

El jardín romántico del XIX como espacio público urbano: los jardines de Monforte en Valencia

The Romantic Garden of the 19th Century as Urban Public Space: Monforte Gardens in Valencia

ANTONIO GÓMEZ-GIL

Departamento de Composición Arquitectónica. Universidad Politécnica de Valencia
angogi1@cpa.upv.es

SERGIO GARCÍA-DOMÉNECH

Departamento de Edificación y Urbanismo. Universidad de Alicante
sergio.garcia@ua.es

Recibido: 07/03/2017

Aceptado: 21/01/2018

Resumen

El pensamiento romántico y la estética ecléctica marcaron las directrices de las artes durante buena parte del siglo XIX. La arquitectura de jardines, es una de las artes que ejemplifica la aplicación de dichos preceptos. Por una parte, el historicismo imperante generalizó el interés por los estilos del pasado. En el caso de los jardines, renacimiento italiano, barroco francés y pintoresquismo inglés, fueron las referencias que los arquitectos y jardineros emplearon en los diseños decimonónicos. Por otra parte, los cambios sociales del siglo XIX, generaron nuevas necesidades dotacionales en las ciudades, como los parques urbanos de diversas escalas. Algunos jardines privados acabaron por integrarse en la ciudad como espacio público para el disfrute ciudadano. En Valencia, la génesis y posterior evolución de los Jardines de Monforte, ejemplifican y ponen en evidencia todas estas consideraciones estéticas, históricas y sociales.

Palabras clave

Espacio público, jardín urbano, eclecticismo, jardín romántico, siglo XIX.

Abstract

Romanticism and eclecticism marked the way of the arts for much of the 19th century. Garden architecture, is one of the arts that exemplifies these precepts. On the one hand, the prevailing historicism generalized the interest for the styles of the past. In the case of gardens, Italian Renaissance, French Baroque and English Picturesque, were the references used by architects and gardeners in the 19th century designs. On the other hand, social changes of the 19th century generated new urban needs, such as urban parks of various scales. Some private gardens eventually became part of the city as a public space for citizen enjoyment. The genesis and subsequent evolution of Monforte Gardens in Valencia, exemplify and highlight all these aesthetic, historical and social considerations.

Keywords

Public Space, Urban Garden, Eclecticism, Romantic Garden, 19th Century.

Referencia normalizada: GÓMEZ-GIL, ANTONIO y GARCÍA-DOMÉNECH, SERGIO (2018): “El jardín romántico del XIX como espacio público urbano: los Jardines de Monforte en Valencia”. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 13 (abril), págs. 35-56. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción. 2. Renacimiento italiano, barroco francés y pintoresquismo inglés: el eclecticismo en la jardinería romántica del siglo XIX. 3. Los jardines de extrarradio o *de Banlieu*. 4. Los Jardines de Monforte. 5. Conclusiones. Bibliografía.

1. Introducción.

A partir de la crisis del clasicismo, la historia cobró una importancia inusitada en la explicación de la realidad que afectó a todas las disciplinas, si bien el arte en general y la arquitectura en particular cobraron protagonismo en el debate acerca del *estilo*. Aunque el historicismo ha sido una constante en la arquitectura, las distintas tendencias artísticas historicistas recibieron un impulso radical y un sentido nuevo en el siglo XIX. En ese periodo, el historicismo se aplicaba a su conciencia creativa y esta actitud nunca se había dado de forma tan patente. Esta tendencia formó su cuerpo teórico apoyándose en las dos actitudes filosóficas más importantes del siglo. Por una parte el eclecticismo, replanteado por Victor Cousin, que animaba a escoger en cualquier

disciplina¹ y formar una opción nueva. Para ese objetivo, la historia ofrecía un amplio abanico de posibilidades. La otra actitud del siglo XIX, fue el *saint-simonismo*², que más tarde se formalizó como *positivismo científico*, a través de las teorías de Auguste Comte y que también incitaba a mirar la historia. El positivismo se basa en no admitir como científicamente válidos, otros conocimientos que no procedan de la experiencia. Precisamente la historia, ofrecía un amplio elenco formal y constructivo previamente experimentado. Por todo ello, en general, la sociedad del XIX estuvo profundamente unida a la historia, ya que esa era su referencia fundamental. En términos estilísticos, el romanticismo renovó y enriqueció el limitado lenguaje del neoclasicismo, dando entrada a lo exótico y a lo extravagante. Las referencias en las artes ya no eran tan sólo de Grecia y Roma. Se prestó gran atención a otras culturas preteritas, hasta entonces entendidas como bárbaras y exóticas, como la Edad Media. En arquitectura, este hecho dio lugar a la aparición del *neorrománico*, del *neobizantino* y sobre todo, del *neogótico*.

El punto ineludible en la problemática historicista era la imitación de los estilos. Pero el pensamiento romántico, ya no consistía en la simple imitación continuada de los parámetros clásicos como únicas referencias lingüísticas. La razón que provocó esta actitud, derivada de lo anteriormente expuesto fue doble. En primer lugar, una identificación espiritual con el estilo imitado, así como la falta de un estilo propio que supliera a los anteriores. La imitación de los estilos del pasado pretendió, en realidad, la recuperación no sólo de las formas, sino de lo que aquellas representaban en la historia: una forma de vida, unos sentimientos, a veces un modelo económico. Nos hallaríamos ante una manifestación típica de *revival*, en la que el pasado no se consideraba como historia, sino que se actuaba negando cualquier separación entre pasado y presente. Por ello, en la arquitectura, el *revival* favorito procedía del mundo medieval, ya que era lo más opuesto al ordenado clasicismo académico. La segunda razón también resultaba ser trascendental: a partir de la crisis del estilo único, la arquitectura y las otras artes, no lograban articular otro sustitutivo, como había ido sucedien-

¹ Cousin expuso, de 1815 a 1820, la filosofía ecléctica en su curso de la Escuela Normal. La publicación que recogió esas ideas se editó en 1858, con el título *Du vrai, du beau et du bien*.

² Se autodenominaban así los seguidores de las ideas de Claude-Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon (1760-1825).

do a lo largo de la historia. Los creadores acudieron a los estilos pasados o foráneos, apropiándose los para sus composiciones.

Sobrepasada la segunda mitad del siglo XIX, los arquitectos, teóricos y críticos, daban señales de evidente preocupación ante la impotencia para construir un estilo propio. Aparecía una crisis debida al creciente dominio del espíritu material sobre el religioso o moral. Esto no permitió el alumbramiento de ningún estilo nuevo y la prueba más evidente fue la heterogénea imagen arquitectónica durante este periodo. La imitación arquitectónica se vio como un mal irremediable aunque inútil, porque se imitaba el lenguaje, pero en algunos casos los contenidos no justificaban el uso de esas formas del pasado. Con la deriva de la arquitectura, se puede considerar pareja la deriva de otras artes, como la jardinería. Si se entiende como cierta esta deriva, se podrían aplicar las mismas las reflexiones a ambas disciplinas:

De esta visión pintoresquista y sintética de la historia de la arquitectura nace el enorme interés que el romanticismo tuvo por la acumulación y densificación de la historia en la geografía y en el arte, no siendo extraño que dos de los temas clave de este primer periodo del eclecticismo romántico fueran la conocida “unidad de las artes” y el menos conocido tema de las ciudades pintorescas y eclécticas. Resultado de una cultura decididamente urbana, las ciudades históricas se convierten, para el romanticismo, en lugar privilegiado de la búsqueda de aquella acumulación de efectos que conmueven y afectan nuestro sentimiento y mueven nuestra reflexión (Arrechea, 1989: 74-75).

No hay unanimidad en afirmar que existiera un arte netamente romántico; de hecho, Calvo Serraller prefería hablar de “arquitectura durante la época del romanticismo”, que de “arquitectura romántica”, en el sentido de la relación con sus circunstancias históricas:

Resulta prácticamente imposible aislar la arquitectura romántica del contexto histórico y político en el que surgió, ya que éste aglutina una serie de acontecimientos excepcionales como son la caída del Antiguo Régimen, la revolución industrial, la afirmación política de las nacionalidades, el gran debate ideológico del liberalismo y el socialismo, etc. (Calvo Serraller, 1995: 165).

En cambio, Pedro Navascués afirma que un estilo es la combinación de forma y fondo a la vez, en el que el fondo procede de una mentalidad determinada o grupo social que lo mantiene, por lo que:

Si esto se entiende así puede hablarse de arquitectura romántica, o mejor aún de arquitecturas románticas [...]. Lo que de inesperado, caprichoso y personal hay en la arquitectura del XIX, frente al forzado respeto por el modelo que tradicionalmente la historia había impuesto, es un factor romántico de primer orden (Navascués, 2003: 32-35).

En el periodo romántico se comenzó a valorar, con absoluta seriedad, un estilo distinto que abandonara el clasicismo como referencia. Aunque no es fácil definir la frontera entre eclecticismo y romanticismo, sería el burgués eclecticismo, el que finalmente se asentaría más en la sociedad. No obstante, este asentamiento del eclecticismo no supuso la desaparición del romanticismo, cuyos principios esenciales se mantendrían como estímulo creativo a lo largo de todo el siglo XIX.

2. Renacimiento italiano, barroco francés y pintoresquismo inglés: el eclecticismo en la jardinería romántica del XIX.

Los jardines no pueden substraerse a los parámetros que afectan a todo elemento relacionado con el ser humano y por ello, están plenamente afectados por condiciones tecnológicas, ideológicas e históricas. Por este motivo, el jardín es simplemente la forma que tiene el ser humano de entender y relacionarse con el medio natural. Esta relación no ha permanecido inamovible a lo largo del tiempo y está directamente relacionada con la evolución del mundo de las formas (Von Buttlar, 1993: 9). Por ello, existen periodos de su historia en los cuales predominaba la geometría que organizaba todo y, en cambio otras veces, se dejaba que fueran las sinuosas masas de la naturaleza las responsables de esa organización. La mayoría de los jardines históricos, fueron diseñados por arquitectos que aplicaron sus conocimientos y el espíritu de su época a su concepción (Von Buttlar, 1993: 16). De hecho, en un jardín se estudian espacios, relaciones y recorridos. La diferencia con la arquitectura edificada es que en el jardín, el material de trabajo está vivo, no es perenne. Al comparar una construcción y un organismo cultivado, aunque ambos son elementos caducos, el jardín presenta una pervivencia mucho menor. Un jardín no se puede congelar para poder ser descrito, una y otra vez, de la misma forma. Así se entiende esta caducidad:

Los jardines, cambian por el efecto de su propia naturaleza. Están en restauración permanente y se transforman bajo nuestros ojos más o menos deprisa, cer-

teros, pero sin cesar. El agua fluye y cae en un cuarto de segundo, las flores se abren y se mustian en algunos días, los árboles duran decenios pero cambian al hilo de las estaciones y también terminan por morir (Baridon, 1998: 5. Traducción propia).

A lo largo del tiempo, todas las civilizaciones han prestado atención al jardín, aunque su forma de relacionarse con esa *naturaleza capturada* haya sido distinta. Previamente a hablar del jardín decimonónico, es imprescindible hablar del jardín renacentista y sus derivaciones, por su influencia en el concepto mismo de jardín. La escuela renacentista italiana se puede considerar como resultado de la yuxtaposición de varias corrientes en el entorno geográfico de la península itálica (Páez de la Cadena, 1982: 123 y ss.) y había dado forma a un tipo de jardín muy característico, basado en parte, en textos de la Roma clásica. El jardín renacentista no dejaba de estar imbricado con el concepto que de lo sobrenatural se había tenido siempre (Wind, 1998: 24-25; Kretzulesco-Quaranta, 2005). El erudito Pico della Mirandola, en sus *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*³, empleaba deliberadamente un lenguaje exótico y simbólico, pues los misterios requerían una iniciación: *Hinc appellata mysteria: nec mysteria quæ non occulta*⁴. También el simbolismo, normalmente basado en el asociacionismo, ha estado presente a lo largo de la historia del jardín. Así, se identifica la búsqueda del paraíso en el *hortus conclusus*, el sentido mágico del laberinto o la representación del poder a través del trazado del jardín (Verdi, 2004: 360-385).

Los renacentistas fueron los primeros en domesticar y esculpir árboles y arbustos, desarrollando el arte de la *topiaria*; integraron, junto a zonas absolutamente modeladas con setos recortados y elementos arquitectónicos, zonas aparentemente naturales e incluso grutas; dieron gran valor a la presencia del agua en forma de fuentes y canales. Introdujeron elementos arquitectónicos en el jardín, como estatuas y quioscos. Buscaban el contraste entre lo que ellos entendían como vegetación salvaje y la modelada por ellos mismos (Hansmann, 1989: 22-23). Para los renacentistas, el contraste e incluso la contradicción, era motivo de reflexión y ésta, a su vez, de aprendizaje. Surgieron pautas precisas de cómo debía ser el jardín y las relaciones con la arquitectura

³ Conocidas como *Las 900 tesis* (1486).

⁴ *De ahí viene que se les llame misterios: y no existen misterios que no sean ocultos*. Traducción propia.

próxima a él: formas vegetales y estructuras geométricas, ubicación de estatuas en el jardín, omnipresencia del agua en todas sus modalidades, estanques, fuentes, cascadas e incluso oculta, ya que la vista y el sonido del agua siempre han sido consideradas variables perceptivas muy relajantes. También es de destacar la presencia del *giardino segreto*: este espacio se convertiría también en un elemento recurrente de los jardines del XIX. Por último, la relación de la villa con su jardín y el paisaje, debiendo poderse determinar visualmente donde acaba el jardín y comienza el paisaje (Beck, 2001). Asimismo, terminando con la idea medieval de jardín cerrado, éste debía estar abierto al paisaje, si bien debía distinguirse del entorno por la disposición de sus elementos. Cuando el escultor medieval decoraba con hojas un capitel gótico, su arte consistía en representar la naturaleza con los materiales de la arquitectura: transformaba la piedra en hoja. En cambio, para el jardinero renacentista, la hoja, sin dejar de serlo, se transformaba en arquitectura: el material natural parecía adoptar por sí mismo los volúmenes puros, los planos y las líneas de la representación. De esta manera, el arte y la naturaleza se amalgaman en uno solo (Baridon, 1998: 594).

La posterior diáspora de artistas a Francia, llevó a este país conceptos de arquitectura y jardinería que adquirieron carácter propio. Los jardines en terraza y el agua adquirieron fuerza, al tiempo que los parterres variaron su forma y concepto. Nuevos jardines como los de *Amboise*, *Blois*, *Chenonceau* o *Fontainebleau* abrieron la expectativa a un modelo de jardín diferente. Al tiempo que los castillos perdían su carácter de fortaleza, los jardines construidos al exterior se iban acercando al concepto de jardín italiano (Páez de la Cadena, 1982: 198). Este tipo de jardinería basada en la geometría y en los juegos de agua, tomó tanto auge en Francia que, desde su cenit en el siglo XVII con los jardines de *Vaux-le-Vicomte* y *Versalles* de André Le Nôtre, pasó a denominarse genéricamente como *jardín francés*, *geométrico* o *arquitectónico*.

En el siglo XVIII se va formando en el Reino Unido otro concepto muy distinto del mismo, que constituirá un contrapunto al modelo francés hasta el punto que acabará desplazándolo de los espacios abiertos aristocráticos: el *jardín pintoresco*, *inglés* o *de paisaje*. Este es un tipo totalmente distinto de jardín que obedecía tanto a principios climáticos como políticos: se pretendía asimilar el sistema de gobierno parlamentario inglés con la libertad que estaba representada en el desarrollo espontáneo de la naturaleza. En cambio, el rígido jardín

geométrico, compuesto siempre a partir de ejes, con jerarquías evidentes y constantes, se interpretaba como representativo del sistema monárquico absoluto francés, donde todo estaba controlado por la corona. El nuevo concepto *pintoresco*, se basaba en la idea de que los jardines paisajistas debían presentar la naturaleza a modo de *pinturas* tridimensionales y transitables. Para el desarrollo de este jardín paisajista, se comenzaron a tomar como referencia las obras de pintura de paisaje: Claude Lorrain, Nicolás Poussin o Salvatore Rosa, se tomaron como autores de referencia. Los propietarios ingleses que poseían copias de estos cuadros intentaron reproducirlos en los jardines de sus fincas, interviniendo a menudo, directamente en su diseño (Álvarez, 1988: 51).

El uso de todos estos lenguajes implicaba una necesaria toma de datos y estudio de los mismos. Este interés por lo vernáculo y por lo historicista posiblemente encontró su lugar en el pensamiento romántico decimonónico:

El Romanticismo histórico [...] fue más un deseo, una aspiración, que una realidad artística, pues carece de formas propias. [...] Aspiró a la singularidad y diversidad estilística con la vista puesta en los distintos periodos de la historia. Frente a la razón opuso la emoción, los sentimientos valorados por Locke, Berkeley y Hume, lo irracional, lo fantástico, las pesadillas... (García Melero, 1998: 5-6).

Realmente los dos tipos de jardín —*geométrico* y *de paisaje*— fueron las referencias que, en el siglo XIX, empleó la burguesía europea al comienzo de su desarrollo social y económico. Si bien el jardín de paisaje iba imponiéndose (Arrechea, 1989: 72-73; Hernando, 1989: 164-165), ambos tipos convivieron en el tiempo. El nacimiento de uno no significó siempre la supresión del otro (Vronskaya, 2006: 267-269). En ese sentido, es interesante tener en cuenta que en ocasiones incluso se intervenía en jardines ya existentes para ponerlos *a la moda*. Es decir, cuando un jardín acababa como resultado de sucesivas intervenciones cronológica y estilísticamente distintas, alguien debía estructurar todos los espacios para que el resultado final del jardín no acabara como una obra de *patchwork* o *collage*.

3. Los jardines de extrarradio o *de Banlieu*.

Tanto en el pensamiento romántico como en los modelos eclécticos, es ineludible citar el jardín y el paisaje en cuanto al cambio en la relación del ser humano con el medio natural. Este cambio afectaría tanto al concepto que hasta entonces se había tenido de la naturaleza, como al modo de relacionarse con

ella. Ya no se trataba de una simple cuestión de forma, de elementos vegetales o de distribución de los mismos, sino que se crearon nuevos modelos de jardín diferentes a los conocidos hasta entonces, donde el uso y el tamaño eran variables decisivas para su diseño. Casi todos esos modelos, entonces nuevos, han llegado hasta nuestro tiempo. Algunos continúan existiendo, en esencia, tal como se concibieron. Otros han cambiado su forma. Pero hay jardines que, sin cambiar de forma, han cambiado su uso, pasando de privado a público:

Los jardines públicos de las ciudades mediterráneas, tienen orígenes diversos. Algunos han sido de nueva creación, pero la mayoría han surgido por transformaciones de la propiedad del suelo y apertura al público de algunos jardines privados. Esto sería especialmente habitual en la sociedad post-industrial y en las transformaciones urbanas del siglo XIX (García-Doménech, 2015b: 55. Traducción propia).

El sentido del jardín, la razón de su existencia, también había cambiado. Durante el siglo XIX, la revolución industrial, el cambio radical en las técnicas de producción, los movimientos migratorios del campo a la ciudad y las nuevas necesidades urbanas, alteraron las consideraciones sobre estética urbana y sobre la representatividad social de los nuevos espacios urbanos:

La deriva del espacio público como lugar de representación ciudadana va ganando peso, por lo que la necesidad de estética urbana abre paso a las primeras políticas de embellecimiento de la ciudad (García-Doménech, 2015a: 198).

Rosario Assunto diferencia el concepto de jardín del de zona verde, argumentando que los jardines no sólo estaban hechos para el disfrute, sino también para la contemplación. A su juicio, las zonas verdes se rigen por el principio de utilidad y la belleza del jardín es sacrificada a ese principio:

El jardín, en suma, por esencia y destino, es incompatible con las modernas manifestaciones de masas, sean como sean programadas y por quien quiera que sean alentadas; las instalaciones que necesitan dañarían la vegetación, el trazado de los paseos, la arquitectura ornamental, las posibles esculturas; ensuciarían las fuentes y los estanques; haciendo que el jardín perdiese por un periodo más o menos largo, o quizás para siempre, en identidad pictórica y arquitectónica (Assunto, 1991: 41).

La solución que Assunto propone es la integración de la utilidad junto con la belleza. Esto es, un *modelo superior de utilidad* que no consuma, agote y des-

truya el objeto, sino que bajo la forma de la contemplación, respete su finalidad de representar la belleza. Assunto achaca este cambio de mentalidad a la Ilustración, pero objetivamente, las nuevas tipologías aparecerían ya en el siglo XIX. Entre estas innovaciones, surgidas en el contexto estético del eclecticismo, destacan los jardines de extrarradio o jardines *de Banlieu*: anteponiéndose al crecimiento de la ciudad y en zonas periurbanas no excesivamente alejadas de la misma, además de los grandes parques urbanos (Álvarez, 2002: 39; Ruiz Cantera, 2016: 160-161) aparecieron jardines de cierto tamaño, cuyas funciones eran fundamentalmente lúdicas y de exhibición de un estatus social elevado. Sus dueños pertenecían a las clases altas, aristocráticas o de las grandes fortunas. Su tamaño no era comparable al de los parques urbanos, pero podría ser considerable si, por ejemplo, tomamos como referencia la descripción que Antonio De Marichalar hace de la Alameda de Osuna cuando indica “la preciosa carretera miniatura que tiene para recorrer el interior de la finca” (De Marichalar, 1933: 62).

Los jardines de extrarradio, si bien son más pequeños que los grandes parques urbanos, tienen un diseño y mobiliario mucho más cuidado. En algunas ocasiones, la proliferación de estos jardines se apoyaba en el crecimiento de las líneas férreas e iban ocupando anillos concéntricos alrededor del núcleo de la ciudad. En estos jardines se aspiraba integrar todos los estilos y lenguajes posibles de la jardinería y así colmar todos los caprichos de sus propietarios. Una de las diferencias más apreciables respecto a los grandes parques urbanos, era la presencia del color, al popularizarse la moda de tener flor cortada en las casas como decoración. La era industrial, con sus adelantos químicos, había habituado a los ciudadanos al color, por ello se buscaban esas manchas que dieran luminosidad al jardín. Con la explotación de las colonias, entraron en Europa variedades florales hasta entonces desconocidas, algunas de las cuales se adaptaron con facilidad en estos jardines privados. Para la aclimatación de estas nuevas especies foráneas se hizo imprescindible la construcción de invernaderos, siempre con importante presencia de los nuevos materiales, vidrio y hierro (Rodríguez Romero, 2002: 29-32). Estos jardines han sobrevivido en buen número, quizás por no estar ubicados en zonas de ensanche, objeto frecuente de la especulación. Actualmente ya no suelen ser privados y se han convertido en jardines de pública concurrencia debido a su carácter histórico y frecuentemente monumental. En España, son ejemplos notables de

este tipo de jardín, la Alameda de Osuna y el Casino de la Reina en Madrid, el Jardín de Horta en Barcelona o, los Jardines de Monforte en Valencia.

4. Los Jardines de Monforte.

Los Jardines de Monforte se sitúan en pleno centro actual de la ciudad de Valencia. El jardín es el único elemento histórico que pervive en esa zona. En el primitivo entorno urbano, era de destacar la presencia del Palacio de la Condesa de Ripalda, diseñado por el arquitecto Joaquín Arnau Miramón como réplica de un edificio situado en Flandes. A mediados de los sesenta del siglo XX y mediante una operación inmobiliaria claramente especulativa característica del “desarrollismo”, se llevó a cabo una recalificación de suelo en el entorno del *Pla del Real*, que alcanzó a incluir la parcela en la que se ubicaba el palacio. La posterior sustitución del mismo por una alta torre de viviendas, a comienzos de la década de los setenta, supuso un importante impacto para el jardín, privándolo de la interesante iluminación crepuscular durante las puestas de sol (Fig. 1).



Fig. 1. Fotografía aérea de la planta general.
Fuente: *Google Earth* (2007)

En cualquiera de los textos y referencias pictóricas que aluden a estos jardines, se da cuenta de su belleza y de lo raro de su pervivencia (Litvak, 2000: 489-490). Siendo privado, fue declarado *jardín artístico* en 1941⁵, pasando a

⁵ Por Decreto de 30 de mayo de 1941.

formar parte del Patrimonio Artístico Nacional, así como a ser tutelado y supervisado por el Ayuntamiento de Valencia. En 1937, en plena Guerra Civil, Juan Renau, entonces Director General de Bellas Artes, le encargó un informe al arquitecto Javier de Winthuysen sobre el estado del jardín, a partir del cual, el jardinero Ramón Peris realizó algunas intervenciones. El Ministerio de Educación encargó a Winthuysen un profundo trabajo de restauración del jardín. Tras su actuación, tradicionalmente, ha sido cuidado por el Jardinero Mayor del Ayuntamiento de Valencia, comenzando el trabajo Ramón Peris y continuándolo sus sucesores. El cambio de su original nomenclatura como *Huerto de Romero* al actual *Jardín de Monforte*, se debe a que los herederos directos de su propietario y creador, Juan Bautista Romero Almenar, Marqués de San Juan Bautista, fallecieron prematuramente (Borrás, 1962: 39-41).

El jardín es absolutamente deudor de la personalidad del propio Romero Almenar. Éste, al igual que el Marqués de Salamanca en Madrid, se hizo a sí mismo y llegó a detentar poder y fortuna. Romero intentó rodearse de belleza y calidad artística. De hecho, la decoración de parte de su casa, encargada al arquitecto Sebastián Monleón Estellés, sería confiada al pintor Vicente López, discípulo aventajado de Francisco de Goya (Borrás, 1962: 19). Desde el primer momento, Romero no dudó en gastar grandes cantidades de dinero para su embellecimiento (Carrascosa, 1932: 86). La finca, no distaba en su momento mucho de la ciudad, por lo que no era necesario construir un edificio de gran tamaño que reflejara su clase social. Simplemente haría falta un lugar donde descansar o guarecerse durante sus visitas al jardín. Por ello mandó construir una pequeña edificación, obra también de Monleón (Fig. 2), en la que poder comer, descansar y refrescarse en el transcurso de las estancias en el jardín. El edificio posibilita el acceso principal al jardín desde la calle y su planta baja es, en esencia, un espacio distribuidor decorado con frescos (Fig. 3) que dirige las circulaciones.

El jardín original aumentó parcialmente su superficie, ya que un espacio adyacente al noreste con su propio acceso para utillaje se unió al jardín primitivo dando como resultado el espacio actual. Al pasar el jardín al patrimonio municipal de Valencia en 1972, el entonces Jardinero Mayor de la ciudad, Vicente Peris, completó la obra de sus antecesores y se añadió al jardín el espacio anteriormente mencionado (Rodríguez García, 1996: 220). El resultado final se refleja en un plano levantado ese año (Fig. 4).



Fig. 2. El edificio proyectado y construido por Sebastián Monleón. (Fuente: autores, 2014).



Fig. 3. Interior del edificio, bóveda y pinturas al fresco. (Fuente: autores, 2014).

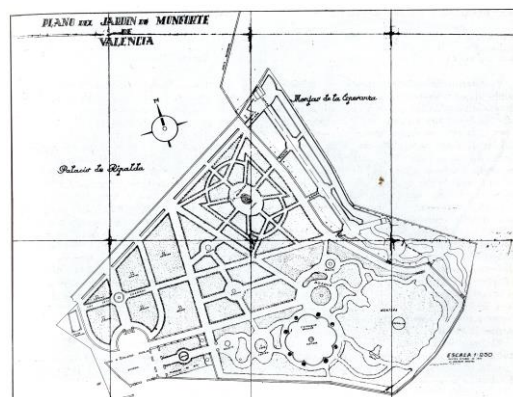


Fig. 4. Plano del jardín de 1972. (Fuente: Archivo Histórico Municipal de Valencia).

Aunque no está probado documentalmente, la autoría del Jardín de Monforte se atribuye también a Monleón. El jardín está constituido por cuatro bandas que determinan ambientes distintos y que discurren del lado sur al lado norte: la primera banda contendría el edificio, el jardín de trazado geométrico y la zona de estancia principal; la segunda banda, en una cota superior, está formada por un triángulo que tiene su base en el lado sur; la tercera banda contiene al norte la rosalada, que no ha cambiado nada desde su trazado original. Al sur, una colina artificial de pequeño tamaño, también del jardín original y entre ellas una zona de parterres *biomorfos* que los articula; la cuarta banda es la incorporada al jardín en 1972.

El edificio está situado en la esquina Suroeste del jardín y a partir de aquí comienza el recorrido del mismo. La salida principal, a eje con el acceso principal del edificio, desemboca en un espacio cóncavo formado por un murete de ladrillo rematado por una barandilla de hierro que se extiende entre basas, coronadas por bustos de mármol de poetas y filósofos. En el centro de este

plano cóncavo se encuentra una gran puerta clásica con rejas, que da a acceso al jardín. Antepuesta a la puerta y para salvar la diferencia de cota, hay una escalera cuyos lados se guardan por unos leones de mármol blanco que inicialmente iban a ocupar el edificio de las Cortes Españolas en Madrid (Fig. 5).



Fig. 5. Acceso principal al jardín, con los leones esculpidos por Ponciano Ponzano, originalmente pensados para el acceso al edificio de las Cortes Españolas, en Madrid. (Fuente: autores, 2014).

El origen remite a un viaje de negocios de Romero a Madrid. El edificio de las Cortes estaba recientemente concluido y a ambos lados de su escalinata se había previsto la colocación de dos leones, símbolo de la soberanía nacional. Las esculturas se atribuyen a Ponciano Ponzano, autor de otras esculturas del Congreso. Una vez esculpidos, su tamaño no era acorde al carácter e importancia del edificio y se desecharon. Con el bronce de los cañones capturados en la entonces reciente campaña de Marruecos⁶ se fundieron a mayor tamaño los leones actualmente existentes. El taller quedó sin comitente para los leones de mármol y Romero aprovechó la ocasión para comprarlos por un buen precio. Este primer ámbito, está formado por unas estrechas avenidas que se cruzan en una pequeña fuente circular que enlaza visualmente hacia la dirección

⁶ 1859-1860.

que nos introduce en el jardín. Está absolutamente resuelto con trazado de jardín geométrico (Fig. 6). Se compone mediante seis parterres que albergan masas de boj recortado de forma geométrica, con la técnica de la *topiaria*, y en cada uno de sus centros se encuentran esculturas de mármol blanco que remiten a temas mitológicos clásicos extraídos de la cultura latina:

Lo primero que se ve al entrar al jardín es una plaza en la que domina el boj recortado. Hay en la atmósfera un acre perfume de arrayán. Las masas se desenvuelven a robustos planos. Acá y acullá, contrastando con la verde obscuridad, se yerguen blancas estatuas italianas: contraste que constituye quizás la nota característica de esta parte del jardín. Para él fueron escritos versos que dicen: “Recortado ciprés, no locas hiedras; esculturas paganas, que no santas. Las plantas son tan firmes como piedras; las piedras son tan firmes como plantas” (Almela y Vives, 1945: 64).

Fig. 6. Vista del jardín geométrico con esculturas mitológicas. (Fuente: autores).



Fig. 7. *Berceau* cubierto de buganvilla, apoyado en el muro del norte del jardín. (Fuente: autores, 2014).



Como fondo de esta parte del jardín y apoyando todo el recorrido del muro norte, existe un *berceau* extraído del repertorio medieval, sustentado por elementos metálicos en la parte del jardín y por el muro de cierre en la otra. Tiene una ligera pendiente ya que une dos niveles distintos sin que exista ningún escalón en punto alguno de su recorrido. Se concibe como una de las zonas de estar del jardín. El hecho de estar cubierto con una especie botánica de hoja caduca, permite la entrada del sol durante el invierno, a la vez que procura la frescura en verano. Decorado con algunas hornacinas provistas de jarrones, este elemento aporta un ambiente de tranquilidad y privacidad en el jardín (Fig. 7).

La zona de estar principal, provista de un porche, completa la primera banda, con acceso directo desde el edificio. Está tratada al modo manierista italiano y sorprende por el gran número de esculturas y fuentes en tan poco espacio. Desde el porche se puede disfrutar de una perspectiva que comienza en una cota más baja donde se disponen dos parterres simétricos laterales cuyo camino se interrumpe por una fuente circular, esta vez sin escultura alguna. Al fondo hay un gran grupo escultórico, en cuyo centro se sitúa una majestuosa escalera que a sus lados alberga sendos estanques con grupos de niños jugando. Estos estanques reciben el agua desde fuentes, cuyo motivo principal también son niños jugando con animales. Rematan la escalinata dos esculturas clásicas, una de ellas de Mercurio, como no podía ser menos en casa de un hombre de negocios. Cruzando la gran avenida, se encuentra el motivo escultórico en mármol más importante del conjunto: una gran puerta clásica, coronada por una gran cesta de flores y dos tritones (Fig. 8). Esta puerta monumental, de clara reminiscencia italiana, separa el jardín más geométrico y domesticado del más natural y paisajista.



Fig. 8. Conjunto monumental de esculturas y fuentes presidido por una portada, que marca el final de jardín geométrico y el comienzo del paisajista (Fuente: autores, 2014).

En el lado este, la zona geométrica termina en un cambio de altura que desembarca en la avenida central. Aquí comienza la segunda banda del jardín. La avenida central está apoyada en todo su recorrido por un plano compacto, formado por cipreses recortados, que está rematado por trabajos de *topiaria* en su coronación y perforado por huecos formando arcos de medio punto que conectan la avenida central con otros caminos (Fig. 9). Este plano independiza visualmente la terraza de la siguiente zona del jardín. Aunque sigue incluyendo parterres, la zona está tratada con menor rigidez y de manera más acorde a un jardín romántico. De Winthuysen transformó una arboleda dispersa en un gran parterre articulado por dos caminos. En esta intervención, el arquitecto procuró crear zonas de estar tranquilas y recoletas que, como siempre había defendido, unificaran naturaleza y artificio (De Winthuysen, 1927: 161-162). Para ello, aprovechó los cruces de estos nuevos ejes situando pequeñas fuentes o esculturas, bancos y zonas de umbría, conseguidas con elementos vegetales de mediano porte, como los naranjos de jardín. Las avenidas tienen un aspecto *romano clásico*, ceñidas con planos de ciprés, pavimentos que combinan ladrillo y grava, y esculturas clásicas en los cruces importantes. El elemento protagonista de esta zona es un gran estanque de geometría curva rodeado por una vegetación no muy apretada y con caminos serpenteantes, al modo inglés. La balsa incorpora especies acuáticas como *nenúfares*, *cyperus* y *papiro*. También alberga peces como casi todos los estanques de los jardines mediterráneos.

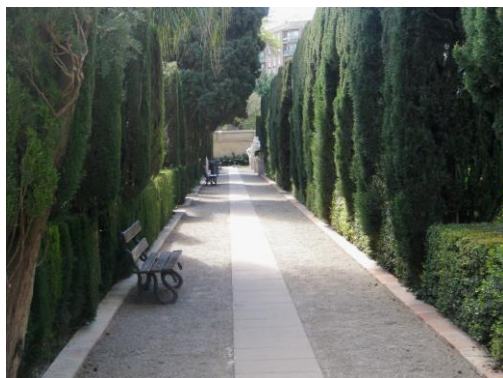


Fig. 9. Avenida central con la pantalla de cipreses, que articula el jardín de norte a sur e independiza visualmente el jardín geométrico del resto (Fuente: autores, 2014).



Fig. 10. Fuente dedicada a Neptuno, entre el estanque y la pequeña colina (Fuente: autores, 2014).

La tercera banda contiene una rosaleda, que conserva su trazado original. Está acotada en su parte norte por el *berceau* y en su parte sur por la avenida que nace en la fuente del jardín de la primera banda. En esta zona de transición entre un elemento formalista, como la rosaleda, y otro paisajista, como un pequeño montículo artificial, la protagonista es una fuente dedicada a Neptuno (Fig. 10).

Desde este lugar se puede ver el estanque, la rosaleda y la pequeña colina, a la que suben varios caminos serpenteantes, sin apenas urbanizar, para que se asemejen lo más posible a una auténtica colina. En su parte inferior alberga dos grutas muy pequeñas que responden a la moda italiana del XVI de introducir el *giardino segreto*. Tan solo es una cita ya que en su interior, no existen las rocallas, esculturas o piezas de agua y vegetación que se colocaban en estos lugares de los grandes jardines del quinientos. En la subida se atraviesan dos puentecillos, bajo uno de los cuales se sugiere una pequeña cascada cuyo escaso torrente cae sobre un estanque rodeado con especies de zona húmeda.

La cuarta y última banda está articulada con un único eje que, al encontrar las prolongaciones de los ejes históricos, incorpora pequeñas rotondas que nos dirigen hacia el jardín. El gran eje que cose todas las bandas, también penetra en esta última y divide la ampliación en dos zonas: la más cercana a su propio acceso, resuelta de una forma más geométrica con abundantes bancos y tiestos con flores, y la zona que va desde el eje a la parte trasera de la colina, resuelta de una forma más paisajista.

5. Conclusiones.

El Eclecticismo apareció, oportunamente, en un momento en el que el arte carecía de una institución y de una teoría, al tiempo que estaba desprovisto del poder político que mantenía durante la época de apogeo de las *Academias*. Además, se ajustaba a un periodo donde se estaba poniendo en valor la disciplina de la historia en general y de la historia del arte en particular. En cada país, se formaron líneas de pensamiento en torno al gótico y los otros estilos medievales, básicamente en torno a lo moral, lo vernáculo y lo religioso. El problema apareció cuando la sociedad se sintió distinta a la del siglo anterior. Al igual que el neoclasicismo representó una actitud vital que tuvo también su materialización en la arquitectura, la gente del XIX y sobre todo la burguesía, se sentía vivir en un mundo distinto y deseaba encontrar un lenguaje, un

estilo, que representara a su siglo, un lenguaje donde se plasmaran las transformaciones, las evoluciones y los cambios profundos. Es decir, para el siglo de la historia, la desaparición física de ésta se convertiría en problema prioritario. Este pensamiento de insatisfacción por no tener una arquitectura propia, original y representativa del XIX, se arrastró durante todo el siglo, hasta la aparición del *Movimiento Moderno* en el siglo XX.

Los Jardines de Monforte representan un claro ejemplo de jardín europeo resuelto en pleno periodo del eclecticismo, haciendo patentes las técnicas y los recursos propios de esta forma de diseñar. En el análisis estilístico expuesto, se ha intentado poner en evidencia la actitud de buscar en la historia diferentes modelos, elementos y formas de jardín e intentar combinarlos, aportando una idea de unidad al estudiar los diferentes puntos de vista y sus trazados. El diseñador del jardín recurrió a la técnica arquitectónica manierista de la fragmentación espacial. Esta técnica pretende independizar visualmente las diferentes zonas, lo que produce dos consecuencias: en primer lugar, la independencia visual, que da una mayor libertad creativa en el proyecto. Éste, al estar compuesto por vistas parciales y acotadas, no requiere unidad para resolverlo íntegramente. El jardín se plantea como si fuera un edificio compuesto por diferentes estancias, donde cada una de ellas está decorada mediante un estilo distinto. Se crean diferentes ambientes para diferentes actividades, permitiendo el aislamiento para el descanso y la privacidad. Esto representa una idea fundamental para plantear un jardín *de capricho*, en el que su propietario desea reunir varios estilos de jardín en muy poco espacio. La habilidad del proyectista se pone en valor al resolver las uniones de estas zonas de jardín sacadas de variados repertorios históricos: el *berceau* medieval, la colina paisajista, el jardín geométrico francés, los motivos manieristas, los ambientes románticos o la avenida romana. Cada época histórica va desfilar ante nuestros ojos, pero siempre existe un filtro de transición entre las diferentes, sea un camino, un plano de vegetación, una rampa o una escalera. Para ello se recurre a la creación de terrazas, casi siempre difícilmente perceptibles. Mediante esta sutil técnica, se aprovechan las diferencias de altura y la vegetación para articular las diferentes zonas estilísticas del jardín. Como segunda consecuencia —derivada de la primera—, el hecho de no tener una visión global del jardín obliga a recorrerlo en su integridad para poder conocerlo y percibirlo globalmente. No es posible encontrar un punto de vista ge-

neral de todo el jardín. Las sorpresas y los hallazgos del caminante son empleados como recursos por parte del diseñador. A pesar del pequeño tamaño del jardín, éste reúne un variado compendio estilístico característico de las técnicas eclécticas de su época, enlazando hábilmente sus diferentes partes mediante un cómodo y coherente recorrido.

A pesar del abrumador *gigantismo* del actual entorno urbano que rodea los Jardines de Monforte, su integración urbana como espacio público, ha dado lugar a que la ciudad de Valencia se beneficie de dos nuevas bondades en el campo cultural y patrimonial: por un lado, se ha conseguido poner en valor un ejemplo significativo de la arquitectura de jardines característica del siglo XIX, en la que se pueden identificar sus cualidades tanto históricas como estéticas a través de las diferentes lecturas estilísticas. Por otra parte, también ha supuesto la generación de un espacio público para el disfrute ciudadano en el que no se pierde ni su sentido original como jardín, ni su esencia como recinto acotado y aislado en el que la actual propiedad —la ciudadanía— puede seguir empleándolo para la meditación y la reflexión.

Bibliografía.

- ALMELA Y VIVES, Francisco (1945): *Jardines valencianos*. La Semana Gráfica. Valencia.
- ÁLVAREZ, Darío (1988): “Entre el orden y la heterodoxia o el regreso de Eneas a los infiernos”, en RIVERA BLANCO, Javier (coord.): *Arquitectura y orden, ensayos sobre tipologías arquitectónicas*. Universidad de Valladolid y Colegio Oficial de Arquitectos de León. Valladolid.
- ÁLVAREZ, Darío (2002): “Grandes sistemas verdes: el parque en la ciudad del XIX”. *Revista Museo Romántico*, 4, pp. 37-60.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio (1989): *Arquitectura y romanticismo, el pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- ASSUNTO, Rosario (1991): *Ontología y teleología del jardín*. Tecnos. Madrid. (Traducción de Mar García Lozano).
- BARIDON, Michel (1998): *Les jardins. Paysagistes-jardiniers-Poètes*. Michel Laffont. Paris.
- BECK, Thomas Edward (2001): *A critical edition of Bartolomeo Taegio's 'La Villa'*. University of Pennsylvania Press. Pennsylvania.

- BORRÁS, Juan (1962): *D. Juan Bautista Romero Almenar, Marqués de San Juan, fundador del Asilo de San Juan Bautista*. Facta. Valencia.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Alianza Forma. Madrid.
- CARRASCOSA CRIADO, José (1932): *Elementos para el estudio histórico de la jardinería valenciana*. F. Vives Mora. Valencia.
- DE MARICHALAR, Antonio (1933): *Riesgo y ventura del duque de Osuna*. Espasa-Calpe. Barcelona.
- DE WINTHUYSEN, Javier (1927): "El jardín y la naturaleza". *Revista España Forestal*, 138, pp. 161-163.
- GARCÍA-DOMÉNECH, Sergio (2015a): "Estética e interacción social en la identidad del espacio público". *Arte y Ciudad*, 7, pp. 195-212.
- GARCÍA-DOMÉNECH, Sergio (2015b): "Urban aesthetics and social function of actual public space: a desirable balance". *Theoretical and Empirical Researches in Urban Management*, 10/4, pp. 54-65.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1998): *Arte español de la ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Encuentro. Madrid.
- HANSMANN, Wilfried (1989): *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Nerea. Madrid. (Traducción de José Luis Gil Aristu).
- HERNANDO, Javier (1989): *Arquitectura en España 1770-1900*. Cátedra. Madrid.
- KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela. (2005): *Los jardines del sueño, Polifilo y la mística del Renacimiento*. Siruela. Madrid. (Traducción de Miguel Mingarro).
- LITVAK, Lily (2000): "El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura". *Espacio, Tiempo y Forma*, VIII/13, pp. 485-507.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (2003): *Arquitectura española (1808-1914). Summa Artis, Historia General del Arte XXXV*. Espasa Calpe. Madrid.
- PÁEZ DE LA CADENA, Fco. (1982): *Historia de los estilos en jardinería*. Itsmo. Madrid.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Aurora (1996): *Historia de los jardines valencianos*. Mari Montañana. Valencia.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J. (2002): "Botánica, naturaleza y composición en el jardín del Romanticismo". *Revista Museo Romántico*, 4, pp. 11-36.
- RUIZ CANTERA, Laura (2016): "El primer parque urbano de Zaragoza: el parque Pignatelli, historia y diseño". *Arte y Ciudad*, 10, pp. 159-186.

- VERDI, Laura (2004): "The Garden and the Scene of Power". *Space and Culture*, VII/4, pp. 360-385.
- VON BUTTLAR, Adrian (1993): *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*. Nerea. Madrid. (Traducción de José Luis Gil Aristu).
- VRONSKAYA, Alla (2006): "The transformation of the concept of the old English garden and interpretations of garden history during the nineteenth and early twentieth centuries". *Studies in the History of Gardens & Designed Lansdscapes*, 26/4, pp. 267-274.
- WIND, Edgar (1998): *Los misterios paganos del Renacimiento*. Alianza. Madrid. (Traducción de Javier Fernández de Castro y Julio Bayón).