



# Gardens of the Iberian Peninsula

**New perspectives on an entangled history**

Nadja Horsch / Michael Scholz-Hänsel /  
Marta Oliveira Sonius (eds.)



Nadja Horsch/Michael Scholz-Hänsel/Marta Oliveira Sonius (eds.)  
Gardens of the Iberian Peninsula



## **Kulturen – Kommunikation – Kontakte**

Hartwig Kalverkämper (Hg.)

Band 36

Nadja Horsch / Michael Scholz-Hänsel /  
Marta Oliveira Sonius (eds.)

# Gardens of the Iberian Peninsula

New perspectives on an entangled history

**F** Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Garten der königlichen Stätte von San Lorenzo de El Escorial, Spanien  
© Benito Jiménez Alcalá

Die Gartenanlage im El Escorial, 1563 bis 1584 von Philipp II. (1527–1598), Sohn Karls V., nahe Madrid im blühenden spanischen Zeitalter des *Siglo de Oro* als königlicher Renaissance-Palast gebaut, zeigt die zeitgemäß typische Strenge, Gesetzmäßigkeit und somit auch die regelmäßige Vorhersagbarkeit in Planung und Ausführung. Ein Labyrinth dieser Zeit lässt sich formal „ausrechnen“ und widerstrebt so dem eigentlichen labyrinthischen Gedanken als ein Ort der Überraschung, des Irrtums, der Suche. Dennoch ist der als Labyrinth angelegte Garten hier doch ein ideelles Zeitzeugnis, nämlich als eine in Natur gefasste Regelmäßigkeit, Berechenbarkeit und Strukturierung des Suchens – eben als Anforderungen, mit denen sich diese grandiose Epoche unserer Kultur- und Wissenschaftsgeschichte auszeichnet. – H.K.



UNIVERSITÄT  
LEIPZIG

CARL JUSTI  
VEREINIGUNG E.V.

DFG Deutsche  
Forschungsgemeinschaft  
German Research Foundation

Diese Publikation wurde unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Leipzig. Die Druckfassung erhielt zudem finanzielle Unterstützung durch das Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig und die Carl Justi-Vereinigung e. V.

*peer reviewed content*



CC-BY-SA

ISBN 978-3-7329-8918-8

ISSN 1868-8306

DOI 10.26530/20.500.12657/85014

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

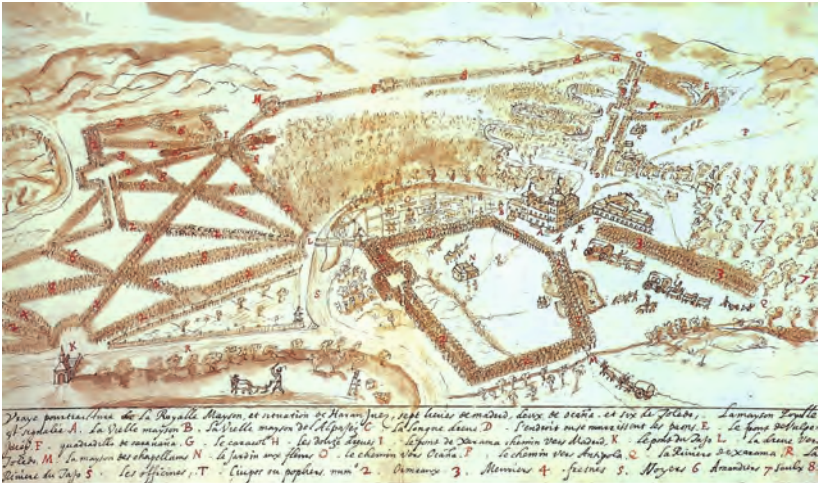


Plate 1 |



Plate 2 |

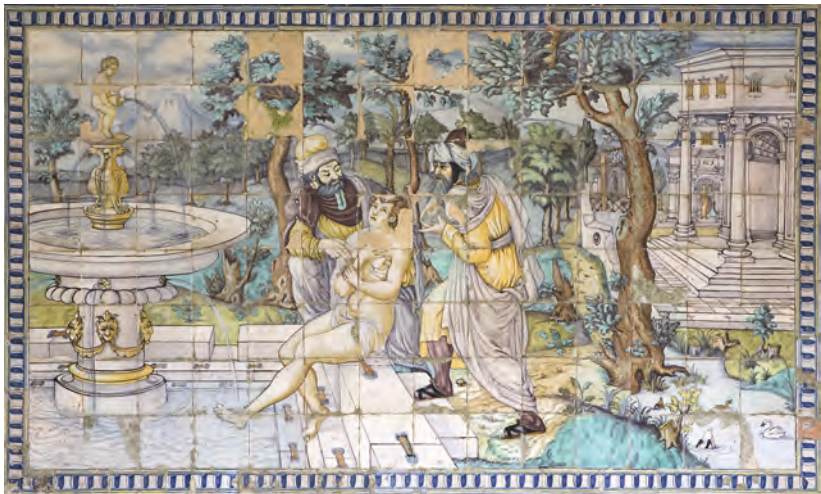


Plate 3 |





Plate 4 |



Plate 5 |



Plate 6 |



Plate 7 |





Plate 9 |



Plate 10 |

# PLATES | LAMINAS | PRANCHA

1 |

Jehan L'Hermite, Vista de Aranjuez, 1587. Biblioteca Real Albert Ier, Bruselas.

Photo: Luengo 2007, 58

2 |

Jardins do Palácio dos Marqueses de Fronteira, S. Domingos de Benfica, Lisbon, 1650–1675

(Photo by Birgit Thiemann)

3 |

Panel de Susana y los viejos. Sala 3. Casa de Placer (Photo by Associação de Colecções

| The Berardo Collection)

4 |

Mudéjar cloister with fountain, Monasterio de Guadalupe. Photo: Barbara Borngässer (ed.):

Spanien, Köln: Könemann, 2001, 87 (Photo by Markus Bassler)

5 |

Patio de las Doncellas. Estado actual. Alcázar. Sevilla.

(Photo by Manuel Vigil-Escalera Pacheco)

6 |

Taller de Velazquez, La Fuente de los Tritones en el Jardin de la Isla de Aranjuez.

Museo Nacional del Prado, Madrid. Photo: Benito Jiménez Alcalá

7 |

Unknown architect, Structure with fountain, staircase, terrace and gabled house,

Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s. Photo: Helder and Cardoso 1987, 243

8 |

Planta de Lisboa com as novas avenidas construídas e projectadas:

Brinde de »O Século«. Lisbon: A. Editora, [ca. 1909]. Photo: Duarte Rodrigues 2020, 30

9 |

Charles Mauzaisse [atrib.], [Los Jardines Altos del Generalife y la Alhambra], ca. 1862,

positivado en papel a la albúmina, 254 x 195 mm, Colección particular. Photo: José Tito Rojo

10 |

Speakers and organizers during International Workshop »Gardens of the Iberian Peninsula«,

September 21–24, 2021 in front of the Palácio Nacional de Queluz, Portugal.

(Photo by José Marques Silva)





# CONTENT | ÍNDICE | CONTEÚDO

INTRODUCTION ..... 19

## 1 | **THE LONGUE DURÉE OF ISLAMIC GARDEN DESIGN ON THE IBERIAN PENINSULA**

**JOSÉ TITO ROJO** ..... 33

La transformación romántica de un jardín islámico:  
el Generalife de Granada

**MANUEL VIGIL-ESCALERA PACHECO** ..... 57

El Alcázar de Sevilla. Una Historia de jardines

## 2 | **AZULEJOS AS A DECORATIVE ELEMENT OF PORTUGUESE GARDEN DESIGN**

**ALFONSO PLEGUEZUELO & ÁLVARO SILVA** ..... 83

La Quinta y Palácio de Bacalhôa en Azeitão (Setúbal)  
y su jardín Humanista

**MARIA ROSÁRIO SALEMA DE CARVALHO  
& CELSO MANGUCCI** ..... 105

O teatro das águas e o azulejo nos jardins em Portugal,  
nos séculos XVII e XVIII

## 3 | **SACRED VERSUS SECULAR SPACES — RELIGIOUS GARDEN CULTURES**

**NADJA HORSCH** ..... 135

Dom João de Castro's Quinta da Penha Verde in Sintra  
and the tradition of solitary wildernesses

**MARTA OLIVEIRA SONIUS** ..... 163

Secular Assemblages in Monastic Landscapes – The Parque  
da Pena in Sintra as an ambivalent natural Arabesque

<b>EVA J. RODRIGUEZ ROMERO</b> .....	195
--------------------------------------	-----

Los jardines y huertas conventuales en Madrid,  
retazos de naturaleza en la ciudad

4 |

## **IBERIAN GARDEN DESIGN IN THE AGE OF PHILIP II OF SPAIN**

<b>ANA LUENGO AÑÓN</b> .....	219
------------------------------	-----

Utopía y realidad: El real sitio de Aranjuez en el siglo XVI

<b>MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL</b> .....	241
------------------------------------	-----

Philip II, Patron of the Garden and Aquatic Arts. Iberian Garden Cultures  
in Transition: From Hispanic-Muslim Traditions to European Garden Design

<b>BENITO JIMÉNEZ ALCALÁ</b> .....	261
------------------------------------	-----

El modelo de jardín renacentista de Felipe II y su implantación en España

5 |

## **LISBON AND ITS OUTSKIRTS: GARDEN AND LANDSCAPE DESIGN MIRRORING CULTURE AND POLITICS**

<b>ELSA ISIDRO</b> .....	285
--------------------------	-----

Sistema Hidráulico – Património Cultural do Palácio Nacional de Sintra

<b>ANA SANCHES</b> .....	293
--------------------------	-----

Os jardins do Palácio Nacional de Queluz: do passado ao futuro

<b>GERALD LUCKHURST</b> .....	305
-------------------------------	-----

Jean-Baptiste Bonnard – European gardener, plantsman and educator

<b>HUBERTUS FISCHER</b> .....	329
-------------------------------	-----

Quinta Nova da Assunção – Between Eclecticism and Exotics

An Unusual Portuguese Garden of the Late Period

<b>CRISTINA CASTEL-BRANCO</b> .....	353
-------------------------------------	-----

Os jardins de D. Fernando II de Saxe Coburgo e Gota para Lisboa,  
Sintra e Mafra

<b>ANA DUARTE RODRIGUES</b> .....	381
-----------------------------------	-----

The Liberals and Lisbon's Nineteenth Century Public Gardens

## INTRODUCTION | INTRODUÇÃO | INTRODUCCIÓN

**NADJA HORSCH,  
MARTA OLIVEIRA SONIUS,  
MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL**

In 1582, the Spanish King Philip II enthusiastically wrote to his daughters about a sweet citrus fruit that he had discovered and tasted for himself in Portugal. He sent a specimen to Spain and wished to hear their opinion. In 1882, the German author of the first great Velázquez biography, Carl Justi, visited the Necessidades Palace of the Portuguese monarch Fernando II in Lisbon and wrote about it to his sisters: "The king is also a great lover of flowers. There is a whole forest of araucaria there."<sup>1</sup>

Despite such evidence, it is not exactly the gardens that we think of first when we deal with art and culture on the Iberian Peninsula. With a few prominent exceptions, they also receive little consideration in surveys of European garden art compared to Italian, French and English gardens.

In Spain and Portugal, too, there has been intensive research on garden art in recent decades; however, many fundamental contributions to these topics have been published in the respective native languages and only in limited editions, therefore they have been insufficiently acknowledged on an international scale. The three-volume *Parametros del jardín español: naturaleza. paisaje. territorio* (1987), published by the Madrid Ministerio de Cultura, is representative of Spain. A standard Portuguese work, Hélder Caritas *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, was self-published in 1987 and, despite an English translation (1990), has hardly been noticed. In particular, globally and transculturally oriented research approaches to the garden cultures of the Iberian Peninsula still represent a desideratum. This situation reflects the still peripheral position

.....  
1 Carl Justi: Spanische Reisebriefe, Bonn: Friedrich Cohen 1923, 239.

of both countries in Central European art historiography, which is due to both art historical canonisation processes and the political turmoils of the post-war dictatorships.

The scarce visibility of Spanish and Portuguese green spaces within the context of international garden research strikingly contrasts with both their diversity and quality as well as the international networking of both countries, especially during the Early Modern period. Between 1580 and 1640, Portugal and Spain were ruled in personal union, but even beyond that, the permanent exchange of ideas, motifs, materials and techniques as well as the circulation of actors and media between the countries of the Iberian Peninsula and other European territories has always been crucial for the given garden cultures as well. With an eye on globally scaled communication processes, Portugal and Spain actually even have taken on a highly distinctive position: on the one hand, through the processing of their own Moorish heritage, and on the other hand, as an outcome of both countries' early colonial empires in overseas territories.

The specific field of landscape design is particularly suitable for examining phenomena of both knowledge and cultural transfer and thereby contributing to a deeper understanding of the transcultural character of the products of civilisation. Gardens and designed landscapes constitute an interface between nature and culture. They were developed in a specific historical context, but at the same time, by virtue of their constituent organic materiality, they are present, living nature. The contribution of the Iberian Peninsula is of particular importance in this regard, as the botanical diversity in Europe today can be attributed to no small extent to the import of non-endemic species via the colonial contact zones of Portugal and Spain. Apart from their palpable presence as natural spaces that can be experienced with all of the senses, historical gardens are at all times also sites suitable for the projection of cultural, social and political ideas. They are poetically inspired worlds of wishful thinking, but at the same time also part of thoroughly calibrated systems of representation; cultural performance, social status, as well as religious and political identity manifest through them.

National ascriptions are also strikingly often associated with garden art: "Italian", "French" or "English" gardens are denominations still in use today. Concerning Portugal and Spain, and incidentally this also applies to Germany, these labels are less common, but even (or particularly) here there are constant attempts to emphasise national characteristics. This is an example of how the concept of "cultural heritage" was constituted in the 19<sup>th</sup> century in close connection with the emergence of the notion of the nation-state. Even today, the importance of cultural assets in shaping the identity of collectives has lost none of its relevance, yet it is crucial what conclusions are drawn from it. In an era in which we all too often see tendencies towards renationalisation in the face of globalisation challenges, it seems essential to us to highlight the transnational, often even global dimension of cultural heritage, embodied in the gardens and designed landscapes of the Iberian Peninsula. Green spaces are predestined for transition simply by virtue of their phenotype, which is conditioned by living plants. On the one hand, their design is driven by tradition – if one considers the techniques of horticulture – but on the other hand, gardens are aesthetic, scientific and cultural spaces for experimentation in which phenomena of quotation, reception, attempted recreation, exchange and transfer of expertise, materials, themes and compositional means have always been omnipresent – and whose plant stock and movable equipment could always be adjusted to new requirements.

The international and interdisciplinary conference held in 2021 in the palace of Queluz near Sintra (Portugal), to which this volume owes its origin, sought to gather specialists from Spain, Portugal and Germany to discuss fundamental issues of garden art on the Iberian Peninsula in a cross-border manner. The approach was a transcultural one, freeing itself from national stereotypes and addressing the insights deriving from interaction across the centuries and different epochs of garden art. The following themes seemed to us particularly suitable both to emphasise specific contributions of the Iberian Peninsula to the history of garden art and to address its intensive intercultural intertwining.

## **1. THE LONGUE DURÉE OF ISLAMIC GARDEN DESIGN ON THE IBERIAN PENINSULA**

Islamic Garden Cultures, with its crucial elements such as waterways, fountains, citrus trees, and large water basins gave rise to a pan-European approach to garden design. The notion repeated in the Qur'an of Paradise as a garden (al-janna) is symbolised in the form of the gardens found in al-Andalus, a few of which survive physically and some of which are described in several literary sources. Fostering a re-interpretation of Moorish gardens as well as their post-Islamic appropriation and diffusion is one of the main purposes of the first chapter.

Spain not only preserved the only genuine Moorish gardens in Europe but also handed down horticultural and design knowledge extracted from those spaces, which has prompted reception in Spanish and Portuguese courtly gardens. Within Portuguese territory, where the Moorish presence started to vanish in the second half of the 13<sup>th</sup> century, research studies on rural estates indicate that Moorish architectural and ornamental elements were broadly diffused and widely adopted for Portuguese country estates. These outlined aspects need further evaluation, as should research questions raised by Cristina Castel-Branco in her probing comparative examination of how Portugal's colonial contact with other forms of Islamic Garden Art, the Mughal gardens of India (2017), led to traceable appropriations in Portuguese Garden Culture. By the mid-19<sup>th</sup> century, Islamic Garden Heritage became also a symbol of the „exotic“ or of Otherness that one can find materialized in the hybrid forms emerging as re-contextualizations of the Hispano-Islamic Garden all around Europe, especially in territories where this patrimony was still discernible and never ceased to be evoked.

**JOSÉ TITO ROJO** (Granada) traces the changes to the Generalife garden in Granada during the period from 1830 to 1870. At that time fashionable forms in Europe were mixed with local aesthetics. Nevertheless, the new creation was considered the most typical of the old gardens of Spain.

**MANUEL VIGIL-ESCALERA PACHECO** (Seville) gives a historical overview of the development of the gardens of the Alcázar in Seville, which can

still be traced back to Moorish beginnings, but were only greatly altered under the Habsburgs and then substantially expanded again in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

## 2. AZULEJOS AS A DECORATIVE ELEMENT OF PORTUGUESE GARDEN DESIGN

The ubiquitous presence and the increasingly transcultural nature of azulejo tiles in Early Modern Iberian visual culture reveal themselves in the highly heterogeneous layers of meaning they embody as well as in the diverse forms and functions they assume in the field of landscape and garden design. The fact that creative and reflexive practices of intermedial transfer have taken place in this context ideally illustrates the medium's inherent dynamic-creative profile. However, a systematic analysis of cross-referential systems that have become active here is still pending. A unique Portuguese tradition in garden design was the combination of azulejos and large water basins. In direct proximity to tile mosaic decorations originating in Islamic garden architecture, pavilions, fountains, grottoes and loggias were profusely covered with azulejos. Unlike Islamic geometric patterns, after the mid-16<sup>th</sup> century, Portuguese azulejos were mainly representational, depicting motifs of architecture, flora, fauna, classical mythology, history and religion as a substitute for mural painting or sculptural programmes. Due to their specific materiality, rich colour and illusionary potential, they can be considered an aesthetically constitutive ingredient of Portuguese garden environments. This chapter seeks to explore the motivation behind iconographical programmes selected for azulejo panels in the context of Portuguese garden conceptions.

**ALFONSO PLEGUEZUELO** (Seville) and **ÁLVARO SILVA** (Lisbon, Portugal — Associação de Coleções/Berardo Collection) present a detailed iconographic analysis of the Quinta de Bacalhôa, which still reveals Moorish models, especially in the shape of the towers and in the use of the tiles. The typical places of use of the azulejos described here (large water tanks, benches, etc.) are also found in the lesser-known monuments from Lisbon, which **ROSÁRIO SALEMA DE CARVALHO** and



**CELSO MANGUCCI** (Lisbon) address in their contribution. They explore the major role played by tile frames and related decorative systems as visual support for garden spaces created in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, where water was treated as the main outdoor attraction.

### **3. SACRED VERSUS SECULAR SPACES – RELIGIOUS GARDEN CULTURES**

Religious gardens and parks represent an outstanding contribution of the Iberian Peninsula to European garden culture. The spectrum ranges from cloisters furnished with water features, small-scale architecture and sculptures to extensive inner-city monastery gardens and Baroque calvaries and hermitage parks surrounding some monasteries of the Hieronymites, Capuchins or Discalced Carmelites. High-ranking clerics with an international education, globally active religious orders but also royal and noble houses commissioned the grounds. They reflect the lively mystical tradition in Spain and Portugal of spiritually charging the nature of creation; at the same time, however, there is a close exchange between the religious complex and the noble benefactors, who knew how to combine spiritual exercises and pleasures here. For guests and clerics alike, the gardens were "pleasure gardens", "paradise" and "desert" at the same time; sacred motifs are just as present as design elements of contemporary garden art. An overall view of religious landscape art on the Iberian Peninsula and an analysis of its transcultural interconnections is an important desideratum.

**NADJA HORSCH** (Leipzig) first places the Quinta da Penha Verde (16<sup>th</sup> century) in the Serra de Sintra in the tradition of sacred wilderness gardens, which represent a little-known but quite international phenomenon in early modern European garden culture. **MARTA OLIVEIRA SONIUS** (Berlin) shows how the Christian genius loci of the Parque da Pena (Sintra), which originated as the green space of a Hieronymite convent, was processed and reinterpreted in its transformation into the park of the royal pleasure palace Pena. **EVA J. RODRIGUEZ ROMERO** (Madrid — Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities) examines the functions and design forms of gardens in urban sacred topographies using the example of the Madrid

monastery gardens, which formed the most important green spaces in the centre of the Spanish capital until secularisation.

#### 4. IBERIAN GARDEN DESIGN IN THE AGE OF PHILIP II OF SPAIN

Philip II of Spain has been, without any doubt, one of the most outstanding art patrons and collectors in Early Modern Europe. He emerged as a Renaissance prince formed in classical, humanist as well as Christian traditions. The monarch was passionate about architecture, nature, and gardens. The historiography of Philip's contribution to Spanish garden design can be considered one of Carmen Añón Feliu's most relevant achievements. Philip, whose inspiration was fuelled especially by Italian and Flemish garden design models and who relied on highly sophisticated modern hydraulic engineering, contemporary garden traditions, and construction techniques, presented himself as a cosmopolitan and influential „global player“. His view on greenspaces went far beyond the traditional concept of a „pleasure garden“, aiming rather at man-made natural landscapes in which utility and aesthetic aspirations interpenetrate. Philip visited several Portuguese green spaces on the occasion of his assumption of the Portuguese throne. A closer analysis of the possible aesthetic impulses deriving from Portuguese garden design remains as much a desideratum for research as the efforts to analyse these royal commissions in the wider context of the king's transoceanic imperialistic undertakings.

**ANA LUENGO AÑON** (Madrid) summarises the most important results of her many years of study of the gardens of Aranjuez, which are now a World Heritage Site thanks in part to her research. The designed landscape of Aranjuez was Philip II's largest garden project, but his commitment to the water arts went much further and also affected Portugal. **MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL** (Leipzig) interprets Philip II's water projects as a conscious break with Moorish tradition and a sign of his power. Examples can be found in Spain as well as in Portugal. Finally, **BENITO JIMÉNEZ ALCALÁ** (Madrid — Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities) once again summarises the most important features of the Classical Garden in Spain,

to which first Javier Winthuysen (1930) and then Alberto Sanz Hernando (2006) had already dedicated their own studies.

## **5. LISBON AND ITS OUTSKIRTS: GARDEN AND LANDSCAPE DESIGN MIRRORING CULTURE AND POLITICS**

The green spaces designed and built for the élites living in Portugal's capital city and its periphery from the 15<sup>th</sup> to the end of the 19<sup>th</sup> century represent a relevant heritage, given their enormous diversity and narrative quality. These historical legacies are not only to be perceived as spaces of representation that are revealing of the mentality of the specific setting in which they have been conceived. They also emerged as points of confluence in terms of the exchange of experiences and knowledge at a global level.

Over the centuries, the quintas, gardens, and other green spaces of Lisbon and its outskirts ceased to represent areas of subsistence, leisure and aesthetic education only for intellectual elites, beginning to function as enclosures where a kind of "inventory" of biological diversity (flora and fauna) came to be rehearsed, outreaching to a wider public. Private as well as Public gardens took on an important role in the process of configuring, structuring, and valorising the urban or rural infrastructure. The emergence of green spaces in the Long Nineteenth Century is also closely linked to the liberal thinking that took hold in the aftermath of the Portuguese Civil War. Therefore, analysing in detail the historical and socio-cultural evolution of this heritage means simultaneously contributing to understanding the close relationship between it and the societies that conceived and preserved it.

**ANA SANCHES** (Sintra) provides a chronological outline of the genesis of Queluz Park (laid out from 1747 onwards), followed by the youngest interventions for its preservation. She presents exemplary strategies to deal with historical structures, resources, and materials in the field of garden monument preservation in connection with the contemporary demands on a publicly accessible area. **ELSA ISIDRO'S** (Sintra) contribution illustrates the complexity of the irrigation system that supplies water to the parks of the Real Palácio da Vila in Sintra, also providing insight into the genesis

of the watering structures, which date back to the time of Moorish rule on the Iberian peninsula and have their origins in Asia. **HUBERTUS FISCHER** (Berlin) presents the Quinta Nova da Assunção in Belas, built in the mid-19<sup>th</sup> century. The analysis focuses in particular on the garden's spatial and visual organization, its stylistic eclecticism and the illusionism brought about not least by its azulejo decorations. **GERALD LUCKHURST** (Sintra) explores the body of work of Jean Baptiste Désiré Bonnard (1797–1861), head-gardener of King Dom Fernando II, one of the greatest promoters of 19<sup>th</sup>-century greenspaces in Portugal. He focuses on the transfer of garden techniques, design, and knowledge between Italy, Portugal and France. **CRISTINA CASTEL-BRANCO** (Lisbon) examines three of D. Fernando's garden campaigns in the capital city of Lisbon and its surroundings, illustrating his efforts to innovate gardening and landscape designing as a response not only to his royal needs but to the ones of a country facing political changes and challenges. She stresses the leading role of the king as an agent of a direct transmittal of garden models from Germany and Austria, which were then culturally and ecologically adjusted and tailored to suit a new reality. **ANA DUARTE RODRIGUES** (Lisbon) outlines the governmental strategies to implement multifunctional green infrastructures in Lisbon during the second half of the 19<sup>th</sup> century, pointing out the crucial role played by the Department of Gardens and Green Grounds of the Lisbon City Council and arguing that civilizational values were more relevant than public health issues related with the Industrial Revolution within the context of the Liberal's Urban Park Movement Agenda.

#### **ACKNOWLEDGEMENTS**

The present publication is very substantially based on the results of our conference at the Palácio Nacional de Queluz, in September 2021. We would therefore like to begin our long list of thanks with the most important sponsors of this event: the German Research Foundation (DFG) for its generous funding under the "Initiation of an International Collaboration" programme, as well as the Parques de Sintra – Monte da Lua Palace Management (PSML), in particular the Director of the Palácio Nacional de Queluz, Dr António Nunes Pereira. We also received precious support

in organizing the conference from the University of Leipzig, in particular from Ms Nicole Lingott (Institute of Art History), as well as from the Departamento de História e Filosofia das Ciências, FCUL, Lisbon (Prof. Dr Ana Duarte Rodrigues), the Departamento de Botánica, Universidad de Granada (Prof. Dr José Tito Rojo) and the Carl Justi-Vereinigung e. V., Technische Universität Dresden. During the meeting, we were supported both organisationally and scientifically by numerous PSML staff members. We would particularly like to highlight the guided tours by Nuno Oliveira in Queluz and Elsa Isidro in Sintra. Prof. Dr Hubertus Fischer shared his extensive knowledge and experience with us and provided us with valuable advice in advance. We would like to take this opportunity to thank him and the other speakers who enriched the conference with their presentations and contributions to the discussion. To our great pleasure, most of them are represented as authors in this conference volume.

An important impulse for the study of the gardens of the Iberian Peninsula was given by a preparatory trip during the covid summer of 2020, during which we received support from both António Nunes Pereira in Queluz, and Ana Duarte Rodrigues in Lisbon who spontaneously guided us through the exhibition "Jardins Históricos de Portugal: Memória & Futuro" at the Lisbon National Library. In the summer semester of 2022, a seminar and a scientific excursion with eighteen art history students from Leipzig to Spain and Portugal allowed us to discuss the results of the conference in a larger circle. Our thanks go expressly to the students, who enriched the project through their contributions to the discussion. In Seville, we benefited from the network of Prof. Dr. Rafael Cómez Ramos from the Departamento de Historia del Arte, with whom we have an Erasmus partnership and who had already given us valuable advice on the organisation of our conference.

The realisation of this publication would not have been possible without the willingness of the publisher Ms Karin Timme of Frank & Timme to include our project in the publishing programme and the cultural history series „Kulturen – Kommunikation – Kontakte“ curated by Mr Hartwig Kalverkämper. We are very grateful for the generous support from the Open Access Publication Fund for Monographs and Collected

Volumes of the Leipzig University Library. Last but not least, special thanks go to Ms Franziska Kempia, graphic designer at the Institute of Art History, for designing our book layout in cooperation with Mr Oliver Renner of Frank & Timme.

One's language is an important part of culture and should meet due consideration, especially in the context of a transcultural project. Therefore we voted for multilingualism (English, Portuguese and Spanish) not only for the conference but also for this publication. The English abstracts as well as the introductory images are meant to arouse curiosity and to consider the use of a translation help. We are hoping that our publication will meet a large and interested audience.



1 |

**THE LONGUE DURÉE  
OF ISLAMIC GARDEN  
DESIGN ON THE  
IBERIAN PENINSULA**





La transformación romántica de un jardín islámico:  
el Generalife de Granada

**ABSTRACT**

The Generalife is the only agricultural possession of the kings of al-Andalus that is preserved intact; it is located next to the walls of the Alhambra and maintains much of its medieval structure. After the conquest of the Nasrid Kingdom of Granada by the Catholic Monarchs in 1492, the Generalife remained independent of the jurisdiction of the Alhambra, with its own warden. From the middle of the 16<sup>th</sup> century on it was in the hands of a noble family, the Granada-Venegas. In 1921 the effective property passed into the hands of the Spanish State and since 1925 its management was unified with that of the Alhambra. The period that interests us here is from 1830 to 1870. Based on abundant invoices from the second half of the 19<sup>th</sup> century and graphic material, plans and photographs, we analyze the process of transformation and the creation of new gardens that mixed the fashionable forms in Europe at that time with local aesthetics. The new gardens of the Generalife became a reference for the traditional garden of Granada; for the regionalism of the early 20<sup>th</sup> century it was considered the most typical of the old gardens of Spain.

**KEYWORDS**

Generalife, Islamic garden, romantic gardens, Alhambra, Granada-Venegas

---

El Generalife está situado junto a las murallas de la Alhambra y es la única almunia andalusí<sup>1</sup> que se conserva reconocible en la actualidad y con el

.....

1 El término "almunia" se usa como genérico de las fincas agrícolas del poder andalusí. Cf. Navarro Palazón y Trillo San José 2018.

añadido de que está, en lo sustancial, íntegra, pues mantiene gran parte de sus terrenos y su estructura: un edificio palaciego rodeado de jardines y de huertas de producción agrícola.

Tras la conquista del Reino Nazarí de Granada por los Reyes Católicos en 1492, el Generalife se mantuvo independiente de la jurisdicción de la Alhambra, con una alcaidía propia que, desde principios del siglo XVI, estuvo en manos de una familia noble emparentada con los antiguos reyes moros de Granada, los Granada Venegas, señores y marqueses de Campotéjar; desde el siglo XVII residentes en Génova, al emparentar con la noble familia Grimaldi-Durazzo-Pallavicini. En 1921 la propiedad efectiva pasó a manos del Estado español y desde 1925 su gestión pasó a depender de la Alhambra. Hoy está integrado en el Patronato de la Alhambra y el Generalife, organismo dependiente de la Junta de Andalucía.<sup>2</sup>

A lo largo de su historia el Generalife sufrió diversos cambios en sus edificios y plantaciones. El presente trabajo se centra en un momento en que esos cambios fueron especialmente notables en los jardines, el periodo que va, aproximadamente, desde 1820 a 1884 aunque como veremos se concentraron especialmente en las décadas centrales de ese tiempo. Las intervenciones realizadas buscaban acercar la antigua villa agrícola-rústica a un aspecto de moderna villa agrícola-ajardinada. Lo interesante de esa operación es que su interés trasciende al concreto caso del Generalife, pues sirvió de modelo a los cambios que se produjeron en la Alhambra a partir de esas fechas, y muy especialmente cuando su estatus administrativo pasó, en 1868, de ser fortaleza militar propiedad de la Corona a ser monumento nacional gestionado por el Estado.

#### **PREÁMBULO: JARDINES DEL GENERALIFE/JARDINES DE LA ALHAMBRA**

La percepción actual de la Alhambra coincide en señalar que se trata de una ciudadela donde edificios y jardines forman un conjunto inseparable. Se trata sin embargo de una visión relativamente reciente pues en el pasado, antes de los cambios posteriores a su declaración como monumento nacional, la

.....

2 Sobre el Generalife y su historia véase Vílchez Vílchez 1991 y Díez Jorge 2006. Para sus jardines, Tito Rojo y Casares Porcel 2011.

Alhambra prácticamente carecía de jardines.<sup>3</sup> A mediados del siglo XIX solo se conservaba un jardín de época islámica, el Patio de los Arrayanes, y a él se añadían dos pequeños jardines de época cristiana, el de los Adarves y el de Lindaraja, por otra parte prácticamente abandonados. El resto de los terrenos de la Alhambra estaba ocupado por baldíos y huertos sin intención estética, en gran medida en manos de particulares.

Frente a ese panorama poco halagüeño, el Generalife aparecía como un conjunto en que los jardines eran su pieza fundamental. No debe pensarse que esa diferencia entre la Alhambra y el Generalife se producía exclusivamente en el siglo XIX, se arrastraba, al menos, desde los primeros momentos de la conquista cristiana. Los excepcionales testimonios de los visitantes extranjeros de la corte alhambrense del emperador Carlos V, en 1526, demuestran cómo el asombro por los jardines recién conquistados se limitaba casi exclusivamente al Generalife. Son básicamente dos esos testimonios, el relato de Andrea Navagero y un manuscrito del archivo Gonzaga de Mantua.<sup>4</sup> Ambos textos transmiten las delicias de la corte nazarí, pero diferencian los motivos de esas delicias en las descripciones de la Alhambra y el Generalife; en la primera el relato se detiene en las construcciones y su decoración, siendo el Patio de los Arrayanes el único jardín descrito; en el segundo, con muchísimo más detalle, son los jardines los que llaman la atención de los autores. Para el anónimo de Mantua el Generalife [“filatariffa”] es un sitio “donde los Reyes moros con frecuencia moraban cuando querían en privado emborracharse o darse goces o estar con mujeres favoritas distintas de sus esposas” y, a diferencia de la Alhambra, “esta casa no es rica de oro ni de plata, pero el sitio es una auténtica estancia de las-

.....

- 3 En la época medieval la Alhambra tenía también jardines fuera de los palacios, seguramente relacionados con el primer gran palacio de la fortaleza, el llamado hoy del Partal Alto. Esa zona de jardines sufrió parcelaciones tras la ocupación cristiana y perdió pronto su antigua relevancia. Tito Rojo 2023 (en prensa).
- 4 Navagero era embajador de la Serenissima y Castiglione delegado del Papa. El relato de Navagero ha sido repetidamente traducido e impreso; su primera edición es Navagero 1563. El anónimo de Mantua se publicó en rara edición no venal (Portioli 1868); fue recuperado a partir del original de archivo por Marías Franco (2000), que lo daba como inédito, ignorando su publicación del siglo XIX. Marías apunta la atribución del texto a Baldassarre Castiglione, que parece muy razonable; ya su primer editor, Portioli, suponía que su autor era de origen mantovano, y Castiglione lo era.

civia con la ayuda del arte”. Son en ella los jardines lo que aporta el ámbito del placer. Para Navagero es muy similar, ya en su inicio es descrito como “bellísimo jardín”, término que nunca había usado en la Alhambra. Frente a ella, el Generalife no le parece grande, pero sí “bien hecho y de belleza de jardines y aguas”. Los dos italianos terminan sus largas descripciones con una alabanza genérica, para Navagero el *Ginhalarif* es “sitio no me parece que le falte cosa alguna de belleza y placentero, sino quien lo conozca y goce, viviendo aquí en quietud y tranquilidad en los estudios y placeres convenientes a un hombre de bien, sin deseo de más”; para el *mantovano* “De esta manera los infelices Reyes moros disfrutaban de este reino de Granada, y ahora S. M. Cesárea la disfrutará placiendo a Dios, con su consorte a quienes merecidamente estas delicias les corresponden”.<sup>5</sup>

Me parece altamente significativa esa diferenciación entre la Alhambra y el Generalife, y especialmente que ninguno de los dos se haga eco de los jardines que debía haber en la Alhambra en la trasera de los palacios, en la zona del Partal. Seguramente los terrenos de la fortaleza estaban en esa fecha ocupados por huertos que parecían poco dignos de ser descritos, carentes de aparato. Una realidad que se parece mucho a la que había a mitad del siglo XIX, agravada por el abandono de la fortaleza que había derivado a empobrecido cuartel militar con un deterioro progresivo desde mediados del siglo XVII, cuando, durante más de un siglo, ni siquiera los gobernadores residían en ella.

### **LOS JARDINES DEL GENERALIFE ANTES DE LOS CAMBIOS DEL SIGLO XIX**

Las descripciones de los italianos que lo visitaron en 1526 transmiten que los jardines que vieron correspondían sin cambios a los que debió haber en el Generalife nazarí. De sus relatos no se deduce que atribuyeran nada a los cristianos y la superlativa admiración que manifiestan remite siempre al tiempo en que estuvo habitado por los reyes nazaríes. Valga como resumen el párrafo final del anónimo de Mantua: “Sabe que con todo lo que he visto en toda

.....  
5 Los textos citados en este párrafo están reproducidos, con traducción propia, a partir de los originales italianos: Navagero 1563, fol. 19v y 20v; Portioli 1868, pp. 31 y 33.

España no tiene comparación, no he visto nada que se le iguale, y cierto que tampoco en el terreno de Italia<sup>6</sup>.

Es notorio que en las primeras décadas del siglo XVI hubo cambios en él, pero todo parece indicar que se limitaron a los edificios, conclusión que se apoya también en lo que transmite la documentación del archivo de la Alhambra.

Los primeros cambios en los jardines se producen en las décadas finales del XVI, tras la sublevación armada de los moriscos del Reino de Granada de 1568. Esa larga guerra dejó en muy malas condiciones al Generalife, hasta el punto de que el alcaide, Alonso de Granada Venegas, reclamó apoyo para su arreglo, asunto que motivó indagaciones de la Corona que han dejado abundante huella documental.<sup>7</sup> No se limitó a mejorar las huertas, que eran las responsables de sus ingresos económicos, sino que abordó mejoras en los edificios y jardines, remodelando los cercanos al palacio y creando alguno nuevo, de forma destacada el conocido hoy como Patio del Ciprés de la Sultana, donde hizo un pabellón y transformó su antiguo Estanque de los Peces en un curioso jardín acuático. El periodo desde el fin de la guerra, 1571, hasta la muerte de Alonso en 1606 corresponde a una segunda época de esplendor en el Generalife. Apenas tuvo continuidad pues su hijo Pedro marchó pronto a Madrid, siendo esa marcha el prólogo del traslado de los Granada Venegas a Génova. Desde mitad del siglo XVII hasta comienzos del XIX el Generalife quedó relegado a finca agrícola que generaba beneficios, perdiendo su valor como residencia nobiliaria. De hecho no hay noticias indudables de que los alcaldes volvieran nunca a visitarla. La ligazón con el pasado tenía una curiosa manifestación que fue favorable a la conservación del sitio, el nombramiento de la familia como alcaldes a perpetuidad estaba condicionado a la justificación de gastos anuales en la conservación del sitio. Año tras año los inspectores de la Corona visitaban la finca y comprobaban su estado y el cumplimiento de los gastos en conservación, esa circunstancia permite comprobar en los informes de los inspectores que, aún relegado en su atención, el Generalife continuaba estando

.....

6 Portioli 1868, p. 34.

7 En numerosas piezas del archivo de la Alhambra, especialmente en el leg. 363 (documentos de 1571).

relativamente bien conservado en sus edificios y jardines. Los cultivos de las huertas se mantuvieron en sistemas de arrendamiento y aparcería, con lo que su conservación corría a cargo de los hortelanos que los cultivaban.

## **LA TRANSFORMACIÓN DEL GENERALIFE POR LOS ADMINISTRADORES DEL SIGLO XIX**

### **1. LOS MOTIVOS Y LOS RESPONSABLES**

Desde antiguo, y muy especialmente en el periodo que atendemos, la gestión del Generalife estuvo a cargo de administradores. Esa realidad había cobrado mayor relevancia desde que los Campotéjar estuvieron ausentes de España. A principios del siglo XIX comienza a apreciarse un mayor interés de los alcaides en la mejora del sitio. No es atrevido atribuir esa circunstancia al inicio por la Corona de trámites para recuperar la titularidad de la finca. La alcaidía a perpetuidad con carácter hereditario se había transformado en la práctica en propiedad efectiva; los Campotéjar consideraban el Generalife como suyo a todos los efectos y los reyes, Carlos IV de forma tímida, y su hijo Fernando VII de forma decidida, iniciaron un pleito para quitarles el Generalife. Fue un largo proceso que acabó en 1921 con la cesión del sitio, no ya a la Corona, como se pretendía al inicio del pleito, sino al Estado.

No se conservan textos que indiquen que esa circunstancia de litigio legal fuera la motivación de los cambios que se realizaron en el siglo XIX, pero no es atrevido pensar que durante el pleito los alcaides desearan hacerse más presentes y demostrar su interés. Seguramente influyeron también otros factores, entre ellos que los miembros de la familia en el siglo XIX estaban más interesados en los jardines, asunto que de forma indicial se aprecia en algunas circunstancias, valga como ejemplo que la gran transformación jardinera del Generalife se realiza a mitad del siglo de forma paralela a la enfática remodelación de la gran villa de los Durazzo-Pallavicini en Pegli, cerca de Génova.<sup>8</sup>

.....

8 Obviamente la villa Pegli aparece como villa Durazzo Pallavicini. Los herederos de los Granada Venegas, aun manteniendo el marquesado de Campotéjar, tenían en el XIX su antiguo nombre granadino perdido en la inmensa maraña de apellidos de la familia genovesa: Grimaldi, Pallavicini, Durazzo, Giustiniani, Cataneo...

Así, por ejemplo, a nivel estético la creación de un jardín de camelias en el Generalife (1863–1872) no parece ajena a la plantación en Pegli del famoso *cameliato* (1856–1857) aún hoy existente.

A nivel operativo estableceremos el análisis de los cambios atendiendo a los diferentes administradores que, todo indica, gozaban de relativa autonomía. Las contadas ocasiones en que los textos de cronistas y viajeros aluden a cambios, lo hacen haciendo caer la responsabilidad a ellos, no a los propietarios. Seguramente las instrucciones que recibían eran muy vagas y, en cualquier caso, no se conocen.

Los principales administradores de ese tiempo fueron dos italianos, Jaime Traverso (1823–ca. 1849) y Miguel Ángel Ramonino (ca. 1849–1862), y un español, Lino Villar (1862–1884). A este le sucedió su sobrino, Eduardo Soria, y, finalmente dos italianos, José Daneo y Luis Solía.

El más famoso de todos, y prácticamente el único cuyo nombre ha dejado huella en textos de la época es el primero; curiosamente limitado a iniciar los arreglos y su fama deriva de habersele hecho responsable de la construcción de un mirador en lo alto de los jardines.<sup>9</sup> Lo conocido de esos textos ha significado que el nombre de Traverso se haya repetido en los estudios del Generalife. Los administradores Ramonino y Villar, aun siendo de más importante intervención nos son conocidos prácticamente solo por la documentación de archivo del siglo XIX conservada en el Museo Casa de los Tiros, que no ha sido estudiada antes de nuestros trabajos. Su gestión fue la responsable de los cambios que aquí estudiamos.

## 2. FUENTES DOCUMENTALES DE LOS CAMBIOS EN LOS JARDINES

La documentación que permite conocer los cambios que los administradores realizaron en los jardines se limita prácticamente a dos tipos de fuentes: las cuentas de gastos y las imágenes.

Las cuentas de gasto se localizan en dos materiales diferentes: Primero, las justificaciones de cumplimiento del gasto anual en el mantenimiento. Esta documentación se conserva de forma muy irregular, no se tiene la de todos los años y además se localiza en traslados y copias conservados en diversos

.....

9 Su nombre aparece así en Lafuente Alcántara 1843, p. 196, y Giménez Serrano 1846, p. 164.



archivos: Histórico de la Alhambra, Municipal de Granada, Museo de la Casa de los Tiros.

Segundo, las colecciones de facturas de gastos y estadillos anuales de cuentas. Estos conservadas solo en el Museo de la Casa de los Tiros.

Son estas últimas las que de forma decisiva permiten conocer los cambios en los jardines. Corresponden sobre todo al periodo de Lino Villar, aunque incluyen significativos resúmenes de gastos de los dos precedentes, Traverso y Ramonino. Las facturas conservadas están agrupadas en carpetas anuales y corresponden a compras de materiales y vegetales para los jardines, pagos de empleados y pagos a empresas externas de diversos oficios, fontanería, cantería, herrería, carpintería... Aunque los jardines se mantenían por personal de la finca, habitualmente un oficial jardinero y un peón de apoyo, cuando los trabajos eran especiales se contrataban también jardineros externos, viveros y empresas especializadas en jardinería, ocurría así para podas y trabajos en el olivar y la viña, en plantaciones de gran cantidad de vegetales o en cuidados especiales, como es el caso del jardín de camelias o los invernaderos.

Aun así, salvo en contadas ocasiones, las facturas de gasto por su carácter contable pocas veces dan datos de los cambios en el aspecto de los jardines. Es el otro tipo de documentación, la gráfica, fundamentalmente planimetrías y fotografías, la que da noticia precisamente de eso. Hay que tener en cuenta que desde los orígenes de la fotografía Granada, y especialmente la Alhambra y el Generalife, fue un foco de atracción para profesionales y aficionados de ese arte. La importancia de esas dos fuentes documentales, gastos e imágenes, sobrepasa con mucho el valor de otros tipos de documentación. En el siglo XIX, la mayoría de las descripciones y estudios se dedicaban a los edificios y solían ser muy vagas en los jardines, incluso en los contados casos en que algunos viajeros estaban especialmente interesados en ellos.

### **3. LAS INTERVENCIONES DE MIGUEL ÁNGEL RAMONINO**

No hemos localizado la fecha de su incorporación como administrador, el primer dato de su presencia está en las cuentas de 1849, pero sí consta que cesó en 1862.

Cuando se incorpora, a pesar de que su antecesor Jaime Traverso había comenzado algunas mejoras, el Generalife tenía mucho de la villa rústica que

había sido en el siglo XVIII. Es este caso, de forma excepcional, es el texto de un cronista el que nos da el tono de la finca. Lo escribió en 1846 el catedrático José Giménez Serrano en una especie de guía que reconocía de forma pionera que Granada era un punto de atracción para foráneos. Decía allí que muchas de las bellezas de los edificios del Generalife habían desaparecido y eran los elementos naturales los que le daban interés, los grandes árboles eran sus “riquísimos tesoros”, no los jardines que simplemente califica de “pintorescos”.<sup>10</sup> El primer patio lo califica de “muladar y gallinero” y solo alaba las terrazas altas donde describe “un jardín primoroso por la variedad de sus flores y las riquezas sus frutales”.<sup>11</sup>

Sobre esa realidad deteriorada interviene Ramonino buscando cambiar la imagen de los jardines y permitir una mejora en el acceso. Seguramente consciente de que el turismo era ya un factor de importancia en Granada y la percepción del sitio repercutía en la buena fama de sus propietarios.

De estas fechas son los primeros buenos planos del Generalife, uno general y otro de detalle del palacio y los jardines, realizados hacia 1848–49 por el arquitecto Salvador Amador que por entonces trabajaba en la Alhambra.<sup>12</sup> De extraordinaria factura, permiten ser comparados con un plano anterior, el general de la Alhambra de José de Hermosilla de 1766, que muestra con razonable detalle la parte del Generalife. El cambio afecta al camino de carros que llevaba al palacio desde la entrada alta del Generalife, en la zona llamada de Fuentepeña. El camino anterior se dibuja por Hermosilla con ondulaciones que delatan su carácter rural, el nuevo tiene ya los bordes rectos, con doble línea que indica una cacera o murete lateral, y ha generado una variante que elimina la amplia curva final para descender directamente hacia la entrada. Una nota del plano permite saber que el cambio estaba realizándose en ese momento, con el número 6 se dice en la leyenda: “Pedazo de camino nuevo que conduce a la casa patronal” y con el 7: “Pedazo de camino por concluir”. (Fig.1)

.....  
10 Giménez Serrano 1846, pp. 150–151.

11 Giménez Serrano 1846, p. 162.

12 Archivo de la Alhambra, Colección de planos, P-000099 y P-0001000.



Fig. 1 |

Cambio del camino de acceso, sobredibujado en rojo: José de Hermosilla, Plano general de la fortaleza de la Alhambra y sus contornos, 1766, grabado aguafuerte y buril, talla dulce 392 x 660 mm (grabador Juan de la Cruz, 1770), detalle; y Salvador Amador, Plano topográfico que representa la Casa Patronal del Generalife y sus tres huertas, [1848-49], papel tela y tinta, 770 x 1110 mm, Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de planos, P-000099, detalle.

Se acompañó con una plantación lateral de cipreses. El tramo recto antiguo junto a la casa, nº 9 de la leyenda, era conocido como el “Paseo de los Cipreses” por su doble alineación de estos árboles, muy elevados y presentes en las imágenes desde el siglo XVI, y que podrían ser de tiempo nazarí. Los cipreses del camino nuevo se plantearon tallados en forma de columna de mediana altura, unos tres o cuatro metros aproximadamente.<sup>13</sup> En las primeras décadas el recorte se abandonó y se convirtieron en elevados árboles de crecimiento libre. (Fig. 2)



Fig. 2 |

Anónimo, [Paseo de los Cipreses], ca. 1880, positivado en papel a la albúmina, 237 x 164 mm, detalle, colección particular; Grafos, ca. 1915, Camino del Generalife, tarjeta postal, 140 x 90 mm, colección particular.

.....

13 La altura varió con el tiempo, en origen unos tres metros. Estimados de acuerdo con sus fotografías.

Con el tiempo este tramo nuevo fue el que recibió el nombre “Paseo de los Cipreses” y el antiguo pasó a denominarse “Paseo de las Adelfas”. (Fig. 3)

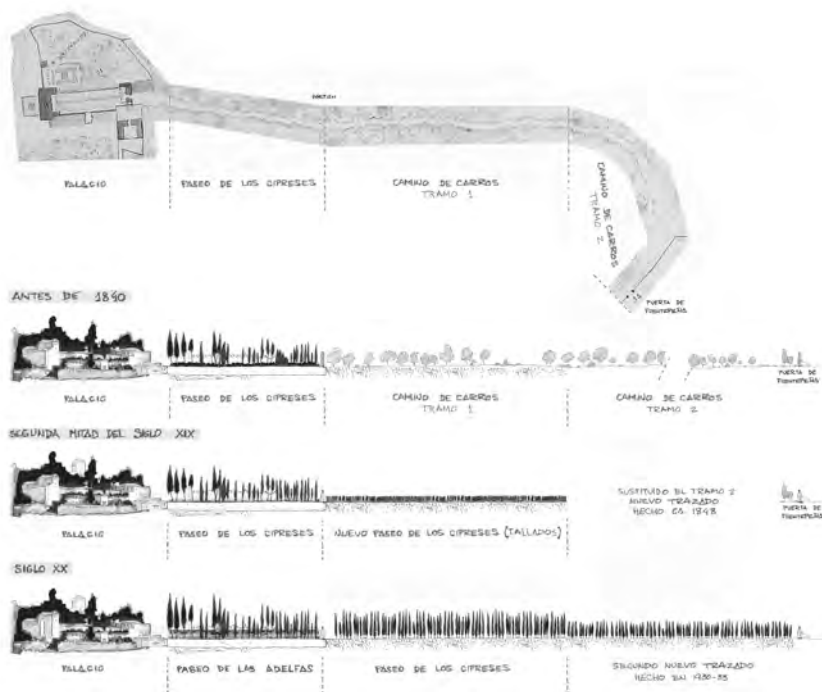


Fig. 3 |

Evolución del Paseo de los Cipreses, elaboración propia sobre plano de Hermsilla de 1766.

El otro plano de Amador, el de detalle del núcleo palaciego, muestra los Jardines Altos antes de la remodelación de Ramonino, eran terrazas ocupadas con frutales.

Ramonino crea los nuevos Jardines Altos en varias fases, entre 1854 y 58, con un diseño que mezclaba elementos tradicionales del sitio, como los encañados y topiarias de ciprés, considerablemente multiplicadas, y un elemento nuevo, la división de los parterres mediante caminos en diagonal y en segmentos de circunferencia, generando rombos, triángulos y sectores circulares. Era

muy diferente a la partición precedente, que en la Alhambra y el Generalife era sistemáticamente recta, formando cuadros y rectángulos.

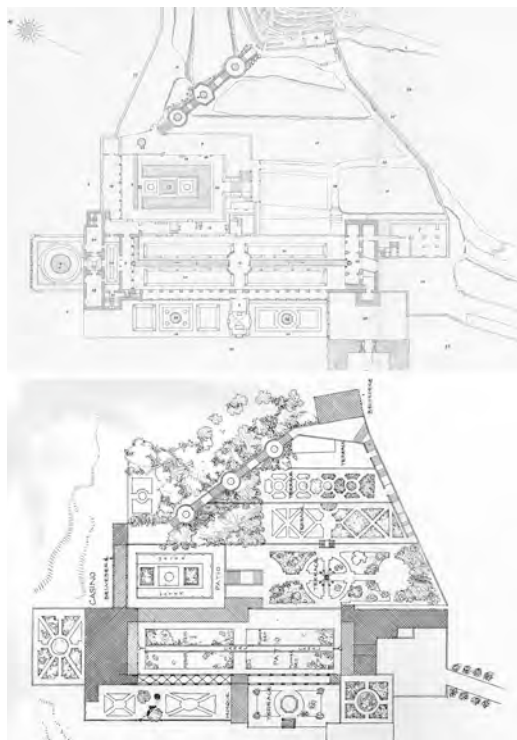


Fig. 4 |

Transformación de los Jardines Altos del Generalife. Salvador Amador, Generalife. Planta y plano topográfico de la Casa Patronal y sus jardines, [1848-49], papel tela y tinta, 770 x 1110 mm, Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de planos, P-000100, detalle; e Inigo Triggs, "A plan of the Generalife", en Triggs, *Garden Craft in Europe*, 1913, p. 272, detalle.

La nueva sistematización de los jardines se aprecia en abundantes fotografías y en los planos realizados con posterioridad a su realización. Hay que señalar que son muy pocos anteriores a la unificación con la Alhambra, 1925. Los cuatro más antiguos fueron realizados por extranjeros.<sup>14</sup> El primero es de 1895, un original inédito a tinta y acuarela dibujado por el arquitecto americano de Walter Kilham, hoy en la colección de Carlos Sánchez Gómez. Es el más bello de todos, aunque impreciso en las proporciones y en el diseño de los

.....

14 No consideramos los planos generales de Granada y de la Alhambra, en los que el Generalife se dibuja con escaso detalle, ni los planos parciales del palacio que realizaron algunos estudiosos.

cuadros de los jardines. El segundo fue publicado por Harry Inigo Triggs en 1913.<sup>15</sup> Es el que mejor representa los jardines y da buenos detalles de su estética en el alzado que lo acompaña. Le sigue un boceto inédito de Jean Claude Nicolas Forestier, conservado en su archivo<sup>16</sup> y otro de Austin Whittlesey, publicado en 1917. (Fig. 4)

Frente a lo tardío de estos planos, las fotografías muestran los nuevos jardines incluso en su fase de realización, existiendo por ejemplo una secuencia de fotos de Charles Clifford de 1854, 56 y 59 que muestra la secuencia de construcción de los muros de las terrazas y el crecimiento de la glorieta de cipreses que se hizo en la terraza primera.

En diversos trabajos hemos analizado la estética de los nuevos Jardines Altos y su repercusión en los jardines de la Alhambra.<sup>17</sup> Lo allí realizado inicia una etapa de la jardinería de las colinas de la Alhambra, tanto en la fortaleza y el Generalife, como en notables jardines privados. Frente a la tradicional partición de los parterres mediante caminos ortogonales, en los Jardines Altos generaban una geometría muy movida dominada por rombos y curvas. Las parcelas de jardín se rodeaban de setos de boj, abandonando el mirto que había sido hasta entonces el seto habitual. Un elemento de ligazón con el pasado del



Fig. 5 |

Charles Mauzaisse [atrib.], [Los Jardines Altos del Generalife y la Alhambra], ca. 1862, positivado en papel a la albúmina, 254 x 195 mm, colección particular.

.....  
15 Triggs 1913, p. 272.

16 Agradecemos a Bénédicte Leclerc, su conservadora, habernos facilitado copia.

17 Como referencia más específica cf. Tito Rojo y Casares Porcel 2013.

Generalife fue el uso sistemático de cipreses recortados en topiarias arquitectónicas. Esta característica daba un tono muy singular al jardín resultante, destacando en él las columnas, arcos y estructuras de cipreses (Fig. 5).

Las más llamativas eran glorietas de arcos superpuestos que fueron durante toda la mitad del siglo XIX repetidamente usadas en los jardines y que adquirieron especial fama gracias a la atención del pintor Santiago Rusiñol que las convirtió en el emblema de sus cuadros de jardines granadinos. La primera que conocemos bien es precisamente la que hizo Ramonino en la gran terraza de los Jardines Altos.<sup>18</sup> (Fig. 6)



Fig. 6 |

Santiago Rusiñol, "Fuente de la Odalisca", ca. 1895, en Jardines de España, 1903, estampa impresa, 280 x 235 mm.

Lo importante de la operación es que no se limitó a la creación de esos nuevos jardines, sino que simultáneamente se remodelaron en la nueva estética todos los demás: el Jardín de la Fuente Redonda, un patio de ingreso y el Jardín Bajo. En este último caso, no sabemos por qué, el cambio afectó solo a la mitad norte, dejando la otra con el viejo jardín, de manera que, todavía hoy, pueden verse cada una de las partes con el trazado de una época diferente.

.....

18 Tito Rojo y Casares Porcel 1999.

Como resumen de la etapa de Ramonino puede afirmarse que cambió la forma de los jardines y la acompañó de un aumento de atención, dejando atrás el anterior abandono.

El cese de Ramonino en 1862 dejó los jardines terminados en su estructura pero faltos de muchos de los elementos ornamentales que hoy tienen. La forma definitiva será obra de su sucesor.

#### **4. LAS INTERVENCIONES DE LINO VILLAR**

Lino Villar y López se incorpora como administrador de los bienes de los marqueses a finales de 1862 y está hasta abril de 1884. Su nombramiento coincidió con la llegada a Granada del apoderado especial del Marqués de Campotéjar, el italiano Ignacio Alejandro Pallavicini, marqués Marcelo Durazzo, seguramente para asistir a la visita de la reina Isabel II y, de paso, dar indicaciones al nuevo administrador. Del Generalife antiguo su etapa es la mejor documentada y es la única de la que se conservan todas las facturas de gastos en los jardines. De la importancia de su gestión da índice que significó un considerable aumento de los gastos, que pasaron a ser más del doble que en sus antecesores. La contabilidad conservada es de todas formas parcial, pues se limita a los gastos sin reflejar los ingresos, que serían múltiples, por arrendamientos de casas, cuevas y huertas y por las ventas de productos agrícolas. Al conservarse junto a las facturas diversos escritos de remisión y recepción de la Intendencia general del Real Patrimonio parece lógico pensar que el objetivo de la contabilidad conservada era demostrar que los marqueses de Campotéjar cumplían con la obligación de invertir en la mejora y conservación del Real Sitio.

#### **5. CONTINUACIÓN DE LA REMODELACIÓN DE LOS JARDINES**

La documentación del tiempo de Villar indica que el cuidado en los jardines se unió al intento de profesionalizar el trabajo, con abundante contratación de especialistas externos y racionalizando el tratamiento de la finca. Desde el punto de vista de la estética de los jardines respetó la obra de su antecesor, pero la completó con infinidad de mejoras de considerable coste. En los Jardines Altos terminó el invernadero de la última terraza comenzado por Ramonino; era una especie de jardín de invierno, con estructura de madera y cristal y una gruta ornamentada en su interior. Puede verse en los planos de Triggs y



Whittlesey y en algunas fotos, fue eliminado poco después de 1917 y su espacio fue ocupado por dos cuadros de jardín.

Lo que se deduce de la actividad de Lino Villar es que partiendo de los nuevos jardines ya trazados podía dedicarse a completarlos con adornos de todo tipo: fuentes, surtidores, empedrados, estatuas, copas, macetas, hierros en pérgolas y barandas...

Es muy significativa la incorporación de las fuentes, la mayoría de las actuales, salvo las de época nazarí y la del Patio del Ciprés de la Sultana, corresponden a las compradas por Villar en los primeros años de su gestión. En abril de 1863 se paga por una “una fuente de mármol blanco y pedestal negro para el Generalife”<sup>19</sup>; y en noviembre de ese 1863 se instalan “seis tazas de fuente con vara de diámetro para suelo”. Corresponden a las de los Jardines Altos y la terraza bajo el Patio de la Acequia. Hay que esperar a 1883 para localizar nuevas incorporaciones de fuentes, el 20 de enero “dos fuentes para los jardines del Generalife, de piedra de la Sierra de Elvira con faldetas con dos varas de diámetro incluyendo dichas faldetas” y el 8 de febrero otra fuente más grande, que debe ser la del Jardín de la Umbría, “ochavada” y con la fecha “1883” incisa. (Fig. 7)



Fig. 7 |

Rafael Garzón,  
Granada. Paseos  
y jardines del  
Generalife, ca. 1880,  
positivo fotográfico,  
204 x 156 mm,  
colección particular.

.....

19 Las referencias de archivo de los gastos corresponden a las cajas de cuentas del Generalife del Museo de la Casa de los Tiros. Al estar ordenadas por años sirve como signatura de la cita la fecha del gasto.

Los gastos de colocación e instalación de cañerías y saltadores también se conservan. Van acompañados de numerosas facturas por mejoras en el sistema hidráulico de los jardines pues las cañerías eran antiguas, en su mayoría de cerámica, y obligaban a continuas reparaciones y sustitución de materiales por ser fácilmente colapsadas por las raíces. Da buena idea de esa realidad que el fontanero Francisco Montosa Rivas aclarara el motivo:

“...la composición y arreglo que se ha hecho en varias cañerías y saltadores de las fuentes del Generalife; todo ello a causa de hallarse dichas cañerías deterioradas y obstruidas de raíces de los laureles y árboles que se hallan adosados a las cañerías”<sup>20</sup>

Fue Villar también quien incorporó las figuras de cerámica vidriada en verde que hay todavía en varios lugares del Generalife. Así se conserva el recibo de 30 de mayo de 1865 por el que se paga a Sánchez Hermoso, de Málaga, por cuatro jarrones grandes, cuatro “acopados”, otros tantos “de hojas” más dos leones y cuatro estatuas.

Una de las más notables incorporaciones será la de macetas. Aunque sabemos por la documentación antigua de archivo que en el Generalife las hubo desde antiguo, especialmente macetones para cítricos, nunca antes se constata tanta cantidad. Eran de muy diversos tipos, por su tamaño y aspecto. Las cuentas del archivo de la Casa de los Tiros hablan de algunas de ellas pintadas. Las facturas son por centenares, sumándolas se cuentan hasta 1867 un total de quinientas ochenta macetas, lo que se aproxima mucho a las quinientas setenta y dos que aparecen entregadas al Estado en la transacción del Generalife de 1921,<sup>21</sup> aunque hubo más partidas de compra de macetas, algunas incluidas de forma genérica en pagos extras al jardinero. Seguramente las más pequeñas tenían como función la multiplicación de plantas y muchas estarían en el invernadero, pero las fotografías de la época, sobre todo las de los Jardines Altos, muestran una enorme cantidad de macetas con flores en los poyetes y

.....

20 Factura de 17 de agosto de 1883.

21 *Transacción otorgada por el Estado y el Excmo. Sr. Marqués de Campotéjar*, de 6 de septiembre de 1921, sin página, en el apartado “Muebles y objetos”. Archivo de la Alhambra, leg. 539.

antepechos, marcando con su presencia la voluntad de enfatizar el nuevo cuidado de los jardines. Un buen índice de la cantidad de macetas del Generalife es que en la factura de pintura que Lino del Villar paga en 1877 se recogen un total de 875 macetas. A ellas sin duda habría que sumar otras que no irían pintadas, especialmente las usadas para reproducción de plantas, que debían ser igualmente abundantes.



Fig. 8 |

Charles Mauzaisse,  
Granada [antiguo Paseo  
de los Cipreses, actual  
Paseo de las Adelfas,  
Generalife], 1875, par  
estereoscópio positivado  
en papel a la albúmina,  
140 x 75 mm, colección  
Carlos Sánchez Gómez.

Otros gastos hacen referencia a cambios en los caminos que había hecho Ramonino. El antiguo Paseo de los Cipreses, hoy de las Adelfas, fue limitado lateralmente por un murete con baranda metálica, de cuya fábrica y pintura se conservan también las facturas.<sup>22</sup> (Fig. 8) En el resto del camino de acceso se hicieron también modificaciones, entre otras la eliminación del “Portón” de acceso al núcleo central del palacio, marcado con el número 8 en el plano de Salvador Amador, colocando allí una verja con pilastras adornadas por dos de las copas de cerámica vidriada que antes hemos referido. El paseo se remató con la incorporación de la portada de la puerta principal, la habitualmente llamada, impropriamente, de Isabel II, en noviembre de 1863.<sup>23</sup>

.....

- 22 Ese murete y las piedras de apoyo para la baranda se han conservado durante ciento cincuenta años, hasta 2022, fecha en que ha sido destruido para fabricar uno nuevo. Asunto cuya valoración no abordamos aquí. limitándonos a constatar que tenía ya indudable valor histórico.
- 23 La historiografía del Generalife denomina así esa puerta por suponerla hecha para la visita de la reina en 1862, las cuentas de cantería, metalistería y colocación la sitúan un año después de esa visita.

## 6. LA FLORA DE LOS JARDINES DE LINO VILLAR

Quizás lo que da mejor noticia del nuevo aspecto que se pretendía en los jardines es la gran cantidad y la exquisita selección de las plantas que se incorporan. Comienzan desde el inicio del periodo de Villar, hasta el punto de que para colocarlas se contrataron en 1863, durante diecisiete días, dos peones que “han ayudado al jardinero”.

Las compras de plantas por Villar configuran un panorama muy refinado, máxime si se compara con la pobreza florística de los jardines de la Alhambra de ese tiempo. Sirva como comparación que en la *Memoria sobre la Alhambra, año 1875* del delegado en la fortaleza, José María Vasco y Vasco, se lamentaba que los jardines de la Alhambra se rellenaban con planteles regalados por el ferrocarril;<sup>24</sup> en ese mismo tiempo las plantas del Generalife se compraban en establecimientos especializados, la mayoría de Madrid, en el de Bayez, en el de sus herederos Salletes y viuda de Vié y en la Quinta de la Esperanza. Hacia el final de su periodo las compras se derivan a empresas más cercanas, primero a Gerhard en Málaga, en 1869, y luego en 1880 a los viveros granadinos de Marín y Giraud, que eran por entonces de los más surtidos de España.

Lo que se compraba en esos proveedores eran plantas que no se podían obtener por autoabastecimiento, eso explica que son siempre plantas de primor faltando las más comunes que podrían multiplicarse en la propia finca. En las facturas hay pocos árboles de gran tamaño. Se compran diversas variedades de magnolios, acacias, tejos, sóforas, azaleas y rododendros, estos últimos tal vez para macetas. Las herbáceas y plantas de flor son abundantes, muchas de ellas en bolsas de semillas. Su conjunto se aleja de lo habitual y se sitúa en la delicadeza a que hemos aludido, Espejo de Venus, “senecios plateados”, *Zinnia*, *Justicia*, flor de cera... aunque no faltan otras más corrientes que buscarían un fondo de color en los parterres y el relleno de macetas, como las semillas de “pensamientos ingleses” que se compran en varias ocasiones. Podrían buscar también rellenar de verde los cuadros las varias partidas de semillas de césped, Ray grass. De todas maneras lo que más llama la atención por su singularidad

.....  
 24 La memoria, dirigida al ministerio, fue impresa años más tarde por su autor (Vasco y Vasco 1890) para darle público conocimiento. Estaba escrita para criticar, de forma demoledora, la gestión del director del monumento Rafael Contreras.

en las compras de Lino del Villar es la excepcional presencia de bulbos, especialmente de jacintos y fritillarias, plantas estas últimas de las que se adquieren decenas de cultivares con su nombre científico especificado.

Mención aparte merecen las camelias que se compran en cantidad especialmente notable, seis en 1863, otras seis en 1866, en este caso especificando que eran de flor doble, treinta y seis en 1868, repartidas en tres facturas, y finalmente seis, “variadas dobles”, en 1872. Un total de cincuenta y cuatro camelias que compondrían con razonable seguridad un área del jardín dedicada a este tipo de planta, opinión que confirma el pago al guarda del Generalife, José Perea, el 20 de abril de 1871, por poner “puntillas para el asiento del jardín de las camelias”. Esa modesta frase es utilísima para descubrirnos que, efectivamente, las camelias estaban agrupadas en un área y que, además, esta recibía ese nombre. Las camelias son plantas acidófilas que en el terreno del Generalife hacían necesaria la enmienda del suelo, eso explica la notable aparición de facturas por tierra de brezo. Las compras se concentran, aunque no de forma exclusiva, en los primeros años de implantación del jardín de camelias, entre 1863 y 1872. Pero durante años continuará, la última factura en 1881, el 20 de mayo, del establecimiento hortícola de Martín y Giraud, de Granada, “nota de la tierra de brezo y jornales que echaron nuestros operarios en arreglar las camelias”. En fotos antiguas, aun admitiendo la dificultad de reconocer las plantas al ser imágenes sin color, parece que el jardín de camelias correspondía a las terrazas superiores de los Jardines Altos. Desde principios del siglo XX no hay rastro de camelias en el Generalife.

## **7. CULTIVOS ESPECIALES FUERA DE LOS JARDINES: EL OLIVAR Y LAS VIÑAS**

Además de las huertas plantadas de frutales y hortalizas existe información de época de Villar de dos tipos de cultivos diferentes, olivares y viñedos, que proporcionaban ingreso económico a la propiedad. Aunque en los amplios terrenos del Generalife hubo desde antiguo plantaciones de olivos, en 1871 se amplió el olivar a la parte de alta de la colina. En esa fecha se paga al guarda de la finca, José Perea, por “600 hoyos abiertos para olivos en la Silla del Moro”. Al año siguiente se le paga también por “por abrir 978 hoyos y jornales arreglando y estercolando los olivos nuevos”. Los gastos por el cuidado del olivar se prolongaron en todo el periodo de Villar. Da buena idea de su dimensión que

en 1877 se pagó al perito agrónomo Gerónimo Blanco por “la demarcación o señalamiento de 2.230 olivas”. Las fotografías de la época permiten ver el crecimiento de los terrenos de olivar, al ser la zona muy visible en las fotos panorámicas tomadas desde la Alhambra. (Fig. 9)



Fig. 9 |

Max Junghändel,  
“Granada. Vista  
del Generalife”,  
en *Die Baukunst  
Spaniens in ihren  
hervorragendsten  
Werken dargestellt*,  
1889, impresión  
fototipia,  
360 x 520 mm.

Como ocurre con los olivos, hay del cultivo de vides buena información. Debía ser más importante desde el punto de vista económico pues, a diferencia del olivar, la viña tenía un guarda propio que recibía pagos mensuales, con el matiz de que un olivar necesita menos vigilancia que un viñedo. No hay citas de viñedos en el Generalife antes de la segunda mitad del XIX. En los documentos del XVI se mencionan vides, pero todas las citas corresponden, por el texto y por el contexto, a emparrados en los jardines o a ejemplares adosados a los edificios. Lo mismo ocurre en la primera mitad del XIX; cuando hay referencias a vides en textos de viajeros, siempre son relacionables con parras de jardín, no con viñedos de producción.

De los cultivos de viñedos comienza a haber datos en el periodo de Lino Villar, con pagos cotidianos por operaciones: cavado, poda, limpia, vendimia... A veces comprometiendo numerosos trabajadores, así en marzo de 1863 se pago una cantidad importante, 4.021 rs, en la “Cuenta de los trabajadores pagados diariamente para poner la viña nueva”; un total de veintiún días, con hasta treinta trabajadores por día. En ese mismo mes hay gastos de madera para “la Casa de la Viña de Generalife”, dato que nos indica que tenía una casa

propia distinta de las de las huertas. Entre los años 1862 y 1887 los gastos más importantes de la finca eran los de la viña y, secundariamente, los del olivar. La producción de vino del Generalife se comercializaba y se presentaba en ferias de viticultura. En el Catálogo general de la gran *Exposición nacional vinícola de 1877* se recogen como producidos en el Generalife mosto seco y moscatel,<sup>25</sup> vino blanco seco abocado, moscatel blanco dulce, moscatel blanco seco, y “Pedro Jiménez”.<sup>26</sup> Por un libro del año siguiente sabemos que la marquesa de Campotéjar fue premiada por su vino “Blanco seco de exportación”<sup>27</sup> e igualmente que en los tipos de vino expuestos aparece uno denominado como “Generalife blanco seco”<sup>28</sup>. Para valorar este último dato debe tenerse en cuenta que muy pocas localidades tenían un tipo propio de uva con su mismo nombre.

## **8. LA HERENCIA DE LA TRANSFORMACIÓN ROMÁNTICA DEL GENERALIFE**

En gran medida los jardines actuales del Generalife conservan el trazado y los elementos de las intervenciones de mitad del siglo XIX. Los directores de la Alhambra, Leopoldo Torres Balbás, entre 1931 y 34, y Francisco Prieto-Moreno, entre 1952 y 55, añadieron nuevos jardines, pero conservaron el trazado de los antiguos.

La estética del Generalife del siglo XIX fue el modelo de los cambios en los jardines de la Alhambra e influyó decisivamente en los jardines de toda la ciudad de Granada. Con el dominio ideológico del regionalismo, a comienzos del siglo XX, fue considerada típica de los jardines españoles. No es tanto una paradoja como servidumbre del funcionamiento de las percepciones el hecho de que jardines del siglo XIX, que cambiaron las formas antiguas, acabaran convirtiéndose de forma asombrosamente rápida en signo de lo tradicional, de lo antiguo. Cuando Santiago Rusiñol, iniciador de la defensa de los jardines antiguos españoles, dibuja los jardines del Generalife y Granada y los eleva a categoría de valor nacional,<sup>29</sup> está dibujando cosas que se habían hecho apenas

.....

25 *Exposición general...*, p. 7.

26 *Exposición general...*, p. 217.

27 *Estudio sobre la exposición...*, p. 522.

28 *Estudio sobre la exposición...*, p. 94.

29 Rusiñol 1903.

treinta años antes. A veces la invención de lo tradicional se hace en muy breve tiempo. (Fig. 10)

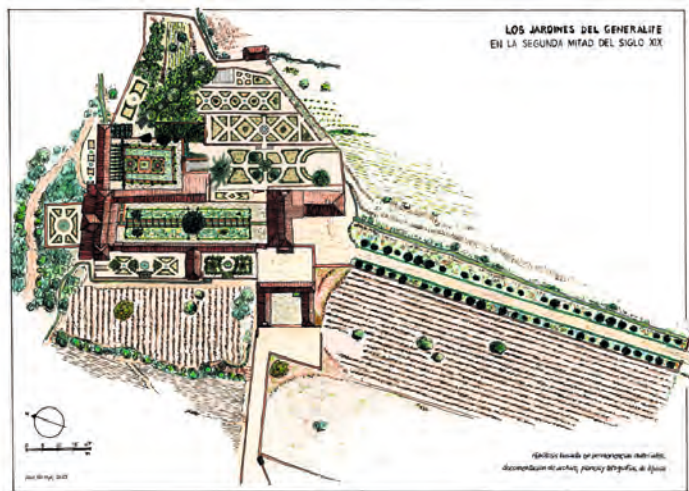


Fig. 10 |

Los jardines del Generalife en la segunda mitad del siglo XIX, hipótesis basada en permanencias materiales, documentación de archivo, planos y fotografías de época, técnica mixta sobre dibujo a tinta y lápiz de color, 420 x 290 mm.

## BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA

DÍEZ JORGE, Elena (ed.): La Alhambra y el Generalife. Guía histórica-artística, Granada: Universidad de Granada, 2006.

Estudio sobre la Exposición vinícola nacional de 1877, Madrid: Imprenta Manuel Tello, 1878.

Exposición nacional vinícola de 1877. Catálogo general, Madrid: Imprenta Aribau, 1877.

GIMÉNEZ SERRANO, José: Manual del artista y del viajero en Granada, Granada: J.A. Linares, 1846.

LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel: El libro del viajero en Granada, Granada: Imprenta y librería Sanz, 1843.

MARÍAS FRANCO, Fernando: "La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada", in: Carlos V. Las armas y las letras, Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 201–222.

NAVAGERO, Andrea: Il viaggio fatto in Spagna et in Francia, Venecia: Domenico Farri, 1563.



- NAVARRO PALAZÓN, Julio y TRILLO SAN JOSÉ, Carmen: *Almunias. Las fincas de las élites en el Occidente islámico: poder, solaz y producción*, Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), 2018.
- PORTIOLI, Attilio: *Quattro documenti d'Inghilterra ed uno di Spagna dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, Mantua: Eredi Segna, 1868.
- RUSIÑOL, Santiago: *Jardines de España*, Barcelona: Thomas, 1903.
- TITO ROJO, José: "La percepción de los jardines de la Alhambra", in: *Repensant els jardins històrics. El passat en el present*, Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2023 (en prensa).
- TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel: "La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX", *Cuadernos de la Alhambra*, nº 35, 1999, 57–92.
- TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel: "Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía", *Cuadernos de la Alhambra*, nº 44, 2013, 85–113.
- TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel: *El jardín hispanomusulmán. Los jardines de al-Andalus y su herencia*, Granada: Universidad de Granada, 2011.
- TRIGGS, Harry Inigo, *Garden Craft in Europe*, Londres: B.T. Batsford 1913.
- VASCO Y VASCO, José María: *Memoria sobre la Alhambra*. Año 1875, Granada: Imprenta José López Guevara, 1890.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos: *El Generalife*. Granada: Proyecto Sur, 1991.
- WHITTLESEY, Austin: *The minor ecclesiastical, domestic, and garden architecture of southern Spain*, New York: Architectural Book Publishing Co, 1917.

## El Alcázar de Sevilla. Una Historia de jardines

**ABSTRACT**

This article aims to show that the Alcázar of Seville is not only a group of buildings constructed over the centuries, but also contains a wide variety of gardens that showcase the evolution of gardening in the Iberian Peninsula from the 9<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century.

Gardens built during the Islamic period can still be seen today, as a result of the profound influence that the Muslim world had on the way the garden was created as an ideal companion to architecture; also the original way of combining the spaces dedicated to the orchards and conceiving them at the same time as spaces for visual enjoyment.

The Alcázar of Seville also shows the evolution of the Islamic garden concept and its combination with Western formulas in Mudéjar architecture.

From the primitive garden courtyards of the Islamic and Mudejar world, in which the garden still has great importance, the garden is now laid out in places where architecture is less important.

With the gradual extension of the gardens towards the south, at the expense of the original area of Muslim orchards, the gardens became more open and incorporated genuinely western themes, both of gardening itself and fountains, sculptures, water features, railings and gates.

During these years, trade with America provided an opportunity to introduce new, previously unknown vegetation, which resulted in an original symbiosis with the existing plantations.

**KEYWORDS**

Alcázar Sevilla, Architecture and gardens, Gardening styles,  
History of the garden, Spanish gardens, Spanish Islamic garden

El Real Alcázar de Sevilla es, en realidad, un conjunto de edificaciones construidas a lo largo de los siglos, por lo que también es conocido con el nombre de Reales Alcázares. Desde las primeras construcciones a finales del siglo X hasta la actualidad no ha dejado de ser residencia real, por lo que puede considerarse como el más viejo palacio de la monarquía hispánica y sin duda uno de los más antiguos de Europa. Todavía hoy, cuando los reyes de España vienen a Sevilla, tienen en él su residencia oficial.

Pero los Reales Alcázares no son sólo un conjunto de edificios y palacios. En su interior, junto a construcciones de distintos momentos que, igualmente son también una síntesis de la Historia de la Arquitectura, se distribuye, acompañando a éstas, un fantástico conjunto de jardines de muy diversas épocas,

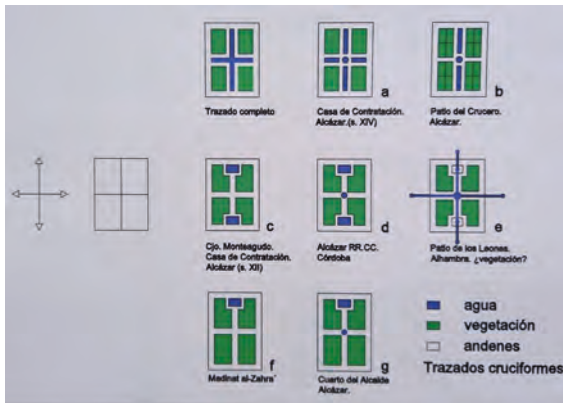
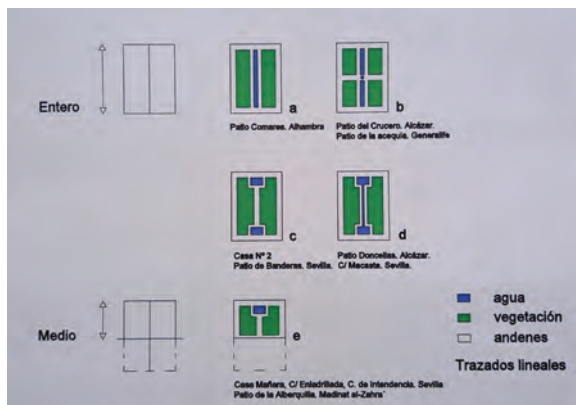


Fig. 2 |

Jardines islámicos lineales.  
(Elaboración propia)



que abarcan desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, y que constituyen un tratado vivo y elocuente de lo que ha sido la Jardinería como habitual acompañante de la Arquitectura durante más de diez siglos.

Por tanto, no resulta exagerado afirmar que el Alcázar de Sevilla (o los Reales Alcázares) es en sí mismo un compendio o resumen de la Historia de los jardines en la península ibérica.

Conviene precisar que este conjunto muestra la diversidad y evolución en el diseño de los jardines destinados a la esfera privada, no a la pública. No obstante, las formas que se ensayaron y plasmaron en estos prodigiosos recintos fueron utilizadas después, en muchos casos, en el ámbito de lo público, cuando tras el siglo XIX cobra vida y personalidad propia el jardín público, urbano, el jardín para la ciudad, en forma de plazas, bulevares y parques que, en su mayoría, no están asociados a la arquitectura.

Asimismo, sólo describiremos esta evolución basándonos en los jardines que, en su totalidad o en parte, transformados o no, pueden contemplarse ahora o, al menos, su trazado se conoce con suficiente certeza, aunque éste permanezca oculto en la actualidad, lo que no impedirá que en algún momento se haga referencia a aquéllos de los que se tiene noticia aunque hayan desaparecido.

## **JARDINES EN LA EDAD MEDIA DURANTE ÉPOCA ISLÁMICA (JARDINES ANDALUSÍES)**

Aunque hay constancia de la presencia humana en la zona ocupada actualmente por el Alcázar en el siglo VIII a.C.,<sup>1</sup> éste tiene su origen y su denominación en época islámica, aproximadamente durante la segunda mitad del siglo IX, por ello no encontraremos restos de jardines anteriores. Los primeros jardines hoy reconocibles, en realidad patios ajardinados, proceden de la Edad Media, bien de época islámica o bien ya de la cristiana.

Debemos pues comenzar por el análisis de aquellos jardines trazados durante el islam andaluz, que fue especialmente fructífero para el Alcázar en

.....  
1 Tabales 2010, 18.

esta materia y en otras. Este período abarca desde el siglo VIII d.C. hasta la conquista cristiana de la ciudad en 1248.

Para comprender y apreciar las formas y las intenciones con las que fueron trazados, su evolución y las aportaciones e influencias con respecto a épocas posteriores, es preciso explicar brevemente en dónde están sus orígenes. Los precedentes de estos jardines y patios ajardinados que nos encontramos en los diferentes recintos del Alcázar, están en otros lugares de al-Ándalus; de ellos tomaron su forma y disposición, aunque siempre con aportaciones que los dotan de personalidad propia.

La forma habitual que presentan estos patios ajardinados es la llamada: “de crucero”. En un clásico estudio,<sup>2</sup> Leopoldo Torres Balbás, definió en qué consisten: “Llamamos de crucero a patios rectangulares con andenes o paseos en sus dos ejes normales, dibujando en planta una cruz. Otro paseo o acera bordeaba interiormente los muros del patio. Quedaban así limitados entre éstos y los brazos de la cruz cuatro cuadros o arriates para vegetación”.

Esta forma, que probablemente tuvo su origen y formalización en Oriente medio ( Irak e Irán) y que se difundió por la cuenca sur del Mediterráneo, transcribe de manera tangible y fiel el concepto coránico del jardín del paraíso, que supone además una íntima colaboración entre los elementos de la arquitectura de los jardines: sendas o paseos, agua y vegetación.<sup>3</sup>

Esta tradición se difundió a través de Mesopotamia y llegó al mundo persa con la incorporación de lo que hoy es Irán en época de Ciro, consolidándose más tarde con la dinastía sasánida. Con la anexión al califato musulmán esta concepción se transmitió al mundo islámico, en el que el paraíso prometido se identifica inequívocamente como un jardín al que se refieren con la palabra *Djanna*.<sup>4</sup>

.....  
2 Torres Balbás 1983, 300.

3 La concepción del jardín como paraíso y su formalización física como un espacio cuadripartito es antiquísima: “Luego Yahveh Dios plantó un vergel en Edén, al oriente, para colocar allí al hombre que había formado. E hizo Yahveh Dios brotar del suelo toda suerte de árboles gratos a la vista... Brotaba de Edén un río para regar el vergel, y desde allí dividíase y formaba cuatro brazos...” Génesis 2, 8–10.

4 De la lectura del Corán se desprende igualmente una descripción física de ese jardín que conduce a ese trazado. Véase la Sura 2, aleya 25. Véase también: Páez 1983, 61–72.

Sin embargo, en numerosas ocasiones ese esquema se altera, bien por razones de espacio o porque se recurre a una composición más simple.<sup>5</sup>

Ya en la ciudad palatina de Madinat al-Zahra' que habitaron los califas omeyas a partir del año 936 se encuentran trazados que responden a esa fórmula.

Allí es posible adivinar la existencia de dos grandes terrazas – conocidas como terrazas alta y baja – que albergaron zonas ajardinadas en las que la presencia de agua contenida en albercas era una constante y servía de acompañamiento a la arquitectura y a las plantaciones situadas en los parterres, a las que aportaban, además, el agua para su riego.

Las dos terrazas siguen la disposición cruciforme con planta cuadrangular antes descrita, y que da lugar a la aparición de cuatro grandes zonas ajardinadas, normalmente algo más bajas que los cuatro andenes o paseos que sirven para dibujar la cruz. La principal diferencia con respecto a lo que encontraremos en el alcázar sevillano, es la presencia de un pabellón central, muy próximo a la intersección de los dos brazos de la cruz, flanqueado por cuatro albercas, de las cuales la mayor, situada al norte, queda vinculada visual y compositivamente al gran salón de 'Abd al- Rahman III (Maylis al-Sarqui).

No encontraremos en el Alcázar la presencia de estos pabellones centrales,<sup>6</sup> sí salones laterales en algún eje del crucero, probablemente porque aquí se disponía de menos terreno y porque en Sevilla (Isbilya) la propuesta arquitectónica iba más destinada al ajardinamiento de patios que al trazado de ostentosos jardines en un gran espacio abierto. Por ello, tampoco veremos un pabellón situado en un extremo de alguno de los dos ejes del crucero como parece que pudo existir en la ciudad cordobesa en la parte superior de la gran torre situada en el costado de occidente perteneciente a la muralla que servía de contención a los jardines superiores.

Sin embargo, la situación de esos pabellones algo avanzados sobre la cruz que dibujaba el jardín, suponía una “mordedura” a ese trazado cruciforme en un extremo o en los dos, y esa ruptura, ante la ausencia de pabellones, iba a

.....  
5 La figura 1 contiene un esquema que muestra las diferentes variantes que surgen de la original en cruz.

6 Ya descritos en textos tan antiguos como la Ciropedia de Jenofonte, frecuentes en los jardines islámicos en Asia.

quedar reflejada por la situación de pequeñas albercas que se adentraban en el crucero (Fig. 1f), trazado muy extendido después y del que, como veremos, sí hay constancia en algún jardín del Alcázar.

Otro ejemplo de esta “mordedura” al crucero lo constituye el llamado Patio de la Alberquilla de Madinat al-Zahra’ (en realidad un medio crucero) un jardín más doméstico, de menor dimensión y pretensiones que los de las terrazas exteriores citados anteriormente y que se acerca mucho más a lo que el alcázar sevillano nos muestra (Fig. 2e).

En esta misma línea de avance sobre el crucero puro está la Aljafería de Zaragoza y el denominado Castillejo de Monteagudo al que responde en gran medida el trazado del jardín de la Casa de Contratación -que luego describiremos- y más tarde los jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba (Fig. 1c,d)

En el interior del Alcázar es posible encontrar aún hoy varios patios ajardinados (o que lo estuvieron) que responden a esta disposición, aunque con diversas variantes representativas de las señaladas anteriormente (Fig. 1) lo que convierte al Alcázar en una variada muestra de los jardines de esta etapa de la Historia.

De las distintas épocas que se distinguen en la paulatina construcción de los recintos que configuran estos alcázares durante la etapa islámica,<sup>7</sup> a saber: Alcázar abbadí (finales del siglo XI) ampliado después hacia el sur; Arrabal abbadí-almoravide (hasta mediados del siglo XII); ampliación Almohade (mediados del siglo XII hasta primeras décadas del XIII) hay constancia de diversos jardines.

Fechables en época abbadí, un patio-jardín y un patio con alberca anexa. El primero de ellos con una disposición similar al de otros pequeños patios ajardinados que es posible encontrar en la ciudad, muy interesante además por los restos de decoración pictórica mural que contienen.<sup>8</sup>

Sin embargo, los patios ajardinados de los que hay constancia física pertenecen a la época almohade y sucintamente los describimos a continuación.

.....  
7 Tabales 2010, 234–245.

8 Tabales 2010, 169.

El excavado bajo la solería del actual Patio de la Montería, que da lugar a pensar en un patio cuadrangular que sigue la fórmula tradicional del crucero. Este patio presenta, como particularidades que le confieren originalidad, la estrechez de sus andenes cruciformes a los que se bajaría mediante pequeñas escalinatas, los cuatro parterres destinados a la vegetación a un nivel más bajo que los andenes perimetrales, pero casi a la misma altura que los que forman la cruz central, y donde el agua tendría un papel secundario, reducida a un canalillo perimetral destinado al riego y posiblemente a una pequeña taza en el centro. Su planta, prácticamente cuadrada, lo diferencia de sus vecinos: el llamado del Crucero, el de la Casa de Contratación o, ya fuera del Alcázar pero coetáneos, el del Castillejo de Monteagudo en Murcia. Esta cuadratura, frente a la tradicional planta rectangular y la estrechez de sus andenes, sería un precedente que tendría sus derivados en otros patios ajardinados sevillanos como los aparecidos en la calle Imperial o el del Palacio de Mañara.<sup>9</sup>



Fig. 3 |

Patio de la Casa de Contratación. Estado actual. Sevilla. (Fotografía del autor)

.....

9 Tabales 2010, 199–203.



Merece la pena dedicar una líneas a los otros tres patios ajardinados que en época almohade se construyeron en al Alcázar. Y ello por varios motivos: primeramente porque los tres son visibles hoy día; en segundo lugar, por las dimensiones que presentan, sobre todo dos de ellos, que los hacen singulares y, en tercer lugar, porque lo que hoy vemos es el producto de las diferentes reformas y adaptaciones a lo largo de los siglos, lo que confirma que el Alcázar es en sí mismo una muestra muy significativa y elocuente de los diferentes estilos, formas y trazados del jardín ibérico a lo largo del tiempo.

El primero de ellos es el que hoy contemplamos en el solar de lo que siglos después sería la Casa de Contratación; lo hoy visible permite identificar diversos trazados superpuestos (Fig. 3).

Parece no haber duda en su original filiación almohade, aunque la superposición de un trazado posterior hace difícil asegurar cómo fue el original; bien pudo ser un jardín lineal con solo una ría central (Fig. 2a) o un jardín cruciforme con las mordeduras en las cabeceras norte y sur mediante sendas albercas rectangulares hoy visibles (Fig. 1c). Una posterior transformación que algunos datan ya en época cristiana le daría la fisonomía que presenta hoy: un crucero ortodoxo pero con el marcado de la cruz central mediante rías que se cruzan en el centro, paradójicamente la representación quizás más fidedigna del paraíso coránico (Fig. 1a).

El segundo es el denominado Patio del Crucero; diversos estudios llevados a cabo sobre él concluyen que se trata de un patio ajardinado de grandes dimensiones, con un significativo desnivel entre los andenes y la cota de los cuatro grandes parterres y una acusada enfatización del eje norte sur mediante una gran ría de la que carecería el eje perpendicular este oeste.<sup>10</sup> Aunque lo que se ve hoy es el resultado de transformaciones posteriores en época cristiana, que le han proporcionado su peculiar fisonomía actual y que por ello estudiaremos más tarde, no es temerario afirmar que se trata de unos de los patios jardines más originales de la España musulmana (Fig. 1b, 2b).

El tercero es uno de los más recoletos y atractivos jardines que de esta época conserva el Alcázar: el llamado Patio del Yeso. De nuevo, nos encontramos ante un trazado que, aunque vinculado con los ya vistos, no deja de presentar

.....

10 Almagro 2015, 17.

acusada originalidad, entre otra razones porque a diferencia de la tradicional forma andalusí de los cruceros, en las que se enfatiza el eje norte sur, aquí es el este oeste con la presencia de una ría que después en época ya mudéjar se hará más ancha para dar lugar a la alberca que hoy vemos y que vuelve a dar protagonismo al eje este oeste. Probablemente tuvo una planta en forma de crucero, pero en este caso más alargada en esta última dirección.

Finalmente, aunque hoy no es visible cabe citar el denominado Patio o Cuarto del Alcaide que presentaría un trazado de crucero pero con la presencia del agua limitada a una alberca en la cabecera norte mordiendo parte del andén en ese lado (Fig. 1g).

Sin embargo, junto a estos jardines ligados a la Arquitectura con marcado carácter palatino o simplemente doméstico, el mundo del Islam dejó en la península Ibérica – y por tanto también en el Alcázar – otra forma de tratamiento del espacio abierto no pensada originalmente como jardín – en el sentido estricto de la palabra – pero que después, ya en época cristiana, tuvieron un importante papel en la configuración de jardines propiamente dichos.

Se trata de la particular organización de las huertas anexas a la arquitectura doméstica, que dieron lugar a un modelo repetido y que dejó su huella también en estos alcázares que poseían un espacioso terreno dedicado a huertas principalmente al sur.

Consistía éste en la asociación de un sistema de extracción de agua del subsuelo – generalmente a través de un pozo – mediante una noria movida por un animal que daba vueltas para accionar aquélla; el agua se vertía tras pasar por los cangilones a un pequeño canal o acequia que la llevaba para su almacenamiento a una alberca desde la que por gravedad se distribuía, cuando era necesaria, al terreno que se dedicaba a huerta.

Con la paulatina transformación de las huertas en jardines, la huella física del conjunto: pozo-noria-canal-alberca, perduró en los nuevos ajardinamientos convertida en pequeños cenadores de planta circular y estanques (ya con propósito claramente ornamental) y formando parte de composiciones más complejas y ricas asociadas a los estilos imperantes en el momento. De estas huellas aun visibles en el terreno de las antiguas huertas del Alcázar hablaremos más adelante cuando citemos los jardines de los que hoy forman parte (Fig. 4).



**Fig. 4 |**

Cenador en los  
“jardines nuevos”  
sobre las huellas  
de una noria islámica.  
Alcázar, Sevilla.  
(Fotografía del autor)

Ejemplo de esta manera de simultanear el uso productivo de los terrenos con un tratamiento destinado al disfrute visual y al esparcimiento, tenemos lo que queda de los jardines de la antigua almunia real de la Buhayra, fuera del recinto del Alcázar, con su gran alberca que recuerda las de los palacios almohades de El Agdal y La Menara en lo que fue su capital Marrakech.

Cabe citar, para resaltar la importancia de este uso ambivalente entre espacio propiamente trazado para el disfrute visual y su configuración propiamente agrícola, el testimonio que ya bien iniciado el siglo XVI dejará Andrea Navagero cuando visita el Alcázar con motivo de las bodas del emperador donde los apacibles jardines de los que habla son en realidad una gran huerta constituida por un tupido naranjal.

Todo ello muestra el profundo sello dejado por el mundo islámico en los jardines de estos reales alcázares que rivaliza equilibradamente con lo que le deben a las épocas posteriores.

### **JARDINES EN LA EDAD MEDIA DURANTE ÉPOCA CRISTIANA**

Con la conquista en 1248 de la ciudad por Fernando III, los recintos del Alcázar continuaron siendo residencia real, ahora de los reyes cristianos. Con ello, el Alcázar experimentará reformas en su arquitectura y en sus jardines, aunque éstos en esencia se van a mantener en gran medida fieles a las formas preexistentes.

Algunos de los jardines que hemos descritos anteriormente desaparecerán para dar paso a las nuevas construcciones, como ocurrió con los que estaban situados en los actuales patios de la Montería y del León, pero en otros casos, los jardines –los patios ajardinados– sólo sufrieron modificaciones que los adaptaron a la nueva época. Por último, hubo también nuevas aportaciones pero que, como veremos, esencialmente siguen los trazados y las formas de los jardines heredados. Estas transformaciones y nuevas creaciones son un escalón más en la muestra que estos Reales Alcázares ofrecen sobre la evolución del jardín en la península ibérica.

En torno al Patio del Crucero, que hemos visto fue uno de los principales jardines trazado en época almohade, es donde se producen las mayores transformaciones una vez el Alcázar es residencia de los reyes cristianos, pues en él se fijará la residencia real, que llevará consigo la construcción de tres nuevos salones y la ampliación del existente situado a mediodía. Con ello se refuerza su carácter y forma rectangular aunque se mantiene la original de crucero heredada del pasado islámico.

En esos años del reinado de Alfonso X en el que, anexo se eleva el llamado palacio gótico, es cuando se produce una curiosa transformación del patio, especialmente de la zona ajardinada. La falta de conexión entre los pórtico norte y sur conduce a la construcción de un andén alto por encima del nivel primigenio del jardín al que se le añade otro transversal de oeste a este, con lo que se enfatiza, de nuevo, la islámica estructura de crucero, siendo lo verdaderamente original de esta reforma que todo se apoya en un sistema de bóvedas ojivales que además dejan en el eje norte sur bajo ellas la ría central que debió existir en época musulmana en el nivel bajo.

El resultado es un jardín de crucero con dos niveles a distinta altura teniendo además los cuatro grandes cuadros del nivel bajo subdivididos para formar en cada uno otro crucero menor. Originalísima disposición fruto de la adaptación cristiana de una estructura de crucero islámica que no se destruye sino que se adapta a las nuevas necesidades (Figs. 1b, 2b).

Todavía este jardín sufrirá una nueva transformación con ocasión del terremoto de Lisboa que lo volverá a dotar de una original apariencia y de la que hablaremos más adelante.<sup>11</sup>

También el almohade Patio del Yeso experimentará una transformación original en época cristiana que supuso dotarle de la apariencia con la que lo vemos hoy día. La construcción de una nueva edificación en forma de *qubba* junto al costado de poniente llevó consigo una enfatización del eje este-oeste en lugar del tradicional norte- sur, el ensanchamiento de la alberca y la reducción del aporte vegetal de arriates a dos setos que acompañan a la alberca o estanque que refuerzan esa nueva orientación. Por último, el vertido de agua desde una fuentecilla situada en el centro de aquélla hacia la alberca mediante un sutil hilo de agua que recuerda fórmulas nazaríes, concluyó en la configuración de un originalísimo patio con personalidad única.

Igualmente el patio jardín existente en lo que después fue Casa de Contratación también citado antes, sufriría según las últimas hipótesis<sup>12</sup> una transformación que redundaría en la configuración de un crucero puro a la usanza islámica con el singular añadido de una fuente central en la confluencia de la cruz y puentecillos que, integrados en los andenes, sirven para saltar sobre las rías (Fig. 1a) configurándolo también como un patio con acusada originalidad, simbiosis de fórmulas islámicas reinterpretadas en época cristiana.

No obstante, no resulta exagerado decir que quizá la más significativa de las aportaciones pertenecientes a este periodo es el singular patio jardín aparecido bajo el enlosado del actual Patio de las Doncellas.

El resultado hoy visible es un jardín claramente lineal frente a la tradicional fórmula de crucero<sup>13</sup> que pudo tener dos albercas de cabecera que quedaron unidas mediante una ría central o directamente una alberca longitudinal de igual anchura que discurría de un extremo a otro tal y como podemos admirar hoy día (Fig. 5). Claro ejemplo de una nueva reinterpretación de la fórmula islámica ya en época de la monarquía castellana durante el siglo XIV y que bien

.....  
11 Almagro 2015, 26–27.

12 Almagro 2007, 181–228.

13 Vigil-Escalera 2005, 265–284.

pudo ser un modelo repetido en patios ajardinados de más humilde condición domestica aparecidos en diversos lugares de la ciudad.



Fig. 5 |

Patio de las Doncellas.  
Estado actual. Alcázar.  
Sevilla. (Fotografía del  
autor)

### JARDINES DURANTE LOS SIGLOS XV, XVI Y XVII

Finalizada la reconquista y conseguida la unificación de los distintos reinos cristianos (excepto Portugal) con los Reyes Católicos, el Alcázar seguirá siendo residencia real cuando los monarcas españoles residan en Sevilla y en algunos momentos sede de la corte. Aquí recibirán los reyes a Cristóbal Colon cuando les expone su idea acerca de una nueva ruta para alcanzar las Indias, incluso en la zona ocupada por uno de los jardines de crucero descritos con anterioridad, fundarán y construirán en 1503 la Casa de Contratación, organismo decisivo para regular el comercio con la recién descubierta América. Durante los siglos XV, XVI y XVII el Alcázar será testigo de las nuevas modas en el arte del jardín, ahora reflejo de tendencias que vienen de Europa despojándose paulatinamente del peso de la tradición islámica que hasta ese momento tenía profunda influencia en los trazados de los jardines.

Aunque durante estos años hay reformas en los patios interiores del conjunto palaciego y, por tanto en los patios heredados del pasado musulmán, los nuevos ajardinamientos se van a realizar en dos zonas que están fuera del área edificada.

Una de ellas estaba constituida por una serie de recintos situados junto a los viejos muros de los palacios musulmanes, entre la muralla baja que los

separaba de los terrenos de las huertas situadas al sur y éstos. La otra zona será la formada por una parte de los antiguos terrenos de la llamada Huerta de la Alcoba, que ahora pierden su vetusto carácter de huerta y pasan a concebirse como jardín propiamente dicho.

Es importante señalar que esto supone la decisiva intención de constituir jardines a cielo abierto sin la restricción propia del concepto de patio ajardinado, íntimo, cerrado vinculado a la arquitectura doméstica que lo rodea y delimita que había imperado en el mundo musulmán y mudéjar. Para ello era imprescindible la transformación de los terrenos de huerta en jardines, entre otras razones porque ya no había espacio disponible en el interior del conjunto palatino para esos nuevos trazados que la nueva dimensión de la corona española demandaba.

Desde un punto de vista exclusivamente botánico el descubrimiento de América supondrá también un espectacular revulsivo en el mundo del jardín, pues llevó consigo el conocimiento y la introducción de nuevas plantas que paulatinamente se irán sumando a los nuevos jardines.<sup>14</sup>

Sería prolijo describir todo lo acontecido durante esos siglos en estos jardines vinculados estrechamente a la arquitectura del palacio. Dentro de los recintos anexos a los muros del Alcázar probablemente uno de los primeros – a tenor de la documentación de la que se dispone – en los que se realizarán obras destinadas a la configuración expresa como jardín es el denominado Jardín del Príncipe en honor al príncipe Juan único hijo varón de los Reyes Católicos que nacería en una dependencia contigua.

Ya en él se ponen de manifiesto la influencia del gusto renacentista con la incorporación en los muros que lo acotaban del “despezado” como se conocía a la simulación del almohadillado. Junto a esa moda decorativa es de destacar la *logia*, zona de transición entre el espacio cubierto y el descubierto en el que las plantas y el diseño acorde con ellas cobran su especial protagonismo. Estas

.....

14 Colón ya había traído nuevas plantas como el maíz o los pimientos. Hernando Colon hijo del descubridor, tuvo un huerto donde cultivó plantas traídas de América como el Ombú (*Phytolacca dioica*). También personas de la talla de Arias Montano o Nicolás Monardes poseían huertos de aclimatación donde se cultivaron el tabaco, el tomate o la patata. (Véase: Marín 2015, 103).

galerías muy del gusto italiano se abren hacia el espacio ajardinado en mucha mayor medida que lo hacían los patios con jardín de procedencia islámica.

De la preexistencia de ese pasado islámico, ahora transformado con tintes occidentales, nos habla también la transformación del llamado Jardín de la Alcubilla cuyo nombre nos permite rememorar la antigua existencia de una *qubba* o cuadra, pequeña construcción de planta cuadrada con cubierta semiesférica que se alzaría en su centro

De igual modo, la Huerta de la Alcoba situada más al sur, debe su nombre a la existencia de otra construcción similar que en este caso ha perdurado en la singular reforma que en estos primeros años del siglo XVI la convertirá en el conocido como cenador o pabellón de Carlos V.

Se trata de una singularísima transformación que evidencia el cambio impuesto a las precedentes construcciones islámicas para adaptarlas a los nuevos tiempos. Contemplamos aquí como una construcción simple vinculada a la zona agrícola (la de huertas) se ve convertida en un auténtico pabellón de jardín. La *qubba* islámica se occidentaliza con la incorporación de una galería porticada – tema proveniente del jardín romano y por ende del italiano – que rodea ahora a una construcción redecorada con el propósito firme de convertirla en escenario adecuado para la contemplación del espacio exterior, con bancos y una fuentecilla baja huella de elementos tomados de los jardines nazaríes.

Durante el reinado de Felipe II se acometerían importantes obras que supondrían la conformación y arreglo de numerosos jardincillos concatenados en torno a los muros del palacio: el Jardín del Estanque, el Jardín del Príncipe, o el Jardín de las Flores. En ellos harán su presencia elementos propios de la temática manierista, como el falso almohadillado o la inclusión de grutas labradas en los muros que se verán acompañadas por plantas acuáticas. Asimismo hay constancia del recurso al *ars topiaria* para contribuir a la decoración del jardín, como en el estanque situado junto al Jardín del Príncipe en el que el arrayan – presente desde siempre en el Alcázar – se recortaba para dar forma exterior a una galera.

Para todo ello será decisiva la presencia del arquitecto milanés Vermondo Resta, maestro mayor de los Reales Alcázares en torno a 1603, que inserta las



fórmulas manieristas en los diversos rincones del Alcázar, vinculando expresamente la arquitectura al escenario de los jardines.

Testimonios elocuentes son la galería de grutescos elaborada sobre un lienzo de la antigua muralla o el mirador sobre el Jardín del Estanque llamado de Mercurio transformación de una antigua alberca de época islámica en parte esencial de lo que había sido el llamado Jardín del Chorrón (Fig. 6), así como la galería y pórtico en el llamado Jardín de Troya.



Fig. 6 |

Estando de Mercurio, reconversión de una vieja alberca islámica, junto al mirador y el inicio de la galería del Grutesco. Alcázar. Sevilla. (Fotografía del autor)

Fig. 7 |

Verja de separación entre el Jardín de las Damas y el Jardín del León. Al fondo, la galería del Grutesco. Alcázar. Sevilla. (Fotografía del autor)



Acometerá también la ampliación – a costa de terreno de la antigua huerta – del Jardín de las Damas mediante una simple superposición de cuadros encintados por setos que a su vez enmarcan las sendas en cuyos cruces se

disponen fuentes. Ahora las de clara influencia islámica rasantes con el pavimento, conviven con otras que se levantan airosas y se rematan por esculturas que obedecen a temas mitológicos, con evidente influencia italiana.

Los jardines son ahora espacios abiertos sin las restricciones que imponían los muros de los patios ajardinados; a éstos les sustituyen tapias que fraccionan las diferentes zonas y en las que las verjas y cancelas, permiten que no se cierre ni la visión al exterior ni entre ellas (Fig. 7). En estas tapias se insertan también fuentes y grutas en una sabia compenetración y acuerdo entre las fórmulas que suministra la arquitectura – en algunas con clara influencia de los tratados de Vignola – y el mundo propio del jardín.

Todavía en este siglo XVII se trazará un nuevo jardín el llamado Nuevo o del León nuevamente a costa de terrenos de la antigua Huerta de la Alcoba. Resulta aquí particularmente interesante señalar la construcción del pabellón o cenador del León que debe su nombre a la figura existente en el estanque anexo. Es una elocuente muestra de la adaptación de elementos de la primitiva huerta islámica, sin función ornamental precisa, a los que sí resultan ahora necesarios en el mundo del jardín ornamental de occidente, que ya comentamos con anterioridad. Con seguridad, un conjunto formado por pozo para extraer agua mediante noria que se vierte mediante un pequeño canal a una alberca junto con una pequeña choza anexa para cobijo del sol, se transforma ahora en estanque decorativo, y un pabellón-cenador para disfrute visual y contemplativo. Las huellas del pozo y del espacio circular en torno a aquella ría aún son visibles en el suelo del Alcázar.

No obstante, no veremos en el Alcázar unas propuestas que imitan fielmente al jardín italiano,<sup>15</sup> con superposición de terrazas que permiten diversos puntos de vista y abiertos al paisaje con amplia perspectiva,<sup>16</sup> sino una formu-

.....  
15 El mantenimiento de la yuxtaposición y fragmentación de los jardines precedentes, “nos hacen pensar en la fusión deliberada de una persistencia del espacio compartimentado de los jardines hispanoárabes con un gusto que se puede calificar de manierista por la búsqueda de variedad y fragmentación espacial como alternativa a la unidad típica del jardín renacentista italiano” (Hansmann 1989, 343).

16 Aquí las diversas perspectivas se obtendrán a partir de las diferentes alturas que proporcionan construcciones precedentes, como en el caso de la galería de grutescos o el mirador del estanque.

lación manierista que se manifiesta en programas escultóricos que aluden a temas mitológicos, en el reiterado uso de componentes arquitectónicos como el *opus rusticum* (como en la galería del grutesco o en el Jardín de Troya) el falso almohadillado o estrechos compromisos entre arquitectura y jardín en forma de grutas, burladores de agua, órganos hidráulicos *naumachias* aderezadas de recortes procedentes del *ars topiaria*, o laberintos; la original propuesta de los jardines del Alcázar de estos años se basa en un tácito acuerdo que conjuga las precedentes fórmulas islámicas con las que provienen de mundo occidental.<sup>17</sup>

### LOS JARDINES DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Frente a la profusión de novedades en los jardines durante los siglos anteriores, no veremos en estos años sustanciales cambios que permitan afirmar que el Alcázar fue exponente de las diversas tendencias que se iban desarrollando en el mundo del jardín y eso que Sevilla será sede de la corte durante algunos años. El acontecimiento más relevante durante estos años será el terremoto de Lisboa en noviembre de 1755 que ocasionó grandes daños en todos los edificios que componen el Alcázar y también en los jardines. Las reparaciones que se llevaron a cabo (por ejemplo en la galería del grutesco) solo paliaron los daños, pero no llevaron consigo ni la creación de nuevos jardines ni la introducción de nuevos estilos para la reforma de los existentes.

Quizás la operación que más afectó a la fisonomía de las zonas ajardinadas se llevó a cabo en el antiguo Jardín del Crucero que, con motivo de las reconstrucciones llevadas a cabo en la zona del antiguo palacio gótico, vio profundamente alterada su visión al cegarse la galería inferior y elevarse mediante su relleno hasta la cota de los andenes superiores los cuatro grandes parterres o cuadros del jardín primitivo que, no obstante, no perdió su trazado en cruz procedente de la época islámica, nuevo aspecto que se ha mantenido hasta hoy. En estos años no habrá en el Alcázar nuevas propuestas de jardines que respondan a los modelos franceses que, en cambio, sí se consolidan en otros lugares

.....

17 “El efecto manierista de los jardines sevillanos no resulta en el mismo de la presencia de los dioses de la mitología pagana, ni de la existencia de laberintos, grutas y fuentes sino de la aceptación del lenguaje de formas islámico como uno de los más radicalmente anticlásicos de los que disponía el repertorio de formas del Renacimiento español.” (Checa 1984, 38)

de España como en la Granja. Este tipo de jardín a la francesa que exige grandes superficies donde situar estanques, fuentes y grandes parterres con intenso uso de la topiaria, resultaba incompatible con el espacio disponible en el Alcázar. Sólo se hubieran podido realizar en el único espacio abierto aún existente, que era la zona de las huertas que quedaban en el Alcázar (la del Retiro y parte de la Alcoba) pero no se renunció a las huertas que se mantendrían como tales hasta el siglo XX.

No obstante, sí habrá una nueva aportación en estos años con la creación del llamado Jardín Rústico, ejemplo curioso del llamado jardín de escenas, muy en la línea del tinte romántico y pintoresco con el que se impregnan muchos jardines en los primeros años del siglo XIX. Un jardín que supondrá un nuevo enriquecimiento en el conjunto de estilos que albergan los jardines del Alcázar.<sup>18</sup>

Durante este el siglo XIX tendrán lugar algunos cambios en el aspecto de los jardines ya existentes en el Alcázar. Los más importantes son consecuencia de la estancia del duque de Montpensier – cuñado de la reina Isabel II – que elegiría al Alcázar como residencia durante un tiempo antes de su traslado al palacio de San Telmo.

El duque imbuido de unos deseos de introducir cierto exotismo o pintoresquismo con algunos toques de orientalismo en los jardines (como también era moda en algunos jardines a la inglesa) modificará el aspecto del Jardín Rústico acentuando su composición rural, cosa que también llevará a cabo en su jardín del Palacio de San Telmo<sup>19</sup> y cambiará el aspecto de algunos de los jardines del Alcázar. A estos años se debe la profunda transformación experimentada por el Jardín de las Damas, que verá cómo se plantan palmeras en el interior de sus parterres con lo que se destruyen además las delicadas borduras que reproducían hasta entonces motivos heráldicos. El otrora original exponente de la idea renacentista en el jardín, sufrirá la introducción de árboles ajenos a su época – como los ficus – que alteran para siempre su inicial fisonomía.

.....

18 Baena 2003, 115.

19 De esas ideas son huellas hoy visibles la isleta y estanque de los patos y el denominado monte Gurugú en el cercano Parque de María Luisa que formó parte del jardín de San Telmo. Otras, aún más en la línea del jardín rústico de escenas como la casa de vacas, han desaparecido.

## LOS JARDINES DEL SIGLO XX

Paradójicamente será en el siglo XX cuando los jardines del Alcázar experimenten una mayor renovación, tanto en un aumento considerable de su superficie como en lo que se refiere a la introducción de nuevos estilos. Todo ello tuvo su origen en la decisión, a principios del siglo, del rey Alfonso XIII de transformar definitivamente en jardines las dos huertas aún existentes: la de la Alcoba y la del Retiro.

En la Huerta de la Alcoba la transformación supondrá toda una revolución en el hasta ahora tradicional mundo del Alcázar, con el trazado de un jardín (parque se le denomina en la documentación de la época) de clara filiación paisajista, a la inglesa.

¿Por qué se recurre a un trazado de claro corte paisajista, dentro de unos jardines que hasta ese entonces mostraban una cierta uniformidad y que, con los habituales rasgos eclécticos propios de las reformas, de la sucesión de los años y en definitiva del paso del tiempo, no habían abandonado una ordenación ciertamente regular basada en parterres y setos para definirlos? No hay que olvidar que sólo unas décadas después, en el ajardinamiento de la Huerta del Retiro – del que hablaremos a continuación – se vuelve otra vez a lo mismo. Esta presencia de una jardinería “a la inglesa” entre los viejos muros del Alcázar, en lo que fueron unas huertas con origen islámico, debe atribuirse a la huella dejada por la Escuela Normal de Jardineros Horticultores<sup>20</sup> en los proyectos que entonces se realizaban en los parques y jardines de propiedad real y al trabajo de sus autores: Boutelou, Viet, Amat, Oliva y al propio Juan Gras, autor del proyecto, (jardinero mayor de la Casa de Campo de Madrid) más que a un presunto deseo de la entonces reina, D<sup>a</sup> Victoria Eugenia, como reiteradamente se afirma.

El uso del término “paisajista” o “jardín a la inglesa” no indica que encontremos aquí trazados que emulan jardines o parques como Blenheim o Stourhead resultados de las ideas y trabajos de L. Brown o H. Repton. Allí hay clara diferenciación de zonas abiertas frente a áreas con vegetación com-

.....

20 Creada en 1847 por Isabel II, y en la que se formarán jardineros con clara afiliación a las tesis del naturalismo inglés. Véanse ejemplos de proyectos realizados en la escuela en: Von Buttlar, 1983, 295–320.

pacta, el paseante traza sus propios recorridos, y es imprescindible para la composición, la presencia del agua en forma de lagos o lagunas, todo ello en un terreno suavemente ondulado. Lo nuestro será una solución “meridional” adaptada al clima y donde la necesidad de sombra y la escasez de agua, llevará a una composición mixta con profusión de sinuosas sendas, arbolado disperso junto a ellas y en muchas ocasiones sin presencia de agua. A eso responde el “jardín inglés” del Alcázar (Fig. 8).



**Fig. 8** |

Jardín Inglés. Alcázar. Sevilla. (Fotografía del autor)



**Fig. 9** |

Jardines del Marqués de la Vega Inclán o “jardines nuevos”. Alcázar. Sevilla. (Fotografía del autor)



**Fig. 10** |

Jardín de los Poetas. Alcázar. Sevilla. (Fotografía del autor)

En los mismos años en que se está terminando el ajardinamiento “a la inglesa” de la Huerta de la Alcoba, se acomete el de la Huerta del Retiro. Sin embargo, la novedad de Gras no llegó a cuajar en la ortodoxia del Alcázar y ahora se recurre a fórmulas tradicionales que en definitiva vienen a ser una evocación del trazado del antiguo Jardín de las Damas revestido de la formulación plástica que proporciona el regionalismo imperante en estos años en la ciudad, y que se traduce en la profusión de cerámica, trabajos en ladrillo y herrajes, dando lugar a los conocidos hoy como Jardines Nuevos o Jardines del marqués de la Vega Inclán, sencillo trazado a base de parterres cuadrangulares con paseos que sitúan fuentes en los cruces de sus ejes (Fig. 9). En ellos es visible la huella de los trabajos que el francés J.C.N Forestier está llevando a cabo en el cercano Parque de María Luisa para acondicionarlo a la proyectada Exposición Iberoamericana. Nuevamente, el Alcázar refleja las tendencias en el mundo del jardín.

En 1931, el Alcázar y sus jardines dejan de ser propiedad real y pasan a serlo del ayuntamiento de la ciudad con lo que se abren al público, lo que supuso un radical cambio en la concepción del espacio ajardinado, que ahora debía acomodarse a un uso para el que nunca fue concebido.

Por último, ya en la mitad de siglo, en una porción que todavía estaba sin ajardinar, se construirá el evocador Jardín de los Poetas (Fig. 10), una obra que, con sus estanques, setos y exedras, es en sí misma un acertado resumen de lo que la historia del Alcázar ha sido en los jardines de la Historia.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

ALMAGRO GORBEA, Antonio: Una nueva interpretación del Patio de la Casa de Contratación en: *Al-Qantara*, XXVIII-1, 2007, 181–228.

ALMAGRO GORBEA, Antonio: Los jardines andalusíes y mudéjares del Alcázar de Sevilla en *Los Jardines del Alcázar de Sevilla. Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*. coords. Ana Marín Fidalgo y Carlos Plaza. Sevilla: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, 2015.

BAENA SÁNCHEZ, María Reyes: *Los Jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003.

CHECA CREMADES, Fernando: El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI en: *Fragments*, I, 1984, 38.

HANSMANN, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Nerea, 1989.

- MARIN FIDALGO, Ana: Los Jardines del Alcázar durante los siglos XVI y XVII en Los Jardines del Alcázar de Sevilla. Historia y Arquitectura desde el Medievo islámico al siglo XX. coords. Ana Marín Fidalgo y Carlos Plaza. Sevilla: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, 2015.
- PAEZ DE LA CADENA, Francisco: Historia de los Estilos en Jardinería, Madrid: Istmo, 1982.
- TABALES RODRÍGUEZ, Miguel A.: El Alcázar de Sevilla. Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media, Sevilla: Junta de Andalucía, 2010.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: Crónica de la España Musulmana, Vol. 6, Madrid: Instituto de España, 1983.
- VIGIL-ESCALERA PACHECO, Manuel: Jardín lineal versus Jardín de crucero en: Temas de estética y arte, 19, 2005, 265–284.
- VON BUTTLAR, Adrian, Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista, Madrid: Nerea, 1993.





**AZULEJOS AS A  
DECORATIVE ELEMENT  
OF PORTUGUESE  
GARDEN DESIGN**



La Quinta y Palácio de Bacalhôa en Azeitão (Setúbal)  
y su jardín Humanista

**ABSTRACT**

The aim of this article is to offer a first reading of the iconographical program of the Quinta and Palace of Bacalhôa, the residence of Brás [Afonso] de Albuquerque and his wife Maria de Noronha. Special emphasis is placed on the exterior spaces corresponding to its gardens. The total lack of original documentation on the villa has made it necessary to base the arguments only on the visual analysis of the works and their relationship with the space they occupy or occupied in the 16<sup>th</sup> century, as well as with the personality of the owner of the building at the time of its Renaissance renovation. The fact that ceramic supports were used in most of the representations has enabled them to be preserved to the present day, although many of their elements have disappeared, mainly due to the destructive action of man and nature.

The iconographic program that can be deduced from the identification of the preserved elements and those known from literary sources shows an enormous coherence, highlighting the combination of secular elements with others of a religious nature. Strict compliance with the rules of classical decorum is evident, with the contents being adapted to the activity planned for the different spaces. Hence, the mixture of mythological, biblical, historical, monarchical, hedonistic and devotional content. Of particular relevance in the program is the linking of the contents to water as an essential element of a garden and of a country such as Portugal, which in the mid-16<sup>th</sup> century was going through the most brilliant period of its history, thanks above all to its overseas empire, with which the owner of the villa had a special relationship for family reasons.

**KEYWORDS**

Renaissance, Albuquerque, Jan Floris, Juan Flores, Bacalhôa,  
Humanist Iconography, Portuguese gardens

El uso de la cerámica en los jardines es tan antiguo como el empleo de la misma en arquitectura, costumbre que se inicia de una forma clara y decidida a fines del siglo XIII o inicios del XIV en el reino nazarí de Granada pasando pronto a las construcciones mudéjares de los reinos cristianos colindantes, especialmente a Sevilla. Este uso de la cerámica en los jardines se prolongará en tiempos posteriores tanto en España como en Portugal, país este último con un extraordinario patrimonio de jardines. En él son especialmente abundantes los datados a partir del siglo XVII, pero escasos los conservados anteriores a ese periodo.<sup>1</sup> Los jardines portugueses con importantes revestimientos de azulejos también son muy numerosos, pero tampoco en este subgrupo abundan los anteriores a 1600. Entre los jardines manieristas portugueses de los que tenemos testimonios destacan tres: la Quinta do Fontelo, la Quinta da Bacalhôa y el Palácio de Vila Viçosa. El primero, hoy transformado en parque municipal de Viseu, se conoce apenas por una breve descripción escrita a mitad del siglo XVII por un sacerdote jesuita (Teles 1645–1647).<sup>2</sup> El palacio de Vila Viçosa conserva su jardín profundamente transformado después del siglo XVI, aunque en un documento datable entre 1540 y 1559 se menciona una Casa dos Azulejos que tal vez pudiera ser una especie de Pabellón de Placer situado en el jardín o, al menos, en la planta baja del palacio y abierto al mismo.<sup>3</sup> Estos hechos convierten los de la Quinta e Palácio da Bacalhôa en un caso excepcional y a pesar de sus numerosas pérdidas, en el mejor conservado de su época en Portugal. Esta es la razón por la que nos ha parecido especialmente conveniente que nos ocupemos aquí de dicho conjunto.

El número de azulejos de la Quinta e Palácio da Bacalhôa es muy elevado. Muchos de ellos son de patrón repetitivo, tanto de tipo hispano-morisco como también pintados en mayólica, pero no trataremos de ellos en esta ocasión. Otra parte de los conservados corresponde a paneles figurativos con decoración de grutesco o con escenas narrativas, pintados en mayólica, que son los que ahora nos interesan en mayor medida por ser los que vehiculan preferentemente contenidos de carácter simbólico o literario.

.....  
1 Duarte 2011.

2 Duarte 2011, 63.

3 Senos 2012, 35.

La Quinta e Palácio da Bacalhôa es un monumento portugués de enorme relevancia que ha sido repetidamente mencionado en numerosos trabajos desde que Joaquim Rasteiro (1834–1898) publicara en 1895 la única monografía amplia que ha sido realizada hasta el momento sobre este conjunto (Rasteiro 1895).<sup>4</sup> Además de ser citado en numerosas publicaciones divulgativas sobre palacios y jardines, algunos autores han dedicado sus estudios a diversos aspectos de su arquitectura como el paisajismo (Castel-Branco 1992) y también a sus espacios verdes y recursos hídricos (Sousa 2015). La mayoría de los autores que lo han mencionado desde entonces lo han hecho en relación a sus revestimientos de azulejos, especialmente para mencionarlos como los primeros de mayólica producidos en Portugal. Ana Paula Correia realizó un primer importante acercamiento al uso de estampas grabadas como materia de inspiración para algunos de sus azulejos figurativos (Correia 1992). En la actualidad los azulejos de esta quinta renacentista están siendo estudiados por un equipo de investigadores de Portugal y de España que se ocupan, sobre todo, de determinar con procedimientos analíticos de laboratorio sus peculiaridades técnicas para determinar su lugar de producción, asunto que no abordaremos en este ensayo y para el que remitimos al lector interesado a los artículos ya publicados de este proyecto aún inacabado (Autores Varios 2020 y 2022). En esos artículos también se incluyen a modo introductorio algunas precisiones de tipo iconográfico, aunque la estructura del proyecto, planteada desde una lógica más técnica que histórica, no permitía agrupar en un solo artículo la lectura simbólica de todo el conjunto. Esta es la razón que ha motivado que lo hayamos elegido para hacer este primer breve balance sobre la iconografía de sus decoraciones escultóricas, hechas en terracota, y pictóricas, realizadas sobre azulejos, así como también sobre las inscripciones lapidarias que completan el programa.

La parte mejor conservada del palacio y sus jardines es su arquitectura. Pero, lamentablemente, casi nada sabemos de las plantas que formaron sus jardines salvo una mención documental de 1631 que informa sobre los cítricos

.....

4 Esta monografía fue reeditada en 1898, incluyendo ilustraciones hechas a partir de los dibujos de A. Blanc, en su mayoría dedicadas a reproducir el conjunto de azulejos de Bacalhôa.

que revestían las paredes del jardín doméstico del palacio y los claveles sembrados en los parterres del mismo.<sup>5</sup>

El plano de la quinta forma un rectángulo dividido en tres niveles o terrazas. En el más alto se encuentran, al Este, el patio de recibimiento, el Palacio con su planta en L y su jardín doméstico que completa el cuadrado que forma esta zona habitacional de la quinta. Un largo parterre con bancos abraza por el norte la huerta situada entre el palacio y el núcleo formado por el estanque y la Casa de Placer, situados en el extremo Oeste, todo ello en la terraza superior. Un pomar que en el siglo XVI tal vez estaría plantado de árboles frutales, ocupa la terraza intermedia. El viñedo parece que siempre estuvo plantado en el nivel inferior. Distribuidos por las tres terrazas de la Quinta encontramos elementos simbólicos representados en azulejos, en relieves de terracota vidriada o policromadas en frío (Fig. 1).

En este primer acercamiento sólo procuraremos hacer un inventario de elementos que pudieran ser útiles en el futuro para hacer una lectura iconológica más profunda y más completa ya que, como se verá, son numerosos los componentes del mismo que han desaparecido. Para ello, seguiremos varios recorridos que un hipotético visitante del conjunto podría hacer en su interior.

La entrada a la quinta se hacía en origen por una puerta -hoy clausurada- que daba acceso a un gran patio de recibimiento. En el exterior de dicha portada fue incluida una lápida grabada que informaba al visitante del nombre del propietario, Brás [Afonso] de Albuquerque (1501–1581), y de las reformas que promueve en su palacio a mediados del siglo XVI.<sup>6</sup> Se lee en ella: “Lo creó Afonso de Albuquerque, hijo del gran Afonso conquistador de la India, bajo el reinado de Juan III, rey de los portugueses. Año 1554”. En esta fecha deberíamos datar, aproximadamente, la concepción y ejecución del programa iconográfico de los jardines del palacio que ahora describiremos, aunque tal vez algunas partes del mismo pudieron ser completadas poco antes de 1565, fecha que aparece en el panel de Susana y los Viejos situado de la Casa de

.....  
5 Rasteiro, 1895, 73.

6 Se trata de Brás de Albuquerque, hijo de Afonso de Albuquerque. El rey don Manuel I de Portugal le permitió añadir a su nombre el de su famoso padre de ahí que lo nombremos en esta ocasión con los dos nombres para evitar confusiones con la figura paterna.

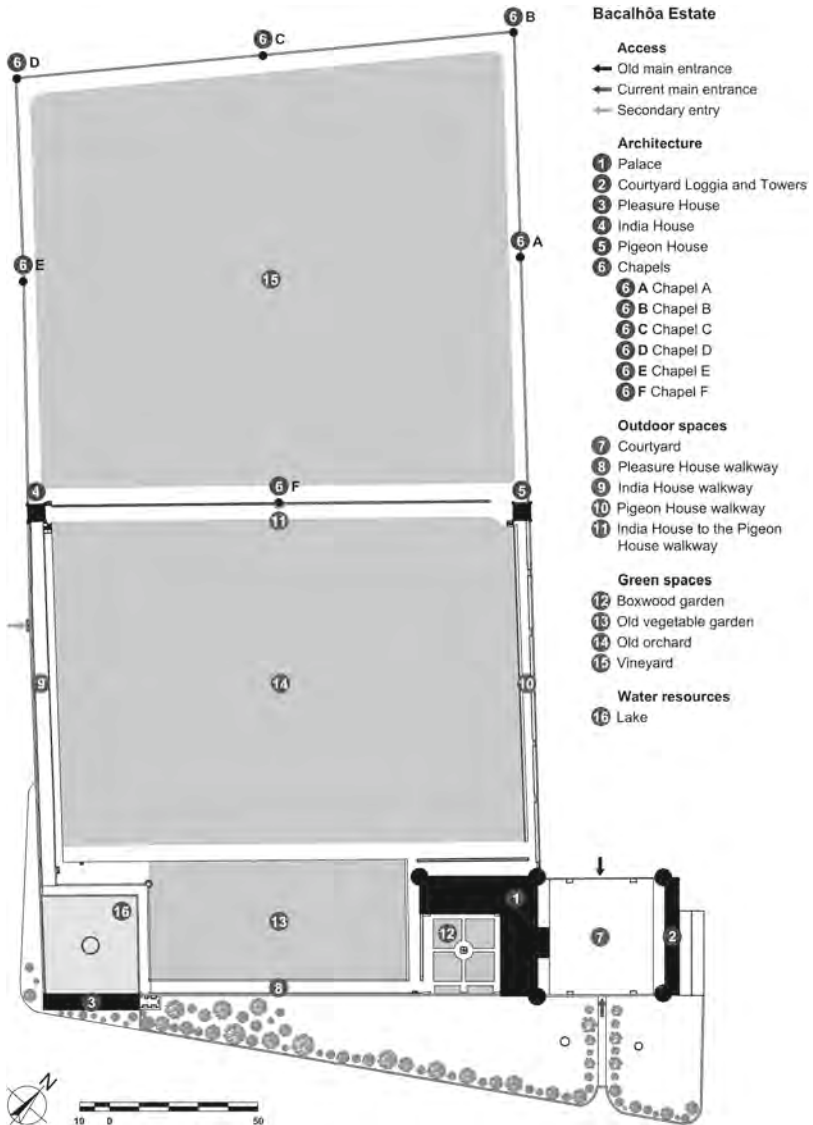


Fig. 1 |

Planta de la Quinta da Bacalhôa (autora: Ana Claudia Sousa). © Associação de Coleções | The Berardo Collection.



Placer, junto al estanque. Lamentablemente nada sabemos sobre el autor de este programa, aunque podemos imaginar que Albuquerque, hombre culto e imbuido de pensamiento humanista, debió asumir en este asunto algún grado de responsabilidad.

Al entrar en el patio de recibimiento se puede contemplar sobre la puerta de acceso a la planta noble del palacio, un busto escultórico de terracota que reproduce la efigie de su antiguo propietario.<sup>7</sup> Su atuendo indica los gustos renacentistas de Brás [Afonso] de Albuquerque ya que viste un atuendo mitad de militar y mitad de patricio romano. Una cota de malla metálica protectora le cubre el torso como una especie de toga cruzada sobre el pecho y anudada en ambos hombros. En el frente de la base del busto, una cartela simula la forma de un pergamino de extremos rizados que debió contener en origen una inscripción pintada, que no se ha conservado (Fig. 2).

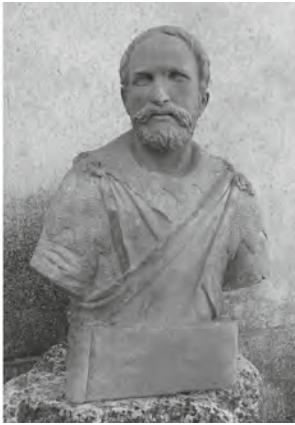


Fig. 2 |

Obra Anónima. Siglo XVI. Supuesto busto de Blas [Afonso] de Albuquerque. Museu do Palácio da Bacalhôa. © Associação de Coleções | The Berardo Collection.

Las hornacinas más pequeñas que se ven sobre los balcones de esta fachada orientada a oriente debieron contener en origen pequeñas esculturas de temas hoy desconocidos ya que han desaparecido.

Desde el amplio patio de recibimiento, el visitante tiene cuatro posibles recorridos de interés simbólico, tres de ellos de carácter profano y el último, de

.....  
7 El exhibido al exterior es una réplica del original que se encuentra expuesto en el Museu da Bacalhôa que ocupa la planta baja del edificio.

carácter religioso: la Sala de los Blasones y la Galería de Lisboa en la planta baja del palacio, (Recorrido 1); la planta noble y el jardín del palacio (Recorrido 2); el camino hacia la Casa de Placer y el estanque y la Casa de la India (Recorrido 3) y, finalmente, la viña y las capillas de su perímetro (Recorrido 4).

## **RECORRIDO 1**

Desde el patio, el visitante puede iniciar el Recorrido 1 por la planta baja, entrando en la llamada Sala de los Blasones. En este espacio, la decoración se concentra hoy apenas en el techo de madera pintada y dorada en cuyos cinco registros están representados los diferentes blasones de los apellidos que reunieron Albuquerque y su primera mujer María de Noronha. Salvo uno que se ha perdido, reconocemos en los conservados las armas de Albuquerque, Noronha y Castro (¿). Uno de los blasones que había sido interpretado como perteneciente a la familia Gomides (Abuelo paterno de Albuquerque) fue recientemente objeto de una investigación en el Heritage laboratory de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa que ha desvelado el diseño base de cinco emblemas que han sido identificados como esferas armilares.

Estos escudos de armas informan genéricamente al visitante de que ha entrado en la residencia de una familia de relevancia social a pesar de no poseer título de Nobleza. Las paredes de esta sala estarían en su mayor parte, cubiertas por tapices flamencos. El encuentro del propietario con los visitantes podía producirse en esta misma Sala de los Blasones o en la contigua Galería de Lisboa, abierta al paisaje en la fachada Norte del Palacio.

Además de las esculturas exentas que también se alojaban en las hornacinas de esta fachada septentrional, hoy desaparecidas como las de la fachada oriental antes citada, cuatro tondos de piedra en alto-relieve decoran las enjutas exteriores de los tres arcos de la Galería en su planta baja. Las cuatro siguen un modelo propio del primer Renacimiento ibérico, inspirado en las medallas y las monedas del mundo romano. Dos de ellas representan a caballeros y las otras dos, a damas. A diferencia de otros tondos renacentistas que representan arquetipos impersonales, éstos dan la impresión de ser retratos. Una cierta semejanza del caballero más joven con el retrato de Albuquerque y un evidente parecido del más anciano con su padre el Gran Afonso de Albuquerque, conocido por retratos pictóricos, han conducido tradicionalmente a interpretar

estos cuatro supuestos retratos como la representación del matrimonio de Brás [Afonso] de Albuquerque y María de Noronha y el de los padres del primero. Si ello fuera cierto, podríamos interpretar la presencia de estos tondos como un gesto de homenaje de los varios que el hijo natural del mítico conquistador de la India dedicó a la figura colosal de su padre.

Es probable que los desnudos muros interiores de la galería que adornan estos retratos, estuviesen en origen revestidos de azulejos del suelo al techo, azulejos que hoy encontramos dispersos en varios lugares del conjunto. Centrado en su muro de fondo, pudo estar el panel que representa la Alegoría del río Tajo que hoy se muestra, bastante reconstruido, en el Museo da Bacalhõa. Nada debe extrañar esta imagen en este lugar puesto que el río Tajo discurre a poca distancia de esta fachada de la Quinta y alcanzó para Lisboa el mismo valor simbólico que el Nilo tuvo en Alejandría o el Tíber en Roma al situarse en su desembocadura el puerto de partida de los descubridores portugueses y el de la salida y entrada de mercancías y, por tanto, la fuente principal de la riqueza y grandeza del reino de Portugal.

## **RECORRIDO 2**

Iniciando ya el recorrido 2 en la planta alta del palacio, se accede a través de la estancia que hace de recibidor, a la galería orientada a poniente, con sus seis arcos abiertos al jardín de Boj, y se comprueba que su zócalo de azulejos está decorado con otras cinco alegorías fluviales que enfatizan aún más la importancia del agua como elemento vital para el jardín y para la propia explotación agrícola de la Quinta (Fig. 3).

Estas otras alegorías representan ríos esenciales para la Historia de la Humanidad y para el propio reino de Portugal. El Nilo y el Eufrates, pudieron ser elegidos por ser ríos que posibilitaron el nacimiento de los dos primeros imperios agrarios de la Antigüedad: Egipto y Mesopotamia respectivamente. Un segundo río alude a la vía fluvial más importante de Europa occidental: el Danubio. Finalmente, aparecen dos ríos importantes portugueses que fecundan las tierras al norte del Tajo: el Duero y el Mondego. Con este conjunto de alegorías fluviales, además de la que será mencionada al describir la Casa de Placer, quedan los tres ríos más importantes de Portugal vinculados al panteón de los grandes ríos de Occidente.

La galería de los Ríos divinizados es el mejor mirador para contemplar el jardín doméstico del palacio, plantado hoy de Boj. Sabemos que, en origen,

Fig. 3 |

Zócalo de la Galería de los Ríos divinizados. Palacio.  
© Associação de Colecções  
| The Berardo Collection.



Fig. 4 |

Arca de agua de riego  
del Jardín de Boj. Palacio.  
© Associação de Colecções  
| The Berardo Collection.

este jardín estuvo cerrado por altos muros cubiertos de naranjos, pero nada sabemos de los posibles contenidos simbólicos que pudo encarnar su vegetación ni de las posibles esculturas que tal vez completaron este jardín. Sólo se ha conservado un elemento icónico, tal vez porque estaba pintado sobre los resistentes azulejos de mayólica. Se trata del revestimiento de un depósito de agua que almacenaba la precisa para el riego de los parterres, probablemen-

te cuatro, que compondrían el esquema original de este jardín que también conserva su fuente central de mármol. Muestra este depósito de agua, en su frente, tres mascarones tocados de plumas, situados en el centro de medallones de herrajes de claro diseño flamenco. Por encima de este nivel, revistiendo un panel situado sobre el depósito, aparece una escena en que se representa el Rapto de Europa (Fig. 4).

Conviene recordar que en siglo XVI, estos depósitos eran denominados, al menos en España, “arcas” de agua. Tal vez no sea, por tanto, casual que el frente de esta arca, hecha de mampostería, simule relieves ornamentales que imitan los que eran tallados en las arcas domésticas de madera policromada. También es esperable por el mismo motivo que el liso panel superior narre una historia pintada y que esté inclinado hacia adelante como si pretendiera emular la superficie interior de la tapa basculante del arca, a punto de cerrarse.

El episodio descrito, el Rapto de Europa, narrado por Ovidio (nacido el 43 a. de C) en su obra *Las metamorfosis* (838–875), tiene lugar en un ambiente acuático y marítimo. Europa, princesa fenicia que pasea por la costa de su reino, acompañada de unas damas, se siente atraída por la belleza de un toro blanco que paca junto al resto del ganado de su padre y se anima a montarse sobre su lomo. El hermoso animal que, en realidad, era Zeus transformado en toro, se adentra en el mar con el fin de raptarla, llevarla a la isla de Creta y engendrar allí con ella a tres hijos que serán los fundadores de aquella cultura, origen de la propia Grecia. El artista que pintó esta escena debió inspirarse en una estampa grabada por Virgil Solis, publicada en 1563.<sup>8</sup>

Era congruente elegir la representación de este mito tan vinculado al agua, para decorar un pequeño estanque de riego, pero también quien escogió el asunto para este lugar pudo pensar en el posible paralelo entre Fenicia y Creta, primeras talasocracias conocidas del Mediterráneo – y Portugal, un reino que a mitad del siglo XVI ya había formado el imperio comercial marítimo que fue origen de su periodo histórico más brillante, es decir, una especie de Nueva Creta o Nueva Grecia.

.....  
8 Correia 1992, 11.

### RECORRIDO 3

A la salida del Jardín doméstico del palacio, el visitante puede iniciar el tercer recorrido por un paseo largo que le conduce hasta el gran estanque y la Casa de Placer, situados en el extremo occidental de la terraza superior de la Quinta. A la izquierda de este paseo discurre el muro que limita la quinta por el sur en cuya base fue construido un parterre tan extenso como el propio muro, tan solo interrumpido éste por algún banco y todo ello revestido de azulejos. Tal vez, en origen, este parterre estuvo plantado, como los muros del jardín, de naranjos que tapizarían su superficie para dar aroma con sus flores en primavera y color con sus frutos en invierno. Interrumpiendo rítmicamente este tapiz vegetal estuvieron instalados en este muro doce relieves circulares de terracota vidriada de los que a fines del XIX sólo se podían identificar diez que representaban respectivamente a Craso, Trajano, Escipión el Africano, Julio Cesar, Aníbal, Cayo Mucio Scevola, Nerón, Alejandro Magno, Pompeyo y Octaviano.

Si damos crédito a los dibujos de Blanc que ilustraron en 1898 la obra de Rasteiro sobre el palacio y si consideramos los escasos restos conservados, la discreta calidad de estos relieves no permite atribuirlos, como en algunas ocasiones se ha hecho, al conocido taller florentino de la familia della Robbia.<sup>9</sup> Es más probable que fuesen réplicas de aquellas italianas, hechas en la Península Ibérica, aunque nada de esto se puede asegurar hasta que el análisis de sus materiales pudiera arrojar datos más firmes. Conocemos sólo por una foto antigua, el medallón del mítico Aníbal (Fig. 5), pero los análisis podrían ser practicados a algunos pequeños fragmentos que han sido recuperados en el subsuelo y que se conservan en las reservas del Museo y Quinta da Bacalhôa.

Estas galerías de famosos militares romanos y cartagineses eran habituales en los jardines renacentistas en los que acostumbraban a ser reproducidos en escultura. Las interpretaciones pictóricas de los emperadores y militares decoraban también los interiores palaciegos y las estampas grabadas de estos temas ilustraban los libros de historia. Los emperadores de Roma eran entonces para los líderes poderosos de la clase dirigente europea del Renacimiento, arquetipos a imitar.

.....  
9 Rasteiro y Blanc 1898.

Al final de este paseo de ilustres militares, el visitante llega al gran estanque que, en principio, cumplía – y más tarde siguió cumpliendo tras la construcción de la Casa de Placer anexa – la función agrícola de gran reservorio del agua precisa para dar vida vegetal al Palacio, al jardín, a la huerta y al pomar. Pero a pesar de ser ésta su función material, la reforma humanista de la quinta convirtió este simple depósito de agua en un lago cargado de simbología cuyos contenidos se concentraron especialmente en el muro que hace de fondo al estanque por el Oeste y en la Casa de Placer que lo flanquea por el Sur.

En el muro se abrieron tres hornacinas para tres esculturas que al llegar el siglo XX ya habían desaparecido. El anónimo autor de la descripción del mayorazgo redactada el 14 de mayo de 1631, momento en que la quinta conservaba sus esculturas, describe en la hornacina central del muro del estanque a una ballena artificiosa con un Tritón encima.<sup>10</sup> Rasteiro a fines del XIX, tal vez siguiendo esta descripción, confirma dicha identificación.<sup>11</sup> Tritón, según la mitología griega, era Dios del Mar e hijo de otros dos dioses marinos: Poseidón y Anfitrite, divinidades que tal vez ocupaban primitivamente las dos hornacinas laterales hoy vacías. Tritón es representado frecuentemente con piernas en forma de colas de pez enroscadas entre sí, torso humano corpulento y rostro de carrillos hinchados que soplan dos caracolas y expulsan agua como si hiciera sonar dos trompetas. No sabemos si la presencia de este dios marino estaría justificada sólo por su asociación con el líquido del estanque o si también haría alusión a la capilla de músicos que, como en otras casas señoriales, formarían probablemente parte del servicio doméstico y se encargarían de amenizar las celebraciones religiosas y profanas de los propietarios.

Sobre las hornacinas laterales que pudieron contener las antes mencionadas divinidades, se conservan aún dos placas de pizarra negra en las que se citan dos breves textos en latín. En la de la izquierda leemos: “el tiempo pasa como el agua fluye”. Se trata de una frase que acostumbra a aludir al inexorable curso de las horas, comparado aquí con el lento pero continuo fluir del agua.

Bajo la hornacina más septentrional se lee: “¡Vivid mortales!, os aviso que la muerte lo destruye todo”. Esta segunda frase que complementaria la anterior,

.....  
10 Carita y Cardoso 1990, 70.

11 Rasteiro 1985, 36.

es una nueva incitación a vivir con intensidad antes de que la muerte acabe con la vida. Ignoro qué imagen pudo ser colocada bajo esta inscripción. Si bajo la anterior estuvo Poseidón, es muy probable que bajo ésta pudiera ser situada su esposa Anfitrite, diosa del mar en calma. Es conveniente recordar que Poseidón y Anfitrite fueron usados en el Renacimiento y en el Barroco como personificaciones de reyes y reinas de imperios marítimos como fueron Portugal o Castilla. Por ejemplo, en relación a la corona española, recordemos que en los jardines de la Granja de San Ildefonso, Felipe V de Borbón está representado por Poseidón y su esposa Isabel de Farnesio, por Anfitrite.

Entre las hornacinas de esculturas había cuatro tondos de terracota vidriada, hoy también desaparecidos. Eran del mismo tipo de los mencionados en el Paseo de los Hombres Ilustres, aunque en este caso representaban a dos varones y dos damas, todos ellos semidesnudos y en actitud relajada y placentera. A finales del siglo XIX, uno de los cuatro relieves estaba irreconocible y tres estaban muy deteriorados, aunque pudieron ser dibujados por Blanc para el libro de Rasteiro<sup>12</sup> quien comenta especialmente la mejor conservada que, casi por azar, conocemos por una antigua fotografía (Fig. 5).

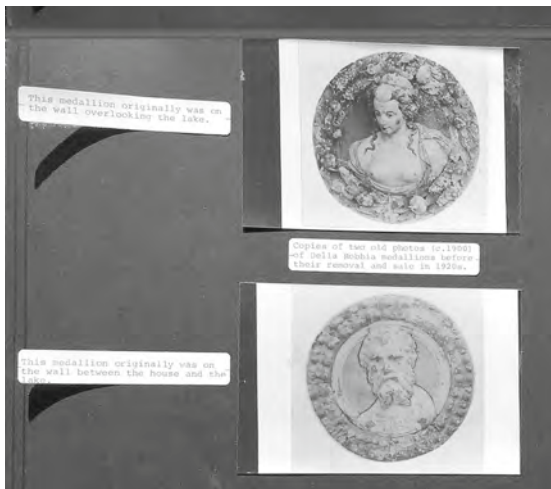


Fig. 5 |

Fotos antiguas de dos medallones de terracota vidriada. Arriba busto de dama antes ubicado en el Muro del Estanque. Abajo, supuesto retrato de Aníbal cartaginés, antes, en el paseo de los Varones Ilustres. © Associação de Coleções | The Berardo Collection.

.....  
12 Rasteiro y Blanc 1898, 36.



Este hermoso medallón debió ser retirado de su lugar en los primeros años del siglo XX, entrando así en el circuito comercial de antigüedades. Fue ofrecido en venta a la Sra. Scoville, propietaria entonces de la quinta, en 1941 quien decidió no adquirirlo, aunque conservó en sus álbumes la fotografía que acompañaba la oferta. Analizando esta vieja imagen, apreciamos la notable calidad de esta pieza lo que permite aventurar la hipótesis de considerar estos cuatro tondos como los únicos del conjunto de la Quinta que tal vez pudieron ser obras de fabricación florentina.

Formando ángulo con el muro y adosado al lado sur del estanque, fue construida una Casa de Placer, habilitada para que tanto los residentes del palacio como sus invitados disfrutaran de encuentros placenteros. Este pabellón está formado por un pequeño jardín cerrado a la entrada y cinco espacios dispuestos en *enfilade*: tres alcobas de planta cuadrada y dos salas de planta rectangular, abiertas todas ellas en su fachada norte y con vistas al estanque y al paisaje. Las alcobas se abren con puertas y las salas, con galerías de arcos apoyados sobre columnas. En su fachada, tres hornacinas rematan las puertas de las tres alcobas. Sólo conocemos la escultura que ocupó la hornacina central de esta fachada que, por suerte, se conserva casi íntegra. Es una figura alegórica, modelada en terracota, que representa el triunfo de la monarquía, obra tal vez dedicada a D. João III (1502–1557) y a su esposa D. Catalina de Austria (1507–1578) cuyas efigies tal vez ocuparon las hornacinas laterales en forma de bustos del mismo tipo del que hemos visto de Brás [Afonso] de Albuquerque. Otros cuatro nichos fueron situados sobre las puertas que comunican las alcobas con las salas. En ellas, según indican azulejos situados en su base, estarían las esculturas de las cuatro virtudes cardinales heredadas del pensamiento greco-romano y revitalizadas por el Humanismo renacentista: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Tampoco se han conservado estas esculturas.

Para acceder al interior de la Casa de Placer se atraviesa primero una portada de orden almohadillado, de posible inspiración en el tratado de Vignola, que nos introduce en un minúsculo jardín, llamado Jardín Secreto, pavimentado y rodeado por cuatro parterres donde crecerían las plantas trepadoras que formarían su bóveda vegetal. Un zócalo de azulejos de mayólica y escasa altura recorre el frente y los costados de los cuatro parterres y los fragmentos

de muros que los separan. Los paneles, de tres dimensiones diferentes, están decorados con tres modelos ornamentales. Todos ellos están flanqueados en sus extremos por faunos y faunas, aprisionados entre herrajes mientras sostienen respectivamente jarrones con flores y frutos, cartelas de mármoles de diferentes colores y medallones de cabezas con tocados de plumas. Por razones de conservación, los paneles originales están expuestos hoy en el Museo en tanto que en el jardín han sido sustituidos por réplicas (Fig. 6).



Fig. 6 |

Panel 301-14. Jardín Secreto. Casa de Placer. © Associação de Coleções | The Berardo Collection.

Los protagonistas de este zócalo son faunos y faunas, descendientes de dos seres divinos de la mitología greco-romana. Fauno y su hermana Fauna eran dioses de los campos y de los bosques y también protectores de los rebaños. Ambos hermanos eran, según la leyenda, los padres incestuosos de una numerosa prole de hijos muy semejantes a ellos. La presencia de estos seres de acentuada sensualidad, en decoraciones de jardines, huertas, pomares y lugares de placer, se adecua, por tanto, a las normas de *decorum* clásico y otorga a este jardín secreto y al pabellón anexo una connotación hedonista e incluso erótica, enfatizada por otras escenas que serán mencionadas más adelante.

Desde el jardín secreto se accede directamente a la primera de las alcobas que está casi íntegramente revestida con azulejos de un patrón ornamental excepto los que componen el rodapié. Estos últimos están ejecutados con una maestría pictórica muy llamativa lo que revela que su autor era un *pintor de ymagería*, con una formación de alto nivel y una fecunda fantasía. Los seres que pueblan este rodapié combinan rasgos humanos, animales y vegetales y están inspirados en el repertorio que desde tiempos de Roma formaban el

género que conocemos como “grutesco” que representa a seres considerados ontológicamente inferiores y por esa razón se colocaban en los niveles más bajos de los revestimientos murales. El rodapié formado por estos azulejos rectangulares es, pictóricamente, la parte más delicada de este espacio y representa esfinges, ángeles que hacen sonar trompas, bustos femeninos con alas de libélula, hojas, flores y frutos inspirados en el mundo romano según la interpretación que de este repertorio que hace el arte renacentista de los Países Bajos, especialmente el foco de artistas activos en Amberes en torno al taller familiar de la familia Floris (Fig. 7).



Fig. 7 |

Rodapié de la Sala 1. Casa de Placer. © Associação de Coleções | The Berardo Collection.

El espacio que sigue a la alcoba 1 es una de las dos salas de planta rectangular cuyos muros estuvieron originalmente revestidos de forma casi integral por azulejos de arista decorados con patrones seguramente diseñados para este edificio. Su muro de fondo mostraba un panel de azulejos de mayólica que representaba las armas de María de Noronha, esposa de Albuquerque, escudo que se ha conservado de forma muy fragmentaria.

La alcoba central es el espacio de contenido iconográfico más denso debido a los tres paneles que decoran sus paredes. En la del fondo aparece, también en estado muy fragmentario, la segunda Alegoría del río Tajo. Difiere de la mencionada antes en numerosos detalles de su ejecución, aunque es idéntica su intención comunicativa, su cartela y su estilo muy semejantes a las de la Galería de los Ríos divinizados. Se trata de un nuevo homenaje al río frente al que están situados el Palacio y también esta Casa de Placer.

Este panel de la Alegoría del río Tajo está acompañado de otras dos escenas de gran significación iconográfica. Sobre la puerta que se abre a la sala primera, marcada con las armas de los Noronha, se representa el Rapto de Hipodamia

y sobre la que comunica con la sala segunda, dedicada a Albuquerque, vemos la de Susana y los Viejos.

El Rapto de Hipodamia tampoco se ha conservado completo, aunque, a efectos de su correcta identificación, es de gran ayuda la estampa de Enea Vico (1523–1567) que representa el mismo episodio y en la que el excelente pintor que ejecutó este panel se inspiró de forma literal (Fig. 8).



Fig. 8 |

Restos del panel  
de El rapto de  
Hipodamia. Sala 3.  
Casa de Placer.  
© Associação  
de Coleções  
| The Berardo  
Collection.

La bella Hipodamia, esposa del príncipe griego Piritoo, es raptada por el ebrio jefe los centauros invitados al banquete de esponsales ofrecido por los novios. El violento episodio provocado por los efectos del vino genera la guerra entre centauros y lapitas en la que triunfan finalmente éstos últimos con la ayuda de Teseo, amigo del príncipe desposado. El episodio avisa de los peligrosos

efectos del vino cuando es bebido sin moderación. Es decir, el descontrol de los apetitos si no se moderan con la virtud de la templanza. Hemos de recordar que en estas salas se servirían las bebidas y refrigerios a los invitados de los residentes del palacio por lo que podemos considerar que la elección de este tema es una especie de sutil y erudita advertencia dirigida a los comensales de los eventuales banquetes ofrecidos por los anfitriones.

Conservada en sorprendente buen estado, vemos, sin embargo, la escena de Susana y los Viejos, aunque en este caso no conocemos la fuente gráfica de inspiración. Este episodio, añadido al Libro de Daniel en la versión griega de la Biblia, narra las falsas acusaciones que dos ancianos libidinosos lanzan contra la bella y casta Susana por negarse ésta a mantener las relaciones que los dos ancianos le proponen. La historia finaliza felizmente al descubrirse la falsedad de las acusaciones gracias a la oportuna intervención del justo profeta Daniel que desvela las incongruencias entre las versiones que los dos acosadores ofrecen de los hechos. El episodio exalta la Fortaleza de ánimo con que Susana resistió el acoso y la Justicia con que el caso fue juzgado (Fig. 9).

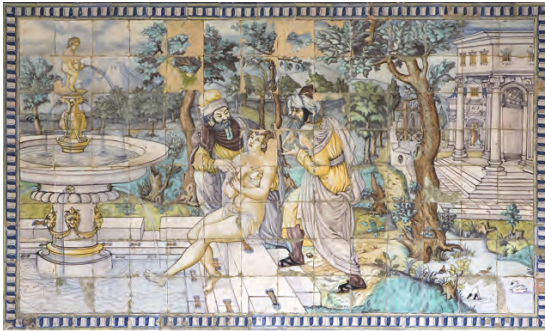


Fig. 9 |

Panel de Susana y los viejos.  
Sala 3. Casa de Placer  
© Associação de Coleções  
| The Berardo Collection.

Al igual que la escena anterior, parece oportuna la elección de este segundo episodio para decorar una alcoba que seguramente se usó para desvestirse antes de tomar el baño veraniego. Es inevitable establecer un paralelo entre la bella y casta Susana, esposa de un rico judío, y María de Noronha, mujer del igualmente rico propietario de la quinta. Por tanto, los episodios míticos narrados en ambos paneles se vinculan a dos experiencias que muy probablemente tenían lugar en este apartado y placentero espacio de la quinta: la ingesta de vino y el

baño y, por tanto, los dos paneles pueden ser interpretados como advertencias para comensales y bañistas.

El cuarto espacio, la Sala Albuquerque, es similar a su simétrica, aunque en este caso se han conservado tanto los azulejos de arista que revisten las paredes como también el panel en que se representan las armas del propietario, ubicadas en el centro de una expresiva cartela flamenca de herrajes.

En simetría con la alcoba primera, la quinta y última se decora con azulejos de patrón y con un rodapié pintado con igual delicadeza, aunque con motivos algo diferentes dentro del mismo repertorio de imaginativos grotescos. Juguetonas figurillas humanas infantiles y de seres fantásticos aparecen representadas en las más variadas actitudes y movimientos, ensartadas entre delicados roleos vegetales y mazos de frutos colgados de finos herrajes: monstruosos grifos alados, faunos infantiles que los fustigan con arpones o aves y monos que comen los frutos de las guirnaldas (Fig. 10).



Fig. 10 |

Rodapié de la Sala 5. Casa de Placer. © Associação de Coleções | The Berardo Collection.

Si al terminar el paseo de los Varones Ilustres el visitante decide rodear el estanque y continuar hasta la Casa de la India, puede seguir otro paseo de ornamentación similar con azulejos y bustos exentos, colocados en hornacinas alternadas con seis medallones clásicos de terracota vidriada. Las esculturas de las hornacinas han desaparecido y también los seis medallones: tres bustos femeninos y los otros tres, masculinos. A finales del siglo XIX estaban todos en tan mal estado de conservación que Rasteiro apenas fue capaz de describir y reproducir dos de ellos que representaban personajes masculinos, vistos de perfil como aparecen en las medallas clásicas.

Nada sabemos tampoco de la escultura que estaría colocada en la hornacina existente sobre la puerta de la Casa da India. ¿Tal vez una alegoría del continente asiático? Sabemos por la citada descripción de 1631 que en su interior

se podían contemplar cuatro vistas de las grandes ciudades de la India que conquistó el Gran Albuquerque.

#### **RECORRIDO 4**

El carácter devocional del cuarto recorrido ya se anunciaba en las dos puertas de entrada al palacio, desde el patio y desde el jardín respectivamente, y también sobre la puerta que da acceso y bajada por una original escalera circular desde el patio de recibimiento a las huertas y viñedos lo que nos hace ver que incluso los espacios supuestamente profanos estaban imbuidos de un sentido espiritual.

En el friso de la puerta del palacio que se abre al patio de entrada, se lee: “He aquí que huí, lejos del mundo y establecí mi morada en la soledad”, frase tomada del Salmo 54, versículo 8 que es el testimonio de un sentimiento general muy frecuente durante el siglo XVI: la huida del mundo como el método más eficaz de seguir un camino de perfección espiritual. Una segunda inscripción puede leerse sobre la puerta de acceso al palacio desde el Jardín. En ella se lee: “he de saciarme cuando aparezca tu gloria”, frase que corresponde a una parte del Salmo 16, versículo 15 de la Biblia Vulgata. La ubicación de estos mensajes justo sobre las dos entradas al palacio es una clara manifestación del carácter íntimo y clausurado de esta residencia que, a pesar de ser civil, se entiende como un espacio de meditación transcendental. Esta huida de la ciudad es uno de los *leitmotiv* de la actitud vital de los humanistas del Renacimiento que consideran necesario apartarse temporalmente de las tentaciones de pecado que ofrece la ciudad.

Finalmente, sobre la puerta del torreón que permite bajar desde el patio de recibimiento al pomar y al viñedo, se lee: “Dirige Señor mi Dios, mi camino a tu presencia”, frase que copia literalmente el Salmo 5, versículo 8, y que acostumbra a ser pronunciada en los oficios de difuntos, aunque en este caso tal vez la palabra camino podría referirse al que se inicia al bajar la escalera y que conduce hacia las seis menudas capillas situadas en el perímetro que rodea la viña que conceden a este espacio un marcado sentido religioso del que carecen los paseos del pomar y también una infraestructura preparada para el rito y la oración itinerantes.

La única de ellas que se aparta de este sentido cristiano y muestra un vínculo con el mundo pagano es la situada en el eje del pomar, alejada de las otras cinco, situadas todas ellas en el muro perimetral de la finca. Ignoramos si fue ese el lugar donde quedó ubicada alguna escultura de dios pagano, tal vez Baco, que estaba vinculado al vino que se obtendría de estas vides y que era la bebida ritual de los ritos báquicos y que también recibió en el cristianismo un contenido simbólico de carácter eucarístico al compararse el vino con la sangre de Cristo.

La disposición consecutiva de la colocación de las demás capillas permite pensar que los devotos las visitarían en sentido itinerante. A todas ellas se accede por una puerta rematada en arco de medio punto, el tipo reservado preferentemente a los espacios sacralizados. Las cinco capillas poseen en su interior una mesa de altar y, sobre ésta, una hornacina superior preparada para albergar la imagen a cuyo culto cada una estaría dedicada. Su advocación devocional pudo estar indicada en las inscripciones pintadas en azulejos que cada capilla poseía sobre su puerta. En alguna de ellas se conservan *in situ* estos azulejos, rotos o con gran pérdida de su vidriado; en otras, sólo ha quedado el hueco en que se alojaban. Algunos fragmentos de éstos se conservan en los almacenes del palacio, aunque ninguno de ellos es legible.

Estudiar programas iconográficos en templos o en grandes palacios con espacios interiores revestidos de cuadros, pinturas murales o esculturas es relativamente viable. Hacerlo en espacios exteriores donde las condiciones atmosféricas no permiten dar larga vida a esos soportes y donde su materia fundamental, la vegetal se puede degradar con el transcurso de apenas un año, es tarea sumamente difícil.

Entre los escasos materiales que pueden mitigar este problema están las pinturas hechas sobre azulejos y las esculturas modeladas en terracota vidriada. Unos y otras, sin ser eternas, pueden conservarse por muchos años si los agentes antrópicos de deterioro lo permiten. La Quinta e Palácio da Bacalhôa constituye un ejemplo de ello a pesar de las evidentes pérdidas que ha sufrido a lo largo de los años.

Con este modesto trabajo, más descriptivo que analítico, hemos querido iniciar el estudio de un caso que, sumado a otros, tal vez podrían ayudar a



comprender cómo el pensamiento Humanista quedó reflejado en estos espacios de naturaleza intervenida por la mano del ser humano que son los jardines.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- AUTORES VARIOS: The majolica azulejo heritage of Quinta da Bacalhóa in Studies in Heritage Glazed Ceramics, Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, N°3, december 2021 y N°4, january 2022.
- CARITA, Hélder y CARDOSO, Homem: Tratado da grandeza dos jardins em Portugal ou da originalidade e desaires desta arte, Lisboa: Círculo de leitores [1ª edición Lisboa 1978].
- CASTEL-BRANCO, Cristina: O lugar e o significado. Os jardins dos Vice-Reis, Lisboa: Tesis doctoral, Lisboa 1992.
- CORREIA, Ana Paula: “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhóa” en Azulejo, 1992, 9–19.
- DUARTE, Ana Margarida: A escultura de jardim das Quintas e Palacios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011.
- RASTEIRO, Joaquim: Inícios da Renascença em Portugal. Quinta e Palácio da Bacalhóa em Azeitão. Monografia Historico-Artística, Lisboa: Imprensa Nacional, 1895 [2ª edición con dibujos de A. Blanc, 1898].
- SENOS, Nuno: “Os lugares dos azulejos” en Catálogo de Exposición Da Flandres. Os azulejos encomendados por Teodosio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510–1563), Lisboa: Museu Nacional do Azulejo-Fundação Casa de Bragança, 2012, 30–41.
- SOUSA, Ana Claudia: As quintas de recreio do século XVI em Portugal: a relação entre arquitectura, espaços verdes e recursos hídricos. Dissertação de mestrado aprobada 14 octubre 2015. Faculdade de Arquitectura e Artes. Universidade de Lisboa.
- TELES, Baltasar: Chronica da Companhia de Jesu, na Provincia de Portugal, Mem.Martins: Publicações Europa-América, 1991 (1ª edición, 1560).

O teatro das águas e o azulejo nos jardins em Portugal,  
nos séculos XVII e XVIII

### ABSTRACT

Focusing on the *Teatri delle Acque*, this paper analyses a group of gardens from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries where the use of azulejos has helped give shape to the theme of water as the main attraction. Given the importance of the different iconographic programmes, aimed at creating a visual discourse that is closely connected to the role of the space for which the tile coverings were designed, the text explores three main subjects: the gardens of literary academies; the garden pavilions known as *casas de fresco*; and the waterfalls and lakes used for aristocratic recreational activities. Finally, the depiction of the garden itself on the azulejos that decorate it will also be considered, in order to highlight its importance as a living space in the cultural reality of the period.

### KEYWORDS

Tile, Theatre of Waters, Fountains, Villas, Gardens, Hunting

---

### INTRODUÇÃO

Justamente considerado uma das artes características do património cultural português, o azulejo tem vindo a ser aplicado ininterruptamente, desde o final do século XV, nos mais diversos suportes, reinventando-se sucessivamente de acordo com os gostos e usos de cada época. Os jardins não foram uma excepção e o azulejo marcou presença nestes espaços ao longo destes mais de cinco séculos de história, encontrando-se aplicado sobretudo nos seus elementos polarizadores – os grandes lagos, as fontes monumentais, as casas de fresco, os oratórios, os alegretes com bancos e conversadeiras...

Subjacente à organização destes diversos elementos encontra-se uma intenção programática bem definida, que o azulejo ajudou a concretizar e qualificar. Na verdade, tal como os grandes programas iconográficos das igrejas e palácios, também os revestimentos azulejares aplicados nos jardins cumpriam uma função, organizando-se de acordo com um programa previamente definido e, como queremos demonstrar, intimamente relacionado com um espaço em particular.

No âmbito da vasta bibliografia dedicada à temática dos jardins, regista-se uma referência constante à azulejaria. Nos textos de síntese, que procuram traçar uma visão de conjunto sobre os jardins históricos em Portugal, vários autores consideram a presença do azulejo nos jardins nacionais como um factor diferenciador.<sup>1</sup> Outras abordagens, igualmente alargadas mas incidindo sobre um tema em particular, por exemplo, a distribuição e manipulação da água,<sup>2</sup> fazem referência à azulejaria, o mesmo acontecendo em análises detalhadas sobre um jardim em particular, como é o caso da Quinta da Bacalhôa ou dos Marqueses de Fronteira,<sup>3</sup> entre muitos outros exemplos que poderíamos citar.

Mas a verdade é que não é somente a materialidade do azulejo que importa considerar, ou a visualidade e o sentido decorativo que este potencia, ou ainda o facto de ser um suporte privilegiado de comunicação – o “ciclo” só fica completo se incluir a ideia que presidiu à concepção de um determinado espaço ou estrutura. Deste modo, e no caso dos jardins, o azulejo deve ser analisado em conjunto com as outras artes, articuladas segundo um projecto arquitectónico para um encomendador, de modo a cumprir um objectivo específico numa das diversas estruturas do jardim. Um programa iconográfico não pretende

.....

- 1 Ver, entre outros, Araújo 1962; Carita e Cardoso 1990; Carapinha 1995; Castel-Branco 2010.
- 2 Castel-Branco 2010; Rodrigues 2020. A escultura nos jardins em Portugal foi analisada como uma produção específica, por exemplo, em Rodrigues 2011; Rodrigues 2013. Para uma breve síntese da azulejaria realizada para os jardins veja-se Meco 1989, 170–172.
- 3 Toda a azulejaria da Quinta da Bacalhôa está a ser objecto de um estudo aprofundado por parte de uma equipa do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), tendo sido já publicados os primeiros resultados referentes aos azulejos de majólica. Cf. Mimoso et al. 2021; Mimoso et al. 2022. Sobre os jardins do Palácio Fronteira ver Castel-Branco 2008.

contar uma história em episódios sucessivos, mas sim adicionar significado a uma fonte, a uma casa de fresco, ou a todo um jardim.<sup>4</sup>

Por outro lado, os jardins históricos da Península Ibérica constituíram, entre os séculos XV e XIX, um lugar de confluência das mais variadas experiências, tanto de lazer e de festa, como de afirmação de valores sociais e religiosos, constituindo-se um veículo privilegiado de circulação e transferências culturais. O facto de terem sido representados na própria azulejaria aplicada nos jardins vem corroborar que o jardim, exactamente pela importância social com que foi planeado e usufruído, constituiu um espaço de cultura relevante.

Face ao exposto, o presente artigo procura explorar estes dois caminhos, examinando um conjunto de jardins em que o papel do azulejo ao serviço da articulação do significado ou da auto-representação é mais facilmente demonstrável. Para restringir a enorme quantidade de conjuntos passíveis de análise, escolhemos como tema os *Teatri delle Acque* que, como se sabe, ganharam um enorme apreço por toda a Europa através dos jardins das magníficas *ville* romanas, desde os princípios do século XVII.<sup>5</sup>

Seguindo as sugestões de modelos italianos e franceses, os jardins portugueses assumiram a água como um discurso artificialmente diversificado, com as casas de fresco, os tanques, as bicas, as fontes, os repuxos, as cascatas e os canais a criar um admirável e singular espectáculo. Essa dualidade entre o natural e o artificial foi acompanhada por um programa iconográfico erudito, concretizado através da conjugação de diversas artes, para conotar a água com significações literárias e poéticas.<sup>6</sup>

Para avançarmos com a análise da assunção e evolução dessas ideias, organizámos o nosso percurso por três temas: o jardim das academias literárias; as casas de fresco e a caça; e as cascatas e o lago do lazer aristocrático. Por último, abordamos a representação do jardim nos azulejos do jardim, de modo a su-

.....  
4 Para uma análise da iconografia como forma de produção do discurso visual, veja-se Mangucci 2020, 29–34.

5 Para uma história dos *Teatri delle Acque* nos jardins italianos veja-se a monografia de Fagiolo e Madonna 1990.

6 Uma visão abrangente sobre o tema da água na azulejaria portuguesa encontra-se em Pais 2014, 31–55.

blinhar o reconhecimento de que gozaram como parte integrante do estatuto social e cultural dos proprietários.

### **O JARDIM DAS ACADEMIAS LITERÁRIAS**

O historiador Paulo Varela Gomes, com a sua habitual clarividência, escreveu que o programa dos jardins da Quinta dos Marqueses de Fronteira, em Benfica (Lisboa) (Fig. 1), era uma transposição das sessões poéticas das academias literárias, que tiveram uma importante actividade nas primeiras décadas do Portugal Restaurado.<sup>7</sup>



**Fig. 1 |**

Jardins da Quinta dos Marqueses de Fronteira, Lisboa  
(Fotografia de Jorge Guerra Maio).

Uma primeira forma de compreender a proximidade do universo dos jardins palacianos com o das academias literárias é fazer notar que as academias, inspiradas pela Antiguidade Clássica, consideravam os jardins como um espaço ideal, símbolo dos seus próprios desígnios. Não só os filósofos gregos preferiam retirar-se para áreas arborizadas, fora da cidade, como Apolo, o deus das Artes, reunia-se com as musas no Monte Parnaso, onde manava a fonte Hipocrene, origem da criatividade poética.

Por outro lado, o programa dos jardins denota fortes semelhanças com a própria produção poética dos serões académicos. Numa sessão cuidadosamen-

.....

7 Gomes 2001, 232. Para uma visão geral da importância cultural das academias literárias, veja-se Ferreira 1982.

te planeada, a Academia dos Generosos reuniu-se no dia 18 de Setembro de 1663, no paço do Conde da Ericeira, na Anunciada, em Lisboa, para celebrar uma série de onze combates entre os valorosos soldados das letras lusitanas. O evento foi planeado e anunciado poucos meses antes, logo que se soube da vitória das armas portuguesas na Batalha do Ameixial. Como tornou público o cartaz do evento, o patrono seria o próprio rei D. Afonso VI e o júri seria composto pelo bispo-conde D. Diogo de Lima, por D. Gregório de Castelo Branco, conde de Vila Nova, e pelo anfitrião, D. Fernando de Meneses.<sup>8</sup>

O grande homenageado da sessão académica foi o governador da província do Alentejo, D. Sancho Manuel de Vilhena, Conde de Vila Flor, aclamado como o principal responsável pela derrota dos exércitos chefiados pelo generalíssimo Juan de Áustria. Passados dez anos, toda a produção poética deste memorável evento foi reunida pelo infatigável secretário da Academia, o historiador e poeta D. António Álvares da Cunha, para ser publicada num volume, acompanhada por um retrato equestre de D. Sancho Manuel e por um extenso relato sobre as campanhas militares desse período.

Depois da história bélica de autoria de António da Cunha, os poemas são introduzidos por uma gravura, na qual se descrevem os objectivos da instituição académica. Delineada por Abraham van Diepenbeeck e incisa por Peeter Clouwet, representa o Monte do Parnaso com o concerto harmonioso de Apolo com as nove musas (Fig. 2). Numa curiosa forma de continuidade, na base do monte abre-se um arco para um jardim dos montes Elísios. Como indica a citação de um versículo da *Eneida* de Virgílio, a frequência da academia é um caminho de virtude: *hac iter Elysium nobis*, e os campos Elíseos o lugar de consagração dos eterna literatos.<sup>9</sup>

No canto inferior esquerdo, representa-se o “contrato” sob o qual se estabelecia a academia, onde a figura da nobreza ampara a poesia, que em contrapartida lhe entrega uma coroa de louros e a palma da vitória. Do lado oposto, a representação das três Graças da Beleza, do Júbilo e da Abundância definem

8 O texto do cartaz apareceu anónimo, mas foi certamente redigido por Cunha 1673.

9 Verg. A. 6.535.



Fig. 2 |

Abraham van Diepenbeeck e Peeter Clouwet, Alegoria da Academia, in: Cunha 1673, 27.

o carácter festivo das reuniões, enquanto as figuras da caridade aludem ao desvelo com os poetas e a poesia.<sup>10</sup>

Como já foi sublinhado por diversos autores, é evidente que o programa do palácio e dos jardins da Quinta dos Marquês de Fronteira, em Benfica, nos arredores de Lisboa, celebra a vitória das armas portuguesas, representadas

.....  
10 Tudo indica que a primeira versão da estampa foi realizada para a obra *Flor de Apolo*, do poeta Manuel de Barrios, publicada em 1665. Uma terceira versão foi utilizada como frontispício da obra *Academie des Sciences et des Arts*, de Isaac Bullart, publicada em Amesterdão, em 1682, ambas com a identificação dos autores, que não são mencionados na versão da obra portuguesa.

em destaque na Sala das Batalhas, com projecto provavelmente gizado pelo arquitecto João Nunes Tinoco.<sup>11</sup>

O extensíssimo programa dos jardins, que não cabe descrever na totalidade aqui, inclui uma monumental galeria régia, disposta num passadiço elevado, com os bustos dos reis desde a fundação da nação, mas com a exclusão óbvia do período da União Ibérica. Nos arcos do grande tanque, finamente decorados com guirlandas de flores e frutos de cerâmica, doze cavaleiros da genealogia dos Mascarenhas, montados em fogosos corcéis, são um exemplo de serviço, fidelidade e apoio constante aos reis de Portugal.<sup>12</sup>

Para tornar a referência aos proprietários ainda mais clara, o jovem Fernando Mascarenhas, futuro herdeiro da casa, foi retratado nos azulejos e, na moldura, em pequenos medalhões, estão representados os bustos de onze ascendentes do futuro marquês, identificados pelo título e pelo nome (Fig. 3).



Fig. 3 |

Retrato equestre de D. Fernando Mascarenhas, c. 1670, Jardins da Quinta dos Marquises de Fronteira, Lisboa (Fotografia de Teresa Verão).

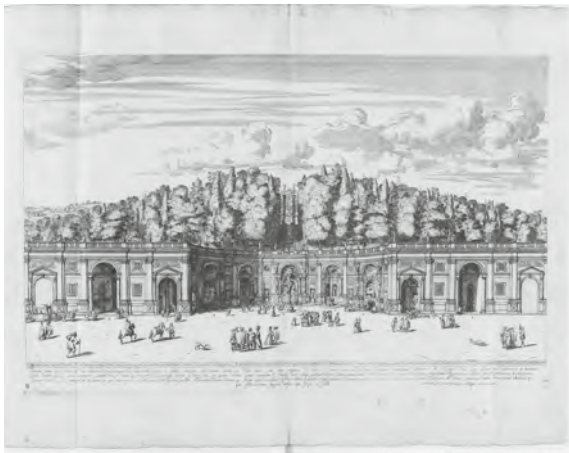
.....

- 11 A atribuição do projecto ao arquitecto régio é relativamente consensual, tendo sido retomada mais recentemente por Coelho 2014, volume I, 340–341. Para uma descrição geral do palácio e dos jardins, veja-se o clássico estudo de Neves 1995, e sobre a representação das batalhas da Restauração, o estudo de Lobo 1997, 78–87.
- 12 D. João IV está apropriadamente representado na Galeria dos Reis e não entre os cavaleiros, como supõe o estudo de Correia 2006, 226–233.



Em representação das artes, para celebrar o triunfo da nova dinastia, numa das grutas do grande tanque, Apolo reúne-se com as musas e, no terraço, a alegoria da poesia está acompanhada pelo grupo escultórico com a representação da contenda musical entre Apolo e o pastor Marsias que, como várias das estruturas dos jardins, era envolvida por jactos de água.<sup>13</sup>

Ao visitarmos os jardins dos Marqueses de Fronteira, é impossível não recordar os jardins da Villa Aldobrandini e, em particular, a organização arquitectónica do Teatro de Água, também ele uma estrutura de memória de um triunfo, o da grande vitória do cardeal Pietro Aldobrandini que, como general do exército pontifício, recuperou o ducado de Ferrara e estabeleceu a paz com a França.<sup>14</sup> Ganhando progressivamente o estatuto de modelo paradigmático, as descrições e a fama desses jardins atraíam visitantes de toda a Europa, e o



**Fig. 4 |**

Dominique Barrière,  
jardins da Villa  
Aldobrandini, 1647,  
in: *Villa Aldobrandina  
tvsvclana siue uarij illius  
hortorum et fontium  
prospectus*, Roma: Iacobi  
de Rubeis, estampa 6  
(Source gallica.bnf.fr  
/ BnF, ID: ark:/12148/  
bpt6k1519260d).

13 Sobre as fontes gráficas para a representação das Artes Liberais veja-se o texto de Correia 1997, 60–70.

14 O projecto do arquitecto Giacomo della Porta (1533–1602) teve o acompanhamento e a colaboração de Carlo Maderno (1556–1629), com o sistema de captação e canalização de água a cargo de Giovanni Fontana e Orazio Olivieri. O programa iconográfico foi ideado pelo monsenhor Giovan Battista Agucchi (1570–1632) e os grupos escultóricos realizados por Jacques Sarrazin. Entre os numerosos estudos, veja-se a descrição do programa por Steinberg 1965, 453–463, e para o testemunho dos viajantes seiscentistas, o estudo de Peláez 2001, 149–176.

plano, as fontes e as esculturas foram divulgados através do álbum realizado pelo pintor e gravador francês Dominique Barrière, em 1647 (Fig. 4).

O jardim do triunfo de Benfica não foi único, e podemos apontar mais um exemplo em Lisboa consagrado a celebrar a vitória das armas portuguesas sobre os castelhanos. Na *Corographia Portuguesa*, o padre e geógrafo António Carvalho da Costa descreve com pormenor uma quinta com várias moradas de casas ocupando uma área significativa nos bairros de São José, Santa Ana, Anunciada e Campo do Curral.<sup>15</sup> Além do programa, a própria disposição do jardim, sem faltar os esguichos de água, possuía semelhanças evidentes com o dos Marquesses de Fronteira, como se pode confirmar pela passagem seguinte:

“(…) pelos lados [do lago] se sobe por duas bem lançadas escadas a uma formosa varanda, que em forma de meia lua cerca a metade do lago com uma grade, que se compõem de doze pilares de cantaria, com bolas e remates, e de pilar a pilar correm arquitraves e balaústres (...); e no seu espaldar (...) doze nichos, em que estão estátuas do tamanho do natural, feitas em Itália, e as distâncias que concorrem nicho a nicho, estão azulejadas de brutesco, e nelas pintadas as batalhas, que na guerra passada alcançámos dos castelhanos.

Da dita varanda se entra por um formoso pórtico para uma casa de regalo feita de abóbada com muitos esguichos de água e excelente azulejo da Holanda que a faz muito vistosa (...).<sup>16</sup>

Infelizmente, não é possível conhecer as esculturas italianas de vulto, nem os azulejos holandeses, nem como seriam os azulejos das batalhas a que se refere Carvalho da Costa, pois apenas se conserva o lago e a balaustrada no actual jardim do Torel.<sup>17</sup> Do outro lado, os azulejos que decoram os arcos de um longo

.....

15 Costa 1712, 432.

16 Costa 1712, 433.

17 Em cujo espaldar Santos Simões ainda referia ver o negativo dos azulejos outrora aí aplicados. Cf. Simões 2010, 349. Na verdade, os azulejos ainda estavam presentes em 1860, conforme descrição sumária em *Archivo Pittresco*, vol. III, 1860, 333.

muro, ainda que muito deteriorados, devem corresponder a um dos “(...) doze passeios largos e compridos, alguns deles lajeados e azulejados de brutesco (...)”<sup>18</sup> Atribuídos a Gabriel del Barco, representam cenas de caça e diversas fontes, algumas das quais inspiradas em gravuras de Jean Lepautre (Fig. 5).<sup>19</sup>



**Fig. 5 |**

Jean Lepautre, Fontaines, ou Jets d'Eau à l'italienne, 1661 (Rijksmuseum, inv. RP-P-1934-465) e Gabriel del Barco (atr.), revestimento de azulejos com fontes, 1695, Jardim do Torel, Lisboa (Fotografia de Rosário Salema de Carvalho).

Quando descreveu este espaço no século XVIII, o geógrafo dá a entender que se tratava de uma quinta de grandes dimensões, que fora dividida e que os jardins em causa pertenceriam à casa do mestre de campo Domingos Dantas da Cunha, situada no largo entre a Rua do Telhal e a Rua de Santo António dos Capuchos, num dos lados da área inferior do actual Jardim do Torel.<sup>20</sup> Muito

.....  
18 Costa 1712, 433.

19 Para uma visão geral deste conjunto ver Carvalho 2012, anexo b, 856–860. As gravuras em causa são as catalogadas com os números 1163 e 1164 em Préaud 1999, 50. Sobre a influência de Lepautre no desenho de fontes na azulejaria setecentista ver Smith 1973 e Correia 2013–2014.

20 A semelhança entre os programas dos dois jardins já foi sublinhada por Soromenho 2011, 46 e Rodrigues 2013, 374–375. A localização da casa encontra-se numa petição de 1701 que Domingos Dantas da Cunha submete ao Senado da Câmara de Lisboa solicitando o cordeamento do edifício para poder derrubar e construir de novo as casas que tem neste

embora a documentação revele que a casa foi objecto de uma intervenção significativa nos primeiros anos de Setecentos e os azulejos do muro de suporte possam ser datados de 1695,<sup>21</sup> conhecendo-se ainda a existência de um raro brasão em azulejo com as armas de Domingos Dantas da Cunha, sensivelmente da mesma época,<sup>22</sup> o que atesta uma campanha azulejar por si patrocinada, não há certeza quanto à encomenda dos azulejos das batalhas para o lago ou dos holandeses para a casa de fresco, certamente anteriores e inseridos no espírito que presidiu a construção de jardins e programas no período pós-Restauração, um tema igualmente presente no interior das casas nobres de então, de que a célebre Sala das Batalhas do Palácio Fronteira é o exemplo por excelência.<sup>23</sup>

### AS CASAS DE FRESCO E A CAÇA

Ainda que não possamos considerar os palácios de caça uma tipologia diversa das quintas de recreio, quando essas propriedades foram erguidas em áreas mais afastadas das cidades, para beneficiar de condições naturais propícias e

---

local. Câmara Municipal de Lisboa (CML), Arquivo Municipal de Lisboa (AML), AML-AH, Administração, Livro de cordeamentos, 1637–1715, f. 214 a 215 v. PT/AMLSB/CMLSBAH/ADM/002/0146/0102

- 21 Simões 1959, 33; Meco 1979, 60; Carvalho 2012, anexo b, 856–860.
- 22 Tal como descritas e ilustradas na carta respectiva concedida em 1680 pelo regente D. Pedro II (Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Brasão da Fidalguia e Geracam de Domingos Dantas da Cunha MDCLXXX [Manuscrito]. <https://purl.pt/31020>). Estes azulejos pertenceram à coleção José Coelho da Cunha e hoje integram a Coleção Berardo. Cf. Correia 2015, 17–18; Meco 2020, 267–268.
- 23 Note-se que alguns autores (Carita e Cardoso 1990, 77, 99; Rodrigues 2011, 75–77; Rodrigues 2013, 375) fazem coincidir a descrição de Carvalho da Costa com o testemunho de Filippo Corsini, durante a visita de Cosme de Medici, em 1669. Todavia, os jardins a que se refere o italiano, propriedade do Conde de Castelo Melhor e com um programa que também incluía azulejo e escultura (oferecida por D. João IV e adquirida na Holanda), situavam-se, como o próprio refere, junto à casa da Condessa de Odemira, na Cotovia, ou seja, do lado oposto junto à Calçada da Glória. Estas casas foram adquiridas na década de 1660 e em 1711 o Conde de Castelo Melhor adquiriu as casas do Conde da Castanheira, no mesmo local. Cf. Flor 2021, 34 e Salvado 2021, 189. Por outro lado, entre a casa original dos Castelo Melhor, em frente da Ermida de São Luís dos Franceses, e a propriedade de Domingos Dantas da Cunha, situava-se o Palácio da Anunciada, igualmente descrito pelo Padre Carvalho da Costa, mas de forma bem menos detalhada (Costa 1712, 338). Assim, a considerar outro proprietário para a extensa propriedade do Torel, anterior a Dantas da Cunha, seria mais natural que a mesma se integrasse no património dos Condes da Ericeira do que no dos Condes de Castelo Melhor.

menor povoamento, destinavam-se quase exclusivamente a uma estadia curta, para a realização de montarias de caça grossa.

Alvo de críticas por ter deixado de ser uma actividade de subsistência para passar a ser essencialmente lúdica, as caçadas mantiveram-se como um dos divertimentos favoritos da aristocracia, sob a justificação de garantirem o treino de cavalaria e o exercício físico essencial para a condução das campanhas militares. Exactamente por essa ligação primordial, foram um dos temas com maior representação na azulejaria aplicada em contexto civil.

Por outro lado, as casas de fresco são uma componente tradicional dos jardins em Portugal e não deixa de ser revelador que os azulejos tenham sido suporte de um programa venatório para uma estrutura criada para o descanso mais intimista, como podemos observar nos jardins da Quinta do General, em Borba, e na Quinta das Lapas, em Torres Vedras.

A Quinta do General, que pertenceu a um dos heróis da Restauração, D. de Melo e Castro, é considerada uma das maiores do Alentejo.<sup>24</sup> O traçado dos jardins remonta à segunda metade do século XVII, destacando-se as diversas fontes e o tanque que se liga à casa de fresco, cujas paredes são revestidas por azulejos azuis e brancos (Fig. 6).<sup>25</sup>



Fig. 6 |

Cenas de caça, c. 1692, Casa de Fresco da Quinta do General, Borba (Fotografia de Rosário Salema de Carvalho).

.....  
24 Carita e Cardoso 1990, 121–124; Rodrigues 2011, 89–90.

25 Os painéis de azulejo aplicados em diversas áreas do jardim são provenientes do Palácio Galveias, em Lisboa, que era propriedade da família Melo e Castro desde o século XIX, tendo sido reinstalados em Borba em 1958. Cf. Carvalho 2012, anexo B, 248.

Datados, muito possivelmente, de 1692, como consta na cartela do tecto, os azulejos representam diversas cenas de caça,<sup>26</sup> destacando-se, em cada uma das paredes, cavaleiros em primeiro plano que, pelas dimensões, imponência do traje e pose, evocam os retratos equestres.

Por sua vez, a Quinta das Lapas pertenceu a Manuel Telles da Silva (1641–1709), primeiro Marquês de Alegrete que também desempenhou um papel activo nas Guerras da Restauração e, mais tarde, diversos cargos de grande importância, entre os quais o de Conselheiro de Estado e de embaixador extraordinário para a negociação do casamento entre D. Pedro II e D. Maria Sofia de Neuburgo.<sup>27</sup> A ele se deve a intervenção arquitectónica seiscentista na casa principal e nos jardins, com construções diversas, muitas das quais baseadas no tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio.<sup>28</sup>



Fig. 7 |

Revestimento de azulejos representando jardins, c. 1680–1690, Casa de Fresco da Quinta das Lapas, Torres Vedras (Fotografia de Rosário Salema de Carvalho).

.....  
26 Representam-se cenas de caça ao javali, à raposa, ao veado, e aos pássaros e ainda uma cena de pesca. Outras composições parecem descontextualizadas, certamente como resultado de reaplicações de azulejos.

27 Sobre esta quinta ver o estudo de Câmara e Coelho 2018 e ainda as referências em Rodrigues 2011, 84–85.

28 Câmara e Coelho 2018, 64–65.

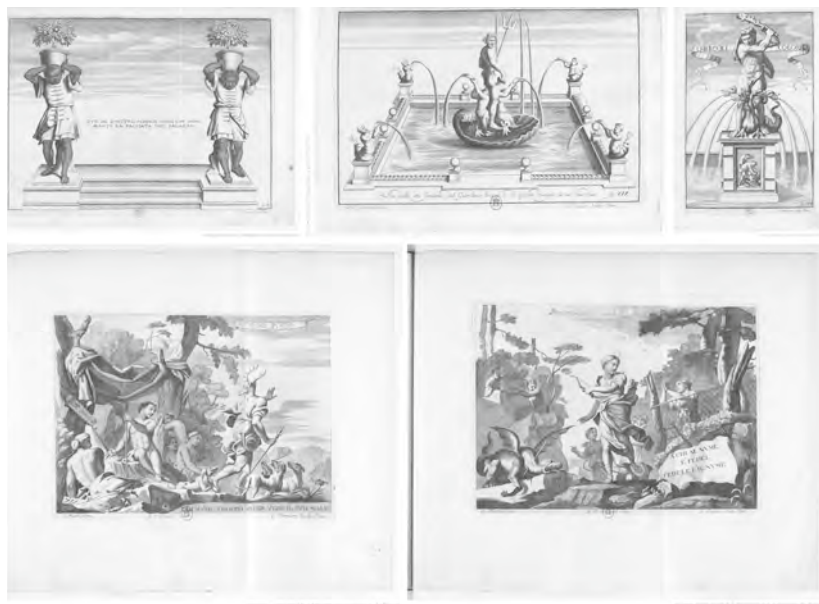


Fig. 8 |

Amedeo di Castellamonte, Venaria reale, palazzo di piacere e di caccia, ideato dall' Altezza Reale di Carlo Emanuele II (...), 1672, gravuras no. 55, 125, 143, 179 e 181 (Source gallica.bnf.fr / BnF, ID: ark:/12148/btv1b8528556f).

De planta semicircular, com embrechados na abóbada, a Casa de Fresco, situada ao centro do Tanque da Sereia, é um espaço de dimensões reduzidas percorrido por um banco e decorado por azulejos azuis e brancos (Fig. 7).

Apesar do estado de conservação, foi possível identificar o modelo compositivo do revestimento — diversas estampas da obra *Venaria reale, palazzo di piacere e di caccia*, publicada em 1674,<sup>29</sup> com a descrição do programa do

.....  
29 A obra encontra-se digitalizada em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528556f>. As gravuras foram abertas por Georges Tasnière, sendo os desenhos dos elementos dos jardins de Giovanni Francesco Barocelli e da Gesta de Diana de Giovan Battista Brambilla.

pavilhão de caça do Duque Carlo Emanuele II de Sabóia, erguido perto de Turim, pelo arquitecto-Conde Amedeo di Castellamonte, entre 1658 e 1679.<sup>30</sup>

A representação de dois escravos negros nos azulejos, em primeiro plano, correspondem a dois dos “quatro escravos mouros” que se encontravam à frente da fachada do palácio piemontês (Fig. 8).<sup>31</sup> As fontes laterais, inseridas em nichos, estão igualmente presentes na *Venaria reale*, e a da direita, com um grupo escultórico representando Hércules e a Hidra de Lerna<sup>32</sup> corresponde à área central do Teatro da Água da Fonte de Hércules, uma das mais impressionantes destes jardins e a obra maior de Castellamonte. As esculturas de Ácteon transformado em veado e Diana como deusa da caça, à frente de um lago com repuxo, foram retiradas da mesma obra, mas reportam-se ao grupo final de estampas alusivas à Gesta de Diana, cujas pinturas se encontravam no grande salão da *Reggia di Diana*, o centro de todo o projecto arquitectónico piemontês e no qual se codifica um programa iconográfico concebido pelo literato Emanuele Tesauro envolvendo cenas venatórias, a Casa de Sabóia e a deusa caçadora Diana.

A associação entre a caça e o ócio virtuoso da aristocracia, já anteriormente observada na Quinta do General, surge agora plenamente assumida como chave interpretativa para o programa italiano e, naturalmente, para o programa mandado pintar por Manuel Telles da Silva. Na verdade, se considerarmos que a longa alameda representada nos azulejos culmina num edifício cuja fachada não deixa de recordar a da própria casa da Quinta das Lapas,<sup>33</sup> a comparação entre a *Venaria Reale* e a quinta de Manuel Telles da Silva parece evidente.

A mesma ideia de associação entre a caça e a guerra foi discutida na *Venaria reale* – “(...) *che la Caccia, e la Guerra è un’istess’ arte*” –, e o lazer da aristocracia envolvendo jogos de água, que são considerados por Castellamonte e Bernini no seu diálogo como os mais aprazíveis e agradáveis elementos dos jardins, parecem continuar a sustentar o programa do Tanque da Sereia, delimitado por

.....  
30 Sobre esta obra e a sua repercussão na azulejaria, bem como a relação entre Portugal e a Casa de Sabóia, veja-se o estudo de Santos 2012.

31 Corresponde, na obra original, à figura 9.

32 Correspondem, na obra original, às figuras 19 e 25, respectivamente.

33 Câmara e Coelho 2018, 54, sugerem mesmo tratar-se da única fonte visual da casa primitiva.



uma estrutura arquitectónica em forma de “U”, revestida por azulejos azuis e brancos e separadas do tanque central por uma balaustrada de pedra (Fig. 10). Certamente executados no final do século XVII, os azulejos laterais exibem cenas de caça – ao elefante do lado esquerdo, e ao leão do lado direito, ambas adaptando gravuras de Philippe Galle, seguindo Joannes Stradanus (1578), e reflectindo o ambiente exótico do habitat natural destas espécies. Na parede fundeira observa-se, de cada lado da Casa de Fresco, uma fonte monumental, implantada num jardim com fidalgos a passear.

Por fim, no jardim de buxo em terraço que se desenvolve junto à casa principal, centrado por uma fonte e delimitado por muro com conversadeiras e revestimento azulejar, voltamos a encontrar diversas sequências de cenas de caça (ao lobo, ao javali, ao veado...) ou de descanso, jogos e danças. As cenas de caça têm como fonte de inspiração gravuras de António Tempesta, enquanto outras paisagens com animais copiam composições de pintores dos Países Baixos, que eram muito comuns na azulejaria da época, mas que só recentemente começam a ser identificadas.<sup>34</sup>

### **A CASCATA E O LAGO DO DIVERTIMENTO ARISTOCRÁTICO**

Uma das funções dos jardins das quintas de recreio foi o de proporcionar toda a sorte de divertimentos, às vezes marcados por conotações religiosas, às vezes pela celebração de compromissos sociais relevantes para a sociedade da época, mas sem nunca esquecer esse aspecto festivo, que na verdade justifica a tipologia dos jardins.

Na Quinta Real de Queluz e na Quinta dos Marqueses de Pombal, em conhecemos dois exemplos superlativos em que o azulejo desempenhou um papel importante na definição desses espaços lúdicos. Segundo uma descrição do século XIX, a Cascata dos Gigantes, na Quinta dos Marqueses de Pombal, era assim conhecida pela presença de duas imponentes esculturas de vulto, colocadas nos nichos laterais, com a representação do ciclope Polifemo e do rei Fauno.<sup>35</sup>

.....

34 Carvalho et al., 2023.

35 Salvado 1982, 384–385. Provavelmente, durante a intervenção de restauro dos azulejos ordenadas por Artur Brandão, em 1946, as esculturas foram deslocadas para a entrada principal

Como podemos acompanhar pela descrição, além das esculturas atribuídas a Machado de Castro, a Cascata do Taveira chamava a atenção por imitar o rumor natural, ao fazer despenhar a água, que caía com estrondo em sucessivos lances até ao tanque de mármore, para deleite dos espectadores. A água da cascata servia também para alimentar um tanque com peixes, e todo o conjunto foi construído entre os anos de 1768–1774, sob a supervisão do engenheiro José Monteiro de Carvalho.<sup>36</sup>

Pescar à linha, com canas, junto ao fabuloso cenário criado pelos grandes painéis de azulejos azuis e brancos, era um divertimento inusitado nos jardins das quintas portuguesas. É provável que possa ter sido influenciado por um exemplo inglês, já que Sebastião José de Carvalho foi embaixador em Londres



Fig. 9 |

Sebastião de Almeida, O encontro amoroso de Ácis e Galateia, 1773–1774, Cascata dos Gigantes, Quinta dos Marquesses de Pombal, Oeiras (Fotografia de Teresa Verão).

e certamente conhecia, pelo menos de fama, os grandiosos jardins de Whitton Park, do terceiro duque de Argyll, com uma enorme represa de peixes. Em Oeiras, todos os apetrechos necessários ficavam guardados na Casa da Pesca, decorada com azulejos azuis e brancos e belos estuques da oficina de Giovanni Grossi.

---

do palácio, onde ainda hoje se encontram, prejudicando a leitura do conjunto. Ver Simões 2010, 397.

36 Para uma história da Casa da Pesca e da Cascata do Taveira como parte dos jardins da Quinta de Oeiras, veja-se o trabalho de Glória 2021, 1612–1622.

Evidenciando a existência de um programa unificador, a obra estabelece uma narrativa pela combinação de várias artes, com a recriação arquitetónica da cascata artificial, acompanhada pelas esculturas e pelos azulejos. Para dar continuidade à história trágica de Polifemo e Galateia, o pintor Sebastião de Almeida, então mestre da Real Fábrica de Louça do Rato, foi chamado para representar os amores escondidos da nereida com o pastor Ácis, que acabou por morrer vítima dos ciúmes vingativos do poderoso ciclope (Fig. 9).<sup>37</sup> Como relatam os versos do poeta Ovídio, os deuses ouviram as súplicas pungentes da nereida e, para salvar a vida do pastor, filho do Rei Fauno, transformaram-no em rio.<sup>38</sup>

Também para proporcionar divertimentos na água, três décadas antes, em trabalhos dirigidos por Mateus Vicente de Oliveira, arquitecto da Casa do Infantado, o rio Jamor, ao passar pela Quinta Real de Queluz, foi canalizado e depois represado para que se pudesse passear em pequenos barcos. Sobre uma ponte que cruzava o grande lago, situava-se o pavilhão chinês, concluído em 1757, onde também se realizavam concertos musicais.<sup>39</sup>

No desenvolvimento da colaboração estabelecida com a criação da Grande Oficina de Lisboa (1740–1769), os pintores de azulejo Joaquim de Brito, José dos Santos Pinheiro, Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida realizaram a monumental campanha de azulejos para revestir os muros e bancos do canal da Quinta Real de Queluz, documentados nos recibos do mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, em 1755, e na medição de João Antunes, em 1756.<sup>40</sup> Os azulejos azuis e brancos que decoram as duas margens do grande tanque, apesar dos vários restauros, e da qualidade muitas vezes irregular da pintura,

.....

37 A documentação com alguns pagamentos das obras em curso para a construção da Cascata do Taveira, em 1769, foram publicadas por Queirós 1922, 122; e a notícia da documentação dos azulejos como obra do pintor Sebastião de Almeida, por Meco 2017, 272.

38 É possível seguir o mito através de uma tradução portuguesa, desses mesmos anos, do poeta Cândido Lusitano. Cf. Freire 2006, 648–650.

39 Sobre o Lago Grande de Queluz, a Casa da Música e os azulejos veja-se Ferro 1997, 114–115; Pais 2014, 43.

40 Para a importância da formação de uma grande oficina de colaboração entre vários mestres ladrilheiros, pintores de azulejo e oleiros, veja-se Mangucci 2020, 236–250. Como juiz do ofício, João Antunes contabilizou os 35.199 azulejos assentes pelo mestre ladrilhador João Nunes de Oliveira, no canal da Quinta Real de Queluz. Cf. Pires 1924–1926, volume I, 402.

são uma das criações mais interessantes da azulejaria portuguesa, ao reconstituir o cenário de uma extensa paisagem, com mais de uma centena de metros, onde não faltam palácios, jardins e fontes.



**Fig. 10** |

Revestimento de azulejos representando jardins, c. 1680–1690, Casa de Fresco da Quinta das Lapas, Torres Vedras (Fotografia de Rosário Salema de Carvalho).



**Fig. 11** |

Giovanni Maggi e Gio Domenico Rossi, Fontane diverse Che si vedano nell'Alma Città di Roma et altre parte d'Italia, Roma, 1645, gravura 6 (Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/19646>), e revestimento de azulejos representando fontes, c. 1680–1690, Tanque da Quinta das Lapas, Torres Vedras (Fotografia de Rosário Salema de Carvalho).

Como notou Caldeira Pires, na sua bem documentada monografia, era possível realizar batalhas navais com os barcos, para divertimento ou como

acompanhamento de uma peça musical: "No ano de 1761, existiam três barquinhos em forma de gôndolas, com dois lugares, pintados de encarnado e com ornatos de talha dourada. Os assentos eram estufados de veludo carmezim e o piso forrado também com veludo da mesma côr. Para o Jôgo do Lago, havia seis varas compridas e escudos de madeira dourados."<sup>41</sup>

### **AS FONTES E JARDINS REPRESENTADOS NOS AZULEJOS DOS JARDINS**

O último aspecto em análise – a representação dos jardins nos azulejos – encontra-se presente em alguns conjuntos abordados anteriormente. Regressando ao Tanque da Sereia, na Quinta das Lapas, a parede fundeira apresenta, ao centro, a Casa de Fresco e, de cada um dos lados, azulejos com figurações diversas da aristocracia a conversar e a passear, distribuídas na paisagem em função de uma monumental fonte que domina ambas as composições. Os elementos de civilidade são expressos pelos casais que se cumprimentam, no vestuário, nas vérias trocadas, nos chapéus retirados da cabeça, no uso de leques, numa gestualidade enfática. Uma das fontes reproduz a famosa escultura do Tritão, da Piazza Barberini, em Roma, umas das obras mais relevantes de Gian Lorenzo Bernini, encomendada em 1642 pelo papa Urbano VIII e reproduzida por Dominique Barrière, no álbum *Fontane diverse che si vedano nel Alma Città di Roma et altre parte d'Italia*, publicado em 1645. Para uma segunda fonte, o pintor recorreu a uma estampa de Jean Lepautre (Fig. 11).<sup>42</sup>

Como vimos, nos jardins de Domingos Dantas da Cunha, também o muro de sustentação com diversas composições azulejares reproduz uma série de fontes, demonstrando uma vez mais a relevância destes elementos escultóricos na construção e organização dos jardins. A sua representação procurava, certamente, ampliar o espaço, como se de um espelho da arquitectura e das vivências se tratasse.

.....  
41 Pires 1924–1926, volume I, 320.

42 Fonte número 1664 reproduzida em Préaud 1999, 50.

## NOTAS FINAIS

Um efeito secundário pernicioso do sucesso da historiografia em consagrar a azulejaria portuguesa como um tema independente, foi de o distanciar das restantes artes e da arquitectura.<sup>43</sup>

Ao escolhermos analisar casos concretos de jardins tendo em conta os usos e funções de cada um dos espaços, a interdependência das artes torna-se mais evidente, assim como fica mais clara a direcção dos arquitectos e a íntima relação com os desígnios dos proprietários dos jardins de palácios e quintas de recreio. Nos jardins, os azulejos fazem parte de programas decorativos e iconográficos complexos e – vale a pena enfatizar – coerentes, em continuidade com embrechados, estuques e grupos escultóricos em pedra e cerâmica. Como é fácil de compreender, na maioria dos casos, não foram os mestres oleiros, os ladrilhadores ou os pintores que definiram o lugar, a extensão ou os temas que seriam representados nos azulejos. De forma a revelar uma excepção elogiosa, em 1818, o pintor Francisco Paula de Oliveira, para demonstrar o reconhecimento que gozava como pintor de azulejos, gabava-se no currículo de ter sido o responsável pela escolha dos temas para os azulejos do Palácio de Queluz, por delegação do próprio D. João VI.<sup>44</sup>

A idealização e definição dos programas decorativos de palácios e igrejas contou com a supervisão dos arquitectos e, nos casos mais complexos e eruditos, a execução da obra seria ainda acompanhada por um arquitecto auxiliar, como se documenta no caso do coronel engenheiro José da Silva Pais (1679–1760), que em 1714 contactou em Lisboa a oficina de António de Oliveira Bernardes e supervisionou a encomenda da tela da tribuna e dos azulejos para a igreja da Misericórdia em Viana do Castelo, com desenho do arquitecto Manuel Pinto de Vilalobos. Para os jardins, como vimos, foi esse o caso do coronel engenheiro José Monteiro de Carvalho (1713–1780), que

.....  
43 Para um enquadramento geral dessa produção historiográfica veja-se Mangucci e Câmara 2022, 37–62.

44 Provavelmente, referindo-se aos azulejos que foram aplicados no canal do Jamor, a montante do tanque, na última década do século XVIII. O pintor candidatou-se ao cargo de mestre da Real Fábrica de Louça do Rato, e os documentos do processo de nomeação foram publicados no catálogo da exposição Cerâmica neoclássica em Portugal, coordenado por Pereira 1997, 92.

acompanhou a edificação da Casa da Pesca e da Cascata dos Gigantes, na Quinta dos Marqueses de Pombal, em Oeiras, e responsabilizou-se pela perfeita articulação de todas as campanhas necessárias para a conclusão do projecto de Carlos Mardel, falecido em 1763.<sup>45</sup> Na Quinta de Queluz, Mateus Vicente de Oliveira (1706–1785), como arquitecto da Casa do Infantado, supervisionou a execução das mais diversas obras, registando-se na documentação a medição da Casa da Música (1757), o contrato para o novo revestimento de argamassas do Lago Grande (1766) e o fornecimento dos azulejos pelo mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa (1784).<sup>46</sup>

Com os jardins a conjugarem um extenso discurso de comemoração triunfal por parte de uma nova elite, mesmo arquitectos com alguma experiência no desenvolvimento de programas de decorações efémeras, como João Nunes Tinoco, deveriam contar com a colaboração de literatos para a elaboração dos programas eruditos. Enquanto suporte das ideias e temas difundidos nesses mesmos jardins, o azulejo partilha da natureza erudita do discurso iconográfico construído para cada local.

Como pretendemos salientar, esses programas foram pensados tendo como suporte um enorme manancial de informações que iam desde a aquisição de esculturas italianas até ao conhecimento dos principais palácios e jardins. Veja-se, a este propósito, as impressões de Francisco de Mello e António Coelho de Carvalho, enquanto embaixadores de D. João IV junto de Luís XIII, em Paris, em 1641,<sup>47</sup> ou de D. Luís de Sousa nas suas visitas aos principais palácios de Roma, quando serviu como embaixador português, entre os anos de 1676–1678: “Saiu de tarde na sua carroça de campanha, incógnito, com três mais que o acompanhavam de gentis-homens, e se foi a ver o jardim do Príncipe Borghese, que pelo jardim, largueza dos bosques, excelência das fontes, extra-

.....

45 Sobre a polifacetada actividade do engenheiro e arquitecto José Monteiro de Carvalho, responsável por importantes obras de correcção dos leitos dos rios Tejo e Mondego, e com importante participação nas obras de reconstrução de Lisboa, depois do terramoto de 1755, veja-se Araújo 2014, 162–174.

46 Os trabalhos de captação de água foram dirigidos pelo engenheiro Manuel da Maia (1677–1768). Cf. Ferro 1997, 18. Sobre o papel dos arquitectos nas campanhas decorativas com azulejos veja-se Mangucci 2018, 25–31.

47 Como já foi estudado por Flor 2016. Cf. ainda Barreto 1642.

vagâncias de lançar água, bom palácio, soberbas estátuas, ricas pinturas, é uma das melhores coisas que a curiosidade e a grandeza obraram naquele género em Roma”.<sup>48</sup> Foi o mesmo arcebispo de Braga quem se encarregaria de negociar com o escultor Gian Lorenzo Bernini a realização do famoso grupo escultórico para o Palácio da Anunciada, a pedido de D. Luís de Meneses.<sup>49</sup>

No caso do desenho das fontes e para apoio dos pintores de azulejos, as gravuras de Jean Lepautre (1618–1682), Dominique Barrière (c.1622–1678) e Georges Tasnière (1632–1704), com as mais espectaculares fontes e teatros de água existentes em Roma ou nas principais casas da aristocracia, foram essenciais para garantir a modernidade das representações nos azulejos dos jardins portugueses, como vimos.<sup>50</sup>

Por outro lado, que os jardins dos Marqueses de Fronteira tenham sido o tema central de um longo poema evocativo da autoria de Aleixo Collotes de Jantillet, publicado em 1679, ou que os jardins do Palácio da Anunciada de D. Luís de Meneses, tenham sido reproduzidos no Terreiro do Paço para suporte dos fogos de artifício aquando da celebração do casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia de Neuburgo, em 1687,<sup>51</sup> é bem revelador da importância dos jardins como projecção pública das principais figuras da corte.

A reprodução das cenas de caça, a par das fontes, merendas, passeios, jogos e concertos em jardins nos azulejos aplicados nas casas de fresco, fontes e alegretes confirma a importância de todas estas actividades para a afirmação do estatuto social dos seus proprietários e do ideário de civilidade que lhe está subjacente. Estas associações, num contexto erudito para o qual são ainda convocadas diversas referências literárias, ficam bem expressas nas especificidades de cada um dos programas analisados. Nestes jardins em que a água desempenha um papel central e dinamizador das arquitecturas e das vivências

.....  
48 Vale 2006, 97.

49 Depois de muitas vicissitudes, o Neptuno de Bernini e Ercole Ferrata encontra-se instalado nos jardins de Queluz. Cf. Delaforce et al. 1998.

50 Veja-se como Robert Smith sublinhava a influência de Bernini nos desenhos de Jean Lepautre, por exemplo, sem esquecer que o seu irmão mais novo, Antoine, foi o autor da monumental cascata de Saint-Cloud, perto de Paris, inspirada, entre outras, na cascata da Villa Cf. Berger 1969, 50; Zirpolo 2018, 143.

51 Reis 1687, 27; Correia 2000, 113. Para uma descrição detalhada ver ainda Costa 1694, 279–282.



associadas, o azulejo que lhes serve de cenário, ao mesmo tempo que os representa, torna-se parte essencial do discurso cosmopolita presente nos programas dos jardins históricos em Portugal nos séculos XVII e XVIII.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ARAÚJO, Ilídio de: *Arte Paisagista e Arte dos Jardins em Portugal*, Lisboa: Ministério das Obras Públicas / Direção Geral dos Serviços de Urbanização, 1962.
- ARAÚJO, Renata Malcher de: *Lisboa levantada do chão*, in: *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA), 2014, 162–174.
- BARRETO, João Franco: *Relaçam da viagem qve a França fizeram Francisco de Mello, Monteiro mór do Reyno, & o Doutor Antonio Coelho de Carualho, indo por embaixadores extraordinarios do... Senhor nosso, Dom Ioam o IV... ao... Rey de França Lvis XIII... este presente anno de 1641... / escreveoa Ioam Franco Barreto....*, Em Lisboa: na officina de Lourenço de Anueres, & à sua custa, 1642.
- BERGER, Robert W.: *Antoine Le Pautre; a French architect of the era of Louis XIV*, New York: New York University Press for the College Art Association of America, 1969.
- CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. COELHO, Teresa Campos: *Quinta das Lapas: recreio e erudição numa notável morada do 1º Marquês de Alegrete (1641–1709)*, in: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos. PESSOA, Ana, ed., *III Colóquio Internacional A Casa Senhorial. Anatomia dos Interiores*, Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) - Universidade Católica Portuguesa, 2018, 45–68.
- CARAPINHA, Aurora: *A Essência do Jardim Português*, Tese de Doutoramento em Arquitectura Paisagista e Arte do Jardim, Universidade de Évora, 1995.
- CARITA, Helder. CARDOSO, A. Homem. CARDOSO, Miguel Esteves (pref.): *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou a originalidade e desaires desta arte*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1990.
- CARVALHO, Rosário Salema de: *A pintura do azulejo em Portugal [1675–1725]: autorias e biografias - um novo paradigma*, Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 2012. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527>.
- CARVALHO, Rosário Salema de, XAVIER, Rafaela. LOUREIRO, Pedro: *Os azulejos da antiga capela da Quinta da Ramada como exemplo de cripto-história da arte digital*, in: *História da Arte Hoje - Modus Operandi*, 2023 no prelo.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *A Água nos Jardins Portugueses*, Lisboa: Scribe, 2010.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *Os Jardins dos Vice-Reis – Fronteira, Alfragide: Oceanos*, 2008.
- COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos: *Os Nunes Tinoco, uma dinastia de architectos régios*, Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo: *A fonte de inspiração dos azulejos da “Galeria das Artes”*, in: *Monumentos*, no. 7, 1997, 60–70.

- CORREIA, Ana Paula Rebelo: Azulejaria Armoriada: a documentação reunida por J.M. Santos Simões, in: FLOR, Susana Varela, coord., Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line, Lisboa, 2015.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo: Iconografia nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no séc. XVIII em Lisboa, in: MALTA, Marize. MENDONÇA, Isabel, org., Casas Senhoriais Rio - Lisboa e seus interiores, Rio de Janeiro: EBA, UFRJ/Lisboa: IHA-FSCH-UNL/CEAD-ESAD-FRESS, 2013–2014, 155–174.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo: Fogos de artifício e artificios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efêmera das artes efêmeras, in: PEREIRA, João Castel-Branco, coord.: Arte efêmera em Portugal, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000, 100–149.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo: Um retrato real nos jardins do Palácio Fronteira, in: Monumentos, no. 25, 2006, 226–233.
- COSTA, António Carvalho da: Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contem; varões illustres, genealogias das familias nobres, fundações de conventos, catalogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observaçoens, Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706–1712.
- COSTA, António Rodrigues da: Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Vilar-Maior (hoje Marques de Alegrete) (...), Em Lisboa: na officina de Miguel Manescal..., 1694.
- CUNHA, António Álvares da, ed.: Aplauzos Academicos e rellação do felice successo da celebre victoria do Ameixial: oferecidos ao Excelentissimo Senhor Dom Sancho Manoel Conde de Villaflor pello Secretario da Academia dos Generosos, e Academico Ambicioso, Amsterdam: Jacob van Velsen, 1673. <https://purl.pt/35654>.
- DELAFORCE, Angela. MONTAGU, Jennifer. GOMES, Paulo Varela. SOROMENHO, Miguel: A Fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal, in: The Burlington Magazine, no. 1149, 1998, 804–811.
- FAGIOLO, Marcello: MADONNA, Maria Luisa: Roma delle delizie: i teatri dell'acqua, grotte, ninfei, fontane, Milano: F. M. Ricci, 1990.
- FERREIRA, João Palma: Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.
- FERRO, Maria Inês: Queluz, o palácio e os jardins, Londres: Scala Books, 1997.
- FLOR, Susana Varela: “Prudente, verdadeiro e secreto”: Retratos do escrivão da puridade ao serviço da Coroa portuguesa, in: FARIA, Ana Leal de. MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord., Castelo Melhor e os seus tempos (1635–1720), Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021, 29–64.
- FLOR, Susana Varela: Sob o auspício do cosmopolitismo: a azulejaria barroca e a cultura europeia, in: RODRIGUES, Ana Duarte, coord., O Gosto Português na Arte, Lisboa: Scribe, 2016, 53–65.
- FREIRE, Francisco José: As transformações de Publio Ovidio Nasam, 1771. Transcrição e notas de Aristóteles Anghen Predebon, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05102007-143359/es.php>
- GLÓRIA, Ana Celeste: A Casa da Pesca e a Quinta de Recreio dos Marqueses de Pombal (Oeiras, Portugal): 10 anos de defesa patrimonial, in: XXIII Congresso Nacional de Historia

- del Arte. *Las Artes Ante El Tiempo*, Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 2021, 1612–1622.
- GOMES, Paulo Varela: *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*, Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2001.
- LOBO, Francisco Sousa: *Batalhas da Restauração*, in: *Monumentos*, no. 7, 1997, 60–70.
- MANGUCCI, António Celso: *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica*, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2020. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/28727>.
- MANGUCCI, António Celso: *Os arquitectos e a direção de campanhas decorativas com azulejos*, in: *ARTis ON*, no. 6, 2018, 25–31. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i6.168>
- MANGUCCI, António Celso. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da: *Breve panorama da historiografia do azulejo em Portugal e no Brasil no século XX*, in: FERREIRA, Sílvia. URIAS, Patricia, eds.: *Barroco em movimento Portugal e Brasil e a construção de um novo olhar*, Sevilha: Enredars, 2022, 37–62.
- MECO, José: *A Azulejaria Portuguesa da Coleção Berardo: Azulejaria seriada – padronagem*, in: *800 Anos de História do Azulejo*, [S.l.]: Associação de Coleções, 2020, 266–268.
- MECO, José: *Palácio do Marquês de Pombal*, in: SILVA, Libório Manuel. CARVALHO, Rosário Salema de, ed.: *Azulejos, Maravilhas de Portugal*, Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2017, 267–274.
- MECO, José: *O azulejo em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- MECO, José: *O Pintor de Azulejos Gabriel Del Barco*, in: *História e Sociedade*, no. 6, 1979, 58–67.
- MIMOSO, João Manuel. PAIS, Alexandre Nobre. RODRIGUES, José Delgado. PEREIRA, Sílvia R. M., ed.: *Studies in Heritage Glazed Ceramics, The majolica azulejo heritage of Quinta da Bacalhôa*, no. 3, 2021.
- MIMOSO, João Manuel. PAIS, Alexandre Nobre. RODRIGUES, José Delgado. PEREIRA, Sílvia R. M., ed.: *Studies in Heritage Glazed Ceramics, The majolica azulejo heritage of Quinta da Bacalhôa*, no. 4, 2022.
- NEVES, José Cassiano: *The palace and gardens of Fronteira: seventeenth and eighteenth century Portuguese style* (3ª edição revista por Vera Mendes e Fernando Mascarenhas), Lisboa: Quetzal Editores, 1995.
- PAIS, Alexandre Nobre: *Murmúrios. Reflexos de água na azulejaria portuguesa*, in: MATOS, Maria Antónia Pinto, ed.: *A água no azulejo português no século XVIII*. Lisboa: EPAL, Museu Nacional do Azulejo, 2014, 31–55.
- PELÁEZ, Luis L. Gordo: *Visiones e impresiones de la villa Belvedere de los Aldobrandini en Frascati*, in: *Anales de historia del arte*, no. 11, 2001, 149–176.
- PEREIRA, João Castel-Branco, ed.: *Cerâmica neoclássica em Portugal*, Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Azulejo, 1997.
- PIRES, António Caldeira: *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925–1926.
- PRÉAUD, Maxime: *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVIIe siècle – Jean Lepautre (deuxième partie)*, vol. 12, Paris: Bibliothèque Nationale, 1999.

- QUEIRÓS, José: Casas de Portugal, III. Oeiras, in: Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arquitectura, Artística e Etnografia, nos. 31–32, 1922, 113–126.
- REIS, João dos: Cópia dos Reaes aparatos e obras que se ficeram em Lixboana occasiã da Entrada e dos Desposorios de suas Maiestades, Lisboa: 1687 (Biblioteca Nacional de Portugal, <https://purl.pt/26151>).
- RODRIGUES, Ana Duarte: A Escultura de Jardim das Quintas e Palácios do Século XVII e XVIII em Portugal, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- RODRIGUES, Ana Duarte: Elites, estratégias e especificidades da encomenda de escultura de jardim em Portugal (1650–1800), in: *Análise Social*, Vol. XLVIII (2.º), 207, 2013, 368–394.
- SALVADO, João Paulo: Património e rendimentos da Casa de Castelo Melhor, 1765, in: FARIA, Ana Leal de. MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord.: Castelo Melhor e os seus tempos (1635–1720), Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021, 181–214.
- SALVADO, Salete, ed.: Memorial Histórico ou Coleção de Memórias sobre Oeiras. Desde seu princípio, como Lugar e Cabeça de Julgado, e depois Vila, tomo II (leitura e notas de João Cláudio Aworters Lopes), Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1982.
- SANTOS, Diana Gonçalves dos: La Venaria Reale. Palazzo Di Piacere, e Di Caccia (1674) De Amedeo Di Castellamonte: A influência de estampas de Georges Tasnière em azulejos portugueses (finais séc. XVII-1.ª Metade séc. XVIII), in: *Revista de Artes Decorativas*, no. 6, 2012, 95–125.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos: Azulejaria em Portugal no século XVIII (2ª edição revista sob a direção de Maria Alexandra Gago da Câmara), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos: Carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne, La Haye: Martinus Nijhoff, 1959.
- SMITH, Robert: French Models for Portuguese Tiles, in: *Apollo*, no. 134, 1973, 396–407.
- SOROMENHO, Miguel: Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1.º marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, coleções e arquitectura nos palácios de Lisboa na 2.ª metade do século XVII, in: *Revista de Artes Decorativas*, no. 5, 2011, 39–56. <https://revistas.ucp.pt/index.php/revistaartesdecorativas/article/view/8606>
- STEINBERG, Ronald Martin: The Iconography of the Teatro dell'Acqua at the Villa Aldobrandini, in: *The Art Bulletin*, vol. 47, no. 4, 1965, 453–463.
- VALE, Teresa Leonor M.: Diário de um Embaixador Português em Roma (1676–1678), Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- ZIRPOLO, Lilian H.: *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Rowman & Littlefield, 2018.



**SACRED VERSUS  
SECULAR SPACES  
— RELIGIOUS  
GARDEN CULTURES**



### 3.1 | NADJA HORSCH

#### Dom João de Castro's Quinta da Penha Verde in Sintra and the tradition of solitary wildernesses

##### ABSTRACT

The article addresses the "wilderness" as a cultural image and as a model for landscape design. The focus is on the upper garden of the Quinta da Penha Verde (Sintra), which was designed for Dom João de Castro in the 1540s as a solitary wilderness inspiring memory, philosophy and prayer. The specifics of the garden are treated in a comparative perspective, looking at the inspirational function of Francesco Petrarca's *De vita solitaria* and at comparable gardens from Italy, as well as at the possible reception of Indian spirituality.

##### KEYWORDS

Serra da Sintra, Dom João de Castro (1500–1548), Francisco de Holanda (1517–1585), Francesco Petrarca (1304–1374), Wilderness, Hermitism, Otium, Vita solitaria, Bomarzo, Pesaro, Fiesole, Elephanta, Salsette, Gymnosophists

---

"João de Castro, who spent twenty years in the most severe wars in the two Mauritania for the Christian religion, who took part in the glorious conquest of Tunis, and finally not only travelled the beaches of the Gulf of Arabia and all the Indian coasts but also recorded them in writings for remembrance; he, safely returned home by Christ's grace, fulfilling a vow, consecrated this church to the Virgin Mother. 1542."<sup>1</sup>

.....  
1 IOANNES CASTRENSIS CV(M) XX ANNOS IN / DVRISSIMIS BELLIS IN VTRAQ MA-  
VRI/TANIS PRO CHRISTI RELIGIONE CON/SVMPSISSET: ET IN ILLA CLARISSIMA  
TVNE/TIS EXPVGNATIONE INTERFVVISSET / ATQ TANDEM SINVS ARABICI LITORA  
ET OMNES INDIAE ORAS NO(N) MODO / LVSTRASSET SED LITERARV(M) ETIA(M)



This is the inscription above the portal of the small Ermida de Nossa Senhora do Monte, which the later fourth Viceroy of India, Dom João de Castro (1500–1548), had built in the wilderness garden of his Quinta da Fonte de El-Rey, later renamed "Penha Verde" (Fig. 1).<sup>2</sup> In this article, this garden area will be examined with regard to its 'wild', near-natural design as well as its function as a place of retreat, and it will be situated in the tradition of early modern "solitary wildernesses" in Europe.<sup>3</sup>



Fig. 1 |

Quinta da Penha Verde, Ermida de Nossa Senhora do Monte in the wilderness garden, Miguel de Arruda or Francisco de Holanda, 1542-1543 (in: Carita and Cardoso 1990, 78).

On the one hand, the inscription identifies Castro as a brave soldier, on the other hand, it emphasises his literary merits; the foundation itself is evidence of his personal piety. In fact, Castro was already honoured by contemporaries for his achievements and qualities in these three areas and is still considered one of the outstanding personalities of the early 16<sup>th</sup> century in Portugal.<sup>4</sup> Dom João,

---

MO/NIMENTIS MANDAVISSET: CHRISTI NVM/INE SALVUS DOMU REDIENS VIRGINI MA/TRI FANV EXVOTO DEDICAVIT 1542." Translation by the author.

- 2 On the quinta garden cf. in particular: Almeida Jordão (1748) 1874, 22–30; Conde da Juro-menha (1838) 1905, 78–87; Haupt 1890, I, 136–141; Costa Azevedo 1980; Deswarte-Rosa 1985, 65–69; Carita and Cardoso 1990, 78–81, 102–105; Silva and Luckhurst 1989, 39–42; Chichorro 2002, 93–101; Castel-Branco 2017, 95–98 and 268–349.
- 3 Concentrating on this question required that, for reasons of space, other areas of the highly interesting complex can only be touched upon.
- 4 The first biographical notes are found in Nunes: Nunes (1550) 1936; these are followed by those in Couto: Couto (1614) 1782; the first detailed biography was written by Freire de Andrade: Freire de Andrade (1651) 1837; the biographical résumé by Murphy probably contributed

the scion of one of Portugal's great noble families, grew up at the court of King Manuel I (1469–1521) and, from 1527, was educated together with the King's son Luís (1506–1555) by the eminent mathematician and astronomer Pedro Nunes (1502–1578). Dom João and Dom Luís were close friends throughout their life. As the inscription mentions, Dom João embarked on a military career that was to culminate in his appointment as Viceroy of India in 1548. His death only a few weeks later in Goa prevented the longed-for return to Sintra.

However, João de Castro's importance for early modern Portugal lies not only in his military successes but also in his scientific and cultural activities. Aware that he was living in a time of groundbreaking discoveries and enormous expansion of knowledge, he wrote, among other things, three "Roteiros", travel reports or diaries of his journeys, to which the inscription also alludes: *The Roteiros From Lisbon to Goa* (1538), *From Goa to Diu* (1539) and *From the Red Sea* (1540) not only attest to Dom João's navigational skills but also contain descriptions and illustrations, some of them for the first time, of the coasts he travelled, the vegetation, cities, and monuments there. The texts, which represent an attempt to reconcile classical educational knowledge with his own eyewitness accounts, bear witness to genuine scientific curiosity and – by the standards of the time – cultural openness.<sup>5</sup>

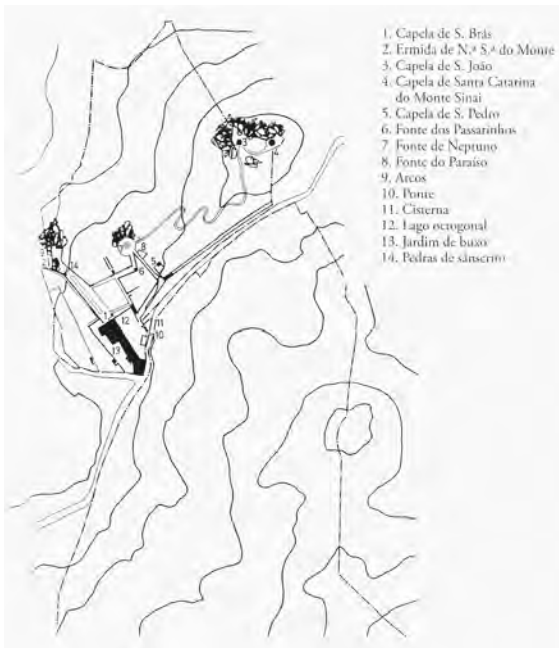
The duality of the art of war and education ("arma et litterae"),<sup>6</sup> complemented by deep piety, shaped Dom João's self-image and was also fundamental for the interpretation of the Quinta da Penha Verde, which was particularly close to his heart. It appears in all contemporary sources on Dom João's life and is always described as a haven of peace in his eventful life. The quinta, which had belonged to the Castro family for several generations when Dom João inherited

---

to the reception outside Portugal: Murphy 1795, 259–273. Cf. Bauer 1993, 188–189, and Carvalho Fernandes 1993 for a résumé.

- 5 The *Roteiros* are published in Albuquerque and Cortesão 1976, vol. V. For the present article, the *Roteiro de Goa a Diu* was consulted: Castro (1538–1539) 1843. See also Castel-Branco 2017, 289–295.
- 6 On the literary topos "arma et litterae", which was also widespread on the Iberian Peninsula, Buck 1992. Brink 2000 examines the effectiveness of the topos for the self-fashioning of Italian princes such as Federico da Montefeltre.

it,<sup>7</sup> is one of the estates of the Serra de Sintra, grouped like satellites around the Palácio da Vila, the site of the royal villeggiatura. In the quinta he received friends, scholars, and artists; here he intended to spend his old age; in his will, he expresses the wish to be buried in the Ermida.<sup>8</sup> The years 1542 to 1545, between the two journeys to India (1538–1542 and 1545–1548), saw the construction of the chapel and presumably also the design of the wilderness garden surrounding it. After Dom João's death, his son Dom Álvaro (1525–1575) and especially his grandson, the Grand Inquisitor and Bishop Dom Francisco de Castro (1574–1639), continued the work on the Penha Verde estate; Dom Francisco commissioned three more chapels and three fountains, some of them decorated with azulejos.<sup>9</sup>



**Fig. 2 |**  
Groundplan of Quinta da Penha Verde (in: Castel-Branco 2017, 277).

7 Cf. Carvalho Fernandes 1992, 21.

8 Couto (1614) 1782, 70, see also Castel-Branco 2017, 298–299.

9 Castel-Branco 2017, 337–340. For reasons of space, these will not be discussed further in this article.

The estate, today privately owned and not accessible,<sup>10</sup> is situated on one of the highest elevations of the Serra de Sintra, at "one of the most magnificent points in the whole area",<sup>11</sup> with a wide panoramic view into the Serra and over the plain of Colares to the Atlantic Ocean (Fig. 2). In the lower part of the hillside site is a simple country house; its immediate surroundings are organised in terraces and were probably used both for fruit and vegetable growing and as a geometric pleasure garden.<sup>12</sup> The larger part of the site, to the north and northeast, consists of rough and rocky terrain, intersected by smaller watercourses that rise on the site. A small avenue ("Alameda") is the last regular design element forming the transition from the area close to the house to the wilderness garden on the hill. The path climbs between rocks and typical macchia vegetation of chestnuts, holm, and cork oaks and bushes<sup>13</sup> and winds up to a small plateau.

Fig. 3 |



Pillars with sculptures and inscriptions from India at the entrance of the wilderness garden of Penha Verde (Photo: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), Foto 00541897, [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6130](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6130))

The entrance to this area is formed by two pillars in which two stelae with Sanskrit inscriptions from India are embedded (Fig. 3). The right stele contains a long text, and on the left stele there are relief depictions of the sun and the

10 Unfortunately, I was not able to inspect the site myself. I therefore rely on illustrations and the descriptions in secondary literature.

11 Haupt 1890, vol. 1, 136.

12 Castel-Branco 2017, 313–316.

13 Castel-Branco 2017, 281–282, for an overview of the botanic species.

moon above the text; below them a woman and a horse.<sup>14</sup> Crowning the left pillar is another Indian sculpture of a reclining lion (?) with a damaged head above two seated human figures flanking a bat-eared creature in the centre.<sup>15</sup> On a stone plaque on the rock behind it is a somewhat cryptic dedication to the Infante Dom Luís: "João de Castro dedicates this hill to you, that you may bring forth (?) here signs of the heavenly and earthly worlds."<sup>16</sup> After a few more steps, the plateau opens. To the left, on a round ground plan, domed and partly carved out of the surrounding rocks, stands the small Ermida de Nossa Senhora do Monte in simple Renaissance forms (see Fig. 1).<sup>17</sup> On the two round stelae flanking the entrance there are further inscriptions which, in addition to the biographical inscription above the entrance, also deal with the fulfilment of the vow and the hope of return. To the northwest, the plateau ends as a 'belvedere'; four "conversadeiras" or "namoradeiras", stone seats arranged

.....

- 14 Almeida Jordão does not yet know how to classify the inscriptions, he calls them "Gothic" or "Syriac": Almeida Jordão (1748) 1874, 22–23. According to Moreira (Moreira 1993, 27–29), attempts were already made in the 16<sup>th</sup> century to interpret their content; see also Asensio 1974. Murphy was the first to publish a transcription and summary translation of the inscription on the right-hand stela concerning a royal gift to a vassal, prepared by the Indologist Charles Wilkins: Murphy 1795, 277–287. See also Voretzsch 1926 and Casparis 1967, who dates the stela to 1137. According to Casparis, the left stela is a votive object from the 13<sup>th</sup> century. The depiction of the sun and the moon symbolises the eternity of the temple founded by King Aparadityadeva, while the scene below represents the symbolic erotic encounter of a horse (as a symbol of the territory) and the queen (for the dynasty) in the context of a ritual to secure rule. Casparis suspects an origin from the Hindu temple of Somnate (west of Diu): Casparis 1967; see also Carvalho Fernandes 1993, 21.
- 15 Almeida Jordão (1748) 1874, 22, describes yet another sculpture, which he interprets as a "Minotaur", which was already no longer mentioned by Murphy (1795). The sculptures have so far remained unnoticed in research.
- 16 "Magno et invicto / Principi Ludovico Regis Emanuelis / Viro Fortiss[imo] Justiss[imo] / Patriae amantiss[imo] / Joannes de Castro / hunc collem efi/cias signa regionu/m celestium ac / terrestrium d[edicavit]." Cited in Castel-Branco 2017, 333–334. The meaning of "eficias" here is not clear. Moreira 1993, 29, assumes that the elevated place is addressed as an observatory for astronomical as well as geographical observations. Another possible reference is to the depiction of the sun and moon on the left stele.
- 17 On the Ermida Haupt 1890, with ground plan, section and elevation; Chichorro 2002; Moreira 1993, 29; Castel-Branco 2017, 306–307, 327, 334–337. The Ermida, attributed both to the military architect Miguel de Arruda (1500–1563) and to Francisco de Holanda, is considered one of the incunabula of Italian-inspired Renaissance architecture in Portugal and would be an object of research in its own right, which I cannot go into here for reasons of space.

in pairs, typical of Portuguese gardens, are worked into its stone parapet. The arches made of rough stone, which frame the seats as well as the spectacular view over the plain of Colares, were probably added in the late 18<sup>th</sup> or early 19<sup>th</sup> century (Fig. 4).<sup>18</sup> The chapel plateau is levelled, but otherwise natural rock formations and natural woodland, as well as the stone monuments and inscriptions, dominate the scenery.<sup>19</sup>



Fig. 4 |

'Belvedere' terrace in the wilderness part (Photo: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), Foto 00006865, [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6130](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6130))

Due to Dom João de Castro's prominence, his quinta attracted attention quite early on. The earliest and most significant references to the function and design of the quinta garden can be found in Diogo Couto's *Decadas de Asia*: in the context of a brief description of Dom João's life, he notes that he had "withdrawn here to philosophise" since the age of 40; moreover, he had "cut down all the fruit trees he had in order to plant other wild and foreign plants in their place". He had also "made a very pious Ermida out of a rock".<sup>20</sup> Another contemporary source, a letter to Dom João from 1547, confirms the cutting down of fruit trees: "The Infante Dom Luís, to imitate you, has had all the orange and lemon trees he had in Salvaterra cut down. But whatever he does, Salvaterra will never be comparable to that rock on whose platform [the chapel] of Our Lady stands and from where you can see as far as Cabo

18 Cf. Castel-Branco 2017, 326–327.

19 Another stone plaque just before the 'Belvedere' indicates the place of the heart burial of the later owner Antonio da Saldanha Albuquerque Castro e Ribafria (1668–1723): Almeida Jordão (1748) 1874, 24–25.

20 "Morreolhe seu pai, herdou aquella quinta de Cintra, aonde se recolhou a filosofar já depois de ser de quarenta anos, cortando todas as arvores de fruto que tinha, em cujo lugar fez plantar outras agrestes, e peregrinas, e fez alli debaixo de huma lapa huma Ermida muito devota." Couto (1614) 1782, cap. IX, 71, see Castel-Branco 2017, 298.

Finisterra.”<sup>21</sup> Cristina Castel-Branco finds Couto's statement credible but can prove that fruit trees were very much cultivated in the quinta. She, therefore, suspects that among the "foreign plants," there were also fruit trees, possibly including the sweet orange (*Citrus sinensis*), whose introduction to Europe was attributed to Dom João.<sup>22</sup> In India, Castro had cultivated contacts with the important botanist and physician García de Orta, whose work *Colóquios dos simples e drogas de India* (Goa 1563) brought the flora of India to a European audience for the first time. The idea of importing plants could go back to this contact with Orta.<sup>23</sup> The earliest surviving reference to this is possibly a detail



Fig. 5 |

Dom João de Castro holding fig and orange twigs in his hand, tapestry no. 9 ("Rest before embarkation to return to Goa") of the series Taten und Triumph des João de Castro, Brussels, c. 1555–1560, wool, silk, gold and silver, 355 x 400 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. T XXII 1 (©KHM-Museumsverband)

.....

21 „O infante Dom Luís para imitar V. M. cortou todas as laranjeiras e limoeiros que tinha em Salvaterra; mas por mais que faça jâmais conseguirá que Salvaterra se possa comparar com aquela penha, em cuja plataforma se encontra a Nossa Senhora e donde se avista o Cabo Finisterra.“ Letter from the prelate and later bishop of Bahia Pedro Leitão to Dom João de Castro, Lisbon, 15.3.1547, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Coleção São Lourenço, tom. IV, f. 83. Cited after Voretzsch 1926, 342–343. The author thanks Marta Oliveira Sonius very much for the reference to this source.

22 The first mention of this thesis is by Murphy 1795, 261. See Castel-Branco 2017, 296–302, as well as the more critical assessment by Ana Duarte Rodrigues (Rodrigues 2017, 79–84). She stresses, for example, that given the propensity of citrus to hybridise, it may not necessarily have been a different botanical species.

23 Castel-Branco 2017, 296–298.

from the tapestry "The Rest Before Returning to Goa" (Fig. 5), where Dom João is depicted holding a fig branch and an orange branch.<sup>24</sup>

Dom João's biographer Jacinto Freire de Andrade also refers in 1651 to the "strange and new kind of agriculture" practised in Penha Verde, but with two interesting deviations from Couto's version: instead of "foreign" trees, he speaks of "non-fruit-bearing trees" and removes the episode from the context of the voyages to India.<sup>25</sup> Here, it could be less the planting of the area close to the house that is meant than the vegetation of the wilderness garden, whose unusual, though not completely singular, appearance Andrade tried to explain.

In recent research on the Penha Verde, the importance of intercultural exchange for the design of the quinta garden has always been emphasised. In addition to the plant imports mentioned above, Castel-Branco stresses that the garden was designed as a place of remembrance of the learned patron's journeys to India: this is shown according to her by the biographical inscription, the stelae and the patrocinium of the Ermida, which quotes that of a chapel built in Goa in 1510 and could also have been inspired by the octagonal memorial buildings of the Mughal rulers.<sup>26</sup> The Indian reminiscences of the garden were originally supplemented by Indian artefacts and codices which were presumably kept in the Quinta's country house until the early 20<sup>th</sup> century and only sold by the Cook family, who had owned Penha Verde since 1873.<sup>27</sup>

Sylvie Deswarte-Rosa has also read the reception of Indian culture as a decisive impulse for the design of the quinta garden, albeit with a different thrust. She emphasises less the aspect of *memoria* than the intellectual and cultural exchange in Dom João's circle, which included among others the Infant Dom Luís, the humanists Pedro Nunes and André de Resende (1498–1578), and the

.....  
24 Tapestry series *Deeds and Triumph of João de Castro*, Brussels, c. 1555/60, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr.n Kunstskammer, T XXII 1–10, here: T XXII 2. Cf. Bauer 1993. Numerous questions about the origin and iconography of the series are still unresolved; however, the participation of Dom Álvaro de Castro in the commission is considered probable. Castel-Branco depicts the detail with the orange branch, but does not address a possible source value of the tapestry. Castel-Branco 2017, 296.

25 Freire de Andrade, Liv. I, cap. 14, S. 8 und Liv. I, cap. 30, 20.

26 Castel-Branco 2017, 96, 310.

27 Moreira speaks of a veritable chamber of wonders (Moreira 1993, 27–28). See also Castel-Branco 2017, 302–304.



artist and art theorist Francisco de Holanda (1517–1585). The discourse on 'Indian antiquities', inspired by Dom João's descriptions of Indian architecture<sup>28</sup> and the artefacts brought to Portugal, namely the stelae, could be located in the context of Holanda's ideas on a universal, divinely inspired art, or could even have fuelled them.<sup>29</sup>

From my point of view, however, another aspect is fundamental for understanding the wilderness garden of Penha Verde, and this too, as will be shown, is the result of cultural exchange: its character as a retreat in wild nature, which is linked in many ways to the humanistic discourses described. The retreat function is alluded to in Couto's statement quoted above, as well as in a letter from Dom Luís to Dom João, which reached the latter during his second stay in India: "And I trust God to give you the strength to face the great tasks and problems of India, and I hope in God that when you do so you will crown the peaks of the Serra de Sintra with ermidas and with [monuments of your] vic-tories and that you may visit them and draw much rest from them."<sup>30</sup> Although the function of Penha Verde as a place of retreat is also a consensus among researchers, I think it is worth taking a closer look at the intellectual-historical traditions into which Dom João places himself with his creation and where its originality lies.

.....

28 Dom João describes in detail the temple complexes of Elephanta and Salsette: Castro (1538–1539) 1843, 64–69 (Elephanta), 75–81 (Salsette). The Shiva temple at Elephanta was probably built between the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries: <https://whc.unesco.org/en/list/244/>, "Elephanta Caves". The site on Salsette Island, now known as Kanheri, on the other hand, is probably a Buddhist cave monastery built between the 1<sup>st</sup> and 10<sup>th</sup> centuries: Ray 1994.

29 See Deswarte-Rosa 1985, 65–69 on the connections between Dom João, the Indian artefacts and the quinta with Holanda's reflections. In general on Holanda's theory: Deswarte-Rosa 1985 and Russo 2020. In the 13<sup>th</sup> chapter of the 2<sup>nd</sup> book of his *De pintura antigua*, Holanda, under the impression of the much admired art from the newly discovered regions of the world – and possibly the conversations with Dom João – drafts the theory of a universal human creativity that could not be justified by concrete processes of reception (for example, through knowledge of ancient art). The term "pintura antigua" is to be understood in a figurative sense; it also refers to sculpture and architecture and means a supra-temporal quality of the works.

30 „E confiai em Deos, que vos dará forças para poderdes com os grandes trabalhos, e desordens da Índia, e eu espero nelle, que fazendo vós assi, venhais encher estes picos da serra de Sintra de Ermidas, e de vossas victorias, e que as visiteis, e logreis com muito descanso vosso.“ Quoted from Freire de Andrade (1651) 1837, Livro Quarto, no. 97, 292–293, translation by the author.

The function of the quinta as a place to recover from great labours and glorious deeds and at the same time as a place "for philosophising", for scholarly exchange in a natural, informal environment – these are first of all the ingredients of early modern villa life dedicated to "otium cum dignitate", "dignified leisure", as Bernhard Rupprecht has described it for Italy.<sup>31</sup> In humanist circles, the ideal relationship between "active" – often military – and "contemplative" – religious and educational – components in life had been debated since the 15<sup>th</sup> century at the latest, and their balance was considered ideal.<sup>32</sup> In the 16<sup>th</sup> century, the theme played a central role in the writing on the villa and was also specifically addressed in the decoration of villas, for example in the endowment inscription on the façade of Girolamo Genga's (c. 1476–1551) extension to the Villa Imperiale in Pesaro (1530–1536) for the Duke of Urbino Francesco Maria I della Rovere (1490–1538), which Francisco de Holanda visited and drew. Like in Dom Luís's letter to Dom João, the hardships of war are contrasted with the pleasures of country life, here subsumed under the terms "negotium" and "otium".<sup>33</sup> Involvement in this important discourse of the Italian Renaissance is not unexpected for the circle around Dom João. Especially in the first decades of the 16<sup>th</sup> century, contacts between Rome and Lisbon were close and fruitful. Personalities such as Francisco de Holanda or the Portuguese ambassador to the papal court and later Cardinal Dom Miguel da Silva (1480–1556), the addressee of Baldassare Castiglione's (1478–1529) *Il Cortegiano* (1528), acted as intermediaries between the intellectual circles in Italy and Portugal.<sup>34</sup>

.....

- 31 Rupprecht 1966 with a detailed overview of the Italian villa literature. The term "otium cum dignitate" was coined by Cicero in *De oratore*, I, 1. See also Leuschner 2013, 229–231.
- 32 E. g. in Cristoforo Landino's *Disputationes Camaldolenses* (1471), see Brink 2000, 65–66, and Caby 2011, or in Baldassare Castiglione's *Libro del Cortegiano* (1528), I, ch. 45, see Brink 2000, 121–124.
- 33 Drawing in Francisco de Holanda, *As antigualhas*, c. 1538–40, pen, brown ink and watercolour on paper, 39,3 x 27,1 cm. El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Inv. 28.I.20, fol. 44v. Illustrated in: Eiche 2000, 30. The inscription originally read: "Fr[ancesco] Mariae Duci Metaurensium a bellis redeunti Leonora uxor animi eius causa Villam exaedificavit pro sole pro pulvere pro vigiliis pro laboribus ut militare negotium requiete interposita clariorem laudem fructusque uberiores pariat." Cited in King 2006, 823, note 4.
- 34 It is to the credit of Sylvie Deswarte-Rosa in particular to have researched these networks. See e. g. Deswarte-Rosa 1985; Deswarte-Rosa 1992; Deswarte-Rosa 1997.

As already mentioned, both religious and educational activities are counted as part of the "vita contemplativa". Dom João's retreat offered space for both. Dom João may have found a concrete inspiration for such a hybrid connotation of a place of solitude in nature in Francisco Petrarca (1304–1374) *De vita solitaria* (1346–1366), an aspect that has not yet been considered for the interpretation of the wilderness garden of Penha Verde.

Petrarca's writings were widely received in Portugal at the turn of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, mediated by Italian Petrarchism. The anonymous work *Bosco deleitoso*, written around 1515 and dedicated to Queen Leonor (1458–1525) of Portugal, for example, refers closely to the *vita solitaria*.<sup>35</sup> Francisco de Holanda was also an admirer of Petrarca. On his return journey from Italy to Portugal, the artist visited the poet's country residence in Vaucluse (Provence), the setting for the *vita solitaria*. A watercolour in Francisco's *Antigualhas* codex shows a landscape panorama of the Vaucluse with the source of the Sorgue (Fig. 6). An inscription describes the mountain wilderness as a "beato loco", a blessed place.<sup>36</sup>



Fig. 6 |

Francisco de Holanda, aquarell drawing of the Vaucluse with the Sorgue spring, c. 39 x 27 cm, pen, brown ink and watercolour on paper, in: *Antigualhas*, 1539–1540, El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, sign. 28.I.20, fol. 49v. (in: Deswarte-Rosa 1991, 81)

In Petrarca's *De vita solitaria*, the Vaucluse becomes the setting for a new way of life: Here the "solitarius", as the poet's *alter ego*, tries out his solitary life dedicated to intellectual and spiritual activities as a temporary 'time-out', a res-

.....  
35 Deswarte 1992, 77–82; Bonomini 2008.

36 Deswarte 1992, 80–82.

pite from the official business that repeatedly calls him to cities or the court. As Karl A. E. Enenkel has described, it is precisely the special characteristics of the place which are described as indispensable for the 'solitary life'.<sup>37</sup> Even though the Vaucluse was populated, Petrarca emphasises the solitude and tranquillity that relax the mind and make it alert at the same time. The description of the natural beauty of the place also takes up a great deal of space. The description of the wooded mountain wilderness uses literary elements of the ancient *locus amoenus*, such as shady groves, babbling water, and birdsong.<sup>38</sup> He also describes the far-reaching view from the mountain peaks. The life of the solitary is one of freedom, which lies in self-restraint and modesty, as well as in the concentration thus made possible on the essentials, which are difficult to maintain in the "negotium" of everyday life. Nevertheless, the *solitarius* receives friends who share his interests to hold learned conversations with them.

Petrarca situates this way of life in various cultural reference systems: On the one hand, in the aforementioned tradition of ancient villa poetry, especially Horace and Cicero, who, like Petrarca at the beginning of the first book of the *Vita solitaria*, had described their rural life as a healthy and happiness-inducing counter-design to the depraved and corrupt city life. On the other hand, it is also the Christian *solitarii* to whom the poet pays extensive homage. Large parts of the second book, which reviews the exempla of the solitary life, are devoted to biblical personalities as well as a long series of Christian hermit saints – from the legendary St. Paul of Thebes to Romuald of Camaldoli (c. 952–1027). Nor does a pagan temple rise in Petrarca's lonely place, but a church of the Virgin Mary; the monastic hourly prayers structure his daily routine.<sup>39</sup> Considering the rich reception history of the *vita solitaria*, it is therefore important to emphasise that not only the concept of early modern villa life received important impulses from Petrarca's model of life, but also the phenomenon of courtly hermitages, which can be traced at the latest since the

.....  
37 Enenkel 1991; Enenkel 2018 on Petrarca's conception of his "solitary place".

38 On the *locus amoenus*: Curtius 1954, 202–206. See Horsch 2008, 78–79, and Enenkel 2018, 61–69, for the reference to Petrarca.

39 Vossler 1950, 25, 48–51; Enenkel 2018, 38, 49–52. Also in Book 2, Petrarca states his intention to erect an altar to Mary in his garden, "whose [...] fruitful virginity causes all the altars and temples of the gods to collapse." Petrarca 1955, II, cap. XIV, 566, translation by the author.

early 16<sup>th</sup> century in the residences, villas and especially gardens and parks of numerous European countries.<sup>40</sup> The synthesis of different models of solitary retreat and the conception of the "solitary life" as a temporary vacancy make it attractive and feasible for learned lay people.<sup>41</sup>

Dom João's retreat to the Quinta da Penha Verde has remarkable parallels with Petrarca's solitary life. Here he withdrew, as already discussed, alternating with phases of *vita activa*, "to philosophise" and to receive friends. However, the fact that the Christian tradition of retreating into solitude was also crucial for the conception of the grounds is proven by the Ermida da Nossa Senhora do Monte as the ideal centre of the wilderness garden. As Dom Luís' quoted letter suggests, further Ermidas were already planned during Dom João's lifetime.<sup>42</sup> The chapel on the mountain peak possibly also aroused associations in Dom João's circle with the Vaucluse with its Church of the Virgin Mary or with the planned Marian altar in Petrarca's garden. But above all, the wild part of the quinta garden corresponded closely to the "locus solitarius" sketched by Petrarca: a rocky and wooded mountain wilderness with a broad view over the landscape.

As already mentioned, Petrarca combines two cultural reference systems for the retreat into solitude; however, there are also two landscape imageries that characterise the solitary place: On the one hand, these are the *topoi* of ancient bucolic literature, which were also used for descriptions of villas. On the other hand, the wild natural places of the Bible also flow into the text: in both the Old and New Testaments, wastelands and mountains are privileged places of prayer, encounter with God, and purification; in the second book, for example, Moses', Elijah's, John the Baptist's and Christ's retreat into nature are mentioned.

These two traditions – the classical *locus amoenus* and the sublime wilderness of the biblical desert – are blended already in the literature of the late-antique Christian Desert Fathers: Of course, the anchorite wilderness is

.....

40 Horsch 2008, 77–80; Horsch 2011, 99, 105, 107–108; Horsch 2018, 14–15.

41 See Göttler 2018, 29–34, on various manifestations of the discourse of solitude since the late Middle Ages.

42 See above, note 30.

firstly compared to the biblical sites of numinous nature, but in several cases, the descriptions make use of the ancient *topos* of the *locus amoenus*. This view of the desert (“eremos”) is found already in the letters of Basil of Caesarea (4<sup>th</sup> century)<sup>43</sup> and in Eucherius of Lyons *De laude eremi* (6<sup>th</sup> century)<sup>44</sup> – and it can be pursued until the 16<sup>th</sup> century with – to quote examples from the Iberian Peninsula – the writings of San Juan de la Cruz (1542–1591), Frei Agostinho da Cruz’s (1540–1619) poems about the serra d’Arrábida in Setúbal or Bernarda da Lacerdas *Soledades de Buçaco*.<sup>45</sup> This tradition plays widely with the ambiguity of wild nature. It is frightening, hostile to human life, opposite to the productive rural landscape or garden, but at the same time, it mirrors the sublimity of the original creation and – just because of its strangeness to human life – can perfectly be adapted to religious associations and meditation. Also, the imagery of the *locus amoenus* applies more easily to the European “deserts”, which were in fact rather thick woods or rough mountains than sandy deserts, as is shown also in the long iconographical tradition of the desert saints.<sup>46</sup>

The landscape of the Serra da Sintra corresponds perfectly to this image. Its significance as a sacred landscape goes back far before the Christianisation of the Iberian Peninsula. The Romans consecrated this westernmost tip of Europe to the goddess of the moon, as the name “monte da lua” attests to this day.<sup>47</sup> The Serra has the shape of a narrow mountain range that stretches for about 10 km between Sintra in the east and Cabo de Roca in the west. The highest peak, the Cruz Alta in the Parque da Pena, reaches a height of 528 m; the wilderness garden of Penha Verde, as well as the Monte das Alvéssaras which belongs to the quinta, reach a height of 350 m. The landscape is characterised

.....  
43 Basilius 1995, Letter XIV (to Gregory of Nazianzus), 124–125; Eucherius 1621, 37, 39–40.

44 Ost 1971, 31.

45 All discussed with regard to the concept of solitude and solitary landscape in Vossler 1950, 195–206 (Agostinho), 241–248 (Juan), 254–260 (Bernarda).

46 On the “forest desert” Le Goff 1985, 59–75; Fischer 1997; on the iconography of the hermits Velhagen 1993 and most recently several contributions in Enenkel and Göttler 2018.

47 Above the beach of Alto da Vigia near Colares, a Roman sanctuary of Sol and Luna was discovered in 1505, which Francisco de Holanda recorded in drawings in his work *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (1571, Biblioteca Nacional de Ajuda), see Deswarte-Rosa 1985, 66.

by numerous visible natural rocks; furthermore, there is a special microclimate with high humidity and moderate temperatures, which provides ideal conditions for plant growth, especially for trees.<sup>48</sup> With its dense forest, rugged hills, and bizarre rock formations, the Serra thus corresponds ideally to the cultural image of the "eremos". It is therefore not surprising that not only fortresses and quintas have been built here since the Middle Ages, but also numerous eremitical dwellings and small convents, for example in Penha Longa or Pena.<sup>49</sup> Despite their solitary life, there were connections between the monasteries and hermitages and the court as well as the population of Sintra, as is evidenced by the example of Nossa Senhora de Pena and the foundation of the Hieronymite convent there by Dom Manuel I. Dom João de Castro and his descendants also contributed to this image of a sacred landscape through their foundations, not only through the chapels of Penha Verde but also through Dom Álvaro de Castro's foundation of the Mosteiro dos Capuchos, the "Cork Convent", in 1560, which impressively reflects Penha Verde's rocky wilderness aesthetics in its design and became a place of longing for the Romantic period in Sintra.<sup>50</sup>

As we have seen, the view into this landscape from the belvedere terrace of Penha Verde is an integral part of the garden and, what is more, just the same kind of sacred wilderness is integrated "en miniature" into the garden precinct. Penha Verde is designed in conformity with the "genius of the place" which is that of a numinous wilderness.

While the strong connection to the hermitic desert seems logical for the settling of hermitages and small convents, it might at first seem a strange idea in a courtier's quinta garden. However, when viewed in the broader context of European garden art and landscape design of the early modern period, the grounds no longer appear so contextless.

.....

48 On the geological and meteorological characteristics of the Serra, see Castel-Branco 2017, 272-276.

49 See Castel-Branco 2017, 283-284. On Pena, see the contribution by Oliveira Sonius in this volume.

50 Gaspar 2017. It has not yet been recognised that the convent is already described in Christian Cay Lorenz Hirschfeld's *Theorie der Gartenkunst*, vol. 3 (Leipzig 1780), 101, as an ideal-typical example of a hermitage, albeit under the erroneous designation "Cabo di Rora".

The upper part of the Penha Verde estate can be described as an outstanding and well-preserved example of a non-formal Renaissance Garden. The best-known example of this type today is surely the Sacro Bosco di Bomarzo in Latium, begun shortly after Penha Verde in the late 1540s by Vicino Orsini (1523–1585), prince of Bomarzo.<sup>51</sup> Scholars specialized in Italian Renaissance Gardens such as Claudia Lazzaro have traced several further examples of designed landscapes deviating from the geometric groundplan patterns and clipped hedges corresponding to the commonplace image of an Italian Renaissance Garden,<sup>52</sup> and they were common in other European countries too.<sup>53</sup> The most widespread of these designed wildernesses were the hunting preserves, but there were also other forms, partly autonomous, partly integrated into villa gardens. These green spaces have met much lesser research interest than the geometric gardens, also because many of them have been destroyed.

Three Italian gardens may serve in the following as comparative examples for Penha Verde.



Fig. 7 |

Fiesole, Villa Medici and former church of San Girolamo, aerial view (Photo: Stefano Casati, Florence)

The first is Villa Medici in Fiesole (Fig. 7), built for Giovanni di Cosimo de' Medici (1421–1463) around 1450. Amanda Lillie has shown in a seminal

51 For Bomarzo: Bredekamp 1985 (especially vol. 2); Lazzaro 1990, 121–130; 135–143; Frommel 2009.

52 Lazzaro 1990, Kap. 5 („Nature Without Geometry: Vineyards, Parks and Woods“, 109–131); Brunon 2005.

53 For Germany: Bachmann 1951; Dorgerloh 2011.



article that this villa, a milestone in seemingly hedonistic Renaissance villa culture, had strong connections to the surrounding “penitential” landscape of Fiesole.<sup>54</sup> The rocky hill had been a holy place since early Christian times and home to several hermitages as well as reformed mendicant convents. In 1515, Pope Leo X Medici granted an indulgence for climbing up a flight of stairs between the villa and the medieval hermitage of San Girolamo further up the hill. The Fiesole landscape – which was linked to the villa by a system of views and pathways – could thus be read in a double sense: as a classical “locus amoenus”, but also as a Christian “eremos” – just like the landscape descriptions in anachoretic literature quoted above – and just like the Serra de Sintra. In Penha Verde however, the integration of the landscape goes one step further than in Fiesole by introducing wild nature into the precinct of the garden.



Fig. 8 |

Pesaro, Barchetto, drawing by Francesco Mingucci, 1626, 36,4 x 48,1 cm, pen, tempera and watercolour, in: *Stati domini città terre e castella dai Serenissimi Duchi e Principi Della Rovere [...]*, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4434, n. 10 (in: Mingucci 1991)

This was also the case in our second example, the “Barchetto” of Pesaro – sadly destroyed in the 19<sup>th</sup> century – where in the 1530s a fake ruin of a hermitage – in reality, a casino with apartment and chapel – was built by Girolamo Genga for Francesco Maria I. della Rovere, Duke of Urbino, from whom we already heard before.<sup>55</sup> The Barchetto was a small wooded deer park located within the city walls and could have been visited by Francisco de Holanda on

54 Lillie 2007/2008.

55 Pinelli and Rossi 1971, 246–251; Martufi 2002; Horsch 2008.

his stay at Pesaro. The original ‘wild’ appearance of the Barchetto which was transformed into a more formal garden in the 1590s (Fig. 8) was associated with a natural wilderness and as such with the imagery of the “eremos”. But the Barchetto is also interesting with regard to its function: We know that it was used by the duke for promenades and pastimes, but also for pre-Easter spiritual retreats during which he was assisted by the Franciscan friars of the adjacent convent. As this example shows, the classical "otium" could be entangled with the Christian and specifically the eremitic withdrawal not only in writings but also in real places and practices.

The flexibility and simultaneity of different spheres and roles, the oscillation between *vita activa* and *vita contemplativa*, between sacred and profane, is also characteristic of our third example: the Sacro Bosco of Bomarzo. Prince Vicino Orsini designed it as a wood of wonders and monsters, but despite the fantastic themes of the sculptures, it shows striking similarities to Penha Verde. Stone benches invite for contemplative rest; sculptures and inscriptions in the natural rocks – some of them quotations from Petrarca – allude to the complex system of cultural, literary, and personal reminiscences which were staged here as surprising experiences. But the Sacro Bosco bears also allusions to a Christian holy landscape, as shows the “temple”, a round domed chapel, dedicated to Maria Assunta, as well as a relief of the penitent Mary Magdalene in the desert which was found next to the famous leaning house (Fig. 9).<sup>56</sup>



Fig. 9 |

Bomarzo, terrace of the leaning house with Mary Magdalene relief, begun in the late 1540s (Photo: author)

.....  
56 The relief is mentioned in Brunon 2011.

Very interesting are the allusions to Etruscan culture, such as the false ruin of an Etruscan grave, which fit into the contemporary interest in alternative antiquities.<sup>57</sup>

Numerous parallels can be seen between the three Italian examples and Penha Verde: As in Fiesole, the *genius loci* of a hermit's landscape is taken up and integrated into villa life. The integration of the view into the surrounding landscape as a constitutive element of the design can be considered an outstanding feature of both complexes. As in Pesaro, a 'wild' garden in Penha Verde serves a warlord for relaxation and spiritual empowerment; as in Bomarzo, the place of solitude is syncretic in character and its design is entirely in harmony with the wild nature found there. The influence of Petrarca's *De vita solitaria* is conceivable for all the sites mentioned: the model of withdrawal presented there is associated with wild nature and filled with contemplation and studies – and could therefore serve as a model for erudite and culturally open-minded patrons like Giovanni di Cosimo de' Medici, Francesco Maria I. della Rovere, Vicino Orsini or Dom João de Castro.

Surprisingly, the possible orientation towards the *vita solitaria* also offers a further explanation for the presence of the Indian stelae in the garden of Penha Verde, whose interpretation in research has so far oscillated between "trophy" and object of scientific or art-theoretical interest. I would like to present further arguments for the latter interpretation. In addition to Holanda's theory of the "prisca pictura", the relationship between the traditional knowledge of India and its spirituality and the monuments visited and collected by Dom João could also have been the subject of the learned discussions at Penha Verde.<sup>58</sup> The European concept of Indian spirituality was shaped since Antiquity by the complex tradition of the encounter of Alexander the Great or his companion Onesikritos with Indian ascetics (named "gymnosophists", "naked sages" by the Greek authors), among them Calanos and Dandamis (in Latin: Dindimos). This episode has presumably at its core a real incident from the Macedonian ruler's campaign in India (326 BC). Numerous ancient and medieval authors spread the story in various versions; the *Collatio Alexandri et Dindimi*, for ex-

57 On the Etruscan elements in Bomarzo see Coty 2013.

58 Deswarte-Rosa 1985, 68.

ample, or the corresponding episode in the *Alexander Romance*, in which Dom João was demonstrably interested, were very well known.<sup>59</sup> In the second book of Petrarca's *De vita solitaria*, the Indian "gymnosophists" are presented in great detail as the most important non-European examples of life in solitude – along with the Nordic Hyperboreans and Gallic Druids, who are only briefly mentioned.<sup>60</sup> Petrarca emphasises that he does not approve of all the practices of the Gymnosophists – for example, their nudity or their excessive asceticism – but he praises their contempt for everything worldly, their contemplation, their equanimity, their "dwelling close to nature and the source" and "the solitude and solitary life" they lead.<sup>61</sup> He also emphasises that the Gymnosophists "in this generation" had perfected the solitary life the furthest.

As already mentioned, Dom João was interested in manuscripts of the Alexander Novel and was obviously aware of other sources on Indian spirituality too. In the *Roteiro De Goa a Diu*, he makes comparisons between the Hindu and Christian religions and sees in the Brahmins followers of Pythagoreanism.<sup>62</sup> His detailed descriptions of the temples in Elephanta and Salsette suggest that he strove to expand ancient knowledge, but also tried to come to his own conclusions, beyond the 'state of research', from observation and comparison with phenomena known to him. Even if, given the inconceivable dimensions of the temple complex at Salsette, he suspects that diabolical forces must have been at work there and therefore hesitates to place it above the Seven Wonders of the World,<sup>63</sup> on the other hand, he makes serious attempts to interpret the iconography of the representations. Among other things, he sees symbols of the universe in the spherical endings of the stupas in the temples at Salsette.

.....

59 E. g. Palladius, *De gentibus Indiae et Bragmanibus*; Cicero, *Tusculanis Quaestionibus.*, lib. V.; Plinius, *Historia Naturalis*, lib. VII, cap. II. See Pfister 1941 and Steinmann 2012.

60 Petrarca 1879, Lib. II, Cap. XXXIV, 145–155.

61 "la selvaggia abitazione, e la vicin ta del fonte [...]", "la solitudine e la vita solitaria". Petrarca 1879, Lib. II, Cap. XXXIV, 151.

62 Castro 1843, 115–116.

63 Castro 1843, 75 (concerning the temples of Salsette): "And as far as I know, this work is so amazing that it compares very little to the Seven Miracles of the World, except if I take the price from it, it seems that men are not capable nor beyond their understanding and power, of doing it, but that it is done by spirits and devilish art: which as far as I am concerned there is no doubt". Cf. also Deswarte-Rosa 1985, 68.

Dom João perhaps saw this interest in Indian culture and spirituality reflected in Petrarca's extensive passages on the Gymnosophists – even if his own visual experiences went beyond his book knowledge. The appreciation of the Gymnosophists in ancient literature and their inclusion in Petrarca's series of exemplars of contemplative solitary retreat to nature may have prompted Dom João to place the Sanskrit stelae and sculptures in his wilderness garden as a reminiscence of Indian spirituality and, in particular, of the naturalistic *vita solitaria* of the ascetics there.



Fig. 10 |

"Gymnosophists" as examples of solitary life, fresco by Taddeo Zuccari, Stanza della solitudine in the Farnese Palace of Caprarola, 1564–1565 (Photo: Martin Raspe, Rome)

A generation later, the Gymnosophists were also integrated as examples of the solitary life in the fresco decoration of the "Stanza della solitudine" in the Palazzo Farnese of Caprarola, created by Taddeo Zuccari in 1564–1565

and also inspired by Petrarca (Fig. 10).<sup>64</sup> Here, as in Penha Verde, the Indian ascets are integrated into a polyphonic culture of solitude, which, from the point of view of the time, could only be justified through its integration into the Christian world view.

In the generations following, the references to the hermit wilderness at Penha Verde which had been established by Dom João in a rather syncretist spirit were further developed by his descendants – now in the context of the confessional age and thus more explicitly rooted in the Christian tradition: While his son Dom Álvaro founded the Convento dos Capuchos in the Serra de Sintra, his grandson Dom Francisco, a high-ranking cleric, expanded the garden by building several fountains and chapels. At the beginning of the 17<sup>th</sup> century, religious garden art and places of withdrawal in wild nature – often in the guise of courtly hermitages – had become a major task in several European countries. Portugal has played a very important, albeit not so well-known role in this development, which calls for further research. While religious themes in garden art fitted well into the representation of high-ranking Portuguese clerics and nobles of the confessional age, and vice versa, green spaces in sacred contexts – convent gardens such as the Parque da Sereia in Coimbra, “deserti” such as the Mata do Buçaco near Luso and pilgrimage sites like Bom Jesus do Monte at Braga– were equipped with the entire repertoire of Early modern garden art.<sup>65</sup>

At the beginning of this rich development stood Penha Verde as a hybrid solitary garden. It had offered Dom João a projection surface on which he tried to reconcile the *genius loci* of the Serra de Sintra, his humanistic education, but also the personal experiences of a global world that transcended these and led to the unique integration of Indian artefacts into the wilderness garden. Dom João's creation must be regarded as a key piece of Portuguese garden culture, witnessing its European and even global range.

64 Cf. on the programme of the Stanza della solitudine in detail Leuschner 2013.

65 The author is currently preparing a study on the monastic wilderness landscapes in Portugal.

**BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ALBUQUERQUE, Luís. CORTESÃO, Armando: Obras completas de D. João de Castro. Academia Internacional de Cultura Portuguesa, Coimbra: Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1976, vol. V.
- ALMEIDA JORDÃO, Francisco de: Relação do Castello e Serra de Cintra e do que ha que ver em toda ella (Lisboa 1748). Reprint Coimbra: A. Duarte Areosa, 1874.
- ASENSIO, Eugenio: Un relato árabe recogido per D. João de Castro, in: Asensio, Eugenio (ed.): Estudios Portugueses, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris: Fundação Calouste Gulbekián, Centro Cultural Português, 1984, 325–347.
- BACHMANN, Erich: Anfänge des Landschaftgartens in Deutschland, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 5, 1951, no. 3/4, 203–228.
- BASILIIUS: Letters and Select Works, eds. Schaff, Philip/Wace, Henry, Edinburgh: T&T Clark, 1995 (Nicene and Post-Nicene Fathers, vol. 8).
- BAUER, Rotraud (ed.): Die Portugiesen in Indien: die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien, 1538–1548. Exhibition Catalogue Vienna 1993, Vienna: Kunsthistorisches Museum, 1993.
- BONOMINI, Guido Alberto: O itinerário para as delícias: o locus amoenus entre o De vita solitária, de Francesco Petrarca e o Boosco Deleitoso, Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras 2008. Online publication, <http://www.livrosgratis.com.br>.
- BREDEKAMP, Horst: Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo: ein Fürst als Künstler und Anarchist. Worms: Werner, 1985 (Grüne Reihe; 7).
- BRINK, Claudia: Arte et marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000.
- BRUNON, Hervé: Dalle „fiere non rapaci“ ai „fruttiferi e pomati arbori“: Villa Lante a Bagnaia e l’evoluzione del barco nel Rinascimento, in: Frommel, Sabine (ed.): Villa Lante a Bagnaia, Milan: Electa, 2005, 31–43.
- BRUNON, Hervé: Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance, in: Ribouillault, Denis/Weemans, Michel (eds.): Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l’Europe de la première modernité (Sacred Landscape: Landscape as exegesis in Early Modern Europe), Florence: Olschki, 2011 (Giardini e paesaggio, 29), 283–316.
- BUCK, August: „Arma et litterae“ – „Waffen und Bildung“. Zur Geschichte eines Topos, Stuttgart: Steiner, 1992 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., 28, 1992, no. 3, 61–74).
- CABY, Cécile: Il mito umanistico dell’eremo, in: Cappelletti, Francesca/Zanardi, Paola (eds.): Le tentazioni dell’Eremitage; ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all’Illuminismo, Genève/Milan: Skira 2011, 53–67.
- CAETANO, Maria Teresa: Sintra Ex Arte Renascimento, Maneirismo e Estilo-Chão, in: Tritão. Revista de História, Arte e Património de Sintra, no. 1, 2012, 1–31.
- CARITA, Hélder. CARDOSO, António Homem (photographs): Portuguese Gardens, Woodbridge: Antique Collectors’ Club, 1990.

- CARVALHO FERNANDES, Maria Antonia: Dom João de Castro, Aspekte einer Biographie, in: Bauer 1993, 15–24.
- CASPARIS, Johannes Gijbertus de: Um mistério histórico decifrado (Interview), in: *Diário de Lisboa*, suplemento de 31 de Agosto de 1967, 1; 8.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *A Índia nos jardins portugueses*, Lisbon: Verbo, 2017.
- CASTRO, Dom João de: *Primeiro roteiro da costa da Índia, desde Goa até Dio [...]*, 1538–1539, ed. Diogo Köpke, Porto: Typographia Commercial Portuense, 1843.
- CHICHORRO, Frederica Ressano-Garcia: Dom João de Castro e o universalismo da cultura portuguesa, in: Hanenberg, Marília Pereira Lúcio dos Santos Lopes (ed.): *Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 2002, 87–103.
- CONDE DA JUROMENHA, Lemos Pereira de Lacerda, João Antonio: *Cintra Pinturesca ou memoria descriptiva das villas de Cintra e Collares e seus arredores*. Nova edição profusamente illustrada e desenvolvida com muitas anotações por Antonio A. R. da Cunha, 2<sup>nd</sup> ed. Lisbon: Empreza da historia do Portugal: Livraria Moderna, 1905 (1<sup>st</sup> ed. Lisbon: Typographia da sociedade propagadora dos conhecimentos utéis, 1838).
- COSTA AZEVEDO, José Alfredo da: *Velharias de Sintra*, Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1980.
- COTY, Katherine: *A Dream of Etruria: The Sacro Bosco of Bomarzo and the Alternate Antiquity of Alto Lazio*. MA thesis, University of Washington, 2013. (URL: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/24068>).
- COUTO, Diogo: *Da Asia de Diogo Couto. Dos feitos, que os Portuguezes fizeram na conquista, e descubrimto das terras, e mares do Oriente. Decada Sexta, Parte Segunda*. Lisbon 1782, 1st ed. Lisbon 1614 (*Da Asia de João de Barros e de Diogo do Couto*. Lisbon: Regia Officina Typographica, 1777–1788, 24 vols., vol. 15).
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 2<sup>nd</sup> ed. Bern: Francke, 1954 (1st ed. Bern: Francke, 1948).
- DESWARTE-ROSA, Sylvie: *Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda*. In: *Revue de l'Art*, no. 68, 1985, 55–72.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie: *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbon: Difel, 1992.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie: *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda*, in: Ferino Pagden, Sylvia/Attanasio, Agostino (eds.): *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, Milan: Skira, 1997, 349–373.
- EICHE, Sabine: *The Duke of Urbino's Villa Imperiale: observations on the façade*, in: *Apollo*, 151, 2000, no. 457, 28–35.
- ENENKEL Karl Alfred Engelbert: *Francesco Petrarca, De vita solitaria*, Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar, Leiden/New York/København/Köln: Brill, 1990.
- ENENKEL, Karl Alfred Engelbert: *Petrarca's Constructions of the Sacred Solitary Place in De Vita Solitaria and Other Writings*, in: Enenkel and Göttler 2018, 31–80.
- ENENKEL, Karl Alfred Engelbert. GÖTTLER, Christine: *Solitude: Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, Leiden/Boston: Brill, 2018 (*Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*; 56).



- EUCHERIUS: D. Evcherii Episcopi Lugdunensis De Lavde Eremi Ad Hilarium Lerinensem monachum Libellvs, Antwerp: Moretus, 1621.
- FISCHER, Hubertus: "Nur wer den Garten bebaut, weiß, was Wildnis ist." Zum Wandel der Naturwahrnehmung, in: Palm, Heike/Wilhelm-Busch-Gesellschaft (eds.): Zurück zur Natur. Idee und Geschichte des Georgengartens in Hannover-Herrenhausen, Göttingen: Wallstein, 1997, 83–94.
- FREIRE DE ANDRADE, Jacinto: Vida de D. João de Castro quarto Viso-Rey da India, escripta por Jacinto Freire de Andrade, impressa conforme a primeira edição de 1651, ed. D. Fr. Francisco de S. Luiz, Paris: Aimé André, 1837.
- GASPAR, Nuno Miguel: The Convent of the Capuchos of Sintra: Sir Francis Cook's, artistic ruin, in: Neto, Maria João (ed.): Monserrate Revisited. The Cook Collection in Portugal, Lisbon: Caleidoscópio, 2017, 91–102.
- GÖTTLER, Christine: Realms of Solitude in Late Medieval and Early Modern European Cultures: An Introduction, in: Enekel and Göttler 2018, 1–28.
- HAUPT, Albrecht: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. vol. 2: Lissabon und Umgegend, Frankfurt am Main: Keller, 1890.
- HORSCH, Nadja: 'Otium religiosum': die Garteneremitage im Barchetto von Pesaro als christlich konnotierter Rückzugsort, in: Schweizer, Stefan (ed.): Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum, Worms: Werner, 2008, 65–80.
- HORSCH, Nadja: Gli inizi di una tipologia: ermitage di corte e primo Seicento, in: Cappelletti, Francesca/Zanardi, Paola (eds.): Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all' Illuminismo, Genève/Milan: Skira, 2011, 97–115.
- HORSCH, Nadja. STAATLICHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BADEN-WÜRTTEMBERG (eds.): Repräsentation und Rückzug: die Eremitage von Schloss Favorite Rastatt. Exhibition catalogue Rastatt 2018, Petersberg: Imhof, 2018.
- KING, Catherine: Architecture, Gender and Politics: The Villa Imperiale at Pesaro, in: Art History, 29, 2006, no. 5, 796–826.
- LE GOFF, Jacques: L'Imaginaire médiéval: Essais, Paris: Gallimard, 1985.
- LEUSCHNER, Eckhard: Otium und Virtus: Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola, in: Weigel, Thomas/Poeschke, Joachim (eds.): Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts. Münster: Rhema, 2013, 229–253.
- LILLIE, Amanda: Fiesole: "locus amoenus" or penitential landscape?, in: I Tatti studies, no. 11, 2007/2008, 11–55.
- MARTUFI, Roberta: Le ville ducali scomparse, in: Cleri, Bonita (ed.): I della Rovere nell'Italia delle corti. Vol. 2: Luoghi e opere d' arte, Urbino: Quattro Venti, 2002, 49–68.
- MINGUCCI, Francesco: Città e Castella. Reprint of Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4434 (Stati dominii città terre e castella dai Serenissimi Duchi e Prncipi Della Rovere tratti dal naturale da Francesco Mingucci da Pesaro), with a presentation by Carlo Bo, Turin: ERI Ed. RAI, 1991.
- MOREIRA, Rafael: Dom João de Castro und Vitruv, in: Bauer 1993, 25–32.
- MURPHY, James: Travels in Portugal. London: printed for A. Strahan, and T. Cadell jun. and W. Davies (successors to Mr. Cadell) in the Strand, 1795.

- NUNES, Leonardo: *Crónica de Dom João de Castro*. Edited with an introduction by Professor J. D. M. Ford, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1936.
- OST, Hans: *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf: Rheinland-Verlag, 1971 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 11).
- PETRARCA, Francesco: *De vita solitaria*. Ed. Antonio Ceruti, Bologna: Ramagnoli, 1879.
- PETRARCA, Francesco: *La vita solitaria*, in: *Prose*, ed. Guido Martellotti, Milan/Naples: Ricciardi, 1955, 286–593.
- PFISTER, Friedrich: *Das Nachleben der Überlieferung von Alexander und den Brahmanen*, in: *Hermes*, 76, 1941, no. 2, 143–169.
- PINELLI, Antonio. ROSSI, Orietta: *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo 500*, Rom: Bulzoni, 1971.
- RAY, Himanshu Prabha: *Kanheri: The archaeology of an early Buddhist pilgrimage centre in western India*, in: *World Archaeology*, 26, 1994, no. 1, 35–46.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *The Role of Portuguese Gardens in the Development of Horticultural and Botanical Expertise on Oranges*, in: *Journal of Early Modern Studies*, 6, 2017, no. 1, 69–89.
- RUPPRECHT, Bernhard: *Villa. Zur Geschichte eines Ideals*, in: Bauer, Hermann. Dittmann, Lorenz (eds.): *Probleme der Kunstwissenschaft*. 2 vols., Berlin: De Gruyter, 1963–1966. Vol. 2: *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen* (1966), 210–250.
- RUSSO, Alessandra: *Lights on the Antipodes: Francisco de Holanda and an art history of the universal*, in: *The Art Bulletin*, 102, 2020, no. 4, 37–65.
- SILVA, José Cornélio da/LUCKHURST, Gerald: *Sintra. A Landscape with Villas*, Lisboa: Ed. In-apa, 1989.
- STEINMANN, Marc: *Alexander der Große und die "nackten Weisen" Indiens. Der fiktive Briefwechsel zwischen Alexander und dem Brahmanenkönig Dindimus*, Berlin: Frank & Timme, 2012.
- STOOP, Anne De: *Demeures portugaises dans les environs de Lisbonne: histoire et décor*, [Paris]: Weber, 1986.
- VELHAGEN, Rudolf (ed.): *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Exhibition catalogue Basel 1993*, Basel: Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, 1993.
- VORETZSCH, Ernst Arthur: *Esculturas hindus em Portugal*, in: *O Instituto. Revista científica literária*, no. 73, 1926, 340–353.
- VOSSLER, Karl: *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, 2<sup>nd</sup> ed. Munich: Beck, 1950 (1<sup>st</sup> ed. Munich: Beck, 1940).



Secular Assemblages in Monastic Landscapes – The Parque da Pena in Sintra as an ambivalent natural Arabesque

**ABSTRACT**

In 1838, the Portuguese titular king D. Fernando II acquired the Hieronymite monastery of Nossa Senhora da Pena in Sintra along the lands that had once belonged to the monastery. The monastery buildings and particularly the land belonging to the convent were subsequently completely remodelled and gradually incorporated into a large-scale landscape park of immense historical and botanical significance. The paper examines the extent to which the progressive secularisation of Portuguese society affected the way this former monastic cultural landscape was dealt with after it had passed into private ownership. In effect, progressive incorporation and transformation took place. The interplay of forces between secular and sacred concepts that can be observed in the context of the park's genesis will be demonstrated in this study.

**KEYWORDS**

Garden art, Iberian Peninsula, Cultural Transfer, Botany, European History 19<sup>th</sup> century, Wilhelm Ludwig von Eschwege, Ferdinand von Sachsen-Coburg und Gotha, Green Space, Sintra, Landscape design, Landscape park

---

The Serra de Sintra, a mountain range located about 25 km northwest of the Portuguese capital Lisbon, was the favourite summer resort of the Portuguese monarchy until the beginning of the 20<sup>th</sup> century. In the immediate vicinity of the royal palace complex (Palácio da Vila) in the historic town centre, which had been in use as a summer residence from the 14<sup>th</sup> century onwards, numerous stately residences with extensive green spaces surrounding the main

houses have been built throughout the centuries.<sup>1</sup> From 1836 onwards and following this villeggiatura tradition, the Vila de Sintra became a pleasantly temperate retreat for the jointly reigning couple D. Maria II (1819–1853) and D. Fernando II (1816–1885) during the hot summer months, particularly due to the town's proximity to the Atlantic Ocean.<sup>2</sup>

Literary Romanticism had generated a specific image of Sintra and thus opened this cultural landscape into a realm of realisation for the educated bourgeois elite, including foreign social strata: “Cintra, Byron's ‘glorious Eden’, the Lusitanian paradise – who has not dreamed of it or imagined this magical place with the most brilliant colours, as a shimmering figment of the imagination! Also, every stranger rushes to visit Cintra, only to usually fall into obligatory rapture at first sight or sincerely confess that their expectations have not been fulfilled. As a rule, this is the case in all regions which enjoy a so-called European celebrity, of which one hears long and much talk about”<sup>3</sup>

Like numerous noble travellers before him, the Prussian officer and later politician Prince Felix von Lichnowsky (1814–1848) – inspired by Lord Byron's widely read work *Childe Harold's Pilgrimage*, divided into four cantos, and in keeping with his Romantic aesthetic perception of the landscape – visited Sintra in 1842 as an obligatory stop on his very personal Grand Tour.<sup>4</sup> Sintra had been sung about in almost lyrical ecstasy in the very first canto of the aforementioned epic poem after the British poet himself had visited the place

.....

- 1 See, for example, Silva and Luckhurst 1990; Luckhurst 2011; Fischer 2022 as well as the contributions of Nadja Horsch and Cristina Castel-Branco in this volume.
- 2 Born and raised in Vienna, Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha came from the Catholic branch of that noble family. In 1836, thanks to the political skill of his uncle Leopold I of Belgium, he married the already reigning monarch D. Maria II. See the following biographical studies on Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha based on detailed source studies: Teixeira 1986; Lopes 2016.
- 3 Lichnowsky 1843, 73–74 (author's translation).
- 4 During his stay in Portugal, lasting several weeks, Prince Felix von Lichnowsky visited various Portuguese cities and towns, including Setúbal, Lisbon, Mafra, Coimbra and Bussaco, Braga and Porto. During his visit to Lisbon and Sintra, Lichnowsky was welcomed by the reigning couple and he managed to gain insight into local political and social issues. Recently, Dirk Friedrich dealt with Lichnowsky's Portuguese travel memoirs published in 1843: Friedrich 2015, 5–17.

in 1809.<sup>5</sup> The first canto of the lengthy narrative poem, more precisely stanzas XVIII to XX, proves to be outstanding. In it, Byron sings of Sintra as a sublime, wild and picturesque landscape, doing this in images that were intended to have an affirmative effect befitting the subject and to satisfy the sentimental, arcadian longings of his readers.<sup>6</sup> Stanzas XIX and XX of the first canto prove to be of outstanding importance:

„The horrid crags, by toppling convent crown'd / The cork-trees hoar  
that clothe the shaggy steep / The mountain-moss by scorching skies  
imbrown'd / The sunken glen, whose sunless shrubs must weep / The  
tender azure of the unruffled deep / The orange tints that gild the gree-  
nest bough / The torrents that from cliff to valley leap / The vine on  
high, the willow branch bellow / Mix'd in one mighty scene, with varied  
beauty glow. The slowly climb the many-winding way / And frequent  
turn to linger as you go / From loftier rocks new loveliness survey / And  
rest ye at „Our Lady's house of woe; / Whre frugal monks their little  
relics show / And sundry legends to the stranger tell [...].“<sup>7</sup>

In these two stanzas Byron not only describes the central object of the landscape; he deliberately evokes there an atmosphere of the boundlessly sublime, equally generating sensual, positive emotions as well as negative sensations – even momentous shuddering experiences. These activated apperceptions, also literarily adopted in gothic novels, have been accentuated in Byron's stanzas by human intervention in nature (the monastery built by human hands on higher ground) in order to emphasise and illustrate the connection between nature and architectural achievement. The former Hieronymite Monastery of Nossa Senhora da Pena in Sintra is mentioned by name in stanza XX.

The impression of a remote place shrouded in mystery is emphatically highlighted by „the silent monks“ displaying relics and recounting legends.

.....  
5 Cf. Cooke 1990, 165–180; Luckhurst 2010, 66–67.

6 See Byron 1866, XVIII, 26.

7 Ibid. 26–27.

By connoting the landscape between nature and religion, Byron drew on a longstanding and powerful perception of that mountainous region.

Consecrated as a *locus sacer* since pre-Christian Antiquity, the Serra de Sintra subsequently mutated during the rise of Christianity into a site of secluded monastery foundations and pilgrimage cult.<sup>8</sup> Byron's meticulously stylised poetic motifs had a long-lasting impression on the imagination of an educated European readership with a discriminating literary taste: Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha, the later royal owner of the Hieronymite Monastery of Nossa Senhora da Pena, which had been abandoned in 1834, is also known to have read Byron's poignant lines of verse at some unspecified time.<sup>9</sup> According to Lichnowsky's observation quoted above, the very first encounter with Sintra's mountainous landscape in the course of the 19<sup>th</sup> century seems to have been a sublime but seemingly dystopian one, due to its rugged, barren peaks and rocky slopes, as well as its heavily deforested areas. In fact, this experience might have been one not by any means related to „Earthly Paradise“.

At the end of 1838, Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha, who by then had already adopted the name D. Fernando II as titular king, reacted to an auction by public authorities and acquired the Hieronymite Monastery of Nos-

.....  
8 As Manuel Justino Maciel has succinctly summarised, a constantly re-examined and differentiated evaluation of Sintra's landscape and nature emerged over the centuries, extending from Cabo Ofúsa to Monte Sagrado (where the sun and moon were officially worshipped in Roman times) from Christian topography to the de-mythologisation typical of the Renaissance, a time in which the *locus sacer* underwent transformation into *locus amoenus*. Finally, along with a series of different normative references, both have been condensed to the concept of an Edenic wilderness. Cf. Maciel 2007, 28 et seqq.

9 Arquivo da Casa Real/Arquivo Histórico do Ministério das Finanças-Torre do Tombo, Inventário dos Livros de D. Fernando II no Paço das Necessidades, Cota 6642, Maço 4: Byron-Lord, *Oeuvres complètes*. Paris, 1836–37, 4 Volume; Byron-Lord, *The works*, Leipzig, 1842, 5 Volume, *The poetical works*, London, 6 Volume. The holdings of the Royal Library of D. Fernando II were inventoried on the occasion of the death of his wife D. Maria II da Glória, 1853, and anew after his death. The last inventory of the book collections was published in the form of a printed catalogue in 1893 for auction purposes: *Catálogo dos livros existentes no Real Palácio das Necessidades, pertencentes à herança de Sua Magestade El-rei o Sr. D. Fernando 1893*. Maria João Neto and Joaquim Rodrigues dos Santos point out that Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha was more likely to have read Byron's epic work before his arrival, without referring to any of the above sources: Neto/Santos 2020, 47.

sa Senhora da Pena along with its surrounding grounds.<sup>10</sup> By the time of the state confiscation of church properties and the dissolution of religious orders in Portugal in 1834, the monastery had been uninhabited for several years. In signing the contract of sale, the buyer assumed the obligation to maintain the monastic monument on an ongoing basis. The public was to be granted access to the former monastery chapel, as it was considered a significant place of religious worship.<sup>11</sup> The Nossa Senhora da Pena's monastery compound and particularly the grounds belonging to the convent were subsequently and gradually transformed into a prestigious summer residence influenced by Historicism, which would become surrounded by a large landscape park of immense historical and botanical significance. Over the course of four decades, the landscape park grew to its current size of approx. 85 hectares (Fig. 1).<sup>12</sup>



**Fig. 1 |**  
Map of the Park and National Palace of Pena, Sintra  
(© 2018 PARQUES DE SINTRA – MONTE DA LUA)

10 See: Diário do Governo, 26.09.1838, no. 229, 967. The auction sale of the monastery property, which had been owned by the state since 1834, was announced on the 26th of September 1838, but the auction took place only on the 3rd of November 1838.

11 See: Sousa 1841, 30.

12 The only comprehensive, scientifically oriented park monography was published in 1960 and is still considered the standard reference to this day: Gomes 1960. A humanistic approach to the Parque da Pena is offered by the following studies: Andresen 1999–2000, 74–87; Carneiro 2009, 181 ff. The purchase or leasing of property successively took place between 1843 and 1882. A series of land purchase deeds and land leases are precisely listed in the property register of D. Fernando's inventory: ANTT, Tribunal da Boa Hora, Processo de Inventário de D. Fernando II, 6.ª Vara, 4.ª Secção, Processo N° 815/169, Caixa nr. 2, Terceiro Volume do



The entire ensemble was henceforth open to the public, in accordance with predefined rules of conduct.<sup>13</sup> The vocabulary of Portuguese Manueline style, a distinctive form of late Gothic architecture which developed alongside D. Manuel's imperialistic expansion efforts in the early 16<sup>th</sup> century, was selected for the conception and design of the new palace project, therefore manifesting as a renewed architectural legitimization of that former imperial drive (Figs. 2 and 3).<sup>14</sup>



**Fig. 2 |**

Aerial view of the  
National Palace of Pena,  
NW-Façade  
(© 2011 PARQUES DE  
SINTRA – MONTE DA  
LUA)



**Fig. 3 |**

Aerial view of the  
National Palace of Pena,  
NE-Façade  
(© 2011 PARQUES DE  
SINTRA – MONTE DA  
LUA)

---

Inventário Orfanológico, fls. 2834-2932 v.º. <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=5789587> (zuletzt konsultiert 03.05.21). Also, see Muchagato Vol. II 2011, 297–330.

- 13 MBCB, Casa Real, Núcleo D. Fernando II, Instruções aos criados sobre as visitas ao Parque, 20/09/1853 e 03/10/1853 (not inventoried). The rules of conduct were posted at all park entrances and signs pointed out the following prohibitions: 1. plants and flowers may not be picked. 2. dogs must be kept on a leash. 3. horse riding is only permitted in exceptional circumstances. 4. food baskets brought along are prohibited.
- 14 See for example Anacleto 1997; Sonius 2007; Carneiro (as in note 12); Pereira and Schedel 2016.

Baron Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777–1855), who was born in Aue, Hesse, was immediately commissioned to supervise and direct the ordered work on the palace grounds and landscape park from 1838 onwards. As a scientifically and technically versed and trained personality, Eschwege lived in Portugal as from 1803 and in Brazil after 1809. In both countries, he held leading positions in the mining sector and his comprehensive geognostic, mineralogical, meteorological and botanical research and records brought him in contact with influential scholars such as Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Alexander von Humboldt (1769–1859) and Carl Philipp von Martius (1794–1868).<sup>15</sup> The oeuvres of prominent architects were also consulted, with buildings by Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) or Karl Alexander Heideloff (1789–1865) being appropriated in this context.<sup>16</sup>

The conception of the landscape park – at least as far as its infrastructural equipment with park paths is concerned – was demonstrably influenced by two contemporary publications: Friedrich Ludwig von Sckell's (1750–1823) *Beiträge zur Bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber* (1825) and Hermann von Pückler-Muskau's (1785–1871) *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (1834). Both works arrived simultaneously in Lisbon at Eschwege's request by the end of October 1839.<sup>17</sup>

Throughout the process of planning and constructing the entire complex its conceptors thus emerge as propagators of elite knowledge and cosmopolitan rationality, for although both volumes became widely recognised as emblematic works in central European countries, they were completely unknown in the context of Portuguese garden design at that time. Projects by Schinkel, Heideloff and other prominent advocates of a fundamentally historicist

.....  
15 On Eschwege's biography and professional career, see: Sommer 1928; Beck 1956; Brysch 1996.

16 Cf. Teixeira (as in note 2), 307–308; Sonius (as in note 14), 175; Carneiro (as in note 12), 69–71.

17 MBCB, Casa Real, Núcleo D. Fernando II e Diversos, Ms 184, Cota No. 44, Documentos avulsos, Doc. 737. Invoices/receipts received by Pastor Schütze for books ordered by Ludwig Wilhelm von Eschwege arriving in Lisbon on the 26<sup>th</sup> of October 1839. Eschwege's records on the progress of the works in the park include notes on the laying out of the park paths, for which both Muskau's and Sckell's practical gardening instructions were to serve as a guidance. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838–1840, Arbeitsbericht der 4. Woche April 1839.

approach to architecture were not considered in the context of Portuguese architectural expression prior to the construction of this building complex. Scientific insights from contemporary Botany were channelled into the shaping of the Parque da Pena, so that it turned into a veritable laboratory for scientific exploration, increasingly benefiting from Eschwege's and D. Fernando's profound scientific interchanges with native and international garden experts, as they had wide-ranging networks as well as highly specialised professional advisors at their disposal. Eschwege had been a corresponding member of the Bavarian Academy of Sciences since 1846.<sup>18</sup> D. Fernando II himself was a member of the Regensburg Botanical Society from 1841, which Martius chaired during the years between 1840 and 1868.<sup>19</sup>

The creation of a landscape park had already begun immediately after the purchase of the monastery complex and the encompassing grounds, this task being given immediate priority. Meticulously written entries by Wilhelm Ludwig von Eschwege from a diary compiled between 1838 and 1840 provide information about the work steps that were still to be carried out in the park or those already completed during this period. Numerous other correspondence manuscripts and records found among the literary remains of Wilhelm Ludwig von Eschwege have also been consulted as primary sources for this same purpose.<sup>20</sup>

Initially, the creation of the large landscape park focused on the extensive woodland area surrounding the later palace complex.<sup>21</sup> Originally, the lands

.....  
18 See: Almanach of the Royal Bavarian Academy of Sciences 1855, 104.

19 <https://www.uni-regensburg.de/bibliothek/ueber-uns/sondersammlungen/archivarisches-schriftgut/arb/index.html> (last consulted 18.04.2023). Carl Friedrich Philipp v. Martius, son of the co-founder of the Regensburg Society, was Professor of Botany and Director of the Botanical Garden in Munich, later Secretary of the Natural Science and Mathematics Class of the Bavarian Academy of Sciences. D. Fernando II was likely persuaded to become a member of the Regensburg Botanical Society through Eschwege's mediation.

20 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signaturen Nr. 1n, 42 und 78.

21 In his 1841 published work, *Memória historica sobre a origem da fundação do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Pena*, António Dâmaso de Castro e Sousa commented on a meeting he had with Wilhelm Ludwig von Eschwege in Sintra on the 5<sup>th</sup> of November 1840, who informed him about the recent planting of approximately ten thousand trees. Sousa (as in note 11), 30. Therefore, Castro e Sousa's statement is consistent with an entry by Wilhelm Ludwig von

around the former Hieronymite monastery had been in use by the monastic community for self-sufficiency purposes and as a wilderness setting and a shelter for the protected and solitary retreat of the monks. After the monastery complex had been abandoned by them, the existing stock of trees was severely decimated by the successive, massive deforestation carried out by local residents.<sup>22</sup> Immediately after commencing the restoration work on the monastery complex, the intensive clearing of the fields surrounding the monastery as well as the systematic planting of various tree specimens (including non-native varieties) was started: In particular, an undated report by Eschwege should be consulted, as it contains valuable reflections on the intention of an adequate, efficient, but equally aesthetically elaborate planting of certain types of trees and flowers in distinct areas or on various heights throughout the park.<sup>23</sup>

The mutual bond of friendship between Eschwege and the Munich botanist Martius led to a long-lasting correspondence between both men – they were both engaged in the scientific exploration of Brazil.<sup>24</sup> This corpus of letters shows, for example, that Martius sent Eschwege copies of his multi-volume standard work on the natural history of palms (*Historia naturalis Palmarum*, 1823–1850), expressing great sympathy for the creation of the Parque da Pena and encouraging him to plant non-endemic, exotic species (Agave, Aloe, Hechtia, *Vellozia compacta*, Guava) from the American continent.<sup>25</sup> The topic of the correspondence was also the appropriate acclimatisation of exotic wood

---

Eschwege indicating that as early as the second week of February 1840, "a total of 9410 trees had been planted"; in the course of the year a further entry was appended on the planting of "in total over 268 trees and shrubs". HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838–1840, Arbeitsbericht der 2. Woche Februar 1840 und Arbeitsbericht der 1. Woche Dezember 1840.

22 Cf. Sousa 1951, 61–62.

23 MBCB, Casa Real Núcleo D. Fernando II, Vários, Überlegungen für die zweckmässigste Bepflanzung in Pena, undated document. Above all, chiaroscuro effects by planting different types of trees (cypresses, pines, chestnuts, acacias, elms) and their targeted grouping between the valleys, at special sites and nearby rock formations are explained in great detail.

24 On Carl Philipp von Martius as a naturalist and botanist see, for example, Schneider 2008, 114–130; Wesche 2020.

25 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 39, Brief Martius an Eschwege vom 17. März 1839; Brief Martius an Eschwege vom 30. April 1839; Brief Martius an Eschwege vom 29. März 1840.

species and other plant stocks for the park, as well as the ideal growth situation for them.<sup>26</sup>

It should be obvious that Friedrich Ludwig Wilhelm Varnhagen (1783–1842) – as a long-time friend and companion of Eschwege and who had been entrusted with the management of the Portuguese state forests – also assisted the ongoing design of the landscape park with extensive botanical knowledge and his comprehensive expertise.<sup>27</sup> Nevertheless, the involvement of further Royal Court Gardeners, botanists and renowned garden specialists from abroad – especially in the 1840s – as part of the planning process and the realisation of the Parque da Pena can be unequivocally proven. In 1839, the Austrian physician and botanist Friedrich Welwitsch (1806–1872) travelled to Portugal; he

.....

26 Ibid. Eschwege's contribution to the publications of the Bavarian Academy of Sciences and Humanities, edited by members, also contains detailed information on the nature of the terrain, of which the following excerpt may serve as an example: "What is also immensely detrimental to the tree vegetation here, if one also protects it against other dangers, are the devastating cold dry winds accompanied by salty damp mists, which tend to blow from the quadrant from NE to NW and have their most damaging effect on the young foliage from the month of March until the end of May, often scorching all the leaves of the softer types of foliage in 24 hours as if by fire, so that growth is disturbed for the whole year. Only trees that have protection from these winds can thrive, so care must be taken to provide artificial protection for all young trees, for which the *Canna indica* provides the best solution since it reaches a height of 15 feet and thus creates living hedges. The best protection for later times is the two species of pine here, both *Pinus sylvestris* and the *maritima*, which defy all winds and thrive on the poorest soil, since their roots penetrate even into the loose constituents of the granite and yet develop a vegetative power that is astonishing, since most of them grow in two shoots a year from the third year onwards. Most of them shoot up 3 to 5 feet annually in two shoots from the third year onwards so that I now already have 7-year-old forest sections that reach a height of about 20 feet." *Gelehrte Anzeigen* herausgegeben von Mitgliedern der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften, Ueber das Gebirge von Cintra (extract from a letter of General Baron von Eschwege to the Secretary of the Classes, Vol. 22, Munich, Hefte 92, May 8 and 9, 1846, pp. 739–744.

27 Varnhagen headed the forestry administration of the state from 1826 onwards from his official seat in the city of Leiria, 130 km north of Lisbon. Varnhagen and Eschwege had already met in 1800 in Marburg, on the occasion of a joint visit to the Frankenberg mine; Varnhagen accompanied Eschwege to Portugal and Brazil a few years later, where they both worked in the field of engineering for several years. Cf. Sommer (as in note 15), 163. In a note from 1844, Eschwege regretted Varnhagen's death two years earlier, as he must also have been aware of the consequences of Varnhagen's absence for the further development of Portuguese forestry policy. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 78, Portugal-Bilder [Erinnerungen] 1841–44, Ein Ausflug aus dem Jahre 1844.

was planning a natural scientific expedition to the Azores.<sup>28</sup> Nevertheless, he was never to embark on the aforementioned research trip. Instead, he settled permanently in Lisbon after D. Fernando II offered him a position as director of the Real Jardim Botânico da Ajuda in Lisbon, which was incorporated into the Polytechnic School in 1839. Welwitsch received his official appointment in December 1840. The botanist's private botanical repository comprised approx. 9,000 specimens of the Portuguese flora.<sup>29</sup> So far, however, there is no documentary evidence of Welwitsch's long-term involvement in the design of the Parque da Pena. During the spring of 1839, the Coburg gardener Carl Gustav Zeißig<sup>30</sup> travelled to Portugal to assist Wilhelm Ludwig von Eschwege on his planning of the landscape park – his presence in Sintra can be traced in an entry from the last week of April 1839 in Eschwege's diary.<sup>31</sup> After his departure, Carl Gustav Zeißig was engaged in at least one further letter exchange with Wilhelm Ludwig von Eschwege: In a letter dating from 9 October 1840, the Coburg gardener gave concrete instructions to Eschwege – in particular on the handling of the fruit trees – and at the same time provided a copy of a list of orders he had submitted so far in Germany for several fruit trees destined for the royal gardens in Sintra.<sup>32</sup>

A brief letter written in 1841 also suggests that Wilhelm Ludwig von Eschwege received in Sintra the then-prominent botanist Robert Brown (1773–

.....  
 28 Friedrich Welwitsch studied medicine in Vienna. He wrote his doctoral thesis on the cryptogams of Lower Austria, thereby establishing this branch of research in his home country. See on this: Bäck 2006, 333.

29 Between 1840 and 1844, Friedrich Welwitsch was appointed director of the Jardim Botânico da Ajuda. Cf. Dolezal 1974, 120.

30 From 1844 onwards, Carl Gustav Zeißig, as a court gardener, supervised the reorganisation of the Coburg Landscape Park according to the English model, the transformation of which had been ordered by Duke Ernst II of Sachsen-Coburg and Gotha. Cf. Wiegel 2008, 185.

31 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838–1840, Arbeitsbericht der 4. Woche April 1839.

32 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 42, Korrespondenz (1839) 1840–1847, Brief des Carl Gustav Zeißig an Ludwig Wilhelm von Eschwege vom 9. Oktober 1840; Verzeichniß der Ostbäume für die königlichen Gärten zu Cintra, undated manuscript.

1858), a native of Scotland.<sup>33</sup> The letter was addressed to Eschwege by Charles König (1774–1851)<sup>34</sup>, a German scientist living in London, and bears witness to Brown's forthcoming trip to Portugal and, in particular, a planned meeting with Eschwege.<sup>35</sup> Unfortunately, no further evidence of possible collaboration between Eschwege and the famous botanist could be found in the available archival records. Further evidence of both practical and theoretical knowledge transfer and cross-cultural supervision occurring at Parque da Pena can be provided at this point, for which the involvement of the court gardener of the Royal Tapada das Necessidades in Lisbon, the Frenchman Jean-Baptiste Bonnard (1797–1861), is exemplary. His activities in Lisbon and Sintra have already been extensively evaluated by researchers and will not be further explored in this context.<sup>36</sup> Private parks and gardens such as the Parque da Pena in Sintra did not merely function as media of cultural and knowledge transfer for a privileged elite class with educational concerns; they also served the goal of being accessible to a wider public as an open educational resource.<sup>37</sup> The Parque da Pena took shape as a botanical microcosm of global character, clearly incorpo-

.....

33 Robert Brown worked as curator and librarian of the botanical collections for the British Museum in London since 1820. On Brown's biography cf. for example: Mabberley 1985.

34 Charles König or Karl Dietrich Eberhard König (1774–1851), mineralogist and geologist, born in Braunschweig, anglicised his name in 1807 after being appointed to London in 1800 to organise the natural history collection of the British Queen Charlotte. From 1813 onwards, he was curator of the Dept. of Natural History at the British Museum; later he headed the natural history departments of Mineralogy and Geology.

35 HStAM HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 42, Korrespondenz (1839), 1840–1847. Brieffragment Charles Königs an Wilhelm Ludwig von Eschwege vom 25. Juli 1841.

36 Jean-Baptiste Bonnard had been in charge of the royal gardens in Lisbon since 1841 and was the director of a Lisbon garden school. In fact, over the years, numerous cultivated plants were transferred from the Real Tapada das Necessidades in Lisbon to Sintra, which indicates Bonnard's involvement in the horticultural conception of the Parque da Pena. Cf. Teixeira (as in note 2), 335 and Gerald Luckhurst's contribution to this volume.

37 The landscape park and the former monastery chapel were open to the public. On Sundays, devout believers regularly came to the monastery chapel to pay tribute to the Nossa Senhora da Pena. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 78, Manuskripte, Portugal-Bilder [Erinnerungen] 1841–1844, Briefentwurf Eschweges an Ehefrau Sophie vom 24. August 1841. Even before 1850 visitors had to present their signature to be granted access to the park and palace, Carl Ronneberg (the designated keeper) complained to Eschwege that many visitors did not register their names. HStAM Best. 340

rating the secular development objectives of a liberal research and educational agenda, which would counteract the (forestry) economic, social, cultural and scientific backwardness of Portugal – the aftermath of the Napoleonic wars, the loss of the colony of Brazil in 1822 and the subsequent civil war over the Portuguese succession (1832–1834) were still noticeable.<sup>38</sup> Simultaneously, the monarchy strove for the religious vitalisation of society. But to what extent did the secularisation of Portuguese society, triggered by the emergence of a constitutional monarchy, affect the way this former monastic cultural landscape was dealt with? It will be demonstrated that this heritage has materialised as a product of a multi-dimensional, sometimes ambivalent worldview.

From numerous spots, visitors to the park can (even to the present day) enjoy deliberately orchestrated, wide-open or partial views of the castle-like palace complex. Such a meticulously thought-through staging of the sights of this architectural complex set within the surrounding landscape park not only confirms the assumption that both components of this architectural and horticultural ensemble should form a dialectical, correlative unity, it simultaneously raises questions about the expanding, sense-conveying function of that framework landscape.

The Catholic Church vehemently opposed Western European secularisation tendencies.<sup>39</sup> The dogmatisation of the Immaculate Conception of Mary, for instance, which was finally defined in 1854 by Pius IX in his bull *Ineffabilis Deus*, can be interpreted as a direct counter-reaction to European paths of secularisation and aimed at consolidating religious ties and strengthening practical forms of Marian devotion.<sup>40</sup>

In this specific context, a closer look must be taken at the political, social and religious reality of Portuguese society in the 1840s, with a special focus on the relationship of the Roman Catholic to the ruling house of Braganza, i.e. to

---

von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 47, Korrespondenz 1850–1858, Brief Carl Ronnebergs an Eschwege vom 2. Oktober 1850.

38 A well-founded overview of Portuguese history and the above-mentioned events in the first half of the 19<sup>th</sup> century is given by Serrão 1977; Marques 1986; Nogueira 2004.

39 On Pope Pius IX work in the mirror of political conflicts in Europe and on his dealings with Anti-Catholicism: Wolf 2020.

40 See for example Barbosa 2006, 267–269; Radlbeck-Ossmann 2012, 176–179.



the ruling couple D. Maria and D. Fernando, who held joint office from 1836 to 1853. About that time, a bourgeois cultural struggle was already forming, which rebelled against clerical, congregationist and ultramontanist tendencies in the country.

On the other hand, it must also be emphasised that the overwhelming majority of moderate, conservative Liberals from higher social strata always pointed to the meaningful, integrative and mobilising power of religious practices, even regarding religion as a valuable resource for social integration.<sup>41</sup> The royal couple understood that, in order to fulfil their constitutional functions, strategic diplomacy spreading in all directions was imperative. Their politically motivated initiatives, albeit of a self-legitimising nature, were in their understanding of central importance for the stabilisation of a highly fragmented society.

D. Pedro IV's efforts to implement Liberalism on an institutional level, as well as the decidedly anti-ultramontanist orientation of his politics in the early 1830s, had led to a rupture with Rome. For D. Pedro's daughter and successor on the Portuguese throne, D. Maria II, whose accession to the throne marked the end of the Miguelite War (1832–1834), it became a tactically relevant task to restore the disrupted diplomatic relations with the Holy See.<sup>42</sup> The first formal as well as symbolic rapprochement occurred on 14<sup>th</sup> of March 1842 with a well-calculated papal distinction: Gregory XVI offered the Golden Rose to D. Maria II as a clear sign of papal favour as well as to express the desire for the continuation of their mutual recognition. It was not until 30 July 1848, with the ratification of the Braga Agreement by representatives of D. Maria II and Pope Pius IX, that the consequences of the Schism, which had only lasted a few years, were softened for both parties. The re-establishment of ties with the Holy See has had an impact on Portugal's external and internal policies: In Portuguese "Overseas" Territories the Propaganda Fide once again found itself in a position to appoint vicars, to pursue and safeguard its missionary interests and thus to hinder the spread of Protestant missions in the colonial territories of other European imperial powers. On the other hand, the resumption of relations

.....

41 For a more detailed discussion of this topic, consult: Neto 1998; Lusitania Sacra 2000, no.12; Clemente 2008, 21–33.

42 In this respect, consult in particular: Cruz 1982, 223–235; Dória 2001, 107 and 117.

with Rome had a positive effect on internal politics: The attachment of the rural population to ecclesiastical structures was considerable and the influence of the Catholic Church, not only in rural Portugal, was significantly high.<sup>43</sup> It should also be mentioned that since the establishment of the Braganza dynasty in the first half of the 17<sup>th</sup> century, the doctrine of the Immaculate Conception was intensively propagated. On the 18<sup>th</sup> of November 1844, D. Maria II requested the indult from Pope Gregory XVI to insert the words "te in immaculata conceptione" into the preface of the Mass for the Feast of the Conception of Mary on the 8<sup>th</sup> of December.<sup>44</sup> But how can these events be objectively related to the Parque da Pena and the royal palace residence in Sintra?

The vigorous determination of the reigning couple to support elements of lived, experienced popular religious devotion in these years can be seen as a logically comprehensible consequence of these constellations. The celebration of the religious festival in honour of Nossa Senhora da Pena, which took place every year on the 15<sup>th</sup> of August under the patronage of the royal family, was expected to enhance the image of the monarchy.<sup>45</sup> It should be emphasised though, that this event is to be considered in its cross-class significance. Sintra was a popular summer destination for Lisbon's upper classes and urban bourgeoisie. For the religious procession on the occasion of this Catholic feast day of the Virgin's Assumption thousands of processionists from far away pilgrimaged to the castle's chapel located inside the Real Palácio da Pena.<sup>46</sup> On this day, the queen also celebrated her name day. The procession was accompanied

.....

43 See on this: Veiga 2019, 113–120.

44 Cf. Almeida 1922, 279.

45 In an undated fragment of a letter, Eschwege emphasised that the royal family felt obliged to continue holding the religious festival for the coming years in the former monastery complex, which had already been remodelled, particularly as the purpose had been completely achieved, „as their Majesties had gained in popularity by one hundred percent“. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 78, Portugal – Bilder [Erinnerungen] 1841–1844, undatiertes Brieffragment des Wilhelm Ludwig von Eschwege an seine Ehefrau Sophie.

46 The procession honouring Nossa Senhora da Pena thus seems to have been the subject of relevant coverage even in German periodicals: *Morgenblatt für gebildete Leser*, *Das Fest der Nossa Senhora da Pena auf der königlichen Felsenburg Pena bei Cintra*, Nr. 215, 8. September 1841, S. 857–858; Nr. 216, 9. September 1841, S. 862–864; Nr. 217, 10. September 1841, S. 866–867; Nr. 218, 11. September 1841, S. 869–870; Nr. 219, 13. September 1841, S. 874–875.

by hymns of praise for her person. The devout people wandered through the park, which was still in the process of being built, walking up to the chapel located higher up in the castle to participate in the festive mass: On this occasion, the entire complex was redispersed as a collective ephemeral place of pilgrimage, continuing a tradition that had been nurtured for centuries (Fig. 4).<sup>47</sup>

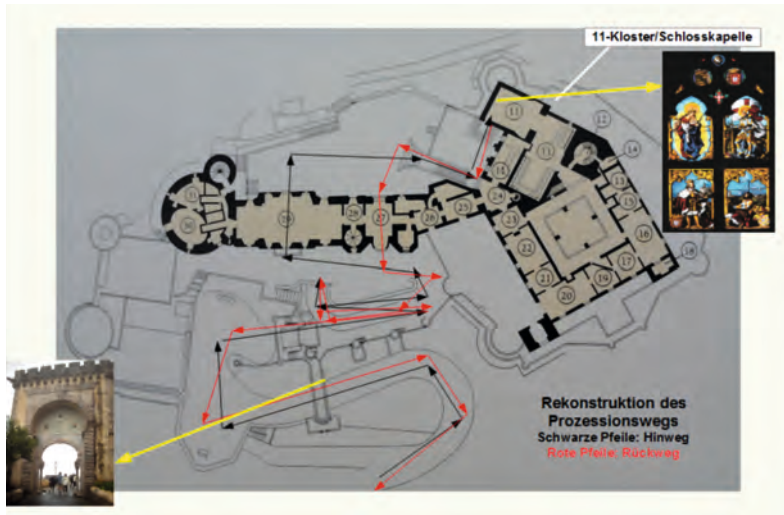


Fig. 4 |

Reconstruction of the in situ procession, principal steps of an impact pathway analysis

47 Printed eulogies in chronological order: Hymnos de louvor: os festeiros do devoto e novo cirio de Nossa Senhora da Pena no dia 15 de Agosto do anno do 1838 conduzindo em triunfo a prodigiosa imagem, Lisboa, 1838; Hymnos de louvor: os festeiros do novo e real cirio de N. S. da Pena no dia 18 de Agosto de 1839, Lisboa, 1839; Hymnos de louvor: os festeiros do antigo e real sirio de N. S. da Pena conduzindo em triunfo 15 de Agosto de 1840 a prodigiosa imagem da freguezia de S. Pedro de Penaferrim, para festejarem a Virgem no seu augusto templo da Pena na Serra de Sintra, Lisboa, 1840; Hymnos de louvor: os festeiros do novo e real cirio de N. S. da Pena na tarde de 15 de Agosto de 1841, Lisboa, 1841; Hymnos de louvor: os festeiros do novo e real sirio de N. S. da Pena conduzindo em triunfo a prodigiosa imagem no corrente anno de 1844, Lisboa, 1844; Hymnos devotos que os festeiros do novo e real sirio de Nossa Senhora da Pena consagrão á mesma senhora, quando vão festeja-la no seu próprio templo da Pena na Serra de Cintra em 1845: Loas, Lisboa, 1845. Such hymns look back at a long tradition. There is proof of printed eulogies in connection with the procession of Nossa Senhora da Pena from the years 1809, 1819, 1825 and 1826.

Inevitably, this raises questions about how the landscape is incorporated as a natural setting for a prestigious religious event and whether, furthermore, the botanical and artificial park furnishings reinforced the authenticity of that sacred setting by using well-known, deliberately interspersed quotes to be perceived as meaningful and impactful by the targeted group of recipients.

Eschwege's work notes from those years immediately after the acquisition of the monastery complex and of the terrain known as the Cerca do Convento provide an insight into the early design phase of the green spaces, informing about the laying of the main paths in the park as well as about the procurement and planting of the natural resources. Intensive cultivation work was carried out under his supervision. By the beginning of 1841, a total of several thousand young plants and trees had been planted.<sup>48</sup> The visual and ideal centre stage of the park in this early phase was the wide inner ring around the rising plateau, on which the Hieronymite monastery structure had been built.



Fig. 5 |

Map of the Royal Park of Pena, 1856

.....  
 48 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838-1840, Arbeitsbericht der 2. Woche 1840. By the end of the second half of January 1840 about seven thousand trees arrived for the park grounds in Sintra.

The historic park plan drawn up in 1856 shows the distance and exact position of the cypress trees planted in 1839/early 1840 on both sides of the main park path. The natural and artificial park equipment that still existed at that time, partly dating back to monastic times, is also shown in the plan (Fig. 5).

The election of a specific tree species that lines the main path to the higher chapel dedicated to Nossa Senhora da Pena, is to be interpreted here as a Marian reference in relation to Christian arboreal symbolism. *Cupressus lusitânica* is still the predominant tree to be found in the Parque da Pena.<sup>49</sup> It was classified by Philipp Miller in 1768 and was – misleadingly – called *Lusitanica*, after the botanist was allowed to study it more closely in the Mata do Bussaco where it had been planted in large numbers from as early as 1656.<sup>50</sup> In fact, this tree species is native to Central America, especially in Mexico and on rocky mountain slopes it finds optimal growing conditions. Already in the Bussaco wilderness of the Discalced Carmelites, *Cupressus lusitânica* fringed the long main path up to the monastery building as a living fence. Over the centuries, this tree species was often confused with the Lebanon Cedar as a consequence of their resemblance.<sup>51</sup>

The Bussaco complex developed during the 19<sup>th</sup> century into one of the most outstanding attractions for travellers from both home and abroad. Prince Felix von Lichnowsky not only visited the Sintra estate in 1842 but also the Mata do Bussaco, by which he was deeply impressed. In a section of his travel report published a year later, the following statement can be read: "A small door was opened, and we rode into the sacred grove of Busaco. From here I believe I took away a clear idea of the forests of Lebanon. [...] One believes to be transported to the primeval forests of the Orient; in any case, it is certain that the

49 Cf. Gomes (as in note 12), 344.

50 The monastery complex of Nossa Senhora de Santa Cruz do Bussaco was built between 1628 and 1630 on behalf of the Order of the Discalced Carmelites near Luso in the vicinity of Coimbra, being enclosed by an extensive woodland. Within this precinct, which has been maintained as a sacred wilderness, the Stations of the Cross and numerous hermitages were combined with elements of early modern garden design such as grottos, resting places, or water stairs. Consult on this: Gomes 2004, 36–43.

51 E.g. by the German-speaking chemist, physician and botanist Gabriel Grisley, who lived in Lisbon, in his pre-Linnéan list of Portuguese plants entitled *Viridarium Lusitanum*, in which he describes the Mata do Bussaco as a second Lebanese cedar forest. Cf. Grisley 1661, 19.

park or monastery forest of Bussaco has no equal in Europe".<sup>52</sup> Likewise in the Mata do Bussaco, perceived by D. Fernando as a permanent concurrence to the Sintra Hieronymite Wilderness, selected tree species served as meaningful park motifs supporting the ongoing mystification of the site.<sup>53</sup> As a host-miracle cult station for the traditional veneration of the Virgin Mary, the Mediterranean character of the landscape should also be highlighted in this part of the park; this was done by botanically equipping the park with the planting of additional tree species. Eschwege's entries also record the timing of the seeding of the park spaces in the immediate vicinity of the newly laid main path to the monastery complex, which was being remodelled.<sup>54</sup> Palm trees, cedars and plane trees were apparently envisaged in large numbers for this central area of the landscape park.<sup>55</sup> They occur here as organic references to the settings of the biblical narrative and at the same time function as common, ascriptively exploitable symbols of Mary with a religious-allegorical range, prescribed in writing and widely transposed in the visual arts: Mary was linked to Wisdom from the classical passage of the Book of Jesus Sirach chapter 24, verses 13–19, and grew like a Cedar of Lebanon, like a Cypress on the Hermon Mountains,

.....  
52 Lichnowsky (as in note 3), 386–387.

53 D. Fernando II visited the Mata do Bussaco in April 1852 accompanied by D. Maria II and their eldest sons D. Pedro and D. Luís. He may well have visited the site in 1851 when he took over the command of the military troops fighting against the opposing forces. Both from Portuguese publications and through oral tradition, the Mata do Bussaco must have been familiar to him since his arrival in Portugal. Cf. *Diário do Governo*, 30.04.1852, nr. 101, 461; Lopes (as in note 2), 216. Similarities between Bussaco and Sintra have also been highlighted by Heinrich Link: Link 1804, 94.

54 The sowing of the trees is mentioned in connection with the preparatory work done for the laying of the park's paths. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838–1840, Arbeitsbericht 2. Woche April 1839.

55 Palm trees, cedars and plane trees have been proven to have been sown or planted in large numbers at a very early stage. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 1n, Notizbuch mit Arbeitsberichten, 1838–1840, Arbeitsbericht 2. Woche April 1839, Zeilen 16–17; Arbeitsbericht 2. Woche Februar 1840; Arbeitsbericht 3. Woche Dezember 1840; Arbeitsbericht 4. Woche Dezember 1840.

like a Palm Tree in Ein Gedi, like a Rose in Jericho, like a luxuriant Olive Tree in Shephelah and like a Sycamore Tree by the water.<sup>56</sup>

Cedar, Cypress, Palm and Plane Tree functioned as epithets for the Mother of God following the Christian Maria Sapientia accommodation within the framework of a textual pragmatic, early medieval exegesis. The vivid linking of the Marian topics can be regarded as a consequence of their treatment in Tractarian circles: From the end of the 16<sup>th</sup> century onwards, the depictions of the Woman of the Apocalypse intermingle, according to Apk. 12,1, for instance, with pictorial elements taken from the *Tota pulchra* iconography (Fig. 6).<sup>57</sup>



Fig. 6 |

Michiel Snyders nach  
Hieronymus Wierix, *Quae est  
Ista*, ca. 1611, 20,8 x 15,6 cm,  
London, British Museum  
(© The Trustees of the British  
Museum-Public Domain)

56 The excerpt above goes back to the following text: "et dixit mihi in Iacob inhabita et in Israel hereditare et in electis meis ede radices, ab initio ante saeculum creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam et in habitatione sancta coram ipso ministravi, et sic in Sion firmata sum et in civitate sanctificata similiter requievi et in Hierusalem potestas mea, et radicavi in populo honorificato et in parte Dei mei hereditas illius et in plenitudine sanctorum detentio mea, quasi cedrus exaltata sum in Libano et quasi cypressus in monte Sion, et quasi palma exaltata sum in Cades et quasi plantatio rosae in Hiericho, quasi oliva speciosa in campis et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis." *Biblia Sacra Vulgata* 2007, 1059.

57 Cf. Araújo 2016, 97.

However, what was not familiar to some believers out of visual conventions and through a pictorial tradition that had evolved over centuries would be conveyed by the liturgy celebrating the Assumption of the Virgin Mary: In the readings on the Assumption, the passage from Jesus Sirach was recited.<sup>58</sup>



Fig. 7 |

First monumental entrance portal to the National Palace of Pena with three stone rose ornaments (© Marta Oliveira Sonius)

Fig. 8 |

Entrance gateway of the Puerta de la Justicia of the Alhambra complex in Granada (© Marta Oliveira Sonius)



On their steep climb up the hill to the castle's chapel, the devotees were confronted with yet another plant-like Marian title in petrified form. Installed on the first monumental entrance portal three stone rose ornaments are to be found, which can be traced back to an invocation from the Litany of Loreto (Fig. 7). As early as 1807, worshipers were reminded of her solemn invocation and praise as the "Rosa Mystica" within the context of this Marian festival in

.....

58 Cf. Schüngel-Straumann 1989, 12–35.



Sintra through the recitation of a hymn dedicated to the Virgin.<sup>59</sup> This entrance gateway features as an architectural emulation of the Puerta de la Justicia of the Alhambra complex in Granada (Fig. 8).

The palmette ornaments in the Granadian precedent were replaced with rose petal motifs which, due to their triangular arrangement, refer to the entry of Mary into heaven and her subsequent coronation by the Holy Trinity. In the interior of the castle's chapel, a stained-glass window depicting Our Lady of the Immaculate Conception holding a palm frond in her right hand underlined strikingly Mary's outstanding position as an active mediator between earthly and heavenly events (Fig. 9).



Fig. 9 |

Stained-glass window depicting  
Our Lady of the Immaculate Conception  
(© Marta Oliveira Sonius)

The creation of the Parque da Pena, however, also raises questions regarding the contours and limits of inner religious and moral solidity. The profanation or demolition of devotional chapels or hermitages within the former monas-

.....  
59 Loas para a festividade de N. Sra. da Penna da Serra de Sintra, Lisboa 1807, 3.

tery domains suggests a religiously-secularly hybrid, fluid spirituality, which can replace or reconfigure other forms of religiousness previously experienced in situ. Areas such as the High Cross alluding to Golgotha (although not to be understood here as a processional station), the Monks' Grotto, or the Manueline devotional chapel in the former cloister garden bear witness to the former purpose of that space as a monastic retreat and setting for ascetic, contemplative gathering. The conversion of the aforementioned Manueline devotional chapel into a garden tool shed and storage building is indicative of a remarkable pragmatism.<sup>60</sup> In the course of a spatial reconfiguration of the former monastery precinct, emphasis was laid on a pathway infrastructure that would connect these sacred wilderness' furnishings with one another, without embedding them in ritualised sequences of courses such as the processional path already discussed here. This inevitably leads to the question of whether this sacredly charged ensemble was actually reduced to an independent aesthetic assessment. It was not only the effects of the progressive social loss of religious significance which became the subject of critical reflection during this period; the abandonment and de-characterisation of the Mata do Bussaco with its sacred wilderness – despite all the critical consideration and rejection of monastic life practices – became just as virulent and publicly discussed from 1850 onwards.<sup>61</sup> In other words, was the Hieronymite Wilderness in Sintra treated merely as a scenic heritage? I would like to argue that the re-staging of these elements was deliberately designed to stimulate more individual approaches to the perception of landscape and spirituality and that alternative strategies for creating meaning were in fact intended. In an elevated position in the present-day landscape park, a prayer and devotional chapel dedicated to Anthony the Great once stood in immediate visual and functional connection to the Hieronymite monastery. As a result of the great earthquake of 1 November 1755, the structure was badly damaged and later demolished; a new garden

.....

60 Cf. Muchagato Vol. I 2011, 400. The handwritten Hieronymite chronicle of Frei Manuel Baptista de Castro contains a vague description of scattered hermitages or small chapels in the park: ANTT, Manuscritos da Livraria, Cód. 729, Buch VIII, Kap. 5, Frei Manuel Baptista de Castro, *Chronica do Maximo Doutor e Príncipe dos Patriarchas São Jeronymo. Particular do Reyno de Portugal*, fl. 714.

61 Cf. Torgal Vol. II 1982, 188.

pavilion was built in its place starting in the mid-1840s.<sup>62</sup> Based on the ancient type of tholos with a cella and a crown of columns, but with an orientalising dome, this hybrid temple building appears today as a resting place with a panoramic view and no clear sacred references (Fig. 10).



**Fig. 10** |

Garden pavilion referred to as Quiosque de Sto. António, Parque da Pena (© Marta Oliveira Sonius)



**Fig. 10a** |

Garden Pavilion referred to as Quiosque de Sto. António, details of the door frame with Wild Man (© Marta Oliveira Sonius)



**Fig. 10b** |

Garden Pavilion referred to as Quiosque de Sto. António, details of the interior with several semi-circular niches (© PSML - Monte da Lua)

.....  
62 Cf. Carneiro (as in note 12), 205. Eschwege supplied his own design for the garden pavilion, a pen and ink drawing, which is now kept in Marburg. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur Nr. 42, Korrespondenz (1839), 1840–1847, Skizze auf einem Briefumschlag, datiert mit dem 23. August 1846.

In the inventory of D. Fernando's personal belongings, however, this garden pavilion is referred to as Quiosque de Sto. António. At the entrance to the garden pavilion, the motif of the Wild Man, attached as an arched frame ornament can be read as a subtle allusion to an experience of nature and the wilderness detached from the outer world (Fig. 10a).

Until now, the four semi-circular niches to be found inside the garden have been completely overlooked by researchers. Grouped in pairs and facing each other diagonally they once served to house several statues of saints (Fig. 10b). In 1841, in an anonymous newspaper article on the festivity of Nossa Senhora da Pena, Eschwege also reported on the existence of numerous sacred sculptures scattered within the Hieronymite Wilderness, which were disposed of that year due to their severely damaged condition.<sup>63</sup> Among them was a terracotta image of Saint Jerome as a practicing ascetic and hermit, which was translocated to the castle's chapel.<sup>64</sup> A limestone statue of Saint Amaro was verifiably commissioned for the new decoration of the garden pavilion, a sculpture that



Fig. 11 |

Limestone statue of Saint Amaro (© PSML - Monte da Lua)

63 As in note 46, 858. Eschwege also mentioned to his wife in a draft letter the existence of four artificial and two natural ermidas or chapels with statues of saints and altars within the monastery's enclosure. HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur 78, Manuskripte, Portugal-Bilder [Erinnerungen]1841–1844, 3. Briefentwurf Eschweges an Ehefrau Sophie vom 18. März 1841.

64 HStAM Best. 340 von Eschwege, Nachlass Wilhelm Ludwig von Eschwege, Signatur 78, Manuskripte, Portugal-Bilder [Erinnerungen]1841–1844, 3. Briefentwurf Eschweges an Ehefrau Sophie vom 18. März 1841.

would only be transferred to the sacristy of the palace chapel after D. Fernando's death (Fig. 11).<sup>65</sup> Amaro legends were widespread throughout the Iberian region since the Middle Ages. Folkloric elements of various provenance have been incorporated into the epic tale of Amaro's perilous maritime expedition to the Orient: According to hagiographic tradition, Amaro was driven by the desire to encounter the Earthly Paradise.

Essential for the development of the hagiographical Amaro vita were both the late medieval *Códice Alcobacense 266* from the Cistercian monastery of Alcobaca as well as the work printed in 1513 entitled *Ho Flos Sanctorum*, which was widely read at court and comprised a collection of legends of Spanish and Portuguese tradition.<sup>66</sup> In the old Portuguese Amaro legend, Amaro's envisioned paradise appears as a lush garden landscape with an elevated castle-like fortress, which corresponds figuratively to the Seat of Christ. Finally, special mention should be made of the fact that the Cistercian monks from Alcobaca were the spiritual mentors of the Portuguese Military Order of Christ, furthermore playing an overriding role in the justification of the Crusades to the Holy Land and the planning of their military mobilisation deserves special mention within this context.<sup>67</sup> This fact should make it comprehensible as to why in the Cistercian description of the Amaro legend, Paradise is staffed with a castle-like fortress. The Portuguese Military Order of Christ continued to be instrumentalised by the Portuguese Crown in the early 16<sup>th</sup> century within the

.....  
65 In the corresponding inventory card, it is noted that the sculpture of St. Amaro was relocated from the former chapel of St. Anthony to the sacristy at an unknown date, but only after D. Fernando's disappearance. The sculpture of Amaro carries the inventory number PNP 1933. The inventory card index is available at: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1011945> (last consulted 20.12.22).

66 Currently, the manuscript *Códice Alcobacense 266* (now known as *Códice 462*), which contains the Amaro legend, was deposited in the archives of the Biblioteca Nacional de Portugal in Lisbon. A translation of the original Latin text into Portuguese by Frei Hilário da Lourinhã occurred in the first half of the 15<sup>th</sup> century: BNP, Alc. 462/CCLXVI, fls. 111r-123v. The passage concerning the Amaro legend was transcribed in the 20<sup>th</sup> century by Klob 1901, 504–518. The first edition of the work *Ho Flos Sanctorum* has been fully digitised and made accessible by the Biblioteca Nacional de Portugal: <https://purl.pt/12097> (last consulted 25.01.23) A comprehensive and detailed analysis of both source texts with their corresponding references on Amaro was carried out by Lucas 1986.

67 On this see: Carreiras 2012, 21–29.

context of its maritime expansionist ambitions, with the Order's Red Cross of Christ not only adorning the sailcloth of the Portuguese fleet as an illustrative emblem but also finding its way into Manueline architectural ornamentation as a highly symbolic motif. In Portuguese popular tradition, Amaro has since then been venerated as the patron saint of seafarers. The garden pavilion is connected by a still intact line of sight to a sculpture placed in an elevated location in the park. This sculptural piece, commissioned by D. Fernando in the 1840s, depicts a male figure dressed in chivalrous iron armour (Fig. 12).



Fig. 12 |

Sculpture depicting a male figure dressed in chivalrous iron armour, Parque da Pena  
(© Marta Oliveira Sonius)

The sculpture has been placed there in 1859.<sup>68</sup> In his left hand, the male figure holds a shield placed diagonally in front of his lower body, on which the depiction of a caravel can be discerned. Its sails are not hoisted but reefed. The reefed sails represented on the shield of the knight's figure symbolically recall the successful colonial agency and overseas expansionary policy of the

.....  
68 MBCB, Casa Real, Núcleo D. Fernando II, Secretaria de D. Fernando II, Cota 3463/2, Correspondência recebida do almoxarife da Pena, Correspondência datada de 8 de março e 17 de abril de 1859.

country and the statue could very well portray the seafarer Vasco da Gama, whose image as a fearless voyager and explorer was deeply anchored in Portugal's collective memory.<sup>69</sup>

In conclusion, the transformation and re-semanticisation of the place can, on the one hand, be interpreted as a meaningful statement in the sphere of memory culture and historical consciousness with a visionary, individualistic approach to landscape design: In reference to Amaro, who as a mere mortal was allowed to enter that everlasting paradisiacal landscape<sup>70</sup>, only to have to abandon it again, losing it and recreating it somewhere else – so the end of the saga –, the desire for the objective restoration of a „Lost Paradise“ of almost supernatural botanical diversity also crystallises itself in the Parque da Pena. However, the fact that this regenerated, recreated cultural landscape is not perceived solely as an instrument of self-searching and self-examination but also clearly used as a vehicle for political self-legitimation, is manifested at last by the numerous markers scattered throughout the park as demarcation points with the abbreviation DF II (Dom Fernando II). In a figurative sense, they are a fitting illustration of the authentication and recognition of one's self-determination, authority and sovereignty turning its gaze to the outside world.

Ultimately, the Parque da Pena can be perceived as a hybrid space in which the negotiation of secular and sacred concepts can be clearly observed. In the context of its planning and concretisation, those ambiguous inner-societal conflicts are revealed as a result of the clash between enchantment and disappointment over politically turbulent movements and sometimes fuzzy or contourless doctrines of 19<sup>th</sup>-century European Liberalism. These contemporary tensions sometimes erupted in the course of the nineteenth century into conflict-ridden, religion-diffusive secular dynamics.

Consequently, the genesis of the Parque da Pena reads as a mirror-like image of these social processes and transformations. This royal landscape park, which was accessible to the public, served as a recreational area and was an expression of the desire for more socially and pedagogically educational equity on the part of its patron, who was guided by the propagated ideals of liberal

.....  
69 Cf. Sonius 2016, 73.

70 Cf. Lucas (as in note 66), 157 et seqq.

forces relating to the progress and development of society and the march of modern civilisation. In this paradise-like natural space, theoretical considerations regarding public hygiene and health care were to be put into practice.

As Jürgen Landwehr poignantly pointed out, the landscape park (of Pena) was conceived as a place of sensory perception and contemplation – not only in a religious sense, but as a place embracing both nature and man: It also seemed downright predestined to function as a virtual venue for decision-making and examinations of all kinds and to be experienced as a liminal space of transition.<sup>71</sup>

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Fortunato de: *História da Igreja em Portugal*, Vol. 4, Coimbra 1992.
- ALMANACH OF THE KÖNIGLICHEN BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN FOR THE YEAR 1855, Munich 1855.
- ANACLETO, Regina: *Arquitectura neomedieval portuguesa*, Volume I, Lisboa 1997.
- ANDRESEN, Teresa: *The Pena Park in Sintra: Preserving the Meaning and the Site*, in: *Portuguese Studies Review*, 8, 1999–2000, no. 1, 74–87.
- ARAÚJO, Filipa: *Tota Pulchra es Maria: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação imaculista do barroco iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia*, in: Ana Celeste Glória (ed.): *O retábulo no espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, vol. 2, Lisboa 2016, 91–103.
- BARBOSA, David Sampaio: *Definicao e rececao do Dogma da Imaculada Conceicao em Portugal*, em: *Os caminhos de Maria nos caminhos para Deus*, Braga 2006.
- BÄCK, Roland: *Friedrich Welwitsch – Plant Geographer, Collector and Discoverer. Brief portrait of a great naturalist on the 200th anniversary of his birth in 2006*, in: *Kakteen und andere Sukkulenten*, 57, 2006, no. 12, 333–339.
- BECK, Hanno: *Ergebnisse der Wilhelm Ludwig von Eschwege-Forschung*, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, 1956, Vol. 67, 164–173.
- BRYSCH, Thomas Paul: *Wilhelm Ludwig von Eschwege als "Correspondent" deutscher Zeitungen im Portugal der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Hermeneutik interkultureller Wahrnehmung im Vormärz*, Lissabon 1996.
- BYRON, Lord George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage*, London 1866.
- CARNEIRO, José Manuel Martins: *O imaginário romântico da Pena*, Lisboa 2009.

.....  
71 Cf. Landwehr 2007, 33–34.



- CARREIRAS, José Albuquerque: Cister, os templários e a Ordem de Cristo, in: Actas do I. Colóquio Internacional de Tomar – Da Ordem do Templo à Ordem de Cristo: Os anos da transição, Tomar 2012.
- CLEMENTE, Manuel: Clericalismo e anticlericalismo na cultura portuguesa, in: Portugal e os Portugueses, Lisboa 2008, 21–33.
- COOKE, Michael G.: Byron, Pope and The Grand Tour, in: Andrew Rutherford (ed.), Byron: Augustan and Romantic, London 1990, 165–180.
- CRUZ, Manuel Braga da: As Relações Sociais entre a Igreja e o Estado Liberal - Do Cisma à Concordata (1832–1848), in: O Liberalismo na Península Ibérica na Primeira Metade do Século XIX, Vol. I, Lisboa 1982, 223–235.
- DÓZAL, Helmut: Friedrich Welwitsch, vida e obra, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Lisboa 1974.
- DÓRIA, Luís: Do Cisma ao Convénio: Estado e Igreja de 1831 a 1848, Lisboa 2001.
- FISCHER, Hubertus: Quinta da Ribafria. A Portuguese Country Estate of the 16<sup>th</sup> Century, in: Dia Gartenkunst, 34, 2022, no. 1, 165–189.
- FRIEDRICH, Dirk (ed.): Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842 von Felix von Lichnowsky, Bonn 2015.
- GOMES, Mário de Azevedo: Monografia do Parque da Pena, Lisboa 1960.
- GOMES, Paulo Varela: O Deserto Carmelita do Buçaco: hum breve mapa da Cidade Santa de Jerusalém, in: Revista MONUMENTOS, no. 20, 2004, 36–43.
- GRISLEY, Gabriel: Viridarium Lusitanum, Lisboa 1661.
- KLOB, Otto: A vida de sancto Amaro, texte portugais du XIV siècle, in: Romania, 30, 1901, 504–518.
- LANDWEHR, Jürgen: Von verlorenen und nachgeschaffenen Paradiesen. Cultural Studies Notes on Garden Images and Garden Symbolism, in: Hans Peter Ecker (ed.): Gärten als Spiegel der Seele, Würzburg 2007, 13–38.
- LICHNOWSKY, Felix von: Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842, Mainz 1843.
- LINK, Heinrich Friedrich: Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal, vol. 3, Kiel 1804.
- LOPES, Maria Antónia: D. Fernando II – Um Rei avesso à política, Lisboa 2016.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida: A Literatura Visionária na Idade Média portuguesa, Lisboa 1986.
- LUCKHURST, Gerald. SILVA, José Cornélio da: Sintra : a landscape with villas, Lisboa 1990.
- LUCKHURST, Gerald: Byron in Sintra, in: Revista de Estudos Anglo-Portugueses, 2010, no. 19, 61–73.
- LUCKHURST, Gerald: The Palms of Monserrate, Sintra, Portugal, in: Palms, 2011, no. 55 (1), 5–14.
- LUSITANIA SACRA: Protestantismo e Catolicismo em Portugal nos séculos XIX e XX, Série 2, Tomo 12, Lisboa 2000.
- MABBERLEY, David: Jupiter Botanicus: Robert Brown of the British Museum, Berlin 1985.
- MACIEL, Manuel Justino: Do topos clássico à paisagem cultural: Sintra e a sua envolvimento na Antiguidade, in: Revista do Instituto de História da Arte, 2007, no. 4, 28–53.

- MARQUES, António Henrique de Oliveira (ed. et al.): Nova história da expansão portuguesa. O império Luso-Brasileiro – 1750–1822, vol. 8, Lisboa 1986.
- MUCHAGATO, Jorge: O Palácio e Parque da Pena. Fontes e bibliografia para apoio à investigação histórica, Vol. 1 – O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, PSML Sintra 2011.
- MUCHAGATO, Jorge: O Palácio e Parque da Pena. Fontes e bibliografia para apoio à investigação histórica, Vol. 2 – O Palácio da Pena, PSML Sintra 2011.
- NETO, Maria João. SANTOS, José Rodrigues dos: Fernando II of Portugal and his Royal Castellated Palace of Pena (Sintra): Between Construction of Neo-Medieval Revivalist Castles and the Begining of the Debate on the National Architectural Style in Portugal, in: e-Journal of Portuguese History, 18, 2020, no. 2, 43–82.
- NETO, Vitor: O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal (1832–1911), Lisboa 1998.
- NOGUEIRA, J. M. Freire: As Guerras Liberais: Uma reflexão estratégica sobre a História de Portugal, Lisboa 2004.
- RADLBECK-OSSMANN, Regina: Erbsündenfreiheit/Unbefleckte Empfängnis Marias. In: Wolfgang Beinert/Betram Stubenrauch (eds.): Neues Lexikon der katholischen Dogmatik. Herder, Freiburg im Breisgau 2012, 176–179.
- SCHEDEL, Mariana. PEREIRA, António Nunes: D. Fernando II e o Palácio da Pena. Olhar Oitocentista sobre a época manuelina e os exotismos, in: ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património, 2016, no.4, 42–49.
- SCHLÜNGEL-STRAUMANN, Helen: Old Testament Wisdom Texts as Marian Liturgy. Sprüche 8 und Jesus Sirach in den Lesungen an den Marienfesten, in: E. Gössmann/D.R. Bauer (Hrsg.): Maria für alle Frauen oder über allen Frauen?, Freiburg i. Breisgau 1989, S. 12–35.
- SCHNEIDER, Sylk: Goethes Reise nach Brasilien. Gedankenreise eines Genies, Weimar 2008.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (ed.): História de Portugal. A Instauração do Liberalismo (1807–1832), vol. 7, Lisboa 1977.
- SOMMER, Friedrich: Wilhelm Ludwig von Eschwege, 1777–1855: Lebensbild eines Auslandsdeutschen mit kulturgeschichtlichen Erinnerungen aus Deutschland, Portugal und Brasilien, Stuttgart 1928.
- SONIUS, Marta Oliveira: Die Konzeption des Palácio da Pena in Sintra - Ein Forschungsbericht, in: Bettina Marten (ed.): Mitteilungen der Carl Justi- Vereinigung, 19, 2007, 169–185.
- SONIUS, Marta Oliveira: Visualizar o passado, traçar o presente, idealizar o futuro. O Real Palácio da Pena como espaço performativo, in: ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património, 2016, no. 4, 68–77.
- SOUSA, António Dâmaso de Castro e: Memoria historica sobre a origem da fundação do Real-Mosteiro de N. S. da Pena que pertenceu aos monges da Ordem de S. Jeronimo actualmente palacio acastellado situado na Serra de Cintra, Lisboa 1841.
- SOUSA, Tude Martins de: Mosteiro, Palácio e Parque da Pena na Serra de Sintra, Sintra 1951.
- TEIXEIRA, José: D. Fernando II Rei-artista Artista-rei, Lisboa 1986.
- TORGAL, Luís Reis: Ideologia política e teoria do estado na Restauração, vol. 2, Coimbra 1982.
- VEIGA, Francisca Branco: 1832–1834 – Regência de D. Pedro em nome de sua filha D. Maria da Glória: fim do governo temporal da Igreja Católica e das Ordens Religiosas em Portugal, in:

- Clara Moura Soares. Marize Malta (eds.): D. Maria II, princesa do Brasil, rainha de Portugal Arte, Património e Identidade, Lisboa 2019, 113–120.
- WEBER, Robert. GRYSO, Roger (eds.): Biblia Sacra Vulgata, Editio quinta, Stuttgart 2007.
- WESCHE, Markus: Zwei Bayern in Brasilien: Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Philipp von Martius auf Forschungsreise 1817 bis 1820, Munich 2020.
- WIEGEL, Helmut: Zur Geschichte des Coburger Hofgartens, in: Franz Bosbach/Gert Gröning (eds.): Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts. Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers, Munich 2008, 179–191.
- WOLF, Hubert: Der Unfehlbare. Pius IX and the Invention of Catholicism in the 19<sup>th</sup> Century, Munich 2020.

Los jardines y huertas conventuales en Madrid,  
retazos de naturaleza en la ciudad

### ABSTRACT

Old Madrid was a true "conventual city", due to the large number of religious foundations, their immense urban surfaces, and the imprint that monasteries and convents had on the urban appearance.

The Spanish Court had been itinerant until Philip II moved the capital from Toledo to Madrid, so the Villa changed its physiognomy and image to become a city worthy of showing off its new rank, raising notable buildings by the Crown and the Nobility. Among them, countless religious buildings, churches, chapels, monasteries and convents, so that their towers and spires characterized the urban landscape and its skyline. Along almost hundred years that comprise the reigns of the last Austrias, 59 convents were founded, some urban, others peripheral. All of them were absorbed by the growth of the city over time, so the streets, squares and urban voids were adapted around those convent complexes.

We begin with an introduction on the evolution of the city in relation to its fences and the situation of convents and their role in the urban form, to then focus on the study of the traces and most relevant elements of some of the gardens and orchards of these convents. We end with some reflections on the role of urban threshold and catalyst of health exercised by these buildings.

### KEYWORDS

Orchard's garden, urban threshold, urban landscape, Madrid, convents, cloisters

---

### LOS CONVENTOS Y LA IMAGEN URBANA

En la ciudad de Madrid, desde época renacentista, la tipología arquitectónica más relevante por su incidencia en la forma y paisaje urbanos fueron los

grandes conventos barrocos. Llegó a haber muchísimos y además ocupaban extensísimas superficies de suelo, influyendo de manera determinante, por tanto, en el trazado y aspecto de la ciudad, generando el perfil característico de torres y chapiteles en el Madrid de los Austrias, que se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XIX y que tantas veces se ha representado en cuadros y vistas.<sup>1</sup>

Así pues, el Madrid antiguo era, como tantas veces se ha dicho, una “ciudad conventual”, debido a la gran cantidad de fundaciones religiosas, a la inmensa superficie urbana que ocupaban y por la impronta que ejercían monasterios y conventos en su imagen. A comienzos del siglo XVI, la Villa de Madrid era una población de tamaño intermedio en la jerarquía de las ciudades castellanas y su recinto amurallado estaba dividido en 13 parroquias. Los monasterios se situaban extramuros, muchos de ellos cercanos al río, ya que el Concejo impidió durante siglos que se instalaran dentro de la ciudad.

Por ejemplo, muy conocido resulta el caso del Monasterio de San Jerónimo, fundado inicialmente en la ribera del Manzanares y trasladado por los Reyes Católicos a su ubicación definitiva en “los Prados”, al este de la ciudad, siendo el germen del futuro Real Sitio del Buen Retiro y el Prado de San Jerónimo (después Paseo del Prado), que hoy constituyen la parte más relevante del “Paisaje de la Luz”, declarado hace poco más de un año<sup>2</sup> Patrimonio Mundial por la UNESCO.

La Corte española había sido itinerante hasta que Felipe II instauró capitalidad en Madrid en el siglo XVI, acontecimiento que produjo cambios profundos en la fisonomía de la Villa para convertirla en una ciudad con una imagen digna de ostentar su nuevo rango, levantándose notables edificios por parte de la Corona y la nobleza. Entre ellos, infinidad de edificios religiosos,

- .....
- 1 Esta dimensión religiosa de la ciudad, que fue desdibujándose desde el siglo XIX, se plasmaba, como señaló Ángel Fernández de los Ríos en su *Futuro Madrid* (Fernández de los Ríos, 1868, fc 1975), con la ocupación de la tercera parte de la superficie del casco histórico por edificios religiosos, entendiéndose por casco histórico al interior de su última cerca de 1625. Así, en el segundo tercio del siglo XVII se podían contar 63 monasterios, conventos y beaterios.
  - 2 Con motivo del primer aniversario de esta declaración, se ha celebrado recientemente (3–6 de octubre de 2022) el *I Encuentro de Paisajes Culturales Urbanos*, organizado por ICOMOS, en el cual se ha redactado la Carta de Madrid sobre Paisajes Culturales Urbanos que será publicada en breve, conteniendo reflexiones y recomendaciones para la conservación de los espacios urbanos históricos y actuales que adquieren carácter de paisaje con relevancia cultural.

iglesias parroquiales, capillas y oratorios, monasterios y conventos, que con sus torres y chapiteles caracterizaban el paisaje urbano y su silueta lejana (Fig. 1). En poco más de los cien años que abarcaron los reinados de los últimos Austrias, se fundaron 59 conventos, algunos urbanos y otros periféricos. Todos fueron absorbidos por el crecimiento de la ciudad con el tiempo,<sup>3</sup> por lo que las calles, plazas y vacíos urbanos se fueron adaptando en torno a aquellos conjuntos conventuales.

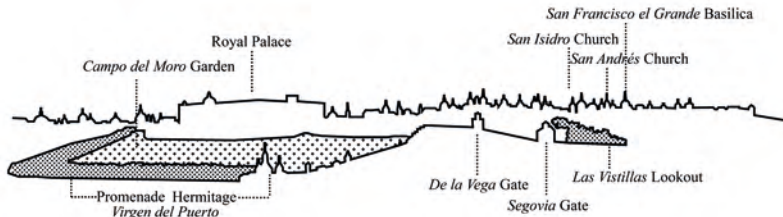


Fig. 1 |

Perfil de Madrid con los hitos arquitectónicos dibujados sobre la Vista de Madrid desde el oeste de Antonio Jolie, siglo XVIII (elaboración propia).

3 A comienzos del reinado de Felipe II, que se amplía un poco la antigua Cerca del Arrabal, Madrid tenía 10.000 habitantes, para pasar hacia 1590 a una población de 80.000 habitantes. Felipe III levantó una nueva cerca a comienzos del siglo XVII, y en 1625, cuando se establece la Cerca de Felipe IV, la ciudad alcanza los 100.000 habitantes. Los enclaves religiosos quedaron absorbidos dentro de esta Cerca, perdiendo muchos de ellos así su carácter de retiro en la naturaleza, al menos en sentido físico, ya que sus altas tapias siguieron protegiéndoles del ajetreo de la ciudad.

Llegado el siglo XIX, con los derribos en época de José Bonaparte primero, y las leyes desamortizadoras de 1836 y 1855, se transformó definitivamente aquella imagen urbano-religiosa de Madrid, quedando reducido el número de conventos a la mitad y perdiendo superficie libre y patrimonio edificado los que pervivieron. En su lugar se abrieron plazas, se construyeron edificios privados y públicos tras derribarlos, o se mantuvieron los edificios pero cambiaron de uso (solo siguieron con su función original de conventos de clausura 12 fundaciones masculinas y 18 femeninas). Posteriormente, en el siglo XX, muchos de ellos sufrieron bombardeos y destrozos diversos durante la Guerra Civil española, aunque, acabada ésta, fueron restaurados o reconstruidos por la Dirección General de Regiones Devastadas del Ministerio del Interior. A pesar de todos estos acontecimientos, casi todos los conventos femeninos fundados en la época del barroco,<sup>4</sup> como las Descalzas, la Encarnación, las Comendadoras, las Carboneras, las Trinitarias de Cervantes, Santa Isabel, las Mercedarias Descalzas de Juan de Góngora, las Mercedarias Descalzas de Juan de Alarcón y las Benedictinas de San Plácido, siguen habitados por la misma orden religiosa para la que fueron fundados; aunque los solares y edificaciones disminuyeron de superficie,<sup>5</sup> perdiendo sobre todo terrenos destinados a huertas y jardines.

Nos centraremos en exponer los aspectos más interesantes de los espacios abiertos de los monasterios Reales de las Descalzas, Santa Isabel y la Encarnación, ejemplos relevantes tanto desde el punto de vista religioso como arquitectónico, y muy bien conservados en la actualidad. El Monasterio de las Descalzas Reales se encontraba intramuros desde su fundación, aunque en una posición periférica, tangente a la cerca de la ciudad, al noreste de la misma; el Real Monasterio de la Visitación de Santa Isabel estaría inicialmente extramuros, al sureste, para quedar en poco tiempo incluido en el límite de la cerca de Felipe IV, formando las tapias de sus huertas parte de la propia cerca de la ciudad; mientras que el Real Monasterio de la Encarnación se fundó

.....

4 DÍAZ MORENO 2019.

5 Es de gran interés la transformación sufrida por estos conventos, todavía existentes en la actualidad, y comprobar cómo ha evolucionado la trama urbana que los rodea. Esos enormes conjuntos arquitectónicos, fueron creando toda una serie de relaciones espaciales complejas con su entorno, siendo elementos esenciales del paisaje urbano madrileño durante siglos (RODRÍGUEZ ROMERO 2012).

sobre una antigua propiedad suburbana, justo en el borde urbano noroeste y completamente vinculado con el Alcázar Real.



Fig. 2 |

Conventos de la Encarnación, Descalzas Reales y Santa Isabel (de izquierda a derecha) remarcados sobre el plano de Teixeira de Madrid en el siglo XVII.

### **TRAZADO JARDINERO Y VEGETACIÓN EN LOS CLAUSTROS Y HUERTAS DE LOS CONVENTOS MADRILEÑOS**

En los espacios ajardinados y espacios con vegetación de esta tipología arquitectónica fueron relevantes los elementos de cierre, o separación del convento con el resto del caserío, así como la organización y disposición de iglesia y del edificio conventual propiamente dicho para mantenerse aislados y garantizar así el silencio necesario para la vida religiosa, exigencia fundamental de las órdenes de clausura.

También es de resaltar cómo la necesidad de conducir el agua hasta los edificios conventuales, que necesitaban un abundante suministro para riego y lavado, marcó muchas veces su implantación en la ciudad,<sup>6</sup> así como determinó la invariable elección del trazado cuatripartito de sus espacios abiertos.

6 MUÑOZ DE PABLO, 2006 y RODRÍGUEZ ROMERO, JIMÉNEZ ALCALÁ, 2013.



Y, aunque, lógicamente, las plantaciones actuales no son las originarias, es reseñable que se haya mantenido la mezcla original entre productos hortícolas, flores y árboles frutales o simbólicos que era habitual, por razones utilitarias, en monasterios y conventos desde la Edad Media. En los ejemplos estudiados, además ya se podían encontrar especies provenientes de América y Asia, que se extendieron por Europa desde el Renacimiento, precisamente gracias a los esfuerzos de la Corona española en materia botánica y sus aplicaciones agrícolas e industriales. Las hortalizas y frutales que se plantaban en las huertas y que las monjas utilizaban para su sustento, tenían un sentido principalmente utilitario y, aparte de alimento, les proporcionaban materias primas para diversos usos, pero además aparecían especies ornamentales y de fuerte carga simbólica.

Las grandes fundaciones periurbanas presentaban un rico repertorio de espacios abiertos, tanto exteriores al edificio conventual e iglesia, como interiores: plaza de acceso frente a la iglesia, zaguanes, galerías abiertas exteriores e interiores, claustros y patios de varios tamaños, así como extensas huertas con espacios de cultivos y jardines. Entre esos espacios de transición y espacios abiertos, las calles y el resto de edificaciones próximas al convento se creaban relaciones complejas, a veces legibles desde un paseo por el sistema urbano general, como en el caso de las plazas antesala de las celebraciones religiosas o como las hileras inexpugnables de sus altas tapias; otras veces secretas y recoletas como la apertura al cielo de los claustros y huertas interiores, espacios privados tan sólo accesibles desde la clausura.

Las Descalzas Reales estaban en una situación bastante periférica al noreste de la ciudad, lo que permitió abrir una gran plaza frente a su iglesia y que la huerta se extendiese ampliamente hasta el camino del Carmen al norte, que había sido parte de la ronda de la cerca de Felipe II. Enseguida se construyeron calles y edificaciones tras las tapias de la huerta, en forma de alargadas manzanas con viviendas de tipología rural, presentando la fachada principal a las calles y huertas delimitadas con tapias en la parte posterior.

El convento de Santa Isabel se encontraba mucho más alejado del núcleo urbano, en el arrabal, en un entorno campestre; aun así la iglesia y el edificio conventual vincularon sus fachadas al camino de Atocha, uno de los ejes principales de expansión de la ciudad, mientras que sus huertas se extendían

ampliamente hacia el sur siguiendo el declive del terreno hacia la vega del Manzanares.

La Encarnación nació arquitectónicamente vinculada al conjunto del Alcázar y todas sus dependencias anexas, con complejos espacios abiertos y ajardinados alrededor; quedando el convento y su iglesia delimitados entre la Huerta de la Priora hacia el suroeste y el Pretil de Palacio, el edificio del Tesoro y el camino de Dña. María de Aragón desde el noroeste hasta el este.

El denominador común en todos los espacios verdes de los conventos, es que se trataban de espacios cerrados, en el sentido más literal de *hortus conclusus*, normalmente regulares en su forma y rodeados por galerías, o por las fachadas interiores de las dependencias, o por altas tapias. Los límites del jardín o de las huertas se realizaban mediante elementos arquitectónicos, en vez de vegetales, aunque podían disponerse frutales en espaldera si se trataba de muros. No existía la posibilidad de recrearse en las vistas lejanas, pero sí en el verdor de sus propias plantaciones y el frescor de sus fuentes o canalillos de riego, con ese sentido primigenio de *paraíso*, a salvo de todo mal, latente en todo jardín de herencia medieval. Así, los edificios conventuales solían presentar muros ciegos o con pequeñas aperturas en la zona alta hacia las calles, mientras que sí tenían grandes ventanas, e incluso galerías abiertas, buscando las vistas, la luz y el aire hacia los claustros y huertas.

El trazado es, por tanto, el típico jardín cuatripartito, siguiendo las líneas geométricas y la modulación de las fachadas interiores perimetrales. Según Carmen Ariza,<sup>7</sup> los jardines conventuales de Madrid eran de tipo geométrico tradicional, “compuestos de varios parterres en torno a una fuente y encerrados dentro de feas tapias, con lo que la ausencia de zonas verdes públicas era total”. En realidad, no se trataba de jardines como tal, sino que eran huertas-jardín, y más que con parterres su organización se realizaba mediante cuadros de plantación. Presentan, pues, dos ejes que se cortan en forma de cruz, materializados por cuatro caminos principales, y en ocasiones otros caminos menores paralelos a los anteriores, si la extensión es suficientemente amplia para ello. El centro del jardín lo ocupa normalmente un elemento simbólico y funcional a

.....  
7 ARIZA MUÑOZ 1988.

la vez: el agua, en forma de pozo, fuente, o sencilla alberca, que realmente trata de facilitar el riego de cualquier zona del jardín.

Alrededor de este centro simbólico, separados por los caminos, se disponen los cuadros, a veces delimitados por setos recortados, pero siempre muy horizontales y de vegetación baja de especies tapizantes y hortalizas, entre la que puede destacar algún arbusto de flor o algún ejemplar arbóreo aislado. A veces, algunos de estos cuadros tenían plantaciones libres, a boleto, a modo de prado florido, siguiendo la tradición de ascendencia medieval común a jardines musulmanes y cristianos.<sup>8</sup> Estas plantaciones seguirían con toda seguridad los conocimientos de la época en la que se fundaron, ya que la horticultura tenía entonces una vital importancia para el sustento de la población en general y para las comunidades religiosas en particular. Además, desde el reinado de Felipe II hubo también un importante desarrollo, a nivel teórico, tanto de horticultura como de jardinería en nuestro país, con la publicación en 1513 de la famosísima obra *Agricultura General* de Alonso de Herrera, y en 1592 del tratado *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos,<sup>9</sup> capellán y jardinero de la Casa de Campo. El continuador de Gregorio de los Ríos, ya en el siglo XVII, fue Cosme Martín de Fuentidueña, jardinero y arbolista del Buen Retiro, que en su tratado manuscrito de *Horticultura*<sup>10</sup> propone un huerto con los cuadros cercados de bojes, “para que sea bello y parejo y las calles estén limpias de

.....

- 8 No se conservan planos del trazado de las huertas y jardines de claustros de los conventos, y mucho más difícil resulta encontrar planos que reflejen la vegetación, tan solo aproximaciones en la cartografía urbana, por lo que no se puede asegurar qué especies vegetales crecían en ellos. En algunos casos hay referencias a plantas y flores en libros sobre la vida monacal, como en el libro sobre la vida de la madre fundadora de la Encarnación o listados dispersos en archivos (MUÑOZ 1645). Ver LÓPEZ PIÑEIRO, LÓPEZ TERRADA 1998 y LÓPEZ TERRADA 1998.
- 9 Estos cultivos se debieron de implantar de manera muy temprana en los conventos de fundación real, al igual que en los jardines y huertas reales, que eran los primeros sitios donde se ensayaban los nuevos cultivos. El interés de la Corona por la historia natural no fue solo una cuestión personal del gusto de algunos reyes, sino el resultado de la promoción de la actividad científica desde los orígenes del Estado moderno. La obra *Agricultura de Jardines* de Gregorio de los Ríos es profusamente estudiada en FERNÁNDEZ PÉREZ 1991. Más recientemente se retoma el análisis de su importancia y se compara con otros tratados en LABAJOS, RAMÓN-LACA 2007, 87–110.
- 10 Biblioteca Nacional, manuscritos 6994 y 7019, de finales del siglo XVII (LABAJOS, RAMÓN-LACA 2007, 99).

yerbas, con reates (espalderas) con jazmines en las paredes, y en el jardín... laureles, cidros, limas, limoneros y naranjos y rosales de cien hojas o de Holanda?. Sin embargo desaconseja los frutales en los jardines, porque son propios de las huertas.<sup>11</sup> En los conventos encontramos mezclados frutales y árboles de flor y sombra, flores y hortalizas porque se da una fusión de funciones en un solo espacio, muy al estilo de cualquier finca suburbana desde época medieval.

### LA HUERTA-JARDÍN DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

El Monasterio de las Descalzas Reales, se alojó en un antiguo palacio perteneciente a Alonso Gutiérrez, contador de Carlos I, donde habían residido Carlos I e Isabel de Portugal. Allí habían nacido las hijas de ambos, doña María y doña Juana de Austria en 1528 y 1535 respectivamente. Doña Juana fue, precisamente, la fundadora de este convento de monjas Franciscanas Descalzas en 1559.



Fig. 3 |

Vista del Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid con su huerta, en la maqueta de León Gil de Palacio, 1830, Museo de Historia de Madrid.

El estado del establecimiento religioso en el siglo XVII, que aparece representado en el plano de Madrid de *Texeira* (1656), es muy similar al que encontramos en la actualidad.<sup>12</sup> Se ven claramente dos patios, un claustro y

.....

- 11 Habrá que esperar al siglo XIX para que Claudio y Esteban Boutelou, también jardineros reales, publiquen dos obras de similar importancia a las renacentistas, como fueron sus *Tratado de la Huerta* y *Tratado de las Flores*. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO 1999.
- 12 El primer proyecto de remodelación corrió a cargo de Antonio Sillero entre 1557 y 1563. La iglesia es obra de Juan Bautista de Toledo en 1559 y fue reformada por Juan Gómez de Mora entre 1614 y 1616. En 1649 el convento fue ampliado por Francisco de la Peña. A finales del

una gran huerta al norte (Fig. 3). De estos elementos, el que ha sufrido cambios más importantes es precisamente la huerta, que ha visto bastante reducida su superficie. Los cambios en las edificaciones que la rodeaban son bien visibles en las *Hojas Kilométricas* (ca. 1860), donde el conjunto ha disminuido en los lados oeste y norte, y lo que antes eran construcciones anexas al convento, son nuevos edificios de viviendas.

La huerta, de forma trapezoidal, llegaba en el siglo XVII hasta las calles de Preciados y Maestro Victoria. Sin embargo, la presión urbanística del siglo XIX, hace que las monjas vendan parte de sus jardines para la construcción de viviendas en la calle Preciados y de la Plaza del Celenque, para conseguir fondos que les permitan subsistir. Su función no es sólo la de una huerta, sino también la de un jardín, ya que en ella se combinan las especies vegetales de carácter productivo con especies meramente ornamentales.

Dos caminos que se cruzan dividen la superficie de la huerta-jardín en cuatro trapecios. Dichos paseos confluyen en un templete circular de pequeñas dimensiones, construido en ladrillo y coronado por una cúpula vegetal que protege una fuente central.<sup>13</sup> La pérgola que cubre los caminos es uno de los elementos más relevantes; su estructura metálica aparece cubierta por un manto vegetal de vides, que aportan una sucesión de colores con el paso de las estaciones: verde en primavera y verano, rojo y amarillo en otoño y deshojado en invierno (Fig. 4).

El primer cuadrante, el más cercano al acceso, está plantado con numerosas especies hortícolas que rotan dependiendo de la época del año (coles, berenjenas, tomates, puerros y cebollas). También contiene algunos rosales y pequeños árboles. En los bordes cercanos a los muros del convento, aparecen geranios de colores. Destaca un *Prunus cerasifera Atropurpurea*, de hojas púrpura, que a principios de primavera muestra sus flores rosas. El cuadrante noreste combina árboles y especies ornamentales. En la zona situada más al sur, aparecen algunas plantas de lilo, *Syringa vulgaris*, que aportan color y perfuman el

---

siglo XVIII se producen sendas remodelaciones por parte de Diego de Villanueva y Sabatini. Cfr. DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO DE MADRID 2019.

13 La descripción y el recuento de especies vegetales está tomado del libro RODRÍGUEZ ROMERO 2012.



Fig. 4 |

Templete central  
y emparrado de la  
huerta de las Descalzas  
Reales en Madrid  
(Fotografía del Grupo de  
Investigación, 2010).

ambiente. Al fondo, delante de los muros de los edificios que delimitan el huerto, hay gruesas higueras que proporcionan un fondo verde, aparte de producir abundantes frutos simbolizan la fecundidad en la tradición mediterránea.

En el cuarto cuadrante, situado al noreste, destaca la presencia de una gran alberca, que actualmente se encuentra vacía, aunque en épocas anteriores abastecía a la huerta. Este punto corresponde además con la cota más alta de la manzana, ya que los sistemas de riego se han desarrollado tradicionalmente por gravedad. El agua provenía del denominado *vial de las Descalzas* que abastecía únicamente al convento. En uno de los lados de la alberca, se encuentran dos palmeras *Phoenix canariensis*, especie de importantes connotaciones religiosas, pues los antiguos cristianos utilizaban la “palma” como uno de sus emblemas.

Destacan en este espacio, por su crecimiento vertical, cuatro *Cupressus sempervirens*, que por su color verde perpetuo, altura y forma cónica, representan la Eternidad. Los cipreses se acompañan con los olivos, *Olea europea*, de crecimiento más horizontal, también presentes en este lugar. Su tronco se desarrolla retorciéndose sobre sí mismo y su copa globosa verde-azulada, de ramas con pequeñas hojas, se asocia con la Paz. Estas dos especies contrastan morfológicamente y simbólicamente se complementan. Ambos comparten espacio con otras especies arbóreas como albaricoqueros, naranjos y tilos.

## **EL JARDÍN-HUERTO DEL REAL MONASTERIO DE LA VISITACIÓN DE SANTA ISABEL**

Situado fuera del límite del núcleo urbano de Madrid en el siglo XVII era el núcleo urbano, este monasterio agrupaba dos fundaciones: un colegio de niños y niñas nobles, establecido por Felipe II en 1595 en ese lugar, y un convento de clausura de monjas agustinas, fundado por la esposa de Felipe III, doña Margarita de Austria, en 1610, que acogió a las monjas del convento de la Visitación que antes se encontraba en la “ruidosa” calle del Príncipe, con la tapia lindante al Corral de Comedias. La nueva fundación se encontraba muy próxima al camino de Atocha, que era la salida principal de la ciudad hacia el sureste, y, con el tiempo, quedó comprendida dentro de la cerca de Felipe IV, siendo precisamente las tapias al sur de su enorme huerta parte constituyente de la misma.

Colegio y convento, con sus huertas y jardines, se construyeron sobre una propiedad denominada la “Casilla de Antonio Pérez”, que era el secretario de Felipe II, que en realidad era una gran finca suburbana de recreo. La fachada del convento, de aspecto austero y doméstico, configuró la alineación de la calle de Santa Isabel, orientada al noreste del conjunto religioso. El estado inicial de este conjunto se aprecia muy bien en el *Texeira*, donde se aprecian un gran claustro central, que era el antiguo patio del palacete de Pérez, y otros más pequeños, además de una inmensa huerta al sur, aunque no aparece todavía la iglesia, cuya construcción no comenzaría hasta 1640, bajo la dirección de Juan Gómez de Mora. El conjunto tuvo diversas reformas menores desde 1732 hasta 1818; el colegio se reformó interiormente en la segunda mitad del siglo XIX; el convento se vio amenazado por la Desamortización y la Revolución de 1868, pero se mantuvo, aunque se fue rodeando de edificaciones de diversas, incluso de usos industriales y fabriles. Todos los cambios que se producen en esta época, tanto en el edificio como en el entorno urbano, quedan reflejados perfectamente en las *Hojas Kilométricas*. En ellas se aprecia cómo el monasterio abre su huerta hacia el sur, mientras que al este se dibuja el trazado de un dilatado jardín ornamental. Aunque el monasterio todavía conserva todos los espacios libres que tenía en el momento de su fundación, hay cambios en la trama urbana que lo rodea: se ha abierto una gran plaza frente a lo que queda del Hospital, se ha construido el Conservatorio de Música y las fábricas exis-

tentes a comienzos del siglo XIX han desaparecido, pero se comienza a edificar la zona entre la Ronda y la ciudad.

Al igual que las Descalzas Reales, el edificio es incautado durante la Guerra Civil española y las religiosas se ven obligadas a abandonarlo; el convento queda en ruinas y la iglesia arde en 1936. Entre 1941 y 1946 el conjunto fue reconstruido por la Dirección General de Regiones Devastadas, bajo la dirección de Diego Méndez y José Yarnoz Larroca. En la actualidad las religiosas conservan una pequeña parte de lo que fue el convento original, ya que la mayor parte del conjunto se dedica a colegio, y aunque se mantiene el espacio del gran jardín al sur, su uso actual es el de patio de juegos infantiles, quedando como jardín y huerta sólo la parte situada al este.

Para acceder a la huerta del convento se atraviesa previamente un jardín con árboles de gran tamaño, a modo de salón a cielo abierto, que sirve como antesala del espacio productivo. El jardín está estructurado en tres parterres, iguales entre sí y del mismo tamaño, que albergan una vegetación muy variada, tanto desde el punto de vista morfológico como compositivo, con arizónicas, pinos, especies arbustivas y tapizantes, cercis y camelias.<sup>14</sup>



Fig. 5 |

Túnel de verdor con imagen de la Virgen al fondo en Santa Isabel de Madrid. (Fotografía del Grupo de Investigación, 2010).

Tras bajar las escaleras hacia la huerta y atravesar un pequeño emparrado (de *Vitis vinifera*), se abre un camino que conduce hasta una imagen de la Virgen (Fig. 5). Detrás del túnel vegetal, sustentado por una estructura de

.....

14 Ibidem.



metal, un seto recortado de laurel (*Lauris nobilis*), da acceso al lado norte de la huerta. Hay rosales y dalias (*Dalias* spp.), una especie muy utilizada como ornamental en el ámbito rural.

Al sur hay ocho naranjos que delimitan el huerto, con matas de tomate, pepinos, lechugas y coles. Tras otra alineación de naranjos, un gran cuadro de puerros. Es necesario comentar la presencia de un elemento llamativo y con valor histórico: un ciprés, *Cupressus sempervirens*, que además de gran altura, ha alcanzado un diámetro de copa considerable. Es el símbolo de permanencia, de la eternidad y del contacto con el cielo, y su presencia ha sido documentada en fotografías de la época de posguerra, en las cuales ya tenía un gran porte, por lo que seguramente fue plantado en el siglo XIX.

Al norte hay una gran balsa de agua, rodeada de macetas de flores. Cerca de la alberca hay rosales, dalias, un naranjo y varios limoneros. También aparecen otra estructura metálica que soporta unas parras, y un invernadero con estructura de madera. Es destacable la presencia de un kaki (*Dyosporus kaki*), especie difícil de encontrar en un clima extremo como el madrileño.

## **LA NUEVA HUERTA DEL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN**

Este monasterio de monjas Agustinas Recoletas fue fundado en 1611 por Felipe III y su esposa Margarita de Austria, en unas posesiones que había incorporado Felipe II al noreste del Alcázar de Madrid. Su destino siempre ha estado asociado a la Casa Real, puesto que allí se celebraban las honras fúnebres de la familia real, que acudía a misa a través del corredor elevado construido sobre la Casa del Tesoro, que conectaba los aposentos reales del Alcázar con la iglesia del convento, sin necesidad de atravesar los patios y jardines que había entre ambos. Desde el punto de vista arquitectónico y urbano, la Encarnación permitía el cierre del conjunto del Alcázar hacia el noreste, ya que no sólo ayudaba a absorber el fuerte desnivel de esa zona con los muros de contención de su huerta, que formaba parte de los jardines yuxtapuestos en torno al Alcázar, sino que protegía de miradas indiscretas esos jardines reales.

En el plano de Teixeira, la huerta se separa del Jardín de la Priora por una alta tapia y existe ya el paso cubierto entre el Alcázar y el Monasterio sobre la Casa del Tesoro. Se aprecian también el claustro principal al norte de la iglesia, alrededor del cual se organiza la parte conventual; dos patios al oeste de la

iglesia; y la lonja de acceso a los pies de la fachada principal de la iglesia. Los muros de la huerta hacia el sur sirven como muros de contención del terreno; por el norte ésta se rodea de edificaciones de servicio; y al oeste se encuentra la galería que daba al campo del Juego de Pelota del Alcázar. Su trazado es convergente con el del Jardín de la Priora, e intenta regularizar el desigual hexágono resultante de la geometría de sus linderos.

En 1734, el Alcázar fue destruido por un incendio, por lo se decide construir un nuevo Palacio, que tras diversos proyectos y un sinfín de avatares a lo largo de casi dos siglos, se relacionará con la ciudad a través de la Plaza de Palacio principal hacia el sur y, posteriormente, la plaza al Oriente, quedando al oeste el Parque de Palacio y la Casa de Campo, por lo que se perderá completamente su antigua relación arquitectónica con el convento de la Encarnación. Tras varias intervenciones a lo largo del siglo XVIII, se van independizando las estructuras arquitectónicas del Palacio y el monasterio,<sup>15</sup> sobre todo al terminar construyéndose las nuevas Caballerizas Reales. Así, todas las transformaciones que se llevaron a cabo en el entorno del nuevo Palacio, tuvieron un fuerte impacto sobre el conjunto de la Encarnación, que por un lado gana independencia con el trazado de *la Calle Nueva* (actual Bailén) en 1772, pero por otra parte ve cada vez más amenazada su existencia. Ya como edificio exento lo podemos ver en la Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio de 1830.

En 1809, por orden de José I, se demolieron parte del pasadizo elevado y los restos de la Casa del Tesoro. Posteriormente, el Monasterio no fue incluido en las excepciones a la Ley de Desamortización de 1836, por lo que las monjas fueron exclaustradas. Se comenzó a derribar gran parte del edificio conventual, respetando sólo la iglesia, el claustro principal y las dependencias más próximas a éstos. Narciso Pascual y Colomer,<sup>16</sup> Arquitecto Mayor de Palacio, que estaba entonces trabajando en las obras de ordenación definitiva de la Plaza de Oriente, que ocupaba lo que había sido la Huerta de la Priora, se encargó finalmente, en 1844, de la reconstrucción del conjunto. El mismo

.....  
 15 En el AGP se conservan la mayor parte de los documentos originales relativos a estos edificios y a todo el entorno. Una exhaustiva relación aparece en SANCHO GASPAR 1995, 155, 161, 188. Para las obras del nuevo Palacio, ver DÍAZ MARTÍNEZ 2008.

16 GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO 2007.

arquitecto se encargó de realizar los planos de loteo de la huerta del convento donde se construyeron nuevos edificios de viviendas. Tras todos estos avatares, las monjas regresan a su convento en 1847. En las *Hojas Kilométricas*, hacia 1870, la Encarnación aparece tras estas intervenciones de Pascual y Colomer, y presenta la configuración que conservará hasta la actualidad. La nueva calle de San Quintín y la superficie loteada y ya construida han reducido drásticamente la superficie destinada a huerta, que se corresponde a lo que en su día fueron los antiguos patios.

Se mantienen a día de hoy cuatro espacios libres interiores.<sup>17</sup> El pequeño “Patio del torno” y el “Patio de la higuera”, restos de lo que fueron jardines de transición entre el edificio y la antigua huerta, no están realmente ajardinados (salvo si consideramos la higuera, *Ficus carica*, que quizás comenzó a crecer de manera espontánea en el segundo), aunque conservan alguna fuente adosada a los muros. El “Patio de la higuera” se encuentra en una cota inferior al resto de los espacios abiertos y comunica con la “Huerta-jardín” por unas escaleras enmarcadas en un arco. Por ese punto se bajaba, en la antigua configuración del Monasterio, a uno de esos pequeños patios intermedios entre los dos claustros a los que daban los dormitorios y la antigua huerta; ésta debía encontrarse pues a una cota bastante inferior al claustro principal (actual “Claustro bajo”) y al claustro norte (actual “Huerta-jardín”). El terreno seguía después en descenso hacia la Huerta de la Priora, ya que la tapia entre la Huerta de la Encarnación y ésta contenía el pronunciado desnivel y seguramente albergaría una galería.

Así pues, la Huerta se encuentra actualmente sobre el antiguo claustro norte o “alto”, tras la cabecera de la iglesia, al que se abrían los balcones de las celdas de las monjas. En las remodelaciones sufridas por el convento en el siglo XIX se derribó la crujía izquierda y se amplió este patio alto conectándolo con uno de los patios de transición a la antigua huerta, resultando así el perímetro actual, formado por dos rectángulos yuxtapuestos, como podemos observar en las *Hojas Kilométricas* de 1870. La huerta está formada por esos dos rectángulos yuxtapuestos, que coinciden en el lado que alberga la fuente circular, que sería el punto actual de articulación del trazado cuatripartito típico. Tiene una forma bastante, compuesta por ocho cuadros que se han ido adaptando a los muros.

.....

17 Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO, ANTÓN BARCO y TEJELA ALONSO 2012, 54–70.

Al acceder a la huerta, llama la atención una pérgola de estructura metálica, que seguramente fue de madera antaño, sobre zapatas de piedra, situada en uno de los ejes principales del rectángulo mayor, cubierta por varias especies trepadoras como *Trachelospermum jasminoides* (Falso Jazmín) y *Wisteria sinensis* (Glicinia).

Los cuadros más próximos al acceso desde el Convento, que se encuentran al sur, son de dimensiones inferiores al resto. Varias palmeras de elevada altura destacan sobre el nivel más bajo de plantación, con camelias, laureles, acebos, hortensias y celindas. Bajo los pies de dichos arbustos, destacan las herbáceas floridas, que ocupan gran extensión, como iris, calas, o dalias. Esta es la zona más ornamental.

Hacia el centro del jardín hay tres cuadros, donde se incluyen las especies hortícolas, cumpliendo la función productiva, que abastece a las hermanas durante todo el año. Las distintas especies plantadas están señaladas mediante cartelas grandes de madera de color verde, con letras pintadas en blanco, para que las hermanas mayores puedan identificarlas más fácilmente. Llamen la atención los chiles, traídos por algunas de las hermanas que proceden de Latinoamérica. Asimismo, se emplean palos de escoba, de diferentes colores y tamaños, como tutores para las plantas que lo necesitan, lo que aporta un toque doméstico y utilitario a este espacio dentro de un monumento.

Las plantas hortícolas se vuelven a combinar, como en los ejemplos anteriores, con flores de vivo colorido, sobre todo rosales, dalias y peonías. La rosa es un arbusto siempre presente en las huertas conventuales, ya que son símbolo de pureza y de la Virgen. En el caso de la Encarnación, las rosas han sido escogidas para dar floración muy prolongada, lo que hace que el jardín sea admirado por las hermanas gran parte del año. Se puede confirmar que la mayoría de las especies vegetales ornamentales que están presentes en estos espacios ajardinados tienen un valor simbólico. Sin embargo, en el caso de las hortalizas de la huerta, son pilares básicos de la dieta e impuestos por la regla de la Orden.

El cuadro central tiene, en uno de sus lados, un membrillero (*Cydonia oblonga*), que llama la atención por el gran tamaño que ha alcanzado. Se trata de un árbol cuyo fruto representa la Resurrección, por lo que es un elemento interesante. A su lado se encuentra la fuente circular, de gran diámetro, unos

3,60 metros, que regula la organización de la huerta (Fig. 6). Es una fuente habitada con peces de colores, y con ligero movimiento gracias a un surtidor bajo central, que libera el agua suavemente, introduciendo el sonido como elemento sensorial en el jardín.



Fig. 6 |

Fuente e  
invernadero de  
la huerta de la  
Encarnación.  
(Fotografía de la  
autora, 2011).

Al fondo del recinto, próximo a la fuente, hay una zona dedicada al descanso, con asientos en la puerta, que se trata de un pequeño invernadero donde las monjas guardan y multiplican plantas de interior en macetas, teniendo un rinconcillo acondicionado para realizar labores de costura, cuidado de las plantas, etc.

## **LOS CONVENTOS BARROCOS MADRILEÑOS COMO UMBRALES “VERDES” URBANOS**

Analizando la cartografía histórica de la ciudad, se aprecia que, aunque al exterior los edificios de conventuales aparecen aislados y cerrados por altos muros y tapias, en su interior contaban con un rico repertorio de espacios abiertos privados: claustros, patios, pequeños jardines y, normalmente, extensas huertas. Estos ámbitos sin edificar, servían tanto como lugares de esparcimiento como de meditación para las religiosas, y por otra parte, cumplían una finalidad práctica fundamental, puesto que los productos de las huertas de los conventos servían, y sirven en la actualidad, de alimento para los miembros de la congregación. Para poder satisfacer esta doble función de esparcimiento y utilitaria, existía una tendencia generalizada de organizar y orientar esos

espacios abiertos hacia el sur, lo que resulta fundamental para la producción hortofrutícola y el crecimiento de la vegetación, así como para un adecuado soleamiento y ventilación de las celdas y salas que se abrían a ellos.

Si comparamos la evolución de las trazas de los espacios libres de los conventos, podemos comprobar que el tipo de trazados en huertas y jardines se repite, siguiendo el característico diseño propio de los jardines renacentistas, pero de clara ascendencia medieval. Suele utilizarse, pues, un modelo de ejes cruciforme, generado por los caminos que delimitan los cuadros bajos de plantación, que se adapta a las dimensiones irregulares de los solares, formando cuadros trapezoidales, cuando es necesario, estando el conjunto encerrado entre altos muros. La repetición de este trazado se justifica por la simbología latente en él, pero también por motivos utilitarios relacionados con el riego y la organización de los cultivos. La composición cuatripartita, con cuatro caminos que se cruzan en el centro, donde aparece generalmente un elemento de agua, es un claro reflejo del “jardín del Edén”, con sus cuatro brazos que se convierten en ríos y que confluyen en el centro en “el árbol de la Vida”. Su presencia, lógicamente, no sólo tiene un valor simbólico y evocador, sino que está justificado por un motivo práctico: los estanques situados en los puntos centrales o en los más altos de los jardines y huertas almacenan el agua de riego y permiten el riego por gravedad, que era el más habitual tradicionalmente. Las especies vegetales predominantes, aunque haya algunas flores y plantas ornamentales, son frutales y hortalizas.

Los conventos tenían, por tanto, amplios espacios abiertos para garantizar la iluminación, la ventilación y el saneamiento de los edificios, así como para proporcionar espacios ceremoniales, de meditación y retiro, y de producción del sustento, ya que estas fundaciones debían ser células autosuficientes dentro de la propia ciudad. Fue frecuente que su posición les brindase, además, un papel de umbral urbano, ya que próximos a las puertas y portillos principales, influían notablemente en la imagen percibida al aproximarnos a la ciudad.<sup>18</sup>

.....

18 Este trabajo pertenece al Proyecto de Investigación "El paisaje periurbano de Madrid: visiones desde la memoria hacia la nueva ciudad", PID2019-110693RB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Española de Investigación (DOI: 10.13039/501100011033).

Así, las altas tapias que velaban por la intimidad de sus amplias huertas muchas veces formaban parte de los lienzos de la cerca, de manera que sus espacios abiertos interiores, con su vegetación, esponjaban el denso caserío urbano haciendo el aire más limpio y tibio, aunque no pudiesen ser contemplados por todos.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ARIZA MUÑOZ, Carmen: Las zonas verdes de Madrid, siglos XVI-XIX, in: Ciudad y Territorio, no. 76-2, 1988, 3-18.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Ángel: Espacio, tiempo y proyecto. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885. Madrid: Área de las Artes, Ayto. de Madrid, 2008.
- DÍAZ MORENO, Félix (coord.): Camino de perfección. Conventos y Monasterios de la Comunidad de Madrid, Madrid: Comunidad de Madrid, 2019.
- DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO DE MADRID: Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid: Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: El futuro Madrid. Barcelona: Los Libros de la Frontera, prólogo de A. Bonet Correa, (1868) fc. 1975.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín. GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio (eds.): A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos, Madrid: ed. fc., Tabapress, CSIC, Ayto. de Madrid, 1991.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier (coord.): Pascual y Colomer (1808-1870). Arquitecto del Madrid isabelino. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Conde-Duque, Madrid: Ayto. de Madrid, 2007.
- LABAJOS, Luciano. RAMÓN LACA, Luis: Jardinería tradicional en Madrid, Madrid: Ed. la Librería, 2007.
- LÓPEZ PIÑEIRO, José M. LÓPEZ TERRADA, María Jesús: La botánica, in AÑÓN FELÍU, Carmen. SANCHO, José Luis, (coords.): Jardín y naturaleza en la época de Felipe II, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II y Unión Fenosa, 1998, 277-306.
- LÓPEZ TERRADA, María Jesús, Las plantas ornamentales, in AÑÓN FELÍU, Carmen y SANCHO, José Luis, (coords.): Jardín y naturaleza en la época de Felipe II, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II y Unión Fenosa, 1998. 307-327.
- MUÑOZ, Luis: Vida de la Venerable Madre Mariana de S. Ioseph. Fundadora de la Recolección de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles y escritos de su mano, Madrid: Imprenta Real, 1645.
- MUÑOZ DE PABLO, M<sup>a</sup> José: Las trazas del agua al norte de la villa de Madrid, in Anales del Instituto de Estudios Madrileños, no XLVI, 2006, 467-519.

- RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J. (coord.): *El paisaje de la clausura: jardines, huertas, claustros y el entorno urbano de los conventos barrocos de Madrid*, Madrid: CEU Ediciones, 2012.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J.: *Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX*, in *Asclepio*, vol. LI-1, 1999, 129–158.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J. ANTÓN BARCO, María. TEJELA ALONSO, Pilar: *Huerta y jardines de las fundaciones conventuales reales madrileñas: el caso del Monasterio de la Encarnación*, in *Reales Sitios*, no. 193, 2012, 54–70.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J. JIMÉNEZ ALCALÁ, Benito: *Water Visibility, Convents, Monasteries and Madrid Urban Development*, in *Associazione Italiana di Storia Urbana* (ed.): *Visible and Invisible: perceiving the city between descriptions and omissions*, Catania: Scrimm Edizioni, 2013.
- SANCHO GASPAR, José Luis: *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1995.





4 |

**IBERIAN GARDEN  
DESIGN IN THE  
AGE OF PHILIP II  
OF SPAIN**



Utopía y realidad: El real sitio de Aranjuez en el siglo XVI.

### ABSTRACT

In the mid-16<sup>th</sup> century, Philip II and his royal architect, Juan Bautista de Toledo, transformed what had previously been a simple flood plain into an enclave where a unique vision of the world, as understood by Renaissance man, would take shape in an exceptional way. This decisive intervention would determine the future of Aranjuez for more than four hundred years, becoming the Spanish paradigm of cultural landscape due to the special characteristics of its territorial layout in complex interaction with the physical environment. This led to its inclusion in 2001 on UNESCO's list of World Heritage Sites of Outstanding Universal Value.

### KEYWORDS

Juan Bautista de Toledo, Felipe II, Aranjuez, Landscape architecture, hydraulics, spatial planning



Fig. 1 |

Anónimo, Vista del Real Sitio de Aranjuez, h. 1630. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Aunque se tiene constancia documental de diversos asentamientos en Aranjuez durante la Edad Media y que al menos desde el inicio del siglo XII, y mient-

ras perteneció a la Orden de Santiago – a quienes estos terrenos habían sido entregados por Alfonso VIII para su protección durante la Reconquista – se había construido un pequeño palacio y establecido diversas actividades vinculadas con la caza y la agricultura, no va a ser ciertamente hasta el siglo XVI cuando tengan lugar las transformaciones más profundas de su territorio.<sup>1</sup>

Es sintomático que esta intervención se produzca precisamente en España durante nuestro denominado *Siglo de oro*, puesto que la estabilidad de los largos reinados de Carlos V (1500–1558) y Felipe II (1527–1598) proporcionarán a la cultura y sociedad españolas un refinamiento singularmente diferente al del resto de los países europeos. No en vano la colonización sucesiva por visigodos, romanos y finalmente musulmanes producirá, unida a las religiones cristianas y hebraicas, un crisol único que permite afrontar el futuro con una diversidad de soluciones y opciones estéticas muy diferenciadas, a las que se unirán, por un lado, las raíces culturales de un vasto conjunto de países europeos unificados – y ampliados a través de su política de alianzas matrimoniales – bajo la autoridad de Carlos V, quien por última vez en la historia sería coronado Emperador del Sacro Imperio Romano-Germano. Por otro lado, esta incipiente fase de globalización de la cultura europea que se produce durante el siglo XVI, se enriquecerá con los aportes provenientes del recién descubierto *Nuevo Mundo*, que tiñe de un gusto por lo exótico el imaginario colectivo, potenciando su estudio y conocimiento.<sup>2</sup>

Dentro de este contexto, la fuerza del espíritu libre del Renacimiento va a permitir mediante la revisión de los textos clásicos que el hombre por primera vez tome conciencia de su *sitio en el tiempo* – de su devenir histórico – al igual que de su *sitio en el mundo*. La tolerancia religiosa de la que gozará este movimiento en sus primeras etapas permitirá al hombre descubrirse como un *hombre terrestre*, que no es parte de la Naturaleza sino, que al igual que su Creador, la contempla, convirtiéndose ésta en el modelo referencial de sus creaciones. La Naturaleza, mediante una equitativa distribución de sus recursos, se perfila como un *vasto plan de gestión mundial* que se desarrolla desde el

.....

1 ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA 1993, 70 y ss.

2 Para más información sobre los gustos estéticos de Felipe II, consultar CHECA CREMADES 1992, Felipe II, Mecenas de las artes.

principio de los tiempos siendo sus consecuencias tangibles la utilidad y la belleza de las que goza todo aquello que es natural.<sup>3</sup>

Esta noción de que todos los elementos de la Tierra participan de una misma armonía – *lo útil, bello*<sup>4</sup>– que les es común, quedará plasmada en 1337 en los frescos del *Buen y Mal Gobierno* de Lorenzetti en el Palacio Ducal de Siena, e impregnará todo el sentir artístico del Renacimiento. Así, toda el conjunto de los Reales Sitios – El Pardo, Valsaín, la Casa de Campo e incluso el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>5</sup>– que se organizan alrededor de Madrid tras su designación en 1561 como la capital del Imperio, se establecerá siguiendo unos criterios de rentabilidad y productividad en una relación de interdependencia con el territorio que, al igual que debe de hacer un buen gobernante, aseguran la felicidad del pueblo y el desarrollo del medio físico.

Entre todos estos Sitios, Aranjuez destacará como un modelo de desarrollo sostenible en el que nunca lo estético deja de estar disociado de lo práctico: no se *naturaliza* en el sentido bucólico de la palabra, sino con un programa completísimo a nivel de rentabilización de las posesiones reales. No se llega a saber hasta qué punto la estética está condicionada por la economía y, en tanto que fenómeno económico, ésta por la estética, puesto que ya desde la llegada de esta posesión a manos del Emperador en 1523 y sin duda favorecido por sus especiales características geográficas que propiciaban una gran abundancia y variedad de caza, se había iniciado una política de compras y permutas. Éstas permitirían en un primer momento – 1534 – la creación del Real Bosque por Carlos V y a partir de los años 1540, con la importante adquisición de las tierras situadas en las cercanías del palacio, el inicio de una serie de obras de mejora que con esta finalidad seguiría su hijo<sup>6</sup>.

.....  
3 CAUQUELIN 1989, *L'invention du paysage*.

4 ASSUNTO 1991, *Ontología y teleología del jardín*.

5 Para más información sobre esta idea de productividad asociada al Escorial, consultar SÁNCHEZ MECO 1995, *El Escorial*.

6 MERLOS ROMERO 1998, *Aranjuez y Felipe II*.



**Fig. 2.1 |**

Severin Brachman, Camellos en un bajorrelieve mostrando a Maximiliano II y la Infanta María en un jardín, siglo XVI. Kunsthistorisches Museum, Viena.



**Fig. 2.2 |**

Domingo de Aguirre, Camellos en una vista de Aranjuez, 1775. Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Madrid.



**Fig. 2.3 |**

Guirao Guirada, Camellos en el Tajo, 1902. Publicado en Catálogo de la exposición La obra de Guirao Girada (1880–1915), Fundación Caja de Madrid, Madrid-Aranjuez- El Escorial 1999.

Las primeras órdenes en este sentido se producen desde este momento<sup>7</sup> y a lo largo de los años 1550 durante la regencia de Maximiliano y María,

.....

7 La imposibilidad de citar aquí todos los datos documentales referentes al Real Sitio de Aranjuez en tiempos de Carlos V y Felipe II nos obliga a remitirnos a la publicación de esta misma

prolongándose hasta 1560: durante estos veinte años se acometerán una serie de obras de ajardinamiento que comprenden la limpieza de terrenos, el desbroce de los cultivos, la protección de los bosques y la urbanización de los principales caminos de acceso al sitio – con la recuperación de sus puentes –, a manos de los arquitectos Luis y Gaspar de Vega. Las obras serán continuadas en la década de los años 1560 con la elaboración de un complejo programa de rentabilización de las huertas que requerirá una organizada infraestructura agrícola y continuos cuidados a lo largo de las estaciones que aseguren el mantenimiento de una superficie tan extensa.

La gestión del Sitio organizaba las labores de preparación del terreno de la misma manera que su riego, poda o posterior recolección, que incluía la venta de todo lo producido en la zona que no estuviera destinado al disfrute real, mientras que una intensa práctica silvícola se beneficiaba de la venta de la leña resultante de la poda y de la tala de los árboles viejos. La ganadería contaba en Aranjuez aparte de las vacas y toros localizados en la llamada casa de Vacas cerca de la plaza de las Doce Calles, con animales destinados a realizar labores agrícolas usuales como mulas y caballos que utilizan los jardineros flamencos para realizar los prados a la manera de su país, así como una importante yeguada real y casi cien camellos que trabajaban sin descanso en las obras de Aranjuez.<sup>8</sup>

Paralelamente a estas prácticas más convencionales, también se implantó todo un entramado de actividades que potenciaba los recursos naturales del lugar y que incluían la cría del gusano de seda para la producción de esta preciada materia; la búsqueda de manantiales de agua salada como medio para producir sal y la diversificación de la fauna autóctona mediante la introducción de nuevas especies – principalmente aves y peces – para cuya caza, aunque inicialmente restringida al uso de la familia real, también se concedían permisos bajo pago.

Lo que convierte a Aranjuez en un caso único y excepcional es que, mientras otros proyectos similares desarrollados en Europa en estos años intentan

---

.....  
autora *Aranjuez, utopia y realidad*, editada por el Instituto de Estudios Madrileños y la editorial Doce Calles, donde éste y otros temas de este artículo son tratados.

8 Así quedan descritos por L'HERMITE, *Les passetemps*, 1586.



recrear una imagen idealizada de la naturaleza imitando sus formas – baste como ejemplo la villa de Castello en la que mediante una reproducción alegórica de los elementos más importantes del paisaje de la Toscana, ríos y montañas, se intentaba dar a entender el dominio mediceo sobre esta región –, Aranjuez pasa de ser una representación de la naturaleza ya existente a convertirse en un modelo autónomo referencial para otras realizaciones en el mundo.



Fig. 3 |

Ortofoto actual del Real Sitio de Aranjuez, Google.

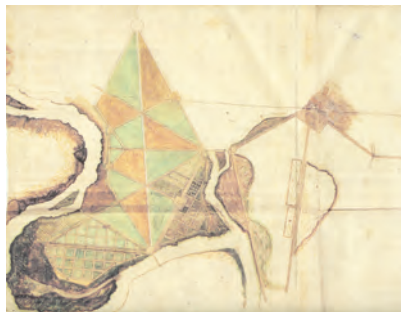


Fig. 4 |

Anónimo, Plano del Palacio, Casa de Oficios, calles de Toledo y Madrid y Huertas de Picotajo, con la zona de huertas experimentales, A.G.P., Biblioteca del Palacio Real. Traza F2/4.

Se puede apreciar claramente en Aranjuez un cambio en el contenido y en la organización de las obras que coincide con la llegada en 1560 del primer Arquitecto Real de la corte española, Juan Bautista de Toledo.<sup>9</sup> Su nombramiento va a implicar una reorganización radical de la política constructiva de Felipe II, quien había buscado por toda Europa a un arquitecto que supiese dar forma a los ideales de la nueva monarquía que él encarnaba a la vez que supiera acometer el gran programa constructivo que situase a España como referente cultural y artístico entre las cortes europeas. Tal y como Felipe II esperaba de él, Toledo instauró una nueva forma de entender, hacer y trabajar la arquitectura

9 RIVERA 1984, Juan Bautista de Toledo y Felipe II.

que marcó un antes y un después de su llegada, poniendo en marcha las obras que marcarían el reinado filipino y que serían, la mayoría de ellas y debido a su prematura muerte, tan solo siete años después de su llegada, terminadas por su discípulo y sucesor, Juan de Herrera.<sup>10</sup>

Respaldado por su experiencia en Italia donde era considerado como uno de los arquitectos mejor preparados de su tiempo, como demuestra el hecho de que hubiese sido maestro de obras con Miguel Ángel en San Pedro en Roma y Arquitecto Real del Emperador en Nápoles, este *hombre nuevo* del Renacimiento va a ser el encargado de dar cuerpo a este gigantesco proyecto de ordenación territorial. Gracias a él, una superficie de unas 2.500 hectáreas se acondicionaría siguiendo un plan director que se implementaría durante más de cuarenta años después de su muerte y en las que trabajarían anualmente más de mil hombres en las diversas labores que requería un proyecto tan vasto.

Toledo, proveniente de Nápoles, una de las capitales culturales de Europa en este momento, había tenido ocasión de estar en contacto con las dos corrientes fundamentales de la escolástica renacentista que se vuelven a revisar durante este periodo:<sup>11</sup> el aristotelismo y el platonismo. Ambas van a plasmarse de una manera única y singular en el territorio de Aranjuez.

El aristotelismo, gracias a sus estudios experimentales de la naturaleza, va a posibilitar que la contemplación de la naturaleza como modelo de todas las cosas no restrinja la actividad creativa del artista. Lo que se imita no es directamente el modelo sino el *modo de producción del modelo*: el propio Palladio entenderá la imitación de la naturaleza como algo opuesto al simple copiar lo que uno ve alrededor y más como una búsqueda de los principios abstractos que regían la filosofía natural y que apuntaban a que para ser *natural* había que ser racional en las estructuras y en la práctica del diseño. Así el célebre *imitar la naturaleza* no significa que se *copien* los objetos que ella produce, sino la manera en la que la naturaleza o Dios actúan en el mundo.<sup>12</sup>

.....

10 Para más información sobre la organización de este “gabinete de arquitectura” y el sistema de organización de las obras consultar BUSTAMANTE GARCÍA 2001, Las Trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus arquitectos, 300 y ss.

11 A.A.V.V., La filosofía del Renacimiento.

12 Son numerosos los filósofos del paisaje que han tratado este tema. Entre ellos recomendamos ROGER 1997, Court Traité du Paysage, 83; RITTER 1997, Paysage, Fonction de l'esthétique

Siguiendo este concepto, lo primero que se establecerá en Aranjuez es una *ordenación* del espacio y sus elementos siguiendo el orden ejemplificado en la Naturaleza, base de la armonía del universo, que ha sido, desde la óptica cristiana, creado por Dios para el hombre. Juan Bautista de Toledo lo tomará como elemento referencial para su organización de Aranjuez como un principio abstracto que genera la matriz oculta de todo el territorio. Se servirá de las teorías neoplatónicas en vigor durante el Renacimiento y ejemplificadas en la obra de Euclides,<sup>13</sup> síntesis de todo este pensamiento, estableciendo en Aranjuez a partir de dos de los puentes existentes en 1560, todo un sistema de simetrías que quedarán definidos conforme a la forma misma de la que está compuesta la materia del universo. La filosofía platónica define que ésta está formada por diferentes especies de cuerpos – los conocidos sólidos platónicos – entre los que destaca como el más perfecto el icosaedro puesto que se puede descomponer en diferentes unidades siempre iguales hasta llegar a la *mónada* o razón última e indivisible que compone todo el Universo: un triángulo rectángulo.<sup>14</sup>

Curiosamente, los triángulos rectángulos identificados por Platón como el *fractal* universal, pasarán a ser compañeros indiscutibles de los conocimientos cosmográficos – de la geografía matemática, la cartografía y la astronomía náutica, todas necesarias tanto para la confección de unos mapas exactos y fiables como para la determinación de la longitud. Éstos se basarán la mayoría de las veces en la resolución de triángulos rectángulos mediante el teorema de Pitágoras que convertía en simples operaciones aritméticas los complejos cálculos que hubiesen sido necesarios para determinar su superficie y que además permitía su descomposición infinita en otros triángulos rectángulos menores de tal manera que las posibilidades de medición se podían ajustar a cualquier superficie dada.<sup>15</sup>

Este concepto adquirirá un nuevo protagonismo a finales del siglo XV, cuando el descubrimiento del Nuevo Mundo se convertirá, durante el siglo XVI

---

dans la société moderne, 24; y VENTURI FERRIOLO 2002, *Etiche del paesaggio*, 73, que a su vez remite a una amplia bibliografía.

13 EUCLIDES, *Elementos*, libro I, 201 y 202.

14 PLATON, *Timeo*, 15 y 26.

15 CASADO SOTO 1998, *La cartografía hispánica en el siglo XVI*, 48 y ss.

y especialmente para españoles y portugueses, en un eje central de su política social y económica, que necesitaba apoyarse sobre una tecnología adecuada que asegure tanto el control del territorio mediante su descripción cartográfica como una comunicación fluida que hiciese viable su gobierno gracias a la determinación precisa de sus coordenadas en el espacio.

Tras las obras de Raimundo Llull, el filósofo mallorquín que ejerció una gran influencia sobre numerosos pensadores del Renacimiento, que permitían gracias a la *raxon de marteloio* calcular la desviación de la nave respecto de su rumbo fijado,<sup>16</sup> surgen innumerables obras que tratan estos aspectos entre las que destacan el *De Triangulis* de Regiomontano (Venecia, 1515) en la que se exponen sistemáticamente los métodos de triangulación, reeditada en 1553 por Gemma Frisius, un matemático flamenco al servicio de Carlos V, o su versión castellana – el *Libro de Geometría práctica* de Oroncio de Fineo, que darán pie a numerosos levantamientos tanto de los nuevos territorios como del propio continente europeo y de España, como la encomendada a Pedro de Esquivel en 1566. Fruto de este saber geográfico se editarán impresionantes colecciones de planos entre las que destaca el *Gran Teatro del Mundo* de Abraham Ortelius, impreso por primera vez en 1570 en Amberes y dedicado a Carlos V y Felipe II, en el que se incluye uno específicamente dedicado a la zona centrada en Aranjuez.

De esta manera, los conceptos abstractos enunciados por Platón que definían que la materia estaba formada por estos triángulos que incluso estaban *dotados de vida*, encontraría su prueba determinante en su empleo para la medición y definición de una Tierra recién descubierta. El esfuerzo titánico de hombres, materiales y dinero empleados en Aranjuez, iba encaminado a crear *un sistema cosmográfico universal*, similar al empleado en la redacción de las cartas náuticas, organizado mediante un complejo *sistema de referencia pluriaxial* que aseguraba la capacidad de *mensuración* del territorio con vista a la productividad y a la organización de los cultivos, y que organizaba su

.....

16 Para ello, en vez de que los marinos tuviesen que resolver el problema geométrico, se suministraban una serie de tablas, las *toleta de marteloio*, que precisaban los valores de la desviación. Para más información sobre el tema, consultar SELLÉS 1994, Instrumentos de Navegación del Mediterráneo al Pacífico, 30 y ss.

*orientación* conforme a los puntos cardinales de tal manera que sus ejes mayores adquieren un trazado norte-sur/este-oeste.<sup>17</sup>

Este sistema dejaba obsoletas anteriores organizaciones espaciales puesto que, al partir de un universo sin límites, negaba el cerramiento que había definido anteriores sistemas de ordenación territorial que normalmente partían de la base de definir una superficie para posteriormente compartimentarla.<sup>18</sup> La ordenación de Aranjuez se convierte por lo tanto en un ejercicio simbólico de apropiación del universo, donde las líneas que definen nuestra posición en el mar se traducen en avenidas arboladas posicionadas y dirigidas con respecto al mundo real, al verdadero Norte, pero sobre todo posibilitaban la clasificación del territorio puesto que cada porción de éste, cada cuadrante, sólo tiene valor con respecto del total. De esta manera la ordenación de este espacio no solamente se acoplaba perfectamente a la superficie definida por los cerros que circundaban el valle fluvial, sino que también se ajustaba a unos usos del suelo determinados tanto por las características del terreno como por la utilidad que de ellos se requería.

Los triángulos rectángulos delimitados por las avenidas arboladas se convierten en huertas que al estar divididas en superficies rectangulares homogéneas sirven para controlar la producción de unas y otras, de gran utilidad puesto que algunas de ellas estaban arrendadas, mientras que el trazado se descomponía en unidades menores que formaban fértiles campos de cultivo en la zona de Picotajo para adecuarse a la forma del territorio impuesto por los cambiantes meandros de los ríos; se fragmentaba incluso más mediante retículas interiores que permitía la plantación ordenada de distintas especies especialmente aconsejada con finalidades de experimentación científica, o delimitaba superficies mayores destinadas a la caza o a otros materias productivas del Real Sitio allí donde se requerían. Las Doce Calles – además de servir de centro cosmográfico – establecían una importante red de comunicaciones que conducía a enclaves productivos – la casa de Vacas – o de control territorial –

.....

17 Para más información sobre este surgir de una *conciencia geográfica* en el renacimiento europeo, consultar BESSE 2003, Face au monde.

18 CZAROWSKI 1983, Le Morcellement de l'etendue et sa limitation et la magie, 103.

el cerro de entrada a la Meseta, denominada la Montaña –, y el resto de calles actuaba de manera similar articulando el conjunto.

Aranjuez puede considerarse en este sentido como el primer caso de *ordenación territorial* en el Occidente europeo, puesto que ni las primeras ordenaciones espaciales barrocas, realizadas por Domenico Fontana veinticinco años más tarde para el papa Sixto V en Roma, aunarán la complejidad del método proyectivo empleado en Aranjuez. Habrá que esperar cuatrocientos años, a la llegada del siglo XX, para que se vuelvan a poner en práctica los conceptos que han regido la creación de Aranjuez y que han culminado en un plan de ordenación territorial que no sólo articulaba y estructuraba el enclave sino que también diferenciaba y clasificaba el espacio en cuanto a su forma y en cuanto a su fin.

Las implicaciones de universalidad de este diseño,<sup>19</sup> extrapolable a cualquier lugar en cualquier sitio, inducen a pensar que igual que se crearon durante el reinado de Felipe II normas urbanísticas para la creación de las nuevas ciudades españolas en Sudamérica, Aranjuez pudo convertirse en un modelo de ocupación territorial – productivo y bello – a poner en práctica en los nuevos territorios: tal y como enunciaba Bartolomé de Villalba en 1577, *el modelo de los jardines del mundo*.<sup>20</sup>

Modelo, porque mientras el trazado a gran escala desarrollado en el Real Sitio de Aranjuez integra al hombre en el nuevo mundo del que forma parte, un universo sin límites que refleja el orden interno y supremo de la Naturaleza, este orden está regido por las leyes últimas que conforman las pautas del desarrollo de la vida sobre la tierra que aseguran que cualquier ser vivo participa del mismo principio creador.<sup>21</sup>

De esta manera, a este *modo de producción* original se le va a añadir una *sistematización en el método* derivada nuevamente de la observación directa de la naturaleza. Este nuevo método mostrará como el crecimiento de determinadas formas naturales corresponden a una misma ley mundial, o lo que es

.....

19 Sobre los procesos de antropización de diversos lugares por distintas culturas a lo largo de la historia, consultar ELIADE 1969, *Le mythe de l'éternel retour*, 23.

20 VILLALBA 1886, *El pelegrino Curioso*.

21 BOUSSET 1995, *Introduction a la philosophie*, 371.

lo mismo, a un *sistema de proporciones universal* que adquiriría, en 1509, una concepción mística a manos de Luca Pacioli, quien convertirá *la división de una longitud en la media y extrema razón euclidiana en una proporción divina*, que por extensión, alcanzará la obra cumbre de la creación: el ser humano. Éste también será objeto de estudio, puesto que las relaciones que existen entre las distintas partes de su cuerpo que se puede inscribir en un círculo y un cuadrado que tengan la misma superficie.<sup>22</sup>

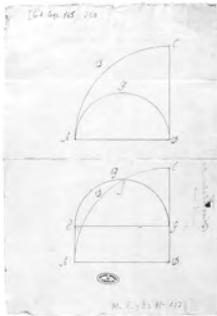
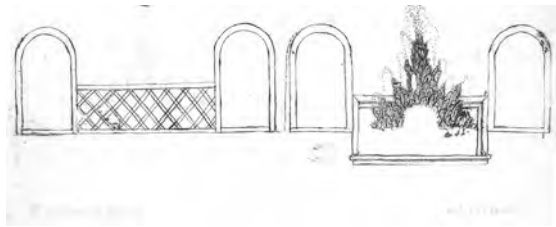


Fig. 5 |

Juan de Herrera, Cuadratura del círculo publicada en el Discurso del Sr. Juan Herrera aposentador mayor de S. M. sobre la figura cúbica, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander 1998.

Fig. 6 |

Jerónimo Caruba,  
Fuente del coral, 2  
de agosto de 1568.  
Archivo General de  
Simancas, MP y D.  
XLVII-59.



Esta teoría de la cuadratura del círculo, una idea que no es otra que la sistematización de la belleza mediante principios intrínsecos a la geometría y la aritmética – el lenguaje universal del mundo –, había resurgido en los círculos

.....  
22 También investigará sobre el mismo tema Nicolás de Cusa en su tratado *De Quadratura circuli*, – publicado en 1553, 70 años después de haber sido escrito, junto con el *De triangulis de Regiomontano* – que incluye trigonometría, astronomía y teoría de las proporciones, pero sobre todo se centra, como indica su título, en estudiar el problema de la cuadratura del círculo, es decir, de cómo el círculo es conciliable con el triángulo y luego con el cuadrado, basándose en la obra de Lull, al que estudia, comenta, extracta y asimila su doctrina.

especulativos medievales gracias a la traducción del opúsculo de Arquímedes *Sobre la medida del círculo* por Gerardo de Cremona en el siglo XII y había sido avivado durante el siglo XIV por Raimundo Llull.<sup>23</sup> El mallorquín en el *Ars generalis ultima* (1305–1308) determina el famoso problema de la cuadratura del círculo, que sería retomado por numerosos artistas y arquitectos para la realización de sus obras,<sup>24</sup> y que adquiriría un nuevo significado en el diseño de los jardines de Aranjuez donde la utilización de la divina proporción y la cuadratura del círculo establecen los elementos principales de los jardines realizados por Juan Bautista de Toledo durante el siglo XVI. Un hecho que ha pasado desapercibido a muchos historiadores, eclipsado por el protagonismo que adquirió su ayudante y discípulo, Juan de Herrera, quien con motivo de la apertura de la Academia de Matemáticas en Madrid en 1580, escribió el *Tratado del cuerpo cúbico conforme a los principios y opiniones del Arte de Raimundo Lulio*. Sin embargo, el hecho de que diversos de los jardines diseñados por Toledo – puesto que fueron replanteados y ejecutados en los años 1560–65 – utilicen este método proyectivo demuestra al menos su conocimiento, e incluso, que fuese el maestro el que contagiase al alumno, que haría suyo el método y lo publicaría a su muerte.<sup>25</sup>

En los jardines del Rey y de la Isla, los pasos a seguir para la construcción de su diseño son siempre los mismos: establecer una estructura principal a través de circunferencias en la que se definen los ejes sobre los que se aplica una primera cuadratura que marca la estructura básica – viales, parterres, plazas, etc. – sobre la que seguir aplicando sucesivas cuadraturas que llegan a definir

.....  
 23 Bien conocido y estudiado por numerosos filósofos extranjeros, entre los que se encontraban Pico della Mirandola, John Dee, Eneas Silvo, Giordano Bruno o Charles Bouillé, su influencia se dejará sentir también en siglos posteriores, cuando Bacon, Descartes, Leibniz o Newton anotarán sus trabajos y los comentarán. YATES 1983, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, 13.

24 Naturalmente, entre ellos destaca Leonardo da Vinci, que inscribe al hombre en un cuadrado de seis pies dividido en veinticuatro palmos romanos y 96 dígitos, de los que el cuerpo tiene los 96. ARASSE 1998, Leonardo da Vinci, 129.

25 El uso de la cuadratura del círculo por Juan Bautista de Toledo no ha sido prácticamente estudiado, sí en cambio han escrito numerosos investigadores – SEBASTIÁN 1981, *Arte y Humanismo*; GONZÁLEZ COBELO 1986, *La arquitectura y el Discurso de la figura cúbica*, 69–88; VICENTE MAROTO 1997, *Juan de Herrera, científico, 180 a 184 – de su empleo por Juan de Herrera*.



los espacios y detalles más pequeños – bases de fuentes, pequeñas estructuras e incluso parte del arbolado.<sup>26</sup>

De una manera más práctica, esta utilización de un sistema de proporciones permitía la articulación de diferentes espacios con respecto de la gran ordenación territorial llevada a cabo en el Real Sitio, creando una serie de espacios de transición que iban desde los más íntimos y cerrados – el jardín secreto del Rey, en el costado meridional del palacio real –, pasando por el jardín de la Isla, que se convertía en un espacio de transición entre los *salones exteriores* que suponen el jardín de la Reina y el del Rey, y las huertas y bosques cercanos.

En estos jardines, este *modo de producción original* generaría una nueva naturaleza que, ni divina ni natural, sería por primera vez enteramente humana: una tercera naturaleza que crearía todo un repertorio estético e iconográfico con infinitas alusiones a esta nueva faceta del hombre como ser creador – grutas artificiales, fuentes de vidrio, etc. – con el claro intento de crear otro mundo, tan perfecto como el real. Adán y Eva – sus esculturas – nos recibían en los jardines, donde los numerosos animales que los poblaban – camellos, avestruces, papagayos, etc. – unido a una vegetación exuberante en perpetua floración nos recordaba al paraíso primigenio, perdido, y ahora recobrado.<sup>27</sup>

Mientras que los conceptos filosóficos sobre los que se asentaba el Renacimiento habían permitido crear en Aranjuez una ordenación territorial de una escala no contemplada antes, los amplios conocimientos en las llamadas ciencias básicas de los que gozará en este caso específico Juan Bautista de Toledo, agrupados en el *quadrivium* – aritmética, geométrica, astronomía y música –, las bellas artes – literatura, pintura y escultura –, y en materias de arquitectura y de ingeniería, le permitirán implementar en tan sólo un par de años desde su llegada a España, entre 1560 y 1561, un proyecto que abarcaba tanto temas menores de nivelación de tierras y replanteo de calles y jardines, así como complejos problemas de índole constructiva o hidráulica, convirtiéndose en una pieza imprescindible del proyecto, de tal manera que para las obras, según

.....  
26 Para más información sobre este estudio y otros realizados para el proyecto de rehabilitación del jardín de la Isla de Aranjuez, ejecutado por Coro Millares y la presente autora, consultar LUENGO; MILLARES 1998, Estudio y Análisis del jardín de la Isla de Aranjuez, 243–266.

27 Para comparar con otros jardines de estos momentos, conf.. A.A.V.V. 1979, Natura e artificio.

orden del rey, “se hubieren de hacer se tome primero el parecer de Joan Bautista de Toledo”.<sup>28</sup>

Precisamente en Aranjuez el tema hidráulico va a cobrar especial importancia, puesto que la confluencia del mayor río de la Península Ibérica, el Tajo, y su principal afluente, el Jarama, va a generar una zona de meandros inestables. Éstos suponen la gran fuente de riqueza del Sitio al proporcionar los fértiles sedimentos sobre los que, por un lado, se asienta una vegetación autóctona que posibilita un hábitat ideal para una fauna rica y diversa en las cercanías del Tajo y, por otro, establece unos productivos terrenos de cultivo ideales para prácticas agrícolas, pero también van a tener un efecto devastador con grandes crecidas periódicas que destruyen todo a su paso.<sup>29</sup>

Para paliar estos efectos e intentar controlar las aguas, las primeras obras de infraestructuras llevadas a cabo en Aranjuez todavía bajo la supervisión de Los Vega, conciernen la *domesticación* del Tajo asegurando su utilidad para la agricultura pero también para las distintas industrias que de él se servían – molinos, batanes, etc –. Suponían la primera fuente de ingresos del lugar, construyéndose diversos diques a lo largo del río así como la presa del Embocador,<sup>30</sup> un impresionante azud de 160 metros que derivaba el agua de riego hacia el sur por el caz de las Aves que, con 14 km. de recorrido, regaba casi 2.000 hectáreas de tierras; y hacia el norte ocurría lo mismo gracias a los 7 km. del caz de la Azuda que se dividía en tres canales – el de la Cola Alta, la Baja, y el Desaguador de las Tejeras.<sup>31</sup>

Tras la llegada de Toledo, la definición de este proyecto hidráulico va a adquirir una nueva dimensión. A estas cuestiones de índole práctica se va a añadir un planteamiento a mayor escala que entiende el Tajo como un elemento vertebrador del territorio para lo que su domesticación es insuficiente, siendo necesario su control con el objetivo de convertirlo en un medio de comunicación fluvial rápido y seguro con fines comerciales, tal y como se

28 A.G.S., Casas y Sitios Reales, leg. 251.2, fol. 30. b. 31 de marzo, 1562.

29 Para más información consultar la amplísima documentación facilitada por GARCIA TAPIA 1989, Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español.

30 GONZÁLEZ TASCÓN 1998, Obras de regadío, 228.

31 DE TERÁN 1949, Huertas y Jardines de Aranjuez, 25.

venía realizando en otros países europeos, que uniría el centro de la península con Lisboa.<sup>32</sup>

Este reto técnico marcará una época dorada de la historia de la ingeniería hidráulica en nuestro país y junto a Juan Bautista de Toledo, quien diseña sus propios *ingenios* para poder ejecutar el proyecto, aparecerá un nutrido grupo de especialistas españoles – Juanelo Turriano, Pedro de Esquivel, etc. – pero también europeos – especialmente italianos como Francesco Paccioto y holandeses como Pieter Jansen. Iniciarán en la década de 1560 – puesto que su ejecución se desarrollaría hasta nuestros

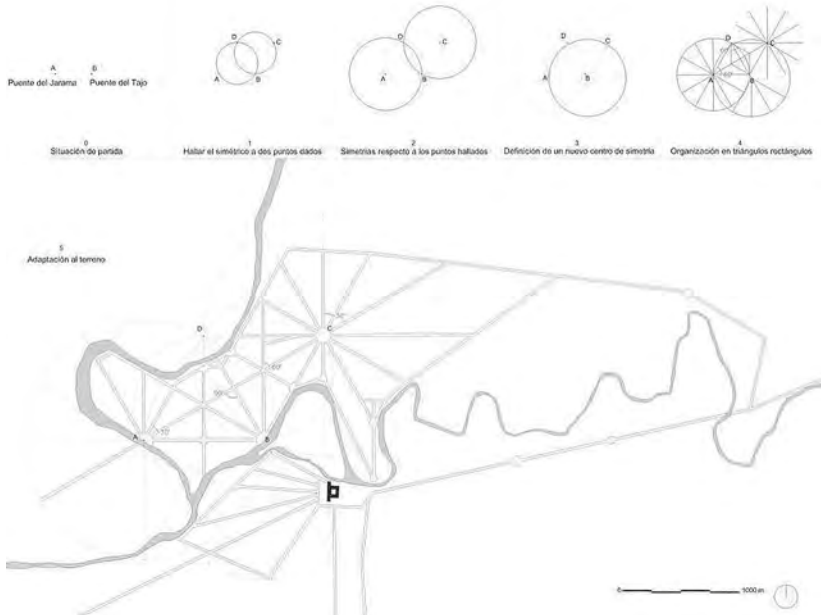


Fig. 7 |

Estudio de las trazas para la ordenación territorial de Aranjuez, la autora.

.....  
 32 Para más información sobre esta gran empresa, consultar el capítulo dedicado “las navegaciones fluviales. J.B. Antonelli y la navegación por el Tajo, en GONZÁLEZ TASCÓN 1989, Los caminos y los puentes, 102 y ss.

días- este ambicioso proyecto de obras hidráulicas sin el cual la ordenación paisajística de Aranjuez no hubiese sido posible.<sup>33</sup>

De esta manera, a partir de 1560 se acabará de definir la estructura de caces para el riego de los cultivos anteriormente mencionada a la que se añadirán alguno más, como el caz de Requena, el canal del Jarama<sup>34</sup> o la acequia de Colmenar. Se construiría también la presa de Ontígola, una balsa natural que ya existía desde tiempo de los Reyes Católicos y que partir de 1561 se va a convertir en el mayor embalse artificial de la época en Europa gracias a su sistema de contrafuertes, cuya finalidad además de proporcionar agua de riego era la de surtir con agua a presión las fuentes de los jardines.<sup>35</sup>

En lo que respecta al río, se reponen y añaden más diques a lo largo del Tajo y se realiza toda la obra de la empalizada, una serie de muros de contención que mantendrían el río controlado en determinados tramos, posibilitando la construcción de presas con esclusas – las primeras que se construían en España – para permitir su navegación. Esto finalmente solo sería posible en el tramo desde el Embocador hasta la unión de los dos ríos, puesto que resto del trayecto debido a su complejidad topográfica quedará finalmente desechado en 1562.

Paralelamente a la estabilización del cauce del río, comenzaron las obras de consolidación y reparación de los principales puentes que organizaban la red viaria. A ella se incorporaría el trazado regulador de toda la superficie del término que, a partir de la ejecución de la primera calle – la de la Ventanilla – en 1560, se completa en un tiempo vertiginoso gracias a la cuidadosa organización del trabajo impuesta por Toledo y supervisada personalmente por Felipe II.

Los trabajos de explanación de las calles – que se limpian, compactan y suelen de piedra de Colmenar – se ven complementados con las acometidas de riego – que incluyen sus arcas, compuertas y encañaduras, así como las zanjas y caceras que se recubren de madera. Finalmente se ejecuta la plantación con

.....  
33 LÓPEZ GÓMEZ, Antiguos riegos marginales de Aranjuez.

34 Esta empresa sería continuada en siglos venideros por diferentes ingenieros hidráulicos, como Pedro Delgado, Sebastián Feringán Cortés o Agustín de Betancourt. Para más información consultar DELGADO, La Real Acequia del Jarama.

35 Para más información sobre la presa y su construcción, consultar GARCÍA TAPIA y RIVERA BLANCO 1985, La presa de Ontígola y Felipe II, 477–490; y 1985, Juan Bautista de Toledo, Jerónimo Gili y Juan de Herrera.

el arbolado proveniente de viveros especialmente acondicionados en Aranjuez, de los alrededores, de otras provincias españolas e incluso del extranjero, como atestigua la gran diversidad botánica de las calles de nogales, de fresnos, de almendros, de olmos, de chopos, de sauces, de moreras, etc.

En estas obras, en las que trabajan albañiles, canteros, fontaneros y plomeros, cerrajeros, carpinteros, pintores y doradores, arbolistas, jardineros, capataces, sobreestantes y peones, no sólo se construye sin parar sino que también hay que atender al mantenimiento de lo ya ejecutado: a los normales y continuos destrozos del río, y a nada menos que 150 kilómetros de calles en las que hay unos 250.000 árboles – lo que corresponde en la actualidad a todo el arbolado de alineación de una ciudad como Madrid – que podar, regar, reponer y limpiar.

Esta ordenación territorial implica no sólo el conocimiento de los útiles de diseño que la generan sobre el plano, sino también el dominio de las técnicas constructivas de la arquitectura del paisaje que hicieron posible la ordenación territorial de Aranjuez, pionera en Europa en su complejidad de significados y usos del suelo.

*Territorio* adquirirá, por primera vez en la historia, un nuevo significado. Además de englobar la matriz biofísica preexistente – fruto de un tiempo geológico y biológico que antecede a la llegada del hombre –, el espacio que se ha ordenado tiene una base tangible, mensurable, cartografiada, diseñada para acoger el desarrollo humano en toda su complejidad de facetas y vertientes, un lugar donde plasmar su sentido del mundo pero también – e incluso más decisivamente – imprescindible para proyectar sus ideales de una sociedad futura.



**Fig. 8 |**

El Joven del Magdalensberg,  
Viena, Kunsthistorisches  
Museum, Colección de Antigüedades.

**Fig. 9 |**

Venus, Madrid, Museo Nacional  
del Prado.

En este sentido la *ordenación del territorio* se vuelve una organización del espacio siguiendo unas pautas de desarrollo humano que van a ser fruto de los anhelos de una sociedad determinada. Las reglas del juego implican el absoluto respeto hacia el medio físico que ha posibilitado su génesis y que por lo tanto es indispensable para su sostenibilidad futura.

Este momento único que expresa la construcción intelectual de un equilibrio, una ordenación de los sentimientos complejos y contradictorios que al hombre le inspira su entorno, tendrá lugar dentro de las corrientes humanistas del Renacimiento en las que el arte y la ciencia crearán exactamente la misma representación de la Naturaleza – que en Aranjuez encontrará su mejor exposición –, una proyección de una idealidad que sucumbirá bajo la hegemonía del poder absolutista que atenuará Europa y que implicará, en términos del arte del paisaje, la dominación del medio físico por el hombre.



Texto recogido en la publicación "Parámetros del Jardín Español: naturaleza, paisaje, territorio], (3 vols.)", Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid, 2007, del que Ana Luengo es autora y editora científica.



## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- A.A.V.V.; La filosofía del Renacimiento. Madrid: Ed. Sarpe, 1988.
- A.A.V.V.; Natura e artificio. Roma: Ed. a cargo de Marcelo Fagiolo, Officina Edizioni, 1979.
- ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio: Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez. Madrid: Imprenta Real, 1804, Edic. facs. Doce Calles, Aranjuez, 1993.
- ARASSE, Daniel: Leonardo da Vinci: the rythm of the world. Londres: Greenwich Editions, 1998.
- ASSUNTO, Rosario: Ontología y teleología del jardín, Madrid: Ed. Tecnos, 1991.
- BESSE, Jean-Marc: Face au monde: atlas, jardins, géoramas. París: Desclée de Brouwer, 2003.
- BOUSSET, J.B.: Introduction a la philosophie, ou la connaissance de Dieu, et de soi-mesme, Paris 1722, citado en PICON, A.: Le naturel et l'efficace, en: Le jardin, art et lieu de mémoire. Paris: Ed. De l'imprimeur, 1995.

- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: Las Trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus arquitectos, in: Catálogo de la exposición Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores. Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación Marcelino Botín, Palacio Real de Madrid, 2001.
- CAUQUELIN, Anne: *L'invention du paysage*. París: Ed. Quadrige, Presses Universitaires de France, 1989.
- CASADO SOTO, José Luis: La cartografía hispánica en el siglo XVI, in: Catálogo de la exposición Felipe II: un monarca y su época, las tierras y los hombres del rey. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- CHECA CREMADES, Fernando: Felipe II, Mecenas de las artes. Madrid: Editorial Nerea, 1992.
- CZAROWSKI, S.: Le Morcellement de l'étendue et sa limitation et la magie in: Extraits des actes du IV Congrès International d'Histoire des religions, Vol. I, París 1923, citado en PAUL-LEVY, F., SEGAUD, M., *Anthropologie de l'espace*. París: Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1983.
- DELGADO, Pedro: *La Real Acequia del Jarama*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 1995.
- DE TERÁN, Manuel: *Huertas y Jardines de Aranjuez*. Madrid: Sección de Cultura e Información, Artes Gráficas Municipales, 1949.
- ELIADE, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. París: Ed. Galimard, 1969.
- EUCLIDES, *Elementos*: Introducción de Luis Vega y traducción y notas de María Luisa Puertas Castaños. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1991.
- GARCIA TAPIA, Nicolás: *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1989.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás y RIVERA BLANCO, Javier:
- La presa de Ontígola y Felipe II in Madrid: R.O.P., nº 3.236, mayo-junio 1985.
  - Juan Bautista de Toledo, Jerónimo Gili y Juan de Herrera, autores del mar de Ontígola, in: Madrid: B.S.E.A.A., LI, 1985.
- GONZÁLEZ COBELO, José Luis: La arquitectura y el Discurso de la figura cúbica, en A.A.V.V., *El Escorial, la arquitectura del Monasterio*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1986.
- GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio: Obras de regadío, in: Catálogo de la exposición Felipe II: los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- L'HERMITE, Jehan: *Les passetemps, ou Memoires d'un gentilhomme de la chambre des Rois d'Espagne Philippe II et Philippe III*. 1586. 1602, Amberes. Gante: Ed. de Charles Ruelens, 1898.
- LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: Antiguos riegos marginales de Aranjuez ("Mares", azudas, minas y canales), Madrid: Discurso leído el día 5 de junio de 1988 en el acto de su recepción pública, Real Academia de la Historia, 1988.
- LUENGO AÑÓN, Ana: *Aranjuez, utopia y realidad*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y editorial Doce Calles, 2008.

- LUENGO, Ana; MILLARES, Coro: Estudio y Análisis del jardín de la Isla de Aranjuez, in: Actas del Congreso Felipe II, el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- MERLOS ROMERO, Magdalena: Aranjuez y Felipe II. Madrid: Dirección General del Patrimonio de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1998.
- PLATON: Timeo o de la naturaleza. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl).
- RITTER, Joachim: Paysage, Fonction de l'esthétique dans la société moderne. Paris: Les Editions de l'Imprimeur, 1997.
- RIVERA BLANC, Javier: Juan Bautista de Toledo y Felipe II: La implantación del clasicismo en España. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1984.
- ROGER, Alain: Court Traité du Paysage. Paris: Ed. Gallimard, 1997.
- SÁNCHEZ MECO, Gregorio: El Escorial, De comunidad de aldea a villa de realengo. El Escorial: Ayto. de El Escorial, 1995.
- SEBASTIÁN, Santiago: Arte y Humanismo. Madrid: Ed Cátedra, 1981.
- SELLÉS, Manuel: Instrumentos de Navegación del Mediterráneo al Pacífico. Madrid: Lunweg Editores, 1994.
- VENTURI FERRIOLO, Máximo: Etiche del paesaggio. Roma: Ed. Reuniti, 2002.
- VICENTE MAROTO, María Isabel: Juan de Herrera, científico, in: Catálogo de la exposición Juan de Herrera, arquitecto real. Madrid: Editorial Lunweg, 1997.
- VILLALBA, Bartolomé: El pelegrino Curioso, Doncel de Xérica, 1577. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- YATES, Frances: The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.





4.2 |

**MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL**

Philip II, Patron of the Garden and Aquatic Arts.  
Iberian Garden Cultures in Transition:  
From Hispanic-Muslim Traditions to  
European Garden Design

**ABSTRACT**

Large water projects served Philip II as a representation of power. Examples can be found in Spain (the Courtyard of the Evangelists at El Escorial and the Alameda de Hércules in Seville) as well as in Portugal (the aqueduct in Tomar). Supported by Catholic confessionalization, the king deliberately broke with the Moorish tradition on the Iberian Peninsula in his quest for reform and replaced it with models from his European possessions, especially those in Italy and Flanders, which he had come to know first-hand during his travels since 1548. The new beginning implemented by his architects Juan Bautista de Toledo and Juan de Herrera made possible the much-admired plans for the garden of Aranjuez (a World Heritage Site since 2002), but also led to the decline of the *carmenes* (villas with gardens) in Granada. A fruitful period of intercultural exchange in garden culture came to an end, particularly in transcultural Seville, still visible in the Palacio de Bornos and the Casa de Pilatos. A commentary by José de Sigüenza illustrates how the eternal granite of El Escorial is to replace the ephemeral bricks of the Moors, who are perceived as barbaric and inept. Letters to his daughters, however, also demonstrate that Philip II's garden projects were driven by personal interest and a fascination for the exotic.

**KEYWORDS**

Aquatic Arts, Palacio de Bornos, Alameda de Hércules (Seville),  
Courtyard of the Evangelists (El Escorial), Patio Mudéjar (Guadalupe)  
and José de Sigüenza

Our image of Philip II (1527–1598) as ruler of a world empire and leader of Catholic confessionalization has undergone many corrections in the last hundred years.<sup>1</sup> These include, in particular, his new role as a far-reaching reformer and patron of the arts.<sup>2</sup> Little is still known, on the other hand, about his interest in garden design and his related awareness of water regulation, an issue that is still a central problem for the Iberian Peninsula today, more so than ever before, due to climate change.<sup>3</sup> Not entirely coincidentally, this brings us back to a classic work of historical literature about the *rey prudente*. Fernand Braudel, in his groundbreaking book on Mediterranean culture, was already interested in the climate and perhaps provides an explanation why the gardens on the Iberian Peninsula experienced a crisis in the second half of the 16<sup>th</sup> century: “Wherever we turn our gaze, the early 16<sup>th</sup> century was everywhere favored by the climate, while the second half suffered everywhere from atmospheric disturbances.”<sup>4</sup> It also seems to have been forgotten in many cases that Philip II, as son of Charles V and Isabella of Portugal, and after his marriage in 1543 to his cousin Maria of Portugal, when he was enthroned as Portuguese king in 1581, certainly brought with him the prerequisites for a successful unification of the two Iberian states.

The following discusses how the ideological reorientation under Philip II changed Iberian garden design and looks at various forms of intercultural exchange – between Islamic and Christian gardens, but also between the Portuguese and Spanish gardens – that developed so many hybrid facets on the Iberian Peninsula in particular. The most important constant between the Muslim gardens and the garden design of the builder of El Escorial are the aquatic arts, both in their technical and ornamental functions. In this context, José Tito Rojo was able to demonstrate that, contrary to a long-held research

.....

- 1 There is not enough room here to critically review the extensive secondary literature on Philip II. An overview of the reception of his most important building, the Escorial, is provided by Scholz-Hänsel 2013.
- 2 Mulcahy 2004 described Philip II as a patron of the arts, drawing on a famous essay of the same title by Carl Justi. The title of my contribution also refers to this model.
- 3 There are multiple reports that the Doñana nature reserve near Seville is in danger of drying up.
- 4 Braudel 1994, 398.

opinion, secular water features already existed in Moorish times,<sup>5</sup> anticipating some developments such as the famous water staircase in the Villa d'Este in Tivoli.<sup>6</sup> Santiago Beruete, in the chapter “El Jardín Hispanomusulmán o el Lenguaje de las Fuentes,” mentions as a typical feature: “Water is a primordial resource when it comes to shaping the space, even more so than even the plantings and the architecture. The magic of the Alhambra and, by extension, of all Andalusian gardens, is inseparably linked to the mastery of irrigation techniques, to the use of water as a fluid ornament and to the use of hydraulics.”<sup>7</sup> Water connects architecture and nature, the buildings appear mirrored in its surface under the firmament; flowing and bubbling, it provides refreshment in the hot south and its sound creates a very special atmosphere.

### **GARDEN AND AQUATIC ARTS AS A SIGN OF THE REPRESENTATION OF POWER**

At the beginning of Philip II's reign, the Iberian countries Spain and Portugal looked back on a long Hispanic-Muslim tradition of garden design. Through the Nasrid dynasty in Granada, this heritage even led directly to the European Renaissance. When the Catholic Monarchs conquered the city in 1492, they valued this green tradition and employed Moorish gardeners, who continued to cultivate the gardens according to the highly efficient rules of Arabic aquatic arts.

Among the high nobility in Andalusia, too, there was initially a willingness to combine the Moorish heritage with new Renaissance achievements in an original manner, without preferring one above the other. The most famous example has been extensively researched by the recently deceased Vicente Lleó Cañal: the Casa de Pilatos in Seville.<sup>8</sup> But members of the same family owed

.....

5 Tito Rojo/Cesares Porcel 2011. – This seminal book provides an important basis for this contribution.

6 For a comparison with Italian Renaissance and Baroque gardens, see Beruete 2016, 88.

7 “El agua es un recurso primordial a la hora de moldear el espacio, más incluso que las propias plantaciones y la arquitectura. La magia de la Alhambra y, por extensión, de todos los jardines andalusí, está indisolublemente unida al dominio de las técnicas de irrigación, al empleo del agua como un fluido ornamento y al manejo de la hidráulica.” Beruete 2016, 92.

8 Lleó Cañal 2017.

another garden, in Bornos, beforehand, which is less well known but perhaps even more spectacular if we focus on intercultural exchange.

In the Palacio de Bornos, the new Christian owner Per Afán de Ribeira el Viejo, the administrator of Andalusia, found a Moorish castle with a *torre del homenaje* in 1398, the Castillo de Fontanar.<sup>9</sup> The Enriquez de Ribera family, and here especially Fadrique, first Marqués of Tarifa, had the property renovated by Spanish and Italian artists. This resulted in a palace with a courtyard in Early Renaissance style, but also with details that are still Gothic (fig. 1).

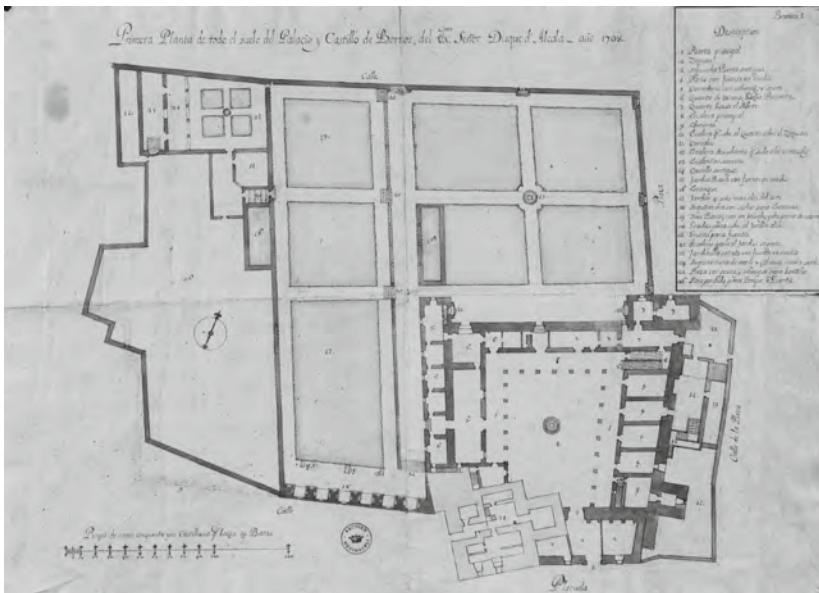


Fig. 1 |

Palacio de Bornos with garden, ground plan,

Photo: Vicente Lleó Cañal: La Casa de Pilatos, Sevilla: eus, 2017, fig. 56

9 The palace in Bornos is also mentioned in Lleó Cañal 2017, 106.

In the oldest part of the garden, which is enclosed by a massive wall, there is also a pavilion whose benches are decorated with *azulejos* (tiles) and which probably recurs to Moorish traditions (fig. 2).



Fig. 2 |

Pavilion of the garden,  
Palacio de Bornos  
Photo: Nadja Horsch

On his journey to Jerusalem from 1518 to 1520, Fadrique Enriquez de Ribera had also visited Italy, but showed little interest in Rome. This changed with Per Afán (III) de Ribera y Portocarrero, the first Duke of Alcalá. Appointed by Philip II viceroy of Catalonia and Naples, he amassed an art collection, for which he had the architect Benvenuto Tortello from Brescia build a monumental loggia from 1569 to 1571, which takes Bramante's Belvedere Cortile as its model. The niches were meant to house the antique sculptures that were later transferred to the family's urban property, the Casa de Pilatos in Seville. The precise developmental phases of the garden remain unclear (from which epoch are the two large water basins and above all the pavilion?), but the Moorish character of the complex (the central pavilion and the enclosing wall with battlements) has been partially preserved till today.

The Casa de Pilatos also fuses the different cultures, but the boundaries are more clearly delimited. Even so, in the Seville palace complex of the Enriquez de Ribera, the multitude of courtyards and their irregular arrangement are still reminiscent of Moorish gardens.

Aquatic projects were a persuasive way of demonstrating one's political power. Water was precious in the south, and whoever provided it could hope for extensive recognition. Charles V, heir to the Catholic Monarchs and father

of Philip II, had already understood this. As a sign of his presence in Granada, he not only had a huge cathedral and palace built, but also ordered a large fountain with his coat of arms to be erected below the Alhambra in 1543 (fig. 3).<sup>10</sup>



Fig. 3 |

Fountain of Charles V, Alhambra, Granada  
Photo: Michael Scholz-Hänsel

Fig. 4 |

Pavilion of Charles V, Alcázar,  
Seville, Photo: Nadja Horsch



Fig. 5 |

Upper terrace (with the reconstructed pavilion),  
Madinat al Zahra, Photo: Birgit Thiemann



In addition to the Habsburg double-headed eagle, the *Plus Ultra* motto with the two columns of Hercules and the pomegranate can also be found here as a reference to the conquest of Granada by the Catholic Kings. Fountains were

.....  
<sup>10</sup> Rosenthal 1985. – See also in Lisbon: Fountain Chafariz d'El Rei.

places where many people had to come together and were therefore ideal for instilling political messages. Further examples can be found in other places in Andalusia, such as the Fuente de los Leones in Baeza.

In Seville, in 1543–1546, a building was erected in the garden of the Alcázar in memory of his marriage to Isabella of Portugal, which specifically takes up Moorish traditions: the *cenador* or *Pabellón de Carlos V* (fig. 4).<sup>11</sup>

As in the Lion's Court of the Alhambra, the water here flows in open channels from the interior of the pavilion to the outside, thus connecting both rooms. Above all, however, the building is richly decorated with *azulejos*, which the Moors had introduced in Seville. Their *arista* technique, however, is new and the design follows current Renaissance models. Instead of geometric patterns, there are heraldic motifs that refer to Charles V (the *Pillars of Hercules* and the *Plus Ultra* motto), as well as mythical creatures such as unicorns or centaurs. In essence, however, we are dealing here with the type of garden pavilion that we also find in the Umayyad Madinat al Zahra on the garden terrace (fig. 5).<sup>12</sup>

Philip II inherited this interest in the aquatic arts. This was particularly evident in his plans for Aranjuez, where he gave priority to the design of the landscape over the construction of a representative palace. “In no other project was his personal taste so marked or his instructions to his designers so specific and unambiguous,” observes Wilkinson-Zerner.<sup>13</sup> At the junction of two rivers, the Jarama and the Tagus, engineering achievements in the field of water management played a central role. There were even plans to connect Aranjuez with Lisbon via a waterway. It was not until much later that the unique character of the vegetal and water installations created here, with kitchen gardens and ornamental gardens, was recognized by their inclusion in the UNESCO World Heritage List in 2002. A fundamental prerequisite for this was created by the research conducted by Ana Luengo.<sup>14</sup>

.....  
11 Other Renaissance elements in the Alcázar of Seville are a central theme in Lleó Cañal 1979, 85–92.

12 Ruggles 2000. – This book is positively highlighted in Tito Rojo/Cesares Porcel 2011.

13 Wilkinson-Zerner 1993, 142.

14 Luengo 2008. – For more information see her article in this publication.



Philip II's second architect, the engineer and mathematician Juan de Herrera, not only built a stone bridge (Puente Segovia) over the Manzanares in Madrid (1583–1588),<sup>15</sup> he also created a new interpretation of the Moorish garden pavilion with the Courtyard of the Evangelists in El Escorial (fig. 6), as we will see below.



Fig. 6 |

Courtyard of the Evangelists with fountain house, Escorial  
Photo: Catherine Wilkinson-Zerner: Juan de Herrera, New Haven and London: Yale University Press, 1993, fig. 106

In Seville, Philip II commissioned Francisco de Zapata y Cisneros to design the Alameda de Hércules in 1573–1574, a first public promenade with avenues of trees, fountains and sculptural decorations (fig. 7). The aim here was, on the one hand, to control the annual floods by draining the land and, on the other, to make clean water available to the inhabitants of the city.

Finally, in the newly acquired territory of Portugal, Philip II ordered the construction of a huge aqueduct in Tomar, not only following Roman models such as in Segovia.<sup>16</sup> Starting in 1570, the one kilometer-long structure known as the Arcos do Jardim near Coimbra had already been renovated under King Sebastião. The same court architect, Filipe Terzi, was also active for Philip II (or in the Portuguese nomenclature: Filipe I) around 1593; according to an inscription by Pedro Fernandes de Torres, it was completed in 1613. The aqueduct (Aquaduto dos Pegões Altos), now five to six km long and with 189

.....  
15 Wilkinson-Zerner 1993, 152–153.

16 Soramenho 2009, 121; Castel-Branco 1998, 159.

arches, was probably also intended to demonstrate the superiority of the new Spanish government.

### AN UPHEAVAL IN GARDEN DESIGN

The achievements of Philip II in the field of garden design have repeatedly been the subject of Spanish research literature. However, this literature has wrongly given the impression of a unbroken tradition from the Moorish rulers to the Habsburgs.<sup>17</sup> In reality, the political conflicts in the era of Philip II also led to a radical change in garden design. It was the king's declared aim to erase all memory of the Hispanic-Muslim heritage and to instead firmly anchor Spain in Christian Europe. This is formulated quite clearly by the chronicler of the monastery-palace El Escorial, José de Sigüenza, in his *History of the Hieronymites Orde*, published between 1595 and 1605: "When we set our feet on the threshold of the main door, we begin to discover a great and unusual majesty in the buildings of Spain, which had been buried for so many centuries in the barbarism and vulgarity of the Goths and Arabs, who, dominating Spain because of our sins, hardly left us any light of good or beautiful things, neither in the letters nor in the arts. We have done much to shake off from our necks the heavy yoke with which they oppressed us, and at least prevented us from cultivating our ingenuity."<sup>18</sup>

The political background is characterized by the Muslim uprisings in Granada in 1568–1571, to which Philip II had reacted with great severity.<sup>19</sup> As a result, not only were many Moors forcibly resettled inland from the

17 After Marie Luise Gothein, Jochen Wiede was the first person in the German-speaking world to attempt to write down the entire history of garden design, i.e. a world history, in a three-volume work. Interestingly, he treats the Alhambra in Granada in two volumes. In the European volume and in Wiede 2020, 92–98. – Unfortunately, the upheaval in garden design under Philip II is not a topic for him.

18 "Luego en poniendo los pies en los umbrales de la puerta principal, se comienza a descubrir una majestad grande y desusada en los edificios de España, que había tantos siglos que estaba sepultada en la barbarie o grosería de los godos y árabes, que, enseñoreándose de ella por nuestros pecados, apenas nos dejaron luz de cosa buena ni de primor ni en las letras ni en las artes. Hemos hecho harto en sacudir on nuestros cuellos el yugo pesado con que nos oprimían, y por los menos impedía no nos cultivasen los ingenios." Sigüenza 1963. – Sigüenza repeatedly proves himself to be Philip's mouthpiece in his chronicle.

19 Catlos 2019.

Mediterranean coast, but the gardens in Granada also lost their owners and gardeners. At that time, the new visual type of the *matamoros* (Moor slayer) was created in the visual arts at the Escorial on behalf of the king; it spread throughout Spain under his successor Philip III and, as a weapon of propaganda, contributed not insignificantly to the ethnic expulsion of the *moriscos* (Muslims) in 1610.<sup>20</sup>

Philip II wanted to replace Hispanic-Muslim garden design with modified models from his world empire. To this end, he drew on Italian examples just as much as he called on gardeners from Spanish Flanders, who developed entirely new, European concepts in El Escorial and Aranjuez.<sup>21</sup> From our perspective, the most interesting projects are those in which Philip II reinterpreted and deliberately remodeled original Moorish gardens or models in order to overcome the alleged “barbarism and vulgarity of the Goths and Arabs” in the spirit of Sigüenza.

Let us look again in more detail at the examples of the Alameda de Hércules and the Courtyard of the Evangelists in El Escorial already mentioned above. After the discovery of the New World, Seville was conferred the monopoly for trade with the Americas. It was therefore in Philip II’s interest to modernize this emerging metropolis and give it a new identity that would help it forget its Muslim past. Thus the idea for the Alameda de Hércules (1573–1574) was born, possibly inspired by the Paseo del Prado de San Jerónimo (1570), which had been laid out shortly before in Madrid (fig. 7).<sup>22</sup> The king engaged an architect, Francisco de Zapata y Cisneros, who had acquired experience with hydraulic engineering projects in Córdoba. The arrangement of three fountains in the central axis is reminiscent of the Piazza Navona, the later Spanish center in Rome. Rows of white poplars, cypresses, orange trees and alders recall the numerous avenues with which Philip II had already sought to structure the landscape in Aranjuez. The trees were used for drainage and the poplars (*álamos*) gave the site its name. However, the installation of two columns with

.....  
20 Michael Scholz-Hänsel has devoted several articles to the many aspects of this type of image; the latest in Scholz-Hänsel 2016.

21 Härting 2013.

22 Torres García 2017. – The Alameda is also an important theme in Lleó Cañal 1979.



Fig. 7 |

Alameda de Hércules, Sevilla  
 Photo: Nadja Horsch

crowning figures makes it clear that the project also serves the purpose of self-display. The columns were *spolia* from a temple in Roman Seville (Itálica) and the figures were supposed to embody Hercules and Caesar, who at the same time stand for Charles V and his son Philip II, as the inscriptions on the pedestals make clear. The two columns also embody the well-known motto of Charles V, *Plus Ultra*, which he had inscribed in all the rooms of the Alhambra palaces. Especially in Seville, where Muslim Spain has remained alive to this day in the Alcázar and in many other buildings and their remains, Sigüenza's desire for a renewal through the *majestad* (majesty) of Antiquity was very popular not only with the king, but also with the numerous humanist intellectuals active there.<sup>23</sup>

The upheaval in garden design becomes particularly clear when comparing the two green cloisters in Guadalupe and El Escorial. It is significant here that Philip II is not only the builder of the Escorial, but also chose the monastery of Guadalupe as a stopover on his inaugural journey to Portugal in 1580–1583, both on the way there and on the way back. The desire for change is underlined

.....  
 23 In keeping with this contribution, Rafael Cómez Ramos confronts Moorish Andalusia, in his case traditional Andalusia, with Renaissance Andalusia: Cómez Ramos 2022. However, he overlooks the obvious conflict between the two cultures under Philip II.

by the fact that in both cases the buildings belonged to the Hieronymite Order, which was particularly favored by the king. So in a sense, Philip II knew exactly what he did not want when he commissioned the Courtyard of the Evangelists in El Escorial, seeking to outdo the Mudéjar Courtyard in Guadalupe. Just as José de Sigüenza writes, it is ultimately a matter of replacing the ephemeral bricks of the Moors with the eternal granite of Catholic confessionalization.

The Mudéjar cloister in the monastery of Guadalupe was built between 1389 and 1405 under prior P. Yáñez (fig. 8).<sup>24</sup> It has a square floor plan with four galleries of horseshoe arches extending over two floors and is executed in brick, following Moorish tradition. There is a direct access from the north aisle of the church and in its northeast corner is a *lavabo*. But the truly outstanding feature is the Mudéjar pavilion right in the center of the complex, erected in 1405 by fray Juan de Sevilla. Typical Moorish building materials such as bricks, *azulejos* and plaster (for the *yessería* decorations) were used here.



Fig. 8 |

Mudéjar cloister with fountain, Monasterio de Guadalupe  
Photo: Barbara Borngässer:  
Spanien, Köln: Könemann, 2001, p. 87 (Photo by Markus Bassler)

The Courtyard of the Evangelists in the Escorial (fig. 6) is entirely different. Wilkinson-Zerner believes that the most Italianate part of the Escorial was realized here and that the model of the Palazzo Farnese can be recognized in the lower two floors.<sup>25</sup> Although Herrera generally respected the designs that Juan

24 Ordax et al. 1988, 293–294.

25 Wilkinson-Zerner 1993.

Bautista de Toledo had previously executed in 1565, he set his own accents in two points. In both cases, according to Wilkinson-Zerner, he deliberately deviated from the usual monastic architecture and chose a secular, imperial form. The first is the Emperor's Staircase (1571–1573), the model for many other European complexes, and the other is the Fountain House (1586). The latter is in the tradition of the Moorish pavilions, like the one in the Alcázar Gardens in Seville,<sup>26</sup> and yet its form takes up Bramante's Tempietto, which – surely not by chance – was a donation of the Catholic Monarchs. The mixture of piety and secular garden enjoyment realized here was later to find its continuation in the hermitages of the royal gardens of the Buen Retiro in Madrid.<sup>27</sup>

Apart from the material, the essential difference between Philip II's plans and what the Iberian Peninsula had inherited from the Moors lies in the dimensions. The monumental buildings and gardens of his reign, but also the Alameda, aimed at eternity. According to Islamic understanding, this attitude of a human ruler was presumptuous. It is not without reason that the Nazarites' motto everywhere in the Alhambra is "There is no victor but Allah". Carl Justi invented the term *estilo desornamentado* (unornamented style) for Herrera's style and certainly judged it with reference to Sigüenza: "The austere and sober style announced itself as the restoration of genuine Greco-Roman art, after the episode of Gothic barbarism; it wants to have an impact solely through the relationships and banishes ornamentation and its individual invention."<sup>28</sup>

Surprisingly, the desire for size was met with clear criticism from those who were intended to use it. Thus Sigüenza wrote of Herrera's fountain house in the Courtyard of the Evangelists: "Many dislike this small temple in the middle of this cloister, because it is so large, being thirty feet wide and in a diameter, and rises so high, reaching the height of the balustrade and railing of the cloister, that it fills the view, blocking and even diminishing the majesty of the cloister itself, and – what is worse – it has no use or purpose."<sup>29</sup>

.....  
26 It is also referred to by Wilkinson-Zerner 1993, 99.

27 For this aspect see Mariblanca 2008, 41–59.

28 Justi 1912, LX.

29 Quoted in Wilkinson-Zerner 1993, 99.

## GARDEN DESIGN IN SPAIN AND PORTUGAL IN DIALOGUE

The common Moorish heritage left different traces in Spain and Portugal, although there were also repeated direct exchanges, for example when Portugal adapted the *azulejos* from Seville and developed them into its own national stylistic feature.<sup>30</sup> The use of large water basins adorned with decoration, often in direct proximity to palace buildings, is also comparable. An early example is again found in the Alcázar of Seville, the basin of Mercury, later rebuilt several times. In Portugal, there are examples in the gardens of Bacalhóa and the Palacio dos Marqueses de Fronteira (Plate 2).<sup>31</sup> But *albercas* also exist in Spain in the 18<sup>th</sup> century in the Galician *pazos*, such as that of Rubians or Ribadulla.

Philip II absorbed essential impulses for his later projects during his travels, which he undertook as Infante from 1548 on through his father's European possessions. He only came to Portugal on the occasion of his accession in 1581, but we learn from his letters to his daughters that he was very interested in the gardens there. He enthusiastically reported the discovery of sweet lemons and had a specimen sent to Spain: "They gave me the other day what is in this box and told me it was a sweet lime, although I don't believe it is anything but lemon, I wanted to send it to you, because if it is a sweet lime I have not seen any as big as it; I don't know if it will arrive in a good state. If it does, taste it and let me know what it is, because I cannot believe that it is a sweet lime because it is so big, and so I will be glad to know what it is and that you will write to me about it."<sup>32</sup> Castel-Branco has attempted to reconstruct exactly what he might have seen in Portugal.<sup>33</sup> Evidence shows that he stayed in Sintra and

.....

30 A very good expert on the truly intercultural and interdisciplinary history of azulejos is Alfonso Pleguezuelo Hernández 1989. He was the scholarly advisor of the volume "Andalusian Tiles" (2018). See also his contribution in this publication.

31 An initial overview of the most important gardens in Portugal is provided by Carita/Cardoso 1987.

32 "Diéronme el otro día lo que va en esta caja y dejéronme que era lima dulce, aunque no creo que es sino limón, os la he querido enviar, porque si fuere lima dulce no he visto ninguna tan grande como ella; no sé si llegará buena. Si lo llegare, probadla y avisadme lo que fuere, porque no puedo creer que es lima dulce por ser tan grande y así holgaré de saber lo que es y que me lo escribáis." Letter from Philip II to his daughters from Lisbon, 15 January 1582; quoted in Bouza 1998, 66.

33 Castel-Branco 1998.

Tomar. The author is particularly interested in the Templar castle,<sup>34</sup> which was rebuilt and extended several times and was a center of Portuguese voyages of discovery. Castel-Branco suspects the Aqueduto dos Pegões Altos mentioned above also served to supply water for a garden. She believes it was located in the castle itself and wonders whether it was created before or after Philip II's visit. Castel-Branco is a vehement advocate of the thesis that essential elements of Portuguese gardens (such as the large water basins) were inspired by Indian models. Philip, she claims, consequently gained insights into the vegetation of the Far East during his trip to Portugal: "We affirm that the characteristics of these gardens attracted Philip II by their beauty but also by his fascination for the unknown Orient: the exoticism of the flora, the dazzling splendor and the ornament of India, certainly fed the imagination of the king."<sup>35</sup> But did he also receive inspiration there for the architectural projects in his Spanish gardens?

The direct encounter with Portugal came late, when the king had already launched his major garden projects. However, there is a garden from an early date in Coimbra whose central pavilion is reminiscent of the one in the Courtyard of the Evangelists (fig. 6). The fountain in the Claustro da Manga dates from the years 1528–1534 (fig. 9).<sup>36</sup> Grouped around a central round temple are four hermitages, consisting only of a round room, in water basins that can only be reached via narrow footbridges. Arabian models are presumed for the complex. One can think of the above-mentioned large garden terrace in *Madinat al Zahra*, where a central pavilion was surrounded by four water basins. On the other hand, the fact that each room is dedicated to a hermit alludes to the four Evangelists in the Escorial.

Considering Philip II's enthusiasm for Portuguese gardens, it is ironic that it was a garden that symbolically marked the break with the Habsburgs after Portugal's renewed independence in 1648. The *Palácio dos Marqueses de Fron-*

.....  
34 The Order of the Temple (1128–1311) was not banned in Portugal, but in 1319 it was converted with all of its possessions into the *Orden de Cristo*.

35 "Afirmamos que las características de estos jardines atrajeron a Felipe II por su belleza pero también por su fascinación por el Oriente desconocido: el exotismo de la flora, el deslumbramiento del fasto y el ornamento de las Indias, alimentaron ciertamente la imaginación del rey." Castel-Branco 1998, 162.

36 Abreu 2008/09.





Fig. 9 |

Claustro da Manga,  
Coimbra  
Photo: Birgit Thiemann



Fig. 10 |

Palácio de Fronteira,  
Lisbon  
Photo: Birgit Thiemann

teira was built for Dom João de Mascarenhas between 1650 and 1675. Cristina Castel-Branco dedicated a monograph to the study of the garden.<sup>37</sup> The striking large water basin in close proximity to the palace and with rich tile decoration forms a special feature of many Portuguese gardens (fig. 10). The decorative wall behind it shows several equestrian figures reminiscent of depictions by Diego Velázquez. A gallery of Portuguese kings in the form of portrait busts above, however, deliberately omits the three Spanish rulers: Philip II, Philip III and Philip IV (in Portugal Filipe I, II and III). The Marquês de Fronteira

.....  
<sup>37</sup> Castel-Branco 2009.

was a clear supporter of the new Portuguese royal house of Bragança and the iconography of his garden speaks a clear language in this respect.

## CONCLUSION

According to Lleó Cañal, the Alameda stands for the new Renaissance Seville. In *Nueva Roma* (1979), he used the Giralda as an example to describe how the different cultures in Seville built on top of one other. In general, the catalogue “Parámetros del jardín español” states under the keyword “agua” (water): “However, in Spain, the treatment of water in gardens was the result of an assimilation of very varied components. Like a historical palimpsest, the legacies of ancient Rome, the entire Arab-Persian tradition, the new Italian Renaissance trends and the strong influence of the Flemish hydraulic technicians, whose gardens were so appreciated by Philip II, merged with the skill, sobriety and good taste to establish the foundations of a Spanish Renaissance garden with a strong personality.”<sup>38</sup> What looks here like a fruitful intercultural dialogue that produced quite hybrid but desired results was not without conflict. Philip II’s desire to express Catholic confessionalization through a reform of the arts had consequences for garden design too. While his father Charles V had a small pavilion in the garden of the Seville Alcázar designed on the Moorish model, a monumental tempietto was now built in the Courtyard of the Evangelists at El Escorial, which the monks themselves considered too large. Sigüenza thus reflects the intention of his king when he writes that the “vulgar” heritage of the Goths and Arabs was disregarded and sought to be overcome. Under the next king, Philip III, the rejection of the Moorish heritage then led to the real exclusion of the ethnic minority of the Moors. Henceforth deprived of their gardeners, the *Carmenes* in Granada fell into disrepair and the *matamoros*, the idea of the obligatory struggle against the Muslims, displaced

.....

38 “Sin embargo, en España, el tratamiento del agua en los jardines fue el resultado de una asimilación de componentes muy variados. Como un palimpsesto histórico, las herencias de la antigua Roma, toda la tradición árabe-persa, las nuevas corrientes renacentistas italianas y la fortísima influencia de los técnicos hidráulicos flamencos, cuyos jardines tanto apreció Felipe II, se fundieron con habilidad, sobriedad y buen gusto para establecer las bases de un jardín renacentista español con fuerte personalidad.” Luengo/Millares 2007, vol. 2, 31.

the memory of their former knowledgeable creators and keepers.<sup>39</sup> The new European garden models prevailed on a large scale on the Iberian Peninsula.

But not even Philip II was able to completely erase the traces of the Moorish past, and so they were rediscovered in the 19<sup>th</sup> century, starting in Granada.<sup>40</sup> Today, Spain is the only country in Europe that has all the historical styles of garden design (including the Moorish garden). Furthermore, the *Parametros* publication sees the special contribution of Iberian garden design in the hybrid mixture of different cultures – Moorish, Flemish and Italian.<sup>41</sup> As long as the Renaissance models determined the canon, the transcultural linkage was considered inferior; today it has gained model character. Not only the Alhambra, but also its gardens (and those in Bornos, Seville, etc.) have become the political symbol of a new age.



I would like to thank José Tito Rojo and Pedro Manuel Luengo Gutiérrez for the interesting discussions in Leipzig and Seville about Spanish garden art and its reception, as well as Birgit Thiemann for her help in documenting the conference and a rich selection of photos. David Sánchez Cano once again carried out the expert translation of my text into U.S. English. Rafael Cómez Ramos and José Riello were involved in correcting the text. Unfortunately, due to time constraints, it was no longer possible to follow up on all of your helpful tips.



.....  
39 The development of the Carmenes in Granada after the conquest in 1492 and after the expulsion of the Moors in 1571 has been the subject of two essays by Tito Rojo: Tito Rojo 1998; Tito Rojo 2002.

40 Tito Rojo 2021.

41 Luengo/Millares 2007.

**BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ABREU, Susana Matos: A Fonte do Claustro da Manga, “espelho de perfeycam”, in: Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património, Porto 2008–09, I Série, Volume VII-VIII, 33–52.
- ALBARDONEDO FREIRE, Antonio, Las trazas y construcción de la Alameda de Hércules, in: Laboratorio de Arte 11 (1998), 135–165.
- ALBARDONEDO FREIRE, Antonio, El urbanismos de Sevilla durante el reinado de Felipe II, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002
- AÑON FELIÚ, Carmen. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Felipe II, el rey íntimo, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- BERUETE, Santiago: Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines, Madrid: Turner, 2016.
- BOUZA, Fernando (ed.): Cartas de Felipe II a sus hijas, Madrid: Akal, 1998.
- BRAUDEL, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II., 3. vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- CARITA, Helder and CARDOSO, Homem: Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal, Lisbon: Edição de Autores, 1987.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: Los jardines de Portugal en tiempos de Felipe II, in: AÑON FELIÚ, Carmen: Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Felipe II, el rey íntimo, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 137–64.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: Os Jardins dos Vice-Reis - Fronteira, Lisbon: Oceanos, 2009.
- CATLOS, Brian A.: al-Andalus. Geschichte des islamischen Spaniens, Munich: C.H.Beck, 2019.
- COMEZ RAMOS, Rafael: Tradición andaluza versus modernidad renacentista, in: Catálogo de la exposición Arte del Renacimiento en Sevilla, ed. V. Ignacio Cano Rivero et al, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2022–2023, Sevilla: Junta de Andalucía, 2022, 23–37.
- FERREIRA JORGE, Virgolino. MASCARENHAS, José Manuel, Die Wasserversorgung des Christus-Klosters in Tomar, in: Paulus, Helmut-Eberhart u.a. (ed.): Wasser – Lebensquelle und Bedeutungsträger. Wasserversorgung in Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg: Schnell & Steiner, 1999.
- HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, Alfonso: Azulejo Sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Sevilla: Padilla Libros, 1989.
- HÄRTING, Ursula: un paradis terrestre. Flemish Garden Art and Culture under Philip II (1527–1598), in: WEISSERT, Caecilie et al. (eds.): Zwischen Lust und Frust. Art in the Netherlands and at the Court of Philip II of Spain (1527–1598), Cologne: Böhlau, 2013, 67–91.
- JUSTI, Carl: Zur spanischen Kunstgeschichte, in: BAEDEKER, Karl: Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende, Leipzig: Baedeker, 1912, IL-CI:
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano, Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: La Casa de Pilatos: biografía de un palacio Sevillano, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

- LUENGO, Ana. MILLARES, Coro: Parámetros del jardín español. Naturaleza paisaje territorio, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, 3 vols.
- LUENGO, Ana. Aranjuez. Utopía y realidad, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2008.
- MARIBLANCA, Rosario: Historia del Buen Retiro, Madrid: La Librería, 2008.
- MULCAHY, Rosemary: Philip II of Spain: Patron of the Arts, Dublin: Four Courts, 2004.
- ORDAX, Salvador Andres et. al. (eds.): Monumentos artísticos de Extremadura, Salamanca: Editora Regional de Extremadura, 1988.
- ROSENTHAL, Earl E.: The Palace of Charles V in Granada, Princeton: Princeton University Press, 1985.
- RUGGLES, Fairchild D.: Gardens, Landscape and the Vision in the Palaces of Islamic Spain, Pennsylvania: 2000.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: Der Escorial im Kanon der Kunstgeschichte; in: WEISSERT, Caecilie et al. (eds.): Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598), Köln: Böhlau, 2013, 213–235.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: Metamorphoses of Matamoros, in: Javier Gómez Montero (ed.): Topografías culturales del Camino de Santiago, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016, 127–150.
- SIGÜENZA, José de: Fundación del Monasterio de El Escorial, Madrid: 1963.
- SOROMENHO, Miguel: A Arquitectura do Ciclo Filipino. Arte Portuguesa, Lisbon: Fubu Editores, 2009.
- TITO ROJO, José: Permanencia y cambio en los jardines de Granada morisca (1492–1571). Los carmenes y el paisaje urbano, in: AÑÓN FELIÚ, Carmen: Jardín y Naturaleza en el siglo XVI. Felipe II, el rey íntimo, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 421–446.
- TITO ROJO, José: Los Cármenes del Albaicín, entre la tradición y el invento, in: El Albaicín. Paraíso cerrado, conflicto urbano, Granada: Diputación de Granada, 2002, 57–70.
- TITO ROJO, José. CASARES PORCEL, Manuel: El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia, Granada: Editorial Universidad, 2011.
- TITO ROJO, José: Historia paisajista de la Alhambra (manuscript 2021).
- TORRES GARCÍA, Miguel: Through the Urban Void, Abingdon: 2017.
- VILLAFRANCA, María del Mar. DOMINGO SANTOS, Juan: Los Jardines de la Alhambra, Granada: Comares, 2022.
- WIEDE, Jochen: Oriental-Persian Garden Culture. Paradises and the Garden in Islam, Wiesbaden: marixverlag, 2020.
- WILKINSON-ZERNER, Catherine: Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain, New Haven and London: Yale University Press, 1993.

El modelo de jardín renacentista de Felipe II  
y su implantación en España

**ABSTRACT**

The group of palaces and gardens created by Philip II in the second half of 16<sup>th</sup> century in Madrid and environs changed radically the medieval perception that gardening still had in Spain. A Renaissance model was invented, but with its own specific characteristics defined by the monarch's interests and tastes, and by its primary architect, Juan Bautista de Toledo. From the viewpoint of its overall conception, it was influenced by humanism. The king and the architect, formed in the Italian High Renaissance environment, were passionate followers. However, from the viewpoint of its formalization, the model became eclectic and not so orthodox. Together with the Italian influence, Flemish and Islamic traditions, both with a strong presence in Spain, converged in this original type of garden, though hybrid in formal terms.

It is remarkable the high technical and scientific level achieved in the garden execution. That made possible the garden notion overflowed, reaching large dimensions and a landscape scale that modified and colonized vast surroundings, as an urbanized nature. A territory control unknown so far was exerted by means of ambitious road infrastructures to interconnect a series of royal settlements around Madrid. Besides, it was outstanding the perfect formal tampering in garden ornamentations, details and stylism, also expressing a refined control, also in the reduced-scale design.

**KEYWORDS**

Humanism, Juan Bautista de Toledo, Hispano-Islamic gardens, territory control, axial breakdown

## CONTEXTO HISTÓRICO

La introducción en España de una nueva modalidad de jardín acorde con el ideario renacentista estuvo promovida por Felipe II y su corte, en la reforma y modernización de los alcázares y palacios heredados y en su afán por crear otros nuevos. Su formulación e implantación en el centro peninsular estuvo asociado al nombramiento, por parte de Felipe II, de Madrid como capital de su reino en 1561. Italia se convertiría en el principal referente en el diseño de los nuevos establecimientos jardineros. Pero no fue esta la única vía de entrada de las ideas y pensamiento humanistas. Junto con la influencia de Flandes y la tradición hortícola e hidráulica hispanomusulmana, acabaría emergiendo hacia la segunda mitad del siglo XVI un tipo de jardín de rasgos y características propias.

Al igual que otros príncipes y mecenas del Renacimiento, Felipe II promovería el diseño y creación de jardines. Como rey culto y sensible, aficionado a la arquitectura y la jardinería, estuvo involucrado en la construcción de una serie de jardines en Madrid y sus alrededores, que servirían como lugares de entretenimiento al tiempo que signos de afianzamiento del poder. Dichas construcciones dejaban entrever un nuevo ideal de vida humanista, basado en el entendimiento del jardín como punto de encuentro del hombre y la naturaleza, así como de lugar para el esparcimiento, la reflexión y el pensamiento. Se emulaba así la práctica de los poderosos y cultivados señores del norte de Italia de retirarse a sus villas y jardines suburbanos para llevar una *vita rustica*, tal y como mencionaba Boccaccio en su *Decamerón*. Bajo una única construcción debían confluir diversas manifestaciones artísticas: arquitectura, ciencia, poesía o paisaje, siguiendo el ideal neoplatónico de una belleza superior basada en la armonía y la unidad. Se buscaba superar el concepto medieval de naturaleza distante y amenazadora, y hacer de ésta un artificio en el que se recrease un paisaje idílico o *locus amoenus*, el jardín, imagen terrenal del paraíso celestial.

Felipe II recorrió como príncipe y a lo largo de siete años la Europa de su tiempo, dónde conocería y admiraría las grandes realizaciones jardineras centroeuropeas y de los Países Bajos. Reclutaría y traería a España numerosos botánicos y especialistas para la ejecución de sus jardines. Se tiene noticia de que, en 1551, en una segunda visita a sus posesiones en Flandes “le impresionaron gratamente los jardines formales y ornamentales y los característicos

edificios en ladrillo rojo y pizarra negra, cosas ambas que introdujo con éxito a su vuelta a España”<sup>1</sup> Paralelo al influjo flamenco, el ascendente italiano se convertiría en la corriente determinante a la hora de crear sus nuevos jardines. Se tiene noticia de que antes de su llegada al trono disponía del libro de Dioscórides: *Acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*, en el que se le recomendaba que en la construcción de jardines en suelo hispano se siguiesen las pautas que en ese momento se estaban siguiendo en Italia: “...siendo cosa justísima que todos los príncipes y universidades de Italia se precian de tener en sus tierras muchos y excelentes jardines adornados de todas las plantas que se puedan hallar en el universo, también V.M. provea y dé orden que a lo menos tengamos uno en España, sustentado en estipendios reales”<sup>2</sup>

Para su ambicioso plan de obras y reformas, Felipe II recurrió a Juan Bautista de Toledo (1515–1567), dada su amplia experiencia y conocimientos en ingeniería militar e hidráulica. Proveniente de Nápoles, su llegada a España tuvo lugar en 1560, dónde, sin una aparente experiencia y sapiencia concreta en jardines, fue capaz de poner en práctica una elaborada cultura urbanística y de paisaje adquirida en Italia.<sup>3</sup> El jardín a la italiana no tenía antecedentes en suelo peninsular. Se basaba en las instrucciones dadas el siglo anterior por León Battista Alberti en su *De re aedificatoria*, al que secundarían tratadistas como Sebastiano Serlio, traducido en 1552 y de amplia difusión en España. Para Alberti, el jardín es como un género de edificio que, como tal, ha de seguir sus mismas reglas arquitectónicas, esto es, leyes de proporcionalidad, armonía y perspectiva. A pesar de fallecer a los siete años de su llegada a la corte, Toledo junto con su discípulo y seguidor Juan de Herrera (1530–1597) dejarían un poso extraordinario en el modo de concebir la jardinería.

Los palacios o sitios reales emprendidos por Felipe II y en los que tomarían parte, tanto Toledo como Herrera, fueron múltiples. Cabe destacar, entre otros,

1 Parker 1991, 21.

2 Laguna 1983, 9.

3 En Nápoles estuvo al servicio del virrey Pedro de Toledo, por lo que debió estar al tanto de los jardines de Castel Nuovo o de villas reales como la de Poggioreale. Años antes y como colaborador de Michelangelo en los trabajos de San Pedro, conocería el teatro-jardín del Belvedere ideado por Bramante, además de los jardines romanos de villa Farnesina, villa Madama o el jardín Farnesio del Palatino, ejecutados todos ellos en la primera mitad del XVI.



la reforma de los alcázares de Madrid y Toledo, la Real Casa de Campo, Valsaín, Vaciamadrid, El Pardo, El Escorial, la Fresneda o Aranjuez, además de localidades lejos del entorno de Madrid, como Valencia, Málaga o Segovia. Pero si bien la monarquía fue la más entusiasta a la hora de adoptar el jardín a la italiana, la nobleza aspiraría a imitarla siguiendo modos italianos en sus fincas y casonas campestres. Muestra de ello serían los jardines del marqués de Villena en Cadalso de los Vidrios, el palacio de la Abadía del duque de Alba (Fig. 1) o el del duque de Béjar en Béjar, contemporáneos todos ellos de los de Felipe II.

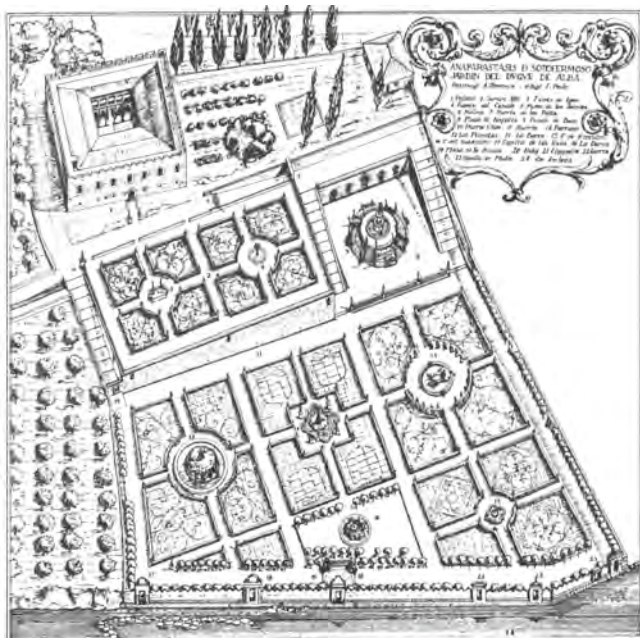


Fig. 1 |  
Jardín de  
Abadía, Palacio  
de Sotofermoso,  
S. XVI. Cáceres

## CARACTERÍSTICAS

El tipo de jardín gestado en Italia a lo largo del siglo XV fue el resultado de la aplicación de la perspectiva como sistema de representación, el mismo seguido en la arquitectura, extendido aquí al espacio exterior. El entorno inmediato de villas o palacios suburbanos se organizaba y planificaba mediante un rígido control perspectivo y axial que arrancaba de la propia arquitectura y establecía una férrea ligazón entre ambas entidades. El tratamiento geométrico y regular

de la arquitectura y las plantaciones resultaba indistinto y daba como resultado una unidad bajo leyes de proporción y armonía, y en el que las partes se concatenaban y relacionaban jerárquicamente con el todo. El jardín devino en un espacio abstracto, no mimético, artificioso e intelectualizado; resultado del dominio y control humanos sobre la irracionalidad de la naturaleza salvaje. En definitiva, el resultado fue un ámbito antropocéntrico, escasamente relacionado el medio natural que lo rodeaba.

Los primeros jardines renacentistas construidos en la segunda mitad del XVI en España se basaron en los construidos a lo largo del XV en Italia. Adoptarían, sin embargo, unos rasgos específicos, como consecuencia de su adecuación a las condiciones físicas y climáticas del centro peninsular. A su vez, confluirían en ellos la tradición jardinera hispanomusulmana de avanzados conocimientos en botánica y agricultura, junto con un influjo flamenco y borgoñón, patente en los territorios castellanos desde el siglo anterior en cualquier tipo de expresión cultural, entre otras la jardinera.<sup>4</sup> Con respecto al jardín italiano, la característica diferenciadora más significativa fue la disolución de la concepción perspectiva del eje único que ligaba la edificación con las distintas partes del jardín. Ese eje compositivo y estructurador perdería su hegemonía con el peso que adquirirían ejes secundarios o transversales, no jerarquizados. La planta responderá a un complejo repertorio de trazas quebradas o superpuestas, esto es, un esquema espacial múltiple, menos perfecto geoméricamente, y que dará lugar a recintos intrincados y articulados entre ellos y con el espacio exterior. La ausencia de grandes perspectivas y puntos de fuga únicos conllevará la pérdida general de representatividad y monumentalidad, en aras de una mayor intimidad de los distintos ámbitos ajardinados. El conjunto ya no responderá tanto a un diseño global único, sino a la suma de partes, orgánica en cierta manera, como venía sucediendo en los jardines islámicos en suelo ibérico.

.....

- 4 El jardín flamenco se caracteriza por su planeidad y sus complejos sistemas hídricos, los mismos utilizados para frenar el avance del mar, evitar inundaciones y mejorar la productividad agrícola del suelo. Los jardines burgueses y aristocráticos eran cerrados, horizontales y de pequeño tamaño, divididos en sectores cuadrangulares independientes y sin árboles, que no se articulaban entre ellos ni con la edificación anexa. Se trataba de piezas unidas entre sí, pero sin una idea general de conjunto. Primaban los valores ornamentales, con estanques con islas, flores, fuentes, esculturas, vegetación podada o topiaria y laberintos, rodeado todo ello por canales de riego o drenaje.

Se tergiversará así el principio renacentista de la relación proporcional de las partes con el todo, ya que el crecimiento del jardín puede ser fragmentado e ilimitado. La artificiosidad geométrica del prototipo a la italiana, así como la dureza de su inserción en el medio, se vieron aquí atemperados a la hora de aplicar las reglas de proporción y armonía. De la planificación rotunda y ortodoxa se pasará a un sistema más flexible, y adaptado a las condiciones del entorno, en el que se priorizaba el gusto por el detalle y el refinamiento estilístico.

El hecho de que muchos de los jardineros locales fuesen moriscos o siguiesen las prácticas y usos de los más de ocho siglos de presencia musulmana en la Península, acabaría dejando un destacado poso. Quedó de manifestó en la hidráulica, con unos modos específicos de extracción de agua, bombeo y riego, así como en la singular y muy desarrollada cultura botánica y agrícola, resultado del estudio y adaptación de especies a las condiciones del suelo y clima locales, y siempre con fines productivos.<sup>5</sup> Como consecuencia, aquellas decisiones relacionadas con la planificación y trazado de los jardines serían de proveniencia foránea, mientras que las disposiciones menores, asociadas a la plantación o los detalles ornamentales, tendrían un carácter más autóctono.

La célula compositiva básica del jardín hispanomusulmán era el patio verde rodeado de edificación. En él se generaba un microclima propio que dulcificaba las condiciones ambientales del exterior: amortiguaba la intensa radiación solar y la temperatura y sequedad del aire. Los cuerpos construidos que lo rodeaban se abrían y establecían una estrecha conexión con él para beneficiarse no sólo de su microclima, sino también de sus aspectos más sensitivos, como la sombra, color, variedad vegetal, olor o rumor del agua. Así el patio ajardinado va a ser un lugar de estancia en sí mismo, habilitado para el recogimiento y disfrute. Su ordenación interna era en crucero con dos ejes ortogonales, fuente o estanque en su centro y cierres perimetrales ritmados, bien con pórticos o series de ventanas. Si la casa hispanomusulmana se originaba alrededor de un patio, en grandes villas o palacios simplemente se adicionaban o yuxtaponían varios patios cuadrados o rectangulares que no respondían a una planificación regular y continua. La inexistencia de puntos de fuga tenía que ver con la bús-

.....

5 Sirva de ejemplo el tratado de agronomía del poeta andalusi de Ibn Lúyun de mediados del siglo XIV.

queda de entornos íntimos y alejados de miradas indiscretas. Según Chueca (1947) el sistema compositivo hispanomusulmán, basado en entidades trabadas y asimétricas de directriz quebrada, estaba destinado a interrumpir el espacio perspectivo occidental y obtener ámbitos cerrados a escala humana. En este sentido, la principal aportación hispanoárabe al jardín renacentista del XVI sería la de generar espacios para ser usados y disfrutados, sin fachadas ni perspectivas representativas o monumentales.

El esquema inicial del jardín renacentista, al igual que el hispanomusulmán, era cuatripartito. A lo largo del XVI esta traza básica fue elaborándose y subdividiéndose en nuevos cuartos. La vegetación podía corresponder a una elaborada geometrización a la italiana, de ornamentación sobria, todo ello bajo reglas de proporción y armonía, o bien conformarse al modo flamenco, más sofisticada y colorista. Se superó el sistema de plantación de tradición islámica, aleatorio o a voleo, que daba lugar a una gran variedad vegetal. Como remate de los ejes compositivos surgían estatuas, jarrones o fuentes, algo inexistente en la tradición islámica. Sí era de de ascendencia hispanoislámica, en cambio, el gusto por insertar elementos arquitectónicos ligeros, tales como pabellones, galerías o pórticos, fuentes, albercas o surtidores. Su finalidad sería la de servir de transición y vincular estrechamente los cuerpos edificados con las áreas verdes y hacer así del jardín una verdadera pieza de estar.

El diseño axial y jerárquico italiano facilitaría la gradación ordenada de las distintas funciones y ámbitos del jardín: arquitectura, jardín de cuadros o parterres, arboleda regulada y parque salvaje. En España esta disposición se vio alterada con arreglo a los gustos de Felipe II y su corte, además de a los usos tradicionales dados al espacio exterior, a saber, el paseo y el recreo en los parterres, la utilidad en el huerto adyacente y el paseo a caballo en el parque de caza. Los jardines de cuadros inmediatos al palacio fueron, en gran medida abstractos, como en Italia, con una vegetación controlada y sometida a la poda. Para ello se emplearon plantas y arbustos de hoja perenne, inmutables y de un verde oscuro, que facilitaban el despliegue dibujístico y geométrico de los parterres delimitadores de las vías de paso. La función práctica quedó circunscrita a la zona de huertas, con una disposición igualmente regular por razones de mantenimiento e irrigación. Al igual que los huertos conventuales, proporcionaban productos hortofrutícolas al palacio y servían para el cultivo de especies

singulares. En cuanto al bosque, este podía ser el resultado de una plantación expofeso o un medio natural enriquecido y densificado con nuevas arboledas. Senderos y pequeñas construcciones podían insertarse en el recinto, pero manteniendo su aspecto rústico y natural. En él se facilitaría la cría y el libre movimiento de animales para la práctica cinegética. Razones utilitarias podían llevar a independizar unos recintos de otros mediante tapias o diferencias de nivel, en particular, entre el soto de caza y la zona de huertas. La marcada diferenciación entre las partes, junto con el esquema de ejes quebrados, daba lugar a unas transiciones entre los distintos sectores menos graduales y más abruptas que en el jardín italiano. Los ejes de unión y articulación entre las distintas áreas resultaban casi imperceptibles y, cuando los había, no se prolongaban indiscriminadamente. El aspecto general era menos abierto y expansivo, con unos marcados bordes que impedían diluir los límites del jardín en su entorno adyacente. Hecho este que reflejaba todavía una suerte de desconfianza hacia un medio natural menos amable que el disponible en la templada Italia del centro y norte. El clima continental y mesetario de la España central siempre resultó, por el contrario, una limitación para las ambiciosas pretensiones de los palacios y jardines de Felipe II.

## **YUSTE COMO ANTECEDENTE**

Previo a la formulación del jardín renacentista y durante la primera mitad del XVI se llevó a cabo la adaptación del Monasterio de Yuste en Cáceres como lugar de retiro y descanso al emperador Carlos V, padre de Felipe II. A la cara sur del preexistente monasterio jerónimo se le adjuntó el llamado Cuarto Real, un modesto apartamento acompañado de un exterior ordenado y amplios jardines.<sup>6</sup> A pesar de su indefinición formal y con la voluntad de superar el gusto medieval, en la organización de la villa y su jardín anexo se siguieron ciertas directrices de tipo renacentista. La mesurada intervención serviría de referente para las construcciones aúlicas que se llevarían a cabo en la segunda mitad del siglo (Fig. 2).

.....

6 Su diseño y traza se atribuyen al monje jerónimo, experto en flores y jardines, fray Marcos de Cardona (1519–1567). Parece ser que él mismo participaría en la construcción de la Fresneda y el Jardín de los Frailes de El Escorial. Ver: Martín 2008.

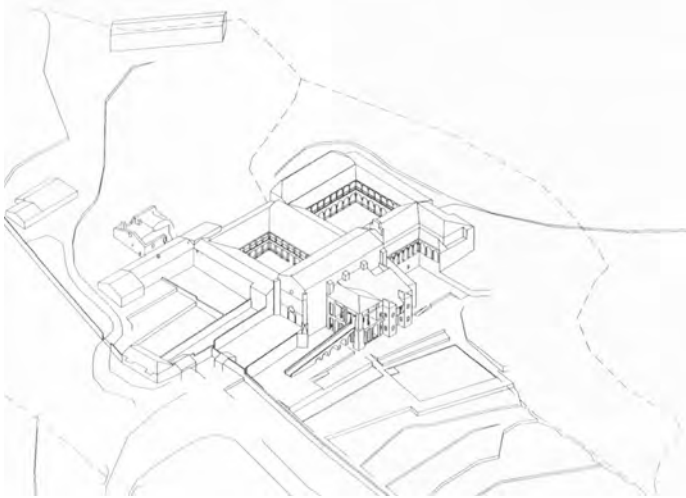


Fig. 2 |

Monasterio  
de Yuste,  
1556–1558.  
Cáceres

El jardín se componía de tres recintos poco conectados entre sí, pero estrechamente vinculados a la arquitectura del monasterio y del Cuarto Real. Abierta al sur se localizaba una logia-galería elevada con forma de U, el llamado Claustro del Emperador, que abrazaba un jardín de cuartos y fuente central, con hierbas aromáticas, árboles y flores. Orientados también a sur, dos miradores, a modo de volúmenes salientes de los aposentos reales, enmarcaban un gran balcón central. Enfrente mismo se situaban unas huertas en terrazas, junto con una fuente-surtidor que alimentaba un gran estanque, conformando así un segundo recinto. El tercer sector lo constituía una arboleda en la que se dibujaban una serie de caminos empedrados y que se fundía con un pequeño bosquecillo cercado dedicado a la caza menor. Varios emparrados, hileras de naranjos y tapias delimitaban los distintos ámbitos del jardín (Fig. 3).

Los rasgos renacentistas estaban asociados a su carácter de retiro campestre, en el que quedaban firmemente unidos los aposentos reales con un transformado entorno ajardinado. Los espacios exteriores se pensaron para solaz y ocio del Emperador. En este sentido, se abrirían amplias ventanas hacia la zona de frutales y huertas, así como a la lejanía del valle. A pesar de estas peculiaridades, el esquema compositivo no se correspondía del todo con un jardín italiano, dada su asimetría y los materiales y detalles empleados. Tenía

éste que ver más bien con una casa de campo rústica de raigambre hispana, anticlásica incluso, sin monumentalidad y poco enfática en sus formas. Por otra parte, se percibían otros ascendentes, como el flamenco, visible en la plantación y los pequeños detalles, o el hispanomusulmán, en surtidores y la gran alberca, enmarcada por pórticos y miradores. La fachada sur encarada al jardín era fundamentalmente ligera, con grandes aberturas, balcones y pórticos, como si de un pabellón islámico anexo a un jardín se tratase.

La traza general, en consecuencia, resultaba irregular e imperfecta si se la comparaba con modelos italianos del momento. Las partes del jardín se vinculaban entre ellas mediante ejes discontinuos y quebrados. La asimetría y multiplicidad de direcciones independizaban los sectores que quedaban sin trabazón. Se hacía eco, en cambio, del gusto hispanomusulmán por un crecimiento orgánico, flexible y abierto, al que se le podían agregar nuevos ámbitos y otras utilidades.



Fig. 3 |

Fachada meridional de Yuste, Cáceres

## EL ALCÁZAR DE MADRID

El Alcázar medieval de Madrid, ubicado en un promontorio elevado sobre el río Manzanares, fue un puesto defensivo avanzado del Toledo islámico. Desde sus muros se desplegaba el perímetro amurallado de la ciudad. Hacia 1537 Carlos V inició la transformación de la fortaleza para convertirla en un verdadero palacio renacentista. Se amplió su superficie, se rehicieron sus fachadas, para abrir sus estancias interiores al paisaje natural y se incorporaron nuevos

espacios ajardinados en sus aledaños. Con la recién adquirida capitalidad de Madrid en 1561, las obras lograrían un nuevo impulso de la mano de Juan Bautista de Toledo. Se compraron terrenos adyacentes para la creación de áreas de esparcimiento, así como de un perímetro arbolado, encargado de minimizar la exposición visual del Alcázar y le de proporcionarle privacidad.

Entre las áreas añadidas al Alcázar destacaba el conocido como Campo del Moro, un amplio espacio al oeste, limitado por el río Manzanares y destinado a caza menor. En él se realizaron plantaciones arbóreas, manteniendo su aspecto agreste y escarpado que absorbía una fuerte diferencia de cota. Otro nuevo recinto, ubicado en la fachada meridional, sería el Jardín del Rey, un crucero que delimitaba cuatro parterres de formas geométricas y seto bajo, con una fuente central y surtidores menores en los cuatro sectores. Otro ámbito significativo fue el de la Huerta de la Priora, compartida con el vecino Monasterio de La Encarnación, que mediante una larga galería quedaría unido al Alcázar. El vasto recinto resultante, dedicado a la plantación frutales y productos hortofrutícolas, se ordenaba en seis u ocho grandes cuarteles, acompañados de fuentes y una alberca de riego.

Se incorporaron galerías, pabellones, logias, corredores, tapias e incluso torres o miradores abiertos al incorporaron como piezas de transición y enlace entre los jardines y la fábrica medieval del Alcázar. El empleo de estos elementos constructivos ligeros de origen hipanomusulmán tenía como propósito la mejora de las condiciones de uso y disfrute de los espacios al aire libre. El lenguaje aplicado, no obstante, sería ya plenamente renacentista y serviría como excusa para regularizar y modernizar el aspecto general del Alcázar.

A pesar de las grandes adquisiciones de terreno y del ambicioso programa de reformas, se hizo difícil lograr un tratamiento coherente entre los recintos verdes incorporados y la arquitectura del Alcázar. Los espacios abiertos siguieron estando inconexos y fragmentados, sin ofrecer una visión perspectiva o una lectura uniforme global, a pesar de la regularidad interna de cada uno por separado. La Huerta y el Jardín del Rey no disponían de ligazón entre ellos y tampoco se relacionaban axialmente con la edificación. A pesar de estas limitaciones, se generaron los tres ámbitos ajardinados que se convirtieron en una constante en los sitios reales, esto es, el jardín bajo de placer, el huerto utilitario y el bosque o soto de caza.



## LA REAL CASA DE CAMPO

En 1553 Felipe II adquirió unos terrenos al otro margen del río Manzanares a su paso por la capital, con el fin de crear un amplio entramado palaciego alrededor del viejo Alcázar.<sup>7</sup> La actuación incluía el acondicionamiento de ambas riberas del río, la conexión física y visual, a través de un puente, de los espacios verdes del Alcázar con los nuevos de la llamada Casa de Campo, y la creación de un paseo arbolado que debía conducir hasta el vecino palacio de El Pardo (Fig. 4). Los terrenos estarían dedicados, sobre todo, a actividades lúdicas y cinegéticas, con la incorporación de jardines, alamedas, estanques, viñedos, huertas y arboledas, que recrearían el ideal renacentista de una “naturaleza urbanizada”.<sup>8</sup> Más paisajística y territorial que jardinera, la intervención tenía como fin servir de representación y símbolo de la magnificencia del poder real, además de la reconfiguración urbanística de la nueva capital.



Fig. 4 |

Pedro de Teixeira, Detalle del Plano de Madrid con el Alcázar y la Casa de Campo, 1656.  
Biblioteca Nacional de España

- .....
- 7 Su adquisición quedó formalizada mediante la *Carta de privilegio otorgada por Felipe II a favor de Fadrique de Vargas Manrique como pago de un terreno denominado la Casa de Campo*, conservada en el Archivo Regional de Madrid.
  - 8 Felipe II tenía conocimiento de esta tradición por sus viajes a Italia y los Países Bajos, así como por los escritos de Vitruvio, Cicerón o Plinio, en referencia a las villas suburbanas del Imperio Romano.



Fig. 5 |

Atribuido a Félix  
Castello, La Casa de  
Campo, 1634–37. Óleo  
sobre lienzo, Museo  
de Historia de Madrid

Desde 1562, Juan Bautista de Toledo sería el encargado de materializar el ideal de finca rústica, alejada del palacio urbano y las actividades cotidianas, y Jerónimo de Algorta del aspecto último de los jardines. La dirección de Toledo, unida a las aspiraciones e intereses de Felipe II, denotaron enseguida la impronta italiana. Al edificio principal se le dotó de un aire clasicista, que seguía el modelo de villa propuesto por Serlio de dos volúmenes cúbicos enmarcando uno central menor, con pórticos y galerías de arcos abiertos al exterior. Pero fue en los jardines donde más se evidenciarían las ideas de modernidad provenientes de Italia. Desde el palacete y a lo largo de un eje único se transitaba desde un cuidado jardín de cuartos, a una arboleda y zona de huertas, hasta alcanzar un bosque de caza, fuera ya del eje principal. El sector plano adjunto a la villa estaba formado por ocho cuadros alrededor de una estatua ecuestre,<sup>9</sup> cada uno subdividido, a su vez, por ocho parterres circundando una fuente de tipo morisco a ras de suelo (Fig. 5). En su lado oeste, una galería porticada o lonja semienterrada, que acogía estancias abovedadas a modo de grutas artificiales,

.....

9 Su instalación se llevó a cabo en tiempos de Felipe III, sucesor de Felipe II, con el fin de enfatizar el carácter de real de la posesión. Atribuida a Giambologna y acabada por Pietro Tacca, fue trasladada al centro de la Plaza Mayor de Madrid en el siglo XIX.

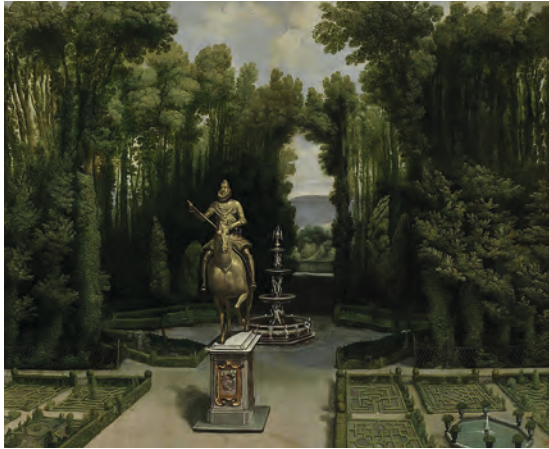


Fig. 6 |

Anónimo, Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III, hacia 1634. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid

delimitaba el jardín de cuartos y absorbía el desnivel del terreno en esa dirección. El siguiente tramo hacia el norte estaba constituido por los jardines de la Fuente del Águila, en honor del emperador Carlos V, ejecutada en mármol y traída desde Génova por comisión directa del monarca. Alrededor de la fuente central, la vegetación, más densa y variada a base de frutales, mirtos y rosales trepadores, entre otras especies, se organizaba en forma de bosquetes (Fig. 6). Sectores de huertas regulares se disponían hacia los límites del río y se confundían con la arboleda espesa y selvática del bosque de caza. La secuencia general de recintos, a saber, villa, parterres, bosquetes, huertas y arboleda, se hacía eco de las preferencias del monarca y de los usos previstos, mientras que Toledo estaría a cargo de trazar y dar forma material a dichas aspiraciones. Su aire italianizante provenía, sobre todo, de la regularidad geométrica y de la organización de las partes alrededor del eje principal y perpendiculares. La ornamentación era variada y efectista, de tipo italiano en su mayoría, con la incorporación desde grutas, fuentes, surtidores y ninfeos, hasta laberintos, topiaria, o escultura mitológica. Los grandes estanques de riego y suministro de agua servían al tiempo como entretenimiento para la pesca o la navegación con góndolas y falúas.<sup>10</sup> Aun así, estilísticamente tendría un aire híbrido

.....

10 Las complejas obras hidráulicas que facilitarían el desarrollo vegetal del jardín y del bosque adyacente fueron dirigidas por el mismo Juan Bautista de Toledo. Incluyeron nuevas conduc-

característico, para posteriores modelos jardineros. La influencia flamenca era asimismo palpable en el tratamiento de los elaborados parterres, coloristas y de gran variedad vegetal. Y algunas reminiscencias de tipo islámico serían visibles en las tazas-surtidor y en los suelos y bordes de ladrillos o azulejos.

## ARANJUEZ

La modificación encomendada por Felipe II de la vega del Tajo en los alrededores del Palacio de Aranjuez alcanzó unas dimensiones desconocidas hasta entonces, mayores incluso que las de la Casa de Campo. El programa arquitectónico quedaría ensombrecido por la primacía otorgada al proyecto jardinero y paisajístico. Involucrado personalmente en los trabajos, sus jardines llevaron al rey a "trazarlos de su propia mano, a ocuparse de la correcta plantación de un árbol o de la búsqueda de la flor apropiada".<sup>11</sup> El programa cortesano del Palacio debía extenderse a su entorno circundante, para hacer de éste un vasto espacio dedicado al placer y divertimento del rey y su corte (Fig. 7).



Fig. 7 |

Anónimo, Vista del Real Sitio de Aranjuez, hacia 1636. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid

En octubre de 1561 y bajo la dirección de Juan Bautista de Toledo, se inició la reforma del pabellón real existente para transformarlo en palacio, al tiempo que se comenzaron los trabajos de ingeniería y jardinería. Desde 1562, Juan de Herrera participaría como colaborador de Toledo y, tras el fallecimiento de este, se convertiría en maestro principal de las obras. La extraordinaria escala

---

ciones y la construcción de diques sobre los múltiples arroyos de la zona. Se construyeron cinco grandes estanques de reserva, hacia el oeste y en una cota más elevada, lo que posibilitó la autonomía hídrica de todo el recinto.

11 Anón 1998, 15.

de la intervención hizo necesario buscar otros referentes, más allá del reducido tamaño de las villas manieristas italianas. Se exigía un afinado control del cauce de los dos ríos que allí confluían y que regularmente inundaban terrenos, al tiempo que se hacía necesario extraer abundantes cantidades de agua para irrigar las futuras plantaciones. En este sentido, el modelo de ordenación propondría de Flandes, con suelos semejables a los de Aranjuez: fértiles, de aluvión, planos y homogéneos. Se entendía que la colonización racional del territorio estaba en la base del alto rendimiento agrícola allí alcanzado. Dicho sentido pragmático condujo en Aranjuez a la construcción de presas, estanques y aliviaderos, junto con una malla geométrica de canales para controlar los aportes de agua, y complementada con una red estructurante de caminos y vías arboladas. La envergadura de los trabajos hidráulicos condicionaría el diseño general, que se articularía por medio de recintos ajardinados, que iban desde los jardines del Rey y la Reina, más de detalle y menor escala, a las Huertas de Picotajo, los mayores y más indefinidas, pasando por el llamado Jardín de la Isla.

Los jardines del Rey y de la Reina tenían el carácter de jardines secretos, privados e íntimos, vinculados directamente con los respectivos aposentos del Palacio. Trazados por Toledo hacia 1561 como extensión del proyecto del Palacio, consistían en jardines clásicos bajos, a base de cuadros de trazado ortogonal y disposición en crucero con fuente central. Sus respectivos ámbitos quedaban cerrados al exterior por muros que alojaban nichos y hornacinas, mientras que al Palacio se comunicaban por logias porticadas.

El germen y núcleo de toda la intervención de Aranjuez sería, sin embargo, el Jardín de la Isla. Su planificación parece ser originaria de Toledo, aunque se sabe de la participación de jardineros flamencos en el encauzamiento del canal artificial que dio lugar a la isla sobre la que se asienta el jardín y de la que toma su nombre. Un eje perspectivo principal centralizaba toda el cruce con ejes transversales menores se originaban glorietas puntuadas con fuentes, que proporcionaban variedad y delimitaban por tramos la perspectiva continua (Fig. 8). Una trama ortogonal colonizaba así toda la isla y delimitaba parterres regulares en los que se seguían reglas de proporcionalidad áureas, al igual que en la arquitectura. Los ámbitos menores quedaban, de este modo, relacionados armónicamente dentro de la unidad superior de todo el jardín. La vegetación era ordenada, de porte más elevado y densa que en los Jardines del Rey y la



**Fig. 8 |**

Taller de Velázquez, La Fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla de Aranjuez. Museo Nacional del Prado, Madrid

Reina, y con ella se definían caminos y plazuelas pavimentados con ladrillo y azulejo, a la manera hispanomusulmana.<sup>12</sup> Los ejes principales se cubrían con umbrosos túneles vegetales o folías, para acabar desembocando en luminosas glorietas que acogían una gran variedad de fuentes escultóricas.

En la vertiente contraria del Tajo y hasta el límite del río Jarama se extendía un sistema de huertas y reserva de caza, conocido como Huertas de Picotajo. Se trazarían entre 1561 y 1567, de nuevo por Juan Bautista de Toledo. Desde su inicio la planificación estuvo condicionada por el antiguo itinerario real que llevaba hasta Madrid, además de por los puentes que cruzaban los ríos. Lo peculiar fue el sistema de viales empleado, radiales y oblicuos, de unos 30° de ángulo, que permitía la ocupación extensiva del suelo con un número mínimo de calles, en contra del tradicional sistema ortogonal. Las perspectivas focales quedaban enfatizadas por dobles hileras de árboles de gran porte. Las calles

.....

12 Se tiene noticia que Juan Bautista de Toledo estuvo trabajando hacia 1560 en la Alhambra de Granada. Los pavimentos del Jardín de la Isla estuvieron bajo su supervisión, con indicaciones incluso sobre dónde y cómo debían colocarse. Algunos de los motivos empleados, como el de flor y estrella, han sido localizados en la Alhambra. Dado su carácter de estancia exterior, al pavimento del jardín se le atribuía una importancia decorativa esencial. Resultaba ser éste un punto de fusión entre los antecedentes hispanomusulmanes y el nuevo gusto renacentista. Ver: Luengo y Millares 1998.

convergían en plazas y encrucijadas circulares, semicirculares o cuadradas, rodeadas igualmente de grandes árboles.<sup>13</sup>

El rasgo distintivo más apreciable del conjunto de Aranjuez es su autonomía con respecto a la arquitectura del Palacio. A la ausencia de continuidad entre edificio y jardín, se añadía una casi inexistente ligazón entre los jardines bajos, de la Isla, huertas y recinto de caza. Siguiendo criterios compositivos hispanomusulmanes, cada recinto mantenía su carácter exento y una composición interna autónoma que tenía poco que ver con el resto, y que daba como resultado un sorpresivo repertorio de espacios ajardinados. Se generaba, no obstante, una sutil secuencia y concatenación espacial entre las partes, por medio de la refinada manipulación de los ejes vertebradores, que daban lugar a un casi imperceptible encadenamiento espacial.

## EL ESCORIAL

El Monasterio de El Escorial fue uno de los establecimientos satélites creados entre 1562 y 1584 por Felipe II en las proximidades de la nueva capital. Al contrario de lo sucedido en Aranjuez y aún disponiendo de grandes y notables jardines, éstos ocuparían un segundo plano ante la imponente presencia y fuerza compositiva de la arquitectura. Al igual que otros sitios reales, las obras corrieron a cargo de Juan Bautista de Toledo y, tras su muerte, de su discípulo Juan de Herrera.

Para el asentamiento y cimentación del edificio se hizo necesaria la construcción de una gran plataforma aterrazada, acompañada de una notable estructura de contención que debía salvar la pronunciada escarpadura del terreno. Entre el borde del monasterio y el muro de contención, en los a lados sur y este, se construyeron, a modo de pensiles, una serie de recintos ajardinados, conocidos como el Jardín de los Frailes. Dadas las vastas dimensiones de las terrazas, éstas se subdividieron en cinco sectores separados mediante muros ritmados y articulados de piedra, que proporcionaban privacidad y aislamiento

.....

13 El procedimiento había sido ya experimentado por Domenico Fontana en el urbanismo romano del XVI, con la intención de conectar puntos focales distantes que abrían vías rectilíneas sobre la trama urbana, dando lugar a una estructura de tipo oblicuo solapada a la existente. Ver: Kostof 1997.

a los distintos ámbitos. La gran banda ajardinada era el resultado de la repetición y variación dimensional de un módulo cuatrimodular con fuente central. Los cuadros, ordenados con estricta geometría y sin árboles, disponían de una cuidada ornamentación floral, al gusto flamenco, para ser observada como alfombras coloristas desde los niveles superiores del monasterio<sup>14</sup> (Fig. 9).



Fig. 9 |

Vista del Jardín de los Frailes en el lado meridional del Monasterio de El Escorial

Entre el pensil superior del jardín y las huertas ubicadas a una cota cinco metros, por debajo se situaba un gran estanque de riego con forma regular. Al igual que en implantaciones similares, a la función placentera se añadió la hortícola y ganadera que, junto con el uso cinegético, abastecerían, tanto al monasterio como a la casa real. Dada la magnitud del edificio, los usos agropecuarios tuvieron aquí un mayor desarrollo y, en consecuencia, ocuparían más superficie. A las huertas, racionalmente dispuestas y con gran variedad de frutales, verduras y hortalizas, se añadieron prados dedicados a explotación ganadera. Las huertas se delimitaban con tapias que las separaban del bosque de caza para evitar las incursiones de animales. Este último, conocido como “La Herrería”, incluía alguna edificación de servicio y se fundía ya con el entorno natural (Fig. 10).

.....  
14 Por razones de mantenimiento y siguiendo un gusto más italiano, a inicios del XVIII fueron sustituidos todos ellos por setos de boj.





Fig. 10 |

Vista actual del Monasterio de El Escorial y su entorno

En el entorno del monasterio, volvía a reproducirse la gradación espacial ya vista, con el edificio, los jardines bajos, las huertas y el bosque; en suave progresión desde las rígidas leyes arquitectónicas y geométricas hasta alcanzar la naturaleza salvaje e intocada. A pesar de la fuerte pendiente, la secuencia espacial podía contemplarse desde los aposentos reales y las habitaciones monacales, como signo de dominio y control del territorio. Se seguían así los principios humanistas promulgados por Alberti. Y no tanto la idea de la fusión perspectiva de todos los sectores del jardín y estos, a su vez, con el edificio, con el fin de proporcionar un carácter unitario a la composición. Apenas se daba, sin embargo, dicha conexión axial entre las partes. En el lado oriental tan sólo y a través del eje principal del edificio se concatenaban visualmente cuartos reales, jardines de cuadros, huertas y paisaje exterior, pero sin acceso aparente y claro entre los distintos sectores. Hacia el lado meridional no existía un eje de unión definitorio, aunque la secuencia se ampliaba con el soto de caza. La comunicación del Jardín de los Frailes con las huertas inferiores se efectuaba a través de unas discretas y enterradas escaleras de piedra. De este modo se preservaba cierta intimidad e independencia entre las distintas áreas, facilitado, a su vez, por los marcados desniveles. A pesar de la manifiesta italianidad impuesta por Juan Bautista de Toledo, el uso y entendimiento de los distintos

espacios ajardinados tenía más que ver, de nuevo, con las maneras y tradiciones hispanomusulmanas.

Este trabajo pertenece al Proyecto de Investigación: "El paisaje periurbano de Madrid: visiones desde la memoria hacia al nueva ciudad", PID2019-110693RB-100, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Española de Investigación (DOI: 10.13039/501100011033)

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

AA.VV: Felipe II, el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI (Catálogo Exposición), Madrid: Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

AÑÓN FELIU, Carmen: Jardines y paisajes en el arte y en la historia. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

CHUECA GOITIA, Fernando: Invariantes castizos de la arquitectura española, Madrid: Ediciones Dossat, 1947.

KOSTOF, Spiro: Historia de la arquitectura 2, Madrid: Alianza Forma, 1997.

LAGUNA, Andrés: Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de la materia medicina y de los venenos mortíferos, Vizcaya: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1983.

LUENGO, Ana y MILLARES, Coro: Estudio y análisis del Jardín de la Isla de Aranjuez, en: Actas Congreso Felipe II, el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Madrid: Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

MARTÍN MARTÍN, Teodoro: Fray Marcos de Cardona, jardinero de Carlos V y Felipe II en Yuste y El Escorial. Madrid: Ed. Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo Carlos III, 2008.

PARKER, Geoffrey: Felipe II, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

SANZ HERNANDO, Alberto: El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios. Madrid: Ed. Ayuntamiento de Madrid, 2009.

TEJERO VILLAREAL, Beatriz: Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II, en: Actas Congreso Felipe II, el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Madrid: Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.



**LISBON AND  
ITS OUTSKIRTS:  
GARDEN AND  
LANDSCAPE DESIGN  
MIRRORING  
CULTURE AND POLITICS**



Sistema Hidráulico – Património Cultural  
do Palácio Nacional de Sintra

**ABSTRACT**

The National Palace of Sintra, with a thousand years of history, is the oldest palace in Portugal. Currently is being managed by Parques de Sintra, a public company that manages since 2000 a very diverse set of historical parks, gardens and palaces, in the Cultural Landscape of Sintra, listed by UNESCO in 1995. The hydraulic system of the National Palace of Sintra is one of many hydraulic systems that we can find in the Cultural Landscape. The built structures of this system were created following the Persian heritage and knowledge spread around the world along the centuries reaching the Iberian Peninsula through the Arab expansion (7<sup>th</sup> century – 12<sup>th</sup> Century). Exclusively by gravity, this system supplied water to the National Palace of Sintra, coming from 19 water galleries from the highest elevation points in Sintra's Hills. The water is flowing through the slopes by channels that conduct water along 2500 m to be used at the palace's kitchen, garden cisterns, ponds, and decorative water features.

**KEYWORDS**

Hydraulic system, National Palace of Sintra, Cultural Landscape,  
Water galleries, Water springs, Channels

---

O Paço de Sintra (ou como é referido atualmente, o Palácio Nacional de Sintra) foi pela primeira vez referido por Al-Bakrî, geógrafo árabe do século X, em conjunto com o castelo implantado no alto da serra, hoje denominado Castelo dos Mouros. Em 1147, na sequência da conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques, dá-se a rendição dos almorávidas de Sintra, colocando fim a mais de três séculos de domínio muçulmano na região de Sintra. Na localização do

atual palácio, no chamado Chão da Oliva, situava-se, provavelmente, a residência dos governadores mouros, cujos vestígios estão por encontrar.

Praticamente todos os reis e rainhas de Portugal habitaram o Palácio Nacional de Sintra por períodos mais ou menos prolongados, deixando a sua marca e memória. Ao longo do tempo, o palácio foi crescendo e tomando diferentes formas e incorporando as tendências artísticas das várias épocas que atravessou. Deste modo, hoje encontramos uma herança de vários estilos arquitetónicos, de entre os quais sobressaem os elementos góticos e manuelinos. É, também fortemente marcado pelo gosto mudéjar – simbiose entre a arte cristã e a arte muçulmana – patente nos exuberantes revestimentos azulejares hispano-mouriscos. A configuração atual do conjunto edificado e os seus jardins, resulta essencialmente das campanhas de obras promovidas nos reinados de D. Dinis, D. João I, D. Manuel I e D. João III.

O funcionamento do Palácio e os seus jardins e mata envolvente dependiam naturalmente da presença de água, como bem essencial desde o período de presença muçulmana no povoado de Sintra. Os sistemas hidráulicos são uma herança cultural muitas vezes esquecida ou mantida em segundo plano, quando na verdade desempenha e, desempenhou pelo menos nos últimos 1000 anos, um papel fundamental do desenvolvimento deste Palácio e da comunidade local envolvente.

Acreditamos que foram aplicados na Serra de Sintra os princípios de construção de sistemas hidráulicos desenvolvidos pelos Persas – os Qanat –, sistemas difundidos desde o médio oriente para todo o globo por meio da expansão árabe até à Arábia, Norte de África, Marrocos, Península Ibérica e Novo Mundo, através da expansão romana para a Jordânia e Síria, ou através da rota da Seda para o Afeganistão, Paquistão e China Ocidental.

Os sistemas de captação de água tradicionais incluem um Canal *Qanat*, que corresponde a uma galeria escavada na montanha na horizontal desde o ponto a partir do qual se pretende fazer uso da água, seja para abastecimento de cisternas para consumo humano, tanques rega de campos agrícolas ou elementos decorativos de composição paisagista.



**Fig. 1** |

Exemplo de Mina de água do Sistema Hidráulico do Palácio Nacional de Sintra.

Estas galerias desenvolvem-se por quilómetros, até ao ponto em que se encontra a nascente de água, ou seja, o ponto em que se acede ao aquífero existente na rocha-mãe.

Ao longo das galerias encontram-se poços de visita que, durante a construção das galerias permitiu a remoção de produtos de escavação, e atualmente possibilitam o arejamento interior, ações de manutenção e a entrada de luz.

Apesar do conceito ser muito semelhante, as estruturas que encontramos associadas ao sistema hidráulico do Palácio Nacional de Sintra estão naturalmente adaptadas à situação geomorfológica da Serra de Sintra, que permite a captação de água em galerias com extensões curtas – minas de água. O abastecimento de água do palácio é feito através de adução de água por um conjunto de canais – o “Aqueduto da Serra” – e que chega até ao palácio pela entrada que dá acesso direto ao Jardim da Preta e ao Pátio do Leão (subindo umas escadas).<sup>1</sup>

Este sistema de canais, permite assim a condução de água em longas distâncias garantindo que não existe contaminação e perdas significativas por evapotranspiração.

.....  
1 Referência descrita na edição da “Noticia acerca das Aguas que Abastecem os Almojarifados das Reaes Propriedades quer próprias quer Nacionaes no usufructo da Corôa” de 1904.





**Fig. 2 |**

Caixa de visita e confluência de água produzida em 2 minas.

A estrutura típica de canais de condução de águas em Sintra é construída em alvenaria de pedra de granito com uma telha cerâmica para a água correr. Mais recentemente estas tipologias construtivas foram sendo sucessivamente substituídas por condutas em cerâmica de grés, tubos em chumbo e, desde o séc. XX, por tubos em PVC e PEAD.

Todo o sistema funciona exclusivamente por força da gravidade, sem necessidade de recorrer a um sistema de bombagem de água, visto que as Minas de águas estão escavadas em pontos a meia encosta da Serra de Sintra, e descem ganhando pressão até ao Palácio Nacional de Sintra.

Em resumo, o sistema hidráulico do Palácio Nacional de Sintra inclui 19 minas e 2500 m de comprimento de canais de condução de água. A extensão do interior das minas deste sistema é ainda desconhecida.



**Fig. 3 |**

Exemplo de caixa de distribuição de água do Palácio Nacional de Sintra.

No interior do Palácio Nacional de Sintra encontramos estruturas de distribuição de água, por forma a gerir os consumos em cada ala ou função do palácio.

O Palácio é adornado por vários pátios onde a presença de água é constante em tanques, espelhos de água e fontanários.



Fig. 4 |

Fontanário existente na entrada do Palácio Nacional de Sintra.

A presença de água é ainda registada no interior do edifício, quer com fins decorativos como para consumo humano.



Fig. 5 |

Sala Árabe do Palácio Nacional de Sintra.

O sistema hidráulico do Palácio Nacional de Sintra é ainda hoje um elemento fundamenta para o funcionamento e sustentabilidade desta propriedade, sendo objeto de registo, manutenção e estudo desde 1904, ano em que foi

publicado uma monografia que inclui: a origem e função da água; a descrição de minas e canais; Informação sobre a aquisição de propriedades onde estas estruturas se encontram; o volume de água produzida e a sua distribuição pelas várias propriedades e abastecimentos (incluindo fontanários públicos na vila de Sintra); e o estado de conservação de todas as estruturas com a indicação de necessidades de intervenção e aumento da capacidade de produção de água face aos consumos de água.

Os primeiros registos de produção de água remontam a 1883, registando o volume de 141,25 litros/hora ou 3390 litros por 24 horas.

A 20 de outubro de 1900 o Palácio foi abastecido com um volume de 62640 litros de água de um volume total produzido de 91468 litros em apenas 1 dia. Tal referência comprova que existia uma concessão do direito de consumo de água do sistema de abastecimento da propriedade real, a proprietários privados e fontanário de consumo público. Por esta razão existem diversas caixas de divisão de águas em que se encontram tubagens de abastecimento de águas com diversos calibres, em função o volume de água atribuído a cada propriedade ou função por meio de concessão de água.



Fig. 6 |

Caixa de divisão de águas.

Na segunda metade do séc. XX, os sistemas hidráulicos foram claramente negligenciados em Sintra. No entanto a Parques de Sintra, desde 2000, tem vindo a desempenhar um papel fundamental na salvaguarda destes importantes elementos de composição da paisagem. Trata-se de uma tarefa que nunca está

concluída, entre o estudo, inventariação, recuperação, conservação e manutenção regular, por forma a garantir a circulação contínua de água.

Face à sensibilidade destes sistemas, é extremamente rápida a perda deste valioso património se não permanecerem devidamente conservados e em funcionamento perpétuo.

Estes sistemas não são atualmente devidamente valorizados, por diversas razões, nomeadamente, o facto de ser acessível a água canalizada de abastecimento público, sendo a água facilmente disponibilizada em torneiras para os diversos usos e consumos. Outro motivo é o custo elevado das ações de manutenção e conservação exigidas por estes sistemas, além da falta de conhecimento da população em geral da existência destes sistemas e do valor patrimonial que representam.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

Anonymer Autor: Notícia acerca das aguas que abastecem os almoxarifados das reaes propriedades quer proprias quer nacionaes no usufructo da Corôa 1904, Lisboa Typographia A Editora, 1905.

ENGLISH, Paul Ward: Qanats and Lifeworlds in Iranian Plateau Villages, in: ALBERT, Jeff. BERNHARDSSON, Magnus. KENNA, Roger (eds.): Transformation of Middle Eastern Natural Environment: Legacies and Lessons, Yale University, New Haven, Connecticut, 1998, 187–205.

História do Palácio Nacional de Sintra. Disponível em: <https://www.parquesdesintra.pt/pt/parques-monumentos/palacio-nacional-sintra/historia/>

LIGHTFOOT, Dale: Traditional Wells as Phreatic Barometers: A View from Qanats and Tube Wells in Developing Arid Lands, in: Proceedings of the UCOWR Conference: Water Security in the 21<sup>st</sup> Century, Washington, D.C., July 2003.

Water History. Disponível em: <http://www.waterhistory.org/histories/qanats/>

WESSELS, Josepha. HOOGEVEEN, Robertus: Renovation of Qanats in Syria, in: ADEEL, Zafar (ed.): Sustainable Management of Marginal Drylands, Application of indigenous knowledge for coastal drylands, Alexandria, 2002.

WULFF, Hans Eberhard: The Qanats of Iran, in: Scientific American, April 1968, 94–105. Available online: <http://users.bart.nl/~leenders/txt/qanats.html>.



Os jardins do Palácio Nacional de Queluz:  
do passado ao futuro

**ABSTRACT**

*Si hortum in biblioteca habes deerit nihil.* In a free translation, Cicero stated that "if you have a garden and a library, you will lack nothing". In 2012 Parques de Sintra – Monte da Lua began an extensive restoration of the heritage of the National Palace of Queluz and its gardens. Returning the design of the gardens to their oldest memory, using the oldest existing documentation in libraries and in the palace itself, in a rigorous multidisciplinary study, project and execution work. This, while still using modern techniques and meeting many of today's needs, such as accessibility, for example. Since then, Parques de Sintra – Monte da Lua has renovated the Garden of Malta, the Botanical Garden, the Bosquete, and is preparing to renovate the New Garden. Here is a description of these interventions.

**KEYWORDS**

National Palace of Queluz, Restoration, Botanical Garden, Garden of Malta, Bosquete, New Garden

---

A gestão dos Jardins e do Palácio Nacional de Queluz, bem como a da Escola Portuguesa de Arte Equestre, é da responsabilidade da Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A. desde 2012.<sup>1</sup> Antes disso, de 1980 a 2007, essa responsabilidade coube ao Instituto Português do Património Cultural. E depois de 2007 e até à Parques de Sintra – Monte da Lua,<sup>2</sup> ao Instituto de Museus e

1 DL 205/2012, de 31 de Agosto.

2 DL n.º 37/2007.

Conservação, o qual, em 2011, foi integrado na Direção-Geral do Património Cultural. Mais atrás.

Em 1654, D. João IV criou a Casa do Infantado, integrando nela a Casa de Campo de Queluz. Muito do que, aqui, se seguirá, da ocupação do espaço às suas diversas funcionalidades, encontra parte da sua explicação nesta origem: o Infantado. Mas não só aí. D. Pedro, que herda a Casa, inicia, a partir de 1747, sob projeto de Mateus Vicente de Oliveira, o arquiteto da corte, a sua transformação. Após o seu casamento com a sobrinha, D. Maria I, Queluz passa a residência de verão da Família Real. E este novo estatuto complementa o inicial. Ou seja, entre uma Casa de Infantes e uma residência de férias da Família Real, temos a base a partir da qual melhor se compreendem (i) as motivações que justificam a vocação e função de cada espaço e que explicam (ii) as unidades tipológicas (representadas na tratadística setecentista). Propósito principal? Criar um espaço multifuncional dedicado ao veraneio e ao recreio da Família Real e seus convidados.

O resto da história – em concreto a sua evolução histórica e toponímica – explica a (iii) a unidade concetual e espacial dos traçados, (iv) as unidades construídas, (v) os valores naturais e paisagísticos e (vi) as zonas de estadia e articulação na rede de caminhos.

Assim, e num relato tão breve quanto a economia de espaço obriga, vejamos mais alguns momentos relevantes da evolução histórica dos Jardins do Palácio de Queluz, de então até aos dias de hoje.

Em 1755, ano indissociável do grande terramoto que assolou Lisboa, iniciaram-se os trabalhos de ajardinamento, cujos responsáveis foram o holandês Giraldo José Van den Kolk, auxiliado pelo português Luís Simões Ressurgido. No entanto, ainda esse ano, mas já depois do terramoto, com a chegada a Portugal de Jean-Baptiste Robillion – nome a reter – um arquiteto, escultor e gravador francês, as obras aceleram. A este deve-se a conceção de parte do Palácio e dos jardins.

Por 1807, aquando das invasões napoleónicas, Queluz era já a residência permanente da Família Real. Era assim desde 1794, com a regência do Príncipe D. João VI, que se confirmou Rei. Nessa altura, em 1807, a Família Real parte para o Brasil.

Em 1822, já depois do regresso da Família Real, foram efetuadas algumas alterações, das quais se salienta a construção de jaulas para alojar animais exóticos. Isto, sob o terraço do pavilhão que tomou o nome do mais influente arquiteto do espaço: Pavilhão Robillion.

Já no século XX, o Palácio e seus jardins passam para as mãos do Estado: D. Manuel II cede-o, em 1908, à Fazenda Nacional, e em 1910 é classificado como Monumento Nacional. Não sem que, porém, em plena I República, os Jardins e Quinta sejam "transformados" em Escola Prática de Agricultura.

É já no Estado Novo, quando após um incêndio em 1934, que destruiu parcialmente o Palácio e os jardins e ele confinados, que se efetuam grandes obras de reconstrução, para, na década de 40, reabrir ao público. Se a vida cortesã da segunda metade do séc. XVIII tinha um espaço museológico, esse espaço era o Palácio Nacional de Queluz e os seus jardins. Ornamentado com coleções de artes decorativas, na sua maior parte da Casa Real, Queluz recentra-se, ainda que palidamente, na exibição pública das suas funções originais.

É a partir de 2012, já sob gestão da Parques de Sintra – Monte da Lua, que se inicia um processo intenso, pluridisciplinar e permanente de recuperação da memória mais antiga do espaço e do seu restauro.

Assim, é a partir dos critérios anteriormente numerados – (i) vocação e função de cada espaço; (ii) unidades tipológicas; (iii) unidade concetual e espacial dos traçados, (iv) unidade construídas, (v) valores naturais e paisagísticos e (vi) zonas de estadia e articulação na rede de caminhos – que podemos encontrar 5 zonas distintas: a) Jardins de Aparato, b) Bosquete, c) Jardim Botânico, Pomares e Horta, d) Jardim Baixo e e) Jardim Novo.

Destas áreas, este paper incide sobre ações levadas a cabo em 3 delas e ações em preparação para outra; por ordem de intervenção: Jardim Botânico, Jardins de Aparato, Bosquete e Jardim Novo.

## **A RECONSTRUÇÃO DO JARDIM BOTÂNICO**

O Jardim Botânico está inserido no zonamento onde também se incluem os Pomares e a Horta. Deste zonamento apenas o Jardim Botânico foi alvo de recuperação.



Quando, em 2012, a Parques de Sintra – Monte da Lua começa a gerir o palácio nacional de Queluz fez um levantamento das necessidades de um jardim bastante abandonado para sistematizar prioridades de intervenção. O Jardim Botânico é o que está mais em perigo, por se situar na cota mais baixa do jardim, junto ao Rio Jamor e por ter perdido a sua identidade.

Construído a partir de 1769 e desenhado por Jean Baptiste Robillion (1704–1782), a pedido de D. Pedro III, “fez-se o horto botanico, rico em raridades vegetaes do novo e do velho mundo”.<sup>3</sup>

Depois de ter sido destruído pela cheia de 1983, o jardim foi desmantelado e transformado em picadeiro da Escola Portuguesa de Arte Equestre (Fig. 1), perdendo completamente a sua função original: um jardim botânico com carácter de entretenimento. Iniciou-se então o projeto que levaria 5 anos a concretizar. Fez-se uma rigorosa investigação histórica, sondagens arqueológicas nas zonas de implantação das estufas e das balaustradas, recolha e catalogação das cantarias das estufas e do lago, da estatuária. O objetivo era trazer de volta o desenho da cartografia mais antiga que conhecíamos, ca. 1865, com a devida adaptação aos alegretes construídos no séc. XX e que se mantiveram.

Foram ainda beneficiadas as infraestruturas de abastecimento de água e drenagem e trabalhos de conservação e restauro dos elementos azulejares e pétreos, nomeadamente balaustradas e lago central.

Nos canteiros geométricos, delimitados em sebe topiada, foi proposta *Myrtus communis* subsp. *tarentina* ao invés de *Buxus sempervirens*, devido às diversas doenças que esta espécie tem atualmente na Europa.

Nas estufas retomou-se a produção de ananás, uma prática comum nas casas reais europeias desde o séc. XVII e também no palácio de Queluz.

A peça final surge com a descoberta do *Index* da coleção botânica que o médico Morais Soares ofereceu a D. Maria I. Conseguiu-se reintroduzir 170 espécies de África, Ásia, América e Europa, da lista original.

.....  
3 Marquez de RESENDE, Descrição e Recordações Históricas do Paço e Quinta da Queluz, O Panorama, Vol.XI-XII, 1858, 79.

O projeto de recuperação do Jardim Botânico de Queluz foi distinguido, em 2018, com o Prémio da União Europeia para o Património Cultural – Prémios *Europa Nostra* – na categoria Conservação. Durante a cerimónia de entrega dos prémios, este projeto arrecadou ainda, pela primeira vez em Portugal, o Prémio Escolha do Público. Obtendo assim, um duplo reconhecimento: o da qualidade e rigor técnico da intervenção, atribuído por um júri especializado; e o do público, que o consagrou de local de interesse de visita (Fig. 2).



**Fig. 1 |**

Jardim Botânico do Palácio Nacional de Queluz, 2013. Queluz (Fotografia de Inês Castro Caldas).



**Fig. 2 |**

Jardim Botânico do Palácio Nacional de Queluz, 2019. Queluz (Fotografia de Luis Duarte).

## **A RECONSTRUÇÃO DO JARDIM DE MALTA**

Os Jardins de Aparato são formados pelo Jardim de Malta e pelo Jardim Pên-sil. Dentro deste zonamento, o Jardim de Malta foi aquele que foi sujeito um restauro mais complexo.

Desenhado por Robillion e construído a partir de 1758, o Jardim de Malta ou Jardim dos Azereiros desenvolve-se em parterre, em frente à fachada de cerimónias. Trata-se de um jardim clássico desta época: topiado, geométrico e simétrico, segundo a tratadística setecentista, com formas redondas de azereiros: “E o plano do chaô, com debuxo de murta, ebuxo, entre oqual por sua ordem pequeninos Mangericoens deazareyros”<sup>4</sup>

No séc. XIX, o romantismo instalou-se no jardim: a topiária das sebes e dos elementos notáveis foi abandonada e plantaram-se espécies exóticas de grande porte. Em 1939, sob ordem de Raul Lino, os quatro lagos dos cantos do jardim foram deslocados para o Bosquete e plantaram-se quatro ciprestes que viriam a bloquear visualmente a fachada de cerimónias (Fig. 3). Tudo isto contribuiu para a perca do formalismo e do carácter de jardim setecentista. Também os azereiros que deram nome ao jardim tinham desaparecido.

Em 2012 o desenho tinha perdido toda a leitura, as sebes estavam muito degradadas e decrépitas e era impossível recuperar o traçado e o carácter do séc. XVIII. Desenvolveu-se o projecto de reconstrução e fizeram-se estudos: o levantamento fitossanitário com o Laboratório de Patologia Vegetal "Veríssimo de Almeida" do Instituto Superior de Agronomia, a datação do buxo com o Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra e o estudo polínico e paleobotânico do Centro Transdisciplinar das Arqueologias.

O objetivo foi reconstruir o desenho original, replantar os azereiros, recolocar os quatro lagos das conchas e devolver o carácter lúdico e representativo do jardim setecentista.

Todo o material vegetal foi transplantado com o aconselhamento de Royal Botanic Gardens, Kew, para ser posteriormente reintegrado no Bosquete.

Foram executadas sondagens arqueológicas na totalidade da área, comprovando o traçado inicial do jardim. Houve também beneficiação das infraestruturas de abastecimento e recirculação de água às fontes e drenagem pluvial.

.....  
4 BA, Inventário de 1763, f. 94.

Executaram-se ainda trabalhos de conservação e restauro dos elementos de bronze e pétreos, nomeadamente estatuária, cantarias e balaustradas.



**Fig. 3 |**

Jardim de Malta do Palácio Nacional de Queluz, 2016. Queluz (Fotografia de Beatriz Duarte).



**Fig. 4 |**

Jardim de Malta do Palácio Nacional de Queluz, 2021. Queluz.

### **O RESTAURO DO BOSQUETE**

O Bosquete – zonamento autónomo – inclui a Cascata e a Horta dos Príncipes. Apenas a Horta dos Príncipes não foi sujeita a restauro e é merecedora de projeto independente.

O Bosquete é um elemento essencial no desenho dos jardins setecentistas, uma vez que os seus eixos exacerbam o efeito de perspetiva, ao mesmo tempo que proporcionam sombra e frescura.

Trata-se de um bosqueite coberto, composto por diversos talhões geométricos, delimitados por banquetas de buxo topiado e o interior ocupado com mata assilvestrada.

Devido à manutenção irregular, as sebes do Bosquete cresceram em excesso, em altura e largura, lenhificaram e os pavimentos ficaram arruinados com as sucessivas cheias dos anos 80 (Fig. 5).



Fig. 5 |

Bosquete do Palácio Nacional de Queluz, 2018. Queluz (Fotografia de Beatriz Duarte).

O projeto de restauro incluiu a reposição da plataforma de circulação em saibro e cal, de acordo com a tratadística e os registos de compras para o palácio de Queluz no século XVIII e a beneficiação das infraestruturas de drenagem pluvial e de abastecimento de água. Nas âleas, foram plantadas paliçadas de árvores, ou seja, árvores topiadas ou em espaldar, atrás da banquetta de buxo, conforme a tratadística dos jardins barroco-rococó. Foram utilizadas *Fagus sylvatica*, *Tilia europaea*, *Aescullus hippocastanum*, *Fraxinus angustifolia*, *Sorbus aucuparia* e *Ulmus*, ou seja, espécies mencionadas nos registos de compras ou dos inventários.

As praças semicirculares de entrada (Portão da Ajuda e Portão da Matinha) e o caminho que ligava o Pavilhão Robillion à Matinha, outrora utilizado por coches, estavam aterrados com material trazido pela escorrência das águas pluviais. Após limpeza, verificou-se que a maior parte da área ainda estava pavimentada com calçada irregular de basalto do séc. XVIII e procedeu-se à reposição da restante calçada (Fig. 6).



**Fig. 6 |**

Bosquete do Palácio Nacional de Queluz, 2019. Queluz.

A zona da Cascata foi restaurada à luz da cartografia mais antiga que conhecemos (ca. 1865) devolvendo os canteiros simétricos com elementos cónicos e as sebes topiadas que ladeiam e enquadram a Cascata.

Executaram-se também trabalhos de conservação e restauro dos elementos pétreos, nomeadamente estatuária, estípites, pedestais, fontes e bancos.

### **O PROJETO DE RECUPERAÇÃO DO JARDIM NOVO**

O Jardim Novo situa-se entre o Jardim Baixo e o Curro. Era organizado em duas partes distintas: uma zona de Bosquete coberto, cujo interior dos talhões é assilvestrado e outra zona de Bosquete descoberto, com gabinetes ou salas, com acesso ao interior de cada talhão. Estes gabinetes, delimitados por sebes topiadas baixas, eram animados por 12 fontes em pedra trabalhada e árvores de fruto.

No séc. XIX a Escola Agrícola de Queluz instala-se nos jardins do palácio e transforma o Jardim Novo em terrenos agrícolas. Já no séc. XX, Raul Lino tenta reverter esta transformação, mas apenas recupera uma parte do Bosquete coberto e com um traçado mais simplificado, talvez pelo eventual desconhecimento da existência do levantamento de 1842–1865.

O projeto de recuperação do Jardim Novo pretende concluir o desenho de Raul Lino para o Bosquete coberto, devolvendo a simetria e unidade ao espaço. Pretende também trazer de volta o traçado setecentista do Bosquete descoberto, recuperando o desenho da cartografia mais antiga que conhecemos

(Fig.7). Para isso é necessário readquirir as fontes que foram enviadas para outros palácios e quintas de Lisboa e deslocar as fontes que foram colocadas em outras zonas do palácio de Queluz. Na impossibilidade de readquirir todas as peças de água, poder-se-ão executar réplicas.

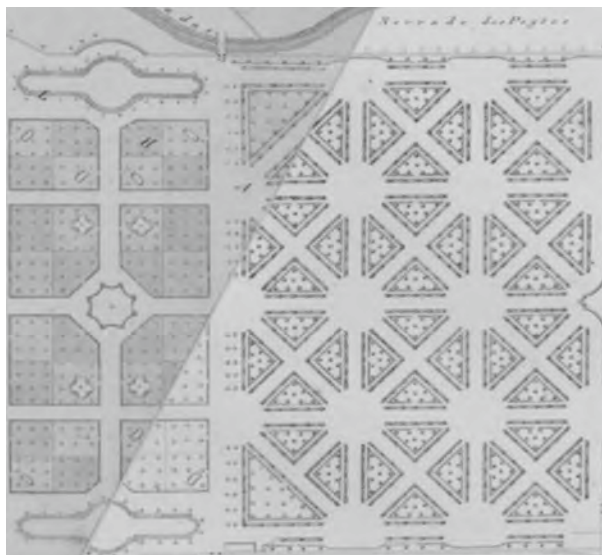


Fig. 7 |

José António de Abreu,  
Jardim Novo do Palácio  
Nacional de Queluz,  
1842–1865. Queluz.

## CONCLUSÃO

Como afirmado, e na convicção de que tal ficou evidente nesta apresentação, reforça-se em jeito de conclusão: na Parques de Sintra – Monte da Lua preservamos o passado, recorrendo sempre aos documentos mais antigos que se conhecem, mergulhando o mais possível na memória mais antiga. Mas que não haja nisto qualquer equívoco de pensar que estamos presos ao passado, imóveis, passadistas. A preservação patrimonial – nos desenhos, nas funções, nos artefactos, nos sistemas mecânicos – tem-se revelado um passo adiante nas respostas às necessidades do presente e aos desafios do futuro. Muitos deles inscritos nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas, como os relacionados com a água, por exemplo.

Na verdade, sendo uma empresa profundamente conservadora, desde logo pela sua própria missão, somos – paradoxalmente ou nem tanto – uma empresa altamente vanguardista.

Esta abordagem, patente nos exemplos apresentados, é reforçada na gestão integral do espaço, onde o sentido de responsabilidade social e ambiental está sempre presente.

Trata-se de um projeto muito ambicioso, suportado numa equipa multidisciplinar, constituída por arquitetos paisagistas, engenheiros florestais, biólogos, historiadores e arqueólogos, técnicos de informação geográfica, arquitetos e jardineiros. E em cada um dos locais existe uma pessoa que cuida deles, e que coordena todas estas valências.

Nos projetos de recuperação e manutenção do Palácio de Queluz, como em todas as propriedades da Parques de Sintra – Monte da Lua, cuidamos de fazer a recuperação sempre de acordo com regras e princípios harmoniosos. E, como afirmado antes, antes de intervirnos fazemos levantamentos de espécies que podem existir e condicionar a nossa intervenção. Fazemos levantamentos de fauna e de flora. Qualquer intervenção levada a cabo, seja na conservação dos jardins ou dos bosquetes, contribuíram e contribuem para a melhoria das condições da flora e da fauna existentes.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- PEREIRA, Denise: *Queluz Cadernos: relatórios de progresso. O jardim botânico de Queluz*, 2013.
- PEREIRA, Denise: *Queluz Cadernos: relatórios de progresso. O Jardim Novo e a dança dos lagos em Queluz*, 2014.
- PEREIRA, Denise: *Queluz Cadernos: relatórios de progresso. O Jardim de Aparato em Queluz*, 2014.
- PEREIRA, Denise: *Queluz Cadernos: relatórios de progresso. O Bosquete e a horta dos príncipes em Queluz*, 2014.





Jean-Baptiste Bonnard – European gardener,  
plantsman and educator

### ABSTRACT

Jean-Baptiste Bonnard (1801–1861) was a French landscape gardener who worked in France, Italy and Portugal. Throughout his life he was dedicated to the transfer of garden techniques, design and knowledge between these three countries, as a practitioner, teacher, writer, theorist, and landscape architect. During his career he was strongly influenced by his principal clients and patrons: Dom Fernando II, king of Portugal and the Marchese Cosimo Ridiolfi, in Florence. This paper aims to explore Bonnard's life and work. During the period 1841–1858, Bonnard worked at the royal palace of Necessidades, in Lisbon, to which he introduced many new species of recently discovered exotic plants, his lost catalogue of these plants is here described for the first time since its publication in 1852: rediscovered in the library of the University of Wisconsin, Madison. Bonnard's Theory of Acclimatization is explained, and the garden at Necessidades described in his own words. The list of gardens to which his work has been attributed is critically examined with respect to supporting documentation. This analysis has revealed the need for further research, not only for Necessidades, but for the landscape garden of the Pena Palace in Sintra, his public works in Lisbon, and the private gardens he made for wealthy industrialists. His early life in France, and the highly productive interval working in the Grand Duchy of Tuscany from 1833 to 1836 have much yet to reveal, and his passage from Paris to Lisbon in 1841 remains to be explained.

### KEYWORDS

Jean-Baptiste Bonnard, Palácio Das Necessidades,  
History Of Portuguese Gardens

### **JEAN-BAPTISTE BONNARD (1801–1861)**

“João Bapt<sup>a</sup> Bonard died at five o’ clock in the afternoon, on Monday, 14 October 1861. He was sixty years old, and departed life at his home on Rua da Horta Navia, number 1.”<sup>1</sup> Joze Valerio d’Azevedo Gomes, prior of the parish of São Pedro in Alcântara in the diocese of Lisbon, recorded Bonnard’s vitals in the *Livro d’ obitos*, as the 152<sup>nd</sup> death in the parish that month.<sup>2</sup> João died without receiving the sacraments *ex causa*. He was of French nationality; a gardener by profession; and was married, so it was said, but nobody could tell the priest to whom; likewise nobody knew the name of his parents, nor his grandparents (neither paternal nor maternal). A parishioner of São Pedro, the priest had been told that he had died without making a will, and that he was survived by his unnamed son. There was nothing more to say: duplicate records were signed and dated *era ut supra*.

His life ended as mysteriously as it was lived.<sup>3</sup> Monsieur J.-B. Bonnard, “maître-jardinier de la maison royale, inspecteur des Jardins et Promenades publiques de la Chambre municipale de Lisbonne”, as he styled himself in 1854,<sup>4</sup> has been considered as a figure of reference in nineteenth-century Portugal,<sup>5</sup> gaining considerable prestige as an influential landscape gardener.<sup>6</sup> Though it seems that he died in obscurity, Bonnard’s services to landscape design in Portugal had been recognised in 1855. Dom Fernando II, as Regent of Portugal, made him a knight of the Royal Military Order of Christ (Cavaleiro da Ordem de Cristo) in recognition of his work for the Royal Household.<sup>7</sup>

.....

- 1 Travessa da Navia, very close to the palace of Necessidades; the Horta da Navia was owned by the Daupias family.
- 2 1861 was also the year of the death of the King of Portugal, Dom Pedro V aged 24, in November from typhoid fever.
- 3 Cal 2021, 52–55. This writer follows information concerning Bonnard’s full name and vitals as given by Carreiras 2001, 125, note 9: “Jean Baptiste Désiré Bonnard (1797–1861)”.
- 4 Alves & Bonnard, 1854, cover page.
- 5 Azambuja 2001, 129.
- 6 Carreiras 2015, 14.
- 7 Arquivo Nacional da Torre de Tombo, Registo Geral das Mercês, D. Pedro V, Livro 5 Folios 111–112: “attendendo as circunstancias de João Baptista Bonard, aos seus conhecimentos botanicos, e á boa applicação que dellas tem feito no serviço dos jardins da Casa Real hei

Despite numerous studies, there remain many questions to resolve concerning Bonnard's biography. This paper, though far from solving the enigma,<sup>8</sup> brings to light new information, and fills some important gaps in the chronology and documentation of his life.

Bonnard, under the patronage and guidance of his royal master Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha (1816–1885),<sup>9</sup> was responsible for the execution of the gardens of the Royal Palace of Necessidades, Lisbon, along with the garden school,<sup>10</sup> from 1841 to 1858 [–61],<sup>11</sup> and to a lesser extent some of the earlier interventions to the gardens of the Pena Palace in Sintra. As such he was directly responsible for the transfer of modern European horticultural practices, education, and knowledge to Portugal, not to mention the introduction of many new species of garden plants. Though almost nothing is known of his early life and training in France,<sup>12</sup> the period during which he worked in Italy, as we shall see, was critical to the development of his skills: as a practical gardener, draughtsman, theoretician, and educator, which enabled him to communicate and divulge new ideas and practices in the execution of his work.

## THE ROYAL GARDEN AT NECESSIDADES (1841–1858)

*Elegante e vistoso jardim inglês: Possidónio da Silva*<sup>13</sup>

---

por bem, em nome do Mesmo Augusto Senhor Fazer-lhe Mercê de o Nomear Cavalleiro da Ordem de Christo”.

8 Azambuja 2001, 129: “... o enigma do seu percurso antes da chegada a Portugal ...”.

9 El-Rei o Senhor Dom Fernando II was second husband to Queen Dona Maria II of Portugal.

10 Teixeira 1986, 175, note 57: ACB, Casa Real, – Século XIX, Despesas do jardim das Necessidades – Relatório de 16.VIII.1841; 166: “dirigido ao conselheiro Dietz. “cette semaine nous avons ouvert notre petit école avec trois élèves”.

11 Carreiras 2001, 114–115. Possibly the last recorded work of Bonnard at Necessidades was the “jardim da rainha Dona Estefânia” in the Patio de Imperador (1858). Carreiras cites Carvalho 1944, 10–11, and unidentified sources from the Arquivo da Casa de Bragança.

12 Azambuja 2001, 129.

13 Much-quoted description by Possidonio da Silva, Royal Architect at Necessidades: Descrição das Necessidades por Possidónio da Silva, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Casa Real, Livro 2416, Tombo das Necessidades, documento nº 14. (1843): “elegante e vistoso jardim inglês [...] nele existem os arbustos e flores as mais raras que concorrem a embelezar pelas diferentes qualidades, variadas cores e subtil fragrância; como a ornar com sumo gosto este recreio real deleitando a vista e embriagando o olfacto de todas as pessoas que conseguem

Bonnard's work at the Palácio Real das Necessidades, in Lisbon, was described in his own words in an extended article and catalogue of plants published in 1852: The *Catalogue des végétaux introduits dans les cultures du Jardin Royal das Necessidades depuis sa restauration* (1841).<sup>14</sup> This work, reported in bibliographies and various studies, has long been considered lost.<sup>15</sup> It takes the form of a letter of introduction from Bonnard to Ortaire Fournier, director of the *Revue Lusitannienne*, an ephemeral journal published during 1852. Fournier had visited Necessidades about this time, and between the two, they had developed the project of publishing some of Bonnard's ideas on the acclimatisation of exotic plants in Portugal. In this letter Bonnard reflects upon the eleven years which had passed since he began the *restauration* of the gardens.

Onze années se sont à peine écoulées depuis cette époque, et cependant, aujourd'hui, c'est déjà un jardin école, où des végétaux des contrées les plus opposés du globe viennent chaque année subir des épreuves d'acclimatation; c'est à la savante et persévérante passion pour les plantes, unie aux désirs d'utilité générale dont est doué le roi Ferdinand, que le Portugal est redevable de trois précieux établissements, qu'il a créés et entretient particulièrement à ses frais: le haras agricole de Maffra, le parc pittoresque de Cintra et le jardin école de Lisbonne, où par ses ordres sont introduits, chaque année, pour l'expérimentation, une quantité d'instruments perfectionnés, de végétaux précieux et de races ovines, bovines, et chevalines, dont la reproduction est ensuite distribuée dans le pays.<sup>16</sup>

At the beginning of the garden's creation many of the newly introduced plants did not thrive, for want of knowledge of their cultural needs and the charac-

---

o especial favor de admirarem o primeiro jardim que neste género tiveram os reis de Portugal." Corte-Real cites location of this document as AHMF – Livro M – Arquivo da Extinta Casa 13 – Doc. 19 – Maço 10.

14 Bonnard 1852.

15 Azambuja 2001, 129, note 3. I am indebted to librarians at Wisconsin Madison for supplying me with a digital copy (September 10, 2021).

16 Bonnard 1852, 66–67.

teristics of the site. As Bonnard gained experience he discovered a supplement to improve the soil, made from “terre de bruyère”,<sup>17</sup> and began to apply the discipline of plant geography, such that, at the time of writing the garden possessed a “force de végétation paraîtront incroyables dans les pays moins favorisés du climat”.<sup>18</sup>

Many examples of the “vegetative force” were described. The *Phytolacca dioica*, a Brazilian tree now widely found in Lisbon gardens, had reached incredible dimensions in just five years grown from seed. *Schinus molle*, the Peruvian pepper tree, which today is even more common, had achieved similarly prodigious dimensions in height and spread. Eucalyptus and mimosa (Australian trees) grew twenty feet (6 m) in a single season. Figs from India, bananas, bamboos, araucarias, dragon trees, Erythrina trees grew like poplars in France, all were described with wondrous enthusiasm. Other parts of the garden were devoted to utilitarian plantations of sugar cane, cotton, jamboisier (*Syzygium malaccense*), alongside which grew “massifs” and “corbeilles”<sup>19</sup> of mixed flowers: Camellia, Fuchsia, Achania,<sup>20</sup> Duranta, Astrapaea,<sup>21</sup> Euphorbia poinciana and poinsettia, which gave this well-appointed Portuguese garden an air of a perpetual floral exhibition.<sup>22</sup>

After his exuberant description of the gardens, Bonnard was careful to describe to his correspondent the advantages and the difficulties of the climate in which he was working. The lack of snow and ice, and the absence of devastation caused by *la grêle* (hailstones), so common in France, would perhaps lead his readership to suppose that Portugal was the *El Dorado* of the

.....  
17 Terre de Bruyère: leaf mould obtained from coniferous or oak woodland with a pH below 7.

18 Bonnard 1852, 66–67.

19 Eduoard 1866, 95: “On s'en tient maintenant presque partout aux corbeilles et aux bordures des jardins paysagers grands et petit. Generalment la forme des corbeilles de fleurs est un oval ou une ellipse plus ou moïn allongée. André 1879, 719: “On a nommé corbeilles, par opposition aux massifs compose d'arbres et d'arbustes, les parties de terrain découpées sur la surface des pelouses et où des plantes d'ornament sont réunies.”

20 *Malviscus* sp.

21 Known today as Dombeya.

22 Folque 1856: Bonnard's garden at the Palacio das Necessidades is represented by Filipe Folque's map of 1856–58.

horticultural world; however sometimes there were days with of excess heat and a foul breeze which devoured tender leaves and killed plants faster than a frost.<sup>23</sup> And the periodic drought which lasted six or seven months which stripped the countryside bare, leaving only the foliage of pines, olives and cacti. Moreover the furious winds of the equinoxes and the torrential rains of winter which uproot everything; and finally the demoralising effects of local pests and diseases. Bonnard concluded that perhaps the reader would understand that just as there are two sides to every coin, each climate has its good and bad aspects, as each country has its inconveniences and its benefits.

The catalogue was then issued in instalments over the course of the year 1852, unfortunately publication was interrupted before it was complete. It began with *Abies morinda*, (*Picea smithiana*) a conifer from the Himalayas, and ended with *Sipanea carnea*, first named as such in 1844, but now identified as *Pentas lanceolata*. Bonnard gives the country of origin as Cayenne (the capital city of French Guiana, in South America), but modern botanists attribute this genus as native to Africa. As well as the genus and species, each plant in the catalogue was listed with its botanical family, and geographical origin and type of plant (tree, shrub, herbaceous, or annual). Bonnard also grouped all the plants within different categories which he designated as “Régions d’Acclimatation”: ranging from Abiétinées through Rosacées, Musacées, Cofféinées, Oléinées, Vinifères, Bromelliacées, Cactées, and Hespéridés, Amentacées, Rhododendrées. These regions of acclimatisation were not explained in the accompanying text, perhaps because of the fleeting existence of the *Revue Lusitanienne*.<sup>24</sup>

.....

23 Bonnard 1852, 68: “... des journées d’une chaleur calcinant qui dévore les feuilles et fait aspirer aux plantes des courants méphytiques aussi désorganisant pour elles et qui les tuent plus vite que les gelées.”

24 Ortaire Fournier (director), *Revue Lusitanienne*, vols. 2 & 3, Lisbon, 1852. The article was published in the section of the magazine devoted to: “Horticulture et Arboriculture” under the title *Catalogue des végétaux introduits dans les cultures du Jardin Royal das Necessidades depuis sa restauration (1841) – par Bonnard*. It was composed of various installments published in volumes 2 and 3 over the course of 1852. Publication of the *Revue Lusitanienne* ended abruptly at the beginning of vol. 3 leaving Bonnard’s catalogue incomplete. Pages 240–321 containing *Cerbera Thevetia* – *Gesneria discolor* are missing from Wisconsin copy of Vol. 2. Page references: Vol. 2: Lettre d’introduction 66–68; Catalogue *Abies* – *Bonapartea* 137–144; Catalogue *Caprosma* – *Centradenia* 231–233; Catalogue *Cerbera Thevetia* – *Gesneria dis-*

## **BONNARD'S THEORY OF ACCLIMATIZATION**

Fortunately Bonnard wrote a more detailed article explaining the purpose and utility of these classifications, which he entitled the *Theoria da acclimação dos vegetaes – Ensaio sobre a habitação das famílias vegetaes, e suas regiões de acclimação*.<sup>25</sup> This was published in another short-lived Portuguese periodical: *Flora e Pomona: jornal da agricultura, horticultura e jardinagem em Portugal*, edited by Francisco Duarte d'Almeida e Araújo, from December 1854 (Nº1) until January 1855 (Nº 2). The article was accompanied by a diagram in which the system of regional classifications was related to the characteristic vegetation of each zone, from the equator to the poles, and listed the cities that fell within these zones.<sup>26</sup>

Bonnard explained how in the past he had made many mistakes in the choice of plants for the proposed plantations of new gardens. It is here that he revealed some faint details of his past career:

Chamados em virtude da nossa proffissão horticola, a formar ou dirigir jardins em França, em Toscana, e actualmente em Portugal, ao serviço de Sua Majestade El-Rei o Senhor Dom Fernando, achando-se estes jardins em regiões bem diversas, ainda que alguns vezes em distancias bem proximas, a falta de estudo, e observações da marcha regional da habitação geral das famílias, foram causa de commeter muitos erros nas plantações; e muitas vezes nos ha collocado em embaraço, sobre a escolhas dos vegetaes a introduzir nos novos jardins; por isso que nos faltava termo de comparação, que nos guiasse nas infinitas variações das influencias atmosfericas.<sup>27</sup>

He went on to reveal that through a study of authors that had considered the natural history of the world's vegetation (Plant Geography), he had gathered together a certain number of plant families in the regions inhabited by the majority of their genera and species in order to construct a system, admittedly

---

color; 292–304; Catalogue Gesneria – Penstemon 369–384; Catalogue Penstemon –Phyllica 461–464. Vol 3 Catalogue Penoea – Sipanea 63–66.

25 Bonnard 1854, 46–51.

26 Bonnard 1854, Mappa 2 (pertence á pagina 78) THEORIA DAS ACCLIMAÇÕES.

27 Bonnard 1854, 51.



not complete, that was generally able to satisfy the exigencies of the outdoor cultivation of the exotic plants in his care.

During the course of his article Bonnard makes passing reference to the major French and German authors of the discipline of Plant Geography: Tournefort, Humboldt, Bonpland, de Candolle,<sup>28</sup> Bory S. Vicente. De Candolle's system was composed of 45 regions, with 16 stations, which although admirable from a scientific point of view, was too complicated for practical horticultural application. From this point of view Bonnard preferred J. C. Loudon, and his *Encyclopaedia of Plants*, which offered a very practical ten region scheme to classify twenty-thousand global plant species. However Loudon omitted to mention the altitude at which these plants grow within their regions. This generalised lack of information regarding the origin of recently introduced plants was for Bonnard one of the main reasons for their failure in cultivation. Bonnard opened his discourse by making precisely this point:

... a major parte dos viajantes botanicos, quando nos eviam vegetates novamente descobertas, occupam-se mais da descripção dos órgãos, muitas vezes imperceptiveis, que os compõem, do que das uteis indicações das alturas, e latitudes das regiões aonde ellas crescem espontaneamente; e é desta falta de designações geográficas, que nasce a incerteza, que nos obriga a reiteradas tentativas, antes de se lhes poder fixar um logar definitivo em as nossas culturas.<sup>29</sup>

Other information regarding the habitat of these plants, such as whether they come from dry or humid regions, and if these plants are truly native to China, Brazil or Canada, was always welcome; but many plant explorers, rather than follow the example set by Tournefort or Humboldt, had taken a relaxed attitude to geography, by defining plant origin by global regions such as Asia, Africa, India or America. This was all very well for plants destined to enrich the dry sterile herbarium of some egoistic collector, but those plants destined for the

.....  
28 De Candolle published in 1855 his major work on Phytogeography: Alphonse de Candolle, *Géographie botanique raisonnée: ou, Exposition des faits principaux et des lois concernant la distribution géographique des plantes de l'époque actuelle*, vols. 1–2, Paris, 1855.

29 Bonnard 1854, 46.

useful domain of cultivation, where they would serve the arts, industry, and leisure, surely deserved some geographical precision that would facilitate their acclimatization.

Quantas vezes vemos nas estufas morrem os vegetaes, porque o seu passaporte scientifico foi datado de Madagascar ou Ceilão? ... a maior parte dos cultivadores ... ignoravam que, mesmo debaixo do Equador, existem neves perpetuas, como debaixo dos circulos polares, ... semelhantes vegetates procedessem ... das montanhas do Mexico, ou Abissinia, apesar dos maiores cuidados ... crescem sem vigor, emagrecem, ou cobriam de insectos ... Na cultura dos vegetaes ... ainda faltava descobrir a bussula que dirigisse o cultivador.<sup>30</sup>

The large collection of exotic plants at Necessidades, acclimatised or naturalised since 1841, was composed of vegetation from many different countries. Growing together in one garden, they originated from many diverse climates: Bonnard saw them as representing the globe. Bonnard's diagram, shows the influence of one of Humboldt's disciples, Franz Meyen, who wrote a seminal work in the formation of the discipline of phytogeography: *Grundriss der Pflanzengeographie* (1836).<sup>31</sup> In this book, Meyen divided the globe into eight zones with stations by altitude within each zone. Each was characterised by its dominant vegetation. Meyen's work although published in Germany, soon found wide acceptance and was adopted by scientific circles throughout Europe.<sup>32</sup>

.....  
30 Bonnard 1854, 47.

31 Nicolson Malcolm, 294: "Meyen's *Grundriss der Pflanzengeographie* represents one of the earliest, most successful and most explicit articulations of the Humboldtian exemplar."

32 Spring 1850, 328: "on divise ordinairement la surface du globe, sont chacune trop étendues pour servir de bases en géographie botanique. Les trois zones, torride, tempérée et glaciale, dans lesquelles on divise ordinairement la surface du globe, sont chacune trop étendues pour servir de bases en géographie botanique. C'est pour cela que Meyen a établi, pour chaque hémisphère, huit zones, qui se caractérisent plus ou moins bien par la physionomie de leur végétation."

**MEYEN**

Polaire:	Région des plantes alpines	(Alpine plants)
Arctique	Région des rhododendrum	(Rhododendrons)
Sub-arctique	Région des forets des pins	(Pine forests)
Tempérée froide	Région des arbres à feuilles caduques	(Deciduous trees)
Tempérée chaude	Région des arbres a feuilles persistentes	(Evergreen trees)
Sub-tropicale	Région des myrtes et des lauriers	(Myrtle and laurels)
Tropicale	Région des figuiers et des fougères arborescentes	(Figs and tree ferns)
Equatoriale	Région des palmiers e des bananiers	(Palms and bananas)

**BONNARD**

The system had eight zones, plus the Poles, the division of each of the zones of latitude was simplified to 10°:

Poles	Neves permanents	(Permanent snows)
Polar	Juncaceas & Lychenaceas	(Rushes and lichens)
Arctic	Rhododendron & Gramineas	(Rhododendrons & grasses)
Sub-arctic	Amentaceas & Abietineas	(Trees with catkins & conifers)
Cold Temperate	Viniferas & Rosaceas	(Grape vines & roses)
Warm Temperate	Hespéridées & Oleinéas	(Oranges and olives)
Sub-tropical	Musaceas & Cacteas	(Bananas & cacti)
Tropical	Bromelliacées & Coffeineas	(Bromeliads & coffee)
Equatorial	Fetos arboreos & Palmiers	(Tree Ferns & palms)

Bonnard included “atmospheric layers” to account for the altitude at which the plants grew, and the corresponding lower average temperatures. Following modern naturalists,<sup>33</sup> he fixed these layers at 500 m intervals. In this way plants growing at the equator would have nine layers. The first layer (at 0 – 500 m)

.....

33 Bonnard 1848, 121: “Les naturalistes modernes, pour faciliter l'étude de la géographie des plantes, ont distribué la surface du globe en neuf zones, de 10 degrés en latitude et de 500

was represented by the tree ferns and palms. The second (at 500 – 1000 m) by Bromeliads and coffee; the third (at 1000 – 1500) by bananas and cacti; and so on until the ninth layer (above 4500 m) would be covered by permanent snows. Plants growing at the tropical zone would have eight layers to reach the permanent snows, at the sub-tropical zone there would be seven layers, and so as the zones progressed to higher latitudes they would always have one less layer than the previous zone. The eighth zone, polar, would have only two layers: 1, rushes and lichens, and 2, permanent snows above 500 m.

Here then is the definition to the strange designations of the *Régions d'Acclimatation*, (Héspéridées, Abiétinées, etc.) contained in the *Catalogue des végétaux introduits dans les cultures du Jardin Royal das Necessidades*, designations which Bonnard considered to be the compass or guide, and secret to his success, in acclimatizing some many species of exotic plants growing at Necessidades.<sup>34</sup>

#### **BONNARD'S OTHER WRITINGS**

Bonnard's writings are an important source to understanding his desire to assist in the transfer of knowledge and information across European boundaries. During the years 1846–1848 he collaborated with Monsieur Bossin, director of *L'Agriculteur Praticien* and Adolphe Brogniart,<sup>35</sup> by contributing articles to this French periodical, published in section III – *Horticulture et Arboriculture*:

*L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*,<sup>36</sup>

---

mètres d'élévation; de sorte qu'en prenant l'axe de l'équateur pour centre de rayonnement, et les limites aux neiges perpétuelles<sup>37</sup>.

34 There exist several other lists of plants cultivated and introduced by Bonnard to Portugal. See Castel-Branco 2001: 'Lista de plantas que vieram para a Real Quinta das Necessidades entre 1841–1867, segundo facturas do Arquivo da Casa de Bragança', compiled by Carreiras and Azambuja. A further appendix lists the plants described by Goeze 1876. See also Goeze 1874.

35 Tessier 1847.

36 Bossin (director), *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, Paris, 1846, 1848.

État de l'horticulture en Portugal, 1846, 56–57.<sup>37</sup>

Recherches sur les zone de habitation et d'acclimatation des familles végétales en Portugal, 1846, 310–315.<sup>38</sup>

État des cultures fourragères essayées au haras royal de Mafra, en Portugal, 1848, 55–65.<sup>39</sup>

Recherches sur l'habitation des familles végétales et leur zone d'acclimatation, 1848, 120–123.<sup>40</sup>

### **BONNARD'S ACTIVITIES BEYOND NECESSIDADES**

José Teixeira, as director of the museum and library of the Casa de Bragança, was a pioneer in the study of the life of Dom Fernando II, and in particular the king's interest in landscape design.<sup>41</sup> With respect to Bonnard, Teixeira makes a list of other gardens in which the French gardener had some involvement; this has been widely accepted by subsequent researchers, but has little documental support. Like Francisco Cândia before him,<sup>42</sup> Teixeira uses the memoirs of Tomás de Mello Breynner, 4<sup>th</sup> Conde de Mafra, as his source. These gardens are: Alfeite, Estrela, Conde de Farrobo, Marquês de Viana, Conde de Daupias;

.....  
37 This text forms the basis for the greater part of the *Lettre de Introduction from the Revue Lusitanienne*, n° 1, 1852.

38 Describes the geographical and topographical distribution of major crops and forest trees in the areas surrounding Lisbon.

39 Publication of a letter from Bonnard to M. Bossin dated, 1 June 1847. It deals with the agricultural reform of the Mafra estate promoted by D. Fernando II. The Royal Stud was managed by Severino Alves who furnished the information regarding the crop rotations practiced by D. Fernando II at Mafra. See also Denis 1846, 403. At the end of the letter to Bossin, Bonnard describes his journey back to Lisbon, via Granja, Bellos and Queluz, remarking on the changing vegetation and crops as he made his descent to Necessidades: "Je rente au jardin royal des Necessidades, que je trouve couvert de pelargonium, d'héliotropes, de jasmines et de rosiers en fleurs, en souhaitant que les milles parfums que je respire en vous écrivant si mal arrivant jusqu'à vous pour conserver votre santé et notre amitié. Bonnard." 60.

40 Basis for the text of the *Theoria* later published, in Portuguese, *Flora & Pomona* n° 1, 1854.

41 Teixeira 1986: See Castel-Branco 2001: 87, note 44: "O retrato completo de D. Fernando nas suas múltiplas actividades e interesses foi-nos revelado por Teixeira, (área até aí inexplorada do rei pela arte de jardins)."

42 Cândia 1943, 131. Citado por Castel-Branco 2001, 86, note 42.

Sousa Viterbo is also cited by Teixeira as a reference for Estrela,<sup>43</sup> and cites Caldeira Pires,<sup>44</sup> with Manuel H. Côrte-Real,<sup>45</sup> for Alfeite; Teixeira omits to mention Pena and Mafra, also included in Breyner's list.<sup>46</sup>

Real advances in the study of Bonnard's life were first made in the collaborative work, between the landscape architects Cristina Castel-Branco, João Albuquerque Carreiras, Sonia Talhé Azambuja and others, which included archival documentation and contemporary graphic materials, including Bonnard's drawing for the Passeio Público in Lisbon (1948).<sup>47</sup>

This drawing marked Bonnard's passage beyond the walls of the *Cerca das Necessidades*, and shows his first contributions to public landscape design. His career with the Lisbon Town Hall has been studied recently by Ana Duarte Rodrigues in her monumental survey of the activities of public parks and gardens in Lisbon from 1840 to 1900.<sup>48</sup> She republishes the Passeio Público drawing with its up-to-date archival localization,<sup>49</sup> and makes remark upon its

.....  
43 Teixeira 1986, 175, note 58: “[...] Alfeite, onde Bonnard também dirigia trabalhos de jardinagem. Veja-se Caldeira Pires, *Historia do Palácio Nacional*, II, Coimbra, 1825 [sic], 119 [sic]; Manuel H. Côrte Real, op-cit, [O *Palácio das Necessidades*: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1ª Edição, 1983] 50–56.” Neither of the sources mention Bonnard's work at Alfeite. Teixeira 1986: 175 note 58 continues “A propósito de Bonnard acrescenta-se que foi encarregado principal das plantações do jardim da Estrela além da actividade pontual desenvolvida nos jardins e parques de grandes famílias como o fosse, conde de Farrobo, marquês de Viana e do Industrial, 1.º conde de Daupias. ver Sousa Viterbo, ‘A jardinagem em Portugal’, in O Instituto, vol. 53, Coimbra, 1909, 745–746, e Tomás de Mello Breyner, 3.º conde de Mafra, Memórias, Lisboa, 1932.”

44 Teixeira's citation follows Corte-Real 1983 and is not correct. See Caldeira Pires 338: “Os proprios lagos, que guarneciam os jardins, dali foram tirados por ordem de el-rei D. Fernando para as Necessidades e Alfeite.” There is no mention of Bonnard's involvement with Alfeite by Caldeira Pires.

45 Côrte-Real 1983, 56: Corte Real repeats information from Conde de Mafra; 105: “Pátio do Imperador”, modificado por D. Fernando II em jardim de buxos, com uma taça ao centro. Esta taça, ou lago, mandara-a D. Fernando trazer do parque de Queluz, onde ainda hoje existe uma, em tudo semelhante a esta, proximo do chamada “Pavilhão de D. Maria”; note 109 cites Caldeira Pires, 1926: vol. 2, 119. None of this refers to Alfeite.

46 Breyner 1934, 181. Cited by Carneiro 2009: in the section of his book entitled ‘Bonnard e os Jardins da Pena’ 195–199, notes 289 & 209.

47 Castel-Branco 2001.

48 Rodrigues 2020, 123, 126–127.

49 Arquivo Municipal de Lisboa: AML,PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/508.

high quality of draughtsmanship and the influences of the French picturesque garden on the choice of decorative elements. This drawing raises the question of Bonnard's professional training. Gardeners in Portugal, such as João Francisco da Silva, rose through the ranks from *aprendiz to jardineiro principal* and acquired the skills required of landscape designers by learning on the job.<sup>50</sup>

Bonnard, in his writings, first mentions Mafra in 1846, referring to “le haras agricole de Maffra” alongside “le parc pittoresque de Cintra” and “le jardin école de Lisbonne”.<sup>51</sup> He also makes a passing reference to “détails sur les cultures particulières du haras royale de Naffra, où S. M. le roi Ferdinand, [...] fait continuer avec persévérance les intéressantes expériences sur les plantes fourragères...”<sup>52</sup> But only in 1848 does he publish the promised memorandum, in which he describes in some detail the agricultural activities promoted by D. Fernando II at Mafra.<sup>53</sup> According to the Conde de Mafra, Bonnard designed two gardens at Mafra: “o jardim da cêrca e um outro junto ás lagôas da Tapada.”<sup>54</sup>

.....  
50 Rodrigues 2020, 129–130.

51 Bonnard 1846, 56.

52 Bonnard 1846, 315.

53 Bonnard 1848, 55–65.

54 Breyner 1934, vol 2 181: “Abylio Ferreira de Brito, jardineiro natural d’Aveiro, [...] vindo muito novo para Lisboa e começou a trabalhar sob a direcção d’um jardineiro francez chamado Bonard, que El-Rei D. Fernando mandara vir para traçar o parque das Necessidades e o da Pena. Tambem o mandou modificar os jardins de Mafra, levando Abylio que la ficou como jardineiro chefe. O Bonard foi quem traçou também o parque das Laranjeiras que nesse tempo era do Conde de Farrobo, e o lindo jardim do Daupias junto á sua fabrica do Calvario.”; 304: “Mafra. Interessou-se [D. Fernando II] deveras pela conservação do edificio, mandou traçar pelo Bonard o jardim da cêrca e um outro junto ás lagôas da Tapada. Desenvolveu quanto pode uma caudalaria.”. See also Castel-Branco 2017, 142, who makes some cautious speculation as to Bonnard’s work at Mafra, 142: “Junto a esta área do Celebredo situa-se um jardim de caminhos sinuosos, rematados a pedra tosca como os da Pena, que ainda apresenta pequenas fontes recobertas a azulejos, degraus irregulares, e as estátuas que vieram do Jardim do Cerco, junto ao convento, dispostas irregularmente. O jardim é pequeno, recatado e totalmente desconhecido, mas sabemos que Bonnard, o jardineiro do rei D. Fernando nas Necessidades, trabalhou também para Mafra, e admitimos que o jardim tenha sido reformulado já no século XX, mas o ambiente volta a recordar os jardins românticos da infância de D. Fernando junto à casa dos Cavaleiros em Reinharsbrunn, perto de Gota...”

Bonnard's work at Pena has been limited by current investigation to the Jardim das Camélias, with sparse documentation around 1851.<sup>55</sup> The survey plan by Abreu (1856) seems to support this hypothesis,<sup>56</sup> but further work is required to define the extent of Bonnard's intervention in this important landscape garden.

In 1852 Bonnard is credited, together with João Francisco (municipal landscape gardener at Lisbon), with responsibility for planting the public gardens at Estrella, in Lisbon.<sup>57</sup> Opinions vary as to their exact responsibilities, a recent study affirms that the park was laid out by municipal architects.<sup>58</sup> However a careful reading of the text from *Arquivo Pittoresco* leaves room for doubt as to the extent of Bonnard's responsibilities for the landscape design. The plan of the Passeio da Estrella as surveyed by Filipe Folque, in 1856–1858, certainly shows plenty of “massifs” and “corbeilles”.<sup>59</sup>

1854, sees the publication of an important document: *Enumération des végétaux cultivés à Lisbonne (Portugal) par la compagnie horticole: 1854 a 1855*,

.....  
55 For example, Teixeira 1986, 335, note 93, cites a letter from Queen Maria II to her husband, concerning Bonnard's involvement in the transfer of camélias from Necessidades to Pena in April 1851: “Com D. Fernando ausente de Lisboa, a rainha D. Maria II narra-lhe, em carta de 17 de Abril de 1851, que resolvera, com o jardineiro Bonnard, a transferência das camélias que havia do Terraço do Paço das Necessidades (...)”. Arquivo Historico do Ministerio das Finanças: AHMF, Cartório da Casa Real, Maço 10, doc. 176, de 17.IV.1851.

56 Abreu 1856. This map of Pena Park shows the Jardim das Camélias with Bonnard's characteristic arrangement of paths: which, essentially, survive to the present day.

57 Arquivo Pittoresco, 1858 “Só em 30 de setembro de 1850 é que começaram definitivamente as obras de engradamento e plantação, sendo dirigidas aquellas [obras] pelos architectos da repartição das obras publicas, e estas [plantações] pelos habilissimos jardineiros Bonard e João Francisco. Merecem estes alto louvor pelo modo por que desempenharam tão melindroso trabalho. Àfastando-se do methodo seguido no passeio mandado plantar pelo marquez de Pombal, aproveitaram habilmente os accidentes do terreno, conseguindo levantar um tracado que satisfaz a todas as condições, e que não apresenta a monotonia dos antigos jardins e matas de recreio.”

58 Ana Duarte Rodrigues, *O triunfo dos jardins: O pelouro dos passeios e arvoredos de Lisboa (1840–1900)*, Lisboa, 2020, 246: “O jardim foi desenhado pelos arquitetos do Ministério das Obras Públicas e o seu trabalho foi influenciado pelo estilo pittoresco francês (...) muito semelhante às propostas de Gabriel Thouin.” Author of *Plans Raisonnés de toute les espèces de Jardins* (1820).

59 Folque 1856. Plan of Estrella.



under the joint authorship of Bonnard and Benito Alves.<sup>60</sup> And in the following year, 1855, the participation of Bonnard, and his son Emile Bonnard, in the *Primeira exposição da Sociedade Flora e Pomona*, on 12, 13 & 14 May, presided over by King Dom Fernando II. The description of this exposition, published in *O Instituto*<sup>61</sup> brings more information concerning Bonnard's plants in the garden of São Pedro de Alcantara,<sup>62</sup> and of the work of Emile Bonnard for the marquês of Vianna in Sintra.<sup>63</sup> In the same year of 1855, Bonnard *père* made a submission to the Exposition Universelle de Paris,<sup>64</sup> and in 1856 one of the Bonnards was running a seedsman's business from Lisbon.<sup>65</sup>

The Royal Palace of Alfeite,<sup>66</sup> emblazoned with the monograph of Dom Pedro V, was inaugurated in 1859.<sup>67</sup> Formerly a property of the *Casa do Infantado*, Bonnard has been credited with intervention in the reformulation of its gardens, but no adequate documentary evidence has arisen.<sup>68</sup>

.....

60 Alves 1854.

61 O Instituto, 1852.

62 O Instituto 1852, 47: "Era igualmente para notar-se a variada collecção de Iris-germanica, de Gladiolus, e de Antirrhinum majus, pertencentes ao snr. Bonnard. Guarneciam também as bancadas, em grande extensão, numerosas petúnias, parte do jardim de S. Pedro de Alcantara, parte pertencentes ao snr. Bonnard."

63 O Instituto 1852, 47: "O snr. Marquez de Vianna, que do seu rico jardim de Cintra não podia mandar vir, sem as sacrificar, maior numero de plantas das suas já muito extensas e bem escolhidas collecções." & 49: "Ao snr. Bonnard, filho, urna medalha de prata, como jardineiro do snr. Márquez de Vianna, e pelas numerosas e bem cultivadas plantas vindas do jardim de Cintra; especialmente algumas Ericas, Azaleas, Coníferas, Acacias, e um dos vistosos exemplares da Indigofera decora, que appareceram na exposição."

64 Lettres sur l'exposition universelle de Paris 1855, 520: "Royaume de Portugal 22° classe, n° 345 Bonnard (J.-B), à Lisbonne – Phormium tenax; cordes de phormium tenax."

65 *Jornal da Sociedade Agricola do Porto* 1856, 94: "a unica loja que podemos garantir, pela experiencia de todos os annos [...] é a do snr. Bonard de Lisboa. A sua semente é sempre pura e nova."

66 "Alfeite" in *Archivo Pitoresco*, vol. I, Typ. de Castro Irmão, Lisboa, 1858, 212.

67 "O Paço Real do Alfeite" in *Ilustração Portuguesa*, Empreza do Jornal O Século, Lisboa, Outubro 1905, 763.

68 Susana Maria Lopes Quaresma e Pereira, *O Palácio Real do Alfeite: da fundação à contemporaneidade (século XVIII-XX)*, *Percursos e funcionalidades*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, University of Lisbon, 2009.

Lastly, the evidence for Bonnard's work for two wealthy private clients, the condes de Farrobo, and de Daupíás, is entirely dependent upon the witness from the *Memorias* of the conde de Mafra. At Quinta das Laranjeiras, the gardens of the conde de Farrobo, Bonnard's work was probably lost as the result of the implantation of the Lisbon Zoo (1884). The garden of the conde de Daupíás,<sup>69</sup> is however described in the memoirs of the conde de Mafra: "traçado por Bonard (jardineiro francez mandado vir por El-Rei D. Fernando) era uma beleza. Arvores frondosas e bellas, tableiros de relva viçosa no pino de verão, flores as mais raras."<sup>70</sup> Unfortunately though Breyner seemed more interested in the zoological inhabitants, than the botanical riches and Bonnard's design.<sup>71</sup>

### BONNARD'S EARLIER CAREER IN ITALY

We have examined Bonnard's association with Dom Fernando II and the transfer of knowledge between Portugal and the rest of Europe (1841–1861); but there remains a significant period in his earlier life, (1833–1836),<sup>72</sup> during which he accompanied the transformation of agriculture and horticulture in

69 Ramalho Ortigão 1900, 19, indicates "flexuosos arruamentos do seu jardim" which could describe the Daupias garden s in the style of the French *jardin anglais*.

70 Breyner 1934, vol 2, 50: "Á esquerda uma salla grande, com janelas para o lado d'aquelles jardins, traçados por Bonard e por mim descriptos no meu I.º volume." Breyner 1930, vol 1, 138–139; "O jardim [do Daupias] traçado por Bonard (jardineiro francez mandado vir por El-Rei D. Fernando) era uma beleza. Arvores frondosas e bellas, tableiros de relva viçosa no pino de verão, flores as mais raras. Ao centro um grande lago sempre limpo e com agua corrente, cheio de peixes variados (até carpas grandes tinha) e rãs para animarem com o coaxar as noites serenas. N'elle singravam majestosos cysnes brancas, o cysne preto e um todo branco com o pescoço preto (exemplar raríssimo mandado vir de Escocia a João Burnay). No séquito d'estes bichos imponentes nadavam patos, patinos, e uns marrecos muito ridículos mas muito alegres. Ao fundo do jardim um aviário com faisões fuscus, prateados, e doirados; araras, cacatuas, papagaios e periquitos, uns vulgares, outras da Australia. A seguir uma gaiola povoada de passarinhos exóticos e carrissimos. Morria um todos dias. Por fim uma outra gaiola mais vasta com dois compartimentos: d'um lado habitava um horrendo porco-espinho, do outro uma gazella muito gracil, tímida e de olhar meigo.

71 Folque 1856. The Daupias garden is represented, at 1:1000 scale in the 1871 edition of Filipe Folque's map of Lisbon: <http://purl.pt/3525>.

72 Giovanni Batista Bonnard was elected as a corresponding member of the *Reale Accademia Economico-Agraria dei Georgofili di Firenze* on 3 March 1833: *Continuazione degli Atti dell' I. e R. Accademia Economico-Agraria dei Georgofili di Firenze*, vol. XI<sup>o</sup>, Tipografia di Luigi Pezzati, 1833, 35: "Nota dei nuovi socj./ Corrispondenti/ 3 Marzo 1833 / Sig. Gio. Batista Bonnard."

the archduchy of Tuscany, under the patronage of Cosimo, *marchese di Ridolfi*. Here Bonnard was responsible for the education of young farmers at the *Podere Modello e Sperimentale*, at Meleto, Val d'Elsa, founded by Ridolfi, the first school of its kind in Italy.<sup>73</sup>

Cosimo Ridolfi (1794–1865) is remembered today in his native Florence by a statue inscribed to an “outstanding teacher of the great agrarian disciplines and the untiring promoter of Italian farmers”.<sup>74</sup> In the 1820s he travelled to Britain and France studying farming practices, and established contacts throughout Europe;<sup>75</sup> later he founded the agricultural school on his estate at Meleto.<sup>76</sup>

On Tuesday, 8 October 1833, the *Gazetta di Firenze* announced that Bonnard was on the point of establishing, in partnership with Ridolfi, a nursery garden for trees, fruit, vines and both ornamental plants and vegetables.<sup>77</sup> From April 1834 he was responsible for the practical education of the young pupils at Ridolfi's school.<sup>78</sup>

.....  
73 Marco Cini, 2015 ‘Iniziativa privata e istituzionalizzazione degli insegnamenti agronomici: Cosimo Ridolfi, La Scuola di Meleto, e la nascita dell’Istituto Agrario di Pisa’, *Rassegna Storica Toscana*, Anno LXI, vol 2, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015.

74 Deirdre Pirro 2014.

75 Luciana Bigliuzzi & Lucia Bigliuzzi 2013, 3.

76 Cosimo Ridolfi, 1835, 139–165, 254–284. For dates of inauguration see 141, for Bonnard 114 & 270.

77 Bonnard 1833, 4: “M. Bonnard previene il Pubblico che nella Tenuta di Meleto in Val-d'Elsa egli è sul punto di formare in società col proprietario della medesima, e come appendice ad su Podere modello e sperimentale che vi si fonda, una piantonaja d'Alberi, di Frutti, di Viti e di vegetabili da ornamento o da orto. I giardini di Bibbiani appartenenti al medesimo proprietario saranno posti nella dipendenza di questo stabilimento e potranno somministrare gli articoli da stufa e da tepidario, i più scelti e ricercati, cosicché M. Bonnard si troverà ben presto in grado di provvedere gli amatori de l'orticoltura, che vorrando onorarlo della lor fiducia, di tutto ciò che di belle e d'utile si conosce in fatto di piante di tutti i climi e di tutte le qualità. [...] L'indirizzo attuale di M. Bonnard sarà in Firenze al Num. 7108. in Borgo la Croce”.

78 Saint-Martin 1835, 268: “Esso fu aperto nell' aprile dell'anno corrente 1834 con dicci allievi di 9 a 10 anni, [...] L'insegnamento che deve compiersi nel giro di otto a dieci anni è finora in tutte le sue parti a carico del solo Marchese. Gli sottentrano pure, ma accessoriamente, un giovane letterato fiorentino, sig. Montetalici [...]; ed un giardiniere francese sig. Bonnard a cui sono affidate le piantonaie e le cose concernenti al l'orticoltura”.

Bonnard was highly praised by Ridolfi for this work,<sup>79</sup> but there arose problems involving his family in Paris,<sup>80</sup> which obliged Bonnard to return home to France, via Lyon and Marseilles, in July 1836.<sup>81</sup> Jean-Baptiste Bonnard's presence was recorded in Paris by the Abbé Berlese, in his *Iconographie du genre Camellia* (1841).<sup>82</sup> He left for Portugal in the same year, so far we have no information regarding his decision to do so.

- .....
- 79 C. Ridolfi, 1838, 280 "In tutti questo mi fu compagno utilissimo G. B. Bonnard, vostro socio corrispondente, al quale dee la Toscana dei progressi sensibili nell'orticoltura, e l'introduzione di parecchi nuovi erbaggi ed alberi fruttiferi. Egli, peritissimo nell'arte dell' innestare e di ottener le primizie, lasciò a questi giovani I suoi precetti, e più le sue pratiche, non senza molto desiderio di lui, che rinunziò ad una vita comoda e tranquilla per seguir la voce del dovere che lo chiamava in Francia ad affrontare spinosissime difficoltà." C. Ridolfi, *Giornale Agrario Toscano*, vol. 9, 1835, 270: "io sono stato secondato perfettamente dal sig. G. B. Bonnard giardiniere francese, che dirigendo di concerto meco l'intrapresa accennata vi ha una rara intelligenza ed uno zelo non ordinario. Della prima fa fede l'opera stessa che in sì breve tempo dette materiali risultamenti incredibili a dirsi; del secondo è prova irrefragabile la mia gratitudine e l'istruzione reale dagli alunni acquistata. La cooperazione del sig. Bonnard mi è stata utilissima ancora in quanto che egli conosce bene la cultura delle api..."
- 80 Letters from Cosimo Ridolfi to Gian Pietro Vieusseux, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Vieusseux, cass. 92, ins. 69, Meleto, 1 Giugno, 1835: "L'affare di Bonnard non è conciliabile perché mille difficoltà si oppongono che la sua famiglia lasci Parigi. Egli se ne era lusingato e troppo facile com'è a far castelli in aria ed a concepire speranze, poco è mancato che non si sia rovinato affatto abbandonando questa sua modesta ma sicura posizione per un migliore ma non facilmente realizzabile avvenire".
- 81 Letters from Giampietro Vieusseux to Niccolò Tommaseo, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, CT, 147: Firenze, 10 luglio 1836: "Parte da Firenze per Parigi il sig. Bonnard primo artista orticoltore dell'Istituto di Meleto..."; Firenze, 28 luglio 1836: "Il sig. Bonnard doveva fermarsi qualche giorno in Marsiglia ed in Lione; prima della presente però dovrebbe giungere a Parigi".
- 82 Berlese 1841, plate 71 texte: "Nous regrettons d'être obligé de publier ce *Camellia* sous un nom qui n'est pas le sien. Il doit certes en posséder un autre, sous lequel même il peut se trouver dans le commerce, et que nous ignorons complètement. Voici l'historique de cette plante: M. Bonnard, jardinier français, revenant de Florence il y a trois ans, importa en France quelques *Camellia* élevés de graines en Italie, et égara en route les noms de plusieurs d'entre eux, parmi lesquels se trouvait celui de la variété que nous désignons ici, M. Paillet, horticulteur-commerçant de Paris, reçut directement de M. Bonnard ce *Camellia*, et lui donna le nom de C. Bonnardii; c'est sous cette dénomination qu'il est connu dans le capitale."; Berlese 1840, 218, L. Bouchard-Huzard, 1840: "C. Bonardii (Paillet)"; Borghesi, 2019: '*Camellia Bonardii*' (without page numbers).

Bonnard's biography can now be divided into four separate phases:

Date of Birth: 1801

Early life and training in France (1801–1833)

Period spent working in Italy (1833–1836)

Return to France (1836–1841)

Royal gardener to Portuguese Crown (1841–1861)

Date of Death 14 October 1861

So far, the only available information concerning Bonnard's life, prior to arriving in Portugal, has been derived from the often-cited autobiographical remark that he made in *Flora & Pomona* (1854): “Chamados em virtude da nossa proffissão horticola, a formar ou dirigir jardins em França, em Toscana e actualmente em Portugal ...” [see note 27].

Clearly, Bonnard made and directed gardens in France and Tuscany before 1841, but the existing historiography has been silent on this period. Regarding France, there remains much to be determined, but this paper has disclosed significant information regarding Bonnard's work in Italy (in association with Cosimo Ridolfi), and lifted the veil over his return to Paris from Italy. How he came to be invited from France to Portugal remains a mystery.

Thanks to the previously unpublished and extensive bibliography of Bonnard's authorship cited in this paper, it is possible to understand more fully Bonnard's work in Portugal and his desire to communicate his ideas to others. It is central to our theme to see that he took a global view of what he had learned from his experiences in France, Italy and Portugal, and that he used all means at his disposal to communicate these ideas beyond frontiers.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

### Bonnard's Works

ALVES, Joze Bento Alves. BONNARD J. -B.: Énumération des végétaux cultivés à Lisbonne (Portugal), La Compagnie Horticole, 1854 à 1855, Paris: Imprimerie Horticole de J.-B. Gros, 1854.

BONNARD, Jean Baptiste: 'Avvisi', in: Gazzetta di Firenze, n°. 121, Florence, 8 October 1833, 4.

- BONNARD, Jean-Baptiste: L'État de l'horticulture en Portugal, in: *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, 1846, 56–57.
- BONNARD, Jean-Baptiste: Recherches sur les zones d'habitation et d'acclimatation des familles végétales en Portugal, in: *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, 1846, 310–315.
- BONNARD, Jean-Baptiste: État des cultures fourragères essayées au haras royal de Mafra, en Portugal, in: *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, 1848, 55–65.
- BONNARD, Jean-Baptiste: Recherches sur l'habitation des familles végétales et leur zone d'acclimatation, in *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, 1848, 120–123.
- BONNARD, Jean-Baptiste: Catalogue des végétaux introduits dans les cultures du Jardin Royal das Necessidades depuis sa restauration (1841), in: *Revue Lusitanienne*, vols. 2 & 3, Lisbon, 1852.
- BONNARD, Jean-Baptiste: Theoria da Acclimação dos Vegetaes – Ensaio sobre a habitação das familias vegetaes, e suas regiões de acclimação, in: *Flora & Pomona: jornal da agricultura, horticultura e jardinagem em Portugal*, nº 1, Lisbon, December 1854, 46–51.
- Flora & Pomona* Nº 1, December 1854 and Nº 2 January 1855 also contain other small articles by Bonnard and information about the plants offered by the *Compagnie Horticole*.

#### Manuscript Sources

- Letters from Giampietro Viesseux to Niccolò Tommaseo, *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, CT, 147: Firenze, 10 luglio 1836.
- Letters from Cosimo Ridolfi to Gian Pietro Viesseux, *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, *Carte Viesseux*, cass. 92, ins. 69, Meleto, 1 Giugno, 1835

#### Academic Studies and Monographs concerning Bonnard (by date)

- SOUSA, Viterbo: *A jardinagem em Portugal*, in: *O Instituto*, vol. 53, Coimbra, 1909, 745–746.
- CÔRTE REAL, Manuel H.: *O Palácio das Necessidades: Ministério dos Negócios Estrangeiros*, 1983.
- TEIXEIRA, José M.: *D. Fernando II: Rei-Artista – Artista-Rei*, Lisbon: Fundação Bragança, 1986.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *Necessidades – Jardins e Cerca*, Lisbon: Livros Horizonte, 2001.
- CARREIRAS, João Albuquerque: *A evolução das Necessidades: do barroco ao paisagismo*, in: *Castel-Branco 2001*.
- AZAMBUJA, Sónia Talhé: *Real Quinta das Necessidades: um fio condutor na arte dos jardins em Portugal*, in: *Castel-Branco 2001*.
- CARNEIRO, José Manuel Martins: *O Imaginário Romântico da Pena*, Lisbon: Chaves Ferreira 2009.

- CARREIRAS, João Albuquerque: Jardins do Liberalismo – Portugal e Brasil, Master's Thesis, Instituto Superior de Agronomia, University of Lisbon, 2015.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: O Jardim do Cerco e a Tapada Real de Mafra, in: Monumentos, nº 35, Lisbon, 2017.
- RODRIGUES, Ana Duarte: O triunfo dos jardins: o pelouro dos passeios e arvoredos de Lisboa (1840–1900), Lisbon: Biblioteca Nacional de Portugal, 2020.
- CAL, Pedro Santiago: Jean-Baptiste Bonnard (1797–1861), in: Jardineiros-Botânicos em Lisboa (1764–1919): Contributos para a história dos seus jardins, Master's Thesis, University of Lisbon, 2021.

#### Historical Sources

- ANDRÉ, Edouard: Histoire et development de l'art des jardins en France, in: The International Horticultural Exhibition, and Botanical Congress, Held in London, from May 22<sup>nd</sup> to May 31<sup>st</sup>, 1866: London, Report of Proceedings, 1866.
- ANDRÉ, Edouard: L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins, Paris: G. Masson, 1879.
- BERLÈSE, Lorenzo: Iconographie du genre Camellia, ou, Description et figures des Camellia les plus beaux et les plus rares, Tome 1, Paris: H. Cousin, 1841.
- BERLÈSE, Lorenzo: Monographie du genre Camellia et traité complet sur sa culture, sa description et sa classification : ouvrage enrichi de deux tableaux synoptiques, Paris: L. Bouchard-Huzard, 1840.
- BREYNER, Thomaz de Mello Breyner: Memórias do Professor Thomaz de Mello Breyner – 4<sup>o</sup> Conde de Mafra, vol. I (1869–1880), Lisbon: Parceria António Maria Pereira, 1930; vol 2 (1880–1883) Lisbon: Oficina Gráfica, 1934.
- CÂNCIO, Francisco: Lisboa – Figuras e casos do passado, Lisbon: Grupo de Amigos de Lisboa, 1943.
- CANDOLLE, Alphonse de: Géographie botanique raisonnée: ou, Exposition des faits principaux et des lois concernant la distribution géographique des plantes de l'époque actuelle, vols. 1–2, Paris: Librairie de Victor Masson, 1855.
- CARVALHO, José Maria: Catalogo Official da V Exposição Nacional de Floricultura, Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa, 1944.
- DENIS, Ferdinand: Portugal, Paris: Firmin Didot Frères, 1846.
- JOUVE, Eugène: Lettres sur l'exposition universelle de Paris, 1855, Lyon: impr. de Vve Mougín-Rusand, 1855.
- MEYEN, F. J. F. (trans. Margaret Johnston): Outlines of the geography of plants: with particular enquiries concerning the native country, the culture, and the uses of the principal cultivated plants on which the prosperity of nations is based, London: Ray Society, 1846.
- PIRES, António Caldeira: História do Palácio Nacional de Queluz, vol. 2, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- THOUIN, Gabriel: Plans Raisonnés de toute les espèces de Jardins, Paris: Imprimerie de Lebégue, 1820.

Periodicals

- Accademia Georgofili: Reale Accademia Economico-Agraria dei Georgofili di Firenze on 3 March 1833: Continuazione degli Atti dell' I. e R. Accademia Economico-Agraria dei Georgofili di Firenze, vol. XI<sup>o</sup>, Florence: Tipografia di Luigi Pezzati, 1833, 35.
- BOSSIN (director): *L'Agriculteur praticien ou Revue progressive d'agriculture, de jardinage, d'économie rurale et domestique*, Paris, 1844, and 1848.
- CHAVES, José Joubert (ed.): *O Paço Real do Alfeite* in: *Ilustração Portuguesa*, Lisbon: Empreza do Jornal O Século, Outubro, 1905, 763.
- CASTRO, Irmão & C.a. (ed.): *Alfeite* in: *Arquivo Pitoresco*, Lisbon: Typ. de Castro Irmão, 1858, vol. I, 212; vol. II, 129–130.
- GOEZE, Edmond: *Jardins Notáveis em Portugal – Palacio das Necessidades* in: *Jornal de Horticultura Practica*, v. 7, Porto, 1876, 42–46.
- GOEZE, Edmond: *The Royal Gardens at Lisbon*, in *The Garden*, London, April, 4, v. 4, 1874, 292–295.
- ORTIGÃO, Ramalho: *Chronica – O conde Daupias*, in : *Brasil-Portugal*, Lisboa, N<sup>o</sup> 26, 16 Fevereiro 1900, 18–19.
- Primeira Exposição da Sociedade de Flora e Pomona, in: *O Instituto: Jornal Scientifico e Litterario*, Coimbra, v. 3, 1852, 45–49.
- RIDOLFI, Cosimo: *Dell' Istituto Agrario di Meleto di Val-d'Elsa, denominato Podere Modello e Sperimentale*, in : *Giornale Agrario Toscano*, vol 9, n<sup>o</sup> 34, 1835, 139–165, 254–284.
- RIDOLFI, Cosimo: *Giornale Agrario Toscano*, vol. 9, 1835, 270.
- RIDOLFI, Cosimo: *Giornale Agrario Toscano*, vol. 12, 1838, 280.
- SAINT-MARTIN, Michel: *Lettera intorno al Podere Modello e Sperimentale del Marchese Cosimo Ridolfi ... al Matteo Bonafous, Firenze 1 Ottobre, 1834*, in : *Giornale agrario Lombardo-Veneto, Continuazione degli Annali Universali di Agricoltura, d' Industria e d' Arti economiche*, Milano, 1835, 268.
- SPRING, A.: *Monographie de la famille des Lycopodiaceés*, in: *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, Brussels, 1850.

Other material

- BIGLIAZZI, Luciana. BIGLIAZZI, Lucia: *Dal prototipo Meleto, l'Istituto Agrario Pisano alle Lezioni orali di agraria ... e oltre, Cosimo Ridolfi e il Perfezionamento dell'Arte Agraria*, Accademia dei Georgofili, Firenze, 2013.
- BORGHESI, Angela: *La Camelia*, Rome: Editori Laterza, 2019.
- CINI, Marco: *Iniziativa privata e istituzionalizzazione degli insegnamenti agronomici: Cosimo Ridolfi, La Scuola di Meleto, e la nascita dell'Istituto Agrario di Pisa*, *Rassegna Storica Toscana*, Anno LXI, vol 2, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2015.
- MALCOLM, Nicolson: *Humboldtian Plant Geography after Humboldt: The Link to Ecology*, in *London: The British Journal for the History of Sciences*, vol. 29, n<sup>o</sup> 3, 1996.



PEREIRA, Susana Maria Lopes Quaresma: O Palácio Real do Alfeite: da fundação à contemporaneidade (século XVIII-XX), Percursos e funcionalidades, Master's thesis, Faculdade de Letras, University of Lisbon, 2009.

#### Graphic Works

ABREU, José António de: Planta do Real Parque da Pena: propriedade de S. Mag.e El-Rei o Senhor D. Fernando / levantada por ordem do mesmo Augusto Senhor pelo Tenente Coronel graduado Engenheiro J. A. d'Abreu, em 1856, Lisbon: J. M. C. Calheiros, gr.; Rep. por Lito de Portugal, 1856.

#### Web Resources

BONNARD, Jean-Baptiste: project for the Passeio Publico: AML,PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/508 available online <https://cadernosarquivo.cm/lisboa.pt/index.php/am/article/download/174/142>

FOLQUE, Filipe: Carta topographica da cidade de Lisboa 1856–1858 available online <https://cml.maps.arcgis.com>

PIRRO, Deirdre: The Florentine (Review), Florence, 08 May 2014.  
<https://www.theflorentine.net/2014/05/08/the-statue-of-cosimo-ridolfi/>

Quinta Nova da Assunção – Between Eclecticism and Exotics  
An Unusual Portuguese Garden of the Late Period

**ABSTRACT**

The subject of this study is the garden of the Quinta Nova da Assunção in Belas, west of Lisbon, which was created in the 1860s. This garden has hardly been studied and is characterized by an elongated, repeatedly subdivided design with varied sections and an artistic highpoint in the center of the axial layout. While viewing platforms integrate the surrounding landscape as part of the garden, garden houses fulfil various functions, from recreation to production (wine pressing). The complex's distinctive and diverse azulejo art stands out. Although the garden's design incorporates individual elements from the European garden tradition, it fits them into the framework of the stylistic traits of Portuguese gardens. The unchanging feature is an eclecticism that leaves hardly any stylistic epoch unconsidered. It is combined with an illusionism that evokes imaginary landscapes or simply imitates objects. In addition, the azulejo paintings display a pronounced exoticism. As a result, the complex exhibits the stylistic pluralism and penchant for the exotic typical of historicist gardens in Europe. However, it implements these with typically Portuguese means, resulting in a highly original garden.

**KEYWORDS**

Quinta Gardens, Axial Design, Azulejo Art, European Garden Tradition, Eclecticism, Illusionism, Exoticism

---

Despite ease of access it is little known. This is the fate of Quinta Nova da Assunção (fig. 1) in Belas. From Lisbon, this remarkable country estate is a close destination, either via the National Road 117 (EN 117) or by train in

the direction of Sintra. From Queluz-Belas station, the quinta, in northerly direction, can be reached by bus or on foot, but few people with an interest in historic gardens take this route. Instead, they usually turn south to visit Queluz Castle with its inviting Rococo gardens.<sup>1</sup> In 2019, a Spanish art historian noted of the quinta in question, “We are in front of an unfairly ignored work, that [has] remained almost forgotten”.<sup>2</sup>



Fig. 1 |

Unknown architect, “Palacete” (small palace, mansion), Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860–1863/64 (available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Quinta\\_Nova\\_da\\_Assunção](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Quinta_Nova_da_Assunção), last edited on 15 February 2023).

To make the trip to Belas even more rewarding, stop off at the Quinta do Senhor da Serra along the way, which was built over a long period of time, from the 14<sup>th</sup> to the end of the 18<sup>th</sup> century.<sup>3</sup> In contrast, the Quinta do Bonjardim, whose main building is still Renaissance in style and which lies just outside Belas, is not open to the public.<sup>4</sup> Its beautiful garden is already announced by

1 Cf. Cordeiro 2011. – I would like to thank Catherine Atkinson for her excellent translation.

2 Moure Pazos 2019, 282.

3 Noé (1990), Vale e Gomes (1995): Paço Real de Belas/ Palácio da Quinta do Marquês/ Palácio da Quinta do Senhor da Serra. Available at [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6102](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6102); Coelho de Sousa (2009) et al. (2020) (AJH – Associação Portuguesa dos Jardins Históricos): Quinta do Senhor da Serra/ Paço de Belas. Available at <https://www.jardinshistoricos.pt/ad/739>.

4 Pereira da Silva (2004): Quinta do Bonjardim. Available at [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=24020](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24020); Carvalho (2020) e Castel-Branco (2020) (AJH – Associação Portuguesa dos Jardins Históricos): Quinta do Bonjardim. Available at <https://www.jardinshistoricos.pt/ad/742>.

its name, its opening up, however, has made progress.<sup>5</sup> With the Quinta da Fonteireira, also located on National Road 117, this area even has a fourth site with an unusual garden, so that one can only wish for greater attention to be paid to this historic garden landscape in and around Belas.<sup>6</sup> At the end of the 19<sup>th</sup> century, the Quinta da Fonteireira was even sung about in the verse: “Old sunlit estate, that you hold my whole soul! (Velha quinta solarenga,/ Que tendes minh’alma inteira!)”<sup>7</sup>

The Quinta Nova da Assunção is virtually unknown in international garden literature. Apart from a brief mention in *Die Gartenkunst des Abendlandes* (The Garden Art of the Occident) by Monique Mosser and Georges Teyssot,<sup>8</sup> according to an initial survey it appears neither in English or German nor in Italian or French accounts of European garden art.<sup>9</sup> The monographs devoted specifically to garden art in Portugal also overlook it almost regularly; only in Helder Carita’s *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal* (Treatise on the Splendour of Gardens in Portugal) from 1987 is it represented with photographs and short picture captions.<sup>10</sup> In Patrick Bowe’s *Gardens of Portugal* of 1989, on the other hand, it is a ‘void’.<sup>11</sup> More recently, too, it remains unrecognised. In Helena Attlee’s *The Gardens of Portugal* from 2008 and Cristina Castel-Branco’s *Jardins de Portugal* (Portuguese Gardens) from 2014, one looks in vain for the Quinta Nova da Assunção.<sup>12</sup> So it seems only logical that it is not a ‘worthwhile’ destination for garden lovers and connoisseurs in Barbara Segall’s guidebook *Gardens in Spain and Portugal*, published in English in 1999 and in German in 2000.<sup>13</sup> They are, of course, missing out on a charming garden that has more than one surprise to offer.

.....

5 Castel-Branco 2002, 110–115.

6 Regarding the touristic potential of Portugal’s historical gardens cf. Pereira Silva 2013.

7 Costa 1894, 181; cf. Chagas 1886, 223; Pimentel 1908, 127.

8 Mosser e Teyssot 1993, 328.

9 Listed in the inventory of the Institut Européen des Jardins et Paysages. Available at [http://pdn.unicaen.fr/iejp/portugal/PTIEJP\\_Lisboa.xml/PTIEJP\\_Lisboa\\_J106.html](http://pdn.unicaen.fr/iejp/portugal/PTIEJP_Lisboa.xml/PTIEJP_Lisboa_J106.html).

10 Carita 1987, 238–244, 246, 304.

11 Bowe 1989.

12 Attlee 2008; Castel-Branco 2014.

13 Segall 2000.

If the Quinta Nova da Assunção attracts interest regarding its architectural and art history, then this is true in the Lusophone region above all of the mansion, namely of its interior decoration with an almost inexhaustible abundance of ornamental paintings, elaborate stucco, sophisticated trompe l'oeil arrangements, chinoiserie, landscape sceneries, patterned and naturalistically painted tiles, the so-called 'azulejos'.<sup>14</sup> Anyone looking for an insight into this kaleidoscopic inner world of the building, can do so online under "Palacete da Quinta Nova da Assunção" (Small Palace of Quinta Nova da Assunção) in the series *A Casa Senhorial: Portugal, Brasil & Goa – Anatomia dos Interiores* (The Mansion: Portugal, Brazil & Goa – Anatomy of the Interiors).<sup>15</sup> Overall, this opulent interior design has eclectic recourse to styles and fashions of bygone times from antiquity to the Rococo. This eclecticism is also noticeable in the outdoor areas; correspondences between interior and exterior spaces will be dealt with appropriately.

Important for the building itself and its external appearance seems to be the reference of the Brazilian architectural historian Alberto Sousa; he speaks of a "charming country estate that looks more like an example of imperial Brazilian classicism" (uma encantadora residência que mais parece um exemplar do classicismo imperial brasileiro).<sup>16</sup> This neoclassicism, inspired by France in its beginnings, dominated the official architecture of Brazil from about 1820 until towards the end of the 19<sup>th</sup> century. Characteristic of it are simple and symmetrical floor plans, well-known examples are the Teatro de Santa Isabel in Recife (1850) and the Teatro da Paz in Belém (1878). In comparison with these and other buildings of late neoclassicism, the Brazilian appearance of the small palace of the Quinta Nova da Assunção is indeed striking.

This can hardly be a coincidence, because in the family of the person who had it built there were connections to Brazil. According to one statement, work on the mansion began in 1860 on behalf of José Maria da Silva Rego (1810–1864),

.....

14 Cf. e.g. Bastos and Franco 2013/2014, 85.

15 Lousada et al.: Palacete da Quinta Nova da Assunção, in: Isabel Mendonça, Helder Carita (ed.): *A Casa Senhorial: Portugal, Brasil & Goa – Anatomia dos Interiores* (July 2014). Available at <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/4-palacete-da-quinta-nova-da-assuncao>.

16 Sousa 2007, 68.

heir to his uncle Gregório da Silva Rego, shipowner and merchant with close connections to Brazil.<sup>17</sup> According to another, this José Maria da Silva Rego was himself a “very rich merchant who had made his fortune in Brazil” (riquíssimo comerciante que fez fortuna no Brasil).<sup>18</sup> He is explicitly referred to as “Lord of the Quinta da Assunção in Belas” (senhor da quinta da Assunção em Belas),<sup>19</sup> but with different dates of birth and death: born in Moita de Ferreiros on 8 April 1809, died in Lisbon in 1867. The birthplace Moita da Ferreiros is a small community in the municipality of Lourinhã north of Lisbon. This information is based on a history of the Aboim family<sup>20</sup> published in 2014 and appears to be reliable.

José Maria was married to Maria da Assunção Vieira, who received the quinta in her honor (Assunção = resurrection). From this marriage came Maria José da Silva Rego, who married Francisco de Aboim, later Visconde de Idanha (Decree of Carlos I, 7 June 1894), and her brother José Maria da Silva Rego, who belonged to the nobility of the Royal House (fidalgo da Casa Real), Knight of the Order of Christ and Commander of the Military Order of Nossa Senhora da Conceição of Vila Viçosa, founded in 1818.<sup>21</sup> After that, a fortune acquired in trade formed the basis for the social advancement of the family through aristocratic connubium and admission to the Order of Merit and Military Order. A rural estate with a stately house (“palacete”) fitted well into this milieu, characterized by ambition for advancement. The style of the small palace also showed where the means that had made this ascent possible came from. Since its front faced the church square (Largo da Igreja) of Belas, no one could miss the “palacete”, especially since it was located on a terrace elevated above street

.....

17 Lousada et al. 2014.

18 Queiroz (2010) and Sarzedas (2015): José Maria da Silva Rego, primeiro sogro do 1º Visconde de Idanha. Available at <https://geneall.net/pt/forum/157571/jose-maria-da-silva-rego-primeiro-sogro-do-1-visconde-de-idanha/>.

19 Queiroz (2010) and Sarzedas (2015): José Maria da Silva Rego, primeiro sogro do 1º Visconde de Idanha. Available at <https://geneall.net/pt/forum/157571/jose-maria-da-silva-rego-primeiro-sogro-do-1-visconde-de-idanha/>.

20 Abranches de Soveral 2014, 187.

21 Ibid.

level with an ‘escalier double’ in front of it. That is how it made and still makes an impression to this day.

The topping-out ceremony took place on the day of Nossa Senhora da Assunção (Assumption of Maria), 15 August 1863, in keeping with the name of the lady of the house. On April 7, 1864, when the work was not yet finished, José Maria da Silva Rego is said to have died.<sup>22</sup> According to the other source, he died three years later in Lisbon, as already mentioned. In either case, he did not have long to enjoy his estate. In 2001, the district of Sintra acquired the palace and quinta from Georgina Lamas Veiga Rego. It is thanks to the French art historian Anne de Stoop, who was working at the Museu Nacional de Arte Antiga (National Museum of Ancient Art) in Lisbon, that the quinta was rediscovered. In 1986, a year before the publication of Helder Carita’s *Tratado*, she dedicated the quinta a short chapter in *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa* (Country estates and palaces around Lisbon) with important advice and informative photographs.<sup>23</sup> One and a half decades later, Ana Margarida da Silva Constantino clarified the chronology of the buildings as well as adding further information.<sup>24</sup> Also helpful is the above-mentioned compilation of facts in the series *A Casa Senhorial* on architecture and stucco, decorative painting as well as on the azulejos and other elements of interior design, which are supplemented and illustrated by numerous photographs.

This compilation does not take into account the other buildings on the quinta’s estate and, above all, the garden as a separate design product. In order to take stock of them, it is not enough to simply list elements such as the “casas de fresco” (Portuguese term for summer houses, garden houses for cooling down and relaxing), “mirantes” (viewpoints), “fontes” (fountains), “lagos” (ponds), “tanques” (water basins) and “escadarias” (stairs) or to praise the craftsmanship and thematic originality of the azulejos. Together with the elaborate interior decoration of the “palacete”, they may indeed represent a “true museum of Portuguese decorative arts of the 19<sup>th</sup> century” (verdadeira

.....  
22 Lousada et al. 2014.

23 Stoop 1986, 205–211.

24 Silva Constantino 2001, 137–151.

museu de artes decorativas portuguesas do século XIX),<sup>25</sup> but this does not do justice to the garden.

An attempt to give the garden more space was made recently in 2019 by the art historian Iván Moure Pazos from the University of Santiago de Compostela.<sup>26</sup> But even this attempt does not understand the garden as a multifaceted whole, it is essentially limited to interpreting the azulejos, as becomes evident right at the beginning: “One of the most striking attractions of the quinta [...] are its romantic gardens. Walls, benches, fountains and gazebos are covered with exquisite azulejos. Floral motifs, masks, allegories or chinoiserie appear in every corner of this wonderful paradisiacal garden.”<sup>27</sup> Anne de Stoop had already remarked that they can be attributed to the master of the 19<sup>th</sup>-century Portuguese ‘azulejaria’, Luís António Ferreira da Silva, known as “Ferreira das Tabuletas”.<sup>28</sup> In addition to the neoclassical mansion, these azulejo motifs are of most interest to visitors and experts – few as they are.

In the meantime, António Cota Fevereiro from the University of Lisbon has been able – by means of intensive archival studies – to clarify convincingly the identity of the painter and determine his familial and personal circumstances and dates of birth and death (3 June 1806 to 28 April 1873). His works, preserved mainly in Lisbon, but also in Setúbal, Belas and elsewhere, include those for the aforementioned Gregório da Silva Rego in the garden of his house at 13 Rua de São Mamede in Lisbon. This municipal residence later passed to his nephew, José Maria da Silva Rego, the owner of the Quinta Nova da Assunção.<sup>29</sup> In Portugal too, since the Renaissance town and country houses, villa urbana and villa suburbana, have been architectural witnesses of the manner of living

.....

25 Lousada et al. 2014.

26 Moure Pazos 2019, 282–293.

27 Moure Pazos 2019, 287: “Uno de los alicientes más llamativos con los que cuenta la Quinta [...] son sus jardines románticos. Muros, bancos, fuentes y pabellones lucen recubiertos de una azulejería exquisita. Motivos florales, mascarones, alegorías, o chinoiseries emergen en cualquier rincón de este maravilloso jardín edénico.”

28 Stoop, 207–210.

29 Cota Fevereiro 2018, 19–25 (with details of literature). Available at [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44344/3/ARTis\\_n6-AFevereiro.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44344/3/ARTis_n6-AFevereiro.pdf); cf. Cota Fevereiro 2015, 189–191; [Anon.]: Luís António Ferreira – “Ferreira das tabuletas”. Available at <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/artistas/267-luis-antonio-ferreira-ferreira-das-tabuletas>.



and lifestyle of the upper classes. The novel *The Maias* by José Maria Eça de Queiroz paints a vivid picture of this.<sup>30</sup>



**Fig. 2 |**

Hélder Carita, Plan of the Quinta Nova da Assunção, Belas (Carita and Cardoso 1987, 238).

The Quinta Nova da Assunção is located in a predominantly rural environment and, as is usual with Portuguese country estates, is mostly surrounded by a wall. From the “palacete” in the south in a slightly curved arc, the gardens stretch uphill to the north (fig. 2). They are divided into eight sections, each of which takes its own design, whether simple or complex. If one adds the garden to the east of the small palace next to its long outer wall, one can even speak of a subdivision into nine sections. Not only their inner design, but also gates, fences, columns, stairs, cross paths and different levels differentiate them from

.....  
30 Eça de Queiroz 1983.

one other. When walking through the gardens, this change is experienced as a pleasant variation, perhaps even as a surprise.

Although the gardens as a whole have been designed along an axis, they adapt themselves to the terrain and its conditions with minor deviations. Starting behind the “palacete”, the sections form a sequence of more or less elongated squares, which rise noticeably with and after the fifth section. In the upper part, the garden today tapers off park-like in a north-easterly direction. Beyond it is the cemetery of Belas. To the east is a partially built-up area. To the west, the Rua José Maria Rego, part of the National Road 117, borders the property. The elongated, narrow gardens present a highly idiosyncratic shape and can only have been created after previous earth movements. Retaining walls indicate this. Let us first turn to its upper, northern part.

The axis was clearly led slightly uphill to the north in order to allow views of the surrounding landscape from the high ground. There are two devices that serve this intention. In front of the last small section of the garden, behind which the northern wall rises up, a cross path leads in a westerly direction to a large gate with an iron grille embedded in the wall. Using a stone staircase with iron railings to the left of the gate you can climb up to a platform mounted above the gate, which is provided with railings and corner stones and invites you to look and linger. From here you can enjoy the view of an undulating and still partly wooded landscape or take a look at the path covered in the sectioned gardens. Cristina Castel-Branco has highlighted as a distinguishing feature of Portuguese gardens the location favoured by terrain and settlement, which allows views or even distant views.<sup>31</sup> This is also the case here, or more correctly: it is made possible by the route over the rising terrain and by the platform built above the gate.

A little below the cross path, an elevated pavilion on the eastern side – suitable as a summer house (“casa de fresco”) – surprises us, which could have been taken from a pattern book for a ‘jardin chinois-anglais’.<sup>32</sup> Above the two-storey base with door and window frames in Gothic style rises a delicate pagoda with a tent-like projecting roof (fig. 3), which afforded and partly still

.....  
31 Castel-Branco 2010, 7.

32 See, for example, Le Rouge 2009 (1775–1790).

affords a panoramic view – a ‘pavillon chinois’, as is known, for example, from the garden of Cassan, Val-d’Oise, from the last quarter of the 18<sup>th</sup> century.<sup>33</sup> This is the second device for opening up the landscape.



Fig. 3 |

Unknown architect, “Pavillon chinois”, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s (available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Quinta\\_Nova\\_da\\_Assunção](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Quinta_Nova_da_Assunção), last edited on 15 February 2023).

Fig. 4 |

Unknown artist, “Sala Chinesa”, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s (available at <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/4-palacete-da-quinta-nova-da-assuncao>).



The ‘Chinese-English garden’, which originated in England, spread across both France and Germany from 1750 onwards and has also left its mark in Portugal. The scenes of the “Sala Chinesa” in the interior of the mansion, which

.....  
33 Flohic and Audard 1999, vol. 1, 418 (ca. 1780–1791). – Moure Pazos speaks of a “neo-Gothic pagoda” and refers to the pavilion in der Villa Eugenia in Sintra, which in his opinion is very similar: “Se trata de una obra peculiar de gran afinidad con otro mirador homólogo, el de ‘Villa Eugenia’ en Sintra” (Moure Pazos 2019, 288).

feature pagodas and kiosks in places, are just as much a part of this older fashion as the chinoiserie-style motifs of the azulejos on the elongated stone bench in front of the east façade of the “palacete”. In addition, the murals in the “Sala Chinesa” simulate the view – seen from a pavilion surrounded by greenery through railings and pergolas – of changing scenes of Chinese everyday life (fig. 4) embedded in a landscape. These are ‘mirrorings’ between interior and exterior space that go beyond the purely eclectic: they interweave the visual levels of ‘proximity’ and ‘distance’, Portugal and China. It is also noteworthy that around the same time, between 1860 and 1864, the “Sala Chinesa” was created in the Royal Palace of Ajuda in the west of Lisbon with a similar spatial concept.<sup>34</sup>

Yet another ‘fabrique’ can be seen in the upper part of the garden complex. This garden or summer house – with three windows reaching to the base, four pilasters, a high cornice and (still existing until the end of the 1980s) four sculpted vases and arches – captivates with its nobility and shows its relatedness to the small palace through its neoclassical forms. The interior is also related, as its fresco painting, made of a mixture of oil and tempera, depicts a belvedere with a balustrade and arches.<sup>35</sup> Like that of the “Sala Chinesa”, this illusory architecture aims at creating the illusion of views into an imaginary landscape. At the same time, it corresponds to the views of real architecture, whether from the platform or the ‘pavillon chinois’, which make the local landscape a visual part of the garden.

The playing with the ‘deception of the eye’, the *trompe-l’oeil*, which is employed in the illusionistic architecture, continues in the “palacete” in all kinds of imitations of stucco, ornament, fabric, flowers, metal and marble. Everywhere the art of illusionism is at work, an art that reached its peak in the Baroque. Here it is only an echo. But there is also another form of creating illusions.

.....  
34 Cota Fevreiro 2022, 1–24, esp. 6 <https://journals.openedition.org/midas/3197?lang=fr>.

35 Rodrigues (2005): Quinta Nova da Assunção (2005). Available at [https://www.monumentos.gov.pt/Site/App\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=22663](https://www.monumentos.gov.pt/Site/App_PagesUser/SIPA.aspx?id=22663).

When battlements and a round turret (fig. 5) appear on a slight hill in the southern part of the park, something castle-like is simulated for a moment – as if the quinta derived from an old family seat.<sup>36</sup> The nearby Quinta do Senhor da Serra also has a corner turret, but a turret from ancient times. Thus the younger property is characterized not only by historicizing borrowings, but also by a play with visual illusions, inside and outside, in house and garden.



Fig. 5 |

Unknown architect, Round turret, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s (2021, photograph: Hubertus Fischer).

The garden house described with the pilasters is called a tea house (“Casa de Chà”) and may well have been used as an individual retreat or for small parties. From the middle of the cross path mentioned, a tree-lined path goes downhill. It has lawns with trees on both sides and finally leads through an olive grove to a low architectural construction. This is made of stone, has an iron diamond mesh as a back railing and a short flight of stairs on each side. Seen from the front, it turns out to be a semi-circular construction in classicist form with festoon azulejos and a rectangular water basin in front of it. It meets the next cross path at its two ends. In the centre, the axis is continued via a staircase.

.....  
36 An ancestor had filed a lawsuit for recognition of nobility to bear a coat of arms; cf. Silva Rego (1792): *Processo de justificação de nobreza para uso de brasão de armas de Francisco Xavier da Silva Rego (1792)*, in: *Arquivo Nacional, Torre do Tombo*. Available at <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=7826109>

Flanked on its upper platform by fluted stone columns with pine crowns, the axis leads down to the next section.

In contrast to the previously straight one, the path, now at a slight angle, makes its way through green walls of trimmed hedges. While dense vegetation can be seen on the right, a lawn with regularly planted young trees spreads out on the left. A slightly longer staircase, again flanked by columns, leads to a section of the garden highlighted by its striking architecture. You step out onto a terrace and simply cannot stop being amazed. Here it is advisable to change our direction of walking in order to better understand the intended approach to this centre of the garden. Usually one enters the garden from the “palacete”, so that the visitor has to make the ‘assault’ on the central feature step by step from the south, i.e. from the opposite direction. So let us take this path.

After leaving the mansion through the rear exit, you have the part of the garden that is horticulturally most designed in front of you (fig. 6). It is based



Fig. 6 |

Unknown garden designer,  
“Parterre d’eau”, Quinta Nova  
da Assunção, Belas, 1860s  
(2021, photograph: Hubertus  
Fischer).

on Baroque models and has the shape of an almost square ‘parterre d’eau’ with a large round fountain in the middle. Decorative columns emphasize the longitudinal and transverse axes. Four equally large compartments of boxwood, flowers and flowering shrubs are ‘livened up’ by trees, including a palm tree (*Trachycarpus fortunei*) and a camellia topiarium. But in fact they are not really part of it. From the appropriate angle, the façade of the small palace is reflected in the enclosed water surface of the fountain, thus creating a visual

bridge between architecture and garden architecture. This connection is rooted in a tradition according to which palace and parterre belong together – like house and garden.

From the ‘parterre d’eau’, the visitor steps into a shady avenue flanked by hedges in a direct extension of the axis, so that one is embraced by a pleasant coolness on summer days. More precisely, it is a double avenue, because a second one runs next to it. Here, most branches strive towards each other, so that they almost form an arcade (fig. 7). The attraction also lies in the contrast: mostly straight trunks in one avenue, bizarrely shaped ones in the other. When these trees are blossoming, fragrance and colour join in. As yet, neither garden plans nor tree or plant lists are known, so that nothing can be said about the original tree and plant populations, even contemporary descriptions and reports seem not to exist. However, since there is a greenhouse (“estufa”) on the grounds of the quinta, flowers could have been cultivated in addition to plants and fruits. The preferred types of flowers are indicated by the naturalistically painted azulejos around the neo-baroque fountain at the entrance to the garden section next to the “palacete”. This may have resulted in an interplay between the flowers in art and those in the garden.



Fig. 7 |

Magnolia avenue, Quinta Nova da Assunção, Belas (2021, photograph: Hubertus Fischer).

Preliminary observations lead to the conclusion that flowering shrubs and trees were more common in the lower part of the park. Cristina Castel-Branco

has identified them as another distinguishing feature of Portuguese gardens.<sup>37</sup> As if this were confirmed by art, an entire azulejo wall is painted with trees, shrubs and flowers. Thus, art and nature actually interplay, not far from the avenues. From these, in fact, you move towards an iron gate with stone pillars and vase crowns, which forms the entrance to a small courtyard. On the right side extends a building clad in polychrome tiles, which – initially hidden from the visitor – has such an azulejo picture or mural on the outer wall facing away from us. The clearly structured and well-proportioned one-storey building with simulated balustrade houses a winery, an adegas, from 1866. Where the wine was grown on the quinta is unclear. However, like orange and olive plantations, viticulture traditionally belonged to a Portuguese estate, as the botanist Heinrich Friedrich Link had already observed in 1799: “Such a large garden is called *quinta* in Portuguese. They are often large [and] usually contain plantations of orange trees and oil trees, sometimes even cornfields and vineyards.”<sup>38</sup>

When you leave the courtyard, the eye catches sight of the large azulejo mural already announced that fills the north wall of the adegas: trees, bushes, flowers and colourful birds captivate the eye (fig. 8). “These are ancillary buildings,” notes Moure Pazos, “whose successful ornament aims to blend in with the surrounding nature of the garden (Se trata de edificios secundarios, cuya



**Fig. 8 |**

Luís António Ferreira da Silva (“Ferreira das Tabuletas”), Azulejo painting, Adegas, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1866 (2022, photograph: Hubertus Fischer).

.....  
37 Castel-Branco 2010, 7.

38 Link 1801, 189.



acertada decoración pretende mem mimetizar se con la naturaleza circundante del jardín).<sup>39</sup> But it remains an interplay in which the viewer can lose himself, sometimes in art, sometimes in nature – especially in art, because the painted vegetation evokes an exotic aura, which is further enhanced by the birds with their colourful plumage. It's like an “excursion to the Riviera di Genoa” of that time: “[...] I repeatedly looked at the magnificent scenery and almost thought I had been transported to the tropical regions. To make the deception perfect, as it were, parrots in their aviaries emblazoned in iridescent colours raised their croaking voices”.<sup>40</sup> Alongside eclecticism and illusionism, a third basic feature can be recognised: the tendency towards exoticism. We will come back to this later.

The small courtyard adjacent to the adegã's north wall, shaded in the middle by a tree, not only plays with the memory of tropics and aviaries, it also has a grotto-like rock spring emerging from the east wall. It does not deny its artificiality, but rather displays it ‘contrary to regulations’, as it says in a German “manual” of 1853: “If one wants to create such a rock spring, one must apply great care to constructing the group of rocks, so that it appears quite lifelike and does not let one realise that the rocks have been moved to this place because of the spring.”<sup>41</sup> Grotto-like structures such as here in the small courtyard are quite common in Portuguese gardens, for example in the Quinta Mazziotti in Colares or the Quinta dos Azulejos in Lumiar, both from the second half of the 18<sup>th</sup> century. The effort to integrate traditional elements of Portuguese gardens into the layout of the Quinta Nova da Assunção hereby becomes clear. These include, of course, above all the azulejos, in which Cristina Castel-Branco sees a third, particularly striking distinguishing feature of Portuguese gardens.<sup>42</sup>

Four steps lead from the small courtyard up to the next hedge-lined section. One's gaze is drawn to a niche in a wall which, when approached, reveals itself to be a magnificent niched fountain in a fantastically painted azulejo wall (fig. 9). Thus the previously mentioned centre of the park is reached. It looks even

.....  
39 Moure Pazos 2019, 288.

40 Weitgand 1885, 67.

41 Neubert 1853, 55.

42 Castel-Branco 2010, 7.

more impressive from this side because the elaborately designed display wall immediately attracts everyone's attention. Although the path taken as yet has not give an idea of what awaits the visitor, it did set accents to get one in the mood, especially through the adega's azulejo mural with its trees, shrubs and birds, whose exoticism is now further heightened by the similarly designed display wall, but magnificently animated by a lion, a spotted wild cat (presumably a jaguar), a peacock and a snake. In retrospect, the grotto-like rock



**Fig. 9** |

Unknown architect/ Luís António Ferreira da Silva ("Ferreira das Tabuletas"), Fountain and Azulejo painting, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s (2022, photograph: Hubertus Fischer).



**Fig. 10** |

Unknown architect, Structure with fountain, staircase, terrace and gabled house, Quinta Nova da Assunção, Belas, 1860s (Carita and Cardoso 1987, 241).

spring also looks like a prelude to the grotto work that springs out of the niche in the fountain of the same display wall.

The structure of this central feature needs to be clarified. Built on three levels, the first and second levels are connected by stairs at the sides (fig. 10). On the second, terraced level, on the eastern side, there is an elongated small building with a terrace on its roof surrounded by railings, above which – this is the third level – and set at a different angle the gable of a house with a tiled roof appears, built into the wall. As if that were not enough, a varied appearance is added to this complex architectural structure design by fountains, niches and basins. In addition, there are benches, balustrades and an exedra,<sup>43</sup> and azulejos with pictures, patterns and masks run over house walls and benches. For individual elements there are models in the Portuguese quintas, but not for the whole.

For niche fountains of a similar type with a basin in front, reference can be made to fountains in the garden of the Palácio Fronteira in Benfca; a later imitation can be found in the Quinta da Regaleira in Sintra. Also fountain display walls, admittedly of a different style and with different motifs, are not unknown in Portuguese gardens, as the example of the Quinta do General in Borba shows. The niches with genre scenes in costumes of the times at the ends of the display wall can be compared to scenes in the base course of the garden front of the Palace of Fronteira. They are images of cheerfulness and conviviality; they express the purpose of a ‘Quinta de Recreio’: rest, distraction, pleasure. Finally, when two Landsknechte or early mercenaries with feather hat, ruff, doublet, halberd, shield and sword can be seen on the side walls next to the staircases, then this also reverts to a tradition of Portuguese azulejo art. They are guards or welcoming figures (“figuras de convite”), which were placed during the Portuguese Baroque on landings, at entrances and gateways as well as in gardens of palaces.<sup>44</sup> Here they are also used to imprint, on the shield, the stamp of the park’s owner with the signature “JMSR”: José Maria da Silva Rego. The second and third levels of the architectural construction, which were only briefly touched upon, deserve a closer look. The building that emerges diago-

43 Cf. Krosigk 2017.

44 Mântua 2011, 88–91.

nally from the wall has a semi-circular wall niche at the front, which closes conche-like at the top in an arch. The roof is designed as a terrace; set back on this third level is a building embedded in the wall with a low triangular gable, corner pilasters and three windows, with stained glass in the upper parts. This attention-grabbing building also bears the owner's initials in the gable: "JMSR". Above and below communicate with each other via these initials, the painting in the wall niche takes up the flowering vegetation of the first level, and since the façade of the house has the same blue and yellow azulejo painting as the exedra and the adjoining bench, they also exhibit a visible connection.

The round balustered water basin on the second level, together with the various other fountains, including the large fountain on the 'parterre d'eau', raises the question of the hydraulics of the park. It requires its own research, which can only be carried out on site, and could benefit from recent studies on water in Portuguese gardens. If we add the gate at the western exit to this description, then the central feature has been outlined provisionally. In its design language, it shows kinship with the neo-baroque fountain, which is placed at the beginning of the garden section next to the "palacete". Despite an eclectic approach that borrows from different styles and epochs, there is a recognizable effort to create visible correspondences in the whole garden in terms of style and motif.

In summary, it can be said that we are actually dealing with an unusual garden of the late period, for which there is no tangible model in its overall appearance. This begins with the elongated design along a 'movable' axis and ends with the architectural picturesque centre built on three levels, the artistic highlight of the whole complex. While the structured design incorporates traditions of the French ('parterre d'eau') and Anglo-Chinese ('pavillon chinois') gardens, it is no less anxious to integrate elements of the Portuguese garden tradition into this complex. This applies above all to the azulejos as an excellent and typical design tool with scenes such as conviviality circles in the niches and figures such as the "figura convite" on the side walls. But it also concerns the fountain with a basin in front based on the model in the garden of the Palácio Fronteira. Box, hedges and avenues, in contrast, can be reckoned among the usual 'green' design elements, nevertheless the magnolia avenue with its bizarre branches exerts a special charm.

From a stylistic point of view, several epochs since antiquity have been ‘inherited’ in the quinta (even the Renaissance, as the costume of the guard figures shows), for which the term ‘eclecticism’ seems particularly appropriate. If this applies to the interior *and* exterior spaces, the techniques of creating illusions are mainly used indoors. They create imaginary Far Eastern landscapes that communicate with the outside space via chinoiserie, or they simulate views of mountain, lake and coastal landscapes of a foreign or native kind. At the same time, simulated balustrades as on the building of the adegas and fake defensive architecture as in the round turret show that the element of the ‘beautiful appearance’ is also effective in the outdoor space. The exotic, rather than the “Jardín del Edén” or the “Paraíso”<sup>45</sup> as Moure Pazos assumes, appears as the third basic feature in the large azulejo display walls. Thus, the Quinta Nova da Assunção shares the stylistic pluralism and the tendency to the exotic with the gardens of historicism in Europe, but implements them with specifically Portuguese means. Since the late period of historicism is characterized by the confusion and juxtaposition of styles, the term “late period” will probably rightly be applied to this quinta. It would certainly be worth a separate study to compare the painted vegetation of the large display walls of the Quinta with the “Exotische Flora Portugals” (Exotic Flora of Portugal), whose introduction and distribution was knowledgeably described by the German botanist Edmund Goeze (1839–1929), who worked in the Botanical Gardens of Coimbra and Lisbon in the 1860s and 1870s.<sup>46</sup>

Embedding it in the landscape is not just an external process: the pavilion and platform visually open up the garden to the surrounding landscape from the inside. Alberto Pimentel explicitly commented on this quinta in 1908: “It has a palace, a garden and two viewpoints from which interesting panoramas can be enjoyed (Tem palácio, jardim, o dois mirantes d’onde se disfrutam interessantes panoramas).”<sup>47</sup> The terraces and the exedra also invite you to view the parts of the garden below. The view through the trimmed hedge of the niche fountain, which expands into a large display wall, on the other hand,

.....  
45 Moure Pazos 2019, 290.

46 Goeze 1878.

47 Pimentel 1908, 127.

relies more on a moment of tension or surprise. Visitors and guests can hardly have been less surprised by the artificial landscapes in the small palace and in the tea house. “[...] Everything is artificial! Almost entirely artificial! There is nothing real left in this miserable country,”<sup>48</sup> one reads in the final chapter of Eça de Queiroz’s *The Maias*. “Illusionism” was also spoken of with regard to certain elements and furnishings in the interior and exterior of the quinta. In another novel by the great narrator, *The City and the Mountains*, the sentence is uttered: “Yes, maybe everything is just illusion ...”<sup>49</sup> This may reflect a mood of the late period.

## BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA

- ABRANCHES DE SOVERAL, Manuel: História genealógica dos Corraes Manoel de Aboim. Administradores da capela de S. Lourenço de Óbidos (1319), senhores do palácio dos Aboim (Lisboa), viscondes de Idanha e Vila Boim, Porto: Caminos Romanos, 2014.
- [ANON.]: Luis António Ferreira – “ferreira das tabuletas”: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/artistas/267-luis-antonio-ferreira-ferreira-das-tabuletas>
- ATLEE, Helena. SIMS, John Ferro (Photographs): *The Gardens of Portugal*, London: Frances Lincoln, 2008.
- BASTOS, Celina. ANISIO, Franco: Para memória futura: interiores autênticos em Portugal, in: MALTA, Mariti. MENDONÇA, Isabel M.G. (eds.): *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores. Estudos Luso-brasileiros em Arte, Memória e Património*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/ Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2013/ 2014, 69–103.
- BOWE, Patrick. SAPIEHA, Nicolas (Photographs): *Gardens of Portugal*. Lisboa: Quetzal, 1989.
- CARITA, Hélder. CARDOSO, Homem: *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou la originalidade e desaires desta arte*, [s.l.]: Edição dos Autores, 1987.
- CARVALHO, Guida (2020). CASTEL-BRANCO, Cristina (2020) (AJH – Associação Portuguesa dos Jardins Históricos): *Quinta do Bonjardim*: <https://www.jardinhistoricos.pt/ad/742>
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *Jardins com História: Poesia atrás de muros*, [s.l.]: Edições Inapa, 2002.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *The Portuguese Garden and the History of Water in Gardens*, in: CASTEL-BRANCO, Cristina (ed.): *Water in Portuguese Gardens*, Lisboa: Scribe, 2010, 7–21.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: *Jardins de Portugal*, [s.l.]: Clube do Colecionador dos Correios/ CTT Correios de Portugal, 2014.

.....  
48 Eça de Queiroz 1983 II, 414.

49 Eça de Queiroz 2022, 71.

- CHAGAS, Pinheiro: *Chronicas de Odivellas*, in: *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 9.º Anno – Volume IX – N.º 218, 1 de Outubro 1886, 222–223.
- COELHO DE SOUSA, Miguel (2009). CARVALHO, Guida (2020). CASTEL-BRANCO, Cristina (2020) (AJH – Associação Portuguesa dos Jardins Históricos): *Quinta do Senhor da Serra/ Paço de Belas*: <https://www.jardinhistoricos.pt/ad/739>
- CORDEIRO, Isabel (ed.): *The Gardens of the National Palace of Queluz*. Translation Gerald Luckhurst, [s.l.]: Palácio Nacional de Queluz/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- COSTA, Fernandes: *O Poema do Ideal. Intermezzo lirico I*, Porto: Livraria Chardon/ Lisboa: Livraria de A.M. Pereira, 1894.
- COTA FEVEREIRO, António: *A ‘Sala de Marmore’ no Palácio da Ajuda*, in: *Revista de Artes Decorativas* no. 7, 2015, 181–212.
- COTA FEVEREIRO, António: *‘Luiz Ferreira das Tabuletas’: deconstrução e construção de una biografia*, in: *ARTIS – IHG [Instituto de História da Arte] – Artigos em Revistas Nacionais*, Dezembro 2018, 19–25 (with references to literature): [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44344/3/ARTis\\_n6-AFevereiro.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44344/3/ARTis_n6-AFevereiro.pdf)
- COTA FEVEREIRO, António: *As singularidades da ‘Sala Chinesa’ no Palácio da Ajuda: contextualização histórico e contributos para a sua museografia*, in: *MIDAS Museum e Estudos Interdisciplinares* no. 14, 2022, 1–24: <https://journals.openedition.org/midas/3197?lang=fr>
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria: *Die Maias*. Translated by Rudolf Krügel. With an epilogue by Oscar Lopes, 2 vols., Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1983.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria: *Stadt und Gebirg*. Frankfurt: Outlook, 2022.
- FLOHIC, Jean-Luc. AUDARD, Hélène: *Le patrimoine des communes au Val-d’Oise*. 2 vols. Paris: Flohic éditions, 1991.
- GOEZE, Edmund: *Die exotische Flora Portugals*, in: *Hamburger Garten- und Blumenzeitung*, no. 34, 1878, 35–44.
- INSTITUT EUROPÉEN DES JARDINS ET PAYSAGES: *Inventaire*: [http://pdn.unicaen.fr/iejp/portugal/PTIEJP\\_Lisboa.xml/PTIEJP\\_Lisboa\\_J106.html](http://pdn.unicaen.fr/iejp/portugal/PTIEJP_Lisboa.xml/PTIEJP_Lisboa_J106.html)
- KROSIGK, Klaus von: *Die Exedra-Bank – Klassisches Modell einer Gartenbank*, in: *WOLSKHE-BULMAHN, Joachim. CLARK, Ronald (eds): Der Garten als Modell. Festschrift für Kaspar Klaffke (Herrenhäuser Schriften, vol. 5)*, München: Akademische Verlagsgemeinschaft München (AVM), 2017, 171–202.
- LE ROUGE, Georges-Louis: *Détail des nouveaux jardins à la mode. Réimpression de l’édition originale Paris 1775–1790. Présentée par Iris Lauterbach (Architectura recreationis, vol. 6; Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, vol. 23)*, Nördlingen: Uhl, 2009.
- LINK, Heinrich Friedrich: *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien, und vorzüglich Portugal. Erster Theil*. Kiel: Academische Buchhandlung/ Helmstädt and Braunschweig: C.G. Fleckeisen, 1801.
- LOUSADA, Alexandre. MENDONCA, Isabel. MOLARINHO ANTUNES, Tiago. OLIVEIRA, Lina: *Palacete da Quinta Nova da Assunção*, in: *MENDONCA, Isabel. CARITA, Helder (eds): A Casa Senhorial: Portugal, Brasil & Goa – Anatomia dos Interiores (July 2014)*: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/4-palacete-da-quinta-nova-da-assuncao>

- MÂNTUA, Ana: Female Welcoming Figure (Figura de Convite)/ Male Welcoming Figure (Figura de Convite), in: LIMA, Ana (ed.): Azulejos. Masterpieces of the National Tile Museum of Lisbon, Paris: Éditions Chandeigne – Librairie Portugaise/ Museo Nacional do Azulejo, 2011, 88–91.
- MOSSER, Monique. TEYSSOT, Georges: Die Gartenkunst des Abendlandes. Translated by Cornelia Berg-Brandl, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.
- MOURE PAZOS, Iván: Un primer acercamiento a la ‘Quinta Nova da Assunção’ en Sintra/ An Initial Approach to ‘Quinta da Assunção’ on [sic!] Sintra, in: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (ed.): La Casa. Espacios Domésticos – Modos de Habitar. II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Granada, 22–25 Enero 2019, [s.l.]: Abada Editores/ Lecturas de Arquitectura 2019, 282–293: [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/65471/2\\_162.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/65471/2_162.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- NEUBERT, Wilhelm: Schlüssel zur Bildenden Gartenkunst. Eine Anleitung zur Anlegung und Verschönerung von Gärten verschiedener Größen für Gärtner und Privatliebhaber, Stuttgart: Hoffmann’sche Verlagsbuchhandlung, 1853.
- NOÉ, Paula (1990). VALE, Teresa and GOMES, Carlos (1995): Paço Real de Belas/ Palácio da Quinta do Marquês/ Palácio da Quinta do Senhor da Serra: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6102](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6102)
- PEREIRA DA SILVA (2004): Quinta do Bonjardim: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=24020](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24020)
- PEREIRA SILVA, Susana Maria: A dimensão patrimonial e o potencial turístico dos jardins históricos: o caso de Portugal. Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 diciembre de 2013, vol. XVIII, nº 1053: <http://ub.es/geocrit/b3w-1053.htm>
- PIMENTEL, Alberto: A Extremadura Portuguesa (Portugal Pittoresco e Ilustrado II). Segunda Parte, Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1908.
- QUEIROZ, Francisco. SARZEDAS, F. (2010): José Maria da Silva Rego, primeiro sogro do 1º Visconde de Idanha: <http://geneall.net/pt/forum/157571/jose-maria-da-silva-rego-primeiro-sogro-do-1-visconde-de-idanha/>
- RODRIGUES, Helena (2005): Quinta Nova da Assunção: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=22663](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22663)
- SEGALL, Barbara: Gärten in Spanien und Portugal. Ein Reiseführer zu den schönsten Gartenanlagen. Translated from English by Wolfgang Hensel, Basel/ Boston/ Berlin: Birkhäuser, 2000 (Engl. original under the title “Gardens of Spain & Portugal. A touring guide to over 100 of the best gardens”, London: Mitchell Beazley, 1999).
- SILVA CONSTANTINO, Ana Margarida da: A Quinta Nova d’Assunção: século XIX com todo o seu esplendor, in: Vária Escrita. Cadernos de estudos arquivísticos, históricos e documentais, vol. 8, Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2001, 137–151.
- SILVA REGO, Francisco Xavier da: Processo de justificação de nobreza para uso de brasão de armas de Francisco Xavier da Silva Rego (1792), in: Arquivo Nacional, Torre do Tombo: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=7826109>
- SOUSA, Alberto: A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro. João Pessoa, PB: Editora Universitária, UFPB, 2007.



STOOP, Anne de: Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa. Fotografias de Maurizio Abreu. Tradução de Ana Castel-Branco e Maria Madalena de Azevedo Santos: Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1986.

WEITGAND, A.: Ein Ausflug nach der Riviera di Genua im August 1883, in: Jahrbuch für Gartenkunde und Botanik, 2nd year, Bonn: Emil Strauß, 1885, 10–14, 65–69, 116–120.

## 5.5 | CRISTINA CASTEL-BRANCO

Os jardins de D. Fernando II de Saxe Coburgo  
e Gota para Lisboa, Sintra e Mafra

### ABSTRACT

Gardens are a reading code for a civilizational moment and within their space, important knowledge transmissions for human civilization take place. The gardens of Europe are a phenomenon of exchanges between countries whose common landscape expressions were woven by cultural relations over centuries.

Despite the influences between countries being evident in the composition of gardens (La Granja owes to Le Nôtre, as the Tuileries owes to Catherine de Medicis, romantic Sintra owes to D. Fernando Saxe Coburg Gotha as Sans Pareil owes to the English Landscape Garden) the adaptation process of each region to the received heritage triggered a diversity of artistic forms. The fabric of European gardens has its own identity revealing the history of each country.

In Portugal, a pioneering country in contact with Asian cultures, imports began in the early 16<sup>th</sup> century and adaptations gave great diversity to its gardens. In the 19<sup>th</sup> century King D. Fernando II was the agent of a direct transmission of garden models from the areas where he grew up, to Lisbon, Sintra and Mafra. The work of this “landscapist” king, supported by the wisdom of landscape gardener Bonnard and engineer Eschwege, led to the creation/renovation of five gardens that determined Portugal's taste for garden art, botany and the use of urban parks. The garden of Cerca das Necessidades, the park of the Pena Palace, the Passeio da Estrela, the Jardim do Cerco in Mafra and the Passeio Público are today – except for the last one that was lost – green spaces that represent the living fabric of Garden Europe.

### KEYWORDS

Garden Europe, Sintra, Necessidades, Ferdinand Saxe-Coburg-Gotha, reading code, Garden transmissions

## **O REI D. FERNANDO II E AS IMPORTAÇÕES DA TURÍNGIA PARA LISBOA, SINTRA E MAFRA, COM RESULTADOS VISÍVEIS NO SECULO XXI DA OBRA E DA INFLUÊNCIA DO REI**

Em Portugal o Rei D. Fernando foi agente de uma transmissão direta dos modelos de jardins das áreas onde foi educado na Turíngia e das cidades e regiões que visitou, introduzindo-os em Lisboa, Sintra e Mafra, ou seja, accionou meios de transmissão que lhe permitiram atingir resultados visíveis que se disseminaram como modelos por todo o país. Neste capítulo são apresentados os elementos desse processo seguindo a sequência de análise identificada nas atas da Conferência de 2021, na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, *Garden Transmissions*,<sup>1</sup> onde foram propostos os quatro elementos que veiculam a entrada numa região ou país de novos estilos, a adopção de novas composições, novas técnicas e novos elementos decorativos nos jardins. São eles: os agentes que atuam e imprimem ritmo a estas transmissões, os modelos importados, os meios através dos quais se opera a transmissão e os resultados adaptados à região que importa. A abordagem à obra de D. Fernando será feita através destes quatro vectores.

### **O AGENTE DA TRANSMISSÃO, REI D. FERNANDO II**

O provérbio africano de que “Somos mais filhos da nossa época do que filhos dos nossos pais” aplica-se plenamente a D. Fernando de Saxe Coburgo e Gota (1816–1885) que cresceu num ambiente excepcional, rico em bens e em cultura com o seguinte cenário de partida:

O príncipe, [Fernando II de Portugal] sobrinho do rei Leopoldo e da duquesa de Kent, pertencia a um ramo dos Coburg. [...] O mais velho, Ernesto, [tio de D. Fernando II] juntou às posses paternas o ducado de Gotha, quando os co-herdeiros de Saxe-Gotha Altenbourg partilharam amigavelmente as partes desta casa extinta [...] o mais novo, Leopoldo, que viria um dia a sentar-se no trono da Bélgica [...]. O segundo, Ferdinando, [pai de D. Fernando II] serviu no exército austríaco, casou com a filha de um magnate húngaro, o príncipe Francisco Kohary [...]. E foi mais longe, fazendo-os educar na religião católica. E contra todas as expectativas, esta última circunstância que os tornava

.....  
1 Castel-Branco 2023.

ainda mais afastados dos ramos protestantes das suas casas, viria a contribuir um dia a introduzi-los entre as famílias soberanas da Europa católica.<sup>2</sup>

De facto, D. Fernando casa aos 19 anos com D. Maria, Rainha de Portugal tornando-se rei-consorte e chega a Lisboa aos 20 anos em 1836. Na sua memória visual transporta paisagens e jardins de uma época de grande efusão cultural. Educado para ter uma sensibilidade artística criativa e uma curiosidade científica aberta, viu crescer palácios e jardins da família e possui uma segurança própria capaz de fazer obra. Estes ingredientes obtidos durante uma infância feliz e uma educação exigente são trazidos para Lisboa e imprimem a marca e o ritmo a toda a obra do rei (Fig.1).



**Fig. 1 |**

Retrato do rei com túnica árabe rodeado das suas colecções. S.l. - s.n., ca. 1855, 30x26 cm (Matriznet, Public Domain)

D. Fernando foi contemporâneo e quase conterrâneo de três figuras marcantes do Romantismo, Richard Wagner (1813–1883), Alexander von Humboldt (1769–1859) e Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) e põe em prática em

.....

2 Goblet d'Alviella 1869, 38–42.

Portugal as ideias, as obras e as inspirações destes três gigantes criadores, como José A. França testemunha.<sup>3</sup>

A época de D. Fernando é um momento breve em que o mundo culto se interessou muito por jardins como nova forma de arte. Marie-Luise Gothein afirma-o: “Nunca a arte de jardins foi tão fortemente lançada para a esfera dos interesses literários, como depois da revolução de estilo que se deu no final do século XVIII. Este movimento ultrapassou de longe o círculo das partes imediatamente interessadas, i.e., artistas e proprietários de jardins; e um dos principais objetos em vista na segunda metade do século parece ter sido o estudo da natureza e da arte em geral, através da arte de fazer jardins”<sup>4</sup>

Homem do seu tempo, não admira que este príncipe tenha colocado os jardins no centro das suas intervenções e que Portugal com um clima ameno e propício ao crescimento de plantas tanto temperadas como sub-tropicais, tenha permitido com sucesso responder ao imaginário do rei. O catálogo da biblioteca do rei foi estudado no âmbito do projeto Raphael, liderado por Ed Bennis da Universidade de Manchester,<sup>5</sup> que incidiu sobre o restauro da Cerca das Necessidades em Lisboa e constitui “um auxiliar precioso para a compreensão do universo cultural de D. Fernando [...] Rousseau, Goethe e Pückler. Muito especialmente estes três últimos autores, que delinearão com a pena o herói romântico, parecem ter marcado profundamente o espírito de D. Fernando na sua relação com a obra de composição de parques e jardins.”<sup>6</sup>

Uma obra de Edmund Burke (1729–1797), de 1757, presente na biblioteca do rei,<sup>7</sup> identifica duas diferentes formas de emoção estética e antecipa, preparando-o, o movimento Romântico de que D. Fernando, na pulsão do seu tempo, é um produto e um agente.

Realmente, identificamos o belo e o sublime na obra do rei-consorte e também na sábia escolha que fez para os lugares dos seus jardins. Nas Necessidades, a procura do Belo sobe a encosta solar virada a sul e ao Tejo; no parque da

.....  
3 França 1993, 1990.

4 Gothein 1928, 325.

5 Bennis 1999.

6 Castel-Branco et al. 2001, 71.

7 Burke 1779 (trad. autor).

Pena, o Sublime assente no festo da serra, formado pelos agrestes volumes de granito, donde nascem nascentes de água caudalosa no meio de chuvas, brumas e musgos. Um lugar virado ao enorme oceano donde sobem as nuvens que se enrolam na serra misteriosa e verde.

D. Fernando é o caso de estudo que apresentamos como agente de transmissão dos jardins românticos do Norte da Europa para Portugal, os modelos de importação encontram-se nos arredores de Weimar, Bayreuth, Coburgo e Gota mas também nas capitais europeias e as formas como se opera a passagem serão variadas, tanto através de livros e imagens como recorrendo a especialistas de aclimação de plantas e de complexas construções sobre blocos de pedra naturais, mas também servindo-se do seu exemplo para influenciar o novo uso dos jardins públicos. Os resultados ainda hoje visíveis nos jardins de D. Fernando confirmam os elementos necessários aos jardins românticos, com trechos sublimes de paisagem criados a partir de elementos naturais de grandes dimensões e telúricos ambientes ou através do gosto colecionista de espécies exóticas que reforçou e se espalhou por todo o país, perdurando ainda na paisagem portuguesa um pouco por todo o lado.

Na anunciada relação entre literatura e jardins, comparamos a obra – e quase a vida – do rei com a dos protagonistas do livro *Afinidades Eletivas*, de Goethe, cuja vida se funde com a construção de um parque, lagos, estufas, canteiros de flores e bosques e as tragédias da vida se desenrolam nesse mesmo cenário construído pelos heróis do drama. Assim, o rei e a rainha D. Maria, jovens de 20 anos, sonham e constroem a Pena, imaginam e mandam plantar e desenhar as Necessidades, onde vêm nascer os seus muitos filhos. Importam um novo estilo para desenhar jardins e tanto introduzem novas ideias na relação das vistas com o Tejo como experimentam máquinas de relva, espécies de flores exóticas (Fig. 2), ou materiais para impermeabilizar lagos com o novíssimo alcatrão.

Definem hortas para as crianças aprenderem a jardinar e iniciam uma escola de jardinagem como ele havia visto nas cortes da Europa do Norte. E a própria tragédia da morte da rainha assemelha-se aos dramas de morte escritas por Goethe. A coragem do rei ao assumir a regência na tristeza da falta de sua mulher, vale bem a força dos heróis das *Afinidades Eletivas*. O desfecho da vida do rei-consorte, casando com uma cantora de ópera, isolado no seu Chalet em

Sintra, no meio de pedregulhos e jardins de camélias (Fig. 3), ultrapassa o perfil romântico da beleza sublime de uma vida plena. O padrão Romântico acerta-lhe plenamente tanto no que fez da sua vida como no que a vida lhe trouxe.



Fig. 2 |

Lefèvre, Adolphe-René,  
Pintura do jardim paisagista  
da quinta das Necessidades  
com vegetação exótica  
e lago, 1854, Álbum de  
Wenceslau Cifka, Museu  
Nacional de Arte Antiga,  
(Matriznet, Public Domain)

Fig. 3 |

Jardim romântico  
em redor do  
Chalet da  
Condessa imerso  
nas pedras  
naturais existentes  
(Créditos-  
Fotografia da  
autora)



Apesar de o conhecerem por “Rei Artista”, D. Fernando, mais do que criador de arte, foi criador do gosto pelas artes. Os elogios à acção de D. Fernando como protector das artes são ininterruptos. Terminando um discurso

da Academia, em 61, um artista incitava “os grandes, os nobres e os ricos a imitar a magnanimidade, a dedicação e o gosto” do príncipe, e o seu papel de criador de gosto já anos atrás fora posto em relevo por outro artista”.<sup>8</sup> E nesse seu papel ajudou, durante a metade do século XIX em que aqui viveu, a fazer entrar a arte de criar jardins para o bom gosto da elite e dos dirigentes políticos. De facto, o rei D. Fernando II foi agente transmissor de muitas formas de proteção e incentivo às artes em Portugal desde a ópera, à pintura, ao colecionismo, mas a obra mais visível que nos chegou foram os jardins. Accionou com todos os meios disponíveis a criação e o gozo dos jardins; com capacidade financeira, escolhendo terrenos propícios para jardins, dando o exemplo do uso dos jardins e rodeando-se de técnicos conhecedores de plantas e de jardins. Por isso, já em 2001 lhe mudaram o nome de Rei Artista para Rei Paisagista.<sup>9</sup>

### **OS MODELOS A TRANSMITIR PARA PORTUGAL**

Como é natural, os modelos importados por D. Fernando vieram sobretudo do universo da sua vivência na Turíngia, dos jardins onde cresceu, ou daqueles que mais tarde visitou sendo possível que também a literatura, e o mundo imaginário que da leitura desperta, tenha contribuído para a visão que foi amadurecendo até às obras que completou. Os jardins-modelo surgem mais pela experiência do que pela tratadística e a atenção investigativa focou-se sobre a região onde o rei cresceu e foi educado. Nesse particular, observemos o resultado da visita ao centro da Alemanha, à região montanhosa da Turíngia, pela equipe do projeto Paradisos do Programa Raphael para analisar a paisagem de origem do rei e os jardins que lhe pudessem ter servido de referência.

Entre as cidades de Gota, Coburgo, Baireuth e Weimar, medeiam cinquenta a cem quilómetros. Em Gota, a família Saxe Coburg Gotha passava temporadas nos seus domínios de Ketschendorf e Reinhardsbrunn. “Em particular Reinhardsbrunn, no sopé dos montes da Turíngia, era o local de eleição das caçadas nos bosques. A residência é ao gosto neogótico reconstruída sobre a ruína de um castelo, reflectindo-se sobre um lago imenso, e nas suas

8 João José dos Santos 1862, *Discurso [...] Academia de Belas Artes* citado em França 1990, 295.

9 Castel-Branco et al. 2001, 67.



traseiras, um conjunto de edifícios sofisticados para as actividades equestres, nomeadamente a Casa dos Cavaleiros onde pernoitavam os muitos convidados.”<sup>10</sup> Quintas como a descrita, com grandes parques florestais, servirão como referência e modelo para Mafra, onde a Tapada mantinha para a família real cerca de 1.000 hectares murados em situação natural e onde as caçadas eram privilégio régio.

Em Weimar, coração da cultura musical, onde viviam célebres compositores e intérpretes, foi criado por Goethe o jardim romântico do parque de Ilm, que foi visitado pela equipe e permitiu identificar o modelo Romântico por excelência do homem imerso na natureza que serviu a D. Fernando. Weimar foi certamente destino da família e de D. Fernando de Saxe Coburgo e Gota, assim como Coburgo: “A vista de Coburgo e do seu castelo traz-nos Sintra à memória. O castelo isolado e amuralhado no topo do monte e a vila escondida no sopé com casas antigas, campanários, praças irregulares de carácter medieval e, numa praça rasgada já no século XIX, o antigo palácio, sede da família ducal, adaptado por Schinkel ao estilo neogótico durante a infância de D. Fernando.”<sup>11</sup> Esta análise comparativa permite estabelecer com mais consistência a introdução da composição romântica nos jardins e do estilo arquitetónico, neogótico nas construções. “A ideia de revestir o conjunto das três alas do palácio de Ehrenburgo com fachadas neogóticas e de envolver o palácio num ambiente de parque retirando os edifícios de função da parte Norte, pode ser atribuída a Schinkel que estava em contacto estreito com Ernesto I. Isto é evidenciado por um esboço em perspectiva feito por Schinkel em 1810 [...] o palácio de Ehrenburgo é assim um dos primeiros exemplos nas áreas de língua alemã, da adopção do neogótico para uma residência urbana representativa.”<sup>12</sup> O neo-gótico surge abundantemente no Palácio da Pena e nas construções espalhadas pelo Parque, mas também no Chalet da Condessa d’Edler, segunda mulher de D. Fernando, onde uma fusão de vários estilos e técnicas o torna um produto único de várias importações entrelaçadas.

.....  
10 Andresen 1998, 85.

11 Castel-Branco et al. 2001, 69.

12 Brunner e Seelig 1984, 24.

Peter Joseph Lenné (1789–1866) o mais famoso arquiteto paisagista alemão do século XIX, foi conhecido de D. Fernando. Lenné escreveu: “Nada pode vingar sem cuidados e manutenção. Mesmo as coisas mais insignificantes perdem-se se tiverem uma manutenção imprópria. [...] Lenné demonstrou que se um conceito de paisagem é claro e forte logo no início do projecto permite, no futuro, ajudar à organização de elementos diversos.”<sup>13</sup>

Sans Pareil, o jardim criado por Margrethina Wilhelmina Hohenzollern (1709–1758), em Bayreuth, plantado em 1774, e, portanto, já maduro no tempo em que D. Fernando vivia na Turíngia, também foi visitado pela equipe do programa Paraisos. Sobre ele, Teresa Andresen faz a comparação com o Parque da Pena.

Se D. Fernando não o visitou [o parque de Wörlitz 1765] antes de vir para Portugal, ou tão pouco visitou Sanspareil, próximo de Bayreuth, de eles ouviu falar ou viu gravuras. Sanspareil tem uma tal capacidade de evocar a Pena que é irresistível admitir a sua influência na Pena de D. Fernando. Sanspareil [...] é fundamentalmente um bosque sobre uma pequena colina rochosa – à semelhança dos penedos da Pena – arborizada de faias. O bosque criado por Margrethina Sofia Hohenzollern foi inspirado nas alusões literárias obtidas no célebre romance *As Aventuras de Telémaco* de Fenelon. Porém as intenções mitológicas e lúdicas de Sanspareil de facto ‘não têm igual’ – são sanspareil – na Pena mas, os efeitos produzidos, sim.<sup>14</sup> (Fig. 4)

Certamente que os parques públicos que D. Fernando visitou, se encontram também no seu arquivo visual servindo como referência para a renovação do Passeio Público de Lisboa que se encontrava fechado e sem uso. É plausível admitir que a animação do Passeio do Prato em Viena (Fig. 5), sob as alamedas de grandes árvores era do conhecimento de D. Fernando, segundo José Monterroso Teixeira, “[...] a população deslocava-se em peso e lanchava, bebia, fumava e, sobretudo galanteava; à elegância discreta da aristocracia juntava-se a ostentação das gentes de fresco promovidas, das atrizes, das cantoras e cor-

.....  
13 Steinitz e Castel-Branco 2011, 19.

14 Andresen 1996, 16.



Fig. 4 |

Parque de Sans Pareil  
perto de Bayreuth  
em que as pedras  
naturais fazem parte  
do projeto (Créditos-  
Fotografia da autora)



Fig. 5 |

Passeio do Prato  
em Viena (Créditos-  
Fotografia da autora)

tesãs”.<sup>15</sup> A visão de D. Fernando para o Passeio Público foi esta, e conseguiu atingir o seu objetivo.

Antes de vir para Portugal, D. Fernando fez uma espécie de *Grand Tour* pelas cortes da Europa e assistiu à animação urbana das grandes *Promenades* que serviram de inspiração aos artistas dando ao espaço público – ajardinado e intensamente vivido – uma imortal qualidade cultural. D. Fernando parece ter assimilado estas referências de sucesso a marcar a modernidade urbana nas grandes cidades europeias. Hirschfeld (1742–1792),<sup>16</sup> o pensador pioneiro

.....  
15 Artista-Rei, Lisboa, Fundação Casa de Bragança, 1986, 21.

16 Hirschfeld 1779–1785.

da arte de jardins, publicou em 1779–1785 um tratado, cujos princípios se apresentam adiante, enaltecendo o valor e o uso dos jardins, incidindo também sobre os parques em espaço urbano, e marcou o pensamento alemão sobre o que viria a ser o movimento dos parques públicos e da gestão de jardins. Obras literárias alimentaram-se deste pensamento novo e Hirschfeld teve seguidores directos que criaram um modelo de jardim descrito nos seus livros ou construído nas suas regiões Marie-Luise Gothein, a grande historiadora da arte dos jardins afirma que: Goethe confessa que o seu interesse por horticultura se deve ao tratado de Hirschfeld e ao parque de Wörlitz. O parque de Weimar e o livro *As Afinidades Electivas* são o fruto maduro em que culmina o seu todo abrangente pensamento.<sup>17</sup>

Pückler (1785–1871), o belo modelo do herói romântico, autor do *Hints on Landscape Gardening e Letters of a German Prince*, e Goethe (1749–1832), o filósofo, o pensador, o botânico, o homem que construiu o parque de Ilm em Weimar e que escreveu um romance cujo desenrolar se inscreve no construir de um jardim romântico: *As Afinidades Electivas*. Pückler e Goethe conheciam-se, estimavam-se, competiam na arte de criar emoções através do texto literário, do romance e através da exaltação da beleza natural apreciada num lugar imaginado e transformado por eles. Pückler desenhou e construiu o Parque de Muskau, Goethe o Parque de Ilm em Weimar. Estas obras apresentam cenários descritos no texto literário, e o jardim é construído conforme a descrição dos cenários feita no romance. Este processo de reflexo é repetido agora em sentido inverso, e o jardim construído serve como pano de fundo às acções que vão compor uma nova obra literária. Por fim, não se distingue se passamos de uma obra literária para a sua construção em jardim ou se as dificuldades do projecto paisagístico em obra, ofereceram tema para uma obra literária marcante do romantismo. Goethe encontra-se na linha do tempo localizado entre Hirschfeld e Pückler, entre a teoria e a prática, e trabalha a fundo a questão da sensibilidade humana na sua vasta obra que D. Fernando possuía completa.<sup>18</sup>

.....  
17 Gothein 1928, 64.

18 Arquivo da Casa de Bragança, catálogo da biblioteca de D. Fernando com registo de todos os livros de Goethe in Carreiras, J. A., *Aevolução das Necessidades: do barroco ao paisagismo*, 2001 in Castel-Branco 2001, 101.

Goethe é claramente um exemplo que D. Fernando estuda e segue. Ruberick estudioso da obra deste poeta pensador e paisagista apresenta-nos a sua sensibilidade e a sua necessidade de imersão na Natureza: “Foi a sua instalação em Weimar, em 1775, no cargo oficial de conselheiro, que impulsionou os interesses científicos do jovem poeta de 26 anos, que acabava de ficar famoso com o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) na qual já encontra manifesta a sua admiração, entusiasmo e amor pela Natureza.[...] Como Goethe, Werther gosta de contemplar a Natureza: “Cada árvore, cada arbusto, é um ramo de flores e gostaria de se tornar abelha para voar nessa atmosfera perfumada e tirar dela todo o seu alimento.”<sup>19</sup> (Fig. 6)



Fig. 6 |

Sintra, Palácio da Pena,  
vista do Castelo dos Mouros  
(Créditos- Fotografia da autora)

Segundo Baeta Neves, silvicultor, professor do Instituto Superior de Agronomia, conhecedor e defensor do arboreto da Pena, a reprodução dos modelos de jardins alemães e o empenho que dedicou a estas obras que

.....  
19 Pückler-Muskau 1847, commenté par Rubercy, Eryck, 2014, 151.

reproduziam a sua paisagem original ligavam-se também a um estado de permanente saudade das paisagens da sua infância:

“No seu íntimo, embora tão pouco tempo tivesse vivido nas terras de sua origem, haveria uma recordação talvez maior do que se supõe, obrigado como fora a abandonar esse ambiente tão distinto daquele que vem encontrar. [...] o principal seria poder voltar a viver à sua maneira pelo prazer que sentia no combate com a Natureza, agora tanto mais desejada pelas saudades que teria dos tempos em que o podia fazer à sua vontade e ainda pela necessidade de se afastar dos limites acanhados do palácio onde iria viver dominado por tudo quanto a vida familiar e a política diariamente lhe impunham.”<sup>20</sup> (Fig. 7)



**Fig. 7 |**

A natureza agreste do alto da Serra de Sintra, sem vegetação, quando D. Fernando termina o seu palácio e Wenceslau Cifka fotografa o início do crescimento do parque (© CPF)

## **MEIOS DE TRANSMISSÃO**

A sucessão de transmissões que ocorrem na Europa do século XVIII até se atingir o jardim romântico é complexa, mas consideramos o jardim paisagista inglês como ponto de partida para a transição e o aparecimento da nova expressão de origem germânica na qual as peças construídas (templos, pontes, escultura, arcos, cabanas, etc.) e os caminhos oferecem linhas para o passeio com ângulos de visão e pontos de paragem preparados para criar emoções estéticas fortes e desencadear a criatividade nos filósofos, músicos, e poetas. A importação para França dos “ingredientes paisagistas ingleses” vai ter o seu momento pioneiro<sup>21</sup> no local preparada pelo Marquês de Girardin (1735–1808)

.....  
20 Baeta Neves 1992.

21 Castel-Branco 2004.

para Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) poder viver numa cabana dentro do parque de Ermenonville, perto de Paris. Como Rousseau morre antes de se mudar para Ermenonville, Girardin constrói-lhe o túmulo numa ilha um mausoléu neo-clássico entre choupos, no meio de um grande lago (Fig. 8).



Fig. 8 |

Parque de Ermenonville, criado pelo Marquis de Girardin, ilha dos choupos com o túmulo de J.J. Rousseau (Créditos- Fotografia da autora)

O túmulo de Rousseau, e o seu reflexo na água passou a ser a imagem de marca dos jardins românticos ligados à filosofia, e aos poetas.

Para além desta origem transmitida através de um parque para o continente europeu há que destacar o livro de um autor essencial para a Alemanha, Christian Hirschfeld<sup>22</sup> (1742–1792), pintor e filósofo alemão que toma conhecimento da composição de Girardin feita em homenagem a Rousseau e refere-a no seu tratado *Theorie der Gartenkunst* (Teoria da arte de jardins) publicado em 1779–1785, exaltando a arte de desenhar jardins em profunda colaboração com a natureza “O artista criador de jardins produz o seu melhor quando consegue descartar tudo aquilo a que o arquiteto faz reverência”<sup>23</sup> no universo da construção em espaço exterior em que a prioridade não é dada à construção mas ao céu, à luz, à água, às pedras e às plantas. O Tratado de Hirschfeld, em cinco volumes, indica o caminho para o jardim romântico do mundo germânico no século XIX, apresentando princípios teóricos que devem fundamentar a arte de

.....  
22 Hirschfeld.

23 Hirschfeld, 103, (trad. autor).

jardins, ilustrando as suas componentes ideais: Sublinha o valor que um jardim detém como intermediário entre o homem e a natureza, local de paz para retemperar o espírito inquieto do Homem. Chama-lhe “lugar privilegiado para a observação da natureza, santuário do filósofo, templo do culto da sabedoria”<sup>24</sup> e aconselha a busca do *Mittelweg*, o meio termo, a moderação harmoniosa na arte de criar jardins, no decorar do espaço com elementos arquitectónicos que revelem a presença do homem na paisagem, sem a desrespeitar.

Aponta depois para o dever cívico dos governantes em criar grandes jardins públicos como um valor comum, referência de uma cultura, indo do *Volksgarten* para oferecer ao povo um espaço de encontro e de educação cívica para o *Nationalgarten* onde se celebram os heróis de uma nação através de estátuas e monumentos alusivos, vai uma curta distância. Ela procura a essência do jardim alemão e alerta contra as cópias dos jardins de outras regiões, encoraja o uso da vegetação autóctone e a disposição em locais estratégicos de templos e pavilhões dedicados à flora, à primavera e aos homens que contribuíram para o avanço da nação. É convicção de Hirschfeld que a educação das crianças passa pelo contacto com os jardins, onde é fomentado o gosto e respeito pelas plantas. Chama-lhe “primeiras impressões” e defende que a formação do carácter é mais saudável junto à natureza.<sup>25</sup>

Em Portugal, o jovem rei alemão transmitiu plenamente os princípios consignados no Tratado da Teoria da Arte de jardins de Hirschfeld, tanto nos dois jardins que criou de raiz, como naqueles aos quais indiretamente imprimiu traços de forma inovadora. Destaca-se também a passagem à prática das ideias de “educação ambiental” das crianças, que se identifica na prática hortícola dos príncipes que tinham a sua horta no jardim das Necessidades e nele entravam em contacto com os animais na *menagerie* criada também na Quinta Real.<sup>26</sup>

A facilitar estes meios de transmissão da Europa para Portugal identifica-se uma excepcional rede de contactos de D. Fernando Saxe-Cobourgo e Gota e a sua capacidade para escolher bons técnicos e obter informações diretamente dos centros difusores dos novos modelos e técnicas aplicadas aos jardins, para

.....  
24 *Ibid.*, 154.

25 Carvalho, Raquel, Vasco, Inês, Christian Hirschfeld, Licenciatura em AP, ISA, 2000.

26 *Ibid.*



que goza de uma vantagem única, a relação de parentesco muito próxima com os monarcas das várias cortes da Europa que ditavam o gosto, conheciam os produtores de plantas, sabiam o que de melhor se fazia na Europa e davam conselhos trocando ideias em cartas que podem ser consultadas.<sup>27</sup>

O príncipe Fernando, [...] tinha crescido entre jardins e grandes florestas povoadas de caça, e nessas paisagens de forte beleza se desenvolveram as sólidas ligações com os primos direitos, entre eles Alberto (1819–1861) e Ernesto, que viriam a ser, o primeiro, soberano de Inglaterra, casando com Vitória (1819–1901), também prima direita, o segundo, duque de Saxe-Coburgo-Gota. O sangue une-os, mas estas ligações são feitas também de um genuíno afeto, aquele que inexplicavelmente marca as infâncias vividas em conjunto na cumplicidade da descoberta da vida. Separados geograficamente pelos casamentos, mantiveram uma relação epistolar, trocando ideias, comentando modas, gostos e novas técnicas. Devido à posição que assumiam como soberanos, estas «novidades» tornaram-se referência para alguns. Como códigos de conduta nas cortes fazendo nos vários países despertar simultaneamente os mesmos valores artísticos, ou experimentar novas técnicas, estimulando o gosto por certas áreas da ciência ou das artes, nomeadamente tornando moda a botânica e a arte de jardins.<sup>28</sup>

Em Rosenau, as memórias do primo Artur confirmam as brincadeiras entre primos, e Teixeira<sup>29</sup> informa que D. Fernando, em 1831, aí passou longos meses com os pais para evitar o contágio da cólera. “Rosenau era o sítio eleito com a sua casa acastelada em estilo neogótico, um parque imenso ao gosto paisagista atravessado por um rio, um eremitério, um *orangerie*, estufas várias, lagos, abegoaria e cavalariça”<sup>30</sup>. Confirmamos que esta composição é retomada no Parque da Pena, tanto na primeira parte da obra com a Rainha construindo-se estes mesmos elementos da *ferme ornée*, como na época de plantações da condessa e do rei com o estilo neo-gótico do chalet.

.....  
27 Victoria, Queen of Britain 1907.

28 Castel-Branco et al 2001.

29 Teixeira 1986.

30 Andresen 1996, 85.

A partir dos dados recolhidos sobre a vida e obra do jovem rei-consorte, nomeadamente no arquivo da Casa de Bragança, no âmbito do programa Raphael (2000), identificaram-se outros meios de transmissão para Portugal, agora na esfera da experiência com plantas e dos técnicos que vieram para Portugal. A quantidade de novas espécies<sup>31</sup> encontradas nas faturas do arquivo estudado confirmam as experiências de Jean Baptiste Bonnard (1797–1861), contratado em 1841 como paisagista, perito em aclimação de plantas sub-tropicais tornando-se uma peça essencial da transmissão de conhecimento e entrada em Lisboa da moda do colecionismo de plantas, própria do estilo paisagista. Nas notícias da época surgem comentários à exótica coleção de plantas que começou a crescer na Quinta Real das Necessidades; “...um jardineiro francez chamado Bonnard, que El-Rei D. Fernando mandara vir para traçar o parque das Necessidades e o da Pena. Também o mandou modificar os jardins de Mafra, [...] O Bonnard foi quem traçou também o parque das Laranjeiras que n'esse tempo era do conde de Farrobo e o lindo jardim do Daupias junto á sua fábrica do Calvario.”<sup>32</sup> Bonnard viveu activamente o mundo dos jardins em Lisboa e morreu em 1861 deixando uma notável obra feita tendo transmitido a outros o seu saber.<sup>33</sup>

Do lado da arquitetura e engenharia destaca-se o Barão de Eschwege, braço direito do Rei para o projeto e a execução da obra do Palácio da Pena. José A. França apresenta o perfil deste engenheiro que se impôs como arquiteto para a construção do Palácio da Pena:

O general Wilhelm Ludwig, barão von Eschwege, arquitecto da Pena, [...]. Nascido na Renânia em 1777 [...] em 1810 passou ao Brasil, onde continuou a trabalhar em minérios e executou levantamentos cartográficos. Feito coronel em 21, veio à Europa, em viagem demorada, durante a qual, por interesse científico, visitou A. von Humboldt e Goethe, publicando então na Alemanha duas obras sobre o Brasil [...] De formação estritamente

.....

31 Albuquerque João, Azambuja Sónia, Compilação da lista das plantas extraídas das faturas do arquivo da casa de Bragança, no âmbito do projeto Raphael in Necessidades Jardins e Cerca.

32 Breyner 1930, 181.

33 Horticulture et Arboriculture. Végétaux introduits dans les cultures du Jardin Royal das Necessidades depuis sa restauration, 1841, Lisboa. Tratado referido por Sonia Azambuja, in Necessidades, Jardins e Cerca 2003.

científica, sábio mineralogista, um tanto aventureiro, Eschwege tinha da arquitetura uma prática reduzida a obras defensivas contra os Franceses, em 1809[...] levado por um gosto muito decidido (“décidé” -mas não “sûr” - a diferença é sensível no termo empregado), e tendo feito em alguns estudos. Eschwege começou por traçar um plano coerente dentro dum estilo neogótico [...] mas D. Fernando queria «outra coisa», menos programática, mais aberta à fantasia, capaz de assimilar os restos renascentistas do velho mosteiro e de se inspirar em mais variadas fontes.<sup>34</sup>



Fig. 9 |

Jardim do Palácio das Necessidades, estufa circular, muro e vegetação (Col. da autora)

Ainda, em redor do rei-consorte e com ativa contribuição para a plantação do Parque da Pena é identificado “Wenselau Cifka que tendo sido artista e fotógrafo amador (Fig. 9), tinha as competências necessárias, já que havia sido administrador chefe das florestas do German Reichsstadt antes de vir para Portugal.”<sup>35</sup>

A equipe que assiste o Rei nas suas decisões, projeto de arquitetura paisagista – sempre em progresso até ao fim da vida – e nas próprias obras é

34 França 1990, 298–300.

35 Isidro et al. 2016, 107.

assim formada por um horticultor, um botânico, um engenheiro, arquiteto e hidráulico, um engenheiro silvicultor, dendrólogo e fotógrafo. Desta equipe multidisciplinar resulta que nos cerca de 300 hectares em Sintra a escolha do local para as várias funções é adequada, as drenagens e sistema de lagos e fontes ainda hoje funcionam, as plantações de plantas ornamentais conseguiram em alguns casos chegar até aos dias de hoje, a florestação da Serra vingou e transformou toda a Serra. Apesar do alto risco de toda a intervenção, os conhecimentos dos peritos em cada área, teve um retorno completo, sob a batuta do Rei Paisagista agente transmissor de um novo modelo europeu. Estava tudo reunido para que a obra tivesse sucesso, como teve e viesse a servir de modelo em Portugal como aconteceu.

Os comentários de figuras célebres sobre a visita à Pena permitem-nos imaginar como o rei viveu no paraíso que criou em Sintra “(...) O rei gastou ahi muitos milhões de que não está arrependido, porque realizou uma phantasia única; arrancou das margens do Rheno um dos seus castelos feudais ... (...) D. Fernando vive feliz. Passeia muito, caça, canta, pinta, acompanhado constantemente pela sua esposa, a condessa d’Elda.

Entre outras originalidades de exquisito gosto, vimos uma sala de jantar forrada de cortiça em arabescos caprichosos, de um efeito encantador! Sente-se que a vida, a saúde e a felicidade residem ali.”<sup>36</sup> (Fig. 10)



Fig. 10 |

Chalet da Condessa decorada com cortiça, em estilo neo-gótico e com vista para o Palácio da Pena (Créditos-Fotografia da autora)

.....  
36 Rattazzi 2010, 112.

## **RESULTADOS VISÍVEIS DA TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS NA ARTE DE JARDINS DA ALEMANHA PARA PORTUGAL, ATRAVÉS DE D. FERNANDO II E DA SUA EQUIPE**

O trabalho de João Albuquerque Carreiras sobre a história da construção da Cerca das Necessidades<sup>37</sup> apresenta os primórdios das construções no tempo de D. João V e os elementos que as compõem: o jardim de buxo, a horta dos frades, o observatório e a cascata, o moinho, o jogo da bola, e ainda o encanamento d'Água da Real Quinta das Necessidades. Foi sobre esta matriz barroca que D. Fernando vai trabalhar, respeitando sempre as existências patrimoniais e transformando as áreas agrícolas em novo jardim.

Na mesma obra, Sónia Azambuja<sup>38</sup> apresenta a forma como as experiências que sob a orientação do Rei D. Fernando II e pela mão do seu jardineiro Bonnard foram sendo efetuadas nas Necessidades e os documentos originais por ela estudados permitem conhecer os atores que operaram a transformação do jardim barroco em jardim paisagista, o primeiro em Lisboa. A descrição e fotografias do jardim estão já amplamente divulgadas e na internet a informação sobre o seu estado actual e sobre a sua história está acessível, por isso faremos somente a interpretação dos factos que consubstanciam a transmissão de saberes para a criação e manutenção de jardins, que na Quinta das Necessidades foram introduzidos a partir de 1841.

É de sublinhar que o jovem casal, D. Maria II e D. Fernando II, não quis ir viver para o Palácio da Ajuda e preferiram ficar no das Necessidades pois em redor do palácio/convento, 10 hectares de quinta permitir-lhes-ia viverem dentro da Natureza. Esta ambição clara de D. Fernando, tanto para perpetuar a sua vivência de criança e de adolescente na Turíngia como pelos ideais que o animavam, parece-nos evidente. De facto, a filosofia de Goethe cuja obra completa, como já vimos, o rei trouxe para a sua biblioteca em Lisboa, havia aberto caminho para o desejo de uma permanente relação do Homem com a Natureza e os locais que D. Fernando escolheu para viver, Necessidades, Pena, Chalet da Condessa, revelam esse desejo de imersão, própria do romantismo. Nas suas escolhas em Portugal, D. Fernando dá sempre a prioridade à Natu-

37 Carreiras 2001, 47–64.

38 Azambuja 2001, 120–30.

reza, mesmo dentro da cidade o apoio ao projeto do Passeio da Estrela, e ao renovo do Passeio Público são formas de tornar mais próxima a Natureza, para o público, e para ele.

No novo jardim das Necessidades “... os trabalhos iniciais arrancam como numa verdadeira empreitada de «concepção-construção», registada a ritmo acelerado nas folhas de serviço e encomendas de material que se encontram no Arquivo da Casa de Bragança. Trata-se de um projeto de arquitetura paisagista posto em execução. Pelo lado da ciência, com o mundo das plantas agora classificado por Lineu e o conhecimento botânico enriquecido pelas viagens de colectores aos novos mundos, a botânica expandiu a sua influência aos jardins.”<sup>39</sup>

A aclimação experimental de plantas na Quinta das Necessidades impressiona pelos elogios:

Francisco Duarte d’Almeida e Araújo, redactor do jornal Flora e Pomona, é autor de uma interessante caracterização da riqueza botânica do jardim das Necessidades: Quereis admirar os generos Phoenix, Cocos, Jubea, Latania, Sabal, Bactris, Chamoedorea, Corypha, Dypotanium, Laribus, Raphis, Borassus, Drimopalaeus, Acrocomia, Pinanga, Ceroxilon, Quilielma, Doemourps, Copernicia, Astrocaryon, Caryota, Attalea, Genoma &c.? Encontra-las heis todas reunidas na Real Quinta das Necessidades. É braço de rei, e rei amante da sciencia, que ahi as colligiu; não para prazer dos olhos e admiração de naturaes e estrangeiros; mas para estudo de quem preze e botanica. Admirar vegetaes de outra região, tão linda e formosamente enlaçados, sera muito, estuda-los, é pouco.<sup>40</sup>

O mesmo autor refere ainda outras espécies que enriqueciam a colecção botânica que D. Fernando possuía nas Necessidades, como a *Sabal blackburiana*, a *Zalaca assamica*, a *Cycas revoluta*, a *Strelitzia augusta*. Estas duas últimas espécies referidas foram algumas das que mais se difundiram nos jardins portugueses.<sup>41</sup>

.....  
39 Castel-Branco et al. 2001, 83.

40 Araújo 1854, 152.

41 Azambuja 2001, 130.

Os produtores e viveiristas que forneciam as plantas para a Real Quinta das Necessidades<sup>42</sup> eram horticultores formados e associados a revistas da especialidade e a sociedades horticolas que estudavam a fundo o mundo das plantas e o divulgavam com muito sucesso como se pode ver pela enorme quantidade de revistas de horticultura e jardinagem desta segunda metade do século XIX na Europa.

A área transformada em jardim paisagista pelo Rei alemão e pelo jardineiro Bonnard introduzia para além das plantas exóticas e novas, um traçado vanguardista de formas orgânicas com uma certa orientação das vistas em que os caminhos e balaustradas ofereciam aberturas sobre o Tejo e sobre a barra, os lagos de margens naturalizadas refletiam o céu ou surpreendiam com uma ilha romântica a refletir-se no seu espelho de água.

Os jardins das Necessidades foram elogiados por muitos mas fixamo-nos sobre a opinião do sábio botânico austríaco residente em Lisboa: «Não é só a collecção das mais raras e bellas plantas que torna o jardim das Necessidades um objecto de atenção: o próprio jardim, pela artística disposição que tem, forma per si uma bella paisagem. Tudo está no seu lugar, e a sciencia é alliada ao gosto mais apurado para produzir uma irreprehencivel perspectiva.»<sup>43</sup>

A preocupação do ensino da jardinagem e por isso da transmissão do conhecimento aos jardineiros locais e a vontade de uma boa e duradoura manutenção do jardim leva a que o Rei e o jardineiro criem uma escola de jardinagem, a primeira no nosso país, aberta, segundo os relatórios de Bonnard em agosto de 1841 “[...] esta semana abrimos a nossa pequena escola com três alunos, um de Belém, o sobrinho do jardineiro, Jérôme, e um rapa-

.....

42 Referidos por Sónia Azambuja “ Culture de Jasmin (Jean-Laurent) — Jardinier, Fleuriste, Pépiniériste, Membre de la Société d’Horticulture de Paris e Louis Van Houtte, Horticulteur, Fournisseur du Roi, Éditeur de la Flore des Serres et des Jardins de l’ Europe, em Gand (Bélgica). Établissement Agricole et Horticole, Maison de Commerce de Graines, Plantes et Arbres de Bossin, Louesse & Cie., Grainiers, Fleuristes & Pépiniéristes (Paris); Vilmorin-Andrieux & C.ie, Marchands Grainiers du Roi, Fleuristes et Pépiniéristes (em Paris); Établissement D’Horticulture de Paillet (Paris), Établissement D’Horticulture de Chauviere (Paris), Établissement Horticole J. Leroy-Waigel, Pépiniériste et Fleuriste (Angers) e L. Jacob-Makoy & Cie., (Liège, Bélgica). Em Portugal, a Companhia Horticola Lisbonense, em Lisboa, e o Horto de José Marques Loureiro no Porto.

43 Goeze 1872, 42–46.

zinho que é empregado nos jardins e que me parece muito inteligente e cheio de boa-vontade.”<sup>44</sup>

O ensino da jardinagem é fundamental para a manutenção do saber de forma sistemática e aí remetemos para o pensamento (referido acima) de Lenné sobre a condição *sine qua non* de um jardim ou parque: a boa manutenção.

A passagem de conhecimentos aos novos jardineiros permitiu que a manutenção dos 10 hectares da quinta ficasse garantida com a qualidade que o rei queria importar para Portugal. Formou-se uma equipe de cerca de trinta jardineiros e “[é] com esta equipa que a estrutura rígida da cerca conventual das Necessidades é reorganizada, marcando uma rutura com o passado e fazendo surgir um novo traçado de linhas naturalizadas no jardim.”<sup>45</sup> Durante o resto de século XIX os jardins do rei serviram de modelo a muitos jardins em Portugal, adaptando-os a cada região do país.

O Parque da Pena tem sido amplamente divulgado e remetemos para o site da Associação de Jardins Históricos<sup>46</sup> e dos Parques de Sintra - Monte da Lua para a descrição do parque e sua história. Interessante é, no entanto, identificar que o parque teve dois tempos diferentes de criação, seguindo dois modelos diversos: o primeiro da floresta e jardins do Norte da Europa, o segundo no modelo da América do Norte apresentando um resultado diferente e influenciado pela Condessa de Edla que viveu e teve família em Boston.

As árvores do jardim da Condessa têm uma origem muito diferente daquelas que foram plantadas nos terrenos do Palácio da Pena trinta anos antes. Para as plantações de árvores e sempre na linha de experimentação de flora exótica a condessa é aconselhada pelo cunhado, Daniel Denison Slate, médico, professor da Universidade de Harvard, e membro da Harvard Natural History

.....  
44 Arquivo da Casa de Bragança, *Despesas do jardim das Necessidades — Relatório de 16-VIII-1841 dirigido ao conselheiro Dietz*, Casa Real — Século XIX, citado por Teixeira 1990, 166.

45 Azambuja 2001, 130.

46 <https://www.jardinhistoricos.pt>



Society. Slate publicou artigos na revista *Gardens and Forests*, incluindo “The Adornment of Gardens”<sup>47</sup> e “Water in Landscape Gardening”<sup>48</sup>.

A Condessa seguiu os conselhos do Daniel Slate diversificando as coleções de plantas em redor do Chalet que em 1960 foram listadas pelo seu neto, professor Mário de Azevedo Gomes<sup>49</sup>, no levantamento das árvores do Parque da Pena, que “incluem, além dos exemplares de *Sequoia sempervirens* provenientes da América e poupados pelo ciclone de 1941, a *Pseudotsuga glauca*, introduzida graças a sementes trazido da Universidade de Boston através de Slate e plantado em 1870; *Abies nordmanniana* Spach. (perto do Lago); a *Chamaecyparis Lawsoniana* Parl., a *Carya carolinae-septentrionalis* Engl., em frente ao Chalé; o *Liriodendron tulipifera* L., no Vale dos Lagos, que atingiu 36 metros de altura e 1 metro de diâmetro”<sup>50</sup>.

O sucesso do Parque da Pena pode medir-se no facto de pertencer hoje à lista de Património Mundial da UNESCO, mas também se vê nas palavras de Richard Strauss, quando visitou Portugal em 1908 e a beleza do local o deslumbrou: “Hoje foi o dia mais feliz da minha vida. Conheço a Itália, a Sicília, a Grécia e o Egipto, mas nada do que vi se compara à Pena. É a coisa mais linda que já vi. Este é o verdadeiro jardim de Klingsor, e lá em cima fica o Castelo do Santo Graal.”<sup>51</sup>

No jardim do Cerco em Mafra as alterações de D. Fernando e de Bonnard são menos conhecidas, mas marcam também o terreno a Norte do convento no qual ficou registado:

“Bonnard, [...], traçou também o parque das Laranjeiras, o jardim do Conde Daupias, ao Calvário, assim como as modificações que sofreram os jardins do Palácio de Mafra,<sup>52</sup> Alguns elementos alterados por D. Fernando no Jardim

.....  
47 Slate, Daniel D., *Gardens and Forests*, 24 July 1889, vol. II, no 74. In *Actes du Colloque Les Jardins d'artiste en Europe au XIXème siècle*, coord. Martella, Marco, Castel-Branco C., *Les Jardins du Palais de Pena du Roi Ferdinand Saxe Cobourg-Gotha, Maison de Châteaubriand*, 2014.

48 Slate, Daniel D., *Gardens and Forest*, 9 July 1880, vol. III, no 124, 330.

49 Azevedo Gomes 1960.

50 Azevedo Gomes 1958.

51 Calado 2015.

52 Cânciao 1943, 131.

do Cerco são referidos na altura do restauro do jardim, feito pela Câmara Municipal de Mafra: “as intervenções de D. Fernando II, na área junto ao tanque principal terão sofrido diversas alterações: a parte ao poente do tanque primitivo foi transformado em jardim e na rua principal, imediatamente a um pequeno tanque circular de mármore ao nível do solo, se vêm duas das pias que se encontravam na face norte do convento, sob as janelas da cozinha pequena; na parte noroeste foi construída uma estufa toda envidraçada.”<sup>53</sup>.

Pelas fotografias do século XIX, confirma-se uma estufa que circundava o tanque pelo lado nordeste, também representada na carta de 1899 “[...]Por trás desta estufa foi plantado o Jardim das Camélias, um pequeno jardim murado, com um portão, onde foi instalada uma coleção de cameleiras, sendo vedado ao público e onde a Rainha D. Amélia tomava o chá nas suas visitas a Mafra”<sup>54</sup>. A adaptação do jardim dos frades por D. Fernando introduz beleza, conforto e uma estufa para a reprodução de plantas em Mafra onde uma boa equipe de jardinagem parece perpetuar os ensinamentos do rei-paisagista.

Também o jardim do Cerco em Mafra se encontra na lista de Património Mundial da Unesco, como pequena, mas significativa, parte do conjunto monumental do Convento, Palácio e Tapada de Mafra.

Talvez o impacto maior das orientações de Hirschfeld sobre jardins se veja no estímulo à abertura e ao uso pleno de dois parques públicos em Lisboa; o Passeio Público e o Jardim da Estrela. Como se a “pauta musical” de Hirschfeld fosse seguida e reinterpretada pelo rei em Lisboa, isso traduziu-se no grande sucesso dos dois espaços urbanos que consubstanciam o momento de viragem do uso do espaço público em Lisboa. Para o conhecimento da história destes dois jardins urbanos remete-se para a ampla literatura disponível nomeadamente no site da Associação de Jardins Históricos.

A abordagem à obra romântico-paisagística do D. Fernando seguindo a divisão em quatro vectores: agentes, modelos, meios de transmissão e resultados, permite sistematizar a forma como se introduziu em Portugal o jardim romântico, o gosto pela botânica e a imersão na Natureza própria deste estilo

.....  
53 Ivo 1906.

54 Informação de memória viva do Sr. Resina em 1996, em Castel-Branco e Ribas 2021.

manifestando-se com mais clareza o papel das influências europeias nos jardins portugueses no século XIX.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- AJH - Associação Portuguesa dos Jardins Históricos. Disponível em <https://www.jardinhistoricos.pt/>.
- ANDRESEN, Teresa: Parque da Pena: o significado e uma proposta de intervenção, in: Congresso de Arquitectura Paisagista, Lisboa: 1998.
- ANDRESEN, Teresa: Plano de Recuperação, Gestão e Reflorestação do Parque da Pena, M.A. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza (não publicado), 1996.
- ARAÚJO, Francisco Duarte d'Almeida e, Ed.: Flora e Pomona: Jornal da Agricultura e Jardinagem em Portugal. Vol. n.º 1 (Dez). Lisboa: Sociedade de Flora e Pomona, 1854.
- AZAMBUJA, Sónia Talhé: Real Quinta das Necessidades: um fio condutor na arte de jardins em Portugal, in: Necessidades, Jardins e Cerca. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- AZEVEDO GOMES, Mário: Algumas Árvores Notáveis do Parque da Pena, in: Boletim da Sociedade Broteriana. Vol. XXXII, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1958.
- BAETA NEVES, C. M.: O Rei D. Fernando e o Parque da Pena, in: Palácio Nacional da Pena. Roteiro. Lisboa: Elo Ed., 1992.
- BENNIS, Ed. coord: Programa Raphael, Paradisos: Uma vida nova para jardins antigos». Interim report. Manchester: 1999.
- BREYNER, Thomaz de Mello: Memórias do professor Thomaz de Mello Breyner, 4.º Conde de Mafra (1869–1880). Vol. I. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1930.
- BRUNNER, Herbert. SEELIG, L.: Ehrenburg Coburg. Munique: s. ed., 1984.
- BURKE, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Dublin: Graisberry and Campbell, 1779.
- CALADO, Jorge: A Ligação Germânica in Expresso. 2015.
- CÂNCIO, Francisco: Lisboa – Figuras e casos do passado in: Olissipo- Boletim do Grupo de Amigos de Lisboa, 1943.
- CARREIRAS, João Albuquerque: As Origens e a Construção das Necessidades in: Necessidades, Jardins e Cerca. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- CARVALHO, Raquel. VASCO, Inês P. C.: Christian Hirschfeld. ISA – UL (não publicado), 2000.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: Sintra paisagem romântica eleita, de W. Beckford a Fernando Saxe Coburgo Gota, in: Jardins y romanticismo. Comunidad de Madrid, 2004.
- CASTEL-BRANCO, Cristina, Ed.: Garden Transmissions: Word, Image, Experience and Future. Art History (Outside a Series). Turnhout: Brepols, 2023 (no prelo).
- CASTEL-BRANCO, Cristina. BENNIS, Ed. REGO, Francisco Castro. CARREIRAS, João Albuquerque. DYKE, John. AZAMBUJA, Sónia Talhé: Necessidades, Jardins e Cerca. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

- CASTEL-BRANCO, Cristina. RIBAS, Carlos: A obra de requalificação do jardim do cerco 1996–2006, in: Património Cultural da Água, Roteiro de Aquedutos. Mafra: Câmara Municipal de Mafra, 2021.
- CASTEL-BRANCO, Cristina: Garden Transmissions. Word / Image / Experience / Future. Belgium: Brepols Publishers. ISBN 978-2-503-60585-2, 2023.
- FRANÇA, José-Augusto: A Arte em Portugal no Século XIX. Vol. I. Obras Fundamentais na Sua Biblioteca. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- GOBLET D'ALVIELLA, Eugène: L' établissement des Cobourg en Portugal. Étude sur les débuts d'une monarchie constitutionnelle; écrit sous les yeux du l'général comte Goblet d'Alviella ancien envoyé de Belgique a Lisbonne. Paris: Librairie Internationale, 1869.
- GOEZE, Edmond: Jardins Notáveis em Portugal - Palácio das Necessidades, in: Jornal de Horticultura Prática. Vol. VII. Porto: s. ed., 1876.
- GOTHEIN, Marie-Luise: A History of Garden Art. Vol. II. Nova Iorque: Hacker Art Books, 1928.
- HIRSCHFELD, Christian: Théorie de l'art des jardins. Vol. I. Leipzig: Heritiers de M. G. Weidmann et Reich, 1779–1785, 1779.
- ISIDRO, Elsa. OLIVEIRA, Nuno. SOUSA, Pedro: The tea at the park of Pena. Dali, China, 2016.
- IVO, Júlio: O monumento de Mafra : guia ilustrado. Lisboa: Typ. «A Editora», 1906.
- RATTAZZI, Marie: Portugal de Relance, 1881, in: Escrever Sobre Sintra. Sintra: Parques de Sintra-Monte da Lua, 2010.
- RUBERCY, Eryck de: Les jardins de Goethe à Weimar, in: Jardin & Litterature. Rouen: Editions des falaises, 2020.
- STEINITZ, Carl. CASTEL-BRANCO, Cristina: Mais de trinta ideias influentes em planeamento da paisagem, in: Archi News - Arquitectura Paisagista e Ecologia Urbana (edição especial), 2011.
- TEIXEIRA, José de Monterroso: D. Fernando II, Rei Artista, Artista-Rei. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.
- VICTORIA, Queen of Great Britain: The Letters of Queen Victoria: A Selection from Her Majesty's Correspondence Between the Years 1837 and 1861. Editado por Arthur Christopher Benson e Reginald Baliol Brett Esher (Viscount) Esher. Vol. I;II;III. J. Murray, 1907.



## The Liberals and Lisbon's Nineteenth Century Public Gardens

**ABSTRACT**

Focusing on Lisbon's nineteenth-century public gardens and green grounds, this paper aims at analysing them in the international context and at establishing the Estrela Garden as the Liberals' flagship. In order to do so, this paper argues that civilizational values were far beyond more important than public health issues related to the Industrial Revolution, which lies behind the nineteenth-century Urban Park Movement. This paper will propose the Estrela Garden as the real rival of the *Passeio Publico* rather than the Avenue of Liberty, as consecrated by historiography. Moreover this paper highlights the role played by the Department of Gardens and Green Grounds of the Lisbon City Council and how the investment was channelled into this garden to the detriment of the *Passeio Publico*.

Furthermore, this paper stresses that the Estrela Garden also competed with the Campo Grande for visitants. The Estrela Garden acted as 'the bourgeois public sphere' of the capital and the Liberals expected to uplift the citizens' awareness of their duties and rights in the new political regime of the nation. Nevertheless, Lisboans still preferred the vegetable gardens of the city's outskirts to the modern and progressist Estrela Garden. Liberals finally reached their goals when thousands of people visited the Estrela Garden for the Flower Feasts during Republican times.

**KEYWORDS**

Public gardens; Estrela Garden; Urban park movement; public sphere; civilizational values; urban bourgeoisie middle classes

## INTRODUCTION

The Estrela Garden, the Lisbon boulevard Avenida da Liberdade (Avenue of Liberty) and the Park of Liberty (since 1903 called Park Eduardo VII) can be considered some of the most important green areas of Lisbon nowadays. They all have the Liberals' signature. The struggle between Liberalism and Absolutism led to a civil war in Portugal and ended with the victory of the Liberals in 1834. From then until 1900, almost all public gardens in Lisbon were built or projected. In the time of the urban parks movement spreading all over the Anglo-Saxon world, designed to circumvent the malefices caused by the Industrial Revolution, the Liberals in Lisbon aimed at, above all, using urban greening to civilize the citizens.

For the past five years, deepened research on the role of the Department of Gardens and Green Grounds of the Lisbon City Council in the creation of public gardens, boulevards, tree-lined streets, square gardens and plazas between 1840 and 1900, in keeping the pace with the city's expansion to the north, has been made.<sup>1</sup> However, in this paper, I propose to do what has not yet been done: a comparison with the international context of urban public gardens and parks. In order to do so, and due to the short dimension required for this text, I will do it by zooming in and out of the Estrela Garden.

In view of this, I will demonstrate that civilizational ambitions rather than public health issues laid behind the establishment of Lisbon's public green areas, while the urban park movement stemmed from the betterment of health and environmental conditions for low-income classes. Moreover, contrary to most famous gardens and parks in London, Paris or New York associated with acknowledged landscape architects such as Loudon, Mawson or Olmsted, in Lisbon, public green areas are the work of a team – made out of politicians, agronomists, gardeners and engineers of the department of gardens and green grounds of the Lisbon City Council. Finally, instead of the English landscape gardening style, Lisbon public gardens are clearly influenced by the French picturesque, disseminated by Gabriel Thouin and other leading personalities involved in Parisian urban renewal.

.....  
1 See Rodrigues 2017, 2020, 2022a and 2022b; and Rodrigues and Simões 2017 and 2022.

Furthermore, rather than focusing on the *Passeio Publico* versus Avenue of Liberty, built on its grounds, I address the Estrela Garden as the real rival of the *Passeio Publico*. Moreover, as I identify the Estrela Garden as the Liberals' flagship, I reveal their struggle to attract Lisboans to this highly civilized spot. As the Estrela Garden was a domain of free sociability and voluntary association, I analyse it through the lenses of what Jürgen Habermas has called 'the bourgeois public sphere'.

Liberals' goals of attracting people to the Estrela Garden were finally reached. It happened but at a different time and under a different political regime. Nevertheless, I feel the Liberals finally reached their goals when thousands of people visited the Estrela Garden for the Flower Feasts during Republican times.

## **NINETEENTH-CENTURY PUBLIC GARDENS AND THE URBAN PARK MOVEMENT**

"Urban park not just as a physical place but also as a socially-constructed entity. By social construction, I mean that urban parks and the issues relating to them are not static. They are not always the product of readily identifiable, visible or objective conditions. Instead, urban parks are the product of many events and were defined through collective processes."<sup>2</sup>

Public gardens are transversally a trend of the nineteenth century.<sup>3</sup> But, the urban parks movement was the most prominent expression of environmental intervention in nineteenth-century Anglo-Saxon cities. Starting in the 1830s, the public park movement sprang mainly out of a desire to improve health in the overcrowded conditions of industrial towns. Between 1800 and 1850, Paris doubled in population and reached a million.<sup>4</sup> But in London, the situation was far more dramatic as from 750 thousand people in 1780 it reached five million by 1900. Urban overcrowding in industrialized societies resorted to

.....

2 Dorceta 1999, 420.

3 See Clark 1973; Jordan 1994, 85–113; Taylor 1995, 201–221; Hopkins 2008; Crompton 2013, 333–346; Sevilla-Buitrago 2014, 1–20; Fieldhouse and Woudstra 2000; Hickman 2013, 112–119; Beckett, 2020, 75–94.

4 Kunstler 2001.



filthy water, inadequate sanitation, storm drainage, and garbage collection. In view of this, mortality rates were higher in urban than rural areas, and these conditions inspired an era of sanitary and health improvements.

As the miasma theory prevailed to explain the dissemination of diseases such as cholera, chlamydia, and the Black Death. It was thought that they were spread through the air.<sup>5</sup> This is the reason often invoked for the establishment of public gardens: for air quality improvement. Therefore, gardens and parks for all are deemed mandatory.

When a major outbreak of cholera in the United Kingdom occurred, the Select Committee on Public Walks urged Parliament in 1833 to promulgate a law entailing every town to establish a park giving rise to the park movement. Motivated by the desire to improve the conditions of hygiene and public health in the cities, multidisciplinary teams that included politicians, physicians and engineers, worked to recover their atmospheric conditions and eliminate the *smoke*.

In Paris and London, Royal gardens and parks were open to the public since the seventeenth century. Take a look at a paradigmatic case. Hyde Park is one of London's Royal Parks, owned by the Crown and it was first opened to the public by Charles I in 1637. However, it was only in the nineteenth century that it was placed in the care of the nation by the monarch and managed by the Government. It became known as the People's Park. In London, as a result of democratic and liberal values, royal gardens and peri-urban hunting forests that were previously limited to the aristocracy and nobility became gardens for all. Outside London, parks proliferated from J. C. Loudon's Derby Arboretum, opened in 1840, to Thomas Mawson's parks at Hanley, inaugurated in 1897.

In Paris, the urban renewal undertaken by Haussmann and Alphand included parks for all, covering areas in both Western rich neighbourhoods and Eastern popular houses and the boulevard, especially having in mind the Champs-Élysées, raised as 'the most spectacular urban innovation of the nineteenth century, and the decisive breakthrough in the modernization of the

.....

5 Only in 1854, it was discovered that dissemination was through water and not air.

traditional city?<sup>6</sup> Haussmann's Paris can be considered the best-known example of a city available to all its inhabitants.

Notwithstanding the exception of Paris and London, where some gardens and parks of the monarchy were open to the public since the seventeenth century, the vast majority of public gardens were an outcome of profound technological changes, due to the Industrial Revolution, and political transformations, following-on the French Revolution. In sum, the urbanized areas of the nineteenth century show a corollary interest in urban greening. Nevertheless, the reasons behind the making of public gardens and parks were not only to improve health conditions.

Urban parks played an important social, moral and political role as they were envisioned, following A. J. Downing's words, "an easy and agreeable intercourse of all classes."<sup>7</sup> That's why they were *public*, that is, for everyone. Public gardens fostered the opportunity for low-income classes to mix with urban elites, at least by strolling in the same space, and this was seen as a method of social and moral improvement. Therefore, they assumed a social role as places of betterment for the lower classes. They opened the gates to democracy.

Moreover, parks became highly appreciated for providing recreation by listening to music on the bandstand, taking a soft drink, strolling in the garden, riding a boat in the lake, sports facilities, enjoying the horticultural displays, or admiring flower exhibitions, or other events and shows that were organized there. They became the ideal place for all classes to enjoy their leisure time surrounded by beauty. There was already an international trend, headed by Downing in 1848 that public parks were works of art and that they would have a civilizing and refining influence on the inhabitants of the city. They opened the gates to civilization.

According to Jürgen Habermas, the public 'sphere', organized in the eighteenth and early nineteenth centuries, served to mediate through media, clubs, and associations, between the prerogatives of the absolutist state and the play of interests in capitalist society. Jürgen Habermas argued that the bourgeoisie alone became an effective interest group possessing communication skills and

6 Berman 1988, 150.

7 Downing 2012, 218.

manipulating the levers of power, thereby influencing governmental institutions. As the concept of the public sphere broadens to incorporate a wider range of voices than Habermas originally contemplated, public gardens came to be seen as part of the 'public sphere' in the sense of becoming a forum where citizens are able to disseminate their aims and ideals. Both Habermas' sphere and the garden were organized, in short, by the same play of inclusion and exclusion that characterized the promenade. David Scobey's analysis of the promenade in nineteenth-century New York stressed that strolling in the promenade delineated a public sphere – of bourgeoisie values and gender mixing – not by exalting a deliberative discourse, but a contentless ritual of salutation. Contrary to European counterparts, in which the public sphere defined itself against the ceremonial fabric of *Ancien Régime* politics, in America the avenue became a scene of civilizing rites, not citizens' rights.

Lisbon's public gardens were born in this international context, but their specificity can highlight how public gardens were not only a consequence of the Industrial Revolution, but as a reaction to the Ancient Regime, and how civilizational values were above public health concerns.

### **THE RISE AND FALL OF THE DEPARTMENT OF GARDENS AND GREEN GROUNDS**

The vast majority of public gardens, neighbourhood gardens and squares that Lisbon has today are inherited from the Liberals, including the most iconic public gardens in Lisbon – the Estrela Garden, the Park of Liberty (since 1903 known as Parque Eduardo VII), following the opening of the Lisbon boulevard, Avenida da Liberdade (Avenue of Liberty), and Campo Grande. They are not the result of a sole famous actor, as in many other cases, but of the team working at the Department of Gardens and Green Grounds of the Lisbon City Council.

The profound change observed in the aftermath of the civil war between Absolutists and Liberals in Portugal, with the fall of *Ancien Régime* and the victory of Liberalism, resorted in a new relationship between central powers and citizens. Liberals claimed the end of privileges for only a few, equality before the law and the right of citizens to choose their own representatives through voting. The practice differed from the ideal, but let's focus now on the Liberals' goals and ambitions.

One was clearly to create the public sphere. In Liberal times, Lisbon, which was practically circumscribed between Graça and Bairro Alto and to the north ended in Restauradores, expanded to Campo Grande to the north, to Belém to the west and beyond Xabregas to the east. For the Liberals, the city growth had to be accompanied by embellishment, and the creation of comfort in the public sphere became envisioned as an obligation which the government had to provide. Therefore, in order to modernize the city and improve the well-being of its citizens, the Lisbon City Council took on a series of essential responsibilities for areas that have since come to be understood as public services appropriate

Fig. 1 |

Lisbon. Drawing by  
W. B. Clarke. [London],  
47 Paternoster Row:  
Baldwin & Cradock,  
1833.



Fig. 2 |

Planta de Lisboa  
com as novas avenidas  
construídas e  
projectadas:  
Brinde de "O Século".  
Lisbon: A. Editora,  
[ca. 1909]

to municipality and/or state provision. In view of this, the 1840 reorganization included the founding of the Department of Gardens and Green Grounds, alongside many others.

The activities of the Department of Gardens and Green Grounds went hand in hand with Lisbon's urban development. This meant keeping pace with the chronology of the city's growth and provided a response to the increasing population, rising from 169,823 inhabitants in 1860 to 356,009 in 1900.<sup>8</sup> This growth directly stemmed from the city's need to accommodate populations arriving from the countryside in search of new economic activities.<sup>9</sup> The city's growth to the north was accompanied by the systematic work of tree-lined streets, new square gardens and plazas with plant arrangements, and more public gardens and parks.

As I said before, they all have the Liberals' signature, with one exception. In the previous century, the Marquis of Pombal ordered the establishment of the famous *Passeio Publico*, beginning in 1764. This was the first public garden in Europe built from scratch. Highly criticized by the Liberals, due to its aesthetics, but also because it was not open to everyone, once admission was paid, therefore it was not a *garden for all*.<sup>10</sup> Moreover, under the department's tutelage were the garden of São Pedro de Alcântara, which began construction in 1834, and the city's two groves – one on the Eastern side and the other on the Western side of the city. Besides these, the department took on the duty of afforesting the city and, from the 1840s onwards, made large donations of trees and plants to institutions and individuals embracing its strategy for beautifying the city and improving urban hygiene.

In 1859, the Department of Gardens and Green Grounds approached organizational improvement purposefully, with the issuing of department regulations and new management procedures for its human resources and budget. These regulations stipulated the roles of all actors involved in the department in detail; from the gardener to the mere labourer, the salaries of employees and the rules for opening and closing the gardens as well as the appropriate uniforms

.....  
8 Serrão 1986, 203.

9 Ferreira and Rodrigues 1993, 301.

10 On this topic see Rodrigues and Simões 2022.



**Fig. 3 and Fig. 4 |**

Entrance of the Passeio Publico at Rossio. BNP, E. A. 126 V., Model of the Passeio Publico included in the exhibition "The Library of the Department of Gardens and Green Grounds of Lisbon, 1875", held at the National Library in 2017.

for guards and porters as well as whether or not animals were allowed into the gardens and under which terms and conditions.<sup>11</sup>

The number of employees was continually rising in keeping with the increased workload throughout the following decades. From twenty employees at its inception, the department reached around two hundred by the end of the century, including gardeners, gardener's apprentices, stewards, tool keepers, porters, guards, night guards, workers and bricklayers. Staff costs generally consumed the entire budget, leaving little scope for making significant improvements to the gardens. For example, in 1870, the overwhelming bulk of the budget was spent on staff with only 2,350 \$ 000 out of 9,571 \$ 400 destined

.....  
11 All the details and documentation concerning the department's organization see Rodrigues 2020.

for progressive "no-luxury" improvement of all the gardens, groves and green grounds.

Over the first thirty years of the department's existence, the budget quadrupled. The budgetary provision for the year 1840 amounted to 2,629 \$ 190 reis for the care and maintenance of the *Passeio Público*, São Pedro de Alcantara, and Campo Grande.<sup>12</sup> Following department budget increases, it had risen by almost four times over thirty years later. Even so, the Department of Gardens and Green Grounds budget for the 1874–75 financial year remained relatively low when compared to other departments. The budgeted allowances were for expenses of 12,225 reis while the budgeted expenditure for the Lighting and Cleaning Departments were each about five times higher at 59,324 reis and 60,639 reis respectively.<sup>13</sup> However, the Water and Primary Education areas received smaller budgets.

The department's budget and number of employees, as well as the number of gardens, public parks and green grounds under its management, all grew from the mid-nineteenth century through to a peak reached in the 1880s. In the 1870s, the *Passeio Público*, the Estrela Garden, São Pedro de Alcântara, square gardens, and groves were all under the department's tutelage, while in 1883 the Estrela Garden, Largo da Graça Garden, Praça das Flores Garden, Barão de Quintela Largo Garden, Public Library Garden, Alegria Square Garden, Necessidades square-garden, the plant nursery in the Picoas site, the tree-lined streets, other improvements to various sites and the construction of the Liberdade avenue all depended on this municipality department. Following a similar same growth path, the department budget for 1869 stood at 9,571 reis but increased to 15,362 reis through to 1883 in keeping with its growth in size and importance.

This growth trend would soon end. The rise to power of Luciano Castro in 1886 and the death of Fontes Pereira de Melo in 1887 dictated the end of material improvements on the one hand, and the rise of the progressive party and the changes implemented to the state's financial administration aggravated

.....

12 Synopse 1840, 114.

13 General budget for the year 1874–75 of the Department of Gardens and Green Groves. Orçamento geral da CML para o ano economico de 1874–75, Lisboa: CML, 1875.

the already existing imbalance in the Portuguese state's finances on the other hand.<sup>14</sup> The British *Ultimatum* in 1890 was the last financial disaster leading to the country's bankruptcy. The financial crisis was severe even though the historian of economics Pedro Lains underlines how the situation was aggravated by the prevailing political contours.<sup>15</sup>

The centralization of state power ran rampant. Alexandre Herculano, the famous statesman and historian, duly pointed out the negative impacts of this overly centralizing state and labelled it as "liberal absolutism."<sup>16</sup> Indeed, by the end of the nineteenth century, the country was truly entering a phase of "liberal absolutism" thus making room for the regime's radical opposition to grow. The centralization of power in six or seven ministers, who then distributed whatever they wanted to their respective clienteles, their functionalism, because it was "everything from the country for the country," led Alexandre Herculano to draw a parallel between this modern version of absolutism and the well-known proclamation by Louis XIV, "l'état c'est moi."<sup>17</sup>

On December 1, 1892, a decree dramatically limited the scope of action of local authorities in general, and Lisbon City Council in particular. Any work or repair worth more than 200 000 reis could not be carried out without the prior authorization of the Minister of Public Works.<sup>18</sup> Correspondingly, the 1890 department's report acknowledged that investment in greening the city was very low. Likewise, higher spending on gardens and other public places was needed to invest in the beautification of the city so "that we should not be ashamed of comparisons with other cities in Europe."<sup>19</sup> The lack of any institutional framework stemming from the closure of the Gardens and Green Grounds Department lies behind the incapacity to conclude many of the nineteenth-century projects, such as the Liberdade Park and Campo Grande. These were only actually completed in around 1940, under the Estado Novo dictatorship, when

.....

14 Lains 2002, 58.

15 Lains 2002.

16 Herculano 1858 in Monteiro and Oliveira 1996, 199.

17 Monteiro and Oliveira 1996, 200.

18 Monteiro and Oliveira 1996, 213.

19 Almeida 1890, 19.



gardens once again gained a renewed importance and with the Department of Green Spaces, headed by Keil do Amaral, reopened in 1938.<sup>20</sup>

### **THE ESTRELA GARDEN AS THE LIBERALS' FLAGSHIP**

In the political context of Liberalism, the Estrela Garden raised. However, the story's garden is since its beginning a mirror of Portuguese Liberalism's biography. The idea came up in 1842, and the garden's inauguration happened in 1852. This is a noteworthy gap. In the specific political context, known as Cabralismo after its leader António Bernardo da Costa Cabral, the 1st Count of Tomar, municipality administration fell under the 1842 Administrative Code. Accordingly, the City Council took over the management of the "distribution of waters, and the usage of vacant land and the groves and pastures of municipality owned common land, which were intended for general utility."<sup>21</sup> Therefore, this code already attributed municipal groves to the tutelage of the City Council as well as other spaces deemed to be of public utility. In this context, Costa Cabral put forward the pioneering idea of turning the land in front of the Basilica da Estrela, at this time owned by Lisbon City Council, into a public garden. Political and economic instability forced the project's postponement, but we should note how the Liberals envisioned the framework of this administrative code as extending to the construction of the Estrela Garden as a garden for citizens.<sup>22</sup>

However, the 1840s were still marked by substantial political instability arising from the Liberal struggles and severe financial difficulties with public works consequently unable to advance as desired. The minister Costa Cabral became completely discredited and was overthrown once and for all by the successful rebellion led by the Duke of Saldanha in 1851. The novel political period called Regeneration began and the rhetoric of progress overlapped everything else. The 1842 project to build the Estrela Garden was postponed for ten years due to such circumstances.

.....  
20 Tostões 1992.

21 Administrative Code 1842, 130.

22 Duarte Rodrigues and Simões 2022, 294–322.

The circumstances of the Estrela Garden making are largely known. Rodrigo da Fonseca Magalhães, Minister of the Kingdom, resumed Costa Cabral's idea of building the Estrela Garden. The initial idea was financially supported by Manuel José de Oliveira, 1st Baron of Barcelinhos, and when it was taken up almost a decade later by Fonseca, it was financially supported by Joaquim Manuel Monteiro, Viscount da Estrela. However, some doubts remain regarding the conceptual idea that laid behind its design, but four names can be associated with it: the Lisbon City Hall architect, Malaquias Ferreira Leal (ca 1787–1859) was probably leading the overall works; the plantings under the umbrella of the municipality's gardener João Francisco; and the French gardener Jean Bonnard, who worked for King D. Fernando II and was a gardening expert; as the King himself might have been involved due to his interest in landscape design, already revealed at the Park of Pena in Sintra.<sup>23</sup>

However, in 1850, councillor Frederico Augusto Ferreira was appointed exclusively to oversee the works in the Estrela Garden and answer directly to the Minister of the Kingdom.<sup>24</sup> Therefore, this was the government's initiative, despite the King's contribution.

Without *parterres*, without topiary, without geometric ordering, without longitudinal axes, without lakes and classical sculpture in geometrically determined positions, the design of the Jardim da Estrela broke with the past and, above all, broke with the *Passeio Publico*.

The design of the Estrela Garden is curvilinear, with rounded soft lines that are reminiscent of Gabriel Thouin's proposals. A detail from the topographical chart of the city of Lisbon and its environs provided by the General Direction of Geodetic Works, having been carried out under the supervision of General Filipe Folque, in 1858,<sup>25</sup> recalls the curvilinear lines of the plans proposed by Gabriel Thouin 1820. The style of the Estrela Garden in the French picturesque reinforces the role of the French gardener Jean Bonnard in its design as he would have received gardening training to make it this way.

.....  
23 Azambuja 2001, 142–144.

24 Synopse 1850, 7.

25 BNP. C.C. 399 A.



Fig. 5 |

A pavilion at the Estrela Garden in 1858. *Archivo Pittoresco*, n° 17, 1858, p. 130.

Fig. 6 |

The Estrela Garden in 1863. *Archivo Pittoresco*, n° 27, 1863, p. 209.



Three large lakes suggesting a natural design, but artificially created, as well as an elevation, from which the view would reach the river, may lead to the conclusion that this garden has something to do with the English landscape garden. The clash with the formal garden was based on the English landscape garden, but Jardim da Estrela's connection to the English landscape garden stops there.

The long path of transformations and adaptations of the English garden, when it arrived on the continent, gave rise to new styles, namely the French picturesque. This, despite including the novelties of the English garden, especially



Fig. 7 |

Detail of the Map of Lisbon made by the engineer Júlio António Vieira da Silva Pinto between 1904 and 1911. AML, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/03/053.

in terms of refusal of all the formality, geometry and symmetry of the design, did not abdicate the ornamentation provided by horticulture and sculpture, did not abdicate flowers and their colours, and maintained a decorative density in smaller scale gardens.

The vegetation in the Estrela Garden was made up of trees, shrubs, flowerbeds and some lawns covering some more open areas. However, more exotic plants were introduced over time, such as palm trees. Among the exotic attractions in the garden, there was also a cage with a lion – the famous *Leão da Estrela*. In addition, various pavilions and architectural structures were added over time, such as greenhouses, the Froebel School and the bandstand, which in all respects revealed the influence of the French decorative style.

In this paper I argue that the dichotomy of *Passeio Público versus Avenida da Liberdade* consecrated by historiography<sup>26</sup> has deviated attention from the

.....

26 Mangorinha et al 1998; Le Cunff 2000 and 2003.

real dichotomy extant in the making of modern green Lisbon – *Passeio Publico* versus the Estrela Garden.

Ever since its inception on the initiative of the national government, the Estrela Garden became the favourite garden of the Liberals and dictated the abolition of the *Passeio Publico*, with all its associations with the Marquis of Pombal and the Ancient Regime. After a burst of life in around the middle of the century, especially in the wake of the inauguration of its lighting in 1851 when King D. Fernando II visited the *Passeio Publico* with the court for day and night shows, the garden fell from grace. Although the main reasons for bringing about the end of the *Passeio Publico* stemmed from the need for a thoroughfare connecting with the north of the city and the ideological framework of its original construction, some practical aspects regarding the garden's recreational role had already failed. The entrepreneurs that the City Council contracted to organize performances and events in the garden often did not appropriately play their roles in caring for the garden. In addition, there were several instances of riots and public order breakdowns when the police had to intervene and all combined to ruin the planted sections.

In addition, the 1860s witnessed an attempt to resurrect the *Passeio Publico*, with biweekly flower shows during the day and lighted musical shows at night. However, just as such efforts sought to revitalize the *Passeio Publico*, voices were raised in favour of opening a wide avenue "continuing from the *Passeio Publico* to the circumvallation road".<sup>27</sup> The main reasons driving the desire to transform the *Passeio Publico* into something different encapsulated both the need to build an important communications route and the wish to establish a comfortable and elegant carriage and horse-riding route in the French manner. The Lisbon boulevard was beginning to take shape. However long before the dismantlement of the *Passeio Publico* in 1879, voices rose in the media criticizing its design, paid entrance, and regular public.

Although historiography focused on the transformation from the *Passeio Publico* into the boulevard, the garden that competed with *Passeio Publico* was the Estrela Garden. Like the coffee houses and newspapers so central to Habermas' story, the Estrela Garden emerged in tension with the absolutist

.....  
27 Archivo no. 210, 1863, 1678.

state. The fact that the Estrela Garden had to open for all was mandatory for the Liberals in opposition to the *Passeio Publico* which had paid entrance. From 1859 onwards, not only the headquarters of the Department of Gardens and Green Grounds moved from the *Passeio Publico* to the Estrela Garden, and the department's nurseries were concentrated at the Estrela Garden and from there seeds and plants were sent to all other gardens. Furthermore, the budget and the number of workers of the *Passeio Publico* became half of what was channelled to the Estrela. The 1869 expenses document makes it clear that maintenance of the Estrela Garden engaged most of the workers in this department and the only garden allocated a permanent gardener. Twenty-eight employees and one apprentice worked in the Estrela Garden while the *Passeio Publico* received sixteen employees. According to a similar proportion, the Estrela Garden also received twice (82,580 reis) the budgetary allocation of the *Passeio Publico* (43,000 reis), reflecting the clear investment in the former over the latter.<sup>28</sup>

During the 1860s and 1870s, the Estrela Garden was the stage for testing hygienist measures that now reached the public space of the city for the first time as urinals. Moreover, the Estrela Garden became a showroom for demonstrating technological innovations such as greenhouses built with the most modern heating equipment and in the recent fashionable trend of iron architecture.

Finally, in the 1880s, the Estrela Garden became an educational laboratory as the first kindergarten ever established in Portugal was built there. This was not one more school. Currently, kindergartens are at the heart of our society as the large majority of children are raised from an early age in these institutions. However, in the nineteenth century, young children, under six years old, stayed at home with their mothers or were under the church's umbrella. The German psychologist Froebel argued children should go to school under six years old and they should learn from games and proper activities to develop their body and mind. Moreover, Froebel argued children were 'human plants' and therefore should be raised with the sun, fresh air and in contact with nature. In view

.....  
28 Payroll of the employees of the department of Gardens and Green Grounds for the week that ended on November 10, 1869. AML, Mapas de trabalho e despesa, 1869, PT/AMLSB/CMLSB/OMUN-C/13.

of this, it was mandatory to establish kindergartens in gardens. In Portugal, the City Hall sent some professionals from the municipality to a conference in Germany where they learned everything about the Froebel Institute to establish it *ipsis verbis* in Lisbon.

Despite the enormous potential of this school and the success it would attain later, the Froebel school never fulfilled all its potential as only 60 students, out of the expected 200, attended the school. This concern for modernizing education to raise the civilizational level of the population was one of the aspects that most fell short of what was desired by the Liberals.

Furthermore, iconography shows that it was above all visited by the bourgeoisie despite its initial ambition, *for all*. Strolling in the garden became thus a performance utterance of gentility, a way of nodding botany and horticulture to the cultural authority of bourgeois values.

The Estrela Garden would lift the citizen by fostering self-control, recreation in pleasant settings, and a benevolent, family-like atmosphere.

The Estrela Garden was definitely the Liberals' flagship. However, it was not at the heart of the Lisboans. Despite their efforts to attract the public to their premises, Lisboans seemed to prefer to spend their free time in the vegetable gardens on the city's outskirts – in the area of Campo Grande.

The Campo Grande was a rural area on the outskirts of the capital, comprising several estates, farms, vegetable gardens and an important nursery for the city's afforestation.<sup>29</sup> From the end of the eighteenth century, the Campo Grande held popular fairs of almonds, granaries and other agricultural or animal breeding themes. The famous expression 'ida às hortas' ('stroll to the vegetable gardens') characterized the Lisboans' favourite Sunday promenade. There, low-income classes could make picnics, eat and drink and spend their leisure time.

The Campo Grande seemed to attract more people than the Estrela Garden. Notwithstanding this changed at the beginning of the twentieth century. During the Flower Feast, more than 20 thousand people visited the Estrela

.....  
29 Rodrigues 2020, 291–298; Rodrigues 2021, 78–82.



**Fig. 8 |**

View of the Fair held at Campo Grande. Drawing by Tomás José da Anunciação, ca. 1850.

**Fig. 9 |**

Fair at the Campo Grande, *Ilustração Portuguesa*, nº 2, 1903, p. 27.



**Fig. 10 |**

A swarm of people at the Estrela Garden. *Ilustração Portuguesa*, nº 640, 1918, p. 405.

Garden on Sunday rather than going to the Campo Grande vegetable gardens. A fact that was deemed by the media as “a miracle of civilization.”<sup>30</sup>

.....  
30 *Ilustração Portuguesa*, nº 539, 1916, p. 692.



## **FINAL REMARKS: LISBON'S EMBELLISHMENT AND HIGHER CIVILIZATIONAL LEVELS**

Greening the city of Lisbon reflects the Liberals' enduring aspiration to merge city with nature. Long before the founding of such a department at the Prefecture du Seine in Paris, which only occurred in 1854, when the Liberals thought of establishing the necessary departments to modernize the city in 1840, one had to gather under its umbrella Lisbon's green grounds. Their desire to beautify Lisbon and guide the cultural enlightenment of its citizens fostered the City Council team to design, build and manage these parks.

These parks were supposed to have a moral beneficent influence due to the beauty of their horticultural delights, meadows, open water, copses of trees, and gently curving paths suggesting naturalistic scenes that were nothing but 'natural'. These highly choreographed sketches of landscape matched not the English landscape garden but the French picturesque proposals that reached Portugal through French gardeners and engineers as well as garden treatises and magazines. Despite its originality stemming from the appropriation of the French models to Lisbon's geography and history, conveying a much more exotic display of plants, its authorship cannot be attributed to a famous landscape architect. For example, the Scottish John Claudius Loudon or the American Frederick Law Olmsted were two of the theorists, innovators, and builders of new urban parks in this period. Nevertheless, no similar actor can be identified in Portugal. The Estrela Garden's authorship is much more diffuse as it is the result of a team.

Public gardens embellished the city and provided the perfect places for recreation and leisure time. Nevertheless, the Estrela Garden, which was the Liberals' flagship as it acted as a show of modernity and progress aimed at the nation as well, had to cope with some challenges to fulfil its goals. The garden of Estrela served as a site where urban bourgeois elites symbolically negotiated the tension between class hierarchies and civic fellowship in a Liberal political regime. Despite its free entrance, porters at its gates secured everyone was properly dressed and that animals without dog-collar would not get in. In these circumstances, the character and usage of the Estrela Garden were determined by competing social and cultural factors as much as tensions such as those

between elite exclusivity and control through their look, on the one hand, and popular access and community expectations, on the other.

The Liberal Estrela Garden promoted an image of democracy, educational uplift and appropriate behavioural responses, helping to differentiate and shape urban bourgeois identity.

## **BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, A. J. Simões de: A situação dos serviços municipaes em 5 de novembro de 1890. Relatório apresentado no acto da posse da Ex. ma Comissão administrativa do município de Lisboa, nomeada por decreto de 4 de novembro de 1890, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.  
Archivo Municipal de Lisboa, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1856–1859.
- AZAMBUJA, Sónia Talhé: Real Quinta das Necessidades: um fio condutor na arte dos jardins em Portugal, in: Castel-Branco, Cristina (ed.): Necessidades. Jardins e Cerca, Lisbon: Livros Horizonte, 2001.
- BERMAN, Marshall: All that is solid melts into air, Toronto: Penguin Books, 1988.
- CLARK, Frank: Nineteenth-century public parks from 1830, in: Garden History, 1, 1973, no. 3, 31–41.
- Código administrativo português de 18 de Março de 1842, Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.
- CROMPTON, John L.: The health rationale for urban parks in the nineteenth century in the USA, in: World Leisure Journal, 55, 2013, no. 4, 333–346.
- DORCETA, E. Taylor: Central Park as a Model for Social Control: Urban Parks, Social Class and Leisure Behaviour in Nineteenth-Century America, in: Journal of Leisure Research, 31, 1999, no. 4, 420–477.
- DOWNING, Andrew Jackson: A Talk about Public Parks and Gardens (1848), in: TWOMBLY, Robert (ed.): Andrew Jackson Downing. Essential Texts, New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2012.
- FERREIRA, Olegário A. Viera. RODRIGUES, Teresa F.: As cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX – características da sua evolução demográfica: 1864–1930, in: Revista de História, no. 12, 1993, 297–324.
- FIELDHOUSE, Ken. WOODSTRA, Jan (eds.): The Regeneration of Public Parks, London: E&FN SPON, 2000.
- HICKMAN, Clare: “To brighten the aspect of our streets and increase the health and enjoyment of our city”: The National Health Society and urban green space in late-nineteenth-century London, in: Landscape and Urban Planning, no. 118, 2013, 112–119.
- HOPKINS, Richard Stephen: Engineering nature: Public greenspaces in nineteenth-century Paris, Arizona State University Dissertations, 2008.
- JORDAN, Harriet: Public Parks, 1885–1914, in: Garden History, 22, 1994, no. 1, 85–113.
- KUNSTLER, James Howard: The City in Mind: Notes on the Urban Condition, New York: The Free Press, 2001.

- LAINS, Pedro: *Os progressos do atraso: uma nova história económica de Portugal, 1842–1992*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- LE CUNFF, Françoise: *Parques e Jardins de Lisboa, 1764–1932, do Passeio Público ao Parque Eduardo VII*, 2 vols., unpublished Msc dissertation, NOVA, 2000.
- LE CUNFF, Françoise: *Do Passeio Público ao Parque da Liberdade*, in: *Revista Camões: revista de letras e culturas lusófonas*, no. 15/16, 2003, 179–186.
- MANGORRINHA, Jorge et al.: *Do Passeio Público à Avenida. Os originais do Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisbon: CML, 1998.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo. OLIVEIRA, César (eds.): *História dos municípios e do poder local dos finais da Idade Média à União Europeia*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *Greening the city of Lisbon under the French influence of the second half of the nineteenth century*, in: *Garden History*, 45, 2017, no. 2, 224–250.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *O Triunfo dos Jardins. O pelouro dos Passeios e Arvoredos de Lisboa (1840–1900)*, Lisbon: Biblioteca Nacional de Portugal/ Lisboa Capital Verde Europeia, 2020.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *O Viveiro do Campo Grande em meados do séc. XIX: Uma Paisagem Laboratorial/ The Campo Grande nursery in the mid-nineteenth century: A laboratory landscape*, in: *As Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao século XXI. Lisbon Vegetable Gardens. From Middle Ages to the 21st century*, Lisbon: CML/Museu de Lisboa, 2021, 78–82.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *Trees, nurseries, and tree-lined streets in the making of modern Lisbon (1840–1886)*. In Simões, Ana. Diogo, Maria Paula (eds.): *Science, Technology and Medicine in the Making of Lisbon (1840–1940)*, Leiden and Boston: Brill, 2022a, 67–94.
- RODRIGUES, Ana Duarte: *Building Green Urban Expertise: Politicians, Agronomists, Gardeners and Engineers at Lisbon City Council (1840–1900)*, in: *Urban History*, no. 49, 2022b, 1–20.
- RODRIGUES, Ana Duarte. SIMÕES, Ana: *Horticulture in Portugal 1850–1900: The role of science and public utility in shaping knowledge*, in: *Annals of Science* 74, 2017, no. 3, 192–213.
- RODRIGUES, Ana Duarte. SIMÕES, Ana: *A Liberal Garden: The Estrela Garden and the meaning of being public*, in: Ana Simões and Maria Paula Diogo (eds.): *Science, Technology and Medicine in the Making of Lisbon (1840–1940)*, Leiden and Boston: Brill, 2022c, 294–322.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo: *História de Portugal, 1851–1890*, vol. IX, Lisboa: Ed. Verbo, 1986.
- SEVILLA-BUITRAGO, Alvaro: *Central Park against the streets: the enclosure of public space cultures in mid-nineteenth century New York*, *Social & Cultural Geography*, 15, 2014, no. 2, 1–20.
- Synopse dos principais actos administrativos da Câmara Municipal de Lisboa do ano 1840, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1840.
- TAYLOR, Hilary A.: *Urban Public Parks, 1840–1900: Design and Meaning*, in: *Garden History*, 23, 1995, no. 2, 201–221.
- TOSTÕES, Ana: *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, arquitecto dos espaços verdes de Lisboa*, Lisboa: Salamandra, 1992.

**Cristina Castel-Branco** |

was a founding member of the Portuguese Association of Historical Gardens and Sites, which she headed from 2003 to 2009.

**Ana Duarte Rodrigues** |

is professor of history of science at the department of history and philosophy of science of the Faculty of Sciences of the University of Lisbon.

**Hubertus Fischer** |

Professor Emeritus of Medieval Literature (Leibniz Universität Hannover), is vice-chairman of the Pückler Society, Berlin.

**Nadja Horsch** |

is an art historian and professor at the University of Leipzig since 2016.

**Elsa Isidro** |

has been working since June 2009 with Parques de Sintra - Monte da Lua on the restoration of the Condessa d'Edla Garden - Pena Park (Sintra), among other projects.

**Benito Jiménez Alcalá** |

has been a lecturer on the USP-CEU Architecture degree since 2003.

**Gerald Luckhurst** |

is a chartered member of the Landscape Institute and the Institute of Horticulture and a Fellow of the Linnean Society of London.

**Ana Luengo Añón** |

is a member of the National Committee of the Spanish ICOMOS and of the ICOMOS-IFLA Committee on Cultural Landscapes and Historic Gardens.

**Celso Mangucci** |

is a researcher at CHAIA — Centre for Art History and Artistic Research, at the School of Arts and Humanities of the University of Évora.

**Marta Oliveira Sonius** |

is an art historian and cultural anthropologist (Freie Universität) currently working as a freelance museum educator at the Humboldt Forum in Berlin.

**Alfonso Pleguezuelo Hernández** |

is a Spanish art historian and researcher, specialising in pottery and ceramics and various topics related to art in Andalusia and teaching at the University of Seville.

**Eva Rodríguez** |

is a specialist in Historic Gardens and Architectural Restoration. As a teacher, she develops her professional career at the Universidad San Pablo-CEU (USP-CEU).

**Álvaro Silva** |

currently works as a Collection Administrator for the Associação de Coleções/Berardo Collection, with a focus on tiles.

**José Tito Rojo** |

has been curator of the Botanical Garden of the University of Granada.

**Rosário Salema de Carvalho** |

is a researcher at ARTIS — Institute of Art History, at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

**Ana Sanches** |

works as a Landscape Architect for Parques de Sintra – Monte da Lua.

**Michael Scholz-Hänsel** |

is professor (AP) of art history at the University of Leipzig since 2008.

**Manuel Vigil-Escalera Pacheco** |

is a Lecturer at the Higher Technical School of Architecture, University of Seville, in the subject of Gardening and Landscape since 1987.

# KULTUREN – KOMMUNIKATION – KONTAKTE

- Bd. 1 Tobias Spelz: Kommunikation in den neuen Medien – Französische und brasilianische Webchats. 332 Seiten. ISBN 978-3-86596-261-4
- Bd. 2 Michael Scholz-Hänsel: Inquisition und Kunst. *Convivencia* in Zeiten der Intoleranz. 340 Seiten. ISBN 978-3-86596-248-5
- Bd. 3 Hartwig Kalverkämper: Lexikographie der Körperkommunikation. ca. 200 Seiten. ISBN 978-3-86596-265-2
- Bd. 4 Claudia Bliesener: Wenn Worte zu gefährlich werden ... Zensur in der DDR – Zensur in Spanien unter Franco. Ein interkultureller Vergleich. 132 Seiten. ISBN 978-3-86596-320-8
- Bd. 5 Stephan Theilig (Hg.): Historische Konzeptionen von Körperlichkeit. Interdisziplinäre Zugänge zu Transformationsprozessen in der Geschichte. 252 Seiten. ISBN 978-3-86596-333-8
- Bd. 6 Susanne Beck: Körpersprache in italienischen Printmedien. 190 Seiten. ISBN 978-3-86596-258-4
- Bd. 7 Jennifer Sandner: Medium und Gender. Geschlechtsspezifische Höflichkeit in französischen SMS. 114 Seiten. ISBN 978-3-86596-374-1
- Bd. 8 Mareike Kühn: Opera dei pupi. Sizilianisches Marionettentheater im Wandel. 118 Seiten. ISBN 978-3-86596-382-6
- Bd. 9 Ursula Wiedemann: Biometrie – Stand und Chancen der Vermessung des Menschen. 200 Seiten. ISBN 978-3-86596-389-5
- Bd. 10 Kristin Voigt: Informelle Wissenschaftskommunikation und *Social Media*. 166 Seiten. ISBN 978-3-86596-408-3
- Bd. 11 Christoph Schubert/Teresa Pham (Hg.): RaumTexte – TextRäume. Sprachwissenschaftliche Studien zur Verortung im Diskurs. 244 Seiten. ISBN 978-3-86596-364-2
- Bd. 12 Sabine Rohmig: Literarischer Kulturtransfer. Afrikanismen in frankophonen Romanen Schwarzafrikas. 492 Seiten. ISBN 978-3-86596-459-5
- Bd. 13 Christoph Strosetzki: Konversation als Sprachkultur. Elemente einer historischen Kommunikationspragmatik. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. 464 Seiten. ISBN 978-3-86596-482-3
- Bd. 14 Belén Santana López: Lachen – Humor – Komik. Eine systematische Interkulturalitätsanalyse. Deutsch und Spanisch. 172 Seiten. ISBN 978-3-86596-484-7

# KULTUREN – KOMMUNIKATION – KONTAKTE

- Bd. 15 Christina Hofmann-Randall: Das spanische Hofzeremoniell 1500–1700. 310 Seiten. ISBN 978-3-86596-431-1
- Bd. 16 Stephan Theilig: Türken, Mohren und Tataren. Muslimische (Lebens-)Welten in Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert. 408 Seiten. ISBN 978-3-86596-525-7
- Bd. 17 Jenny Metzsig: Die Wahrnehmung kultureller Eigenheiten im Zusammenleben bikultureller Paare. 322 Seiten. ISBN 978-3-7329-0003-9
- Bd. 18 Marja E. Meinel: Electronic Complaints. An Empirical Study on British English and German Complaints on eBay. 330 Seiten. ISBN 978-3-7329-0030-5
- Bd. 19 Michael Scholz-Hänsel/David Sánchez Cano (Hg./eds.): Spanische Kunst von El Greco bis Dalí. Ambiguitäten statt Stereotype/Arte Español del Greco hasta Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos. 336 Seiten. ISBN 978-3-7329-0063-3
- Bd. 20 Ramona Jakobs: Der kultivierte Dialog in der italienischen Renaissance. Eine sprechakttheoretische Analyse des *Libro del Cortegiano* (1528). 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0111-1
- Bd. 21 Bianka Schönbrunn: Emotionalität in der Berichterstattung deutscher und französischer Tageszeitungen. Ein interkultureller Vergleich. 192 Seiten. ISBN 978-3-7329-0157-9
- Bd. 22 Daniela Marcantonio: Gesten im interkulturellen Vergleich. Deutsche in Italien und Italiener in Deutschland. 246 Seiten. ISBN 978-3-86596-247-8
- Bd. 23 Yvette Bürki/Henriette Partzsch (eds.): Redes de comunicación. Estudios sobre la prensa en el mundo hispanohablante. 390 Seiten. ISBN 978-3-7329-0129-6
- Bd. 24 Sarah Wille: Hablando The Chilean Way. Anglizismen im gesprochenen chilenischen Spanisch. Die Informationssendung „El Informante“. 100 Seiten. ISBN 978-3-7329-0287-3
- Bd. 25 Sylvia Jaki/Annette Sabban (Hg.): Wissensformate in den Medien. Analysen aus Medienlinguistik und Medienwissenschaft. 348 Seiten. ISBN 978-3-7329-0201-9
- Bd. 26 Gianluca Pedrotti: Diktatur der Rhetorik oder Rhetorik der Diktatur. Gezeigt an ausgewählten Redesituationen von Mussolini und Hitler. 594 Seiten. ISBN 978-3-7329-0215-6
- Bd. 27 Stefanie Unger: Soziolektale Herausforderungen: Weibliche Emanzipation in der spanischen Pressesprache des 20. Jahrhunderts. 400 Seiten. ISBN 978-3-7329-0519-5
- Bd. 28 Richard Brütting: Interkulturelles Mosaik Europa. Essays zu Deutschland, Frankreich und Italien. 354 Seiten. ISBN 978-3-7329-0507-2

# KULTUREN – KOMMUNIKATION – KONTAKTE

- Bd. 29 Henriette Schneider: Ausdruck von Emotionen in der Zweitsprache. Möglichkeiten und Grenzen. 156 Seiten. ISBN 978-3-7329-0590-4
- Bd. 30 Elisabeth Buhl/Katharina-Elisa Wolf: Wunden Lateinamerikas. *Rassismus in Peru und Frauenmorde in Nordmexiko*. Zwei Beiträge. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-0246-0
- Bd. 31 Diana Haußmann: Zelebrieren, Vergessen, Erneuern. Das Spannungsfeld der Afrikanität bei Fatou Diome, Léonora Miano und Alain Mabanckou. 444 Seiten. ISBN 978-3-7329-0581-2
- Bd. 32 Sandra Hinckers: Lateinische Übersetzungsreflexion in der Römischen Antike. Von Terenz bis zur *Historia Augusta*. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-0614-7
- Bd. 33 Anne-Britt Ueckermann: Kommunikationskultur. Orientierung für eine erfolgreiche Kommunikation. 746 Seiten. ISBN 978-3-7329-0595-9
- Bd. 34 Elisabeth Buhl: Das Bild der Fremde in deutschsprachigen Reiseführern. Beschreibungen und Vorstellungen von Peru. 122 Seiten. ISBN 978-3-7329-0687-1
- Bd. 35 Stéphane Hardy: *Der largonji du louchébem* – die Geheimsprache der Pariser Metzger. 382 Seiten. ISBN 978-3-7329-0912-4
- Bd. 36 Nadja Horsch / Michael Scholz-Hänsel / Marta Oliveira Sonius (eds.): *Gardens of the Iberian Peninsula. New perspectives on an entangled history*. 408 Seiten. ISBN 978-3-7329-0971-1





