, que ha deixat la cambra, sense dir res, i ha sortit de la casa i vol amagar-se al jardí tota sola. Quin enyor m'amaga, doncs, quin solitari ensomni vol acariciar? Ha volat son sospir i ella es pensava que només el sentien les estrelles. Però jo el sentia, Déu meu, jo el sentia; i ara la torbació que em duïa a cercar repòs i aire a la finestra nocturna és tornada més forta dins mi i em faria plorar.” (Ors, 1915a: p. 1).

I, després de l'incest el·líptic, és el glosador qui, assumint la veu del cor d'una tragèdia grega, entona “El Miserere de Gualba” (14 d'octubre de 1915):

“Misericòrdia, Senyor, de la dolor antiga, de la feblesa antiga, de l'abominació antiga. Hi ha verins que tenen cinc mil anys en la nostra ànima. Hi ha verins que tenen cinc mil anys en la nostra sang... I cantaren les mil veus de l'orgue: “Miserere!”.

El pecador primer havia passejat amb tu entre les dolçors del Jardí. I conversàreu. I ell, havent pecat, orfe esdevingué de ta companyia. D'aleshores ençà és que ell, cercant ta companyia sejeja i basqueja per anhel de companyia. I del que, per amor de tu i ta companyia, més el sotja el pecat nou. Miserere!

D'aquell pecat primer portem el senyal. D'aquell pecat i d'aquell crim del que, per amor de tu i de la teva companyia, fou envejós del seu graciós germà i l'occí. Miserere!

[...]

Emperò nosaltres hem hagut redempció! Mes la natura, la pobre natura, vora nostre no ha hagut redempció i l'esperit del mal s'oculta encara entre les informes aigües, com en el primer dia del món. Miserere!

I allí té més domini on la natura és més esplèndida. Glòria del tròpic, esplendor de Nàpols, viciosa verdor de Gualba, la música...!

Miserere, Senyor, miserere!” .” (Ors, 1915b: p. 1).



La lluita simbòlica entre la cultura i la barbàrie que el motiu del jardí va acabar simbolitzant en el decurs dels cinquanta anys que transcorren des de la creació de “L’hort de les Hespèrides” de Verdaguer fins al desenllaç de la Guerra Civil Espanyola i la destrucció definitiva de la màscara de la perfecció com a antídoto contra la barbàrie, troba un darrer i concloent exemple en un article de Carles Rahola publicat al diari *L’Autonomista*, de Girona, el 8 de febrer de 1938. Amb el títol “Refugis i jardins”, el periodista i l’intel·lectual gironí lamenta i alhora justifica la destrucció d’un jardí per construir-hi un refugi antiaeri per a la salvaguarda de la població. L’article, una columna de diari, és breu i altament representatiu del sentit simbòlic de la guerra del 1936-1939, la lluita entre la democràcia i el feixisme:

“Anys enrere l’Ajuntament de Girona construí un petit jardí per a la infància en un lloc escaient de la ciutat. Hom hi veia a l’hivern infants que jugaven o vellets que prenien tranquil·lament el sol. Era una nota plàcida, digna d’ésser recollida per un poeta com l’autor dels *Miserables* [...]. Què ha passat ara? El jardinet ha desaparegut i hom veu grans munts de terra tot a l’entorn. Uns obrers hi treballen atrafegats: hom diria, de bell antuvi, que fan excavacions a la recerca del passat. Qui hauria pogut preveure, un any i mig enrere, que el què fou construït per a l’esplai dels infants seria destinat a inajornables necessitats de guerra? [...] Avui, com hem dit, per imperatius indeclinables de la guerra ha estat destruït el petit jardí. En aquell indret on jugaven plàcidament els infants, part de la població civil podrà refugiar-se, com si fóssim en el temps de les cavernes, contra el perill de bombardeig dels qui, en llur follia de sang i destrucció, atempten contra les nostres llibertats i contra la independència de la pàtria que no pot morir. S’acabarà un dia, tard o aviat, la guerra interminable: s’acabarà amb la victòria de l’Espanya republicana i democràtica, germana de França i de tots aquells altres pobles que senten, per damunt de tot, la dignitat d’ésser lliures. I aleshores, en lloc dels refugis que rememoren —en plena civilització!—, èpoques de terror i de salvatgisme refinat, hom tornarà a construir en aquesta ‘terra de gestes i beutat’ que és Girona Immortal, nous Jardins de

la infància, sense plànyer-hi res per als infants [...] i per aquells altres infants que són els vellets. [...].” (Rahola, 1938: p. 1).

Aquest article va formar part de les proves que l’acusació va aportar al judici sumaríssim que havia de condemnar Carles Rahola a morir afusellat a Girona la matinada del 15 de març de 1939, abans que, oficialment, s’acabés la guerra.

## Referències bibliogràfiques

- BASSEGODA I NONELL, Joan (1986). “Verdaguer, els Güell i Gaudí”. *Anuari Verdaguer*, núm. 1, p. 215-219.
- CANADELL, Roger (2016). “Representació, mite i realitat en *L’Atlàntida* de Jacint Verdaguer”. *Anuari Verdaguer*, núm. 24, p. 23-35.
- CARNER, Josep (1906). *Els fruits saborosos*. Barcelona: J. Horta.
- CARNER, Josep (1911). *Verger de les galanies*. Barcelona: Fidel Giró (coberta de Pere Torné-Esquius).
- CASACUBERTA, Margarida (1999). “Els jardins de l’ànima de Santiago Rusiñol”, dins *Els jardins de l’ànima de Santiago Rusiñol. Exposició*. Girona: Fundació Caixa de Girona, p. 9-19.
- (2000). “Entre les mosques i els jardins abandonats. Sobre regeneracionisme i decadentisme en el tombant de segle”, dins *1898: Entre la crisi d’identitat i la modernització*. 2 vols. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, vol. 2, p. 171-198.
- (2017). “Jardins d’Espanya (1903): el mausoleu de l’ideal”, dins Mercedes Palau-Ribes (ed.). *Santiago Rusiñol: Jardins d’Espanya*. Barcelona: Museu del Modernisme, p. 38-49.
- (2018). “La construcció literària del paisatge i la mi(s)tificació de la realitat: literatura, memòria i identitat”, dins Mariàngela Vilallonga; Margarida Casacuberta; Anna Perera Roura (eds.). *La construcció literària del territori: Costa Brava i Empordà*. Girona: Publicacions de l’Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona, p. 75-103.
- CASTELLANOS, Jordi (2003). “De Verdaguer a Gaudí: el mite fundacional”, dins Pere Anguera (ed.). *Gaudí: Reus i el seu temps*. Reus: Centre de Lectura de Reus, p. 29-46.
- DOMINGO, Josep M. (ed.) (2013). *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura.
- ESQUIUS, Torné (1910). *Els dolços indrets de Catalunya*. Vilanova y Geltrú: Víctor Oliva.
- FARRÉS, Pere (2003). “Introducció”, dins Jacint Verdaguer. *Poemes llargs. Teatre*. Barcelona: Proa, p. 67-70.
- JAKOB, Michael (2018). *El jardín y las artes*. Madrid: Siruela.
- LAHUERTA, Juan José (1990). “Verdaguer, Gaudí i la producció simbòlica d’una burgesia catalana”, dins Juan José Lahuerta (ed.). *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova, p. 101-141.
- MARAGALL, Joan (1910). “Presentació”, dins Torné Esquius. *Els dolços indrets de Catalunya*. Vilanova i la Geltrú: Víctor Oliva.
- ORS, Eugeni d’(2004). *La Ben Plantada* (edició de Xavier Pla). Barcelona: Quaderns Crema. [Ed. original de 1911].
- (2012). *Gualba, la de mil veus* (edició de Xavier Pla). Barcelona: Quaderns Crema. [Ed. original de 1915].
- (1915a). “Secret”. *La Veu de Catalunya*, any 25, núm. 5.878, p. 1.
- (1915b). “El Miserere de Gualba”. *La Veu de Catalunya*, any 25, núm. 5.906, p. 1.

- PÉREZ-JORBA, J. (1918). “Un grand poète catalan: Josep Carner”. *L’Instant*, any i, núm. 3 (setembre), p. 3-11.
- PONS I BUSQUET, Jordi (2002). *El cinema. Història d’una fascinació*. Girona: Museu del Cinema- Col·lecció Tomàs Mallo.
- PUIGVERT, Joaquim M.; ESTEVE, Ignasi; PUJOL, Josep; GIL TORT, Rosa M. (2019). *Jardins*. Girona: Diputació de Girona.
- RAHOLA, Carles (1938). “Refugis i jardins”. *L’Autonomista*, 8 de febrer de 1938, p. 1.
- REGOYOS, Darío; VERHAEREN, Émile (1899). *España negra*. Barcelona: Pedro Ortega.
- ROBINSON, William H. (2016). “Painting the Modern Garden: An Introduction”, dins *Painting the Modern Garden: Monet to Matisse*. Londres: Royal Academy of Arts Publications, p. 16-27.
- RUSIÑOL, Santiago (1895). “Cartas de Andalucía. V. Los cármenes de Granada”. *La Vanguardia*, 25 de desembre de 1895, p. 4-5.
- (1897). “Als jardins abandonats”, dins Santiago Rusiñol. *Oracions*. Barcelona: l’Avenç, p. 28-29.
- (1900). *El jardí abandonat*. Barcelona: L’Avenç.
- RUSIÑOL, Santiago (1901). “La casa del silenci (Del natural)”. *Pèl & Ploma*, núm. 80 (setembre), p. 103-107.
- (1903). “Introducció”, dins *Jardins d’Espanya*. Barcelona: Casa Thomas, p. 1-3.
- SAID, Edward W. (1994). *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. Nova York: Random House, Inc.
- VALLÈS, Eduard; LLORENS, Elena (2017). “El que cal saber d’Els dolços indrets de Catalunya, de Pere Torné Esquiús” [en línia], *Blog del Museu Nacional d’Art de Catalunya*. <<https://blog.museunacional.cat/el-que-cal-saber-dels-dolcos-indrets-de-catalunya-de-pere-torne-esquius/>> [consulta: 6.1.2023].
- VERDAGUER, Jacint (2003). *L’Atlàntida*. Barcelona: Edicions 62. [Ed. original de 1877].
- (2005). “Què és la poesia?”, dins *Aires del Montseny*. Barcelona: Proa, vol. 3, p. 1207-1208. [Ed. original de 1901].



# Com actuar en els jardins històrics?

**La recerca com a instrument per a la conservació de jardins històrics:  
“Els jardins de la industrialització al Ter”**

Carles García Herмосilla

**La restauració dels jardins de Mossèn  
Costa i Llobera**

Imma Jansana

**Conceptes, criteris i pautes per a la intervenció en els jardins històrics**

Montse Rivero

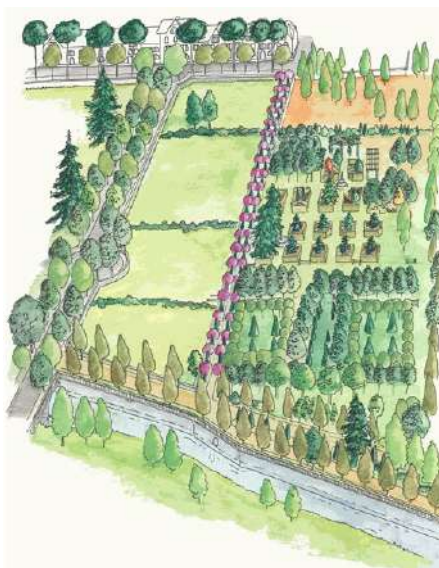
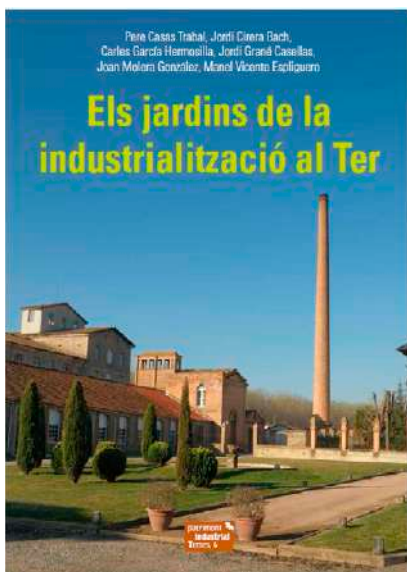
**Mil màquines no faran mai una flor**

Rosa Cerarols

# La recerca com a instrument per a la conservació de jardins històrics: “Els jardins de la industrialització al Ter”

Carles García Herмосilla

L'any 2019 va veure la llum el volum *Els jardins de la industrialització al Ter*,<sup>1</sup> resultat d'un treball de recerca del Museu del Ter que es va publicar dins la col·lecció “Temes de patrimoni industrial”, editada pel Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya amb Dalmau Editors. Es tracta d'un treball realitzat en equip per investigadors de formació diversa, procedents del



Imatges 1 i 2. A l'esquerra portada del llibre *Els jardins de la industrialització al Ter*; i a la dreta uns dels dibuixos de Manel Vicente Espliguero que il·lustren la publicació.

<sup>1</sup> La publicació a la qual fem referència en aquest article és: Pere Casas Trabal; Jordi Cirera Bach; Carles García Herмосilla; Jordi Grané Casellas; Joan Molera González; Manel Vicente Espliguero (2019). *Els jardins de la industrialització al Ter*. Dalmau Editors i Museu de la Ciència de la Tècnica de Catalunya.

món del paisatgisme i la jardineria, la geografia, la història i l'antropologia. Entre ells, Manel Vicente, autor dels magnífics dibuixos que il·lustren el llibre. Aquest fou el resultat d'un treball que es va iniciar l'any 2006 des del Museu del Ter amb la voluntat de desvetllar i donar a conèixer un patrimoni desconegut i, per les seves característiques, en situació de risc. Per què des del Museu del Ter ens interessem i impulem el que era en aquell moment un ambiciós projecte de recerca?

### **Els jardins en la història industrial del Ter**

El Ter és un riu industrial. És el protagonista, conjuntament amb el Llobregat, del singular fenomen d'industrialització de la Catalunya interior. L'aprofitament del seu cabal d'aigua per a la producció d'energia va omplir les seves vores de fàbriques i colònies industrials que durant el segle XIX van transformar el territori, especialment en el seu curs alt i mitjà, a les comarques del Ripollès i d'Osona. Les fàbriques, els seus canals i altres infraestructures hidràuliques van permetre el creixement de nuclis industrials com Manlleu, Torelló o Roda de Ter i l'aparició de noves poblacions, les colònies industrials.

L'estudi, la revaloració i la divulgació amb finalitats educatives i turístiques del patrimoni industrial vinculat a aquesta història que va transformar el nostre territori és un dels eixos d'interès del Museu del Ter. Quan parlem de patrimoni industrial, però, des del Museu no ens referim només a la maquinària pròpia dels processos productius i la seva arquitectura. La història de la industrialització no es completa únicament amb el seu patrimoni moble i immoble. La industrialització va transformar i afectar la vida quotidiana més enllà dels elements materials de producció. Des del museu desenvolupem sobre la història de la industrialització una mirada més àmplia posant l'accent sobre el que podríem anomenar la cultura industrial. Per exemple, el moviment coral, el cooperativisme o el paper de les dones a les fàbriques són aspectes tant o més importants, des de la perspectiva del patrimoni cultural, que les col·leccions d'objectes tècnics o les estructures arquitectòniques que comprenien els diferents processos productius.

Amb aquesta premissa, ampliem el focus sobre el patrimoni industrial i apareixen nous centres d'interès. És el cas dels jardins. Quan analitzàvem els conjunts industrials instal·lats a les vores del Ter descobríem que,

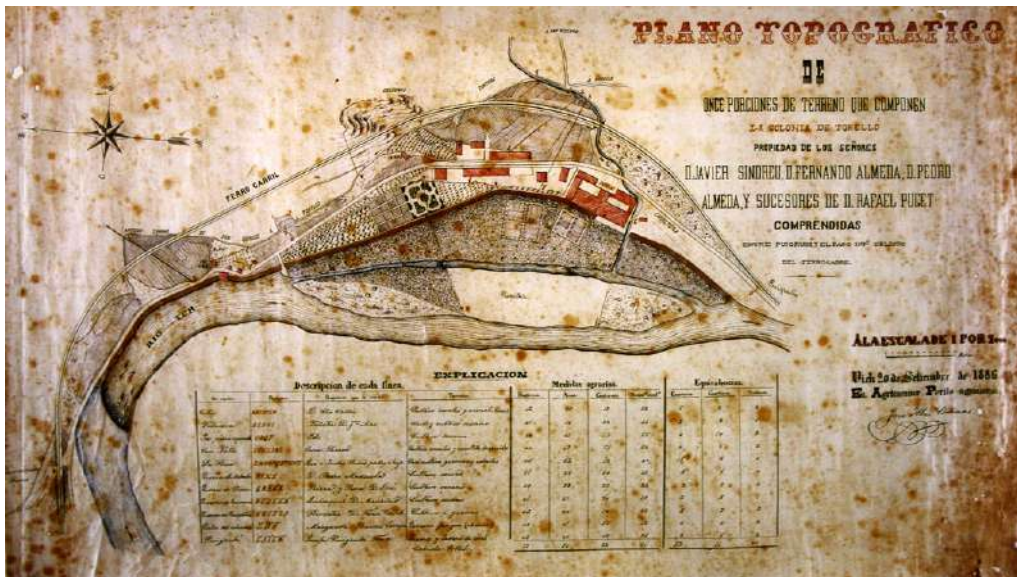


a banda de recloses, canals, fàbriques, blocs d'habitatges obrers o residències burgeses, apareixien també els jardins, o més genèricament, el verd urbà. Dit d'una altra manera: els empresaris i els inversors que iniciaven les seves aventures industrials a la vora del Ter no concebien espais exclusivament funcionals per a la producció, sinó que anaven més enllà: desplegaven una ocupació simbòlica del territori. I en aquesta ocupació, els jardins van adquirir un pes important. Aquest fet ens semblava, l'any 2006, que s'havia posat poc en relleu. Aquesta constatació ens va portar a iniciar un projecte de recerca de llarg abast que ens va permetre inventariar el conjunt d'aquest patrimoni cultural al Ter, i, tal com hem explicat, publicar els resultats en forma de llibre l'any 2019.

### **La documentació dels jardins del Ter**

Aquest treball ens ha permès posar en relleu la importància del patrimoni jardiner de les colònies i els nuclis industrials del Ter que es va impulsar ja des de la segona meitat del segle XIX. S'hi han estudiat vint nuclis industrials, colònies o fàbriques de riu, de les comarques del Ripollès i d'Osona, que és on vam iniciar els treballs de recerca. El nombre de jardins és molt més gran, ja que cada un d'aquests nuclis podia contenir diverses unitats i intervencions paisatgístiques.

Hi trobem una gran varietat de jardins, que nosaltres classifiquem en funció de la seva accessibilitat. Un exemple són els jardins tancats, d'ús privat, vinculats normalment a la “torre de l'amo” que sovint presideix les colònies industrials. Aquests jardins, conceptualment, no són gaire diferents dels jardins de les cases burgeses o aristocràtiques urbanes. S'ubiquen al voltant d'una residència, sovint ocupada únicament de manera temporal, i estan destinats a l'ús particular dels seus propietaris. Reflecteixen els seus gustos o les tendències estilístiques del moment i tenen una finalitat recreativa privada. Conjuntament amb l'arquitectura de la residència, també marquen una jerarquia urbana i social típica de les colònies industrials. Trobem altres exemples de jardins privats, molt més modestos i de menor superfície, a les residències obreres de les colònies, sobretot, les que estan conformades amb el model de “la caseta i l'hortet” o el model britànic de casa adossada i pati posterior. En molts casos, aquests petits jardins privats, que es configuraven principalment com a horts, es trobaven també en els espais comuns.



Imatge 3. Plànol topogràfic de 1886 de la colònia de Vila-seca, a Sant Vicenç de Torelló, on s'hi observa el traçat dels jardins.

Un altre tipus són els jardins oberts, pensats per a l'ús públic de tots els habitants del conjunt industrial. A la conca del Ter en tenim uns quants, d'aquests jardins. A més, alguns concebuts inicialment amb caràcter privat acaben assolint un ús que podem anomenar *semipúblic*. En aquests casos, els propietaris de les residències burgeses de les colònies hi permetien l'accés als habitants de manera controlada i restringida, o en dates assenyalades. La generalització de la pràctica esportiva durant el segle xx va originar que en molts d'aquests jardins s'incorporessin espais habilitats per a la pràctica d'aquestes noves activitats. Cal mencionar, així mateix, l'enjardinament de l'entorn de les esglésies i altres espais de culte de les colònies, que també acaba sent un lloc compartit, d'ús comú en celebracions i festes litúrgiques.

Així mateix a les colònies i les fàbriques de riu, l'enjardinament forma part de l'urbanisme de manera integrada i planificada. Tenim veritables casos de ciutat jardí entre les colònies del Ter, com és el cas singular de la colònia d'origen britànic de Borgonya (Sant Vicenç de Torelló). Sense la sofisticació de la ciutat jardí, les colònies del Ter ens ofereixen altres inter-



Imatge 4. Alineació de xiprers a la colònia de la Coromina, a Torelló.

vencions paisatgístiques d'urbanisme vegetal com les alineacions arbòries o passejos arbrats, i altres conjunts d'arbres singulars.

Al llibre *Els jardins de la industrialització al Ter* hi trobareu un extens inventari de tota aquesta varietat de jardins descrits amb detall per a cada un dels vint conjunts industrials: els seus traçats, la descripció exhaustiva de les espècies utilitzades identificades en el moment del treball de camp, etc. Les colònies industrials de la Farga de Bebié (les Lloses), Borgonyà, Vila-seca (Sant Vicenç de Torelló), Ymbern o “el Pelut” (Orís), la Coromina (Torelló) o Can Rusiñol (Manlleu) són només alguns dels exemples estudiats i que podeu trobar al llibre.

### **De la recerca a la conservació**

Dèiem al començament d'aquest capítol i anunciàvem al títol que aquest treball de recerca ha estat concebut com una eina per revalorar els jardins del Ter, així com per documentar-los i conservar-los. El paisatge industrial del Ter està marcat tant per les arbredes i els jardins com pels canals, les fàbriques i les colònies. I el seu coneixement és un pas imprescindible per a

la conservació d'aquest patrimoni. Abans d'aquesta recerca, partíem d'una mirada anecdòtica que posava l'accent en alguns casos concrets, sense una mirada global que en contextualitzés la seva importància.

Tot i aquesta tasca de recerca i divulgació, cal reconèixer que la feina de conservació de tots aquests conjunts és hercúlia, i no es troba a l'abast exclusiu d'un museu com el nostre. Una part de les colònies industrials estudiades han patit un procés d'abandonament i degradació un cop han perdut el seu ús industrial. Són sovint espais apartats de trames urbanes consolidades i de propietat privada, fet que els allunya de la possibilitat de rebre recursos públics per conservar-los. A més, els jardins són organismes vius, que necessiten un manteniment continuat.

Així, el futur de molts d'aquests jardins no és gaire optimista. L'estat de conservació de molts és molt deficient, i alguns ja són difícilment recuperables. En aquests casos, alguns d'extrem, un treball de recerca com el que presentem ha permès, si més no, fer una feina de documentació que,



Imatge 5. Detall dels jardins de la colònia de Borgonyà declarada bé cultural d'interès nacional.

si no permet la conservació física del jardí, en facilitarà la conservació intel·lectual del llegat, tal com succeeix en moltes excavacions arqueològiques, un cop documentades i estudiades.

Molts altres d'aquests jardins són perfectament recuperables i, de fet, alguns propietaris han fet esforços per conservar-los, com és el cas d'alguns jardins tancats associats a cases de l'amo o el cas dels jardins de Borgonyà, que tot i les dificultats es continuen mantenint. Estudiar i donar a conèixer aquests jardins és un objectiu tan important perquè ens permet implicar a la llarga molts altres agents en la tasca de conservació dels jardins del Ter.

En definitiva, el treball de recerca sobre *Els jardins de la industrialització al Ter* ha estat un element important per a la revaloració d'aquest patrimoni, i ha servit per activar processos de revaloració i aportar coneixements per a possibles processos de recuperació. En aquells casos en què el conjunt dels jardins no sigui recuperable o fins i tot en casos de desaparició, la recerca ha estat un instrument útil per a la documentació i el reconeixement de la seva importància com a part de la història de la industrialització a les vores del Ter.



# La restauració dels jardins de Mossèn Costa i Llobera

Imma Jansana

El temps en els jardins històrics és un factor determinant de la seva evolució: com en tots els projectes de paisatge, els jardins formen part de la nostra evolució planetària. I com a tals se'ls ha de tractar, de mantenir. L'evolució de les societats en el temps demana noves maneres d'entendre i de viure els jardins històrics.

En el cas dels projectes de restauració de jardins històrics cal d'anticipar-se a l'evolució del jardí en el futur, no tan sols del desenvolupament de la vegetació, sinó també de la seva adequació a les demandes de la societat. El repte principal per a les restauracions dels jardins històrics, en especial dels jardins públics urbans, és adaptar-los als requisits de nous usos, a les mesures d'accessibilitat, de seguretat, etc.

En aquest text explicaré l'experiència de restauració dels jardins de Mossèn Costa i Llobera que es troben a Montjuïc (Barcelona). Els jardins de Mossèn Costa i Llobera estan situats al vessant sud-est de la muntanya de Montjuïc, de cara al mar i protegits del vent. Gràcies a la seva estratègica situació es crea un microclima que fa que la temperatura sigui sempre uns dos graus superior a la de qualsevol altre punt de la ciutat de Barcelona. Això permet l'existència a l'aire lliure d'una gran varietat d'espècies botàniques que hi poden viure sense necessitat d'estar protegides per hivernacles. Van ser inaugurats l'any 1970 i dissenyats per l'arquitecte Joaquim Maria Casamor i el jardiner expert en plantes suculentas Joan Pañella. Són uns jardins que contenen importants col·leccions de plantes cactàcies i suculentas procedents de zones desèrtiques de l'Àfrica, Amèrica i Oceania; i a més, disposen d'una dotzena d'espècies de palmera.

Els jardins estan classificats per l'Ajuntament de Barcelona com a parc temàtic, ja que és un dels jardins especialitzats en cactus i plantes suculentas més important d'Europa. Tenen una superfície de 6,15 hectàrees i un desnivell màxim de 42 metres entre la zona superior i el sector inferior,





Imatge 1. Els jardins de Mossèn Costa i Llobera estan situats al vessant sud-est de la muntanya de Montjuïc, cara al mar i protegits del vent, i des d'on es poden observar les panoràmiques de la franja litoral de la ciutat de Barcelona.

limitats per la carretera de Miramar. A més, gaudeixen de vistes panoràmiques sobre la franja litoral de la ciutat i el port de Barcelona.

Es van construir sobre el terraplè d'una de les antigues pedreres de Montjuïc orientada a mar, això fa que el terreny on es troben els jardins estigui conformat per una base d'uns 17 metres de rebliment. Aquest fet comporta greus problemes d'assentaments progressius del terreny i provoca contínuament lliscaments del sòl de tipus rotacional i, per tant, fissures i trencament de paviments de fins a 20-25 centímetres de salt.

Els anys 2006, 2007 i 2009 s'hi van dur a terme diverses actuacions que tenien com a objectiu millorar les condicions de l'entorn de les espècies vegetals, tractar les espècies existents i incrementar-ne el nombre de plantacions, fer millores en accessibilitat, rehabilitar i consolidar els espais, millorar els serveis de drenatge, reg i enllumenat i instal·lar un sistema de videovigilància.

El projecte de restauració de l'any 2020 s'ha fet en col·laboració amb l'enginyer Mario Gutiérrez, amb la supervisió de Cristina Begué, conservadora del parc, Lluís Abad, de la Comissió de Millora dels Jardins Històrics i Temàtics, Gabino Carballo i Jana Miró, de la Direcció d'Espais Verds i Biodiversitat de l'Ajuntament de Barcelona. Els objectius d'aquesta restauració han estat:

- Millorar la connectivitat interna per als usuaris dels jardins. Buscar noves relacions entre camins i àmbits estratègics, consolidar i millorar escales i rampes existents tenint en compte l'assentament constant del terreny base dels jardins.
- Millorar l'accessibilitat per als vehicles de manteniment del parc.
- Restaurar els elements arquitectònics malmesos, proposant solucions constructives a diferents escales: des d'elements arquitectònics històrics fins a tanques, portes d'entrada, baranes, tutors, senyalística, etc. Així com homogeneïtzar el gran ventall de solucions establertes al llarg dels anys.

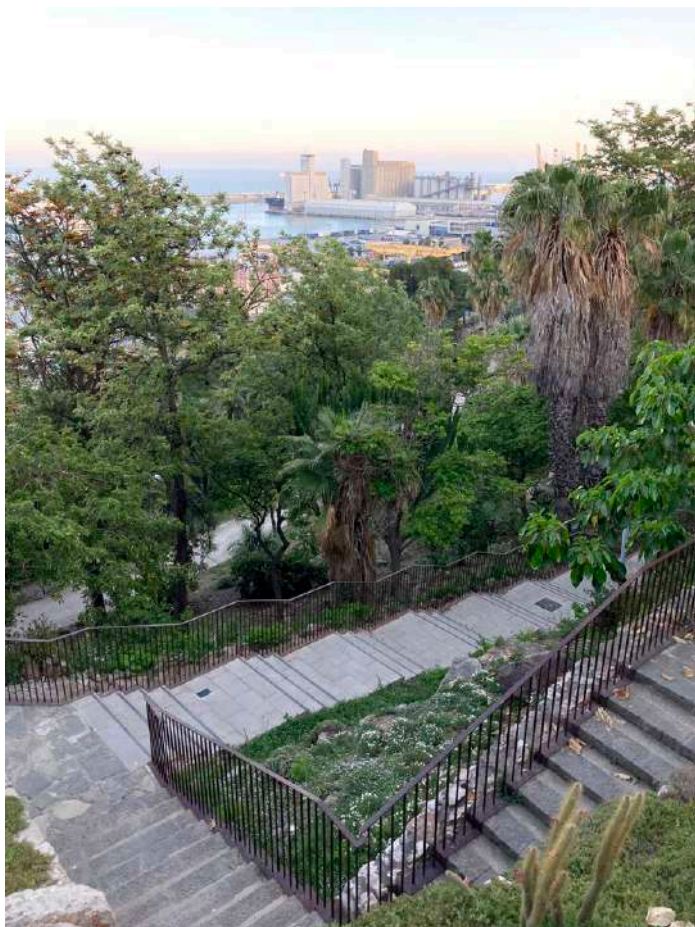
Les actuacions portades a terme han estat: les restauracions de l'accés al parc des dels jardins de Miramar i la de la plaça de la pèrgola; les ampliacions de l'accés intern a la plaça de les cactàcies i la del camí sud; el disseny de tutors; i la compleció de la senyalística ceràmica.

### **Restauració de l'accés al parc des dels jardins de Miramar**

L'accés principal als jardins de Costa i Llobera és a través de l'entrada als jardins de Miramar. Fins aleshores, es feia perpendicularment a la tanca, de manera que el jardí quedava tancat al darrere.

El que hem fet, amb la voluntat de crear un espai d'accés al jardí més visible, que s'obri a Miramar i que convidi a entrar, ha estat obrir l'accés als jardins de Miramar, col·locant la porta de manera que, quan els jardins estan oberts no es veu, i el que tenim és un balcó panoràmic sobre els jardins i el litoral de Barcelona.

Les escales que baixen des d'aquest balcó cap als jardins presentaven patologies pròpies dels assentaments i el basculament, de què hem parlat abans. Les hem restaurat, i alhora hem dissenyat noves baranes que compleixen les mesures de seguretat.



Imatge 2. Les escales és un dels elements que s'han restaurat ja que presentaven patologies pròpies dels assentaments i el basculament.

## **Restauració de la plaça de la pèrgola**

En aquest espai hem restaurat la pèrgola, concretament els desperfectes dels pilars i la cobertura de fusta, que originàriament estava formada per travessers de fusta que s'havien enretirat per la seva degradació i perquè s'havien utilitzat com a suport de matalassos per dormir. La restauració es va fer igual que l'original, però amb menys travesses de fusta, per evitar que es torni a vandalitzar.

El paviment de la plaça, que era de travertins, estava tot trencat a causa d'un mal drenatge, fruit de les patologies pròpies dels assentaments i el basculament esmentats, i del pas de vehicles per damunt d'un paviment sense una subbase adequada. Vam estudiar el sistema de pendents per afavorir el drenatge superficial. La plaça tenia un pendent mitjà del 0,4 %, i amb aquest projecte hem aconseguit arribar a un pendent longitudinal al centre de la plaça del 0,7 %. Es va fer una topografia específica del paviment i es va refer amb el mateix d'especejament de peces de pedra i totxo.

Pel que fa a la vegetació es va restaurar la que hi havia originalment a la pèrgola, mantenint les buguenvílies i els *Philodendron*. I a la plaça es van replantar els quatre *Trichocereus* i la *Chorisia speciosa* que faltaven.

## **Ampliació de l'accés intern a la plaça de les cactàcies**

Podem dir que aquest és l'espai més representatiu dels jardins. És l'esplanada central de les cactàcies. Calia generar un recorregut més ampli per facilitar l'accés d'un camió grua dins l'esplanada, sobretot per poder fer treballs de manteniment de l'*Euphorbia* existent. També era necessari eixamplar el camí de lloses de pedra sorrenca original d'1,50 metres d'amplada a 2,20 metres, per fer-ho vam recuperar les lloses de pedra sorrenca intercalant les lloses antigues amb les noves, com es fa als carrers de Venècia. I per últim, vam dissenyar una petita protecció al voltant de la plaça per evitar-hi l'accés dels visitants.

## **Ampliació del camí sud**

A la part més meridional dels jardins hi havia un caminet d'un metre d'amplada que circulava paral·lel a la part baixa del passeig de Miramar. Per facilitar el manteniment, en especial la retirada de restes vegetals, el servei de manteniment demanava que s'ampliés fins als 2,10 metres d'amplada i



Imatge 3. Altres actuacions als jardins de Costa i Llobera han estat la millora del paviment de la plaça i la restauració de la vegetació original de la pèrgola.

es fes una connexió directa amb el passeig de Miramar, per permetre, així, la sortida i entrada de petits camions. L'ampliació s'ha fet sobre escullera, com estava fet el camí original. I s'ha tornat a pavimentar amb el mateix formigó acolorit original.

### **Disseny de tutors o aspres**

En els jardins hi havia una gran diversitat de solucions de tutoratge per a les diferents espècies cactàcies. Hem dissenyat tutors cilíndrics de ferro oxidat i protegit, amb anelles per als passadors de les corretges que es poden subjectar a diferents altures.

### **Compleció de la senyalística ceràmica**

Hem reproduït més senyalística per a la vegetació, igual que l'original del parc, que era un peu prefabricat de formigó amb una rajola ceràmica.

Durant l'execució de l'obra s'ha tingut en compte, en tot moment, minimitzar al màxim les afeccions a la vegetació existent. S'han fet llistes exhaustives de les plantes afectades que es traslladaven a viver i després es tornaven a introduir al jardí. Les plantes que hem fet servir per a les replantacions dels àmbits afectats per moviments de terres han estat el *Mesem pendulin*, la gazània, el *Lamprantus* i l'*Aptenia*.



# Conceptes, criteris i pautes per a la intervenció en els jardins històrics<sup>1</sup>

Montse Rivero Matas

Els jardins són obra conjunta de l'home i la natura i es troben en un constant i fi equilibri. Aquestes paraules de Nicolau M. Rubió i Tudurí ajuden a entendre la dimensió real de l'art del jardí, en comparar-lo amb les arts majors: “L'art del jardí és tan alt com els de la Música, de la Poesia, de l'Arquitectura i, ben entès, de la Pintura i Escultura. Àdhuc, en algun aspecte, és superior” (Rubió i Tudurí, 1960: p. 19). I en una altra part de l'escrit concreta: “El jardí pertany a aquella nissaga de les Belles Arts, que no donen l'obra tot d'un cop, perfecta, sense necessitat de reiteració; com, per exemple, s'esdevé en una estàtua, la qual, un cop ha sortit de les mans del creador, existeix per ella mateixa, sense requeriment de nou treball o ajut extern. Cal ajudar el jardí a viure, a produir-se com a obra d'art al llarg del temps. En això la jardineria s'agermana amb el Teatre i la Música, les obres de les quals, no ‘existeixen’ per elles mateixes, ans l'home ha de reiterar la seva activitat artística, si vol reproduir-les al llarg del temps” (Rubió i Tudurí, 1960: p. 24).

Aquest intèrpret és el jardiner, que és qui manté i conserva el jardí, però també ho és l'arquitecte o projectista que s'enfronta a una rehabilitació o, en casos excepcionals, a una restauració. Per això, davant la pregunta sobre com actuar en els jardins històrics, la resposta és: amb coneixement, prudència, humilitat i amb un enfocament multidisciplinari.

## El coneixement

Si bé l'ordre dels factors no hauria d'alterar el producte, en aquest cas el coneixement és la primera part de l'equació, perquè sense conèixer-ne la història, intervenir en un jardí històric és, segons el nostre parer, una temeritat. Abans de fer qualsevol plantejament, cal conèixer el jardí, saber

<sup>1</sup> La base d'aquest text és el treball de debat i reflexió realitzat pels membres del grup Jardins i Jardiners, Art, Ciència i Ofici i concretat en el document *Jardins històrics a Catalunya: conceptes, criteris i pautes*, publicat per l'Institut d'Estudis Catalans el 2023.

qui va ser el seu creador o creadors, en quin estil o estils artístics s'inscriu o s'aproxima, quina ha estat la seva evolució al llarg dels anys i, també, contextualitzar aquesta obra d'art en els períodes històrics i socials del seu recorregut vital. És també essencial concretar quines són les singularitats del jardí i també la seva representativitat en el patrimoni jardiner del territori. Moltes vegades, un jardí històric esdevé el darrer representant d'un conjunt perdut, i només per això ja té valor patrimonial.



Imatge 1. Projecte Parc de Sallent, d'Artur Rigol. 1922. Font: Arxiu Jordi Cartaïa.

L'aproximació històrica a un jardí no és fàcil, ja que les fonts d'informació acostumen a ser escasses i disperses. Hi té un paper important, en aquesta realitat, el fet que la construcció d'un jardí privat està avui, i també en el passat, eximida de sol·licitar un permís d'obra o de llicència urbanística i no cal, ni ha calgut mai, la presentació d'un projecte previ a l'execució. Les fonts i les metodologies amb què treballa un historiador de jardins són múltiples i complementàries, i la combinació de totes permet fer una aproximació a la història i l'evolució del jardí.

Un dels suports principals en la recerca de jardins és la cartografia i les ortofotografies històriques, que ajuden a dibuixar l'evolució del jardí i a copsar els canvis en la seva composició. Altres fonts imprescindibles en l'estudi de jardins són fotografies, textos coetanis i referències textuais posteriors, contractes, factures, etc., i també, si escau, cal recórrer a pros-

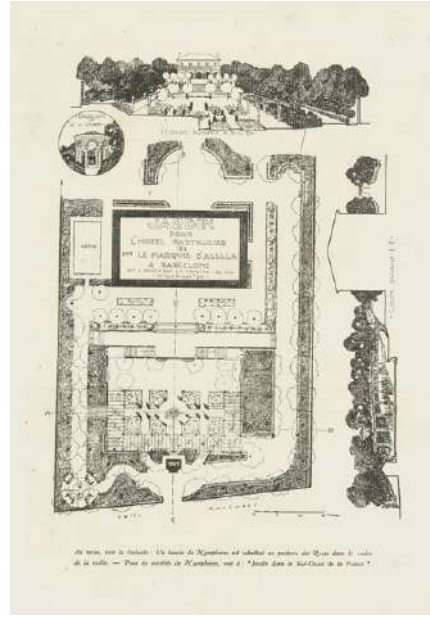
peccions del subsol amb metodologia arqueològica. Tot plegat ens ajuda a conèixer la disposició de parterres, els sistemes de reg o fins i tot la flora de l'entorn i del jardí aplicant tècniques com la bioarqueologia o la palinologia. Aquest conjunt de documents i metodologies ens constaten una evidència en un moment concret de l'evolució del jardí.

També es treballa amb altres tipus de documentació, com ara pressupostos, gravats, pintures, projectes i testimonis orals. Ara bé, cal parlar amb atenció i ser cauts, perquè aquestes fonts no sempre ens acosten a una realitat passada, sinó que poden molt bé suggerir una situació que no va arribar mai a existir. La paraula *pressupost*, en castellà, n'és un bon exemple: una accepció del mot és “càlcul anticipat”, però també vol dir “pressuposar”.<sup>2</sup> Així mateix un gravat o una pintura pot reflectir una no realitat. Els frescos de la casa de Livia a Prima Porta (Roma) no representaven un jardí real, sinó una idealització de la natura i dels jardins.

Cal aplicar el principi de la precaució també sobre els projectes, perquè disposar d'un projecte d'un jardí no vol dir que s'hagi arribat a executar. Plantejar una intervenció sobre la base d'un projecte d'un jardí que no ha existit mai és fer un fals històric, l'anatema dels restauradors.

Davant fonts d'informació orals també cal ser prudents, perquè la memòria és selectiva i sovint no es recorda allò que va passar, sinó el que volem o sabem recordar. El ja citat Rubió i Tudurí va titular una de les seves darreres conferències “Els meus records de l'Exposició de 1929”, en la qual advertia al principi: “Es tracta dels meus records, així que no estic obligat a explicar la realitat històrica sinó els meus records” (Rubio i Tudurí, 1979). De vegades, testimonis orals són determinants per aclarir autories, com va passar, per exemple, amb el jardí de l'actual Fundació Muñoz Ramonet (Rivero, 2015). Es tracta d'un jardí que de sortida estava atribuït a Nicolau M. Rubió, però ben aviat es va poder demostrar que es tractava d'una obra de Jean-Claude-Nicolas Forestier (1920: p. 161-162). Com sembla que era habitual en ell, Forestier va presentar dues alternatives de tractament del jardí. El fet que el client fos el segon marquès d'Alélla, Ferran Fabra i Puig, alcalde de Barcelona entre el 1922 i el 1923, va permetre localitzar a l'Arxiu Nacional de Catalunya diverses fotografies del jardí executat i es

<sup>2</sup> Wordreference (diccionari). “Presupuesto”. En línia: <<https://www.wordreference.com/definicion/presupuesto>> [consulta: 6.11.2023].



Imatges 2 i 3. A l'esquerra jardí de l'actual Fundació Muñoz Ramonet. Font: Arxiu Montse Rivero. A la dreta plànol del projecte de Forestier. Font: École Nationale Supérieure de Paysage Versailles.

va poder comprovar que, efectivament, el projecte de Forestier s'havia dut a terme i que l'alternativa triada va ser la segona proposta, i no la primera.

Ara bé, el jardí que va arribar a les mans de l'Ajuntament el 2013 — després d'anys de litigi amb la família del propietari — no era en absolut el projecte de Forestier. Era una obra que tenia tot l'aire de ser un jardí de Joan Mirambell, un dels creadors de jardins més prolífics de Catalunya als anys quaranta, cinquanta i seixanta del segle xx, però, tanmateix, no hi havia cap evidència de la seva autoria. La clau per determinar-ho la va donar Manuel Pradell, jardiner, en una tertúlia organitzada per Jardins i Jardiniers,<sup>3</sup> que va esmentar de passada que un dels seus primers treballs va ser a l'empresa La Hortícola Barcelonesa, la qual, sota la direcció de Joan Mirambell, estava executant el jardí del carrer de Muntaner, al ma-

<sup>3</sup> Tertúlia amb Manel Pradell (inèdita) duta a terme el 26 de novembre de 2013 al Mercat de la Flor de Vilassar, organitzada pel grup Jardins i Jardiniers: Art, Ciència i Ofici als Països Catalans, vinculat a la Institució Catalana d'Estudis Agraris, filial de l'Institut d'Estudis Catalans.

teix temps que el jardí del Palau Robert, aleshores també propietat de Julio Muñoz Ramonet.

Reconstruir la història d'un jardí ens dona claus, però no n'hi ha prou. Sembla evident que, com més informació disposem de l'evolució d'un jardí, més fàcil hauria de ser intervenir-hi. Tanmateix, no sempre és així. Un cop coneguda l'evolució, cal analitzar el jardí, preguntar-se per què aquell arbre és allà o quina era la intenció de l'artista en crear una determinada perspectiva. Intervenir en un jardí històric vol dir fer-se preguntes concretes i cercar-ne les respostes.

### **La prudència**

Actuar sobre un jardí històric requereix temps. Les presses són males companyies quan es tracta de prendre decisions en el moment d'intervenir, s'estigui en la posició que s'estigui, es tracti de tallar una branca d'un arbre centenari, que ens farà retrocedir 20 o 25 anys si ens equivoquem, o de plantejar una rehabilitació global o sectorial d'un jardí històric.

### **La humilitat**

Intervenir en un jardí històric és actuar sobre l'obra d'altres, com fa, per exemple, un restaurador davant d'una pintura. No es tracta de deixar empremta, sinó de conservar i, si és possible, millorar aquest patrimoni públic, que és de tots. El paper del restaurador aquí és el de conservador, el de ser l'enllaç entre el passat i el futur. Vetllar perquè generacions futures en puguin gaudir com fem nosaltres. Massa vegades es veuen intervencions en les quals ha prevalgut la voluntat creativa del projectista per davant de la de preservar o retornar al jardí el seu valor.

### **Enfocament multidisciplinari**

Actuar sobre un jardí històric requereix la concurrència de professionals diversos: historiadors, historiadors de l'art, paisatgistes, arquitectes, biòlegs, jardineros, el treball dels quals garanteix una visió holística. Tots els professionals han d'aplicar les seves disciplines en aquesta anàlisi i establir i acordar quins són els valors patrimonials d'aquell jardí. Què és el que li dona valor? Què és allò que, si es perd, fa que el jardí deixi de ser considerat patrimoni jardiner? Fins on aquest jardí pot suportar perturbacions, i quines?

Només després d’aplicar rigor i mètode en l’anàlisi, només després de fer-se aquestes preguntes i d’altres, es té el coneixement suficient per poder plantejar propostes d’intervenció, que caldrà anar validant i auditant.

Intervenir en un jardí històric és un repte complex, i gestionar la complexitat no és fàcil, però és un repte il·lusiónant.

## Referències bibliogràfiques

FORESTIER, Jean Claude Nicolas (1920). *Cuaderno de dibujos y planos*. Barcelona: Editorial Stylos

JARDINS I JARDINERS: ART, CIÈNCIA I OFICI ALS PAÏSOS CATALANS (2023). *Jardins històrics a Catalunya: conceptes, criteris i pautes. Jardins i Jardiniers: Art, Ciència i Ofici als Països Catalans*. Barcelona: Institució Catalana d’Estudis Agraris. Institut d’Estudis Catalans.

RIVERO, Montse (2015). “Jardins d’un passat recent: el jardí de la Fundació Julio Muñoz Ramonet”, *Quaderns Agraris*, núm. 39 (desembre 2015), p. 65-83.

RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (1960). *El jardín obra de arte*. Barcelona: Gráficas Layetana.

— (1979). “Els meus records de l’Exposició de 1929”, conferència pronunciada a la sala d’actes del Col·legi Oficial del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Barcelona: Biblioteca de COAC. Audiovisual S- DVD 169.



# Mil màquines no faran mai una flor

Rosa Cerarols

“Si mañana mismo ocurriera una fatídica catástrofe y los seres humanos desaparecieran de la faz de la tierra, las plantas ni se inmutarían: pero si fuera al contrario, nuestra especie no viviría para contarlo. [...] Es un hecho que el 99,5 % de la biomasa del planeta es vegetal. Y eso debería darnos qué pensar. Más que una cifra, se trata de una lección de humildad. La humanidad entera apenas representamos unas irrisorias décimas de la suma de todo lo viviente, lo que nos recuerda nuestra insignificancia.”

(Beruete, 2018: p. 67)

Els jardins, per sort, gaudeixen d'una llarga història. Són fruit del seu temps i ens mostren les particularitats dels llocs i de les seves societats. Molts són exemples de la voluntat de domesticar la natura, de reproduir-la o de sofisticar-la. Més endavant, també apareixen exemples d'enjardinament que provenen de l'ordenació urbanística, especialment en ciutats i com a mesura higiènica, per esponjar altes densitats, disposar d'espais públics i tenir vegetació més a prop. Són, en darrera instància, un llegat cultural de primer ordre, una suma material de la vida, humana i no humana.

El jardí també es pot entendre com a pràctica artística que, avui dia, cal vehicular-la a la noció de tota mena d'emergències, a les necessitats socials i a les demandes ambientals. Un exemple recent d'aquestes emergències ha estat l'exposició “Imaginaris multiespècies: l'art de viure en un món de contingència i incertesa”, comissariada per Christian Alonso a La Capella (Barcelona), on s'emfatitza que “la precarització de la vida a les nostres societats intervingudes per la tecnologia exigeix repensar la convivència entre espècies, requereix abraçar una concepció eticopolítica de la subjectivitat, i ens encoratja a construir comunitats heterogènies basades en el benestar comú” (Barcelona Cultura, 2022). O “ECOSS: Ecosistemes de l'inesperat”, iniciativa de Kòniclab per a l'Arts Santa Mònica, amb l'exhibició “d'experiències relacionals que volen interrogar-nos sobre els paradigmes antropocèntrics i contribuir a desplaçar els seus centres d'equilibri i de poder” (Arts Santa Mònica, 2022).

Aquest text vol fer èmfasi en el poder transformador de les plantes i en el potencial dels jardins per a la dignificació dels llocs en el marc de l'activisme i el pensament contemporani global. Tal com afirma Santiago Beruete a l'encapçalament del text (2018), però també altres com Carlos Magdalena (2018) o Stefano Mancuso (2019), sense plantes no hi ha vida, i menys en espais residuals (abandonats o arrasats). Per a Gilles Clément, els espais residuals són el resultat de l'oblit d'un espai anteriorment explotat, i al seu *Manifiesto del tercer paisaje* considera que com a “fragment irresolució del jardí planetari, el tercer paisatge està constituït pel conjunt dels espais residuals” (Clément, 2018: p. 11), alhora que “el sentiment de finitud ecològica converteix els límits de la biosfera al recinte dels éssers vius” (Clément, 2018: p. 14). En aquesta línia i en el que també es recull a *El jardín en movimiento* (Clément, 2017), el jardí —en el tercer paisatge, que remet al tercer estat— “és un espai que no expressa ni el poder ni la submissió al poder” (Clément, 2018: p. 17).

Així mateix, l'activisme és conscient que la desigualtat humana i la desigualtat mediambiental són dues cares de la mateixa moneda (Tamás, 2021: p. 18). Reperent la reflexió central de Walter Benjamin (2018), la tradició dels oprimits ens ensenya que “l'estat d'emergència en el qual vivim no és l'excepció sinó la regla”. I en aquest sentit, la societat, el



Imatge 1. Neteja i recuperació a partir de l'enjardinament a la fàbrica del Konvent (Berguedà).

clima, el medi ambient i la biodiversitat del planeta es troben radicalment en estat d'emergència. És per això que ens calen nous espais i formes de pensar, on el pensament ecològic contemporani i les pràctiques artístiques trobin la manera d'estimar allò no humà (Morton, 2019). Aquesta política de la cura i de la resignificació es porta a terme a partir d'una jardineria artística i activista, encapçalada per Pep Espelt, a l'espai cultural Konvent de Cal Rosal (Berguedà).

Les monges van marxar de la colònia Rosal l'any 1992. La fàbrica ja havia tancat. L'espai, convertit en un cadàver de la industrialització tèxtil, es va abandonar. Tot, menys el jardinet de les monges, que va continuar cuidant una veïna de la colònia, Mercedites Farràs, la mare del Pep Espelt. Posteriorment, de manera molt orgànica i com a acte de resistència, es dona una segona oportunitat al convent, cosa que evita la degradació total i fa renéixer la ruïna a partir de la tríada "art, cultura i territori" (Col·lectiu Konvent, 2022). La línia central del Konvent és l'experimentació, amb una mirada transversal i poc dogmàtica, vinculada a la cura o al poder guaridor de les plantes en espais residuals, amb l'objectiu de tenir un paisatge viu. Avui, a partir d'intervencions a petita escala, l'espai s'ha convertit en un banc de proves, en un espai de guariment d'entorns desfavorits (vegeu la imatge 1). I en una pràctica replicable: el projecte *Beirut 480m* n'és un exemple.

El 4 d'agost de 2020, al port de Beirut van explotar 2.750 tones de nitrat d'amoni. El resultat va ser 218 persones mortes, 7.000 de ferides i 300.000 persones desplaçades (Amnistia Internacional, 2021). Va ocasionar una devastació enorme en un radi de 20 quilòmetres a la rodona, que va destruir 77.000 habitatges. Tot i que el nitrat d'amoni s'utilitza sobretot com a fertilitzant, també s'empra com a base explosiva. A Beirut, la perillosa acumulació de productes químics va acabar en tragèdia i el seu impacte catastròfic va ser el catalitzador d'una forta crisi política, social i econòmica que encara perdura (Nacions Unides, 2022). La resposta solidària i activista va ser immediata. També l'artística, com la de la proposta *Persona: cross-border Art Collective*, que empra l'art per enfortir moviments socials i afavorir l'autosuficiència, i en el qual s'emmarca el projecte desenvolupat per membres del col·lectiu Konvent al barri de Karantina de Beirut el novembre de 2021.



Imatge 2. Edifici intervingut amb el projecte *Beirut 480m* al barri de Karantina.

*Beirut 480m* és una intervenció artística de reparació de la devastació causada per l'explosió al port de Beirut l'agost de 2020 que utilitza el poder transformador de les plantes i del jardí per a la dignificació dels llocs. Es tracta d'una acció d'enjardinament social transformador, de plantar la llavor de la vida en un espai mort, arrasat. També denuncia les negligències i l'impacte urbanístic i hi reflexiona, arran de l'estudi elaborat per l'agència Forensic Architecture, segons el qual, per qüestions de seguretat, la distància mínima entre la ubicació del magatzem de nitrat d'amoni i els habitatges hauria de ser de 1.570 metres (Forensic Architecture, 2020). El barri de Karantina és a 480 metres d'on es va produir l'explosió, distància que ha donat nom al projecte artístic multidisciplinari realitzat per la fotògrafa Anna Bosch, el científic Joan Perramon i el jardiner Pep Espelt.

La intervenció es va portar a terme en un edifici de tres plantes, del qual pràcticament només queda l'esquelet i que està aparentment abandonat (vegeu la imatge 2). Des del terrat hi ha unes excel·lents vistes al port i a l'anomenada *zona zero*. El treball d'acupuntura es va fer implicant diferents actors (vegeu la imatge 3), on destaca la provisió de plantes del vi-

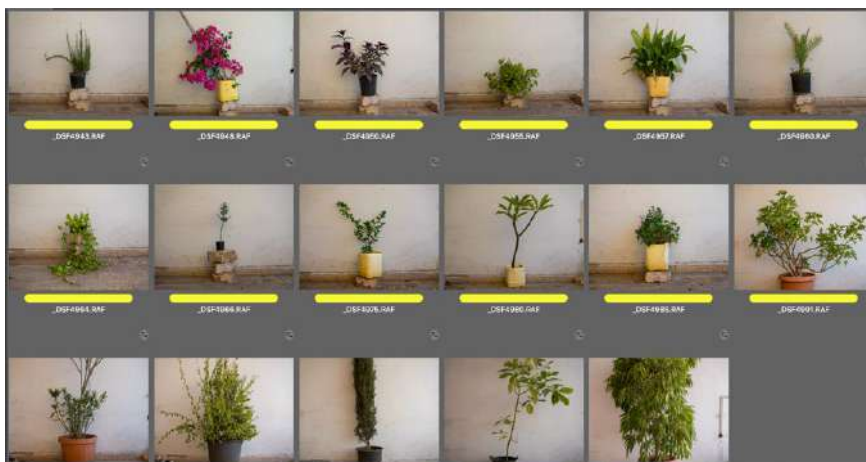


Imatge 3. Realització del jardí al balcó de l'edifici amb plantes del viver d'Alice Eddé.

ver personal d'Alice Eddé, una nord-americana establerta al Líban des dels anys setanta (vegeu la imatge 4). Com s'ha dit, l'enjardinament és l'objectiu central de la proposta, entenent que les plantes contribueixen a fer reviure espais arrasats i ajuden a superar, per mitjà de la cura, el procés social, material i orgànic de la letargia. Una proposta-llavor activista que ajuda a visibilitzar diferents emergències, com la de Suleiman, que va escapar de la guerra de Síria, viu sol a l'edifici intervingut i s'ha convertit en el seu jardiner.

*Mil màquines no faran mai una flor*, ni les de la revolució industrial al Konvent ni les del transport marítim contemporani ni dels containers abandonats al port de Beirut.





Imatge 4. Catàleg de les plantes escollides per a la intervenció.

## Referències bibliogràfiques

AMNISTIA INTERNACIONAL. *Líbano: Un año después de la devastadora explosión de Beirut, las autoridades obstruyen descaradamente la acción de la justicia* [en línia]. <<https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/08/lebanon-one-year-on-from-beirut-explosion-authorities-shamelessly-obstruct-justice/>> [consulta: 13.06.2022].

ARTS SANTA MÒNICA. *ECOSS. Ecosistemes de l'inesperat*. [en línia]. <<https://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/ECOSS.-Ecosistemes-de-linesperat>> [consulta: 13.06.2022].

BENJAMIN, Walter (2018). *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus Ediciones.

BERUETE, Santiago (2018). *Verdolatria. La naturaleza nos enseña a ser humanos*. Madrid: Turner Noema.

CLÉMENT, Gilles (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

—(2018). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

COL·LECTIU KONVENT (2022). “Art, cultura i territori al Konvent de Cal Rosal”, dins Rosa Cerarols i Joan Nogué (eds.). *L'altre món rural. Reflexions i experiències de la nova ruralitat catalana*. Manresa: Tigre de Paper, p. 343-348.

FORENSIC ARCHITECTURE. Agència de recerca. *The Beirut Port Explosion*. [en línia]. <<https://forensic-architecture.org/investigation/beirut-port-explosion>> [consulta: 13.06.2022].

LA CAPELLA. *Exposició Imaginaris multiespècies* [en línia]. <<https://www.lacapella.barcelona/ca/imaginaris-multiespecies>> [consulta: 13.06.2022].

MAGDALENA, Carlos (2018). *El mesías de las plantas*. Barcelona: Debate.

MANCUSO, Stefano (2019). *El increíble viaje de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MORTON, Timothy (2019). *Being ecological*. Cambridge: MIT Press.

NACIONS UNIDES. ORGANITZACIÓ INTERNACIONAL. *Expertos de la ONU piden investigar la explosión de 2020 en el puerto de Beirut* [en línia]. <<https://news.un.org/es/story/2022/08/1512492>> [consulta: 13.06.2022].

TAMÁS, Rebecca (2021). *Extraños. Ensayos sobre lo humano y lo no humano*. Barcelona: Anagrama.



Resúmenes  
en castellano

I.

# El pasado en el presente

## Jardines escondidos. El arte de visitar un jardín (escondido)

Ignacio Somovilla

Este texto pretende hacer un recorrido sobre una trayectoria profesional nacida en el seno de un jardín “clásico”, la Fundación-Museo Evaristo Valle (Xixón, Asturias). A partir de este arranque he ido ensanchando la mirada, siempre cimentada en las fuentes clásicas y en la historia canónica del jardín, acercándome a otros lugares. Desde siempre, todas las artes han mirado al jardín y han reflejado en sus obras todo aquello que le iba aconteciendo. Estas han ido ofreciendo un variado conjunto de miradas desde diferentes lugares: el jardín como creación artística, como metáfora, sátira, escenario, espacio de reivindicación política, social, individual... El jardín como estado moral o de conflicto, el jardín como bastión último, refugio de placeres privados o lugar heterotópico por antonomasia. El jardín da cabida a todo, porque el jardín es permeable al mundo al que sirve. Y ello a pesar de que sus muros son altos e impenetrables, y capturan la belleza de los jardines sin que apenas trasluzcan al exterior; también son transparentes y nos permiten entender y explicar nuestros paraísos perdidos y, de vez en cuando, recuperados. La historia de la humanidad es eso, la historia de los constantes intentos de recuperar el paraíso, un vergel maravilloso y único. Todos estos caminos por los que transitamos en el jardín convergen en un mismo lugar: el jardín como creación cultural y como reflejo de nuestro espíritu mutante.

Si el inicio mítico de la jardinería occidental hay que situarlo en el Génesis bíblico, ese lugar donde no existe arquitectura y el jardín era suficiente para dar cobijo, tenemos que plantearnos la pregunta de qué entendemos por jardín. Numerosos ejemplos de la jardinería histórica (Aranjuez, Villa Adriano, Laberinto de Horta, Central Park...) nos pondrían de acuerdo en su definición, pero esta unanimidad seguramente desaparecería al ensanchar la mirada y adentrarnos en terrenos del arte —como el *land art*— o en ejemplos más cercanos al arte popular. ¿Podría esto considerarse un jardín? Podría, si manejáramos definiciones como la que, por ejemplo, dice que jardín es la manifestación cultural de la creación

humana donde la naturaleza (o su abstracción) siempre está presente.

A través de una serie de experiencias personales —comisariado de exposiciones, libros sobre espacios verdes atípicos en Barcelona, coordinación del ciclo de cine y jardín, etc.—, la mirada se completa y enriquece, aportando nuevos elementos de conocimiento y toma en consideración y valor.

Desde una postura crítica se nos ha permitido acercarnos con curiosidad a un conjunto de parques creados con el advenimiento de la democracia y los años de los nuevos ayuntamientos democráticos. El área metropolitana barcelonesa estaba llena de grandes fincas de recreo que se convirtieron en parques públicos. Desgraciadamente, la imperiosa necesidad de dotar de espacios verdes a esas poblaciones impidió que esos jardines históricos se preservaran como tales. En cambio, se transformaron en parques públicos con elementos históricos variados, aislados, descontextualizados y mezclados, con instalaciones deportivas, áreas de juegos infantiles y toda suerte de nuevas intervenciones arquitectónicas, desfigurando y desvirtuando esos jardines antiguos e impidiendo cualquier lectura en clave histórica. Se hace referencia a una serie de ejemplos que apoyan nuestra tesis, como Can Mercader en Cornellà de Llobregat, Can Vidalet en Esplugues de Llobregat, Ca l'Arnús y Can Solé en Badalona y Torreblanca en Sant Feliu de Llobregat.

No son los únicos ejemplos de “destrucción” o desfiguración de jardines, sino que se citan ejemplos como la creación del Museu de la Mediterrània en Torroella de Montgrí (Girona), donde su rehabilitación para convertirlo en museo supuso el borrado del pequeño jardín trasero de la casa. O los casos en los que la entidad financiera “la Caixa”, se deshizo del pequeño patio ajardinado del Palau Macaya cuando afrontó su íntegra rehabilitación, o la desaparición de buena parte de los jardines de Cap Roig para colocar allí diversos elementos como escenario y graderías, del festival de igual nombre.

Otro tema que cada día nos despierta mayor fascinación son los jardines excéntricos. ¿Qué motiva que gente de orígenes, educaciones y fortunas tan diversos, en las cuatro esquinas del globo, se entreguen a una creación excesiva y excéntrica que de alguna forma los hermana? Algunas características comunes hacen que los intentemos meter en un mismo cajón, la originalidad siempre está presente, el escaparse a los cánones convencionales de conceptos tan escurridizos como el “buen gusto”, la mezcla, el exceso, el *horror vacui*, un peculiar sentido del humor, lo lúdico, el mestizaje entre elementos “históricos” con una amplia panoplia de cultura popular, su construcción que se dilata en el tiempo y casi nunca se da por acabada. Lo que parece que también los une es que detrás de cada obra, detrás de cada jardín, hay siempre un personaje muy especial, alguien que no pasa desapercibido y para el que tampoco encontraríamos un adjetivo único e inequívoco. Sus génesis

son tan variadas como ejemplos encontramos, aunque sus creaciones son de una absoluta originalidad e irrepetibilidad. Bomarzo, seguramente, es el padre de todos los jardines excéntricos que habrían de venir, y aquí esbozamos solo algunos pocos ejemplos, como el Palais Ideal del cartero Cheval, en Francia, las cabañas de Argelaguer de Josep Pijuià, o el Mara Mao de Pepe García, *Pillimpo*, en Lanzarote.

Por último, se plantea la candente cuestión de cómo incorporar los nuevos relatos —género, LGTBI, esclavismo y colonialismo, etc.— a las historias que encierran los jardines para así navegar entre el oleaje que marca la contemporaneidad.

## La percepción de los jardines de la Alhambra

José Tito Rojo

El objetivo del presente capítulo es doble: por un lado, indagar sobre la percepción actual de la fortaleza de la Alhambra como lugar en el que se entremezclan edificios y jardines formando un conjunto inseparable, y, por el otro, plantearse como problema la estructura paisajística del núcleo central de los palacios en los momentos fundacionales.

Respecto al primero de los aspectos, se plantea cómo a mitad del siglo XIX el sitio estaba prácticamente desprovisto de jardines que permitieran una visión de una Alhambra en la que los jardines fueran un componente importante. En ese tiempo solo se conservaba uno de época medieval islámica, el Patio de los Arrayanes, y escasos fragmentos incorporados tras la conquista cristiana. La percepción de la Alhambra jardinera se empieza a establecer tras las secuencias de ajardinamiento realizadas después de su declaración como Monumento Nacional en 1868. Primero por el director Rafael Contreras, entre 1875 y 1880, y luego por Leopoldo Torres Balbás, entre 1923 y 1936, en intervenciones que fueron terminadas y continuadas por su sucesor Francisco Prieto-Moreno.

Se analiza también cómo en la segunda mitad del siglo XIX el orientalismo, por encima de la realidad prácticamente carente de jardines, imaginó una Alhambra nazarí en la que estos tenían protagonismo. Ensueño que colaboró a la fama de los jardines de la Alhambra, que ya se había apoyado en las realizaciones de los románticos de la primera mitad de ese siglo, que pusieron el acento en el efímero jardín del Patio de los Leones realizado hacia 1810, pero que había sido eliminado en 1844. Durante mucho tiempo, este jardín fue considerado una muestra eminente de la jardinería musulmana, a pesar de tratarse de una obra del ochocientos. En efecto, los recientes estudios sobre el patio han dado crédito a la idea de que en la Edad Media, cuando se hizo el palacio, estuvo solado y no fue un jardín.

En la segunda parte del trabajo se estudian los restos de elementos de jardín localizados en la zona central de la Alhambra, el Patal en sentido amplio, que fueron excavados sucesivamente por Modesto Cendoya y por Leopoldo Torres Balbás a principios del siglo XX. Aparecieron allí terrazas, muros de contención, estanques y un pabellón que, sumados al conservado gran pabellón del Patal Bajo, certifican que esa área estaba provista de jardines en los primeros momentos de la Alhambra. En el siglo XIII, antes de que se hicieran los palacios posteriores, especialmente los de Comares y Leones, estuvo allí el primer gran palacio de la Alhambra, el llamado del Patal Alto. Su cronología ha sido motivo de una serie de hipótesis que, con el avance de los estudios, ha ido paulatinamente atrasándose. Al principio, tras su excavación por Torres Balbás en la década de 1930, se consideró realizado por un sultán del periodo final de la dinastía nazarí, Yusuf III, luego se apuntó que pudo ser obra del segundo sultán de la dinastía, Muhammad II, sin faltar algún investigador que ha llegado a considerar que pudo haber sido hecho por el primer sultán, su padre Muhammad I.

Fuera de uno u otro de estos dos, la ubicación en el centro de los terrenos y la disposición de alargadas terrazas que bajan desde él hasta el lienzo norte de la muralla permiten proponer un inicio de la Alhambra en el que los jardines exteriores de los palacios tenían un protagonismo que hoy ha quedado enmascarado por la fortaleza visual de los jardines interiores, los patios, y por la pertenencia al siglo XX de los jardines que hay hoy en ese lugar.

La relevancia de esos jardines aumenta con la interpretación que hacemos de las principales edificaciones de las terrazas, especialmente del llamado Patal Bajo, que la reciente historiografía ha interpretado como un palacio aislado del resto de las terrazas mediante cierres de fábrica. La interpretación que se propone en este trabajo es que no se trataba de un palacio, sino de un pabellón de jardín, abierto, al pie de un estanque y formando eje con otro pabellón más pequeño, dos terrazas más arriba, rodeado de un estanque en forma de U.

La conclusión del trabajo confronta lo que dicen los restos que descubrió la arqueología del siglo XX con la visión de los románticos y orientalistas, que, por encima de los testimonios reales que se conservaban en su tiempo, se basaba solo en el ensueño. Paradójicamente, ese ensueño poético era una percepción muy cercana a la que es posible hoy gracias a los restos excavados y a los jardines que se hicieron luego sobre ellos.

El núcleo central de la Alhambra fue en su inicio un palacio con amplios jardines, luego con el abandono de la fortaleza y la destrucción de los edificios pasó a ser solar y zona de huertos de escasa voluntad estética y, finalmente, ha vuelto a ser lugar de jardines. Una curiosa evolución que ha tenido la fortuna de devolver al monumento la entidad paisajística que había perdido.

## Jardines históricos, verdad y ficción. Apuntes sobre el jardín italiano del siglo XX: invenciones, copias, influencias

Simonetta Zanon

*Giardini storici, verità e finzione* (“Jardines históricos, verdad y ficción”) es el título de un libro y también fue el título de un congreso organizado por la Fondazione Benetton Studi Ricerche, las Jornadas Internacionales sobre el Estudio del Paisaje del año 2019, dedicadas a este tema en el marco de un interés renovado por el jardín histórico, una cuestión que encierra muchos significados y valores importantes; basta con pensar en sus dimensiones: botánica, ecológica, social, artística y de cuidado. En esta materia podría inspirarse, de hecho, el actual discurso público sobre la cultura y el diseño del paisaje *tout court*, teniendo en cuenta el vínculo inherente que existe entre el jardín histórico y el ámbito más amplio de la relación de los humanos con los demás seres vivos de la Tierra. Pero todo esto corre el peligro de quedar eclipsado por otras cuestiones que se consideran más importantes y urgentes, porque están relacionadas de un modo más inmediato y explícito con la preocupación por la terrible crisis medioambiental que vivimos, el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad, o bien incluso por otros temas que se perciben como más próximos, como, por ejemplo, los problemas que afectan a la periferia o el espacio público en el ámbito urbano.

Conscientes de la complejidad del tema de los jardines históricos y todas las problemáticas relacionadas —como, por ejemplo, el cuidado y la renovación del patrimonio vegetal o el uso que se da a los jardines de las villas (solo en el Véneto, mi región, se cuentan por millares) o incluso la gestión de los parques públicos históricos—, y ante el riesgo real de abordarlo de forma banal y genérica, hablando al mismo tiempo de todo y de nada, al tratar un tema tan amplio en la preparación de la conferencia y del libro mencionado, nos ha parecido interesante centrarnos en un tema concreto, posiblemente original y en cierto modo sorprendente. Lo hemos hecho después de subrayar la necesidad, también por parte de las instituciones, de hacer un seguimiento del avance de los estudios teóricos y filológicos, y de aplicar métodos de experimentación originales y actualizados.

Así pues, surgió la idea de profundizar, con una mirada aparentemente irónica que quizás roza la irreverencia, en los momentos en que, sobre todo en el siglo pasado, se recurrió a la historia para replicar las formas y los modelos mediante el ejercicio de la copia, de la imitación, de acuerdo con una actitud hacia el pasado que hoy en día también podemos releer siendo más conscientes de algunos de los riesgos que afronta la cultura contemporánea al abordar el paisaje histórico.

Esta práctica, habitual en todas las artes y productos culturales, tiene especial interés en el ámbito del jardín, teniendo en cuenta que, para estas obras “abiertas”, recurrir al pasado también tiene que ver con la ambición de perdurabilidad de un elemento que, en cambio, es inherentemente provisional y frágil, puesto que está formado sobre todo por materia viva sujeta a los inevitables ciclos de la vida y la muerte.

En el arte de los jardines, la evocación del pasado se ha hecho de mil maneras diferentes: copias, recreaciones, restauraciones fantásticas, reinvencciones ilusorias, antiguos jardines devueltos a un estado original que nunca existió, modas pasajeras, homenajes, fantasías... No estamos hablando de un panorama de blancos y negros, sino de un conjunto de texturas y grises, de sensaciones y lecturas que a veces han acumulado y acumulan diferentes matices en un mismo lugar.

Por otro lado, si reflexionamos sobre ello, las composiciones más conocidas de jardines han derivado precisamente de trayectorias de pensamiento de esta índole, de procesos de relectura crítica y de intercambio, de la reinterpretación de “tipos” y elementos consolidados en el pasado —en una zona geográfica y en un momento histórico determinados—, cuya importancia y autoridad se reconocían asumiendo (o rechazando) los códigos. No se trata, pues, de réplicas banales, sino de formas de metabolizar experiencias y transferir modelos —no solo estéticos— de una cultura a otra, relaciones y conexiones directas que no van en detrimento de la autenticidad de un lugar, que también está hecha de las raíces y referencias culturales que sustentan un proyecto, y de sus cambios a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, es importante trazar una historia mucho más dinámica y articulada que la representación rígida y en parte engañosa que, por desgracia, ha contribuido a construir la propia historia de los jardines, una disciplina que en Italia no se desarrolló hasta el siglo xx (en otros lugares fue a mediados del xix), y tenemos el deber de intentar hacer justicia.

La definición tradicional de los distintos modelos compositivos respecto a épocas y contextos geográficos más o menos precisos (el jardín italiano, el jardín francés, el jardín inglés...), en que el jardín se considera casi la encarnación de una nación, de un espíritu, en ciertos casos incluso de una raza, nos ha llevado a imaginar la historia del jardín como un tipo de sucesión de estos modelos a lo largo del tiempo, según una hipotética evolución lineal que lo une al otro, y de un país a otro, según una visión de la que todavía no es tan fácil liberarse y que no se corresponde con la realidad, sino que la simplifica.

“La época de intercambios” o, mejor dicho, las diversas “épocas de intercambios”, concretamente las que han afectado al jardín italiano, representan momentos de extrema vitalidad de la cultura del jardín, desde el punto de vista teórico y también en la práctica, ya sean construcciones *ex novo* o interven-

ciones en contextos históricos. Se puede decir que el jardín a la italiana, por la forma como ha aportado y recibido influencias a lo largo de los siglos, tanto en Europa como en los territorios de ultramar, es realmente emblemático de una historia sorprendente y apasionante, con muchos aspectos aún por explorar.

Observar la historia del jardín desde este punto de vista, intentando coger las conexiones y el devenir de unos lugares que siempre han sido extraordinarios contenedores de diferentes culturas, estéticas, modas y ecologías —todos ellos, elementos que encuentran en el jardín una síntesis que se renueva y evoluciona cada día—, es realmente apasionante y ofrece muchas posibilidades de investigación.

Entre estos, merece la pena mencionar al menos el paisajismo contemporáneo: hay muchos protagonistas en la escena internacional que han sido capaces de desarrollar formas innovadoras recurriendo precisamente al vocabulario tradicional del arte del jardín y reelaborándolo de una manera original en nuevos proyectos o incluso interviniendo en contextos históricos, unas figuras que han mostrado y siguen mostrando un enfoque sensible e interesante del diseño, capaz de tener en cuenta las exigencias contemporáneas (turismo, conservación, cambio climático...) y respetar al mismo tiempo la estratificación histórica del lugar y del contexto.

Concretamente, el arquitecto paisajista suizo Dieter Kienast (fallecido de forma prematura en 1998) creó a principios de los años noventa un jardín en Üetliberg que nos parece un ejemplo especialmente exitoso, en este caso gracias al acertado uso del lettering, de la reinterpretación de contenidos y modelos estilísticos de distintas épocas, que no tiene nada que ver con la imitación o la copia y que, por el contrario, manifiesta la habilidad del diseñador a la hora de evocar explícitamente figuras, significados y símbolos del pasado, gracias a un recurso compositivo adoptado de la historia del jardín, sencillo y eficaz a la vez. Hablamos precisamente de la utilización de las inscripciones, que el propio Kienast, en uno de sus escritos, resigue en la historia del arte de los jardines, desde el Bosque Sagrado de Bomarzo hasta las intervenciones contemporáneas de Jenny Holzer e Ian Hamilton Finlay, pasando por los grandes jardines paisajísticos de Stowe, Wörlitz o Ermenonville.

Al propio Dieter Kienast confiamos también una conclusión perfecta para estos breves apuntes, a través de una de las diez tesis de su famoso decálogo para el jardín, publicado en la revista *Lotus International* (núm. 87, 1995, p. 62-81):

“Otra premisa básica de la arquitectura de jardines es el respeto por el lugar: un concepto que —aunque se haya abusado mucho de él— sigue siendo indispensable para nuestro trabajo, porque es el responsable de evitar la arbitrariedad y la intercambiabilidad de las soluciones. La autenticidad del lugar, definida por las imágenes, los materiales y el uso que se hace de ellos, sigue siendo decisiva.

Los jardines, los parques y las plazas tienen que mostrar su propia historia, y también explicar nuevas historias. Son lugares poéticos de nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro.”

Se trata de unas palabras que son fáciles de compartir y que pueden inspirar intervenciones capaces no tanto de congelar las formas de la historia como de reinterpretarlas de acuerdo con la actualidad de los lugares, los contextos y las personas que los habitan y los cuidan.

## Historia y naturaleza de la restauración del jardín en Italia

Giuseppe Rallo

El sexto coloquio de ICOMOS-IFLA sobre jardines históricos celebrado en Florencia en 1981 y las cartas para la restauración de jardines históricos publicadas para aquella ocasión supusieron el inicio de un largo periodo de estudios y, sobre todo, propiciaron en el ámbito nacional italiano un cambio en la atención de los jardines históricos, su conservación y el estado de abandono en el que se encontraban muchos de ellos. Todo ello marcó el inicio de un periodo de contraste de ideas en torno al tema, y en 1983 se creó el Comité Nacional para el Estudio y la Conservación de los Jardines Históricos, dentro del entonces Ministerio de Patrimonio Cultural y Medio Ambiente italiano.

El jardín parece que adquiere entonces un nuevo estatus en el marco de las políticas culturales nacionales, lo cual llevó a su reconocimiento definitivo como parte integrante e indispensable del patrimonio cultural italiano, necesitado de estudios, atención, fondos y estrategias politicoculturales, que después de la guerra habían sido prácticamente inexistentes. A partir de la Carta Italiana de Restauración de Jardines o Carta de Florencia de 1981, se percibe, primero en la teoría y después en la práctica, una creciente atención por la materia del jardín y su estratificación, no solo como expresión del arte de componer un paisaje, sino también como documento capaz de narrar la evolución del “sentimiento” y del valor de la naturaleza, así como las relaciones cambiantes entre el espacio diseñado y el paisaje. Los ensayos y debates que se producen en los congresos organizados por el Comité esbozan cada vez con mayor claridad y más ejemplos una manera italiana de afrontar la restauración de los jardines, basada, por un lado, en el análisis de los elementos ya existentes y la lectura de su polimaterialidad, y, por el otro, en la sucesión de las versiones que conducen al estado actual de los elementos sobre los que se interviene.

En los congresos organizados por el entonces Ministerio de Bienes y Actividades Culturales de Italia que se celebraron hasta el año 2000, se pre-

sentaron importantes experiencias llevadas a cabo en los principales jardines a cargo del Estado y bajo la tutela de los departamentos y de los principales museos nacionales. También se iniciaron una serie de talleres de proyectos sobre los aspectos expuestos anteriormente, pero se omitieron dos grandes temas: la intervención en el paisaje exterior al jardín, y la estrategia de valorización, con la excepción de un único ejemplo importante, el palacio de Racconigi (en el Piemonte), donde después de restaurar el gran parque se llevó a cabo una tarea de recopilación de información, gestión y valorización. El caso de Racconigi supone una gran innovación en el panorama italiano, puesto que, además de estar implicado el Ministerio, también lo estuvo el Gobierno de la Región del Piemonte, instituciones bancarias privadas y ayuntamientos, y configura una experiencia de formación multidisciplinaria con resultados excelentes. Se trata de un proyecto a escala territorial que, junto con el Palacio Real de Turín, se ha trasladado a otras maravillas de los Saboya, como la Villa de la Reina, el pabellón de caza de los Stupinigi y el exitoso proyecto del Palacio Real de Venaria.

Paralelamente, se llevaron a cabo otras iniciativas importantes, como las obras en algunas zonas de los jardines de Boboli, de los Medici, las de la Villa de Castello, con su extraordinaria colección de cítricos, las de los jardines de Petraia, situados en Florencia; los jardines de flores de Villa Borghese, en Roma; el jardín inglés y el jardín Castelluccia del Palacio Real de Caserta; la Villa Pisani, en Stra, en la provincia de Venecia, y el jardín Soranzo Cappello, en Venecia, entre otros. Todas estas intervenciones tienen varios puntos en común y han sido dirigidas y gestionadas por funcionarios arquitectos paisajísticos del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales.

En el último congreso celebrado en Nápoles en el año 2000, organizado por el Comité Nacional para el Estudio y la Conservación de los Jardines Históricos, se abordó el tema del plan director o plan de mantenimiento y del uso compatible del jardín. Se publicó también un importante trabajo elaborado por expertos de diferentes disciplinas, que fue el primero de este tipo en Italia, titulado *Bozza di Capitolato per il restauro del giardino storico* ("Proyecto de pliego de condiciones para la restauración de jardines históricos"). El trabajo recoge las experiencias prácticas adquiridas entre los años 1990 y 2000, y el equipo que lo elaboró estuvo formado por funcionarios del Ministerio de Cultura, de universidades, de la Asociación Italiana de Arquitectos del Paisaje y varios profesionales.

Entre los años 2000 y 2020, se produce un cambio de perspectiva y punto de vista instigado también por el Convenio Europeo del Paisaje. Cambia la escena cultural, y esto lleva a replantearse el significado del jardín en el contexto urbano y paisajístico. A su dimensión histórica como jardín o parque que forma parte de un conjunto monumental, se añaden otros valores ligados a su papel paisajístico

y microambiental, y como elemento identitario de lugares y comunidades, y se abre el camino hacia una serie de actividades de valorización. Al mismo tiempo, en los últimos diez años, los temas referentes al cambio climático y los problemas ecoambientales conducen también a una revisión del papel y el significado de los jardines históricos en el ecosistema urbano y territorial.

Hoy, los grandes jardines son considerados importantes sistemas naturales para la gestión ecosistémica del territorio y son leídos como elementos de un contexto más amplio que debe incluir progresivamente el medio ambiente, la agricultura y los aspectos sociales y económicos, de modo que se amplía de manera muy significativa el papel que puede desempeñar el jardín histórico en la estructura urbana y territorial. En este sentido, es muy significativo e importante el contenido de la convocatoria estatal de 2021 para la financiación de la restauración de jardines históricos italianos, en el marco del Plan Nacional de Recuperación y Resiliencia, donde se otorga un amplio espacio y valor a los temas inherentes a la gestión, el valor botánico y el valor ecosistémico ambiental del jardín, identificando estas categorías como base de cada proyecto, como de hecho ha acabado pasando. Esta convocatoria ha sido muy concurrida y se han presentado a ella casi un millar de proyectos, lo que demuestra no solo la magnitud del patrimonio nacional de parques y jardines, sino también la vitalidad, el interés cultural y la inversión económica existente en torno al tema de los jardines históricos, teniendo en cuenta que una parte de la financiación se dedica también a la formación y a la catalogación nacional.



## II.

# Los jardines históricos en Cataluña

## Aproximación a la diversidad y tipologías de los jardines de interés patrimonial de Cataluña

Jordi Díaz Callejo

El concepto de *jardín histórico* ha arraigado en el lenguaje para definir un jardín antiguo al que se le asocian elementos y valores que lo convierten en un espacio singular. La Carta de Florencia o de los Jardines Históricos elaborada por ICOMOS en 1981 y publicada en 1982, fue un instrumento para el reconocimiento, la rehabilitación y la puesta en valor de los grandes jardines monumentales. Con el tiempo, ha sido un punto de referencia para facilitar también el reconocimiento de otros jardines más modestos, pero aún a menudo la expresión *jardín histórico* nos hace pensar solo en los grandes jardines. Por eso considero más conveniente utilizar la expresión de *jardín de interés patrimonial*. Emplearla nos permite incorporar a los ya reconocidos como jardines históricos otros jardines más modestos que no tienen la suficiente relevancia histórica y otros que no han recibido tal reconocimiento, pero que conservan vestigios coherentes de elementos, composiciones o estructuras jardineras de gran valor, a pesar de que el jardín como unidad compositiva haya quedado, en parte, velado por las transformaciones.

Un jardín es un “espacio de terreno delimitado, ordenado y plantado con vegetales plácientes (a diferencia del jardín agrícola, que tiene vegetales productivos) que se destina a recreo de los inquilinos de una vivienda (jardín privado) o de toda una vecindad (jardín público)”. Esta es una definición clásica de jardín, redactada por Nicolau M. Rubió i Tudurí para la *Enciclopèdia Catalana*.

Hablar sobre la diversidad de los jardines de Cataluña es hablar de su riqueza, de la creatividad de las sucesivas sociedades, colectivos y personas que los han hecho posibles. Los jardines son productos de la cultura y, al mismo tiempo, productores de esta, y uno de los componentes más frágiles de nuestro patrimonio. Un jardín es el reflejo de una manera de entender y relacionarse con el entorno y el paisaje, de relacionarse con otros seres vivos y es testigo de la

forma de vivir de una sociedad. La sociedad burguesa de Cataluña desde mediados del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX fue muy activa y creó la gran mayoría de los jardines de interés patrimonial de Cataluña.

### La dificultad de establecer tipologías en jardinería

Establecer una categorización tipológica de los jardines que se desarrollaron durante este periodo es complejo y presenta muchas dificultades. La más importante, quizás, es la poca bibliografía existente y la ausencia de estudios y descripciones sobre los jardines de Cataluña, y la segunda a menudo está relacionada con el estado de conservación del jardín y la habitual superposición de actuaciones. Todos los jardines se transforman a partir de una composición inicial; el tiempo y las voluntades de los propietarios los suelen transformar para adaptarlos a nuevas necesidades o nuevos gustos.

Hay tres figuras determinantes en la morfología o tipología de un jardín: la propietaria o promotora, la experta y la constructora-conservadora. Las tres figuras pueden coincidir en un solo personaje o darse varias combinaciones entre ellas, pero son determinantes en la composición y la imagen del jardín y en su evolución.

### Criterios y tipologías de jardines

Para establecer las diferentes tipologías se han tomado en consideración criterios morfológicos de calidad formal, la estética y la composición; criterios sociológicos, políticos, urbanísticos, arquitectónicos y geográficos, y criterios sociales, históricos y religiosos, además de la propia experiencia.

Una vez establecidos los criterios y analizado numerosos jardines, se han creado las siguientes tipologías, que se definen de la siguiente forma:

*Jardines domésticos*: la principal característica que define esta tipología es considerar que estos jardines son una extensión de la casa. Los encontramos en ámbitos rurales y urbanos formalizados como corrales, patios y otros espacios similares, con una gran diversidad formal.

*Jardines burgueses de parcela*: son aquellos en los que la casa es un referente omnipresente en el jardín. Son los característicos jardines de parcela que suelen rodear la vivienda por las cuatro fachadas. En Cataluña, este tipo de conjunto vivienda-jardín es conocido como la *torre*.

*Jardines/parques de la gran burguesía o nobleza catalana*: representan los jardines y parques de gran extensión, anexos a las casas señoriales de la gran burguesía industrial, comercial y financiera catalana. El jardín tiene una total autonomía respecto a la casa, que deja de ser omnipresente.

*Jardines del mundo industrial, de los centros de trabajo*: son los jardines de fábricas, recintos fabriles como las colonias industriales y los relacionados con el mundo del vino y las cavas.

*Jardines de instituciones y sociedades:* aquellos jardines fruto de la actividad de la administración pública y centros oficiales, y los generados por la sociedad civil de asociaciones recreativas y culturales, casinos y ateneos son los que se incluyen en esta tipología.

*Jardines propios del urbanismo:* los creados por la necesidad de organizar y adaptar el espacio público de las poblaciones donde vivimos a las necesidades de ocio, salud y bienestar que deseamos.

*Jardines del ámbito de la salud y el ocio sanitario:* se trata de un gran conjunto de jardines relacionados directamente con la salud, como los de clínicas, hospitales y otros centros de salud de todo tipo, incluyendo los balnearios. No es posible concebir un balneario sin un jardín donde encontrar el descanso físico y emocional.

*Jardines asociados al patrimonio religioso:* en esta tipología se encuentran los jardines propios de los conventos, monasterios, claustros, santuarios, cementerios y otros recintos religiosos.

*Jardines botánicos y de colección:* pertenecen a este grupo los verdaderos jardines botánicos concebidos como instituciones especializadas en la investigación, la conservación y la divulgación de la diversidad vegetal con criterios científicos y con la exhibición de colecciones de plantas vivas. En su mayoría dependen de instituciones públicas como ayuntamientos, universidades u otras administraciones.

Para finalizar esta aproximación a la diversidad y las tipologías de los jardines de interés patrimonial en Cataluña, hay que destacar los numerosos jardines que tenemos sin identificar ni reconocer. Todavía existe un número nada negligible de jardines por descubrir en Cataluña. No estoy hablando de lugares misteriosos, secretos o escondidos, sino sencillamente de jardines que nadie ha visto y valorado desde una visión jardinera o paisajística.

En los catálogos municipales de nuestras poblaciones hay muchos jardines que, cuando aparecen, lo hacen como jardines asociados a viviendas. Es una práctica habitual catalogar el edificio e incluir en la ficha que tiene jardín, pero normalmente no hay ninguna aproximación o reconocimiento al valor o interés que pueden tener. Seguramente, la mayoría no son grandes jardines, pero son los que tenemos y forman parte de nuestro patrimonio jardinero. Un jardín, por modesto que pueda parecer a primera vista, puede aportar nuevas competencias que ayuden a interpretar mejor otros jardines. Ojalá no los acabemos perdiendo.

En este capítulo se citan numerosos jardines y su clasificación. Se hace especial mención al caso del jardín de Can Comulada como uno de estos jardines todavía ocultos que han pasado desapercibidos y en peligro de desaparición y el de la Torre Pallaresa en Santa Coloma de Gramenet, el que posiblemente sea el jardín más antiguo de Cataluña.

## Proyecto de análisis y valoración de los jardines más relevantes en Cataluña

Elena Belart Calvet i Miquel Barba Vidal\*

El presente artículo es el resumen del trabajo redactado bajo el encargo de la Dirección General del Patrimonio Cultural del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, que tiene por objetivo el análisis del estado de conservación, el nivel de protección y el conocimiento de los jardines más relevantes en Cataluña.

La Ley 9/1993, de 30 de septiembre, del patrimonio cultural catalán, establece en su preámbulo: “El patrimonio cultural es uno de los testimonios fundamentales de la trayectoria histórica y de identidad de una colectividad nacional. Los bienes que lo integran constituyen una herencia insustituible, que es preciso transmitir en las mejores condiciones a las generaciones futuras. La protección, la conservación, el acrecentamiento, la investigación y la difusión del conocimiento del patrimonio cultural es una de las obligaciones fundamentales que tienen los poderes públicos”.

En cumplimiento de este principio, la mencionada ley determina que, para proteger los bienes más relevantes del patrimonio cultural catalán, estos tienen que ser declarados como bien cultural de interés nacional (BCIN). Por ello, define unas categorías de protección en función de las características del bien: *monumento histórico, lugar histórico, zona de interés etnológico, zona arqueológica* y también *jardín histórico*, y es esta categoría de *jardín histórico* el marco referencial en el que desarrollamos desde la Sección de Protección del Patrimonio Arquitectónico la protección de los jardines más relevantes de Cataluña. La Ley 9/1993, del patrimonio cultural catalán, define esta categoría como “el espacio delimitado que es fruto de la ordenación por el hombre de elementos naturales y que puede incluir estructuras de fábrica”.

El Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Dirección General del Patrimonio Cultural, con la voluntad de impulsar, reforzar la protección patrimonial y poner en valor globalmente el rico y numeroso patrimonio relacionado con los jardines más relevantes de Cataluña, así como el patrimonio arquitectónico, arqueológico y artístico que lo vincula, encargó el trabajo *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya* (Valoración y análisis de los jardines más relevantes en Cataluña) (elaborado

\* Este capítulo es un resumen del trabajo titulado *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya*, elaborado por Roser Vives de Delàs y Victòria Bassa Garrido, ambas de LIQUEN\_patrimoni i paisatge, bajo el encargo del Servicio del Patrimonio Arquitectónico del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.

por Roser Vives y Victòria Bassa en 2021), tutelado y liderado por los técnicos de la Sección de Protección, que ha establecido unas directrices concretas para los técnicos especialistas encargados de su redacción.

Un hecho que se constata con el presente trabajo es la emergencia en la recuperación de estos espacios patrimoniales. El carácter efímero, la transformación, a lo largo del tiempo, debido a los cambios históricos y estilísticos, las presiones urbanísticas, los intereses privados y actualmente el cambio climático constituyen factores de riesgo constantes para la pérdida progresiva de sus valores.

En este sentido, el trabajo tiene la voluntad de analizar y valorar los jardines más relevantes en Cataluña; conocer su protección actual y si esta es suficiente o no; su estado de conservación, y establecer una conclusión para su protección a través de la declaración como BCIN en la categoría de jardín histórico.

Si no son suficientemente relevantes en el ámbito nacional pero sí en el ámbito local, también propone su protección como bien cultural de interés local (BCIL). En este sentido, es necesario promover una colaboración entre los entes locales y consejos comarcales para, entre todas las administraciones, contribuir a la conservación de los valores de los jardines históricos.

La declaración como BCIN – Jardín histórico tiene como consecuencia la protección inmediata del bien declarado a través del control de todas las actuaciones desarrolladas por la Comisión Territorial del Patrimonio del Departamento de Cultura.

La declaración de BCIN debe ser acordada por el gobierno de la Generalitat de Cataluña, a propuesta del consejero de Cultura, y conlleva unos derechos y deberes por parte de los propietarios en relación con la preservación y el mantenimiento del bien declarado. Es necesario también que la declaración sea informada favorablemente por el Consejo Asesor del Patrimonio Cultural Catalán y el Institut d'Estudis Catalans como órganos independientes consultivos, con la voluntad de que especialistas de distintas disciplinas, con sus informes vinculantes, garanticen la excepcionalidad del espacio natural para ser protegido como BCIN.

El objetivo principal del presente trabajo es identificar los jardines más relevantes en Cataluña a partir de un análisis histórico, para que, en el futuro, se vayan protegiendo estos espacios naturales seleccionados con su declaración como bien cultural de interés nacional en la categoría de jardín histórico.

El trabajo, pues, se divide en tres partes: un volumen informativo donde se explica el objeto del encargo y se analizan las herramientas de protección, las leyes internacionales, las estatales y los modelos de fichas de protección que utilizan las distintas administraciones en Cataluña para proponer nuevas incorporaciones, una para el estudio y otra para la recopilación de información básica del jardín orien-

tada a la propuesta para su catalogación; un segundo volumen, que es propiamente el inventario de los jardines históricos seleccionados y donde se incluyen datos descriptivos y la protección actual del jardín, con una propuesta de refuerzo de su protección en el futuro, si se considera necesario, y un tercer volumen, con las fichas individualizadas de los jardines de los cuales se propone aumentar su protección a BCIN – Jardín histórico, o a BCIL.

En concreto, se han inventariado un total de 257 jardines seleccionados geográficamente donde se valora su protección actual, sus carencias y la urgencia de su protección. De estos 257 jardines, se han seleccionado los más relevantes para proponer su declaración como BCIN o BCIL.

La información que recoge el inventario general de los jardines más relevantes de Cataluña es una información básica que identifica y caracteriza los jardines y describe su situación en cuanto a la protección actual y la que sería deseable.

El proceso de volcado de la información ha sido cuidadoso y exhaustivo con el análisis de los listados de los jardines catalogados en el inventario patrimonial actual de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Cataluña, de las diferentes administraciones municipales encargadas de las catalogaciones menores, así como de organismos reconocidos especializados en jardines dentro del territorio catalán. Pese a este esfuerzo inicial, y dado el alcance de información existente, se trata de una primera radiografía. Por lo tanto, tiene vocación de ser un instrumento de trabajo abierto que será necesario ir complementando.

Como resultado de este trabajo, se obtiene una radiografía del estado de conservación y protección de los jardines considerados más relevantes en Cataluña, y se pone en evidencia cuáles de estos elementos son susceptibles de ser protegidos como BCIN para controlar futuras intervenciones que puedan malograr sus valores patrimoniales.

El trabajo concluye con algunos puntos de reflexión abiertos para seguir trabajando:

- Es importante establecer unas directrices en un documento de referencia para el reconocimiento, la valoración y la catalogación de jardines. Esta documentación sería la herramienta de consulta y soporte para los ayuntamientos y consejos comarcales y técnicos municipales encargados de llevar a cabo dicha catalogación.

- Es conveniente incorporar la figura o el especialista con conocimientos sobre jardines para participar en comisiones patrimoniales en las distintas administraciones para garantizar la preservación de estos jardines. Es básico tener conocimientos contrastados específicos para poder catalogar un jardín histórico en su conjunto. Dichos conocimientos abarcan la multidisciplinariedad de diferentes especialidades.

- Es necesario hacer la máxima difusión y sensibilizar al público en general de la importancia de

este patrimonio. Es preciso velar porque estos espacios naturales puedan ser disfrutados por las generaciones futuras con el respeto que se merecen, compaginando las exigencias de una sociedad cada vez más compleja con la conservación de sus valores patrimoniales.

## Entre el “jardín abandonado” y el *Verger de les galanies*: representaciones artísticas y literarias del jardín en la Cataluña contemporánea

Margarida Casacuberta

Por su contenido fundamentalmente simbólico, el jardín pintado, escrito o diseñado se convierte en un espejo de la realidad (imaginario, roto, deformado) tamizada por la subjetividad del artista. Por ello, el análisis del contexto histórico, social y político es fundamental a la hora de leer y entender el tema de los jardines en toda su complejidad y profundidad.

Los jardines son un patrimonio frágil, tanto desde el punto de vista de la conservación física de los llamados *jardines históricos* como de la legibilidad de las representaciones literarias y artísticas que se han hecho en el transcurso del tiempo. Por este motivo, el presente artículo se propone reseguir y analizar algunas de las representaciones literarias y artísticas del tema del jardín en el proceso de construcción de los mitos y símbolos de la Cataluña contemporánea, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el desenlace de la Guerra Civil Española, en el contexto de la crisis de la modernidad europea.

El primer apartado del capítulo, “Del ‘Jardí de les Hespèrides’ al jardín abandonado”, se basa en el análisis comparativo del poema épico *L’Atlàntida* (1877), de Jacint Verdaguer, uno de los primeros y principales constructores de los símbolos y mitos de la Cataluña contemporánea, y de la traducción al lenguaje arquitectónico que hizo del poema un joven Antoni Gaudí en la finca veraniega que el industrial Eusebi Güell i Bacigalupi, enriquecido con el comercio colonial transatlántico, remodeló en la zona de Les Corts, coincidiendo con los preparativos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En un contexto de transformación económica, social y política de alcance europeo, marcado por la fuerza creciente del movimiento obrero y con la reciente experiencia de la Revolución de 1868, Verdaguer puso las primeras piedras (simbólicas) del mito fundacional de la Barcelona, de la Cataluña y de la hispanidad “bien entendidas” a través de un doble proceso de destrucción y reconstrucción poética del mítico “Hort de les Hespèrides” situado en el cora-

zón de *L’Atlàntida*. Reproducirlo en la propiedad de los Güell López puede interpretarse como un intento de legitimación, a través del lenguaje poético y arquitectónico, de la procedencia de las grandes fortunas del comercio colonial como motor de progreso y base de la Cataluña moderna, considerada la fábrica de España y pieza indispensable de la España de la Restauración.

La capacidad “productora”, creadora, de la construcción simbólica no resiste, aun así, los embates de una realidad caracterizada por la crisis colonial que culmina con el desastre de 1898 y la pérdida de los últimos vestigios de la España imperial, la agudización de la conflictividad social, de especial intensidad en la ciudad de Barcelona. El jardín ideal se convierte en un jardín abandonado. Y será Santiago Rusiñol el artista que, de forma obsesiva, lo convertirá en motivo de su obra literaria y pictórica. Así, el segundo apartado del capítulo, “Los jardines de España de Santiago Rusiñol”, interpreta el jardín abandonado como el espacio de la belleza donde “oficia” el artista modernista que vive del y para el arte y que exhorta al lector/espectador a seguirlo en la aventura individual que supone la exploración de los abismos del alma —el dolor, el misterio, la enfermedad, la muerte— que el yo poético ha emprendido como única vía de salvación posible en medio de la sensación de *dégénérescence* de una Europa que está a punto de asistir al inminente triunfo de los nuevos “bárbaros” sobre la “civilización” y de una España decadente y obsoleta, que vive del pasado y que es necesario regenerar a través del arte y de la cultura.

Por ello, en la obra de Rusiñol, el motivo del jardín abandonado permite una doble lectura, decadentista y regeneracionista, como representación de la belleza de lo que muere y, al mismo tiempo, como superación de la muerte, del tiempo histórico, a través de la acción de la naturaleza transformadora. En este sentido, el libro *Jardins d’Espanya* (1903), publicado en medio de la resaca de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas y de la reflexión de los intelectuales en torno a la situación de España en el orden político mundial, se puede interpretar como una metonimia de la decadencia de España: la destrucción por parte de la naturaleza de las estructuras arquitectónicas creadas en una época de esplendor ya periclitada admite, pese a la aparente paradoja, una lectura vitalista y regeneracionista.

Esta es la opción por la que se inclinó el catalanismo político a partir de la creación de la Lliga Regionalista —el partido político que marcará la modernización de la política catalana y que sentará las bases de la institucionalización de la cultura del catalanismo— y del proyecto de construcción de la “Cataluña-Ciudad” en el contexto de la regeneración de España. En todo este proceso, la imagen del jardín sigue teniendo un peso fundamental en la construcción del imaginario colectivo. Se trata de construir la máscara de la perfección que, por mimesis, la realidad debería acabar por adoptar. El jardín,

identificado con un paraíso doméstico, abarcable por todo el mundo, se convierte en “espejo imaginario”, elemento activo y embellecedor de una realidad convulsa que sistemáticamente es dejada fuera del hortus conclusus, de los altos muros que preservan de la barbarie exterior el mundo ideal, pequeño y perfecto, hecho a la medida humana y representado en *Els dolços indrets de Catalunya. Colecció de dibuixos de Torné Esquiús* (1910), en el poemario de Josep Carner, *Verger de les galanies* (1911), o en *La Ben Plantada* (1912) de Eugeni d’Ors, situada, en parte, en los jardines del Tivoli.

Sin embargo, la máscara de la perfección construida a través de materiales culturales no resiste la fuerza de la barbarie que representa el estallido de la Primera Guerra Mundial, punto final del siglo del progreso, que el propio Ors simboliza a través de la descomposición de la naturaleza arreglada, ajardinada y controlada, en *Gualba, la de mil veus* (1915).

La lucha simbólica entre la cultura y la barbarie que el motivo del jardín acaba simbolizando en el periodo de los cincuenta años que transcurren desde la creación de “L’Hort de les Hespèrides” de Verdaguier hasta el desenlace de la Guerra Civil Española y la destrucción definitiva de la máscara de la perfección como antídoto contra la barbarie, encuentra un último y concluyente ejemplo en el artículo “Refugis i jardins” de Carles Rahola, publicado en *L’Autonomista* el 8 de febrero de 1938. En él, el escritor gerundense lamenta y, al mismo tiempo, justifica la destrucción de un jardín público para construir un refugio antiaéreo para la salvaguardia de la población en el contexto de una guerra que simbolizaba la lucha entre la democracia y el fascismo. Cabe decir que el artículo formó parte de las pruebas que la acusación aportó al juicio sumarísimo que condenaría a Carles Rahola a morir fusilado en Girona, ocupada por las tropas franquistas, la madrugada del 15 de marzo de 1939.

## ¿Cómo actuar en los jardines históricos?

### La investigación como instrumento para la conservación de jardines históricos: “Los jardines de la industrialización en el Ter”

Carles García Hermsilla

El Museu del Ter se inauguró en 2004. Enseguida nos dimos cuenta de que la presencia de jardines, o genéricamente verde urbano, no era anecdótica en las fábricas y colonias industriales del Ter. Sin embargo, aparte de algunas referencias en libros generales y algún otro trabajo, existía un profundo desconocimiento de este patrimonio. En 2006, iniciamos un trabajo de investigación con el objetivo inicial de conocer con mayor detalle los jardines de las colo-

nias industriales y las fábricas del Ter. El resultado de este trabajo se publicó finalmente en 2019 con el título *Els jardins de la industrialització* al Ter (“Los jardines de la industrialización en el Ter”), ha dado visibilidad a este patrimonio y constituye un punto de partida útil para su revalorización, a pesar de las dificultades manifiestas para su conservación

### La restauración de los Jardines de Mossèn Costa i Llobera

Imma Jansana

La evolución de las sociedades en el tiempo requiere nuevas formas de entender y de vivir los jardines históricos. La restauración de los Jardines de Mossèn Costa i Llobera, situados en Montjuïc (Barcelona), son un ejemplo de ello. Se trata de unos jardines temáticos que albergan una importante colección de plantas cactáceas y suculentas, puesto que gracias a su estratégica situación se crea un microclima que hace que la temperatura sea siempre unos dos grados superior a la de cualquier otro punto de la ciudad de Barcelona.

En el año 2020 se llevó a cabo el proyecto de restauración de los jardines, consistente en la mejora de su conectividad interior para los usuarios, la mejora de la accesibilidad para los vehículos de mantenimiento del parque y la restauración de las partes más históricas y más construidas, desde elementos arquitectónicos históricos hasta vallas, puertas de entrada, barandillas, tutores, señalética, etc., homogeneizando el gran abanico de soluciones establecidas a lo largo de los años.

En concreto, las actuaciones llevadas a cabo han consistido en la restauración del acceso al parque desde los jardines de Miramar, la ampliación del acceso interior a la plaza de las cactáceas, la restauración de la plaza de la pérgola, la ampliación del camino sur, el diseño de tutores y completar la señalética cerámica

### Conceptos, criterios y pautas para la intervención en los jardines históricos

Montse Rivero

Los jardines son una obra conjunta del hombre y la naturaleza que se mantienen en un fino y constante equilibrio. Son una obra de arte que necesita de la cuarta dimensión, el tiempo, para existir y que hay que mantener y acompañar permanentemente para que se desarrollen como obra de arte y para evitar su pérdida y desaparición. Su elemento principal es la vegetación, que es viva y perecedera.

Intervenir en un jardín histórico es una tarea delicada que precisa de conocimiento, de un trabajo interdisciplinar, de prudencia y de humildad. Sin conocimiento del jardín, de su historia y evolución, de su contexto social y artístico, actuar sobre un jardín histórico puede suponer que este pierda, por desconocimiento, sus valores patrimoniales. La lectura

y el análisis de un jardín histórico es una tarea que requiere la participación de distintos perfiles profesionales que apliquen sus disciplinas sobre el objeto jardín. La prudencia es una de las virtudes clásicas esenciales en el caso de intervenir en un jardín histórico, para evitar tomar decisiones de actuación que puedan ser irreversibles. Por último, la humildad es una cualidad necesaria en los restauradores, puesto que trabajan sobre obras creadas por unos artistas del pasado y su misión es conservar y, a ser posible, mejorar este legado.

Intervenir en un jardín histórico deviene un reto complejo, y gestionar la complejidad no es fácil, pero es un reto ilusionante.

#### **Mil máquinas jamás podrán hacer una flor**

Rosa Cerarols

Los jardines son un legado cultural de primer orden, un sumatorio material de la vida, humana y

no humana. El jardín también puede entenderse como práctica artística, que hoy en día es necesario vehicular con la noción de todo tipo de emergencias, necesidades sociales y demandas ambientales. El texto pone énfasis en el poder transformador de las plantas y el potencial de los jardines para la dignificación de los lugares en el marco del activismo y el pensamiento contemporáneo global. Partiendo de la experiencia del espacio cultural Konvent de Cal Rosal (Berguedà), donde la línea de continuidad entre el antes y el después del abandono ha sido el jardín, se expone el proyecto *Beirut 480m*, una acción de ajardinamiento activista en un edificio del barrio de la Karantina (Beirut), involucrando a la gente del lugar para reparar la catástrofe después de la explosión de agosto de 2020.

*Mil máquinas jamás podrán hacer una flor*, ni las de la revolución industrial en el Konvent ni las del transporte marítimo contemporáneo ni de los *containers* abandonados en el puerto de Beirut.



# Abstracts in English

I.

# The past in the present

## Hidden gardens. The art of visiting a (hidden) garden

Ignacio Somovilla

This chapter is a journey through a career that took its first steps in a “classic” garden, the Evaristo Valle Museum Foundation (Xixón, Asturias). From this starting point, while remaining grounded in classical sources and the canonical history of the garden, I have progressively widened my gaze to take in other places. In the course of history, the garden has been present in all the arts, reflecting in their works the changes that have taken place in the garden and offering a varied range of perspectives from different places: the garden as an artistic creation, a metaphor, a satire, a stage, a space for voicing political, social or individual demands.... The garden as a state of moral being or conflict, the garden as a last stronghold, a haven for private pleasures, or as the quintessential heterotopic place. Gardens can accommodate anything because they are permeable to the world they serve. Even though their walls are high and impenetrable, capturing the gardens’ beauty within them, allowing barely anything to show through to the exterior, they are also transparent and allow us to understand and explain the paradises that we have lost and, from time to time, regained. This is the history of our race; a history of continual attempts to return to our paradise, a garden that is both wonderful and unique. All of the paths that we follow in the garden converge in the same place: the garden as a cultural creation and a reflection of our evolving spirit.

If the mythical beginnings of Western gardening arise from the Genesis of the Bible, a place where there were no buildings and the garden was sufficient in itself to provide shelter, we must perforce ask ourselves what exactly we understand by garden. Examples of historical gardening (Aranjuez, Villa Adriano, Laberinto de Horta, Central Park, etc.) abound that point us toward a common definition, but this unanimity would surely disappear when we expand our gaze to explore the realms of art – such as *land art* – or examples closer to popular art. Could this be considered a garden? It could, if we were to accept definitions such as the one that says that a garden is the cultural manifestation of human creation where nature (or its abstraction) is always present.

A series of personal experiences – curatorship of exhibitions, books on atypical green spaces in Barcelona, coordination of the film and garden series, etc. – have completed and enriched our gaze, contributing new elements of knowledge and appraisal and value.

From a critical stance, we have been able to view with curiosity a series of parks created with the advent of democracy and the years of the new democratic town councils. The Barcelona metropolitan area was full of large recreational estates that were converted into public parks. Unfortunately, the urgent need to endow the towns with green spaces prevented these historic gardens from being preserved as such. Instead, they were transformed into public parks with a series of isolated, decontextualized, jumbled historical elements that shared space with sports facilities, children’s play areas and all sorts of new architectural manifestations, disfiguring and subverting the old gardens and preventing any effective reading under a historical light. Mention is made of a number of examples that support our thesis, such as Can Mercader in Cornellà de Llobregat, Can Vidalet in Esplugues de Llobregat, Ca l’Arnús and Can Solé in Badalona, and Torreblanca in Sant Feliu de Llobregat.

These are not the only examples of “destruction” or disfigurement of gardens; other examples are cited such as the creation of the Museum of the Mediterranean in Torroella de Montgrí (Girona), whose refitting to convert it into a museum meant erasing the small garden at the back of the house. Or when the financial entity, “la Caixa”, demolished the small courtyard garden of the Palau Macaya as part of the building’s refurbishing, or the disappearance of a large part of the gardens of Cap Roig to install different elements such as the stage and bleachers for the homonymous music festival.

Another topic that we find increasingly fascinating is that of the eccentric gardens. What causes people of such diverse origins, education and fortunes, in the four corners of the globe, to share this devotion for an excessive and eccentric creation? Certain common features make it tempting to try to put them in the same box. Even so, originality is always present, breaking with the conventional canons of such elusive concepts as “good taste”, blending, excess, *horror vacui*, a peculiar sense of humour, playfulness, cross-fertilisation between “historical” elements and a wide array of popular cultures, the fact that they are built over a long period of time and are almost never considered finished. Another feature that also seems to unite them is that behind each work, behind each garden, there is always a very special character, someone who does not go unnoticed and for whom we would not find a single, unequivocal adjective to describe them. Their genesis is as varied as the examples we find, and their creations are absolutely original and unrepeatable. Bomarzo, surely, is the father of all the ec-

centric gardens that would come after him, and here we list just a few examples, such as the Palais Ideal of the postman Cheval, in France, Josep Pijuila's huts in Argelaguer, or the Mara Mao created by Pepe Garcia, *Pillimpo*, in Lanzarote.

Lastly, we consider the burning issue of how to incorporate new narratives – gender, LGTBI, slavery and colonialism, etc. – in the histories enclosed within the gardens so that we can navigate a safe passage among the waves created by contemporaneity.

## The perception of the gardens of the Alhambra

José Tito Rojo

This chapter pursues a twofold goal: on one hand, to explore the current perception of the Alhambra as a place where buildings and gardens intertwine to form an inseparable whole, and, on the other hand, to study as a problem the landscape structure of the central core of palaces at the time they were founded.

In the case of the former, we start by saying that in the mid-19th century, the site was practically devoid of any gardens that would enable us to conceive an Alhambra in which gardens played an important role. At that time, only one was preserved from the medieval Islamic period, the Patio de los Arrayanes, and a few fragments added after the Christian conquest. The perception of a gardened Alhambra began to take root with the successive creation of gardened landscapes after its declaration as a National Monument in 1868. First by the director Rafael Contreras, between 1875 and 1880, and then by Leopoldo Torres Balbás, between 1923 and 1936, in interventions that were completed and continued by his successor Francisco Prieto-Moreno.

We also analyse how, in the second half of the 19th century, Orientalism, ignoring the contemporary reality in which gardens were virtually absent, imagined a Nasrid Alhambra in which gardens had a significant presence. This fantasy added further fuel to the popular image of the gardens of the Alhambra, which had also found fertile ground in the actions of the Romantics of the first half of the 19th century, who highlighted the ephemeral garden of the Patio de los Leones, built around 1810, but demolished in 1844. For a long time, this garden was considered an eminent example of Muslim gardening, despite being a 19th-century creation. Indeed, recent studies of the courtyard have given credence to the idea that in the Middle Ages, when the palace was built, it was paved and not a garden.

The second part of the paper studies the remains of garden structures located in the central area

of the Alhambra, the upper and lower Partal Palace, which were excavated successively by Modesto Cendoya and Leopoldo Torres Balbás in the early 20th century. Terraces, retaining walls, ponds and a pavilion emerged during the excavations, which, when added to the preserved large pavilion of the Partal Bajo, certify that this area was endowed with gardens in the early days of the Alhambra. In the 13th century, before the later palaces were built, especially the Palacio de Comares and the Palacio de los Leones, there was the first great palace of the Alhambra, the so-called Partal Alto. Its chronology has been the subject of a series of hypotheses that, as studies have progressed, have gradually pushed its construction further back in time. At first, after its excavation undertaken by Torres Balbás in the 1930s, it was thought to have been built by a sultan from the final period of the Nasrid dynasty, Yusuf III. Then, it was suggested that it could have been the work of the dynasty's second sultan, Muhammad II, and there are even scholars who consider that it could have been built by the first sultan, his father Muhammad I.

Whichever of the two sultans actually built it, its location in the centre of the grounds and the arrangement of long terraces that descend from it to the north wall of the Alhambra provide grounds for proposing an early Alhambra in which the gardens adjoining the palaces had a prominence that today has been masked by the visual strength of the inner gardens, the courtyards, and by the site's current gardens, which date from the 20th century.

The significance of these gardens is heightened by our interpretation of the main buildings of the terraces, especially the so-called Partal Bajo, which recent historiography has interpreted as a palace separated from the rest of the terraces by brick enclosures. The interpretation proposed in this paper is that it was not a palace, but an open garden pavilion, placed at the foot of a pond and forming an axis with another smaller pavilion, two terraces above, surrounded by a U-shaped pond.

In our conclusion, we contrast the evidence from the remains discovered by 20th-century archaeology with the vision of the Romantics and Orientalists, which, ignoring the historical accounts that had been preserved in their time, was based purely on imagination. Paradoxically, this poetic reverie was very close to the perception one gains today, thanks to the excavated remains and the gardens that were later built over them.

Originally, the Alhambra's central core was a palace with extensive gardens. Subsequently, with the dereliction of the fortress and the destruction of some of the buildings, it became an empty site surrounded by market gardens of little aesthetic interest and, finally, it has once again become a place of ornamental gardens. An unusual evolution that has had the good fortune to restore the monument's landscape qualities, lost for many centuries.

## Historical gardens, truth and fiction. Notes on the 20th-century Italian garden: inventions, copies, influences

Simonetta Zanon

*Giardini storici, verità e finzione* (Historical gardens, truth and fiction) is the title of a book and also a conference organised by the Fondazione Benetton Studi Ricerche, the 2019 International Landscape Study Days, devoted to this topic within the context of a renewed interest in the historic garden. To gain an idea of the many important meanings and values enshrined within this subject, one has only to think of its dimensions: botanical, ecological, social, artistic and stewardship. In fact, the subject could provide input for the current public discourse on landscape culture and design, taking into account the inherent link between the historic garden and the broader field of humans' relationship with the other living beings on Earth. But all this is in danger of being overshadowed by other issues that are considered more important and urgent, because they are more immediately and explicitly related to the concern for the terrible environmental crisis in which we are immersed, global warming and the loss of biodiversity, or even by other issues that are perceived as being closer to home, such as, for example, the problems affecting the periphery or public space in the urban environment.

Aware of the complexity of the subject of historic gardens and all the related issues – such as, for example, the care and renovation of plant heritage or the use given to villa gardens (in Veneto alone, our region, they number in the thousands) or even the management of historic public parks. Faced with the real risk of a banalising generic approach, talking at once about everything and nothing, in dealing with such a broad subject in the preparation of the conference and the book mentioned earlier, it seemed interesting to focus on a specific, possibly original and, to an extent, surprising topic. We have undertaken this endeavour after highlighting the need, also for institutions, to monitor the progress of theoretical and philological studies, and to apply original and updated methods of experimentation.

Thus, the idea arose to delve, with an apparently ironic look that perhaps borders on irreverence, into the moments when, especially in the last century, people looked back in history to replicate forms and models by dint of copying and imitating, with an attitude towards the past that today we can also read afresh from our greater awareness of some of the risks faced by contemporary culture when addressing the historical landscape.

This practice, habitual in all arts and all cultural products, takes on particular interest when we turn to gardens, bearing in mind that, for these “open”

works, looking back to the past is also related to the desire to give durability to an element that is inherently provisional and fragile, since it is composed above all of living matter subject to the inevitable cycles of life and death.

In the art of gardens, evocations of the past have taken innumerable forms: copies, recreations, fanciful restorations, illusory reinventions, old gardens restored to an original state that never existed, passing fads, tributes, fantasies.... We are not talking about a panorama of black and white, but of a combination of textures and greys, of sensations and readings that sometimes have accumulated and still accumulate different hues in the same place.

Indeed, if we reflect on it, the best-known garden compositions have derived precisely from this kind of thought trajectory, from processes of critical re-reading and exchange, from the reinterpretation of “types” and elements consolidated in the past – in a given geographical area and at a given historical moment – whose importance and authority were recognised through acceptance (or rejection) of the codes. So we are not talking about banal replicas, but about ways of metabolising experiences and transferring models – and not just aesthetic models – from one culture to another, direct relationships and connections that are not detrimental to a place's authenticity, which is also made up of the cultural roots and references that underpin a project, and its changes over time.

Therefore, it is important to chart a much more dynamic and articulated history than the rigid and partly misleading representation that, unfortunately, has contributed to build the history of gardens, which, as a discipline, did not develop in Italy until the 20th century (and in the mid-19th century elsewhere). In this process, it is our duty to try to do justice.

The traditional definition of the various compositional models with respect to more or less precise periods and geographical contexts (the Italian garden, the French garden, the English garden...), in which the garden is considered almost the incarnation of a nation, of a spirit, in certain cases even of a race, has led us to imagine the history of the garden as a kind of succession of these models over time. We see it as following a hypothetical linear evolution that links the earlier model to the later model, and from one country to another, based on a vision which we still have difficulties in shedding and which does not correspond to reality, but rather simplifies it.

“The period of exchanges” or, rather, the various “periods of exchanges”, specifically those that have affected the Italian garden, represent times of extreme vitality in garden culture, from a theoretical viewpoint and also in practice, encompassing both constructions *ex novo* and interventions in historical contexts. From the influences that it has contributed and received over the centuries, both in Europe

and overseas, one could say that the Italian-style garden is truly emblematic of a surprising and exciting history, with many aspects yet to be explored.

To observe the history of the garden from this perspective, trying to grasp the connections and the evolution of places that have always been extraordinary vessels of different cultures, aesthetics, fashions and ecologies – elements that are synthesised in the garden within a process undergoing constant evolution and renewal – is a truly exciting undertaking that offers many possibilities for research.

Among these, it is worth mentioning at least contemporary landscaping: there is a long list of professionals around the world who have been able to develop innovative forms through recourse precisely to the traditional language of garden art, which they then rework into original forms to create new projects or even intervene in historical contexts, people who have shown and continue to show an empathic and attractive approach to design that is able to take into account modern-day demands (tourism, conservation, climate change, etc.) while respecting the historical stratification of the place and context.

Specifically, the Swiss landscape architect Dieter Kienast (who died at a relatively young age in 1998) created a garden in Üetliberg in the early 1990s that seems a particularly successful example to us. In this case, it was through the effective use of lettering, a reinterpretation of contents and style models from different periods that is far removed from imitating or copying but which, on the contrary, manifests the designer's ability to explicitly evoke figures, meanings and symbols of the past, using a simple but effective compositional resource adopted from the history of the garden. We are talking precisely about the use of inscriptions, traced by Kienast himself, in one of his writings, in the history of garden art, starting with the Sacred Grove of Bomarzo, including the great landscape gardens of Stowe, Wörlitz or Ermenonville, and culminating with the contemporary creations of Jenny Holzer and Ian Hamilton Finlay.

Dieter Kienast has also provided the perfect conclusion for these brief notes, in the form of one of the ten theses of his famous "Set of Rules" for the garden, published in the journal *Lotus International* (no. 87, 1995: p. 62-81):

"Another basic premise of garden architecture is respect for the place: a concept that – even though it has been much abused – is still indispensable for our work, because it offers a means for avoiding the arbitrariness and interchangeability of solutions. The place's authenticity, defined by the images, the materials and the use made of them, continues to be decisive.

Gardens, parks and squares must show their own history, and also tell new stories. They are poetic places of our past, our present and our future."

These are words that can be readily shared and can inspire creations whose purpose is not so much to freeze the forms of history as to reinterpret them from a contemporary view of the places, their contexts and the people who inhabit and care for them.

## The history and nature of garden restoration in Italy

Giuseppe Rallo

The 6th ICOMOS-IFLA meeting on historic gardens held in Florence in 1981 and the charters for the restoration of historic gardens published for that occasion heralded a long period of studies and, above all, facilitated a change of attitude toward historic gardens in Italy, their conservation and the state of neglect into which many of them had fallen. After a period of debate of different ideas on the subject, in 1983 the Italian Ministry of Cultural Heritage and Environment created the National Committee for the Study and Conservation of Historic Gardens.

With the creation of the Committee, it seems that the garden acquired a new status within the framework of the national policies on cultural matters, which led to its definitive recognition as an integral, indispensable part of Italy's cultural heritage, in need of studies, attention, funds and political and cultural strategies, which had been practically non-existent since the end of the Second World War. With the publication of the Italian Charter for the Restoration of Gardens and the Florence Charter in 1981, a growing attention, first in theory and then in practice, has been perceived with respect to the garden and its stratification, not only as an expression of the art of composing a landscape, but also as a document capable of narrating the evolution in the "feeling" and value of nature, and the changing relationships between designed space and landscape. The papers that have been presented and the debates that have taken place in the congresses organised by the Committee define with increasing clarity and a growing number of examples an Italian way of approaching the restoration of gardens, based on the analysis of existing elements and the reading of their polymateriality, as well as on the succession of the versions that lead to the current state of the elements on which the intervention takes place.

The congresses organised by the Italian Ministry of Cultural Assets and Activities until 2000 featured significant experiences carried out in the main gardens under the care of the State and under the tutelage of government departments and the main national museums. A series of project workshops were also organised on the aspects outlined above, but omitting two major subjects: interventions in the landscape outside the garden, and the

value enhancement strategy, with the exception of a single important example, the castle of Racconigi (in Piedmont), where restoration of its large park was followed by a process of information gathering, management and value enhancement. The case of Racconigi marks a significant innovation in garden restoration in Italy, insofar as it was not an initiative undertaken only by the Ministry but also benefited from the active participation of the Piedmont Regional Government, private financial institutions and local councils, acting as a multidisciplinary training experience with excellent results. Together with the Royal Palace of Turin, this regional project has been replicated in other Savoyard marvels, such as the Queen's Villa, the Stupinigi hunting lodge and the successful project of the Royal Palace of Venaria.

At the same time, other important initiatives were carried out, such as the work performed in certain parts of the Medici Boboli Gardens, the Villa di Castello, with its extraordinary collection of citrus trees, and the Petraia Gardens, in Florence; the flower gardens of Villa Borghese, in Rome; the English garden and the Castelluccia garden of the Royal Palace of Caserta; the Villa Pisani, in Stra, in the province of Venice, and the Soranzo Cappello garden, in the city of Venice, among others. All these interventions have several points in common and have been directed and managed by landscape architects from the Ministry of Cultural Assets and Activities.

At the last congress held in Naples in 2000, organised by the National Committee for the Study and Conservation of Historic Gardens, the subject of the master plan or maintenance plan and the compatible use of the garden was discussed. An important paper written by experts from different disciplines was also published, the first of its kind in Italy, entitled *Bozza di Capitolo per il restauro del giardino storico* (Draft specifications for the restoration of historic gardens). Written by a team composed of experts from the Ministry of Culture, universities, the Italian Association of Landscape Architects and other professionals, the paper summarises the practical experiences acquired between 1990 and 2000.

The period between 2000 and 2020 was marked by a shift in outlook and perspective, instigated in part by the European Landscape Convention. The cultural scene has changed, and this has led to a rethinking of the meaning of the garden in the urban and landscape context. In addition to its historical dimension as a garden or park that forms part of a monumental ensemble, other values are added that are linked to its landscape and micro-environmental role, and as an identifying element of places and communities, opening the way for a series of activities to enhance its value. At the same time, in the last ten years, issues related to climate change and eco-environmental problems have also led to a review of the role and significance of historic gardens in the urban and regional ecosystem.

Today, large gardens are considered important natural systems for the ecosystemic management of the territory and are read as elements of a broader context that must progressively include the environment, agriculture, and social and economic aspects, significantly expanding the role that the historic garden can play in the urban and territorial structure. In this respect, the content of the 2021 state call for funding for the restoration of Italian historic gardens is highly significant. Framed within the National Recovery and Resilience Plan, ample space and value is given to issues inherent to the garden's management, botanical value and environmental and ecosystemic value, identifying these categories as the basis for each project, as has subsequently been the case. This call has elicited a considerable response and almost a thousand projects have been submitted. This not only evidences the magnitude of the national heritage of parks and gardens, but also the vitality, cultural interest and level of financial investment focused on the subject of historic gardens, taking into account that part of the funding is also allocated for training and national cataloguing.

## II.

# Historic gardens in Catalonia

## An approach to the diversity and typologies of gardens of heritage interest in Catalonia

Jordi Díaz Callejo

The concept of *historic garden* has taken root in language to define an old garden which has elements and values associated with it that make it a unique space. The Florence or Historic Gardens Charter, drafted by the ICOMOS and published in 1982, was an instrument for the recognition, rehabilitation and enhancement of the great monumental gardens. Over time, it has also become a reference point for facilitating the recognition of other more modest gardens. However, it is more common for the ex-



pression *historic garden* to be associated only with large gardens. That is why I consider it more appropriate to use the expression *garden of heritage interest*. Using it allows us to add to those already recognised as historic gardens other more modest gardens that do not hold sufficient historical significance and other gardens that have not received such recognition, but preserve consistent vestiges of garden elements, compositions or structures of great value, despite the fact that the garden as a compositional unit has been, in part, veiled by the transformations it has undergone.

A garden is a “space of land delimited, ordered and planted with pleasing plants (unlike the vegetable garden, which has productive plants) that is intended for the recreation of the residents of a house (private garden) or of an entire neighbourhood (public garden)”. This classic definition of a garden, which we have translated, was written by Nicolau Maria Rubió i Tudurí for the *Enciclopèdia Catalana*.

To speak of the diversity of the gardens of Catalonia is to speak of their richness and of the creativity of the successive societies, groups and individuals who have made them possible. Gardens are products of culture and, at the same time, producers of culture, and also one of the most fragile components of our heritage. A garden is a reflection of a way of understanding and relating to the environment and the landscape, of relating to other living beings, and is a witness to how a society lives. Catalan bourgeois society was very active from the mid-19th century and during the first third of the 20th century, which was when the great majority of the gardens of heritage interest in Catalonia were created.

### **The difficulty in establishing typologies in gardening**

Establishing a typological categorisation of the gardens that were developed during this period is a highly complex task that is fraught with difficulties. The most important, perhaps, is the limited literature available and the absence of studies and descriptions of the gardens of Catalonia, and the second is often related to the garden's state of upkeep and the usual overlapping of actions. All gardens are transformed from an initial composition; through the action of time and as a consequence of deliberate actions by their owners, they usually undergo a transformation to adapt them to new needs or new tastes.

There are three determining agents that act on a garden's morphology or typology: the owner or developer, the expert and the builder-carer. All three agents may in fact be the same person or they may be combined in different ways, but they are decisive for the garden's composition and image and its evolution.

### **Criteria and garden typologies**

The different typologies are established on the basis

of morphological criteria related to formal aspects, aesthetics and composition; these include sociological, political, urban design, architectural, and geographical criteria, in part, and also social, historical and religious criteria, in addition to the accumulation of personal experience.

After establishing the criteria and analysing numerous gardens, the following typologies were created, defined as follows:

*Domestic gardens*: the main feature that defines this typology is the fact that these gardens are considered an extension of the house. They are found in rural and urban areas, formalised as enclosures, yards and other similar spaces, with a great formal diversity.

*Plot bourgeois gardens*: these are the gardens in which the house is an omnipresent reference point in the garden. These are the typical plot gardens that usually surround the house on all four sides. In Catalonia, this type of detached house-garden unit is known by the term *torre*.

*Gardens/parks owned by members of Catalan high society or nobility*: these are extensive gardens and parks, attached to the stately homes of high-society Catalan families who have obtained their wealth in industry, commerce and finance. The garden is a completely separate entity from the house, which is no longer omnipresent.

*Factory and workplace gardens*: these are gardens grown within the grounds of factories, industrial complexes such as the industrial colonies (manufacturing communities that provided accommodation and services for the workers on-site), and wine and Catalan “cava” cellars.

*Gardens owned by institutions and societies*: these are gardens created and maintained by public administrations and official centres; gardens created by civil society bodies such as recreational and cultural associations, social clubs and athenaeums are also included in this typology.

*Urban gardens*: these are gardens created as a result of the need to organise and adapt the public spaces of the towns in which we live to our leisure, health and well-being needs.

*Health and health-related leisure gardens*: this comprises a large group of gardens directly related to health, such as those of clinics, hospitals and other health centres of all types, including spas. It is not possible to imagine a spa without a garden in which people can find physical and emotional repose.

*Gardens associated with religious heritage*: this typology includes the gardens of convents, monasteries, cloisters, shrines, cemeteries and other religious amenities.

*Botanical and collection gardens*: this group includes true botanical gardens, conceived as institutions specialised in the study, conservation and dissemination of plant diversity in accordance with scientific criteria and the exhibition of live plant collections. Most of them are owned and run by public

institutions such as town councils, universities or other government administrations.

We cannot conclude this approach to the diversity and typologies of gardens of heritage interest in Catalonia without mentioning the many gardens that have yet to be identified or recognised as such. There still remains a not insignificant number of gardens to be discovered in Catalonia. I am not talking about mysterious, secret or hidden places, but simply about gardens that no one has seen and appraised from a gardening or landscape perspective.

In the municipal catalogues of our towns and villages, there are many gardens that, when they appear, do so as gardens associated with dwellings. It is a common practice to catalogue the building and include in the data file that it has a garden, but normally there is no consideration or recognition of their possible value or interest. Most of them are probably not large gardens, but they are the gardens we have and are part of our gardening heritage. A garden, however modest it may seem at first glance, can facilitate the development of new capabilities that help improve our interpretation of other gardens. Let's hope we do not end up losing them.

In this article, we cite numerous gardens and their classification. Particular mention is made of the case of the garden of Can Comulada as one of the still hidden gardens that have gone unnoticed and are at risk of disappearing, and of the garden of Torre Palaresa in Santa Coloma de Gramenet, which possibly preserves vestiges of Catalonia's oldest garden.

## A project to analyse and appraise Catalonia's most important gardens

Elena Belart Calvet and Miquel Barba Vidal\*

This paper is a summary of the work commissioned by the Directorate General for Cultural Heritage, within the Government of Catalonia's Ministry of Culture. Its purpose is to analyse the state of conservation, the level of protection and knowledge of the most important gardens in Catalonia.

Law 9/1993, of 30 September, on Catalan cultural heritage, states in its preamble: "Cultural heritage is one of the basic testaments to the historical trajectory and identity of a national collectivity. The assets that comprise it constitute an irreplaceable legacy, which must be passed on in the best possible

\* This chapter is a summary of the work *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya*, written by Roser Vives de Delàs and Victoria Bassa Garrido, both from LIQUEN\_patrimoni i paisatge, commissioned by the Directorate General of Cultural Heritage of the Ministry of Culture of the Government of Catalonia.

conditions to future generations. The protection, conservation, development, study and dissemination of knowledge about cultural heritage is one of the essential obligations of public authorities."

In pursuance of this principle, the Law determines that, in order to protect the most salient assets comprising Catalonia's cultural heritage, they must be declared a cultural asset of national interest (given the Catalan acronym of BCIN). Accordingly, a number of protection categories are defined, based on the asset's characteristics: *historical monument*, *historical site*, *area of ethnological interest*, *archaeological area* and also *historic garden*. It is this category of *historic garden* that provides the reference framework for our work at the Architectural Heritage Protection Section to protect Catalonia's most important gardens. Law 9/1993 on Catalan cultural heritage defines this category as "the delimited space that is the outcome of the organisation by man of natural elements and may include structures involving stonework".

With the objective of promoting, strengthening the level of protection and generally enhancing the rich and abundant heritage related to Catalonia's most important gardens, jointly with the associated architectural, archaeological and artistic heritage, the Directorate General for Cultural Heritage's Architectural Heritage Service commissioned the study *La valoració i l'anàlisi dels jardins més rellevants a Catalunya* (Assessment and analysis of the most important gardens in Catalonia) (elaborated by Roser Vives and Victòria Bassa in 2021), supervised and led by the specialists from the Architectural Heritage Protection Section, which has established specific guidelines used by the Section's experts in drafting this document.

One fact that this study has brought to light is the urgent need to restore and conserve these heritage spaces. Their ephemerality, their transformation over time due to historical and style changes, urban development pressures, private interests and, currently, climate change are constant risk factors that threaten progressive loss of their values.

In this respect, the study aims to analyse and assess Catalonia's most important gardens; to ascertain their current level of protection and whether or not this is sufficient; their state of conservation; and to establish a conclusion for their protection through their declaration as a BCIN in the category of historic garden.

If they are not sufficiently important at the national level but they are at local level, it also proposes their protection as a cultural asset of local interest (given the Catalan acronym of BCIL). In this respect, it is necessary to foster collaboration between local bodies and regional councils so that, together, they can contribute to preserving the values of historic gardens.

When an asset is declared a BCIN under the category of historic garden, it is immediately pro-

vided protection, with monitoring of all the actions carried out by the Ministry of Culture's Territorial Heritage Committee.

Declaration as a BCIN must be approved by the Catalan Government, at the proposal of the Minister for Culture, and entails rights and duties for the owners with respect to the declared asset's preservation and maintenance. The declaration must also be endorsed by the Advisory Council of Catalan Cultural Heritage and the Institute of Catalan Studies as independent advisory bodies, with binding reports issued by specialists from different disciplines that confirm the exceptional nature of the natural area that it is wished to protect as a BCIN.

The main goal pursued by this study is to identify Catalonia's most important gardens based on a historical analysis, so that, in the future, these selected natural spaces will be protected thanks to their declaration as a cultural asset of national interest in the category of historic garden.

Accordingly, the study is divided into three parts. First, there is an informative volume explaining the purpose of the assignment and analysing the available protection tools, international laws, state laws and templates of the protection datasheets used by different public authorities in Catalonia to propose new additions, one for the study and another for collecting basic information about the garden to support the proposal for cataloguing. Then there is a second volume, which is the inventory of the selected historic gardens and which includes descriptive data and the garden's current protection status, with a proposal to strengthen its protection in the future, if deemed necessary. Finally, the third volume contains the individual data files of the gardens whose protection it is proposed to upgrade to BCIN – Historic Garden, or BCIL.

Specifically, a total of 257 gardens selected by territory have been inventoried, with an evaluation of their current protection status, shortcomings and the degree of urgency of their protection. Of these 257 gardens, the most significant have been selected to propose their declaration as BCIN or BCIL.

The information contained in the general inventory of the most important gardens in Catalonia is basic information that identifies and characterises the gardens and describes their situation in terms of their current level of protection and the level that would be desirable.

The information gathering process has been meticulous and exhaustive, including an analysis of the lists of the gardens catalogued in the current heritage inventory held by the Government of Catalonia's Directorate General for Cultural Heritage, the various municipal authorities responsible for the lower-level catalogues, and recognised bodies that are specialised in gardens within Catalonia. Despite this initial effort, and given the scope of the information currently available, it must be considered an initial stocktake. Consequently, it is proposed as an

open working instrument that will need to be built upon as time goes by.

This study provides a snapshot of the state of conservation and protection of the gardens in Catalonia that are considered most outstanding, and it identifies which of these elements are eligible for protection as a BCIN to control future interventions that may be detrimental to their value as heritage.

The study concludes with some open points of reflection for further work:

- It is important to establish guidelines in a reference document for the recognition, evaluation and cataloguing of gardens. This documentation would provide the consultation and support tool that would be used by the local and regional councils and by the municipal officials who would be responsible for carrying out this cataloguing.

- It is advisable to add the role of specialist with knowledge of gardens to participate in heritage committees in the different public administrations to ensure these gardens' preservation. It is essential to have specific proven knowledge in order to be able to catalogue a historic garden. This knowledge encompasses the multidisciplinary nature of different specialities.

- It is necessary to disseminate as much as possible and raise awareness among the general public of the importance of this heritage. It is necessary to ensure that these natural spaces can be enjoyed by future generations with the respect they deserve, balancing the demands of an increasingly complex society with the conservation of their heritage values.

## Between the “abandoned garden” and the *Verger de les galanies*: Artistic and literary representations of the garden in contemporary Catalonia

Margarida Casacuberta

With its fundamentally symbolic content, the painted, written or designed garden becomes a mirror of reality (imaginary, broken, deformed) filtered through the artist's subjectivity. Therefore, it is essential to analyse the historical, social and political context in order to read and understand the subject of gardens in all its complexity and depth.

Gardens are a fragile heritage, both in terms of the physical preservation of the so-called *historic gardens* and of the legibility of the literary and artistic representations that have been made over time. Consequently, the aim of this article is to trace and analyse some of the literary and artistic representations of the theme of the garden in the process of

building the myths and symbols of contemporary Catalonia, from the second half of the 19th century until the end of the Spanish Civil War, in the context of the crisis of European modernity.

The first section of the chapter, “From the ‘Garden of the Hesperides’ to the abandoned garden”, is based on the comparative analysis of the epic poem *L’Atlàntida* (1877), by Jacint Verdaguer, one of the first and most prominent builders of the symbols and myths of contemporary Catalonia, and the translation into architectural language that a young Antoni Gaudí made of the poem in the summer estate that the industrialist Eusebi Güell i Bacigalupi, enriched by trade with the Spanish colonies in the Americas, rebuilt in the area of Les Corts, coinciding with the preparations for the Barcelona Universal Exhibition of 1888. In a context of pan-European economic, social and political transformation, marked by the growing force of workers’ movements and the recent experience of the Revolution of 1868, Verdaguer laid the first (symbolic) stones of the founding myth of Barcelona, Catalonia and the Spanish world through a double process of poetic destruction and reconstruction of the mythical “Garden of the Hesperides”, situated in the heart of *L’Atlàntida*. Reproducing it in the property of the Güell López family can be interpreted as an attempt to use poetic and architectural language to legitimise the origin of the great fortunes derived from colonial trade as a driver for progress and the foundation of modern Catalonia, considered the factory of Spain and an indispensable part of the Spain of the Restoration.

However, the “productive”, creative capacity of the symbolic construction was unable to withstand confrontation with a reality characterised by the colonial crisis that culminated with the disaster of 1898 and the loss of the last vestiges of imperial Spain, and the increase in social unrest, which was especially intense in the city of Barcelona. The ideal garden becomes an abandoned garden. It would be the artist Santiago Rusiñol who would obsessively make it a motif of his literary and pictorial work. Thus, the chapter’s second section, “Santiago Rusiñol’s gardens of Spain”, interprets the abandoned garden as the space of beauty where the Catalan Modernist artist, living by and for art, “officials”, exhorting the reader/viewer to follow him in the personal adventure of exploring the chasms of the soul – pain, mystery, disease, death – undertaken by the poetic “I” as the only possible path for salvation amidst the sensation of *dégénérescence* of a Europe that is about to witness the imminent triumph of the new “barbarians” over “civilisation” and of a decadent, obsolete Spain, that lives on the past and must be regenerated through art and culture.

Therefore, in Rusiñol’s work, the motif of the abandoned garden allows a double reading, decadentist and regenerationist, as a representation of the beauty of what is dying and, at the same time, as overcoming death, historical time, through the ac-

tion of transformative nature. In this sense, the book *Jardins d’Espanya* (Gardens of Spain, 1903), published while the country was still reeling from the loss of Cuba, Puerto Rico and the Philippines and intellectuals were reflecting on the place of Spain in the global political order, can be interpreted as a metonymy of the decadence of Spain: despite the apparent paradox, nature’s destruction of architectural structures created in an era of splendour that is no more admits a vitalist and regenerationist reading.

This is the option that political Catalanism will lean towards after the creation of the Regionalist League – the political party that will mark the modernisation of Catalan politics and lay the foundations for the institutionalisation of the culture of Catalanism – and the project for the construction of the “Catalonia-City” in the context of the regeneration of Spain. Throughout this process, the image of the garden continues to play a fundamental role in building the collective worldview. The aim is to build the mask of perfection that, by mimesis, reality should end up adopting. The garden, identified as a domestic paradise, accessible to everyone, becomes an “imaginary mirror”, an active, beautifying element of a turbulent reality that is systematically excluded from the *hortus conclusus* by the high walls that preserve the ideal world, small and perfect, made to human measure, from the savagery outside. This ideal world is represented in *Els dolços indrets de Catalunya. Colecció de dibuixos de Torné Esquiús* (1910), in the collection of poems by Josep Carner, *Verger de les galanies* (1911), or in *La Ben Plantada* (1912) by Eugeni d’Ors, located, in part, in the gardens of Tivoli.

However, the mask of perfection built using cultural materials is unable to withstand the onslaught of barbarity represented by the outbreak of the First World War, the end of the century of progress, which Ors himself symbolises through the disintegration of nature in its ordered, gardened and controlled form, in *Gualba, la de mil veus* (1915).

The symbolic struggle between culture and barbarity symbolised by the garden motif during the 50-year period between the creation of Verdaguer’s “Garden of the Hesperides” and the end of the Spanish Civil War, marking the definitive destruction of the mask of perfection as an antidote to brutality, finds a final and conclusive example in the article “Refugis i jardins” (Refuges and gardens) by Carles Rahola, published in *L’Autonomista* on 8 February 1938. In this article, the Girona-born writer laments and, at the same time, justifies the destruction of a public garden to build an air-raid shelter to safeguard the population in the context of a war that symbolised the struggle between democracy and fascism. As a side note, the article was used as evidence by the prosecution at the show trial that sentenced Carles Rahola to execution by firing squad in Girona, then occupied by Franco’s troops, in the early morning of 15 March 1939.

## Working with historic gardens

### Research as an instrument for the conservation of historic gardens: “The gardens of industrialisation on the River Ter”

Carles García Hermosilla

The Ter Museum was inaugurated in 2004. We soon realised that the presence of gardens, or, generically, urban greenery, was not anecdotal in the factories and industrial colonies of the Ter. However, apart from a few references in general-interest books and the odd study, there was a profound lack of knowledge of this heritage. In 2006, we embarked upon a research project with the initial goal of gaining more detailed knowledge about the gardens of the industrial colonies and factories of the Ter. The result of this study was finally published in 2019 under the title *Els jardins de la industrialització al Ter* (The gardens of industrialisation on the river Ter), which has given visibility to this heritage on the Ter and provides a useful starting point for restoring its value, despite the obvious difficulties in its conservation.

### The restoration of the Mossèn Costa i Llobera Gardens

Imma Jansana

The evolution of societies over time demands new ways of understanding and experiencing historic gardens. The restoration of the Mossèn Costa i Llobera Gardens, located in Montjuïc (Barcelona), is an example of this. These thematic gardens are home to an important collection of cacti and succulent plants, since their strategic location creates a microclimate with temperatures that are always about two degrees higher than anywhere else in the city of Barcelona.

In 2020, the gardens underwent a restoration project to improve their interior connectivity for users, improve accessibility for the park’s maintenance vehicles and restore the most historic parts and those with man-made structures, from historic architectural elements to fences, entrance gates, railings, plant props, signage, etc., homogenising the wide range of solutions established over the years.

Specifically, the actions carried out consisted of restoring the access to the park from the Miramar gardens, widening interior access to the cactus area, restoring the pergola square, widening the south path, designing cactus props and completing the ceramic signage

### Concepts, criteria and guidelines for intervention in historic gardens

Montse Rivero

Gardens are a joint undertaking by man and nature that are constantly kept in a state of delicate balance. They are a work of art that needs the fourth dimension, time, to exist and require continual maintenance and support if they are to develop as a work of art and to prevent their loss and disappearance. Their primary component is vegetation, which is living and perishable.

Intervening in a historic garden is a delicate task that requires knowledge, interdisciplinary work, prudence and humility. Without knowledge of the garden, its history and evolution, its social and artistic context, acting on a historic garden can bring about, through ignorance, the loss of its heritage values. Reading and analysing a historic garden is a task that requires the active involvement of different professional profiles who apply their disciplines to the garden object. Prudence is one of the essential classical virtues that must be exercised when working with a historic garden, in order to avoid making decisions that may be irreversible. Finally, humility is a necessary quality that restorers must possess, since they work with objects created by artists of the past and their mission is to preserve and, if possible, improve this legacy.

Working with a historic garden becomes a complex challenge, and managing complexity is not easy, but it is an exciting challenge.

### A thousand machines can never make a flower

Rosa Cerarols

Gardens are a cultural legacy of the first order, a material summation of both human and non-human life. The garden can also be understood as an artistic practice, which nowadays must be combined with the notion of all kinds of emergencies, social needs and environmental demands. The text highlights the transformative power of plants and the potential of gardens to dignify places, within the framework of activism and contemporary global thinking. Drawing from the experience of the Konvent cultural space in Cal Rosal (Berguedà), where the line of continuity between before and after dereliction has been the garden, we present the *Beirut 480m* project. This is an activist gardening action centred in a building in the Karantina district (Beirut) which seeks to engage local people in remediating the catastrophic damage after the explosion of August 2020.

*A thousand machines can never make a flower*, neither those of the industrial revolution in the Konvent nor those of modern-day sea transport or the abandoned containers in the port of Beirut.





# Notes sobre els autors

**Miquel Barba i Vidal** és arquitecte per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, especialitat en Història de l'Arquitectura. Des del 1995 fins al 2008 va estar treballant al llavors Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya, fent tasques d'urbanisme. Actualment, és el cap de la Secció de Protecció del Patrimoni Arquitectònic de la Subdirecció General del Patrimoni Arquitectònic, Arqueològic i Paleontològic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

**Viktòria Bassa i Garrido** és arquitecta especialitzada en restauració de patrimoni arquitectònic. Amb experiència professional en estudis d'arquitectura de Barcelona i Alemanya, va crear el seu propi despatx el 2003, i ha centrat la seva trajectòria en el patrimoni arquitectònic. Des del 2015, juntament amb Roser Vives, a través de Lliquen Patrimoni i Paisatge, duu a terme projectes on la relació entre arquitectura, aigua i vegetació és la protagonista.

**Elena Belart i Calvet** és arquitecta especialitzada en projectes, urbanisme i història, amb despatx professional des del 1982. Membre del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i de l'associació Arquitectes per l'Arquitectura. Des del 2014 fins l'any 2023 va ser la cap del Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya, on encara treballa com arquitecte. Al llarg de la seva carrera ha participat en nombrosos seminaris i impartit conferències.

**Margarida Casacuberta** és doctora en Filologia Catalana per la Universitat Autònoma de Barcelona i professora i investigadora de Literatura Catalana Contemporània a la Universitat de Girona. Ha centrat la seva recerca en la literatura catalana segle xx i en la figura i l'obra de Santiago Rusiñol. El seu interès pel motiu del jardí en l'art i en la literatura és indestriable de la recerca sobre Santiago Rusiñol, que va fer del jardí abandonat un *leitmotiv* de la seva obra literària i artística en el context del moviment simbolista.

**Rosa Cerarols** és professora al Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. Postgraduada en Antropologia Visual per la Universitat de Barcelona el 2006 i doctora en Geografia per la Universitat Autònoma de Barcelona el 2008. Forma part del grup de recerca de la Universitat Pompeu Fabra en Geohumanitats i és membre fundadora de l'associació cultural Konvent, projecte multidisciplinari de creació artística i foment del territori industrial en desús, on compagina comissariats amb disseny de propostes de desenvolupament local a partir de pràctiques creatives inclusives.

**Jordi Diaz Callejo** és enginyer tècnic agrícola especialitzat en jardineria i patrimoni. Postgrau en Jardineria i Paisatge, en Interpretació Ambiental i del Patrimoni, i màster en Gestió del Patrimoni i Museologia per la Universitat de Barcelona. Ha treballat en diferents empreses de jardineria dirigint departaments tècnics, i com a consultor autònom i professor del postgrau en Gestió d'Espais Verds a la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualment, treballa a la Direcció d'Arquitectura Urbana i Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona.

**Carles Garcia Hermsilla** és llicenciat en Geografia i Història (especialitat Antropologia) i màster en Museologia i Gestió del Patrimoni Cultural per la Universitat de Barcelona. Ha treballat en diversos projectes de l'àmbit de la gestió del patrimoni i els museus. Des de l'any 2004 dirigeix el Museu del Ter a Manlleu, des d'on va impulsar la recerca i la posterior publicació del llibre *Els jardins de la industrialització al Ter*, del qual és un dels autors.

**Imma Jansana** és arquitecta paisatgista. Ha estat professora a l'Institut d'Architettura di Venezia, al màster d'Arquitectura del Paisatge de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, a la Universitat de Navarra i a la Facultat d'Arquitectura de Montevideo. Arquitecte municipal i responsable de projectes urbans a l'Ajuntament del Prat de Llobregat entre el 1989 i el 2001. Ha rebut tres premis FAD els anys 1993, 1994 i 2019, el premi Construmat l'any 2009, el Premi Europeu de l'Espai Públic Urbà el 2012, i ha estat finalista quatre vegades a la Biennial d'Arquitectura Española.

**Giuseppe Rallo** és arquitecte, director de la Superintendència de Belles Arts i Paisatge de les províncies de Venècia, Belluno, Pàdua i Treviso i exdirector del Museu Nacional de Villa Pisani a Stra. Director científic del màster en Parcs i Jardins de la Universitat IUAV de Venècia, professor de diversos cursos de restauració del jardí històric vinculats amb el Ministeri de Cultura i amb universitats italianes i estrangeres. És autor de nombrosos projectes de restauració i conservació de jardins històrics i paisatges culturals del nord d'Itàlia.

**Montse Rivero Matas** és llicenciada en Prehistòria i Història Antiga per la Universitat de Barcelona, tècnica especialista en Jardineria per l'Escola Rubió i Tudurí i postgrau en Jardineria i Paisatgisme per l'Escola d'Agricultura de la Universitat Politècnica de Catalunya. Professora convidada al grau de Paisatge, al màster de Paisatge i a MBLandArch de la Universitat Politècnica de Catalunya, des del 1993 que imparteix classes d'Història de l'Art dels Jardins al Centre de Formació del Laberint de l'Ajuntament de Barcelona. Membre impulsora del grup Jardins i jardiniers: Art, Ciència i Ofici als Països Catalans i coautora de diversos llibres.

**Ignacio Somovilla** és llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona i en Dret per la Universitat d'Oviedo, màster en Gestió Cultural a Bristol (Anglaterra). Comissari d'exposicions, coordinador del cicle de cinema i jardí a la Filмотeca de Catalunya, col·laborador a Ràdio Nacional, docent i conferenciant en universitats i centres especialitzats, ha escrit nombrosos llibres i articles sobre història, estètica i jardins. Duu a terme un projecte de viatges a jardins d'arreu a través de [bommarzo.es](http://bommarzo.es).

**José Tito Rojo** és historiador del jardí i paisatgista. Ha estat conservador del jardí botànic de la Universitat de Granada i membre de diversos comitès científics internacionals. Ha publicat més de cent treballs sobre temes de paisatge i jardineria històrica. Coordinador, juntament amb Monique Mosser i Simonetta Zanon, de la publicació *Giardini storici, verità e finzione* (2021) i coordinador científic del llibre *Jardines. Patrimonio y ensueño* (2022).

**Roser Vives i de Delàs** és enginyera agrònoma i paisatgista per la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Durant onze cursos (1999-2011) va ser professora del màster Paisatgisme de la UPC. L'any 2000 funda despatx propi, on treballa des de l'àmbit del projecte i la gestió del paisatge, sigui a l'entorn urbà o al rural, agrícola i forestal. Des del 2015, juntament amb Victòria Bassa, a través de Lliquen Patrimoni i Paisatge, duu a terme projectes on la relació entre arquitectura, aigua i vegetació és la protagonista.

**Simonetta Zanon** treballa a la Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso com a responsable de projectes i recerca sobre paisatge i com a membre intern del comitè científic. Ha participat en diversos congressos i seminaris, a Itàlia i a l'estranger, i ha impartit nombroses conferències a universitats i institucions italianes. Des del 2016 és coordinadora editorial de la revista de l'Associació Italiana d'Arquitectura del Paisatge *Architettura del Paesaggio*. Ha editat amb Monique Mosser i José Tito Rojo el llibre *Giardini storici, verità e finzione* (2021).

