



**Universitat**  
de les Illes Balears

TESI DOCTORAL

2017

ELS JARDINS DE MALLORCA EN ELS SEGLES XVIII I XIX.  
DEL PAISATGE IL·LUSTRAT A L'ECLECTICISME BURGÈS

Volum I de II

Rosa Júlia Roman Quetglas





**Universitat**  
de les Illes Balears

TESI DOCTORAL

2017

Programa de Doctorat d'Història de l'Art

ELS JARDINS DE MALLORCA EN ELS SEGLES XVIII I XIX.  
DEL PAISATGE IL·LUISTRAT A L'ECLECTICISME BURGÈS

Volum I de II

Rosa Júlia Roman Quetglas

Directora: Catalina Cantarellas Camps

Doctora per la Universitat de les Illes Balears



## RELACIÓ DE PUBLICACIONS DERIVADES DE LA TESI

### Individuals

Roman, J. (2005 a). Els jardins de Raixa. *BSAL*, 56, pp. 197-212.

Roman, J. (2005 b). Iconografia de jardins en els mosaics cristians de Mallorca. A M. L. Sánchez & M. Barceló (Coord.), *Actes de les XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: L'Antiguitat Clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears* (pp. 277-290). Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.

Roman, J. (2005 c). *El jardí botànic de la Misericòrdia de Palma. Ciència i cultura de la Botànica a Mallorca en els segles XVIII i XIX*. Palma: Consell de Mallorca.

Roman, J. (2007). S'Hort des Correu: el jardí botànic de Manacor. A *IV Jornades d'Estudis Locals de Manacor. Manacor: tradició i modernitat (s. XVI-s.XX)*. (pp. 197-204). Manacor: Ajuntament de Manacor.

Roman, J. (2013). Génesis y desarrollo histórico de un barrio burgués del siglo XIX: del bosque real del Castillo de Bellver al barrio de El Terreno de Palma (Illes Balears). A J. M. Aldea, C. López, P. Ortega, M. R. Soto & F. J. Vicente (Coord.), *Los Lugares de la Historia* (323-342). Salamanca: Hergar Ediciones Antema.

Roman, J. (2016). Jardins d'Alfàbia (Mallorca): materialitat, concepte i interpretació. *Materialidades. Prespectivas actuales en cultura material*, 4, pp. 40-61.

### Col·lectives

Roman, J., Riera, M. B. & Martínez, A. (2007). Estudios técnicos y patrimoniales del jardín histórico de Raixa (Mallorca). A *Actas del V Congreso Internacional <<Restaurar la memoria>>* (Vol. II. pp. 865-877). Valladolid: Junta de Castilla y León.

Riera, M. & Roman, J. (2014). Jardines, huertos y espacios cultivados en las Islas Orientales de al-Andalus estudio de Madîna Mayûrqa. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, pp. 35-49.

A Julia Amores Rebollo

## AGRAÏMENTS

Per a l'elaboració de la tesi ha estat imprescindible l'ajut, la col·laboració i el suport de moltes persones. En primer lloc, vull recordar al Dr. Miquel Seguí, que m'animà a emprendre la recerca sobre els jardins de Mallorca. Així mateix, al Dr. José Morata, en reconeixement a la seva iniciativa per incloure la història dels jardins en el programa d'estudis d'Història de l'Art de la Universitat de les Illes Balears. Expressar també, el meu agraïment als companys del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, en especial a les doctores Maria Josep Mulet, Tina Sabater, Maria Barceló, Maria Magdalena Brotons, Magdalena Cerdà, Antònia Juan i Inés Calderón, i als doctors Miquel Àngel Capellà, Miquel Deyà i Antoni Mas. Així mateix, a Antonio Lozano, responsable del Servei de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca, i als companys amb qui hem treballat en diferents projectes de restauració, en especial al Dr. Antoni Martínez i als arquitectes Jaume Luis Salas i Maria Isabel Riera.

Vull manifestar el meu especial agraïment a la directora de la tesi, la Dra. Catalina Cantarellas, per la seva capacitat de treball, el plantejament de dubtes i les reflexions necessàries per a l'elaboració i la consecució del treball i, sobretot, per la seva clarividència i lucidesa.

El meu agraïment a la meua família i a l'inestimable ajuda, suport i confiança de Guillem Roman, Alícia Caldentey, Joana Maria Riera i Tòfol Arbona. Finalment, el llarg procés de gestació, elaboració i materialització del treball no haurien estat possibles sense el suport incondicional, les contribucions i les complicitats d'Isabel Maria Riera i de la Dra. Maria Magdalena Riera.





## SIGLES

AGCM: Arxiu General del Consell de Mallorca

AGP: Archivo General de Palacio

AIMB: Archivo Intermedio Militar de Baleares

AMP: Arxiu Municipal de Palma

ARM: Arxiu del Regne de Mallorca

BSAL: Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana

CCR: Còdex Català del Repartiment

ECR: Escrivania de Cartes Reials

P: Protocol.

RP: Reial Patrimoni.

SEMAP: Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País



## ÍNDEX

## VOLUM I

|   |           |
|---|-----------|
| RESUMS  | 17        |
| Resum   | 18        |
| Resumen   | 19        |
| Abstract  | 20        |
| <b>1 INTRODUCCIÓ</b>  | <b>21</b> |
| 1.1 Objecte d'estudi  | 21        |
| 1.2 Estat de la qüestió   | 23        |
| 1.3 Hipòtesi i objectius  | 26        |
| 1.4 Metodologia   | 27        |
| 1.5 Fonts per a l'estudi  | 29        |
| 1.6 Sistematització del treball   | 34        |
| <b>PRIMERA PART. MARC TEÒRIC, DISCIPLINARI I PATRIMONIAL</b>                        | <b>39</b> |
| <b>1 JARDINS: L'ART EFÍMER DEL PAISATGE ABSOLUT</b>                                 | <b>43</b> |
| 1.1 Factors materials i ideològics  | 46        |
| 1.2 L'estudi dels jardins en la disciplina historicoartística: panorama metodològic | 51        |
| <b>2 LES POÈTIQUES DEL JARDÍ</b>  | <b>59</b> |
| 2.1 La natura mítica, el paisatge sagrat  | 60        |
| 2.2 El paradís a la terra   | 63        |
| 2.2.1 El jardí islàmic  | 63        |
| 2.2.2 El jardí medieval en la cultura cristiana i feudal                            | 66        |
| 2.3 La geometria del paisatge i l'eclosió del jardí clàssic                         | 70        |
| 2.3.1 El jardí renaixentista o a la italiana  | 71        |
| 2.3.2 El jardí barroc o racionalista  | 75        |

|            |   |            |
|------------|---|------------|
| <b>2.4</b> | <b>La mirada sensible del territori i el descobriment del paisatge: el jardí de la Il·lustració i el Romanticisme</b>                     | <b>79</b>  |
| 2.4.1      | El jardí paisatgista i l'estètica del pintoresc   | 80         |
| 2.4.2      | Del pintoresc al sorgiment del jardí romàntic   | 87         |
| 2.4.3      | Noves funcions i noves tipologies de jardins a les ciutats del segle XIX. Eclecticisme i retorn al formalisme                             | 89         |
| <b>3</b>   | <b>LA DIMENSIÓ PATRIMONIAL DEL JARDÍ</b>  | <b>95</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Les albors del sentiment patrimonial envers els jardins i la indefinició legislativa</b>   | <b>97</b>  |
| <b>3.2</b> | <b>El jardí històric com a bé patrimonial i paisatge cultural. De la Carta de Florència (1981) a la Carta Europea del Paisatge (2000)</b> | <b>101</b> |
|            | <b>SEGONA PART. LA MEMÒRIA DEL JARDÍ. DE L'ANTIGUITAT A L'EDAT MODERNA</b>  | <b>107</b> |
| <b>4</b>   | <b>DE LA REPRESENTACIÓ DEL PARADÍS A LA IDEA DEL JARDÍ EN LA SOCIETAT MALLORQUINA DE L'ANTIGUITAT TARDANA. SEGLES II AC-VIII DC</b>       | <b>111</b> |
| <b>4.1</b> | <b>Jardins i horts a Madîna Mayûrqa. Segles X-XIII</b>  | <b>116</b> |
| 4.1.1      | Els noms del jardí  | 119        |
| 4.1.2      | Jardins i patis de l'Estat i de l'elit local  | 122        |
| <b>4.2</b> | <b>Prats i vergers a la Ciutat de Mallorca a la Baixa Edat Mitjana. Segles XIV-XV</b>   | <b>127</b> |
| 4.2.1      | El Pla de la ciutat   | 135        |
| 4.2.2      | Intra murs  | 138        |
|            | El prat i l'hort del castell reial de l'Almudaina   | 143        |
| <b>5</b>   | <b>EL JARDÍ CLASSICISTA DE L'EDAT MODERNA</b>   | <b>148</b> |
| <b>5.1</b> | <b>Més enllà de l'hort: la configuració del jardí artístic en els segles XVI i XVII</b>   | <b>151</b> |
| 5.1.1      | El jardí en el programa del casal senyorial de Ciutat de Mallorca   | 151        |
|            | El jardí classicista de la Llotja   | 156        |
|            | Els jardins renaixentistes del Palau de l'Almudaina   | 161        |
| 5.1.2      | El sorgiment del jardí en el context rural  | 167        |
| <b>5.2</b> | <b>La plenitud del jardí barroc. Des de l'inici del segle XVIII fins a la dècada de 1770</b>  | <b>175</b> |
| 5.2.1      | El jardí com a projecte de paisatge i programa de representació social  | 177        |
| 5.2.2      | Jardins en els casals urbans  | 182        |
|            | Els jardins de Can Vivot  | 186        |
| 5.2.3      | Els jardins de les possessions senyoriales en el segle XVIII  | 188        |
|            | <b>TERCERA PART. DEL PAISATGE IL·LUSTRAT A L'ECLECTICISME BURGÈS</b>  | <b>197</b> |
| <b>6</b>   | <b>EL PAISATGE IL·LUSTRAT I EL JARDÍ NEOCLÀSSIC. DEL DARRER TERÇ DEL SEGLE XVIII A LA MEITAT DEL SEGLE XIX</b>                            | <b>201</b> |
| <b>6.1</b> | <b>El projecte científic i artístic de la Il·lustració i la nova cultura del jardí</b>  | <b>206</b> |
| <b>6.2</b> | <b>Horts d'experimentació i jardins botànics</b>  | <b>219</b> |

|            |  |            |
|------------|--|------------|
| <b>6.3</b> | <b>El sorgiment de l'espai públic i la sistematització de la jardineria urbana de la Il·lustració</b>                        | <b>224</b> |
|            | El passeig de Jesús (1784)   | 226        |
|            | El Born d'Isidro Velázquez (1812)  | 228        |
|            | El passeig de la Rambla  | 230        |
|            | El jardí botànic de l'Hospital General   | 232        |
| <b>6.4</b> | <b>El programa del jardí en la residència semiurbana i rural. De la possessió a la vil·la il·lustrada</b>                    | <b>235</b> |
|            | Fisiocràcia i jardins en la possessió de Roqueta   | 238        |
| <b>7</b>   | <b>LA SENSIBILITAT ROMÀNTICA I LA JARDINERIA ECLÈCTICA. DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX A LES ACABALLES DE LA CENTÚRIA</b> | <b>245</b> |
| <b>7.1</b> | <b>El descobriment del paisatge i l'exotisme del jardí</b>   | <b>245</b> |
| <b>7.2</b> | <b>La culminació del projecte il·lustrat del jardí científic. El jardí botànic de l'Institut Balear</b>                      | <b>251</b> |
| <b>7.3</b> | <b>L'apogeu de la jardineria urbana</b>  | <b>253</b> |
|            | El Saló de la Princesa   | 255        |
|            | La Glorieta de la Reina i l'Hort del Rei   | 258        |
|            | El jardí botànic de la Misericòrdia  | 264        |
| <b>7.4</b> | <b>Jardins i parcs de les possessions</b>  | <b>267</b> |
|            | Parcs i jardins de Sa Coma, Canet i el Salt de Son Fortesa   | 270        |
|            | El parc romàntic de Miramar  | 278        |
| <b>7.5</b> | <b>La residència de camp de la burgesia</b>  | <b>289</b> |
|            | Els jardins de Can Coll i de Son Lledó   | 291        |
| <b>7.6</b> | <b>Horts, jardins i paisatge en les residències suburbanes d'El Terreno</b>  | <b>294</b> |
|            | Les vil·les suburbanes de Can San Simon, Can Quetgles i Villa Florida  | 309        |
|            | <b>QUARTA PART. TUTELA DELS JARDINS HISTÒRICS I CASOS D'ESTUDI</b>   | <b>315</b> |
| <b>8</b>   | <b>MARC LEGISLATIU I TUTELA DE JARDINS HISTÒRICS A ESPANYA</b>   | <b>319</b> |
| <b>8.1</b> | <b>Antecedents: les primeres declaracions de jardins artístics</b>   | <b>320</b> |
| <b>8.2</b> | <b>La incorporació del jardí en la legislació i primers instruments de tutela</b>  | <b>323</b> |
| <b>8.3</b> | <b>El marc normatiu vigent i les accions de tutela en matèria de jardins històrics</b>                                       | <b>325</b> |
| <b>9</b>   | <b>EL JARDÍ HISTÒRIC EN EL MAR LEGISLATIU I COMPETENCIAL DEL PATRIMONI HISTÒRIC A MALLORCA</b>                               | <b>328</b> |
| <b>9.1</b> | <b>Acció tutelar sobre els jardins de Mallorca</b>   | <b>330</b> |
| <b>9.2</b> | <b>Els Béns d'Interès Cultural en categoria de Jardí Històric. Anàlisi de les declaracions i estat administratiu</b>         | <b>332</b> |
|            | 9.2.1 Les declaracions de jardins a l'empara de la Llei de 13 de maig de 1933  | 335        |
|            | El jardí artístic d'Alfàbia  | 335        |

|   |            |
|---|------------|
| Els jardins artístics incoats a la dècada de 1980                           | 336        |
| 9.2.2 Les declaracions de jardins històrics a l'empara de la Llei 12/1998   | 342        |
| La culminació de la declaració del jardí històric de Son Berga              | 342        |
| La declaració de jardí històric de Natzaret/Can Rubert                      | 344        |
| <b>10 ELS JARDINS D'ALFÀBIA</b>   | <b>349</b> |
| <b>10.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió</b> | <b>351</b> |
| <b>10.2 Els Bennàssar i els indicis d'un jardí medieval</b>                 | <b>357</b> |
| <b>10.3 Els passeigs barrocs</b>  | <b>359</b> |
| <b>10.4 Les reformes vuitcentistes i la creació del jardí romàntic</b>      | <b>366</b> |
| <b>10.5 Conclusions</b>   | <b>370</b> |
| <b>11 ELS JARDINS DE LA GRANJA</b>  | <b>377</b> |
| <b>11.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió</b> | <b>378</b> |
| <b>11.2 El jardí de dalt: del classicisme a l'estètica del pintoresc</b>    | <b>382</b> |
| <b>11.3 El jardí de baix: la reconversió lúdica de l'hort</b>               | <b>387</b> |
| <b>11.4 Conclusions</b>   | <b>390</b> |
| <b>12 ELS JARDINS DE SON BERGA</b>  | <b>397</b> |
| <b>12.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió</b> | <b>398</b> |
| <b>12.2 La inspiració francesa del jardí geomètric</b>                      | <b>401</b> |
| <b>12.3 L'ampliació romàntica</b>   | <b>405</b> |
| <b>12.4 Conclusions</b>   | <b>406</b> |
| <b>13 ELS JARDINS DE SON MORAGUES</b>                                       | <b>413</b> |
| <b>13.1 Evolució històrica i configuració paisatgística</b>                 | <b>414</b> |
| <b>13.2 La gruta de l'Hort Gran</b>   | <b>417</b> |
| <b>13.3 El jardí de les Murteres</b>  | <b>420</b> |
| <b>13.4 El jardí de sa Muntanyeta</b>                                       | <b>423</b> |
| <b>13.5 Conclusions</b>   | <b>426</b> |
| <b>14 ELS JARDINS DE RAIXA</b>  | <b>433</b> |
| <b>14.1 Evolució històrica i configuració paisatgística</b>                 | <b>436</b> |

|      |  |            |
|------|--|------------|
| 14.2 | <b>Els sistemes hidràulics</b>   | <b>448</b> |
| 14.3 | <b>Els jardins en l'època Moderna</b>                                      | <b>451</b> |
| 14.4 | <b>La configuració classicista del paisatge per a un ideari il·lustrat</b> | <b>452</b> |
| 14.5 | <b>De l'ideal il·lustrat al paradís romàntic</b>                           | <b>474</b> |
| 14.6 | <b>Conclusions</b>   | <b>486</b> |
| 15   | <b>ELS JARDINS DE CAN RUBERT</b>   | <b>495</b> |
| 15.1 | <b>Evolució històrica i configuració paisatgística</b>                     | <b>498</b> |
| 15.2 | <b>L'hort i els jardins de dalt</b>  | <b>501</b> |
| 15.3 | <b>El jardí de baixada a la mar</b>  | <b>506</b> |
| 15.4 | <b>El jardí del Pirata</b>   | <b>509</b> |
| 15.5 | <b>Conclusions</b>   | <b>511</b> |
| 16   | <b>EL JARDÍ DE SON MARROIG</b>   | <b>519</b> |
| 16.1 | <b>Evolució històrica i configuració paisatgística</b>                     | <b>519</b> |
| 16.2 | <b>Arquitectura classicista i sentiment romàntic</b>                       | <b>521</b> |
| 16.3 | <b>Conclusions</b>   | <b>526</b> |
| 17   | <b>EL JARDÍ DE SON TORRELLA</b>  | <b>529</b> |
| 17.1 | <b>Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió</b>     | <b>529</b> |
| 17.2 | <b>El cottage garden de Son Torrella</b>                                   | <b>532</b> |
| 18   | <b>CONCLUSIONS</b>   | <b>535</b> |
| 19   | <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | <b>545</b> |
| 19.1 | <b>Bibliografia específica</b>   | <b>545</b> |
| 19.2 | <b>Bibliografia de referència</b>  | <b>561</b> |
| 19.3 | <b>Fonts bibliogràfiques i estudis de fonts</b>                            | <b>570</b> |
| 20   | <b>ANNEX</b>   | <b>575</b> |
| 20.1 | <b>Taula: relació de plantes citades</b>                                   | <b>576</b> |
| 20.2 | <b>Documents</b>   | <b>578</b> |

|             |                                 |            |
|-------------|---------------------------------|------------|
| <b>20.3</b> | <b>Llistat d'il·lustracions</b> | <b>612</b> |
| 20.3.1      | Làmines                         | 612        |
| 20.3.2      | Figures                         | 612        |

## VOLUM II

Cd-Rom: imatges.



## RESUMS

## Resum

La present tesi doctoral té per objecte l'estudi històric, artístic i patrimonial dels jardins de Mallorca en els segles XVIII i XIX. Es tracta d'un camp d'estudi que ha restat marginal en l'àmbit de la investigació acadèmica local. El període coincideix amb un moment àlgid en la creació de jardins. Així mateix, defensam que delimita l'inici i el desenvolupament d'una renovada cultura de la jardineria. A la gènesi del procés hi identifiquem els efectes de la Il·lustració, que es consolidaran en el decurs del vuit-cents. Per tal de comprendre i interpretar les especificitats i l'abast de les aportacions illenques, amplifiquem el marc cronològic de l'anàlisi des de les primeres manifestacions físiques i conceptuals del jardí.

El discurs es basteix sobre paràmetres teòrics i metodològics que es fonamenten en la interpretació del jardí com a un espai vinculat a un sistema de paisatge i com a fenomen especialment sensible als canvis i a les transformacions. En conseqüència, l'anàlisi contempla la incidència dels diferents factors socials, artístics i culturals. Àdhuc, es dedica especial atenció a les especificitats morfològiques i a les regles precises que configuren el paisatge, urbà i rural, en el qual el jardí s'integra i contribueix a caracteritzar.

L'estudi és el resultat de la sistematització de la informació i de les dades procedents del treball de camp i de la investigació arxivística, tant dels jardins existents com dels ja desapareguts. L'exposició dels resultats s'articula en quatre parts: en la primera s'estableix el marc disciplinari del jardí com a objecte d'estudi de la Història de l'Art, des de la seva doble perspectiva com a manifestació artística i com a bé patrimonial. En la segona s'exposen els coneixements actualitzats de l'evolució dels jardins des de l'Antiguitat fins a l'Època Moderna. La tercera se centra en l'anàlisi de la pràctica de la jardineria en els segles XVIII i XIX. En la quarta i última part, es fa una valoració crítica de la gestió patrimonial dels jardins, en la qual s'inclou l'estudi específic dels vuit exemplars que en l'actualitat gaudeixen de protecció en categoria de Jardí Històric.

Els objectius generals que es plantegen són: aportar una sistematització cronològica i estilística; valorar la importància quantitativa i qualitativa que ha tengut la creació dels jardins en el discurs general de les arts a Mallorca i determinar la seva incidència en la caracterització del paisatge cultural illenc. Així mateix, es proposen els instruments científics i metodològics per a cobrir les llacunes existents sobre el tema i contribuir, des de la disciplina de la Història de l'Art, a l'eficàcia de les accions tutelars.

## Resumen

Esta tesis doctoral tiene por objeto el estudio histórico, artístico y patrimonial de los jardines de Mallorca en los siglos XVIII y XIX. Se trata de un campo de estudio que se ha mantenido al margen del ámbito de la investigación académica local. El periodo coincide con un momento álgido en la creación de jardines. Así mismo, defendemos que delimita el inicio y el desarrollo de una renovada cultura de la jardinería. En la génesis del proceso identificamos los efectos de la Ilustración, que se consolidaron a lo largo del ochocientos. Para comprender e interpretar las especificidades y el alcance de las aportaciones isleñas, amplificamos el marco cronológico del análisis desde las primeras manifestaciones físicas y conceptuales del jardín.

El discurso se construye sobre parámetros teóricos y metodológicos que se sustentan en la interpretación del jardín como un espacio vinculado a un sistema de paisaje y como fenómeno especialmente sensible a los cambios y a las transformaciones. En consecuencia, el análisis contempla la incidencia de los diferentes factores sociales, artísticos y culturales. Igualmente, se dedica especial atención a las especificidades morfológicas y a las reglas precisas que configuran el paisaje, urbano y rural, en el que el jardín se integra y contribuye a caracterizar.

El estudio es el resultado de la sistematización de la información y de los datos procedentes del trabajo de campo y de la investigación archivística, tanto de los jardines existentes como de los ya desaparecidos. La exposición de los resultados se articula en cuatro partes: en la primera se establece el marco disciplinario del jardín como objeto de estudio de la Historia del Arte, desde su doble perspectiva como manifestación artística y como bien patrimonial. En la segunda se exponen los conocimientos actualizados de la evolución de los jardines desde la Antigüedad hasta la Época Moderna. La tercera se centra en el análisis de la práctica de la jardinería en los siglos XVIII y XIX. En la cuarta y última parte, se hace una valoración crítica de la gestión patrimonial de los jardines, en la cual se incluye el estudio específico de los ocho ejemplares que en la actualidad gozan de protección bajo la categoría de Jardín Histórico.

Los objetivos generales que se plantean son: aportar una sistematización cronológica y estilística; valorar la importancia cuantitativa y cualitativa que ha tenido la creación de los jardines en el discurso general de las artes en Mallorca y determinar su incidencia en la caracterización del paisaje cultural isleño. Así mismo, se proponen los instrumentos científicos y metodológicos para cubrir las lagunas

existentes sobre el tema y contribuir, desde la disciplina de la Historia del Arte, a la eficacia de las acciones tutelares.

## Abstract

The subject of this doctoral thesis is the study of the historical, artistic and heritage aspects of the gardens constructed in Mallorca during the eighteenth and nineteenth centuries. It is an area of investigation that has remained barely researched among the local academic circles. It is in this period when the creation of gardens reaches one of its highest points. Furthermore, this paper demonstrates that both centuries define the start and further development of a renewed culture in gardening. The influence of the Enlightenment is clearly identified at the origin of the process and it will be consolidated in the course of the second century. To understand and interpret the specificities and the scope of the local contributions, we shall widen the chronological framework of the analysis going back to the early conceptual and physical manifestations of the garden.

The argument is built on theoretical and methodological parameters which are based on the interpretation of the garden as a space connected to the landscape, a garden which is particularly sensitive to changes and transformations. Consequently, the analysis includes the impact from the social, cultural and artistic factors of the region. Also, a close scrutiny has been applied over the specific morphology and precise rules that shape the particular landscape, both urban and rural, where the garden is integrated and, in turn, contributing to its characterisation.

This study is the result of the systematization of general information collection, fieldwork data and archival research, either from existing and extinct gardens. The results are presented in four sections: the first one sets the disciplinary framework of the garden as an object of study of Art History, because it is an art form as well as a heritage resource. The second section offers an up to date knowledge in the evolution of the gardens, from Antiquity to the Modern Age. The third one focuses on the analysis of the practice of gardening in the eighteenth and nineteenth centuries. The fourth section consists of a critical appraisal of heritage management concerning gardens, including a specific study of the eight existing units protected under the category of Historic Garden.

The general objectives considered are, to provide a chronological and stylistic systematization, to assess the quantitative and qualitative significance of the

creation of gardens on the general discourse of the arts in Mallorca and, to determine their impact on the characterization of the cultural landscape. In addition, this work suggests several scientific and methodological instruments to overcome the existing shortcomings on the subject and to contribute, through the discipline of Art History, to the effectiveness of the tutelary actions .

## 1 Introducció

### 1.1 Objecte d'estudi

L'estudi històric, artístic i patrimonial dels jardins de Mallorca va venir motivat per un supòsit d'ordre acadèmic i patrimonial i, també, per una preferència personal. En l'àmbit illenc, els jardins constitueix un dels camps menys estudiats per la disciplina historicoartística. La manca d'atenció historiogràfica contrasta amb el fet de tractar-se d'una categoria de bé cultural reconeguda per les legislacions estatal i autonòmica de patrimoni històric, que ha despertat un interès social i polític creixent en les darreres dècades. Però l'aplicació de la normativa ha estat conjuntural i no sempre ha contribuït a la salvaguarda efectiva i al millor coneixement dels jardins. L'atracció personal envers el tema i per les qüestions relacionades amb la construcció i l'evolució del paisatge, s'ha vist alentida per la nostra dedicació professional, que s'ha concretat en la docència acadèmica, l'activitat investigadora i la participació en diversos projectes de restauració de jardins històrics.

L'objectiu central de la tesi és el desenvolupament de l'art de la jardineria entre la segona meitat del segle XVIII i el segle XIX. No obstant això, cal assenyalar que la investigació s'ha adreçat a incloure els orígens del jardí a Mallorca. D'aquesta manera, ens referirem a l'Antiguitat, a l'època medieval, al Renaixement i a la primera època del Barroc. Hem pres en consideració dos arguments: primer, perquè els antecedents ens ajuden a comprendre la seqüència cronològica central de l'estudi; segon, perquè ens permeten justificar alguns aspectes de la tesi que

desenvoluparem en relació al debat sobre hort i jardí en els períodes medieval i modern.

La delimitació cronològica en els segles XVIII i XIX, se sustenta en dos tipus d'arguments: perquè constitueix una seqüència amb entitat històrica i historicoartística, i perquè es produeixen canvis en la configuració i percepció del paisatge i es concreta en una específica cultura de la jardineria. A la gènesi dels processos evolutius i de les transformacions substancials hi ha una revolució cultural: la Il·lustració. Els seus efectes es deixaren sentir i es consolidaren en el decurs del segle XIX, sempre associats als canvis de paradigmes socials, els quals es manifestaran en el desenvolupament urbà, la irrupció de la burgesia i l'establiment de noves relacions socials i econòmiques entorn de l'estructura de propietat de la terra.

Històricament, el segle XVIII fou particularment intens i complex en els camps polítics i culturals, els quals s'han interpretat com a cabdals en l'esdevenir històric de l'illa. L'adveniment de la dinastia borbònica marcà el punt de partida i significà la desaparició del Regne de Mallorca com a entitat política, amb la imposició del Decret de Nova Planta (1715) derivat directament del dret de conquesta. Altrament, l'etapa compresa entre 1750 i 1830 ha estat considerada per la historiografia local com de llindar històric, en la qual coincidiren fets determinants. Per una banda, significà la confirmació i apogeu de les estructures de l'Antic Règim, que quedaria exemplificat amb el rol fonamental de la noblesa en el nou sistema de relacions socials, sustentat sobre una ferma base territorial. Per l'altra, es posaren els fonaments que farien trontollar el sistema i es donaria pas a la contemporaneïtat.

En paral·lel, s'iniciava un procés de modernització científica, cultural i artística, ric en tendències i matisos estilístics. L'alteració dels paradigmes de la societat illenca, inspirada per l'ideari il·lustrat, va tenir transcendència en la configuració del territori, no només en el seu aspecte físic, sinó també pel que fa a la percepció com a paisatge. En la concreció d'ambdós fenòmens hi contribuïren altres factors, tals com: la irrupció del sentiment d'aproximació al camp i la seva progressiva difusió

entre la burgesia i les classes populars, i la bifurcació dels afers científics i artístics, que significà la sistematització dels propis mètodes i instruments d'estudi i de coneixement científic i la institucionalització de l'art.

Les transformacions s'operaren tant en el context urbà com en el rural, així com en els àmbits privat i públic. En la modulació del paisatge, la creació de jardins s'establí com a argument ineludible tant en la configuració de la ciutat moderna, com en el marc residencial. Dotats de més continguts i funcions, sorgiren noves tipologies, s'ampliaren els referents estilístics i formals i s'enriquiren els resultats artístics. Els primers indicis dels canvis, com succeí en altres àmbits, es detecten ben entrada la segona meitat del set-cents, encara que la consolidació del procés tindrà lloc ja dins la següent centúria i es tanca cap al final d'aquesta.

## 1.2 Estat de la qüestió

L'estudi dels jardins en el període delimitat ha estat especialment prolífic en el marc internacional i nacional. En el panorama europeu coincideix amb l'elaboració, desenvolupament i difusió del jardí paisatgista, mentre que en el nacional, s'assisteix a un moment de revifament de l'activitat jardineria sota nous paràmetres culturals. Tal com veurem, la construcció de jardins va ser incentivada des de la cort borbònica, com a instrument clau del programa il·lustrat de modernització i progrés. La historiografia espanyola ha subratllat alguns aspectes que singularitzen el discurs del jardí en els segles XVIII i XIX. Per una part, la difusió del nou estil originat a Anglaterra, seguí un procés lent i pausat, i s'ha evitat parlar de paisatgisme per l'escassa repercussió que va tenir. De fet, el set-cents restà dominat per l'estil formal, mentre que el paisatgisme només es donà en casos excepcionals al final de la centúria, mentre que en la següent s'imposaria el romanticisme. Per una altra part, s'ha advertit de la inoperància d'unificar sota un mateix discurs tots els territoris, perquè existeixen evidents diferències quant a preferències estilístiques i solucions tipològiques (Soto Caba 1993, Rabanal 1994, Anón 1999, Luengo & Miralles 2007, Luengo 2007). Encara que la incidència de la

cort seria generalitzada en la introducció de la jardineria urbana i en la creació dels jardins botànics, seria relativa pel que fa a la promoció privada.

Hom ha coincidit en afirmar que les particularitats en els processos d'assimilació dels nous estils vendrien motivades per la diversa configuració de la geografia espanyola, per la tradició històrica i cultural pròpies de cada un dels territoris i pel grau de condicionament de les pautes locals. Així es desprèn dels estudis específics dels jardins d'Andalusia (Tito & Casares 2011), Galícia (Sánchez 2010), València (Rodríguez 1996) o Catalunya (Ribas & Vidal 1998).

Tanmateix, la historiografia mallorquina s'ha mantingut al marge del debat general. Endemés, no existeixen estudis específics d'aquest període i els coneixements que es tenen deriven de les històries generals, de caràcter divulgatiu, que abasten un ampli marc cronològic, a les que se sumen algunes monografies i assaigs sobre casos concrets. No obstant, l'interès pels jardins illencs es produí en una data relativament primerenca. Els autors nord-americans, Arthur Byne i Mildret Stapley van ser els primers a considerar els jardins com a part del discurs arquitectònic i artístic. A *Majorcan Houses and Gardens*, publicada a Nova York el 1928, van aportar la primera interpretació dels jardins rurals. Des d'una visió crítica, elogiaren l'articulació del paisatge tot ressaltant les particularitats i l'harmoniosa relació que s'establia entre el jardí i l'entorn econòmic de la finca rústica. La tesi, en essència, segueix vigent.

Les aportacions més exhaustives es deuen als historiadors Aina Pascual i Jaume Llabrés, com a autors de diversos estudis. El primer fou *Jardines de Mallorca. Tradición y estilo*, publicat en dos volums (1990) i, posteriorment, reeditat en un sol volum (2003). Aquesta obra se centrà, també, en els jardins rurals i abasta des de l'època medieval fins a la contemporània. Els autors es fixaren com a objectiu demostrar que la construcció de jardins a l'illa és tradició històrica, que presenta algunes particularitats que vénen determinades per la pervivència dels traçats i motius de l'hort medieval, que s'imposen per sobre dels models artístics forans fins més enllà del segle XVII. Tanmateix, mostraren una especial determinació en proposar adscripcions estilístiques prou fermes. Pocs anys després, seguí la



publicació de *Jardines de Palma* (1993), que fou reeditada i ampliada amb la incorporació de nous documents i amb la inserció de la jardineria pública en l'etapa de transició del segle XX al XXI. Sens dubte, ambdues obres es poden valorar com a referents en el coneixement històric dels jardins a Mallorca. Amb tot, tal com anirem argumentant, la tesi que basteix el discurs de les dues publicacions citades és qüestionable en alguns aspectes, alhora que cal revisar algunes adscripcions estilístiques.

Al marge de l'àmbit pròpiament historiogràfic, una aportació senyera va ser deguda a Gabriel Alomar i Esteve (1910-1997). A través de la seva activitat d'arquitecte i urbanista, i puntualment en alguns assaigs, interpretà els jardins com a una tradició secular pròpia de l'illa, que el portaren a fer la primera reivindicació sobre la necessitat d'integrar-los en el patrimoni històric (Alomar & Alomar 1994). En destacà les seves particularitats, les quals atribuï a la perfecta simbiosi entre la tradició hispano-àrab i la renaixentista italiana; una circumstància que, segons l'autor, els feien únics en l'art de la jardineria. El projecte de l'Hort del Rei (1957) constitueix el testimoni més representatiu d'aquesta tesi (Roman 2001).

A parer nostre, l'argumentari subscrit per la historiografia local resulta insuficient per a comprendre i interpretar les singularitats dels jardins illencs. En primer lloc, perquè del discurs s'infereix la incidència de la visió romàntica dels historiadors i dels viatgers vuitcentistes, guiats en part per l'afany comú a l'època per l'exotisme de l'herència hispano-àrab. En segon lloc, perquè es fonamenta sobre una idea de permanència i d'immutabilitat de traçats i dissenys. Les diverses aportacions consideren els jardins com a espais que han restat congelats en el temps i, gairebé, aliens a l'esdevenir històric i artístic, a excepció de la importància concedida al model renaixentista italià. D'aquí deriven les dificultats a l'hora d'intentar fixar adscripcions estilístiques. En síntesi, la història dels jardins de Mallorca s'ha construït a partir d'arguments poc flexibles, a manera de tòpics historiogràfics, els quals no permeten explicar la varietat de solucions i tipologies, alhora que es mostren ineficaços per a la salvaguarda dels valors patrimonials que integren.

### 1.3 Hipòtesi i objectius

En el panorama actual s'imposa, per tant, la necessitat d'elaborar un marc teòric que permeti integrar i explicar la riquesa visual i la complexitat conceptual dels jardins dels segles XVIII i XIX, la singularitat de les intervencions i les variades tipologies que es desplegaran. Així mateix, cal aportar instruments científics i metodològics per a cobrir les llacunes existents i contribuir, des de la disciplina de la Història de l'Art, a l'eficàcia de les accions tutelars. Aquests són els objectius generals del present estudi.

La tesi que plantejam és que cap a la segona meitat del segle XVIII, s'inicia una etapa específica en la cultura del jardí a Mallorca. Es fonamenta sobre una nova relació amb la natura inspirada per l'ideari il·lustrat, que s'expressa en una doble via: l'ànnsia de coneixement científic i l'apreciació sensible del territori, la qual derivarà en la consciència de paisatge i culminarà sota la influència del romanticisme. El jardí s'establirà com a espai de confluència d'ambdós processos, de manera que s'incrementaran les seves funcions i continguts artístics i culturals, alhora que no restaran exclosos els científics. Així mateix, es pot parlar de moment àlgid en la construcció de jardins. Precisament, fou en aquest període quan es bastiren els jardins més rellevants de l'àmbit rural, alguns dels quals gaudeixen en l'actualitat de protecció específica com a béns d'interès cultural en la categoria de jardí històric.

Del procés d'assimilació i adaptació dels models artístics de jardins a la realitat local, se'n derivaran algunes especificitats formals i, dels ritmes en què s'operen, unes seqüències cronològiques concretes. És precís, per tant, conèixer les pautes o condicionaments preexistents per tal de valorar l'originalitat de les propostes.

En atenció als pressupòsits establerts, ens hem proposat d'assolir els següents objectius:

- Identificar els models estilístics i tipològics sobre els quals s'inspiraren els jardins de Mallorca.
- Conèixer i valorar la incidència de la tradició local.
- Establir els paràmetres socials, culturals i artístics, així com els paradigmes ideològics sobre els quals s'han bastit la complexitat visual i conceptual dels jardins.
- Analitzar les diferents tipologies.
- Reconèixer els trets particulars i els valors que determinen les especificitats.
- Proposar cronologies constructives i perioditzacions estilístiques.
- Oferir una àmplia perspectiva de l'art dels jardins, més enllà de la classificació estilística, amb l'objectiu d'aportar una interpretació dels jardins com a creació artística però també cultural.
- Interpretar i comprendre els jardins com a béns que els fan mereixedors d'una categoria patrimonial.

#### 1.4 Metodologia

Hem articulat la proposta a partir de quatre premisses teòriques que resten interrelacionades.

- Primera: ens situam lluny de la visió del jardí com a espai immutable, ans al contrari, en defensam la variabilitat com a fet intrínsec a la mateixa natura del jardí, derivada dels elements que el configuren, essencialment vegetals, però també sensible als canviants gustos, valors i pretensions dels seus promotors.
- Segona. Entenem el jardí com a construcció física, però també conceptual. En la seva definició i configuració hi intervenen factors d'orde material i ideològic, siguin històrics, polítics, religiosos, etc.
- Tercera. Consideram el jardí com a un fet artístic, perquè l'objectiu que persegueix és eminentment estètic i carregat d'historicitat, amb vocació

lúdica, recreativa, representativa o científica. En conseqüència, els arguments que el regeixen i les formes que el defineixen no es poden explicar només en relació a tradicions seculares, sinó en el marc del desenvolupament historicoartístic.

- Quarta. El jardí és un espai artístic, singular i amb regles de funcionament pròpies. Però no és un fenomen autònom ni aïllat, ni tampoc un simple complement de la residència privada o de l'entorn urbà. És un espai en el qual conflueixen natura i art, com a tal assumeix un rol de trànsit entre l'arquitectura i el paisatge.

Així doncs, el jardí és un component de la caracterització cultural i artística d'una societat. El reconeixement d'aquesta realitat permet copsar el sentit de les grans realitzacions, però també reconèixer els valors dels espais més senzills en funció de la seva capacitat com a espais habitables i ornamentals. De la confluència dels aspectes relacionats, se'n deriva la seva dimensió patrimonial.

Igualment i a diferència d'altres arts, els jardins són especialment susceptibles als canvis, modificacions i remodelacions. Quan les transformacions se superposen, assumeix la condició de palimpsest. Tot just, la mutabilitat intrínseca va portar a Lionella Scazzosi (1993) a aplicar el concepte d'obra oberta elaborat per Umberto Eco, que resultava adient en el debat de la restauració. D'ambdues consideracions se'n pot extreure la següent conclusió en relació al nostre objecte d'estudi. Els canvis han contribuït a l'oblit dels traçats històrics, de manera que la història dels jardins a Mallorca s'ha articulats a partir d'allò que ha perdurat en la retina col·lectiva; d'aquí la construcció dels tòpics historiogràfics. Per tant, es fa necessari un estudi historicoartístic que prengui en consideració els jardins existents i els ja desapareguts, així com les traces evidents i les que es poden intuir.

D'acord amb aquestes consideracions, hem enllestit l'anàlisi a partir d'un enfocament metodològic que ens ha permès, per una banda, valorar la incidència dels diferents factors socials, artístics i culturals en la configuració del jardí i, per

l'altra, analitzar els diferents estadis que s'han superposat o substituït en un mateix jardí. Així doncs, el discurs teòric s'estableix a partir de la comprensió i interpretació del jardí com a un espai integrat i indissolublement vinculat a un sistema de paisatge. Aquesta formulació, que elaborà Lionella Scazzossi (2005), obre la possibilitat d'anar més enllà del context o entorn físic i històric immediats, per reconèixer les especificitats morfològiques i les regles precises que configuren el paisatge en el qual el jardí s'integra i que, a la vegada, contribueix a formalitzar. Com veurem, es tracta d'un supòsit aplicable tant en l'àmbit urbà com en el rural.

### 1.5 Fonts per a l'estudi

La informació i les dades sobre les quals es fonamenta l'estudi són el resultat d'un llarg procés d'investigació i anàlisi, fonamentat en el treball de camp i en la recerca arxivística i documental. Hem aprofitat també els resultats dels projectes de restauració en els quals hem participat. Amb tot, l'estudi no ha estat exempt de dificultats, i no sempre s'han assolit els resultats esperats. La necessària exploració del terreny i les visites als jardins s'han vist obstaculitzats, a vegades, per les reticències mostrades per alguns propietaris privats, els quals, en determinats casos no ens han permès una exploració íntegra.

Àdhuc, les principals dificultats han derivat de les causes intrínseques a la mateixa natura dels jardins i al seu procés de desenvolupament històric. Aquí les apuntam de manera sumària, però les anirem concretant a mesura que tractem els casos concrets i els tipus de fonts analitzades. La interpretació del jardí es complica quan n'han desaparegut les traces originals o s'han produït modificacions totals o parcials no documentades dels dissenys i elements constitutius. Les mancances no sempre s'han pogut esmenar amb la investigació arxivística, per l'escassetat de fonts directes i la dispersió i fragmentació de dades.

L'anàlisi dels jardins i de les restes materials conservades constitueixen les fonts primigènies del present estudi. Ara bé, d'acord amb la natura efímera i mutable del jardí, per a la seva interpretació ha estat imprescindible la informació i les dades

recollides de sis tipus de fonts: bibliogràfiques, arxivístiques, arqueològiques, cartogràfiques, gràfiques i literàries.

La bibliografia específica, encara que exigua, ens ha aportat el primer material documental a partir del qual iniciar la recerca. La informació s'ha contrastat amb els resultats de la nostra investigació, la qual cosa ha permès detectar algunes errades o confusions i confrontar les argumentacions. Així mateix, les obres més primerenques ens han servit també com a font d'interpretació. En aquest sentit, *Majorcan Houses and Gardens* pren un caràcter excepcional com a document. Publicada a principis del segle XX i profusament il·lustrada amb fotografies i dibuixos d'Arthur Byne, la seva anàlisi resulta essencial per a l'estudi dels jardins rurals per dos motius. Primer, perquè les imatges permeten avaluar el grau d'intensitat dels canvis soferts en les darreres dècades. Segon, perquè, en alguns casos, s'observen diferències entre la realitat fotogràfica i la interpretació dels dibuixos, els quals semblen recrear l'estat primigeni a partir de la informació recollida dels seus propietaris o del coneixement del projecte original. D'aquí s'infereix la voluntat documentalista dels autors.

També algunes obres de la historiografia local, encara que no tractin específicament el tema dels jardins, prenen un valor documental. Ens referim a les prou conegudes *Panorama óptico histórico y artístico de las Islas Baleares* d'Antoni Furió i al *Die Balearen* de l'arxiduc Lluís Salvador. En la primera, publicada el 1840, els gravats il·lustren la configuració dels primers passeigs urbans de Palma. El caràcter històric i descriptiu del *Die Baleren*, així com el fonament científic de la magna obra, la converteixen en una font fiable i ineludible per a qualsevol estudi del segle XIX de les Illes Balears en general i de Mallorca en particular. Així mateix, l'Arxiduc hi fa una breu reflexió sobre les possibilitats que tendria l'art dels jardins a Mallorca si tan sols es practicàs, gràcies a les avantatjoses condicions climàtiques. Emmarcada en el seu context històric i ideològic, el valor de l'obra deriva, més enllà de les dades objectives que conté, del fet de constituir un testimoni directe del concepte de la jardineria des de la sensibilitat romàntica.

En el mateix sentit, el llibre de viatges ha fornit part del discurs dedicat a la percepció del paisatge. El segle XIX coincideix amb la integració de Mallorca en el viatge romàntic a la descoberta de l'exòtic. La descripció geogràfica de l'illa és el tema central que, a vegades, es completa amb divagacions sobre els jardins més celebrats del moment, i les imatges reproduïdes amb les tècniques gràfiques i fotogràfiques, són molt valuoses. Amb tot, s'imposa una lectura preventiva perquè, majoritàriament, els termes definidors de la prosa enalteixen els aspectes que, sota la sensibilitat del viatger o de l'artista romàntic, tendeixen a accentuar el caràcter exòtic, oriental o arabitzant de paisatges i jardins. Existeixen algunes publicacions en les quals es recullen i s'analitzen les idees i la percepció dels visitants, entre les que cal destacar les Guillem Frontera (1987), Joan Miquel Fiol (1992) i la més recent obra col·lectiva dirigida per Carme Riera (2011). Tanmateix, sempre que ha estat possible, hem consultat i recollit els fragments d'interès directament de les edicions originals.

El recull de referències i notícies històriques procedents de les fonts bibliogràfiques s'ha completat amb el buidatge del *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* (a partir d'ara BSAL) i de les *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, obra publicada en cinc volums, els tres primers per Llabrés Bernal i els dos darrers per Pou Muntaner.

En concomitància amb la consideració del jardí com a part integrant d'un sistema de paisatge, han estat fonamentals les dades i les interpretacions de la construcció del territori i del paisatge dels estudis arqueològics i històrics, especialment els referits a les qüestions de l'aigua, tant pel que fa a l'àmbit urbà com al rural. Especial atenció mereixen els de Reis Fontanals (2004) sobre la síquia de Palma i els d'Helena Kirchner (1994 i 1997) sobre els sistemes hidràulics de la ruralia. Així mateix, ens hem servit dels estudis monogràfics sobre algunes possessions i de les històries locals per a la localització de dates i cronologies.

D'acord amb el pes que concedim a l'entorn històric i cultural, ha estat d'obligada consulta i anàlisi la bibliografia de referència sobre el discórrer polític, econòmic, social, cultural i artístic de l'època. En aquesta línia esmentam els estudis

historicoartístics sobre l'arquitectura illenca de Santiago Sebastián (1973), Catalina Cantarellas (1981) i Miquel Seguí (1999 i 2001). Tot i que en les respectives obres els jardins s'han tractat tangencialment, sempre en qualitat d'espais vinculats a l'arquitectura, ens han aportat el marc estilístic de referència, al qual, en termes generals, se cenyeix l'evolució del jardí. De l'evolució general de les arts i, en especial, dels estudis de pintura hem establert el marc de la percepció artística del paisatge i de l'ús ornamental del jardí i de les flors. Per a l'esdevenir històric i científic ens han servit de referència fonamental les obres col·lectives *Història de les Illes Balears* dirigida per Ernest Belenguier i la *Història de la Ciència de les Illes Balears*, en especial el tercer volum, dirigit per Isabel Moll i Josep Maria Vidal.

Per tal d'assolir els objectius que ens hem plantejat, es feia imprescindible la investigació arxivística. La tasca va ser àrdua i no sempre vam obtenir els resultats esperats. En primer lloc, per l'escassetat i la dispersió de dades i notícies. Així doncs, vàrem haver de consultar nombrosos arxius públics, locals i de fora, així com alguns privats. El llistat complet s'inclou en l'apartat de Sigles. Aquí cal destacar, entre els públics, l'Arxiu del Regne de Mallorca, l'Arxiu Municipal de Palma i l'Archivo General de Palacio, i els privats de la família Rubert i el d'Alfàbia. Val a dir que, malauradament, no fou possible la consulta de l'Arxiu de Can Vivot, en el que s'hi conserven alguns dels documents de referència dels jardins de l'època moderna. Tampoc el de Son Fortesa (Artà), procedent del cardenal Despuig, en el que és presumible que s'hi trobin documents d'interès dels jardins de Raixa.

En segon lloc, les notícies específiques de jardins són excepcionals. Tal com va apuntar Reis Fontanals (2004: 96), el silenci de les fonts s'explica, en part, perquè els jardins no varen produir un comerç d'envergadura, ni varen generar corrents econòmics importants. En conseqüència, les notícies s'han espigolat de l'abundant documentació notarial –testaments, inventaris, contractes d'obra, etc.–, dels llibres d'obra, llibres de despeses, cartes i sèries epistolars, memòries, dietaris i notes de viatges, etc.- així com de la documentació fiscal. Cal insistir en l'exigua existència de plànols, projectes, traces o de qualsevol tipus de documentació gràfica i topogràfica; uns tipus de documents que esdevenen fonamentals en la investigació



històrica dels jardins, perquè és on consta la idea rectora de la construcció, encara que sigui a escala teòrica, a més de totes les dades que aporten les llegendes que els acompanyen, en relació a autories, cronologies, etc.

En suma, la investigació arxivística ens ha permès exhumar documentació inèdita i valuosa per a la construcció del discurs, esmenar errades i confusions detectades en la bibliografia, resoldre algunes de les qüestions plantejades i plantejar noves hipòtesis. Malgrat tot, la fragmentació i l'escassetat de notícies explícites ha dificultat en extrem la tasca d'establir cronologies i seqüències completes.

La cartografia és també una font de primera mà per a la investigació dels jardins històrics. En funció de l'escala del document, és més o menys precisa en els detalls, però el seu interès deriva de la forma de representació. En el cas de la indicació d'horts, jardins i espais verds, és freqüent l'ús de formalismes gràfics que cal interpretar. Per a l'anàlisi dels jardins de Ciutat de Mallorca són bàsics els dos plànols coneguts: el pintat a l'oli, d'autor desconegut, pel que s'ha proposat una datació d'entre finals del segle XVI i principis del XVII, i el gravat d'Antoni Garau del 1644. Tot i les transformacions i els canvis puntuals en l'àmbit constructiu i urbà, el manteniment del perímetre i de l'estructura urbana de la ciutat fins al segle XX, avalen la seva vigència. Joan Tous (2002) va recollir tots els plànols de la ciutat i de l'illa de Mallorca, procedents de diferents arxius locals i espanyols. Al marge del ja conegut, hem pogut localitzar nous documents, topogràfics i de planejament de noves urbanitzacions, fins ara inèdits.

En l'apartat de les fonts gràfiques, sobresurten la pintura i la fotografia, però també els conjunts musivaris. Com afirmà Michael Jakob (2010), l'art del jardí és inseparable de la idea de representació. Per una part, remet a la qualitat semàntica del jardí com a imatge del paradís. D'aquí que els mosaics de l'Antiguitat o les obres pictòriques més recents, hagin constituït les fonts bàsiques per a aproximar-nos al concepte i al valor simbòlic concedit al jardí, i hagin estat el recurs ineludible en els casos que ens manquen les restes físiques.

Per altra banda, la forma de la representació és en si mateixa una interpretació de la realitat. Per tant, ben igual que hem procedit en el cas de la literatura de viatges, l'ús de la pintura com a font, ha exigit una interpretació contextualitzada per tal de deslligar els efectes artístics pretesos per l'autor dels motius que tenen valor documental. En aquest sentit, cal fer esment a la poesia, que hem considerat puntualment. Igual que en les representacions artístiques, les construccions literàries ens han servit per copsar el sentit i els valors al·legòrics concedits als jardins. En canvi, la fotografia permet el control dels canvis i de les transformacions, del destí o de l'ús del jardí. Quan hem disposat de sèries d'un mateix espai o element en diferents moments, ha estat una font imprescindible per il·lustrar la mutabilitat del jardí.

En definitiva, amb el concurs de totes les fonts esmentades, hem elaborat el present discurs historicoartístic amb la màxima precisió que ens ha estat possible i no exempt de dificultats, a hores d'ara, insalvables. Per exemple, no sempre ha estat possible fixar datacions o construir seqüències constructives. En conseqüència, hem hagut de recórrer a l'argumentació i al replantejament de propostes inicials, mentre que, en nombroses ocasions, hem hagut de defugir de fer afirmacions taxatives. També ha resultat complexa la interpretació, que ha requerit un temps, tal vegada massa exagerat, no tan degut a la sistematització dels resultats de la investigadora, sinó pel procés de reflexió que ha significat en l'intent de copsar el sentit de les realitzacions i seguir de manera lògica l'evolució de l'art dels jardins a Mallorca.

## 1.6 Sistematització del treball

Per tal d'assolir els objectius plantejats i abastar l'estudi dels jardins en la seva dimensió històrica i patrimonial, hem estructurat el treball en una quatre de parts.

Dedicam la primera part a la reflexió teòrica del jardí com a camp d'estudi de la Història de l'Art. L'hem articulada en tres apartats que ens permeten abastar la seva *dimensió* artística i patrimonial i reconèixer-ne els aspectes que en determinen

la seva especificitat. Així doncs, en primer lloc, hem elaborat una definició àmplia del jardí com a creació artística, amb atenció als factors i paràmetres generals sobre els quals es basteix, i en la qual exposam els enfocaments metodològics que s'han aplicat en el seu estudi. En segon lloc, en presentam l'evolució històrica, fixant-nos en els grans models i tipologies que s'han expressat a través de les diferents poètiques artístiques. Finalment, ens centram en la qüestió patrimonial, resseguint el debat teòric i legislatiu que ha generat la protecció i conservació dels jardins per concloure en la seva definició com a figura d'interès històric, artístic i paisatgístic.

Aquesta primera part constitueix el cos argumental del present estudi en relació a tres qüestions. Ens permet justificar l'opció metodològica aplicada, establir el marc evolutiu de referència a partir del qual hem delimitat les seqüències històriques i estilístiques dels jardins a Mallorca, i ens aporta els instruments tècnics per a l'anàlisi de l'acció tutelar exercida en l'àmbit local.

D'acord amb la hipòtesi plantejada, hem sistematitzat l'estudi de la jardineria a Mallorca en dues parts, des d'una visió crítica respecte dels coneixements que es tenen en l'actualitat. Així, en la segona part de la tesi, traçam l'evolució des de l'Antiguitat fins a l'Edat Moderna, per tal de reconèixer les bases artístiques i els factors històrics sobre els quals es va bastir la praxi de la jardineria. La tercera part se centra en l'estudi dels jardins dels segles XVIII i XIX, la qual és interpretada com a una nova etapa en el desenvolupament de l'art de la jardineria.

La sistematització del discurs evolutiu dels jardins a l'illa, segueix una exposició cronològica, seqüenciada en períodes històrics i etapes estilístiques que es corresponen, en l'essencial, amb el desenvolupament arquitectònic d'acord amb el neoclassicisme, el romanticisme, l'historicisme i l'eclecticisme. No obstant, al marge dels aspectes artístics diferencials, s'han comprovat continuïtats en relació als programes constructius i a la pervivència de models. Per tant, la periodització s'estableix com a mètode per a racionalitzar la informació, però no per establir delimitacions tancades.

En cada una de les etapes, analitzam el desenvolupament de l'art dels jardins en el marc urbà i rural, estudiant els programes públics i privats. Així mateix, el sistema aplicat ens permet enllestir l'examen dels jardins en els seus aspectes constructius i materials, alhora que els valors simbòlics i ideològics que s'hi concentren, sempre en connexió amb l'esdevenir polític, social, econòmic, urbanístic, etc. Cal advertir que hem obviat els jardins dels contextos conventuals, perquè no disposam de prou documentació per establir programes ni cronologies.

La quarta part està dedicada a l'anàlisi de la tutela que s'ha exercit en relació a la salvaguarda del patrimoni cultural dels jardins a Mallorca. La reflexió sobre la construcció del marc legislatiu, tant en l'àmbit estatal com autonòmic, ens ha permès detectar algunes de les causes de la problemàtica que integra la gestió del verd, les quals vénen reflectides en la revisió dels arguments i dels procediments declaració seguits en cada un dels jardins històrics protegits en l'actualitat.

Finalment, la tesi es completa amb l'anàlisi específica de vuit jardins, majoritàriament, pertanyents a grans finques rurals: Alfàbia, La Granja, Son Berga, Son Moragues, Raixa, Can Rubert, Son Marroig i Son Torrella. La seva elecció ha estat motivada per dues raons: primera, perquè són els que gaudeixen de protecció patrimonial en categoria de jardí històric; segona, perquè es construïren en el decurs dels segles XVIII i XIX. Així doncs, la seva anàlisi ens permet d'abastar els dos objectius generals que ens hem fixat en el present treball: l'estudi historicoartístic de la jardineria en l'etapa contemporània i la dimensió patrimonial dels jardins.

El discurs es sustenta amb la reproducció de documents escrits i la inclusió de tota una sèrie d'imatges. L'apartat documental s'integra en la mateixa exposició, amb la reproducció de fragments de textos i documents en cos del text o en les notes a peu de pàgina. Hem dedicat també un annex documental on hi ha la transcripció dels documents, inèdits o publicats, que hem seleccionat en funció de la seva rellevància per a justificar les nostres interpretacions. Hem de subratllar que aquest apèndix segueix el text del discurs i no obeeix a un ordre cronològic.

Pel que fa a les imatges, s'adjunten en format digital en suport CD-Rom, que constitueix el segon volum de la tesi. Hem considerat adient emprar aquest recurs perquè ens donava la possibilitat de mostrar un gran nombre d'il·lustracions i, també, en ares d'aconseguir una millor qualitat visual.

Quan a les qüestions formals, hem optat per diferenciar entre la citació bibliogràfica, per a la que hem seguit les normes APA, i la nota explicativa a peu de pàgina, sigui bibliogràfica o documental. En respecte a les cites intertextuals, ens hem cenyit als criteris actualitzats, els quals aconsellen l'ús de les cometes quan s'integren en el text, amb una extensió no superior als 70 caràcters, i prescindeixen de l'ús de la cursiva en tots els casos, també en les citacions que són en una llengua diferent de la del treball. Finalment, hem considerat adient elaborar una taula de les plantes citades, amb el nom popular que apareix al text i el seu corresponent nom científic, la qual s'adjunta en l'annex.

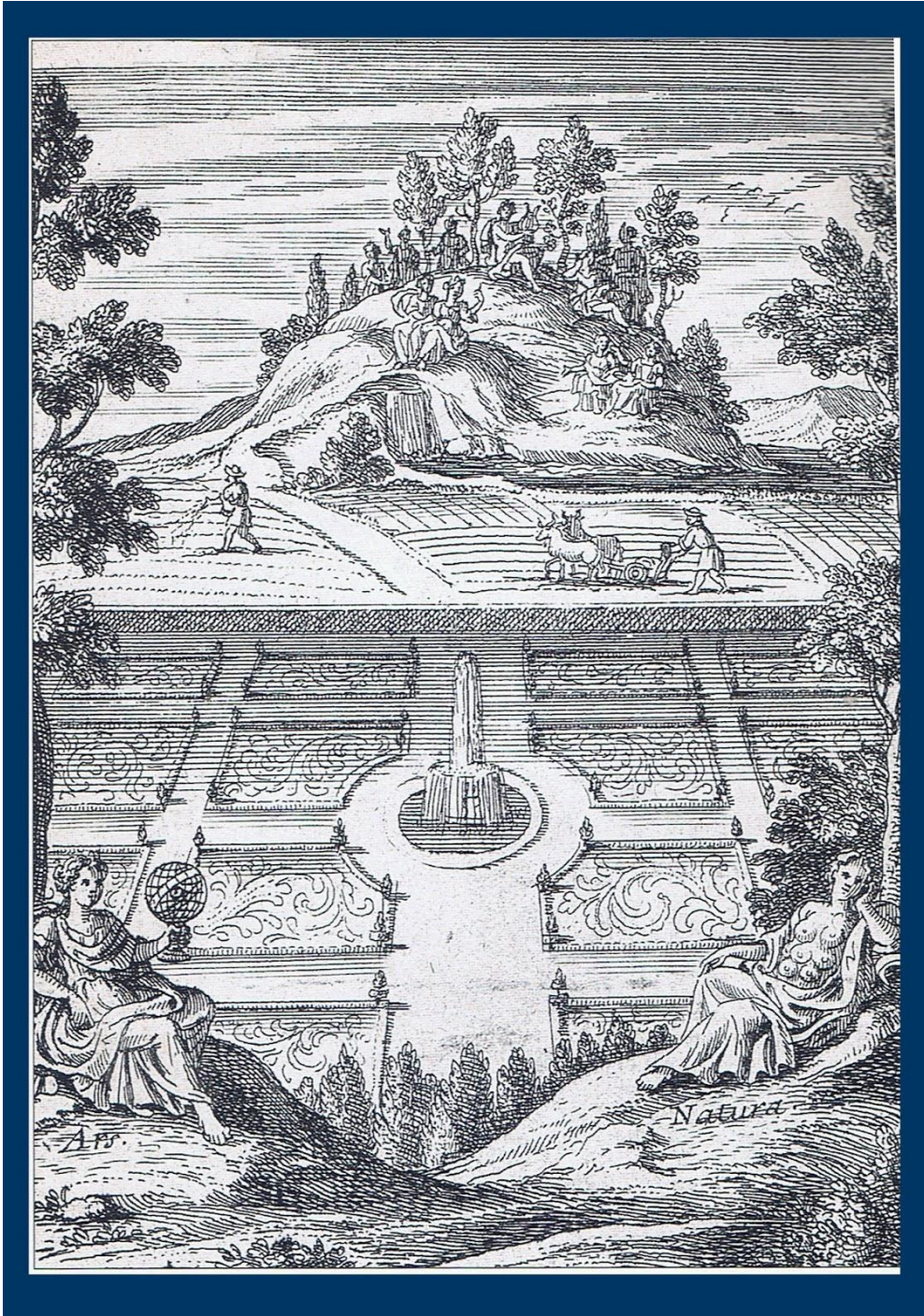
El treball que presentam no pretén ser una història exhaustiva i definitiva dels jardins de Mallorca. Som conscients d'algunes mancances i d'inevitables omissions perquè, a hores d'ara i segons ja hem indicat, no s'han pogut esmenar ni amb la recerca ni amb el treball de camp. Tanmateix, el que ens hem proposat és aportar una sistematització raonada d'un camp artístic que havia restat marginal en l'afer historicoartístic, que permeti valorar la importància quantitativa i qualitativa que ha tengut la creació dels jardins en el discurs general de les arts a Mallorca, així com la seva incidència en la caracterització del paisatge cultural. Així mateix, desitjam que serveixi com a contribució al debat historicoartístic que s'ha desenvolupat fora de l'àmbit illenc. En última instància, esperam que sigui un instrument útil per a la salvaguarda d'un patrimoni que consideram ric, complex i carregat de valors històrics, culturals i artístics.



## PRIMERA PART. MARC TEÒRIC, DISCIPLINARI I PATRIMONIAL







Làmina I. Frontispici de *Curiosités de la nature et de l'art*, de Pierre Le Lorrain de Vallemont (1703).



## 1 Jardins: l'art efímer del paisatge absolut

El jardí és un espai cultivat, sistematitzat segons un disseny explícit guiat per una voluntat estètica, i perfectament delimitat per a diferenciar-lo de l'entorn immediat, sigui rural o urbà. Els seus components essencials són naturals: la vegetació i l'aigua. La seva formalització és el resultat d'una elaboració precisa en què hi concorren tècniques, sabers científics i habilitats artístiques. El principi constructiu deriva de l'arquitectura, alhora que l'aplicació dels coneixements agronòmics, botànics i de les tècniques hidràuliques en garanteixen el funcionament i l'existència amb l'adequació als cicles naturals. L'art permet conjugar les aspiracions estètiques amb els requisits tècnics per a formalitzar i expressar un determinat concepte de jardí. D'aquí se'n deriva la seva condició com a creació artística, en la que, com afirmà Giulio Carlo Argan (1982: 156), s'hi concentren les fites d'una doble tasca humana dirigida no només a la *utilitas*, sinó també a la *venustas*.<sup>1</sup>

La pràctica de la jardineria gaudeix d'un extens desenvolupament. Majoritàriament, en el decurs dels segles apareix com a complement ambiental de l'arquitectura o de l'urbanisme, amb els quals n'ha compartit funcions i, fins i tot, ha determinat el sorgiment de particulars tipologies edilícies (pavellons, llotges, etc.). Així doncs, tal com argumenta Javier Maderuelo (1998: 95), des d'una perspectiva formal és lícit i possible considerar el jardí en el domini de l'arquitectura, però des del punt de vista estètic resulta excessivament reduccionista, donat que el jardí se situa en un àmbit de transició entre la natura i l'artifici i perquè conforma un espai amb entitat pròpia, tant des de punt de vista tècnic com des de la perspectiva històrica, cultura i artística.

A més, al contrari de l'arquitectura, l'art de la jardineria té un fonament essencialment naturalístic. Primer, per la condició dels seus components essencials.

---

<sup>1</sup> L'autor va redactar l'entrada 'Giardino e Parco' de l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (Argan 1982: 155-157). A parer nostre, constitueix una de les més clarificadores dissertacions teòriques sobre el jardí com a creació artística i document històric.

Segon, perquè s'ha bastit sobre un principi fundacional: la canviant dialèctica entre l'home i la natura. Cada civilització ha forjat una idea de la natura que ha alimentat molts aspectes de la vida i de l'art, emperò és en l'àmbit del jardí on es concreta de manera nítida. Alhora, s'hi produeix una interferència continuada amb altres poètiques, figuratives o literàries, que aporten al jardí tot el que directament o indirectament reflecteix un sentiment de natura: el desig d'immutabilitat, de control cartesià, de recreació dels ritmes fluids de la natura, d'interpretació de la bellesa teleològica.

L'expressió d'aquest mite vital sorgeix ja en les grans cultures de l'Antiguitat (Venturi 1989). Virgilio Vercelloni (1990) proposa com a paradigma el jardí egipci, que coneixem a través de les pintures parietals dels temples, els palaus i les tombes. El que decora la tomba d'un alt funcionari de Tebas (1400 aC) exemplifica el concepte del jardí egipci (Figura 1). Es desenvolupa en un recinte quadrangular, fortament tancat, segons un rigorós disseny geomètric i un sistema ordenat de plantació d'arbres -fruiters, palmeres i sicòmors- i plantes de lotus, tot dominat per un gran emparat de vinya que ombrreja el nucli central del jardí. Hi destaca també la presència de l'aigua, amb quatre safareigs equilibradament ubicats, amenitzats amb peixos i aus aquàtiques, entorn dels quals s'hi disposen els pavellons. A parer de l'autor, el jardí tebà integra tots els elements constitutius del jardí de tots els temps; aquí, el disseny geomètric, en oposició al desert sempre mutable, i l'acurada selecció vegetal, expliciten la necessitat secular de l'home per dominar i adaptar la natura d'acord amb un ideal de perfecció.

Així, tal com explica Argan (1982: 155), com en el cas de les arts figuratives en general i particularment en les decoratives, el jardí apareix com a tema iconogràfic de primera importància, no només per raons purament ornamentals, sinó sovint pel valor simbòlic que assumeix: el jardí és un lloc especial (Acidini 1996: 10), portador de significats i carregat de simbologia. En les tradicions més variades i al llarg dels segles, la complexitat visual i estètica del jardí és absolutament inseparable de la idea de representació (Jakob 2010: 11) de la imatge d'una aspiració universal: el paradís. Efectivament, com diu Rosario Asunto, la civilització

està travessada, tangencialment, per la memòria d'un jardí perdut, record de les delícies sedimentades en la imatge del paradís (Assunto 1991:32). Sobre aquest record s'estableix el binomi jardí-paradís. De fet, ambdós termes comparteixen una arrel etimològica comuna: paradís deriva del mot persa *pairi-daeza*, que els grecs adaptaren en la forma *paradeïsos* per a designar els jardins i parcs de la cort persa (Bazin 1990: 12-13). L'Elisi, l'Edèn o el paradís alcorànic són els jardins en el que es va forjar el mite literari. L'art dels jardins és doncs, absolutament inseparable de la idea de representació (Jakob 2010: 11).

Una de les materialitzacions primigènies de la idea del jardí com a espai útil, bell i revestit de valor simbòlic es concreta en l'oasi (Bazin 1990: 9; Laureano 1994: 63-84). Generalment percebut com a una surgència natural i espontània, en realitat, la part cultivada, denominada *jenna*, és el resultat de la tasca projectiva i constructiva de l'home, i la seva existència és motivada per raons d'utilitat. El disseny i l'organització determinen la totalitat de l'arquitectura de l'ambient, des del més senzill element constructiu i la complexa xarxa hidràulica, fins a la introducció de les espècies vegetals en minúscules parcel·les acuradament organitzades i cultivades com els parterres d'un jardí. Les palmeres en proveeixen l'ombra i en garanteixen la temperatura adient per sobreviure en el desert. D'aquí que, per a les civilitzacions del desert, l'oasi representa un lloc mític, quasi sagrat, que fa possible el miracle de la vida en el desert alhora que s'esdevé un miratge de bellesa enmig del no-res.

Així doncs, el jardí entès com a creació artística respon, d'acord amb la definició de Giulio Carlo Argan, a tres fets: primer, reflecteix la concepció d'una natura bella i propícia a l'existència humana; segon, implica la idea que la bellesa pot ser aïllada i realçada mitjançant una selecció del millor entre les formes naturals; i, tercer, assumeix que la bellesa natural pot ser perfeccionada per l'obra humana (Argan 1982: 156-157). En suma, tal com afirmà John D. Hunt (1996: 16), l'art dels jardins esdevé la forma més sofisticada de l'art del paisatge. Com a tal és, segons argumenta Rosario Assunto, naturalesa subjectivada, on es posa de manifest la dialèctica entre la voluntat creadora i el medi físic. La formulació teòrica deriva de la possibilitat de contemplar el jardí com a un paisatge en el qual la naturalesa

mateixa és una obra d'art, d'igual manera que, quan es mira estèticament un paisatge, aquest tendeix a configurar-se com a un jardí. En conclusió, l'autor sentència: el jardí és el paisatge absolut, una de les manifestacions més articulades de la bellesa (Assunto 1991: 50-72).

Finalment, l'art del jardí integra una manifesta especificitat: la seva condició efímera i mutable, que resta sotmesa a un doble procés d'evolució. Com a construcció física, la seva pròpia estructura morfològica està subjecte als ritmes que imposen els cicles naturals i està, en conseqüència, en permanent mutació. Com afirma Michel Baridon (2004: 12) ens trobam aquí amb la gran paradoxa dels jardins: són eterns com la natura i canviants com el paisatge; es presenten com a una celebració de l'efímer i, malgrat tot, triomfen sobre el temps, essent la forma d'art que més sembla estar-hi sotmès. Com a construcció intel·lectual, és portador de significats que són determinats per processos històrics sobre els quals es basteixen els valors socials, culturals i artístics d'un poble o civilització. Per això, cada cultura ha desenvolupat un tipus de jardí que, tal com resumeix Maderuelo (1998: 12), correspon a la seva particular visió vital i emocional del món. En definitiva, podem concloure que, a diferència de l'arquitectura, de la poesia o de la pintura, l'art del jardí és singular i autònom, perquè es formalitza sobre elements i valors que el revesteixen d'especificitat no exempta de certa paradoxa. Recollint una vegada més a Baridon: "La gran e inagotable paradoja es que esta simplicidad, esta relación directa con el mundo real, es el efecto de una imagen doble: en un jardín, la naturaleza traza su autorretrato, pero es el hombre el que concibe el cuadro" (Baridon 2004: 12).

### 1.1 Factors materials i ideològics

Com a construcció física i intel·lectual, en la creació del jardí hi conflueixen diversitat de factors d'ordre material i ideològic. Tal com adverteix John D. Hunt (1999) la teologia no és suficient per a explicar el fenomen. Hom ha considerat que tenen una incidència més o menys indirecta les condicions històriques, el

coneixement científic, les particularitats geogràfiques i la ideologia en totes les seves manifestacions. El pes que assumeix cada un d'ells dependrà del context social en què s'emmarca la creació o la transformació del jardí.

Les condicions històriques són determinants pel desenvolupament dels jardins com a espais autònoms. La seva existència es dona en el si d'una societat que té garantits els recursos per a la subsistència; una circumstància que, no necessàriament, comparteixen tots els individus d'una mateixa comunitat. La qüestió resulta essencial car suposa una intervenció més o menys extensa en el territori, en detriment de l'aprofitament productiu. Per exemple, això explica segons Argan (1982: 157), perquè en el context feudal els jardins restaren vinculats als centres de poder polític i religiós. Alhora, la conjuntura social, cultural i artística està intrínsecament relacionada amb la forma i el disseny que impera en un context històric determinat. Encara en la societat feudal, i seguint el citat autor, la dissolució de la concepció jeràrquica de la societat es troba a la base del desplaçament de l'interès del recinte del jardí en favor de l'estructura del jardí que es desenvoluparà en el Renaixement; implícitament s'estableixen les bases per a abraçar una àrea major, la delimitació de la qual dependrà només de raons de pràctica utilitat (Argan, 1982: 157). Més encara, com diu Michel Baridon (2004: 14-15) els jardins, com altres camps artístics, creuen la seva pròpia història contínuament: Roma reneix amb l'Humanisme del Renaixement, fins i tot es reinventa (Villa D'Este), i l'estil xinès es posa de moda a l'Europa del segle XVIII. Però la imitació formal requereix una lectura emmarcada en cada un d'aquests contextos culturals i artístics, dels quals depèn també l'ús i la funció que s'atorga al jardí.

El coneixement científic i la teoria del coneixement estan a la base de la construcció del concepte de natura i estableixen els límits intel·lectuals sobre els quals s'estableix la relació entre l'home i la natura. Ambdues construccions teòriques tenen la seva transposició en l'àmbit del jardí, encara que sigui subreptíciament (Baridon 2004: 19). Si el jardí claustral és la més clara expressió de la concepció del món com a una esfera immutable, el despertar de la consciència de la immensitat

de l'univers amb les conquestes científiques, portarà a la necessitat de controlar i de "capturar" l'espai, utilitzant el terme aplicat per Leonardo Benevolo (1994), i amb ella, la de trencar els límits del jardí. L'art utilitzarà els avanços tecnològics com a mecanismes per a articular nous sistemes de projecció, que s'aplicaran en els jardins barrocs. Les creacions de Le Nôtre exemplifiquen la incorporació dels coneixements de l'òptica per a crear efectes òptics sorprenents, mentre que els avanços en les tècniques hidràuliques permeten recrear increïbles jocs de brolladors; es trenquen així els límits visuals del jardí per copsar la desitjada "captura de l'infinit".

Pel que fa als factors materials relatius als aspectes geogràfics, tals com les qüestions ambientals o topogràfiques, hom ha considerat que han tengut una incidència relativa. Dvořák, defensor de la teoria de l'art com a història de l'esperit, afirmà: *<<le condizioni geografiche hanno esercitato un influsso solo mediato e mai decisivo. Gli elementi artistici, che differenziano l'Arte dei Giardini dalle costruzioni utili, furono poco dipendenti da quelle, e a dire il vero già nei tempi antichi>>* (De Vico 2006: XXI).<sup>2</sup> Si bé el discurs és aplicable en el terreny de les grans creacions de jardins, en l'àmbit dels jardins més modestos o en els que es troben en ambients de natura hostil, es tracta de condicionants que s'han intentat aprofitar o superar amb el concurs dels coneixements científics.

En el decurs de la història es troben exemples memorables, posem per cas la vil·la medicea de Poggio a Caiano, testimoni paradigmàtic de l'art del Renaixement en tota la seva dimensió, en la qual la conformació del projecte paisatgístic va requerir el desviament d'un ramal del riu Arno. Així mateix, la construcció del complex de Versailles, palau i jardins, va requerir un comitè d'experts format per enginyers, astrònoms i cartògrafs, que van aplicar les tècniques adients per a dessecar el terreny i propiciar la transformació d'un paisatge erm i d'aiguamolls en una de les creacions barroques més imponents. Evidentment, no tots els casos són tan

---

<sup>2</sup> L'afirmació la va fer en motiu de la crítica a la primera edició de l'obra de Marie Luise Gthotein, *Geschichte der Gartenkunts* (1914), considerat el text fundacional de la disciplina de la història dels jardins.



notables, però són nombroses les ocasions en què, quan les condicions geogràfiques no són les més òptimes, es generen.

Tots els factors assenyalats estan condicionats, en major o menor mesura, per la ideologia en totes les seves manifestacions, sigui religiosa o política. Alguns estils es van construir a partir de preceptes religiosos; el cas emblemàtic són els jardins islàmics i els medievals cristians. El paradís alcorànic inspirà l'articulació quadripartida del jardí ideal, mentre que l'escolàstica medieval dotà de càrrega simbòlica l'*hortus conclusus* i en condicionà la selecció florística. Per la seva part, la ideologia política és la clau de lectura que ha explicat els grans projectes estatals, com ocorre en altres camps artístics. El desplegament i exhibició de rics programes iconogràfics es materialitza en el disseny, la composició i en els diferents elements del jardí, siguin de matèria vegetal, sigui en el discurs de l'aigua, sigui en la presència d'escultures o en les tipologies edilícies. Constitueix també un factor essencial en el sorgiment de nous estils de jardins. En aquest sentit, tradicionalment la historiografia ha considerat el paper del liberalisme en la formalització del jardí paisatgista anglès com a contrapunt a l'absolutisme representat pel jardí barroc francès; aspecte que és il·lustrat, respectivament per la irregularitat enfront de la regularitat dels dissenys.

Quan, amb el concurs dels factors explicats, el jardí assoleix un alt nivell d'elaboració, llavors aconsegueix la categoria de màxima expressió artística i testimoni del desenvolupament intel·lectual i artístic d'un poble o civilització. El reconeixement de la significació que pren el jardí es pot resseguir en totes les èpoques i seria explícitament verificada per Francis Bacon quan afirmà: "And a Man shall ever see that when Ages grow to Civility and Elegancie, Men come to Build stately rather than Garden finely: As if Gardening was the Greater perfection" (Bacon 1629: 266).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fragment extret de l'assaig *Of Gardens* inclòs a *Essays, or Counsels Civil and Moral* (3rd/final edition, 1629), consultat a <https://archive.org/stream/essayesorcovnse00baco> (2016/11/15)

La idea del jardí com a lloc perfecte i desitjat d'una civilització, on es projecten els coneixements, els ideals filosòfics, religiosos o polítics, i la capacitat artística d'una cultura, trobaria el seu exponent paradigmàtic en els jardins de Versailles. Sobre aquests jardins va escriure La Fontaine, el poeta jardiner, a *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), quan la construcció dels jardins es trobava en un moment de màxima activitat amb la creació de fonts, bosquets i parterres, i es concretava el programa iconogràfic amb al·lusions a Apol·lo com a al·legoria del seu promotor. Michel Baridon (2004) en dóna les claus de la interpretació. La descripció adoptà un estil grandiloqüent, amb plural majestàtic, en la que es revela la relació dels jardins amb l'arquitectura. Tots els elements apareixen revestits d'una alta càrrega simbòlica: les grutes evocuen l'origen de la vida; els illots i els llacs, al·ludeixen a la mar i a la configuració del món; els laberints condensen tots els espais. Són jardins creats per a delitar els sentits i l'intel·lecte, estan enfocats a la vida pública però habitats pels déus: la vida afectiva és expressada a través de les estàtues dels déus i deesses de l'Olimp, els quals exhibeixen les eternes passions humanes. En definitiva, seguint l'autor, en els grans jardins de Versailles es recrea un univers mític, en el que es trenquen els límits temporals i espacials, com a símbol visible de la perfecció de la maquinària absolutista dissenyada per Lluís XIV.

Emperò, tal com advertí Nicolau M. Rubió i Tudurí (1960), no tots els jardins ostenten la categoria d'obra d'art. Anàlogament als grans jardins, s'han creat jardins més modestos vinculats a un ample espectre d'esferes socials. Sobre aquells també va escriure La Fontaine. A *Le Jardinier et son seigneur* (1668) descriu el jardí d'un burgès en què es combinaven les verdures i les flors, l'útil i l'agradable. Era un jardí privat i íntim, que tendria a veure per una banda amb l'agricultura, per l'altra amb l'estètica i, finalment, seria l'escenari de la vida afectiva. Aquest jardí ha existit sempre –d'ençà que el món és món, diu Baridon (2004:8)– i està més pròxim a la botànica que a l'arquitectura. En ells, els canvis i l'evolució es produïren per efecte de les tendències, modes i gustos, més que per l'expressió de categories estètiques.

En ambdós casos, en els jardins més complexos i en els més senzills, s'hi constaten els trets definitoris com a un lloc especial, amb un disseny precís, en el que hi són vigents les regles de la productivitat i les de la bellesa. Com a prolongació de l'espai arquitectònic, es revesteix de valor ornamental, més o menys simbòlic i representatiu dels gustos i preferències d'una societat o de l'estatus i desitjos del seu propietari. Sempre sotmès als canvis naturals i a l'evolució històrica, esdevé testimoni del desenvolupament històric, cultural i artístic d'una societat. En conseqüència, Argan conclou: "Da tutto ciò deriva la possibilità di un'indagine storica e documentaria da estendersi a quasi tutte le civiltà, e per un ambito temporale di più millenni." (Argan 1982: 155).

## 1.2 L'estudi dels jardins en la disciplina historicoartística: panorama metodològic

La incorporació del jardí com a objecte d'estudi de la història de l'art es produí de forma primerenca, quasi des dels mateixos inicis de la disciplina. Inicialment, el discurs historicoartístic es fonamentà en la consideració del jardí com a obra d'art i es vertebrà sobre paràmetres metodològics anàlegs a altres camps d'estudi. Amb tot, el coneixement i reconeixement de la complexitat visual, històrica, funcional i simbòlica que integra el jardí, s'ha nodrit també de les aportacions procedents d'altres àmbits disciplinaris com l'arquitectura, la filosofia o la sociologia. La reflexió envers els jardins des d'una perspectiva més àmplia, no restringida al fet artístic, ha permès l'aplicació de noves perspectives i instruments de lectura, els quals han revertit en l'enriquiment dels coneixements historiogràfics i a valorar el fenomen dels jardins com a part irrenunciable del patrimoni cultural.

A grans trets, podem sistematitzar el discurs científic a partir de tres línies principals. La pròpiament vinculada a la història de l'art, que contempla el jardí com a obra d'art, la qual es va apuntalar sobre els mètodes filològic, arquitectònic i iconogràfic; la que deriva dels estudis històrics i sociològics, en els quals el jardí s'interpreta com a testimoni de la història social i econòmica, amb aportacions de l'Escola dels Annales, la metodologia marxista i, més recentment, amb els estudis

promoguts en el marc dels simposis de Dumbarton Oaks; i, finalment, la que s'estructura a partir d'una consideració territorial del jardí i el contempla com a part del paisatge cultural.

Els estudis historicoartístics s'han concentrat en les característiques arquitectòniques, funcionals, simbòliques, etc. del jardí com a obra d'art. S'ha investigat sobre els autors i comitents i s'han revelat les motivacions polítiques, socials, econòmiques o culturals de la seva projecció i realització. El mètode filològic ha estat un dels fonaments bàsics sobre els quals s'ha bastit l'estudi científic dels jardins. Hom ha atribuït a Marie Luise Gothein l'establiment de les pautes d'aplicació del mètode i la seva obra, *Geschichte der Gartenkunst* (1914), ha estat considerada el text disciplinari fundacional.<sup>4</sup> Fins a la seva publicació, el tema era quelcom insòlit, que era relegat a l'àmbit dels estudis antiquaris d'estampes. L'autora parteix de la rotunda defensa del jardí com a obra d'art, expressió de la vida social i profundament inspirat pels corrents espirituals i religiosos, que esdevé determinant per a la comprensió de l'evolució historicoartística.<sup>5</sup> Introdueix la idea del palimpsest -del qual en denuncia el mal tracte que ha rebut, com un "testo danneggiato"-, que constitueix l'argument central per a l'aplicació del mètode filològic. Parteix del coneixement directe dels jardins i la confrontació de les restes materials amb l'anàlisi sistemàtica de les fonts documentals, escrites i visuals, com

---

<sup>4</sup> Marie Luise Gothein (1863-1931) va estudiar història i història de l'art en una escola superior de Polònia. La ciència va ser el punt de referència de la seva vida i es va abocar a l'estudi de la història, la història de l'art, la literatura i la sociologia. L'interès pels jardins sorgí arran d'un estudi iconogràfic dels motius florals en la pintura de Dante Gabriel Rossetti, que presentà el 1904 en un col·loqui de filologia celebrat a Colònia (Alemanya). La seva història dels jardins va ser editada en italià sota el títol *Storia dell'Arte dei Giardini* (2006) a cura de Massimo de Vico Fallani, que en fa un estudi introductori, del que n'hem extret algunes de les consideracions que aquí s'exposen.

<sup>5</sup> En el preàmbul a la primera edició escriu: "(...) d'altronde questo quadro d'insieme poteva divenire parte viva della storia solo a condizione che i giardini più significativi potessero essere compresi il più completamente possibile nella loro veste di opera d'arte individuale; ed infatti soprattutto nell'arte non si sono mai viste, come in le nostro campo, vita artistica e vita sociale compenetrarsi tanto più intimamente; la storia dell'arte stessa diviene una parte della storia della società. Tutte le grandi correnti spirituali hanno influenzato in qualche modo il destino del giardino, e i più importanti personaggi della storia mondiale ne appaiono coltivatori o curatori in una luce del tutto nuova; per la comprensione delle altre arti, principalmente per quella delle ville, ma anche quella della scultura dei tempi più significativi, il giardino è determinante e certamente di grande importanza" (Gothein 2006: 2).

a via més efectiva per a la correcta interpretació.<sup>6</sup> Amb el seu extens i profund estudi, Gothein va establir la periodització general de la història dels jardins i determinà els trets estilístics de cada un dels grans models artístics.

La publicació de la història de l'art dels jardins de Gothein va tenir un ressò immediat en els cercles acadèmics. El rigor metodològic li va ser reconegut per György Lukács a la recensió del llibre publicada a *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (1915) (citada per De Vico Fallani, 2006: XVII). Per la seva part, Dvořák assimilà la tasca de l'autora al que havien fet per a altres períodes de manera exemplar Wölfflin i Riegl. A la distància de més d'un segle, els especialistes en l'art i l'arquitectura de jardins, com Luigi Zangheri i Lucia Tongiorgi Tomasi –els quals en presenten l'obra–, l'han valorada com a obra capdavantera i de referència, per la riquesa dels temes tractats i el mètode rigorós en què varen ser exposats.

Entre les dècades de 1950 i 1970 la temàtica dels jardins prengué una embranzida protagonitzada principalment per historiadors de l'art alemanys i nord-americans, vinculats a instituts com la Biblioteca Hertziana o la Biblioteca Alemanya a Roma i a les universitats de Harvard i Princeton. L'interès es despertà a l'ombra dels estudis de l'arquitectura del Renaixement i sota la influència del legat cultural i acadèmic de Heinrich Wölfflin i Jakob Burckardt. Per això, se centraren en els jardins de les vil·les romanes projectades pels grans arquitectes: Bramante (Cortille del Belvedere), Rafael (Villa Madama), Vignola (Villa Lante i Villa Giulia) o Pirro Ligorio (Villa d'Este). La interpretació dels jardins s'enllestí d'acord amb plantejaments de projecció arquitectònica; no es consideraren, per tant, les qüestions botàniques o, en definitiva, les categories no arquitectòniques, emperò s'enriquiren amb la lectura iconogràfica dels elements ornamentals. Els historiadors de referència van ser: James S. Ackerman, David R. Coffin i Elisabeth B. MacDougall.

---

<sup>6</sup> La convicció en el mètode l'expressà en una carta al seu marit en la que hi descrivia com a exemple el jardí de la vil·la Medicea de Castello (Florència). Quan Gothein el visità presentava un estat deplorable, abandonat i salvatge, i en reclamà el dret del filòleg a la fantasia històrica per a fer-lo reviuir. Utilitzà com a font les *Vitas* de Vasari i n'elaborà una recreació: "Pongo i meravigliosi fiori ne loro antico posto dove è nato il labirinto: le pareti si sono di nuovo rivitalizzate con fontane e le statue sono rinate sui loro basamenti; nelle grotte si odono nuovamente i canti degli uccelli e gli artistici organi ad acqua" (De Vico Fallani 2006: XVIII).

A meitats dels anys 50, Ackerman va aplicar el mètode arquitectònic en l'estudi del Cortille del Belvedere projectat per Bramante el 1505. S'hi revelava la importància de les relacions axials entre arquitectura i jardí, les quals des de les hores s'han constituït com a les bases reguladores en la comprensió del jardí clàssic i de l'arquitectura del paisatge del Renaixement. Per la seva banda, David Coffin i Elisabeth MacDougall, van aplicar la interpretació iconogràfica segons el mètode que havia estat elaborat per Erwin Panofsky.<sup>7</sup> Coffin va demostrar les seves possibilitats a *The Villa d'Este at Tivoli* (1960).<sup>8</sup> L'estudi abraça aspectes que fins llavors, havien quedat relegats de la mirada de l'historiador de l'art, tals com la decoració arquitectònica, l'art de les fonts i les plantacions. El mètode va permetre demostrar que els jardins de Villa d'Este, promoguts pel cardenal Hipòlit d'Este i dissenyats per Pirro Ligorio el 1550, integraven una lectura que, més enllà de la meravellosa simfonia plàstica, evocava al mític jardí de les Hespèrides i entroncava la personalitat del cardenal amb la figura heroica d'Hèrcules. La interpretació manté la seva vigència, tot i que la iconografia del jardí ha sofert importants substitucions.

Finalment, Elisabeth Blair MacDougall se centrà en l'estudi dels jardins italians i francesos dels segles XVI i XVII.<sup>9</sup> Donà validesa al mètode iconogràfic en la seva tesi

---

<sup>7</sup> Les apotacions de Coffin i MacDougall han estat examinades per Mirka Beneš a l'homenatge pòstum "A Tribute to Two Historians of Landscape Architecture: David R. Coffin (1918-2003) and Elisabeth B. MacDougall (1925-2003), al *Journal of the Society of Architectural Historians* (2004, Vol. 63, núm. 2: 248-254).

<sup>8</sup> David Robbins Coffin (1918-2003) va ser professor al departament d'Art i Arqueologia de la Princeton University. Com a homenatge pòstum a la seva carrera es publicà *Magnificent Buildings, Splendid Gardens* (2008), que recull alguns dels assajos més renovadors i influents de Coffin en la seva comesa acadèmica i investigadora, centrada en l'arquitectura, els jardins i la pintura. La publicació es tanca amb un emotiu homenatge de l'autor a Erwin Panofsky, que en va ser professor i tutor a Princeton, del que en diu: "I should like to celebrate Erwin Panofsky as the greatest, and perhaps the last, humanista whom, I believe, I have ever known or expect to know" (Coffin 2008: 276). Per altra banda, a l'estudi de Villa d'Este, Coffin és explícit amb el deute amb Panofsky: "It was in a seminar on Renaissance art given at Princeton in the fall of 1945 by Dr. Erwin Panofsky of the Institute for Advanced Study, that I became interested in the person and art of Pirro Ligorio, from which this study of the Villa d'Este derives. Dr. Panofsky has encouraged me ever since in my study of Ligorio, and it is obvious in this work that I am much indebted to his approach to the history of art" (citat per Beneš 1999: 46).

<sup>9</sup> Elisabeth Blair MacDougall (1925-2003) va ser professora a la Harvard Graduate School of Design i directora del programa d'estudis d'arquitectura del paisatge a Dumbarton Oaks, entre 1972 i 1988, any que en què va ser succeïda per John Dixon Hunt. El 1986 dirigí el simposi sobre vil·les i jardins

doctoral *The Villa Mattei and the Development of the Roman Garden Style*, que defensà a la Harvard University el 1970.<sup>10</sup> Se centrà en l'anàlisi dels elements del jardí, especialment de les escultures, i en la interpretació dels canvis d'altura i formes de les plantacions. En conjunt, els treballs dels tres historiadors de l'art va obrir noves perspectives i van proporcionar el marc teòric i metodològic encara vigent per a l'estudi estilístic dels jardins, aplicat, inicialment, als italians del període barroc i, amb posterioritat, a altres àmbits territorials i estilístics.

Un nou avanç historiogràfic de gran transcendència vendria determinat per l'adopció dels mètodes de la història social i econòmica. Sota la influència de l'Escola dels Annales, i per mor del seu caràcter interdisciplinari, es van afavorir els estudis dels jardins des de diferents disciplines com la geografia, la filosofia i la sociologia, especialment desenvolupada a l'àmbit francès. El mètode aconseguiria els primers resultats més significatius en els estudis de la vil·la italiana. Va ser fonamental l'aportació de Grazia Gobbi, centrada en l'estudi dels canvis en el territori florentí entre el final del feudalisme i la consolidació del règim senyorial, representat per la família Mèdici, que exposa a *La villa fiorentina* (1980).<sup>11</sup> En el context de la vil·la, el jardí és interpretat com a part fonamental en la planificació del territori, i integrat en el context social clarament definit i estructurat (Gobbi 1998: 67-98). Així, l'evolució de la vil·la, de les formes d'explotació del territori i de la seva funció social i econòmica, són les que determinen l'ús, els continguts i l'evolució del jardí.

---

romans celebrat a Dumbarton Oaks i editat com a *Ancient Roman Villa Gardens. Tenth Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* (Washington D.C. 1987), que constitueix un referent científic en l'estudi i coneixement dels jardins romans de l'Antiguitat.

<sup>10</sup> La tesi, enriquida amb nous estudis, va ser publicada l'any 1993 amb el títol *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*.

<sup>11</sup> El treball és deutor de l'estudi del paisatge italià elaborat per Emilio Serini a *Storia del paesaggio agrario italiano* (1972) (citada per Beneš 1999: 50). Per a l'aproximació a l'aportació metodològica de Gobbi hem emprat l'edició de *La villa fiorentina* del 1998.

En la mateixa línia cal destacar l'anàlisi de Mirka Beneš a *The Villa Pamphilj (1630-1670): Family, Gardens and Land in Papal Rome* (1989).<sup>12</sup> L'autora canvia l'enfocament des de l'àmbit del jardí al més ampli del paisatge; això és, explica el procés d'ascensió social de la família Pamphilj i com aquell es tradueix en les intervencions en el territori de la seva propietat. Conclou Beneš que, a través de les transformacions en el disseny dels jardins i l'articulació del paisatge, els romans podien llegir l'estructura canviant de la societat durant els segles XVI i XVII. En suma, demostra que l'ascensió social d'una família i el treball durant generacions per aconseguir el papat, inevitablement es va incrustar en les formes i en la mateixa estructura del paisatge de la vil·la papal.

Només ocasionalment es van estudiar els jardins des d'una perspectiva marxista. Fou el cas de James S. Ackerman a *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (1990). L'autor hi defensa el sentit de la vil·la com a paradigma, no només d'arquitectura, sinó també d'ideologia. Aquella és interpretada com a referent amb què la classe dominant i reforçada, justifica l'estructura social i econòmica i la seva posició privilegiada; el jardí esdevé, com l'arquitectura, un espai indissociable del programa ideològic. Tot i que aquesta línia no ha estat pròdigament seguida, si més no de manera exclusiva, el discurs s'ha aplicat per a explicar els jardins en el context de les societats jerarquitzades.

A partir de la dècada de 1990 s'enceta un nou panorama metodològic que ve vehiculat a través del programa d'estudi de jardins i paisatges desenvolupat per la Dumbarton Oaks Research Library and Collection vinculada a la Harvard University.<sup>13</sup> En el marc del XXI col·loqui de Dumbarton Oaks titulat *Perspectives on Garden History*, John D. Hunt (1999: 77-90), exposà algunes consideracions sobre la

---

<sup>12</sup> Les idees i conclusions del treball s'han extret de l'assaig de la mateixa autora *Recent Developments and Perspectives in the Historiography of Italian Gardens* (Beneš 1999).

<sup>13</sup> El programa es fundà el 1972 per donar suport a la recerca avançada en la història dels jardins i de l'arquitectura del paisatge, amb un gran abast cronològic i territorial. Des de les hores, els resultats dels estudis s'han presentat en diferents simposis i recollits en la sèrie titulada *Dumbarton Oaks Colloquia on the History of Landscape Architecture*.



necessitat de dotar de nous instruments metodològics per donar resposta a les noves perspectives i reptes que havia d'assumir l'estudi dels jardins. En síntesi, reivindicava una metodologia àmplia i integradora que prengués en consideració la història social i cultural, com a instrument efectiu per a comprendre les relacions entre la cultura vernacla i les formes elevades de l'art. Per a tals objectius, apuntava alguns dels aspectes que s'haurien de prendre en consideració, com ara: valorar les aportacions de les disciplines externes a la tradició històrica -com la geografia, la història de la tecnologia o l'antropologia-, i integrar l'anàlisi de les condicions del paisatge com a factor essencial per a qualsevol anàlisi dels jardins. Així mateix, destacava com a novetat el protagonisme que s'hauria de concedir a la perspectiva de gènere. Aquesta és, a hores d'ara, una via minoritària però que s'ha manifestat ineludible en la comprensió d'algunes tipologies de jardins. Es pot considerar com a referent l'estudi de Heath Schenker (2002: 337-360) sobre els jardins de les vil·les suburbanes angleses de la primera meitat del segle XIX.

En el panorama dibuixat per Hunt, ha estat especialment rellevant la reflexió de Michel Conan (2002) sobre la valoració crítica dels principis teòrics que han guiat el discurs historicoartístic exclusivament articulats sobre paràmetres estilístics. El sociòleg, especialista en història del jardí francès, que des del 1997 va assumir la direcció dels *Studies in Landscape Architecture* de Dumbarton Oaks, constata que la història dels jardins està intrínsecament connectada als processos socials i culturals. L'aplicació metodològica ha estat fonamental per a l'elaboració d'un argumentari rehabilitador dels jardins en el segle XIX.

La historiografia tradicional, establerta sobre la lectura de la història dels jardins com a crònica de les preferències artístiques i de les iniciatives aristocràtiques, havia interpretat el vuit-cents com a reflex de la decadència de l'art dels jardins. Hi concorrien dos factors bàsics: un, que en l'àmbit popular, les experiències jardineres implicaren una pèrdua de la capacitat artística del jardí com a gran intervenció artística; segon, arran del debat teòric que generaria la deriva del paisatgisme cap a solucions diverses amb acumulacions semàntiques contraposades i manca d'unitat estilística, conduïrien a l'eclecticisme. Per contra,

atenent-se a paràmetres socioculturals en lloc dels exclusivament estilístics, les experiències jardineres són valorades en termes artístics, però també per la seva aportació històrica i patrimonial.

Finalment, els estudis de territori i l'activació dels programes de restauració de jardins i del patrimoni del verd en general, han tengut una notable incidència en la introducció de noves perspectives i instruments d'anàlisi. Per una banda, des de la dècada de 1980, s'activaren les empreses restauradores dels principals parcs i jardins i, en conseqüència, es multiplicaren els estudis de jardins històrics. Es posava així a la llum un patrimoni que fins aleshores havia restat desconegut o menysvalorat i es constatava, a més, la seva condició de palimpsest.

Per altra banda, la velocitat de les transformacions en el territori, urgia a establir mesures per a la seva protecció. I, en definitiva, el mateix exercici de la restauració va posar de manifest la imprescindible necessitat d'establir un marc teòric adequat a les particularitats i especificitats inherents al patrimoni del verd. Entre d'altres, calia donar resposta a la qüestió dels canvis i transformacions que han esdevingut gairebé inherents a la història dels jardins. En aquest sentit, Lionella Scazzosi (1993) va proposar la transposició del concepte *opera aperta* elaborat per Umberto Eco, en el camp específic del jardí. Sens dubte, l'atenció a totes les fases evolutives d'un jardí –no només a les que presenten una unitat estilística-, ha revertit en l'enriquiment de les anàlisis, la correcta interpretació dels testimonis materials i a l'ampliació de coneixements sobre l'evolució històrica i artística dels jardins.

Així mateix, des de la teoria de la restauració s'ha aprofundit en la relació entre el jardí i el paisatge. Tal com hem constatat, en la historiografia de les últimes dècades s'observa la superació de la visió del jardí com a element aïllat i l'augment de la consciència i l'atenció pel context físic o entorn del jardí, tant de l'urbà com del rural, a l'hora d'explicar alguns dels trets compositius i funcionals, o d'explicar els usos i valors socials, culturals i simbòlics que s'hi han associat. El que es planteja és, però, la intrínseca dependència de l'estructura del jardí en relació a l'entorn en el qual s'integra.

També aquesta qüestió ha estat examinada per Scazzosi (2005). L'autora introdueix la idea de sistema de paisatge per tal d'explicar les relacions que li han legat els diversos components del territori, històrics i recents. En aquest sistema, cada element constitutiu té un rol específic i igualitari en l'estructuració de les relacions que defineixen el sistema mateix, físicament, funcionalment, visualment o simbòlicament (Scazzosi 2005: 10-11). En definitiva, ajuden a interpretar, històricament i paisatgísticament, el rol de cada un dels elements: edificis, vials, zones agrícoles i boscoses, sistemes hidràulics, escales, recorreguts, elements arquitectònics, àrees connectades visualment, funcionalment o simbòlicament.

## 2 Les poètiques del jardí

L'art del jardí s'ha bastit sobre diferents poètiques que comparteixen un principi fundacional: el domini programàtic de l'home sobre la natura (Vercelloni & Vercelloni 2009: 14). La dialèctica que s'estableix amb l'entorn natural s'ha formalitzat sobre dos grans models projectius: el formal, com a evocació del desig d'immutabilitat, i l'informal, com a expressió d'una bellesa teleològica. Ambdós models s'han succeït al llarg de la història dels jardins, i s'han enriquit amb múltiples possibilitats visuals i ornamentals segons els diferents estils artístics. La historiografia dels jardins ha construït el discurs evolutiu que, a grans trets, recollirem tot seguit per tal de fixar els aspectes específics i les aportacions que es produïren en cada un dels períodes.

D'acord amb els objectius anunciats de la nostra investigació, desenvoluparem les poètiques del jardí en cinc grans seqüències temporals: el jardí en les civilitzacions clàssiques; els estils i les tipologies dels jardins en el període medieval sota la incidència de les cultures islàmica i cristiana feudal; la formulació del jardí clàssic en l'època moderna; la renovació conceptual del jardí de la Il·lustració i la seva evolució envers el despertar de la sensibilitat romàntica, i finalment, el desenvolupament de nous programes tipològics i decoratius en el context urbà del segle XIX.

## 2.1 La natura mítica, el paisatge sagrat

En les civilitzacions grega i romana l'art dels jardins es bastí sobre una visió sacralitzada de la natura i va assolir un alt nivell de refinament, que acompanyà i testimonià els períodes de major esplendor econòmica, tecnològica i artística (Tagliolini 1994: 13). El món hel·lenístic interpretà el bosc com a morada dels déus, en el que hi aixecà els santuaris i els llocs de culte. Inclús, la mateixa arquitectura dels temples amb el sistema peristilat ha estat interpretada en clau naturalista, com a evocació del bosc sagrat, que troba la màxima expressió en l'ordre corinti (Segura 2005: 59). Amb tot, el procés d'abstracció que abocà a la recreació d'espais naturals es va produir en l'àmbit literari i es concretà en la formulació del mític jardí de les Hespèrides.

Sobre el legat naturalista grec, els romans desenvoluparen l'art dels jardins, que s'inspirà en un profund sentiment de paisatge. La bellesa i l'antiguitat, aspectes puntals de la sacralitat de la natura, s'establiren com a arguments estètics de l'admiració d'un entorn natural. És exemplificatiu el testimoni de Plini el Jove. En una carta a un amic, escrita a la seva vil·la de Tusculum, justifica l'elecció del lloc per la bellesa de l'entorn amb la següent afirmació: "(...) immagina un anfiteatro immenso e quale soltanto la natura può crearlo. Una vasta e aperta piana è cinta dai monti, e le cime dei monti hanno boschi imponenti e antichi" (transcrit per Tagliolini 1994: 20). I fou precisament la necessitat d'acotar el paisatge, que portà als romans a practicar un art específic per a la creació i recreació d'escenaris naturals: l'*ars topiaria* (Grimal 1969: 88-98). Aquest s'expressà en dos àmbits d'actuació: com a materialització física, a través d'elaborades combinacions d'elements vegetals que rebien acurats tractaments artístics, i mitjançant la pintura, camp en el qual s'aconseguí un alt nivell de qualitat tècnica. En suma, l'*ars topiaria* es correspon en la cultura romana a l'art del jardí.

El desig de paisatge i la passió pel jardí, faran d'aquest un espai indissociable de la residència romana. Els exemples conservats són nombrosos, especialment en les

*domus* de les antigues ciutats romanes. El seu estudi ha permès conèixer els dissenys preferits, identificar els elements constructius i ornamentals, i elaborar extensos llistats botànics en els quals no hi manca la flora exòtica.<sup>14</sup> La sala del jardí de la vil·la de Lívia *ad gallinas albas* a Prima Porta (Roma) exemplifica els diferents aspectes del fenomen. La pintura ininterrompuda d'un jardí, a escala natural, s'estén per cada una de les parets de la sala, mostrant una gran varietat d'arbres, plantes i ocells (Figura 2).

Seguint l'anàlisi de Salvatore Settis (2010) la composició del paisatge està organitzada a partir d'un savi artifici perspectiu, articulat amb un doble recinte, el del jardí pròpiament i el de la natura que l'envolta. La profunditat espacial és suggerida recurrent a una atenta gradació en l'observació del detall: des de la representació minuciosa en primer pla (tant, que és possible la identificació botànica i ornitològica), fins a un fons selvàtic només insinuat. Més enllà del sentit decoratiu, el fet més interessant d'aquesta jardineria figurada és que els elements han de conservar l'aspecte natural a la vegada que assumeixen un aspecte simbòlic. Giulio C. Argan ho interpreta així:

Si vuole così suggerire che favola, storia, allegoria sono, per così dire, allo stato latente, in natura, e che l'opera dell'uomo non fa che rivelare il mondo d'immagini che la natura porta con sé ab aeterno. Il tema della "metamorfosi" sembra dunque essere uno dei temi costruttivi della poetica del giardino classico, il giardino stesso ponendosi come rappresentazione allegorica della natura (Argan 1982: 159).

---

<sup>14</sup> Cal considerar que, en l'estudi dels jardins romans, la iconografia ocupa un lloc preeminent. Si bé l'anàlisi arqueobotànica de les restes vegetals -pol·len, fitòlits, llavors, fruits, fulles i arrels-, ha proporcionat una informació excepcional per a la restitució dels jardins de les vil·les pompeianes (Jashemski 1981; Ciarallo 1992). Els resultats no es poden considerar, però, definitius: es treballa amb indicadors que són dispersats per l'aire, els animals o l'acció antròpica, fet pel qual els sediments integren tant els locals com els de l'entorn més immediat. Per això les dades s'han de contrastar amb altres fonts, entre les quals, a més de les literàries, s'hi ha inclòs la iconografia (Ciarallo 2006; Settis 2010). La combinació de tècniques va permetre, per exemple, uns bons resultats per a la reconstrucció hipotètica d'alguns jardins dels peristils a les *domus* d'Empúries (Aquilué & Monturiol 2005).

L'*ars topiaria* es desplegarà també en el camp de la musivària. La iconografia del paisatge i del jardí foren temes preferits sobretot en els mosaics de paviment. En són prou representatius els de les antigues vil·les romanes nord-africanes en els quals s'hi recreen els camps cultivats, poblats d'animals, i en els que els jardins constitueixen l'ambient en el que es desenvolupen les escenes quotidianes. Així mateix, és freqüent l'al·legoria de la natura, regida pels déus, que es concreta, principalment, en la representació de les estacions.

L'enriquiment i l'eclosió de l'art dels jardins es produiria gràcies al coneixement dels parcs perses i de les pràctiques i tècniques de jardineria dels territoris orientals de l'imperi. Citant a Alessandro Tagliolini (1994: 22): "Nel clima della Roma imperiale il *lucus* sarà modificato nel *nemus*, dove la rusticità della selva italica cederà il posto alla raffinatezza della cultura ellenistica". Els peristils de les *domus* pompeianes exemplifiquen els alts nivells de refinament assolits per la jardineria romana. En els jardins s'hi despleguen dissenys originals en què s'hi concentren les més variades combinacions de fonts, brolladors, topiàries i escultures. La materialització física del jardí s'estén a les pintures dels murs, establint-se imaginàries correspondències per a formalitzar, en el recinte tancat, àmplies escenografies que recreen il·lusòriament la desitjada continuïtat entre el jardí i el paisatge.

La interpretació sagrada de la natura i la visió al·legòrica del paisatge esdevindran l'herència subjacent dels pobles clàssics a l'art dels jardins. La visió paradisiàca del jardí transcendirà a les religions monoteistes, com la cristiana i la islàmica, en les quals es donarà continuïtat al binomi jardí-paradís. Per la seva banda, la idea del bosc sagrat es recuperarà en el segle XVIII i serà reinterpretada en el context del paisatgisme i el pastoralisme anglesos.

## 2.2 El paradís a la terra

En el món medieval de la Mediterrània la religió s'imposa al mite. Sota els seus preceptes s'estableix una nova relació home-natura, a l'ombra de la qual, la civilització islàmica farà del jardí un tret cultural identitari, mentre que els pobles cristians aplicaran el refinament artístic per a crear espais de serena contemplació. En ambdós àmbits s'establirà una subtil relació amb el paisatge: en el cas de l'Islam, vendrà matisada per raons geogràfiques; en el context cristià, condicionada per la convulsió política i social propiciada per la caiguda de l'imperi romà i la consolidació del feudalisme. El desig d'una natura generosa i frondosa i d'un entorn agradable i pacífic és compartit per ambdues religions, que relegaran l'accés al paradís més enllà de la vida. La seva transposició es donarà en el panorama literari, ja sigui en les recreacions dels textos sagrats, sigui en la poesia àrab o en el romanç.

### 2.2.1 El jardí islàmic

El jardí és concomitant a la civilització islàmica i és metàfora del paradís. Els textos alcorànics consignaran el paradís com a màxima aspiració de tot musulmà, que queda exemplificada en la visió que va tenir Mahoma en ascendir al cel. En els pobles nòmades del desert es concreta la primera transposició física del paradís en la figura de l'oasi. Enfront de l'aridesa i a la immensitat del desert, el context originari del musulmà, esdevé imperiosa la necessitat de disposar d'un lloc protegit i agradable. El disseny i l'estructura, minuciosament treballats, faran possible un espai frondós i ombrejat, amb abundància d'aigua i de fruits. Com a garantia de subsistència i de plenitud sensorial, l'oasi es revesteix de càrrega simbòlica i metàfora primigènica del paradís. Amb tot, fou en l'àmbit de la cultura urbana on es produí el desenvolupament ple de la jardineria islàmica, el qual vendria sustentat per l'enriquiment de les tècniques hidràuliques i els coneixements agronòmics i botànics, i propiciat per la dotació de nous continguts simbòlics i de càrrega representativa.

Els jardins i els horts foren components bàsics del teixit urbà, establint-se en una relació ordenada i orgànica, fonamentada sobre complexos sistemes hidràulics. En les diferents ciutats de l'extensa geografia islàmica s'ha pogut constatar que, durant el període medieval, es desenvolupà una gran varietat tipològica d'espais cultivats que responia a una clara delimitació de funcions i entre els que existia una evident jerarquització. El fenomen ve testimoniats per la rica terminologia: *Rawda*, *Riyad*, *Arsa*, *Jnan*, *Hadīqa*, *Firdaws* i *Bustān*, són només alguns dels termes més comuns a tots els pobles de l'Islam que designen espais verds, horts i jardins.<sup>15</sup>

Ara bé, tal com assenyala Luigi Zangheri (2006b: 3), si no sempre és fàcil definir el terme jardí, en constant revisió, més complex resulta en els territoris islàmics, per la dificultat que comporta la seva traducció en el context occidental. En la clarificació del tema han estat bàsiques les aportacions de José Tito Rojo (2001) amb els estudis de la jardineria andalusina. L'autor ha pogut constatar que, si bé no es pot negar que horts i jardins compartien elements comuns, tant pel que fa a la sistematització tècnica com en l'apartat botànic, cada un d'ells responien a diferents finalitats, presentaven tipologies pròpies i, més encara, estaven associats a determinades jerarquies socials i polítiques. Així s'infereix en la disquisició que Ibn Jaldun va fer dels jardins a l'*Al-Muqaddimah*:

“[...] solamente se ha querido decir que la creación de jardines, y su dotación de aguas corrientes, son una concomitancia de la civilización urbana, pues los cítricos, el lila, el ciprés, etc., son árboles cuyos Frutos no contienen ningún principio nutritivo ni utilidad alguna. Sólo por su aspecto ornamental que estos árboles se plantan en los jardines, y ello no se

---

<sup>15</sup> Per a l'anàlisi sobre la varietat terminològica i tipològica cal destacar l'estudi de Mohammed El Faïz a *Jardins de Marrakech* (2000). Pel que fa al desenvolupament i la diversitat dels jardins islàmics han estat tractats en nombroses monografies i articles específics. Aquí destacam algunes de les publicacions genèriques com el simposi sobre jardins islàmics celebrat per l'ICOMOS el 1976, l'estudi dels components a cura d'Attilio Petruccioli (1994) i l'actualització dels coneixements i dels components del jardí islàmic de Luigi Zangheri, Brunella Lorenzi i Nausikaa M. Rahmati (2006).



practica sinó bajo la influencia de una civilización llevada al extremo [...]”  
(Ibn Jaldun, Libro IV, cap. XVIII, citat per Tito Rojo 2001: 12).

L’assumpte esdevé fonamental per a copsar la natura del jardí com a espai vinculat a les elits socials. Alhora, queda qüestionada la validesa del terme hort-jardí que s’imposà en la historiografia com a tret identitari de la jardineria andalusina, altrament es demostra una relació/oposició jardí/hort.<sup>16</sup> Així doncs, els horts intramurs, tenien com a funció bàsica l’abastiment de la població, mentre que els jardins constituïen l’ingredient del luxe de l’arquitectura palatina, dotats de qubba o de pavelló, i restaren especialment associats al poder (Figura 3).

La varietat formal i l’enriquiment dels dissenys es produí a la vegada que el jardí es dotava de significació terrenal. En aquest procés va ser decisiva la integració del jardí com a tema literari. Els poetes de l’Islam revestiren de sentit al·legòric l’abundància d’aigua i la frondositat vegetal del jardí, amb arbres d’ombra i fruiters esponerosos, com a expressió del luxe, la magnificència i la sensibilitat del seu promotor. Aquesta poètica es fomentà especialment en el context d’al-Andalus, fins a formalitzar-se en el gènere del *Rawdiyyat*.<sup>17</sup> En sobresortiren els poetes de la cort Omeia de Còrdova que, en el segle X, va ser pol d’atracció i creació cultural a més de referent científic –sobretot en medicina, agronomia i botànica–; els dos arguments fonamentals sobre els quals s’hi practicà l’art de la jardineria. Amb

---

<sup>16</sup> Tal com explica Tito Rojo: “De alguna manera el paso de la visión del XIX –jardín exuberante y de lujo oriental- a la visión de la segunda mitad del XX –el huerto-jardín- es paralela a la importancia dada a las diversas fuentes documentales. En los estudios del arabismo romántico predominaba el recurso a los testimonios literarios, poéticos sobre todo; en los actuales se hace a la literatura agronómica. Una lectura contrastada de ambas fuentes nos indica que las realidades que dibujan son muy diferentes.” (Tito Rojo 2001: 9).

<sup>17</sup> La relació entre literatura i jardí ha estat estudiada per M. J. Rubiera Mata en diversos articles, entre els que destaquem "El poeta Ibn al-Labbana de Denia en Mallorca" (1983) i "La corte literaria de Sa'id ibn Hakam: s. XIII" (1984). A nivell més general, cal destacar *Literatura hispanoárabe* (1992). L’autora va caracteritzar el *qusûriyyât* com el subgènere poètic en el que els poetes cortesans descriuen els palaus dels sobirans com a part de les grans obres del seu poder i en el que els jardins hi són presents com a elements indispensables de l’arquitectura. Aquests poemes donen el significat als edificis i jardins d’acord amb l’ortodòxia del poder islàmic, per a que formin part dels mèrits del sobirà musulmà que els ha promogut (Rubiera Mata 1983: 213-215).

posterioritat a la seva desfeta, el regne nassarí de Granada (1232-1492) ocuparia el lloc rellevant.

Així doncs, poesia i jardins, esdevindran dues construccions retòriques que s'enriquiran mútuament. Alhora, la voluntat descriptiva i la capacitat d'evocació visual de la poesia permetrà que adquireix un inestimable valor com a document per a l'estudi del jardí islàmic.

## 2.2.2 El jardí medieval en la cultura cristiana i feudal

El jardí ocupà un lloc preeminent en la cultura de l'Europa medieval, com a tema iconogràfic de simbologia cristiana, com a recurs poètic i com a espai de gaudi de la societat feudal. Amb tot, la riquesa simbòlica i de continguts al·legòrics es formalitzà segons austeres normes compositives que no aconseguiren la complexitat ni la riquesa plàstica que va caracteritzar els jardins de l'Islam.

Efectivament, com apunta Michel Baridon, l'expressió del jardí no és comparable a l'art de les catedrals, de les vidrieries, o de l'estatuària; en les difícils condicions d'existència –més adverses especialment durant l'Alta Edat Mitjana-, i sota l'hegemonia cultural exercida per l'Església, l'estudi de la natura comptava menys que la seva utilització per a fins simbòlics i hagiogràfics (Baridon 2005: 223). A més, l'art de la jardineria es va mantenir al marge dels "renaixements" dels segles IX i XII. D'aquí que, tradicionalment la historiografia de l'art l'havia considerat un tema menor i en relativitzà la seva importància. Això no obstant, l'enfocament de l'estudi del jardí com a construcció física i conceptual, n'han determinat la seva indubtable condició de símbol d'aquella civilització, alhora que la recuperació dels textos literaris i de la tratadística agronòmica l'han permès valorar com a referent directe per a la formulació del jardí renaixentista.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Un catàleg prou exhaustiu i actualitzat de la iconografia i els trets i les particularitats del jardí medieval és *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge* (Antoine 2002).

L'elaborada simbologia del jardí cristià deriva de la seva concepció com a imatge del paradís bíblic. Iconogràficament adoptà la forma d'*Hortus Conclusus*: un espai tancat d'arbres i flors, rígidament estructurat en creu, poblat per criatures celestials i presidit per la font de aigua de la vida. La composició posa l'accent en l'aspecte protector i ordenat, preservat del mal, i on tot prospera en un estat de puresa original. D'aquí derivaria la relació iconològica associada a la figura de la Verge Maria.

La historiografia ha proposat que fou un autor medieval, probablement un franciscà del segle XIV, qui establí la correspondència amb la següent expressió: "*Ortus conclusus, fons signatus prefiguravit Mariam*" (citada per Gousset 2002: 33). La frase servirà de llegenda a la imatge d'un jardí paradisiàc en un exemplar toscà del *Trecento* (Figura 4). En una civilització de símbols, la flora representada és seleccionada en funció de la seva relació amb els dogmes cristians i els valors associats a la Verge: el lliri i l'assutzena, s'associen a la puresa a causa de la seva blancor; el xiprer i la palmera representen la convicció i la fortalesa; i, sobretot, la rosa ocuparà un lloc particular en la iconografia mariana com a expressió de l'ideal de bellesa i de la invulnerabilitat. L'*Hortus Conclusus* no tenia una existència real i, com afirmà Keneth Clark (1971), no cercava assemblar-se al món conegut, sinó animar l'espai a través de la pintura i l'escultura com a ressonància dels textos sagrats. Amb tot, és indubtable que una de les tipologies més representatives del jardí medieval, el claustral, pretén ser una transposició material del jardí marjà.

A partir del dos-cents, els plaers sensuals que havien restat ocults sota l'hegemonia de l'escolàstica medieval, afloraren a través del gènere poètic. Inspirada en l'ambigüitat del *Càntic dels càntics*, la poesia elegí el jardí com a escenari dels amors sensuals, establint un acord perfecte entre natura-primavera-amor. El *Roman de la Rose* (vers 1274), de Guillaume de Lorris (finit cap al 1238) i Jean de Meung (1250-cap a 1305), constitueix el referent emblemàtic en el procés de translació de l'Edèn en paradís terrenal. Narrat en forma de somni, la seva particularitat en relació a altres composicions precedents i contemporànies, és l'interès que posa en la descripció dels escenaris naturals, definint així la imatge

precisa del jardí secular com a enriquiment de l'*Hortus Conclusus*. El recurs literari de la narració i la imatge del jardí van ser recollits i recreats en la literatura cortesana posterior, en la que s'hi compten memorables composicions com les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca* d'Anselm Turmeda, que recuperarem en l'estudi dels jardins de Mallorca.

Paral·lelament al desenvolupament com a tema literari, el jardí ha esdevingut un espai de la vida quotidiana com a lloc de gaudi i de celebració. Encara en l'àmbit literari el nou estatus del jardí és testimoniats per Giovanni Boccaccio en el *Decameró* (1349-1351); a l'inici de la tercera jornada descriu un jardí en què s'identifiquen tots els elements del model literari francès, però que aquí prenen una consistència real.<sup>19</sup> Alhora, ja a partir del segle XIII, s'ha iniciat la seva codificació a través dels tractats de botànica i agricultura. Albert le Grand en el *De vegetabilibus* (vers 1260-1265) evoca l'aspecte del jardí de plaer i estableix el model que regirà el disseny general durant els segles següents.

En l'àmbit italià, Pietro de Crescenzi dedica el capítol VIII de l'*Opus ruralium commodorum* (1299-1305) –un compendi d'agricultura i horticultura de dotze llibres– a la construcció del jardí. Designat amb el terme general de verger, l'autor distingeix tres tipus de jardins en funció de l'estatus social del seu propietari, des del més senzill adequat al petit burgès, al més gran i complex per a reis, nobles i rics senyors. Il·lustrada amb xilografies, l'obra mostra la imatge del jardí, amb varietat d'ornaments entre els quals hi destaca la font disposada ja en un lloc central, mentre que l'accent es posa en la varietat de plantes, l'ombra permanent, la presència d'animals i ocells, i la font en un lloc central (Figura 5). L'obra va tenir una llarga audiència en els segles XIV i XV, primer a través de còpies manuscrites i, a partir del 1495, a través d'exemplars impresos.

---

<sup>19</sup> Virgilio Vercelloni destaca el text com a reflex del nou estatus del jardí en el si de la societat feudal amb la següent afirmació: “Una descrizione, questa, che è anche una dichiarazione antropologico-culturale del significato che la classe dirigente del tempo attribuiva al giardino facendone tra l'altro un elemento insostituibile nella scena della vita quotidiana” (Vercelloni 1990: Tavola 15).

Del tractat de Crescenzi se'n deriva qüestions rellevants per a la correcta interpretació del jardí medieval relacionades amb l'assimilació o diferenciació entre hort i jardí i la possible varietat tipològica. En principi, sembla que no s'estableix una diferenciació conceptual entre hort i jardí, no obstant això, és evident que el llatí medieval va incorporar diferents termes per a designar tipus d'espais verds. És freqüent la diferenciació del jardí utilitari (*Pomarium*) i el jardí d'oci (*Viridarium*). Apareixen també *Gardinum* per designar un hort, i *Herbarium* pel jardí especialitzat en simples o herbes medicinals. Emperò, tal com podem comprovar, aquestes diferències terminològiques es van matisant quan són aplicades a les llengües locals.

Finalment, cal referir-nos a la procedència formal del jardí medieval. Hom ha considerat que, en el seu procés va ser essencial l'impuls propiciat pels contactes amb la cultura islàmica, vehiculats a través de Sicília, Nàpols i al-Andalus (Bresc 1989; Pizzoni 1997; Baridon 2005). L'argument esgrimit es basa en el disseny geomètric del jardí cristià com a adaptació del model islàmic. Tanmateix, alguns autors recorden que cal considerar, també, la influència dels jardins de les vil·les romanes, sobre les runes de les quals es van construir els nous monestirs cristians (Tagliolini 1994; Zangheri et alter 2006). En canvi, en l'apartat vegetal, és un fet provat que el jardí de l'occident cristià s'enriquí amb els coneixements botànics produïts a les escoles andalusines.

A la llum dels coneixements actuals, el jardí medieval inspirat i construït en el context cultural cristià, s'erigeix com a etapa prèvia i fonamental pel desenvolupament del jardí renaixentista. De fet, com a tema literari mantindrà la seva vigència en el context humanista, de manera que l'al·legoria del jardí com a viatge iniciàtic inaugurat en el *Roman de la Rose* serà reprès a l'Edat Moderna i trobarà la seva màxima expressió a l'*Hypnerotomachia Poliphilii* (1499). També, el traçat formal constituirà el punt de partida com a referent vàlid en la rigorosa geometria que caracteritzarà el disseny classicista. Ara bé, els profunds canvis dels paradigmes intel·lectuals i la consolidació de nous paràmetres culturals i artístics,

entre els quals, la recuperació del legat clàssic, situaran el jardí en l'àmbit del discurs teòric de l'arquitectura i derivaran en l'eclosió del jardí com a tema artístic.

### 2.3 La geometria del paisatge i l'eclosió del jardí clàssic

L'art d'ordenar i configurar un fragment de la natura seguint principis arquitectònics es va iniciar en el Renaixement i es va desenvolupar en el Barroc (Clifford 1970: 17). L'aplicació de la norma arquitectònica significà la reformulació del jardí i la definició del model formal o clàssic. La seva gènesi es produí a Itàlia en el segle XV, sustentada sobre la concepció d'una natura regida per lleis racionals, guiades per l'harmonia, reduïbles a elaboracions matemàtiques i expressades a través de geometries perfectes. Al llarg de la seva evolució s'enriquieren les possibilitats combinatòries amb l'aplicació dels avanços científics i tecnològics, entre els que foren decisius els coneixements de l'òptica, que s'integraren en el marc estilístic del barroc francès.

L'especificitat del jardí vendria fonamentada en l'àmbit teòric amb el desenvolupament d'una tractadística que el desvincularia de l'agricultura i l'integraria en el discurs arquitectònic. Amb la seva codificació, se superava la configuració del jardí com a una successió episòdica d'elements, per erigir-se en categoria d'espai construït segons una composició coherent, regida per la norma arquitectònica, constituint-se com a l'ens d'integració escènica entre el paisatge natural i el construït. La geometria del paisatge i la concepció arquitectònica del jardí són, per tant, les bases sobre les quals s'assenten els principis de la seva condició clàssica (Aníbarro 2002).

En el decurs del procés, el jardí s'anirà dotant d'un renovat discurs iconogràfic i al·legòric, en part deutor de la tradició medieval i, sobretot, estimulat amb la recuperació i la reinterpretació de la cultura clàssica. Es promouran així complexos programes intel·lectuals, filosòfics i artístics, establerts mitjançant el concurs d'amplis repertoris decoratius, escultòrics i constructius, juntament amb l'acurada selecció i tractament del catàleg florístic.

### 2.3.1 El jardí renaixentista o a la italiana

La re-elaboració del jardí en el Renaixement es produeix en l'àmbit del debat humanista sobre la recuperació del concepte de la vil·la. A través dels textos clàssics es redescobreixen els aspectes més plaents de l'ambient natural i s'estimula la recerca de llocs on alternar l'*otium* amb el *negotium*. L'ideal portarà a la transformació dels castells rurals en vil·les residencials i al sorgiment de la vil·la suburbana (Pizzoni 1997: 26). En el nou marc, el jardí es converteix en espai indispensable, com a expressió de la bellesa i l'harmonia de la natura, un *locus amoenus* per a la llibertat sensual, la festa i la representació, refugi per a la meditació intel·lectual i escenari de la discussió filosòfica. Ja a la segona dècada del segle XV, el programa trobarà la seva màxima expressió en la reestructuració de les antigues possessions dels Medici; Trebbio, Cafaggiolo i Careggi, esdevenen els llocs de reunió per excel·lència de l'Acadèmia Neoplatònica de Marsilio Ficino, reivindicant l'entorn rural i el jardí com a seu de l'ensenyament platònic (Venturi 1982: 12).

En el gradual pas cap al 500 s'adverteix un interès creixent per l'exacta articulació del jardí segons principis arquitectònics i s'imposa la necessitat de codificar el complex sistema de fórmules i símbols que hi conflueixen. El procés ve marcat per dues grans obres de referència: *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1485) i *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), obra atribuïda a Francesco Colonna. Alberti formula els principis del jardí classicista, que és presentat com a part integrant de la vil·la, amb la que conforma una unitat prospectiva.<sup>20</sup> L'arquitecte recull les experiències contemporànies i estableix el cos teòric de la concepció arquitectònica del jardí, el qual és sintetitzat per Lauro Magnani amb els següents termes:

---

<sup>20</sup> Hem utilitzat l'edició castellana del tractat, editat per Akal (Alberti 1991)

Giardino, architettura, territorio erano e sono spazi inscindibilmente legati, in un rapporto di scambio tra spazi interni e paesaggio, nel quale il giardino costituisce tramite, lettura e interpretazione di una natura della quale la porzione delimitata dai confini della proprietà non è che una componente (Magnani 1987: 9).

Alberti fa algunes al·lusions generals als elements del jardí i de manera específica a la gruta, directament recuperada de l'arquitectura de la vil·la de l'Antiguitat, de la que en dóna instruccions precises per a la seva construcció artificial. A partir de les hores, queda consignada i associada al jardí, com a testimoni de la natura primigènia. En canvi, és molt generalista a l'hora de fixar el disseny, per la qual cosa, les concrecions albertianes representen un moment de transició respecte a la consolidació de la concepció renaixentista del jardí (Gobbi 1998: 72). La qüestió serà elaborada amb posterioritat per Sebastiano Serlio a *Tutte l'opere d'architettura* (1537), concretament en el llibre IV, amb la proposta de dissenys de parterres, establint definitivament el disseny geomètric que caracteritza el jardí formal (Figura 6). De les diverses aportacions teòriques se'n derivaran els principis compositius generals, les tècniques del tractament arquitectònic de les masses vegetals, i la planificació monumental del jardí sotmès a una abstracta perfecció de volums i de superfícies.

*Hypnerotomachia Poliphili* és una composició literària que narra el somni de Polifil en el seu viatge iniciàtic a la recerca de l'amor i de la saviesa.<sup>21</sup> El discurs s'inicia en un bosc i segueix per diferents escenaris conformatos a manera de jardins. L'objectiu és l'illa de Citera, descrita i representada com a un jardí circular com a expressió màxima d'harmonia i perfecció, i només accessible a qui tengui la capacitat de comprendre les lleis racionals que la regeixen (Figura 7). Gràcies a les nombroses il·lustracions i a la seva vasta difusió, va ser la principal font de recursos formals i

---

<sup>21</sup> Per a una anàlisi específica de l'obra, veure E. Kretzulesco-Quaranta (1996).



d'inspiració iconogràfica del jardí renaixentista i manierista. Tal com remarca Filippo Pizzoni:

*Il Sognó di Polifilo* contiene, infatti, tutti gli aspetti caratteristici del giardino rinascimentale italiano: gli elementi architettonici diventano protagonisti, si caricano di simboli e di messaggi allegorici, si arricchiscono di iscrizioni d'ispirazione mitologica al fine di comporre un'opera che sia espressione concreta dei ritrovati e rinnovati ideali della civiltà classica e al tempo stesso di una restaurata armonia universale, misura e rappresentazione della grandezza e del potere del signore (Pizzoni 1997: 36).

L'evolució del jardí al llarg del cinc-cents té un altre referent fonamental: la teorització del concepte de natura i la seva relació amb l'art. Dos comentaristes italians, Jacopo Bonfadio i Bartolomeo Taegio, van forjar l'expressió *terza natura*, per conceptualitzar el fenomen enigmàtic, complex i específic conegut com el jardí de plaer. John D. Hunt (1996), que va analitzar la temàtica, proposa que el terme deriva d'un tractat de Ciceró, que era conegut en el Renaixement, en el que utilitza l'expressió *altera natura* (segona natura), referint-se al que podríem considerar el paisatge agrari. Només la primera natura és intacte, pura, virginal; aquesta és, per a Ciceró, la natura on viuen els déus. Per tant, a les dues natures formulades per l'autor clàssic, si va adjuntar una tercera quan el Renaixement italià va reinventar el jardí de plaer. En una carta de Bonfadio del 1541, descriu el fenomen de com l'art i la natura es combinen en un jardí, de manera que "la nature, quand elle s'intègre à l'art, est élevée au rang de créatrice qui devient l'égale de l'art et que l'union des deux engendre une troisième nature (*terza natura*), que je ne sais comment nomer" (Citat per Hunt 1996: 26).

Així doncs, queden establerts els principis teòrics que regiran l'art del jardí del Renaixement. Eugenio Battisti en va sintetitzar els trets definidors i el presentà com a un complex sistema conceptual, que forma part de la capacitat renaixentista de

jugar amb els sentits humans. El còdex d'interpretació és complex i altament ambigu; en el seu al·legorisme hi confluiran el plaer sensual, l'erudició cultural i la representativitat social i política del promotor (Battisti 2004: 4-10).

D'entre els nombrosos jardins renaixentistes, el de Villa Lante constitueix un exemple paradigmàtic en què assumeix un protagonisme espacial inaudit, és revestit d'un programa complex de símbols i al·legories, i en el que es concreten les tres natures. La vil·la romana del cardenal Giovanni Francesco Gambara va ser projectada per Vignola i construïda entre el 1566 i 1588 (Figura 8). El jardí es desenvolupa en un terreny en desnivell, perfectament delimitat, que se salva mitjançant tres terrasses. La geometria és marcada per l'eix de perspectiva a partir del qual es desenvolupen en gradació i d'acord amb un mòdul matemàtic, els parterres i els elements del jardí. Res s'interposa al domini de l'eix, que és flanquejat pels dos *casinos*. L'aigua potencia el recorregut perspectiu, alhora que constitueix el fil semàntic del discurs simbòlic que guia al visitant pel recorregut vital del cardenal. S'inicia a la gruta del diluvi, continua amb la *cattena d'acqua* que alimenta la font dels llums i la Grande Fontana, tot immers en l'ambient refinat dels parterres aquàtics, les topiàries de boix i ombrejat per alts arbres. Hi ha però un altre espai, separat del jardí geomètric, del qual és, no obstant, indissociable simbòlicament: el parc o la selvàtica, poblat de grutes, fonts i un laberint. Aquest és l'espai de la natura incontaminada, la primera natura de Ciceró, el *sacro bosco* dels romans.

Finalment, cal fer esment al debat *ars/natura* que es generà en el si del Renaixement, el qual trobà un marc d'expressió privilegiat en el jardí. Del principi de l'oposició inherent entre arquitectura i natura, sorgiria la idea d'una natura capriciosa, rica d'imprevistos i invencions. Així, en el context artístic del manierisme, l'element dominant del jardí serà el fet meravellós i fantàstic, que tendirà formalment a la confusió dels límits entre la producció natural i l'artificiosa. S'accentuarà la presència dels elements sorpresius i lúdics, amb la proliferació dels jocs hidràulics, alhora que serà el moment àlgid de les grutes artificials, profusament ornamentades i carregades d'al·lusions al·legòriques, les quals queden

exemplificades amb les dels jardins de Castelló (Figura 9), Boboli i les ja desaparegudes de Pratolino (Acidini 1996). Excepcionalment, el fantàstic derivarà cap al monstruós que s'expressarà amb l'eliminació dels límits, el trencament de la regularitat formal del traçat i el desplaçament de la bellesa clàssica formalitzada amb l'escultura en favor del gegantisme i l'exageració. Aquesta versió queda singularment testimoniada al parc dels monstres de Bomarzo.

Les successives realitzacions, sempre espectaculars, convertiran el jardí italià en un model per a l'art dels jardins d'arreu d'Europa i serà definit com a estil a la italiana. La seva incidència es deixarà sentir més enllà del segle XVI i continuarà essent objecte de recuperacions i de constant inspiració en els segles XVIII i part del XIX. De fet, com veurem en el cas d'Espanya, el jardí renaixentista italià, regirà els grans programes d'enjardinament dels Reales Sitios de la monarquia borbònica en el context de la Il·lustració.

### 2.3.2 El jardí barroc o racionalista

En el context artístic del barroc, el jardí amplifica les seves dimensions, físiques i culturals, i assumeix una estètica renovada. El caràcter grandiloqüent i sofisticat propi de l'estil, es concretarà amb la tendència a les creacions monumentals, la composició de complexes escenografies, el gust pels efectes sorprenents, per l'artificiositat de les formes i l'acumulació de símbols. Es produeix així un canvi d'escala: es passa del jardí al parc. Tot plegat, dirigit a la configuració de grans escenaris per a l'ostentació social i l'al·legorisme polític. Les tendències apuntades poden exemplificar-se amb la renovació dels tipus de parterres, entre els quals destaquen: els *bosquets*, que formen clarianes delimitades per arbres en creixement natural o artísticament retallats, configurats a manera de salons verds, i els de *broderie*, en els que el disseny de motius geomètrics és suplantat per complicades composicions a manera de brodats.

A despit dels canvis assenyalats, el jardí barroc exemplifica la idea de l'orde i de l'harmonia de la natura gestat en el Renaixement. Simultàniament, la voluntat de

renovació integrarà en l'espai del jardí les noves teories científiques, assimilarà i potenciarà els avanços tecnològics i exhibirà una innovadora concepció de la natura i una original visió del paisatge. Si bé l'evolució cap al jardí barroc es produeix a Itàlia, serà a França on aconseguirà la plenitud.

El debat iniciat en el Renaixement envers l'oposició *ars/natura*, s'articula més perfectament entorn del concepte de les tres natures i troba una resolució artística que recupera el fonament classicista de la regularitat compositiva. John D. Hunt (1996) exemplifica el discurs amb l'anàlisi d'un gravat de Michael Van der Gucht, que il·lustra l'obra *Curiositez de la nature et de l'art* (1703) de l'abat Pierre Le Lorrain de Vallemont (Làmina I). És la representació d'un jardí a vista d'ocell en què la perspectiva visual es perllonga més enllà dels seus límits per incloure el camp conrat i el paisatge muntanyós del fons, cada un dels quals es correspon amb cada una de les tres natures.

La primera natura, així denominada per Hunt a partir de l'extrapolació del discurs de Ciceró, és representada per una muntanya habitada per Apol·lo i les muses, als peus de la qual hi brolla una font d'aigua. L'espai central és ocupat per un paisatge agrícola, on hi ha els pagesos treballant, que es correspon amb la segona natura. En primer terme, el jardí de traçat geomètric, amb parterres de *broderie* entorn d'una font central, que és l'expressió de la *terza natura*. La composició queda emmarcada entre dues figures al·legòriques de la Natura, representada per Diana d'Efes, i l'Art, una figura femenina que porta una esfera armil·lar.

La visió de la perspectiva està guiada per l'Art, que s'estableix en el mecanisme transformador de la natura a partir de l'harmonia entre l'art i la ciència, la tecnologia i la filosofia. La idea ve clarament testimoniada a través del discurs de l'aigua: la font natural als peus del Parnàs, és vehiculada a través de la tècnica, i troba la seva transposició en el jardí geomètric a manera de font embellida i millorada per l'art, que alimenta un paisatge artificios dominat per l'elegància i la sofisticació. En suma, la construcció se sustenta sobre els conceptes d'imitar o d'embellir la natura, els quals, d'acord amb Hunt, són els termes exactes que s'utilitzen en els segles XVII i XVIII.

En segon lloc, per comprendre el sentit de les grans realitzacions barroques, cal atendre a la renovada concepció de l'espai. Es tracta del que Leonardo Benevolo va denominar "la captura de l'infinít" (1994: 28-33), al que ja hi hem fet una referència en el capítol anterior. Els descobriments i les noves teories proposades per Giordano Bruno (1585) i Galileo Galilei (1610) motivarien l'inici d'un debat sobre la idea de l'espai i de l'infinít, que derivaria en el qüestionament de tots els elements de la cultura visual. La perspectiva seguirà essent la forma mental connatural als artistes i als tècnics de l'època; però perdrà la funció d'enquadrar les figures visibles en el sistema jeràrquic tradicional i passarà a convertir-se en una construcció geomètrica neutral. Així, el punt de fuga passa de ser una referència estructural a una meta accessible només en teoria. L'experimentació artística –fent-se càrrec dels valors emotius que la ciència expulsa del seu camp–, cultivarà també, juntament amb altres follies, l'ambició de capturar l'infinít (Benevolo 1994: 36).

Les obres d'André Le Nôtre (1613-1700) exemplifiquen la plenitud del jardí barroc i s'estableixen com a model de referència. Es tracta de vertaderes composicions de paisatge que es fonamenten sobre una recerca constant d'equilibri, d'harmonia i de perfecció compositiva, que aspira a la pura satisfacció de l'intel·lecte. D'aquí deriva l'aplicació de l'adjectiu racionalista als seus jardins; uns projectes basats en la lògica i en la intel·ligència i aliens a demandes d'ordre sentimental (Jeannel 1986). La perspectiva és la base de la projecció. Però l'artista introdueix un nou efecte: la trama del disseny arquitectònic és manipulada per tal de crear una gran escenografia tridimensional al llarg d'un eix perspectiu central, a partir del qual jardí i paisatge estan perfectament connectats, fins al punt que s'introdueix l'horitzó com a part fonamental del jardí (Steenbergen & Reh 2001). S'aconsegueix així, la captura de l'infinít. A Vaux-le-vicomte, el primer gran jardí de Le Nôtre, construït entre 1556 i 1661 per encàrrec de Nicolas Fouquet, el gran eix es perllonga al llarg d'un kilòmetre. El punt de l'horitzó ve fixat per l'Hèrcules Farnesio, que no tanca l'escena, sinó que marca i guia la continuïtat de la vista cap a l'infinít (Figura 10).

El gran parc de Versalles es fonamenta sobre la mateixa concepció racional del jardí. Les obres titàniques, iniciades el 1661 sota la promoció de Lluís XIV i la direcció de Le Nôtre, el pintor Le Brun i l'arquitecte Le Vau, van convertir un lloc àrid en un paradís natural poblat de mites. La trama arquitectònica, que integra el palau, el jardí i el paisatge, és articulada pel gran eix; una espina dorsal, de més de 3 kilòmetres de recorregut en sentit oest-est, al qual se subordinen els eixos secundaris (Figura 11). Immediat al palau i en la mateixa cota, hi ha el jardí geomètric. Després s'inicia el gran eix que baixa en suau pendent pel Tapis Verd i continua pel Gran Canal. Al fons, dos arbres monumentals, desmarcant-se de l'alineació que els precedeix, flanquegen la perspectiva que es perllonga, insinuant la idea que de què el parc té continuïtat, sense que es pugui, però, albirar el seu final. El domini estructural de l'eix ve remarcat pel discurs iconogràfic, dedicat a Apol·lo. El desplegament de nombrosos espais com els bosquets, el laberint o l'*orangerie*, juntament amb la riquesa de grutes, fonts, pavellons i escultures, sustenten la complexitat simbòlica i al·legòrica de Versalles com a expressió del projecte absolutista de Lluís XIV i de celebració de la figura del Rei Sol (Burke 1995).

La poètica dels jardins italians i francesos va envair les corts i els ambients nobiliaris d'Europa. L'enriquiment dels repertoris formals i compositius, universalitzats a través de les publicacions i gravats, oferien extenses possibilitats creatives, adaptades a les exigències socials i artístiques i a les condicions econòmiques dels promotors. L'èxit del jardí francès va ser, en gran part propiciat per la publicació de la *Théorie et la pratique du jardinatge* (París 1709) d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), la primera codificació del jardí francès estructurat a partir del model creat per Le Nôtre (Figura 12). Va ser el treball més influent en la composició de jardins al llarg del segle XVIII. Fins i tot, a l'Anglaterra del jardí paisatgista.

## 2.4 La mirada sensible del territori i el descobriment del paisatge: el jardí de la Il·lustració i el Romanticisme

Des dels inicis del segle XVIII s'assisteix a la gestació d'un debat que qüestionarà els models, els mètodes i els mateixos fonaments de la jardineria. El discurs instigat pel pensament filosòfic i l'ideari de modernització de la Il·lustració, s'articularà entorn de dos temes centrals i interrelacionats: la bifurcació art-ciència, amb la delimitació de camps d'actuació autònoms, i la concreció d'un nou concepte de natura i l'establiment de noves perspectives d'aproximació. Ambdues elaboracions teòriques conduiran al despertar d'una mirada sensible sobre el territori, a la mirada teleològica dels fenòmens naturals i a la formulació, en definitiva, de categories estètiques sobre el paisatge. En el marc d'aquest context profundament renovador, el jardí s'esdevindrà un tema fonamental de la reflexió filosòfica, motiu literari i d'experimentació artística. En conseqüència, serà codificat com a un art autònom, articulat segons principis independents respecte de l'arquitectura, i s'iniciarà la recerca de fórmules lingüístiques i expressives pròpies.

El fenomen es va gestant en el marc del procés d'evolució política, social i cultural que conduirà a la fi de l'Antic Règim. En la renovació del jardí serà també decisiu el protagonisme que prendrà desenvolupament urbà. Així, el sentiment amable envers la natura aviat es traduí en el desig d'apropament dels àmbits natural i urbà, de manera que es concretà en l'ampliació de funcions dels jardins i l'aparició de noves tipologies. Especialment rellevants serien la formació dels passeigs arbrats dins les ciutats i dels jardins i parcs públics.

El procés transformador sorgirà inicialment a Anglaterra, on farà eclosió cap al 1730 amb l'aparició del jardí paisatgista. El resultat serà interpretat pels contemporanis com a una vertadera revolució en l'art de la jardineria, aspecte que serà corroborat per la historiografia artística.<sup>22</sup> Tot i això, inicialment, no tots els països participaren

---

<sup>22</sup> El tema ha ocupat un lloc preferent en la historiografia dels jardins. La bibliografia és extensa en estudis específics que han tractat en especial els orígens, l'evolució i la relació del jardí paisatgista amb la resta de les arts, sobretot amb la pintura i la literatura. L'abast de la nostra investigació no ens permet reflectir la riquesa de les aportacions en tots els seus detalls, però en l'elaboració d'aquest apartat, a part de les històries generals de jardins, cal citar algunes de les obres que hem

en el debat, ans pel contrari, al llarg del segle XVIII el desenvolupament del paisatgisme se cenyí a l'entorn anglosaxó.

A la resta d'Europa, encara era vigent l'atracció pel model clàssic, especialment en voga entre els ambients cortesans. França es mantenia llavors com a pol d'atracció cultural, refermat per ser bressol del pensament il·lustrat i reforçat amb la difusió de les teories de Rousseau, Voltaire i Diderot. Així doncs, l'estil de la *Grande Manière* seguiria inspirant els projectes jardiniers dels palaus europeus, com seria el cas de l'Espanya borbònica. Amb tot, la difusió del nou estil gestat a Anglaterra fou inevitable, de tal manera que, com afirma Michel Baridon (2008: 42), cap país es va sostreure a la influència del paisatgisme, el qual aconseguiria imposar-se arreu d'Europa a partir del darrer terç del set-cents i dominar el panorama del segle següent. Des del si dels seus plantejaments estilístics, la internacionalització del debat anirà derivant cap a una forma d'expressió genuïnament romàntica, mentre que les respostes creatives es multiplicaran i s'adaptaran a les possibilitats morfològiques i als projectes culturals de cada un dels territoris.

#### 2.4.1 El jardí paisatgista i l'estètica del pintoresc

El sorgiment del jardí paisatgista a Anglaterra va venir propiciat per la forta empenta teòrica i intel·lectual que va caracteritzar la Il·lustració en el país. Inspirada per Francis Bacon i el mestratge de Newton, es generà una visió teleològica de la natura, sobre la que es redefiniria la comesa de l'art; aquest ja no tractarà d'explicar els fenòmens naturals, sinó de proporcionar-ne una interpretació sensible. A més, en l'èxit dels nous plantejaments hi contribuí un altre factor essencial: la consolidació d'una classe de grans propietaris de terra, amb un fort sentiment liberal i amb una sòlida convicció fisiocràtica.

---

emprat com a referència: Hunt & Willis (1992), Baridon (2008), Hunt (1999), Aníbarro (1991), Pevsner (1983).



Foren artistes, literats i filòsofs –que al mateix temps eren grans propietaris i polítics- els vertaders promotors de la revolució dels fonaments conceptuals i formals del jardí. Entre les primeres aportacions a la renovació del discurs destaca l’aportació de Sir William Temple (1628-1699), al qui correspon la primerenca formulació d’una bellesa no formal, inspirada en la irregularitat que mostra la natura en el seu estat primitiu.<sup>23</sup> S’atribueix a Joseph Addison (1672-1719) la paternitat intel·lectual de l’inici del jardí paisatgista.<sup>24</sup> En una reflexió sobre l’estat dels jardins a Anglaterra, conclou que el seu valor artístic s’incrementa quant més s’assembla a la natura, en concordança amb el principi universalment acceptat de què l’essència de l’art és la imitació de la natura. Addison introduí una idea de profund calat: la consideració estètica del territori, al qual definirà amb el terme *Landscape*. La mirada sensible no es redueix a la natura en estat salvatge, sinó que també inclou el camp cultivat. El reconeixement d’ambdues morfologies és el punt clau en la concreció i l’èxit del jardí paisatgista: aprofitar tota una finca de terra – *country estate*- per convertir-la en jardí i crear així un preciós paisatge.<sup>25</sup> La idea

---

<sup>23</sup> Autor de *Upon the Gardens of Epicurus* (1685), es considera el text fundacional de la nova estètica. La seva teoria ve il·lustrada amb el jardí xinès, el qual tendeix a dissenys de gran bellesa però sense que existeixi un ordre sistemàtic entre les parts; és el que en xinès es diu *sharawadgi*. Temple va renunciar a la seva imitació, conscient de la llunyania i la divergència cultural respecte del poble oriental. La influència de la Xina en l’estètica del jardí es troba ja en el segle XVII, a la França de Lluís XIV, i és testimoniada en el Triannon de Porcellana (Versalles). Tal com recordà M. L. Gothein (2006: 937-938), l’exotisme oriental havia exercit una atracció mítica pels europeus, especialment en el context rococó. Però, inicialment, deixaria intactes els aspectes estilístics del jardí, i afectaria exclusivament a la decoració. Pevsner (1983: 107) destaca que els primers filòsofs i teòrics del jardí anglès, no es podran sostreure a la influència del rococó.

<sup>24</sup> La seva aportació es concretà en diversos articles publicats el 1712 a *The Spectator* –del que n’era cofundador amb Richard Steele-, en els números 414 (25 de juny) i 477 (6 de setembre). El primer pertany a la sèrie titulada *The Pleasures of the Imagination*, mentre que el segon està redactat en forma de carta de resposta a un assaig anterior. Els dos articles complets van ser publicats en la seva traducció al castellà per Martín (2006: 47-59).

<sup>25</sup> En l’article publicat a *The Spectator*, núm. 414, 25 de juny de 1712 es llegeix: “¿Pero por qué una propiedad no se puede convertir en una suerte de jardín mediante plantaciones frecuentes que tan provechosas resultarían para los beneficios como para el placer de su propietario? Una marisma en la que se han plantado sauces o una montaña sombreada por robles son no solamente más bellas sino más rentables que cuando se las deja desnudas y abandonadas. Los campos de trigo ofrecen una bella vista y, si se mantienen los caminos que los separan y si los motivos de bordado que diseñan las flores de los prados están puestos en valor y embellecidos por un poco de arte, si las líneas que trazan los setos están subrayadas por árboles y flores apropiadas a la naturaleza del suelo, un propietario podría transformar su finca en un bonito paisaje” (publicat per Baridon 2008: 16).

s'expressa amb el concepte *to improve*, millorar una propietat a escala productiva sense menystenir l'apartat estètic. Així, el valor del jardí no recaurà estrictament en categories estètiques, sinó també en el sentit útil; d'aquí la idea de bell quant a útil.

Finalment, Alexander Pope (1688-1744), poeta i jardiner, sintetitza el codi rector del jardí amb l'afirmació: "Consult the *Genius* of the *Place* in all, That [...] *Paints* are you plant, and as you work, *Designs*".<sup>26</sup> *Genius loci* és una referència extreta de l'*Eneida* de Virgili, que es convertirà en un lema per a tots els teòrics del paisatgisme i guiarà la realització de l'obra, amb una operació artística que farà de la pintura i el disseny els responsables de l'aspecte vegetal i arquitectònic del jardí (Tagliolini 1994: 316). Amb tot, el seu millor testimoni va ser el jardí que ell mateix va idear a Twickenham, una vil·la suburbana de Londres, situada a la vora del riu Thames (Figura 13). El jardí va ser destruït el 1808 per la seva posterior propietària, Sophia Howe, farta de les visites de turistes. Un d'ells, Daniel Defoe, escrivia el 1725: "Desde cerca no son todo más que dibujos y cuadros; a cierta distancia son todo Naturaleza, desde cerca todo Arte, pero en ambos casos de una belleza extrema" (Martín 2006: 16). Aquesta és la síntesi més aproximada a la idea del jardí paisatgista en la seva primera fase de desenvolupament: el deute amb la pintura i, malgrat tot, l'alt grau d'artificiositat.

La suma de les diferents aportacions teòriques establiran els fonaments sobre els quals es construirà el jardí paisatgista. Front al principi constructiu basat en la norma arquitectònica, s'establirà el de la irregularitat com a plantejament compositiu que integrarà el paisatge natural i el camp cultivat. Enlloc de grans escenografies emmarcades en perspectives visuals unifocals, s'articularen recorreguts sinuosos a través dels quals resseguir el fil argumental d'històries que evoquen els grans moments i les fites filosòfiques, culturals i artístiques de l'Antiguitat. Paral·lelament al discurs teòric, s'exploraran les primeres fórmules compositives a nivell pràctic, amb jardins construïts "sense nivell ni cordell". El nou

---

<sup>26</sup> La seva actitud front a la natura i a la jardineria es base en la idea "Segueix primer a la natura" i és exposada en els articles publicats a *The Guardian* el 1713, i en una epístola dirigida Lord Burlington.

jardí debutarà entorn el 1730 amb les intervencions de William Kent a Chiswick, Claremont, Stowe i Rousham. En mig segle el jardí irregular guanya tant de terreny que serà proclamat com a una autèntica invenció britànica i considerat la màxima contribució d'Anglaterra a l'art occidental.<sup>27</sup>

La historiografia ha incidit especialment en la revisió de dues qüestions que expliquen i, alhora, condicionen els resultats i l'evolució del paisatgisme anglès: per una banda, els vincles i la relació dialèctica amb el model clàssic, per l'altra, la gènesi i evolució del pintoresc. Pel que fa al primer assumpte, hom ha convingut que la revolució que s'operà en l'art de la jardineria no implicà en l'àmbit teòric la ruptura total amb l'estil precedent, malgrat els resultats oposats, i s'ha inclinat per la idea d'una transició o lenta evolució. De fet, els impulsors intel·lectuals del nou model no objectaran sobre el jardí barroc, ni sobre les grans composicions paisatgistes de Le Nôtre. Ans al contrari, denunciaren la corrupció d'un estil que enfonsava les seves arrels en l'Antiguitat, sobrevingudes a França i, sobretot, a Holanda, per exageracions arbitràries i per l'allunyament dels dictats de la natura.<sup>28</sup> La situació l'havia encetada Francis Bacon (1561-1626) ja a principis del segle XVII. A l'assaig *Of Gardens* hi descrivia el jardí ideal que, per una banda, s'adequava plenament al model barroc, i per l'altra, introduïa com a novetats la inconveniència de les topiàries i la reserva d'una part pel "salvatgisme natural".<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> En una data tan primerenca com el 1734 sir Thomas Robinson escriu: "Un nuevo arte de los jardines acaba de nacer: ha tenido tanto éxito en el jardín del Príncipe [de Gales] en Londres que se han rediseñado todos los mayores parques del reino que desde ahora están dispuestos según las ideas del señor Kent, es decir, sin nivel ni cordel" (citat per M.R. Brownell, 1978, 175, i traduït per M. Baridon, 10). Per la seva part, Horace Walpole en els seu assaig crític i històric *On Modern Gardening* (versió castellana de 2003) atribueix a Anglaterra el mèrit d'haver originat un estil superior a tots els demés.

<sup>28</sup> La denúncia es dirigia, essencialment, a la moda de la topiària holandesa, que gaudia de gran èxit entre la societat anglesa del segle XVII, i havia desplaçat l'orde i l'harmonia clàssiques, convertint el jardí en un decorat pretensions, banal i extravagant.

<sup>29</sup> En l'assaig, que està inclòs a *Essays, or Counsels Civil and Moral* (1625), va descobrir les meravelles que la natura produeix en cada estació, Déu és presentat com a jardiner, el jardí com el més pur plaer de l'home i la creació de jardins com a reflex de civilització i testimoni de perfecció. Hem utilitzat la versió anglesa del text, publicada per The Riberside Press Cambridge, 1908. Consultat a: <https://archive.org/stream/essaysandstuff00bacouoft#page/n5/mode/2up>.

Unes dècades més tard, John Milton (1608-1674) recreava el mític jardí de l'Edèn a *Paradise Lost* (1667), l'epopeia escrita en vers sobre la caiguda d'Adan i Eva, en la que incidia novament en la renúncia a l'ornament i en el valor teleològic de la natura en estat salvatge.<sup>30</sup> L'obra vol ser un cant a la llibertat del poeta, que s'expressa en la renúncia a l'ornament que representa la rima, i en la presentació del jardí en estat natural, salvatge i sense limitacions arquitectòniques. Ambdós textos es convertiren en els precedents directes dels ideòlegs del paisatgisme anglès, alhora que s'establien com a referents literaris per a la Il·lustració europea del segle XVIII.

Recollint les paraules d'Alexandro Tagliolini (1994: 267), pels apòstols del retorn a la natura, l'objectiu era trencar els límits del jardí en el sentit de convertir-lo en part del paisatge. El referent segueix essent l'Antiguitat, que esdevé la base de l'arcàdic paisatgisme anglès (Azzi 2010: 32). L'estreta relació que s'estableix amb el classicisme vendrà constatada en tres nivells: formal, compositiu i iconològic. L'ona de pal·ladianisme que flueix sobre el camp anglès, el qual era un tret del jardí formal, és argumentada per Pevsner (1983: 97) pel fet de considerar-se el símbol visible dels assoliments de l'home en l'ordenació de les seves construccions d'acord amb les mateixes lleis externes de l'harmonia, l'orde i la proporció, tal com s'expressa la natura en les seves obres. Ara bé, la problemàtica sorgeix quan es tracta d'imitar la primitiva simplicitat de la natura en el jardí, entesa com a oposició a simètric i formal, però no a l'artificialitat. És en relació a aquesta problemàtica que es produeix la gènesi i l'evolució del pintoesc.

Entre els primers teòrics del jardí paisatgista, Addison, Pope i Shaftesbury, invocaren la pintura com a model compositiu per a la projecció d'un jardí; Pope sentencià: "Tota jardineria és pintura de paisatge". La pintura representava un model vàlid per a l'organització del jardí, en la mesura en què conferia a l'art relativament nova de la projecció de jardins, l'imprimàtur d'un art germana amb fonaments consolidats i reconeguts (Hunt 1999: 227): més enllà d'aspectes

---

<sup>30</sup> Hem utilitzat la versió anglesa del text publicada per Collier amb il·lustracions de Gustave Doré. Consultat a: <https://archive.org/stream/miltonsparadisel00miltuoft?ref=ol#page/n15/mode/thumb>.

merament formals, allò que el jardí podia aprendre de la pintura era un desplegament de temes i significats.

En el cercle dels pioners del nou jardí era compartida la preocupació estètica per un paisatge en el qual el còdex de significats havia de ser acuradament incorporat. Si els textos clàssics havien ofert matèria històrica als pintors i les representacions havien glossat literalment l'acció extreta del text, tot sintetitzat en la fórmula *Ut pictura poesis*, en conseqüència, el jardí podia seguir la mateixa manera de procedir. D'aquí la gran lliçó de la pintura. Aquest desig estètic es descobreix materialitzat una centúria abans en els paisatges arcàdics dels mestres del sis-cents italià. Va ser a partir de 1730 quan es trobà un model visual: els paisatges de Salvatore Rosa, Poussin i Claude Lorrain. Els grans propietaris aficionats a la jardineria tractarien de convertir les seves terres en una seqüència dels paisatges pintats. D'aquí derivaria el concepte de pintoresc, com a adaptació del terme italià *pittoresco*.

El Pintoresc acabarà articulant-se com a una nova categoria estètica, diferent de la de Bell i Sublim.<sup>31</sup> (Pevsner 1983: 119). Varietat, irregularitat i aspror són, entre altres, les característiques del pintoresc. Des del punt de vista compositiu, les propostes de William Kent (1685-1748) als jardins de Stowe (1733-1735), o de Rousham (1739-1740) són exemplificadores de la voluntat pictòrica del nou estil (Figura 14). L'artista posa en pràctica els aprenentatges sobre la perspectiva pictòrica que havia après a Roma, durant el seu *Grand Tour*. Les diverses parts del jardí se succeeixen segons un esquema que explota la perspectiva d'angle, de tal manera que no és possible abraçar amb un sol cop de vista la composició sencera. A la vegada, el visitant és induït a seguir un recorregut llarg en el qual les diverses escenes es desenvolupen naturalment, en seqüència, així com es produeix en la ficció del teatre i en la realitat de la natura. La manera de procedir és sintetitzada per Filippo Pizzoni (1997: 167): "Questo nuovo modo di affrontare il disegno del

---

<sup>31</sup> En la seva categorització hi concorren Edmund Burke a *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beauty* (1757) i William Gilpin a *Essay on Prints* (1768). Més endavant serà també tractat per Richard Payne Knight (1794) i Udeval Price (1794-1798) (Hunt 1999: 227-228).

giardino consente a Kent di intervenire sullo spazio naturale senza costringerlo e stravolgerlo ma piuttosto ordinandolo, nel pieno rispetto delle sue caratteristiche salienti”.

En definitiva, en els anys centrals del segle XVIII, la relació jardí-pintura-literatura és indissociable. El jardí esdevé com un repertori d'al·legories, llegibles per una exclusiva comunitat d'erudits. Aquestes traces semàntiques, les quals, com apunta John D. Hunt (1999: 229), són fonamentals per a la correcta interpretació del jardí paisatgista, es perdran en la segona meitat de la centúria, quan la categoria del pintoresc es transformarà en una forma d'apreciació estètica popular, d'oportunitat artística i visual d'un escenari fantasiós. En tal context, s'amplien els referents arquitectònics. És significatiu el tema de la runa, com a model suggestiu capaç de suscitar emocions i associacions d'idees. Inicialment, seran les runes clàssiques, conegudes directament; amb el temps, les gòtiques assumiran un valor encara més preuat, per les profundes arrels amb la cultura britànica. La seva disposició no vendrà articulada segons un codi de lectura intencionat, sinó fruit d'una sistematització definida per l'agradable desplegament d'escenes, enquadrades amb una sèrie de vistes que s'obren de forma sobtada.

També les transformacions socials incidiren en la metamorfosi del pintoresc. Tal com remarca Filippo Pizzoni (1997: 173), la popularització del jardí suposà l'entrada de petits propietaris en el circuit de la demanda. Les seves possibilitats materials no els permetien una nodrida varietat de continguts. En conseqüència, s'accentua la tendència a un retorn a les formes purament naturals i nues de complexes architectures i significats. L'exponent d'aquesta nova interpretació del jardí serà Lancelot 'Capability' Brown (c. 1715-1783). En les seves obres, que marquen el punt àlgid del paisatgisme a Anglaterra cap a finals de la centúria, els components únics i fonamentals que podien simular un immens paisatge natural eren: l'ondulació dolça del terreny, els amplíssims cursos d'aigua i llacs artificials, i les plantacions d'espècies comunes. Les seves obres. Tanmateix, seran els nous paisatgistes com Udevale Price i Humphry Repton els més influents en el desenvolupament del jardí

del vuit-cents. Sota la seva influència es difondrà la moda del jardí anglès arreu d'Europa.

#### 2.4.2 Del pintoresc al sorgiment del jardí romàntic

La deriva del pintoresc cap a propostes adaptades al gust i a les possibilitats materials més populars, serà, en gran mesura, causa de la seva exitosa difusió per arreu d'Europa. El 1770 marca la fita de l'expansió del jardí anglès al continent gràcies a la publicació del primer tractat sistemàtic de Thomas Whately *Observations on Modern Gardening*, que prest serà traduït al francès i a l'alemany. Alhora, la versatilitat del jardí paisatgista, caracteritzat per la nul·la voluntat dogmàtica i basat en la interpretació sensible dels fenòmens naturals, facilitarà i donarà lloc a l'aparició de variants tipològiques adequades als requeriments socials i a les preferències artístiques. De l'acumulació de motius estilísticament allunyats, en el continent se'n derivaran diverses denominacions com jardí pintoresc, jardí a l'anglesa, jardí angló-xinès o romàntic.

La fascinant poètica inspirada en els valors de la natura, recollint l'expressió d'Alessandro Tagliolini (1994: 271), va trobar un escenari adient a França, país en què va suscitar un vertader debat que contribuï a la seva internacionalització. El sentiment naturalista incentivat per la Il·lustració francesa, havia fet ja la seva aparició en el jardí descrit per Jean-Jacques Rousseau a la *Nouvelle Eloïse* (1761), o en els quadres de Watteau i Fragonard. El pensament de Rousseau va trobar un significatiu reflex a Ermenonville, propietat que va ser transformada segons el nou gust pel seu propietari, el marquès de Girardin, entre 1762 i 1770. Allà es construiria el cenotafi dedicat a Rousseau, el 1778.

Ja el 1788 Quatremère de Quincy va escriure sobre les característiques de l'art del jardí. Partint de la idea que la natura confereix als paisatges una gran diversitat de caràcters, així s'ha d'esdevenir en el jardí. Tal com havien procedit la pintura i la poesia amb els seus diversos gèneres, el jardí podia satisfer sentiments diferents, tals com l'agradable, el seriós o melancòlic. Inclou, finalment, el jardí romàntic

(*romanesque*), del que en diu: poc li deu a l'art, és quasi tot el resultat de l'obra de la natura, de manera que les muntanyes, les roques, les grutes i els bots d'aigua en són els elements. Quedaven així establerts els trets definitoris del jardí romàntic, en el qual la natura i el paisatge serien les claus essencials de la seva poètica. Sota la influència francesa, el paisatgisme s'estengué a Alemanya. En el procés d'assimilació aviat derivà cap a la interpretació romàntica, a la que hi contribuïren la influència de les obres teòriques i literàries de Goethe (*Le Triomphe de la sensibilité*, 1777, i *Affinités électives*, 1809) i de Christian Hirschfeld (*Theorie der gartenkunst*, 1780).

En jardí seria una de les manifestacions més genuïnes del romanticisme. Emperò, tal com hem advertit, no tots els països participaren de l'entusiasta debat estètic i filosòfic. Itàlia quedà al marge de la renovació, tot i que havia tengut un rol fonamental en la configuració del nou model, com a escenari privilegiat i inspirador de l'arcàdic paisatge anglès. A Espanya, el paisatgisme serà una excepció, mantenint-se la preferència per la *Grande Manière*. En canvi, la idea del verd urbà aconseguí un ressò generalitzat, motivat per l'ampli ressò del sentiment naturalista de la Il·lustració. Amb tot, inicialment, els passeigs i els jardins públics s'establiren segons normes compositives estrictament formals i amb un repertori de motius i construccions classicistes.

Precisament, fou en les ciutats més compromeses amb el classicisme on s'elaboraren els models de referència. El primer va ser el passeig de Viena, seguit del de Milà, construït entre 1782 i 1788 segons projecte de l'arquitecte Giuseppe Piermarini, defensor del nou classicisme arquitectònic (Figura 15), ambdós inspiraren el nou Paseo del Prado, projectat per ordre de Carles III (Figura 16: estampes d'IGV).



### 2.4.3 Noves funcions i noves tipologies de jardins a les ciutats del segle XIX. Eclecticisme i retorn al formalisme

En el transcurs del segle XIX l'art del jardí adquireix una nova dimensió, que s'expressa en l'increment de tipologies, l'ampliació d'usos i funcions i la major diversitat de gustos i tendències. S'obre així una nova etapa en la història dels jardins, que abastarà tota la centúria i que marcarà les línies bàsiques de l'evolució en les primeres dècades del segle XX. Pel que fa a les tipologies, es mantenen els vincles inqüestionables amb la incidència de la Il·lustració, en especial pel que fa al desenvolupament del verd urbà. Però en el vuit-cents, els paràmetres historicoartístics i socioculturals han canviat a conseqüència del trasbals estructural provocat pels processos de la industrialització.

En el nou marc, el jardí deixarà de ser un domini gairebé exclusiu de l'aristocràcia per derivar cap a una inusual popularització, especialment entre la burgesia ciutadana. Estilísticament es desenvoluparà en un clima de certa llibertat compositiva i formal, propiciada pel paisatgisme, amb una major atenció als gustos personals i a les modes que a les ortodòxies artístiques. La historiografia tradicional, establerta sobre la lectura de la història dels jardins com a crònica de les preferències artístiques i de les iniciatives aristocràtiques, havia interpretat aquesta etapa com a reflex de la decadència de l'art dels jardins. Però, tal com hem explicat en tractar el discurs metodològic, l'aplicació de nous enfocaments d'anàlisi propiciaria l'elaboració d'un discurs rehabilitador.

Hom ha considerat que la jardineria urbana serà una de les facetes més rellevants d'aquest art en el segle XIX. Com hem vist, l'aparició del verd públic s'inscriví en el marc de la Il·lustració, però fou a partir de la dècada de 1830 quan assolí la màxima repercussió. La subversió dels seculars valors urbans –augment demogràfic, desenvolupament de la burgesia i aparició del proletariat, sorgiment de barris obrers, etc.–, impel·lí a les institucions municipals a la creació de zones verdes a l'interior de les ciutats dirigida a satisfer les exigències recreatives dels nous perfils socials.

La tipologia més nombrosa va seguir essent la del passeig arbrat, un dels legats vigents de la Il·lustració. D'acord amb el nou context artístic, se'l dotà d'un aspecte renovat amb la formalització del tipus saló; un passeig consistent en una superfície sensiblement elevada, delimitat amb reixat, i dividida en vies mitjançant filades d'arbres que permetien la circulació de carruatges, cavalls i vianants. El primer va ser el Cour de la Reine, situat a la vora dreta del Sena. Paral·lelament, es crearen places enjardinades i jardins d'esbarjo, en els que s'instal·laren quioscos, jocs, terrasses i cafès. A més, s'obriren els jardins botànics, els quals, per les seves característiques, responien al doble requeriment educatiu i d'oci.

El parc urbà concentrà els grans projectes jardiniers en les urbs europees de referència. Els primers es concretaren amb l'obertura dels jardins de la reialesa (Saint Jame's Park i Regent's Park a Londres, Bois de Boulogne i Bois de Vincennes a París, El Retiro a Madrid). Tanmateix, ja des de principis del vuit-cents, es procedí a la seva definició tipològica. Va ser a França a on es fixaren les pautes amb la construcció del cementiri de Père-Lachaise.<sup>32</sup> Projectat el 1804 per l'arquitecte Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813), articulà el gran terreny sobre un perfecte equilibri entre la forma regular i geomètrica, fixada per la gran avinguda central, i el disseny irregular dels espais perifèrics (Figura 17). D'aquesta manera, com assenyala Michel Baridon (2008: 229), Brongniart establia les dues vies que guiarien el desenvolupament dels parcs urbans de les grans capitals europees i americanes.

Àdhuc, més enllà de l'ideal roussonià i de la dignificació de l'estètica urbana, l'increment del verd s'interpretà com a una mesura per a garantir la salubritat de les urbs, d'acord amb els criteris desenvolupats per les teories higienistes entorn de les propietats purificadoras de les plantes. A Anglaterra la reflexió teòrica va venir protagonitzada per John Claudius Loudon (1783-1843) amb els seus assajos sobre la importància dels parcs en les ciutats fabrils, als que es referí per primer cop amb l'expressió "pulmons de la ciutat". Llurs propostes varen tenir incidència directa i

---

<sup>32</sup> La qüestió dels parcs públics ha estat àmpliament tractada, amb estudis específics en cada un dels territoris. Com a síntesi general, destacam la publicació de Franco Panzani (1993) en la que es tracta l'evolució de la tipologia a Europa fins al segle XX.

immediata en la política urbana londinenca, amb la creació dels primers parcs i la constitució de comitès específics per a la gestió del verd públic. Si inicialment les iniciatives foren seguides per les ciutats fabrils, ràpidament es van emular a la resta de les grans ciutats europees.<sup>33</sup>

Una altra via que estimulà la creació de parcs foren les exposicions universals, els quals es convertiren en l'argument articulador de moderns projectes urbanístics. De fet, l'emblemàtic Hyde Park de Londres, que havia estat remodelat el 1820 per Decimus Burton, aconseguiria el seu moment àlgid amb la instal·lació de l'Exposició Universal del 1851. La incorporació del Crystal Palace de Joseph Paxton (1803-1865) aconseguiria reunir dos símbols de l'era de la industrialització: l'edifici de ferro i vidre, mostrava els avanços tecnològics aplicats a la nova arquitectura, a l'hora que aquesta, es formalitzava per exhibir una gran col·lecció de flora exòtica, una de les passions científiques de l'època.

Finalment, també els jardins botànics amplificaren la seva categoria com a projecte d'interès públic en les ciutats vuitcentistes. Sense renunciar a la vocació científica originària, s'obriren per a delit públic, on s'exposaven les grans conquestes científiques aconseguides amb les costoses expedicions botàniques a les terres orientals i a les americanes, i on es podia gaudir de les magnífiques col·leccions florístiques. Giulio C. Argan incideix en la interpretació del jardí botànic de l'època com a un dels assoliments artístics en l'evolució de la història dels jardins, en els següents termes:

---

<sup>33</sup> El 1833 es crearen diverses comissions per a l'abastiment d'aigua, la construcció de cementeris i, sobretot, la creació de zones verdes públiques, considerades pel *Select Committee on Public Walks* com a un antídoto natural. La premsa espanyola se'n va fer ressò i el 1846 en el *Semanario Pintoresco Español* es podia llegir: "Somos partidarios del arbolado en el interior de las poblaciones, porque aparte de la sombra que presta, purifica la atmósfera y la refresca, neutralizando los miasmas perjudiciales a la salud" (Citat per Ariza 2007: 18). Al final de la centúria, Josep Fontseré, autor del projecte de transformació de la Ciutadella de Barcelona en parc públic, afirmava: "los jardines son a las ciudades lo que los pulmones en el cuerpo humano" (Citat per Ariza 2007: 19).

Si spiega così come nel secolo XIX, mentre il giardino patrizio tende a scomparire o a trasformarsi in parco pubblico, il carattere del giardino venga in parte determinato dall'interesse scientifico: "l'orto botanico" può considerarsi come l'ultima configurazione della poetica del giardino, sostanzialmente non dissimile dalla poesia "scientifica" che fiorisce nel secolo XIX (Argan 1982: 159).

Tal com hem anunciat, la popularització del jardí és un dels trets característics de la jardineria en el segle XIX, amb la qual l'art dels jardins assumirà una nova dimensió artística i com a fenomen d'ostentació social. D'acord amb l'anàlisi de Michel Conan (2002: 1-7), es desenvolupa en tres escenaris socials. Per una banda hi ha els jardins de la noblesa, en els que es mantenen els trets essencials: definició sota paràmetres estilístics i vocació d'ostentació. Per l'altra, es troben els jardins de la burgesia benestant, en els quals es revela el comportament imitatiu respecte de l'estament privilegiat. Finalment, sorgeixen els jardinets de les classes populars, en els que, com bé va demostrar pel cas anglès Heath Schenker (2002: 337-360), s'avantposen criteris d'utilitat als artístics, de manera que es posa l'èmfasi en l'horticultura i la floricultura. Va ser en el segon àmbit, el burgès, en què es produïren les novetats més significatives. La moda del jardí trobaria dos àmbits d'actuació: en les petites propietats rústiques i, preferentment, en les residències suburbanes.

Com a petits propietaris de terrenys, tendiren a convertir-los en paisatges, en emulació dels costums de nobles i grans terratinents. Els seus requeriments trobaren resposta en la versatilitat demostrada de Humphry Repton (1752-1818), que s'autoanomenà '*Landscape Gardener*', jardiner paisatgista. Seguidor de Brown, ell mateix es va considerar com *le just midi* entre els extrems del formalisme i l'estil paisatgista. Per a l'adaptació de les seves propostes al medi social pel qual majoritàriament treballava, elaborà els enginyosos *Red Books*, formats per conjunts d'imatges en les quals es representava l'abans i el després de la seva intervenció.

La passió per la varietat i la sorpresa, deutora de la segona fase del pintoresc, s'expressà en la diversitat de construccions. La rica burgesia també comptà amb un text referencial: *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne, et des édifices, monuments, fabriques, etc., qui concourent à leur embellissement, dans tous les genres d'architecture, tels que chinois, égyptien, anglais, arabe, mauresque, et. Dédiés aux architectes et aux amateurs* (1808) de Jean-Charles Krafft. Es tractava d'un vertader catàleg de construccions dissenyades segons les modes i les vigents tendències artístiques. La inclusió d'algunes d'aquelles construccions constituïa, alhora, la més clara manifestació del consum conspicu practicat per la burgesia, testimoni de l'estatus social aconseguit dins el grup social i ostentació del potencial econòmic del propietari.

En el marc del desenvolupament de la ciutat moderna i en el context de la burgesia ciutadana, el desig de retorn i de contacte estret amb el camp anunciat ja en el segle XVIII, abocaria a la moda de les segones residències. Concentrades a la perifèria de les ciutats, la seva proliferació serà una de les causes del sorgiment d'un determinat tipus de barris suburbans. A banda de les particularitats arquitectòniques de la vil·la, el tret comú fou la presència de jardí. Però la dimensió del terreny ja no era l'espai infinit exigít per la cultura del paisatgisme.

Les noves exigències del disseny foren ateses per John Claudius Loudon en una obra específica: *The Suburban Garden and Villa Companion* (1838). Es concretaren en un model prou innovador en el que conjugava la recuperació del formalisme en el traçat i la inspiració en el pintoresquisme. Així, per una banda, les diverses propostes s'adequaven a les imposicions de l'espai i responien a la demanda d'orde inherent a la burgesia urbana. Per l'altra, la versatilitat del pintoresc permetia canalitzar la lliure expressió dels gustos dels propietaris, concretament, a través de construccions que reproduïen a petita escala les fàbriques dels grans jardins de la noblesa, i, fonamentalment, amb l'èmfasi en la vegetació, on es combinaven els arbres -alguns de gran port-, topiàries d'arbustos, i un ampli catàleg de flors (Figura

18).<sup>34</sup> Aquest original plantejament del disseny va ser denominat pel mateix Loudon *gardenesque style*, que caracteritzaria l'art de la jardineria de l'època victoriana.

Resulta prou interessant i completament renovador l'anàlisi de Heath Schenker (2002) sobre el jardí burgès de la residència suburbana. En aquests jardins, diu l'autora, no es troben grans obres d'art ni genis creadors (Schenker 2002: 355). En canvi, constitueixen un testimoni rellevant en l'evolució de l'esfera privada de la societat vuitcentista, com a primer àmbit reservat a la cura de les dones. Així s'explica el poc interès per exotismes i complexes construccions i, en canvi, la preferència per la diversitat de flors, les senzilles estructures de ferro forjat per formar glorietses i la presència puntual de la topiària. Mario i Virgilio Vercelloni en sintetitzen l'aportació: "C'est le microcosme de la féminité familiale, le lieu particulier où se manifeste l'amour pour les enfants, et non la scénographie destinée aux fêtes privées. La dimension physique de ce jardin, résultante nécessaire des disponibilités économiques et sociologiques de son propriétaire, impose une forte régression épistémologique, car il devient évident que, du point de vue du type et de la morphologie, on en revient désormais à l'antique hortus conclusus, encore plus étroit et plus privé que celui du modèle originel" (Vercelloni, M. & Vercelloni, V. 2009: 161).

Paral·lelament a la recuperació del disseny geomètric que es produeix en l'àmbit del jardí burgès, el model informal es mantindria com a opció per a la intervenció en les grans extensions de terreny. Mentrestant, en el continent s'assisteix a la consolidació del paisatge anglès, que aviat derivaria cap a la versió romàntica. Tanmateix, en el decurs de la centúria, des del punt de vista formal i compositiu es produeix una constant experimentació formal i compositiva que posa l'accent en l'originalitat de solucions. El fenomen conduirà a la convivència d'elements,

---

<sup>34</sup> La passió per la floricultura va tenir una fervent acollida entre la societat anglesa, fins al punt de convertir la jardineria en un dels passatemps característics de la cultura britànica i origen de la tradició anglesa del *flower garden*. El seu desenvolupament ve testimoniats i il·lustrats amb l'aparició de les revistes i els catàlegs de flors de temporada, que tindrien ressò immediat a la resta d'Europa. Una vegada més, destacà Loudon com a l'impulsor de la primera revista periòdica, el *Gardener's Magazine* (1826-1844).

estructures i decoracions d'allò més divers, caracteritzat per la confluència dels diferents *revivals*.

Al final de la centúria impera l'eclecticisme, al que s'hi arribarà en cada un dels territoris per diferents vies (Teyssot 1999). Serà el cas de l'estil isabelí desenvolupat a Espanya coincidint amb el regnat d'Isabel II; com veurem, sense abandonar mai el principi compositiu formal, la permeabilitat respecte de les tendències informals en jardineria es traduirà en l'ús de la línia corba en la definició del clàssic parterre (Figura 19). És el que ha estat denominat estil mixt, la combinació entre el paisatgisme i el jardí formal, que mantindrà la seva vigència durant gran part del segle XX (Rubió 1981: 148).

### 3 La dimensió patrimonial del jardí

L'apreciació del jardí com a bé patrimonial deriva de la seva transcendència com a fenomen històric, cultural i artístic. El fet, que en l'actualitat sembla una obvietat, ha estat conseqüència d'un llarg procés de reflexió, no exempt de dificultats, generat a propòsit del mateix concepte de patrimoni. A l'arrel de la problemàtica per a definir un estatus patrimonial propi, ens trobam amb semblants esculls que es plantejaren en el marc de la seva integració com a camp d'estudi de la història de l'art. Això és: l'especificitat artística i constructiva, deutora de la doble condició del jardí com a obra de la natura i de l'arquitectura. Com veurem, la progressiva inserció del jardí en l'àmbit de la tutela del patrimoni pendula en relació al pes atorgat a l'un o l'altre component, i el vaiveregi es pot resseguir a través dels textos normatius i els instruments legals.

En canvi, en l'evolució del debat és palesa la diacronia entre les qüestions plantejades en l'àmbit dels estudis historicoartístics i la reflexió patrimonial del jardí com a bé a conservar. Si bé en comptades ocasions es pot verificar una incidència directa, aquesta serà sempre més subtil i de ressò tardà. Basta recordar que el tema de la necessària conservació i restauració dels grans jardins històrics va ser plantejada per Marie Louis Gothein ja a principis del segle XX, però el debat efectiu

no es produí fins a la dècada de 1980, alentit, això sí, per les aportacions de Rosario Assunto i Cesare Brandi.

El desenvolupament del debat entorn de la dimensió patrimonial del jardí s'emmarca, primer, en contextos nacionals i al voltant del despertar del sentiment monumentalista de la natura. Serà a partir de la dècada de 1960 quan la reflexió transcendirà al marc internacional. Hi tindrà especial incidència l'inexorable procés de degradació dels grans jardins del passat i el procés devastador propiciat per les guerres mundials, especialment per la Segona. En l'avanç cap a una efectiva salvaguarda dels jardins serà decisiu el debat inherent a la pràctica de la restauració; caracteritzat per la fragilitat dels elements naturals i la mutabilitat de dissenys, composicions i ornaments per efecte dels factors físics i culturals, posaren de manifest la necessitat d'aplicar metodologies precises de conservació i intervenció.

La discussió teòrica serà fomentada per la UNESCO, en l'àmbit de la restauració arquitectònica i incentivada en el si d'algunes de les seves seccions professionals, com l'International Scientific Committee on Historic Gardens and Sites –creat el 1971- (ICOMOS), al que s'hi sumarà la tasca de l'International Federation of Landscape Architects (IFLA).<sup>35</sup> Gràcies al seu estímulo, la dècada de 1980 marcarà un nou punt d'inflexió en l'evolució cap a l'efectiva preservació del jardí històric, amb la definició d'un corpus propi i el reconeixement de la seva condició monumental. A partir de les hores, els diferents Estats articularan els mecanismes de tutela en atenció a les directrius internacionals.

---

<sup>35</sup> La restauració dels jardins històrics s'ha desenvolupat a través d'una atapeïda confrontació dialèctica entre actituds pragmàtiques i diferents posicions teòriques, que es poden resseguir a través dels documents generats en els simpòsiums i reunions dels diferents comitès. Aquest tema queda fora dels límits de la nostra investigació, per la qual cosa només ens hi referirem quan impliqui un canvi conceptual o un avanç teòric en la definició del jardí com a bé cultural. En qualsevol cas, destacam algunes de les aportacions que hem emprat com a referents, com són les de L. Scazzosi (1993: 25-58), C. Añón Feliu (1993: 312-325), J. Tito Rojo i M. Casares (1999), M.A. Giusti (2004), Accati & Devecchi (2005: 17-30) i L. Scazzosi (2009: 131-157).



Finalment, l'extensió del sentiment patrimonial del paisatge com a construcció natural i humana, que es produeix a finals de la dècada de 1990, obrirà una nova perspectiva de reflexió quant al jardí com a paisatge cultural. Llavors, els textos normatius per a la salvaguarda del paisatge, inclouran de manera implícita la nova accepció del jardí.

### 3.1 Les albors del sentiment patrimonial envers els jardins i la indefinició legislativa

La consciència social del caràcter patrimonial del jardí es despertà a finals del segle XIX en atenció als valors derivats de la seva condició artística. Es tractava, per tant, d'un reconeixement no generalitzat, sinó focalitzat en l'admiració pels grans jardins del passat. El procés restà íntimament relacionat amb la posada en valor dels grans models històrics, el renaixement i el barroc, i el rebuig a les radicals transformacions que havien sofert com a conseqüència de la difusió del paisatgisme. El moment coincidí, no per casualitat, amb el desenvolupament de la teoria monumental en arquitectura.

Així, ja des de finals del segle XIX s'articularen els primers mecanismes per a recuperar l'essència dels grans models i, a partir de l'inici del nou-cents, per a frenar la seva inexorable decadència. Les actuacions es desenvoluparen en dos àmbits d'actuació: la praxi de la restauració i la promulgació dels primers instruments legislatius per a la protecció del patrimoni natural. Això no obstant, no tingueren l'efectivitat cercada, ans al contrari a voltes significaren l'agressió contra el valor documental del jardí.

L'exercici de la teoria monumental en restauració, hegemònica entre finals del segle XIX i principis del XX, incidí en l'àmbit del jardí en dos sentits, de manera indirecta i de forma explícita. En ambdós extrems, tingué efectes perniciosos sobre el patrimoni jardiner. Ancorada sobre categories estètiques i històriques, interpretà el jardí com a espai subsidiari, vinculat a l'arquitectura monumental, però aliè als seus valors. Les actuacions de conservació i restauració se centraren exclusivament

sobre l'edifici, guiades, com és prou conegut, pels principis de la recuperació estilística prístina, i tendents a l'aïllament sistemàtic del monument arquitectònic (Castillo 2009:27). En conseqüència, s'assolaren alguns jardins i d'altres es deixaren morir.

Paral·lelament, i de forma excepcional, fou també en aquest context teòric quan es produïren les primeres restauracions de jardins. Van ser pioneres les restauracions dels jardins de Le Nôtre a França, a finals del segle XIX, i la del Jardín del Barranco del palau de la Moncloa (Madrid) a Espanya, a partir del 1922. Cada una d'elles posà en pràctica dues maneres de procedir. La via francesa, protagonitzada pels paisatgistes Henri Duchêne (1841-1902) i el seu fill Achille Duchêne (1866-1947), optà per la recuperació de l'estil original, eliminant qualsevol element o disseny que pertorbés l'essència estilística barroca.<sup>36</sup> L'espanyola, deguda a la singular aportació de Javier de Winthuysen (1874-1956), aplicà l'opció de la 'restauració creativa' (Añón 1999). Tanmateix, ambdues propostes, encara que eren essencialment diferents, implicaven donar prioritat a un moment o a determinades parts del jardí amb la intenció de recuperar la suposada originalitat, malgrat que aquell procedir comportés l'eliminació i/o destrucció d'altres etapes evolutives del jardí (Castillo 2009: 27-28). En suma, aquelles pràctiques significaren la minva del valor documental del jardí.

La consciència de la consideració del fet natural com a part de l'herència col·lectiva recorre un llarg camí que s'inicia amb la renovació filosòfica de la Il·lustració. Fou, però, a principis del nou-cents quan es dictaren les primeres iniciatives normatives per a la protecció del paisatge, revestides d'un profund bagatge romàntic i influïdes per la teoria monumental. És paradigmàtic el catàleg de belleses naturals que es publicà a Alemanya el 1906. S'hi van incloure els denominats 'monuments del

---

<sup>36</sup> El reconeixement del valor monumental de les obres de Le Nôtre comptava amb una llarga trajectòria i, de fet, havien inspirat les primeres formulacions teòriques sobre el tema de la conservació dels jardins, elaborades per Dezaillier d'Argenville. A *La théorie et la pratique du jardinatge* (1709), reflexionà sobre la restauració dels jardins barrocs francesos, destacant la importància de les operacions preliminars com a base sobre la qual proposar la intervenció de manera que no resultés prevaricant, segons un principi de moderna neutralitat. Però la sensibilitat profètica del teòric s'oblidà en favor de la recuperació de l'essència de la *Grande Manière* (Accati & Devecchi 2005: 20).

regne vegetal' i 'monuments naturals' més significatius, definits com a formacions naturals en estat primitiu i que no havien, o quasi no havien, sofert alteracions per part de la cultura. Es tractava, en realitat, d'aquells sobre els que es projectaven les categories de Bell, Sublim i Pintoresc. En definitiva, tal com argumenta Francesco Negri (1981: 54), el criteri no difereix, ans el contrari, podem dir que s'asseu sobre la mateixa concepció monumental del patrimoni històric.

Així mateix, altres iniciatives legislatives promogudes a Itàlia i a França introduïren nous aspectes en la valoració de determinats paisatges, més enllà dels estètics, en reconèixer-los com a escenaris de fites històriques, artístiques o literàries dels respectius països (Mirri 2005: 211-220).<sup>37</sup> Malgrat les iniciatives ressenyades, no s'aconseguí frenar la desaparició dels jardins més significats. La bifurcació legislativa entre el patrimoni cultural i el natural, deixava els jardins al marge de l'una i l'altra, reflectint-se així la dificultat teòrica de la conceptualització del patrimoni de jardins.

Hom ha considerat que en l'avanç cap a la dotació d'instruments més eficaços hi van tenir un pes rellevant la revisió de la teoria monumentalista i la introducció del concepte de bé cultural, proposat per l'arquitecte Gustavo Giovannoni (1873-1947) i internacionalitzat amb la Carta d'Atenes (1931). Entre altres adquisicions, el concepte de bé cultural permetria contemplar els valors intrínsecs de l'element, establint una relació entre el monument i el seu entorn immediat. S'inaugurava així un nou camp patrimonial: el natural.

Sens dubte, el nou marc teòric es troba a la base de la iniciativa protagonitzada en el context de la II República Espanyola amb la promoció de les primeres proteccions massives de monuments, entre les que es van incloure quinze jardins. Es tractava d'una mesura de salvaguarda que, donada l'absència d'un marc específic de legislació patrimonial, assumia un caràcter normatiu excepcional. No obstant això, en l'àmbit legislatiu d'arreu d'Europa, cap de les primeres normes de protecció

---

<sup>37</sup> L'any 1905 Itàlia havia declarat la protecció de la Pineta de Ravenna pel seu valor ambiental i com a lloc històric on va morir Anita Garibaldi. Amb la declaració, la Pineta s'erigia com a símbol nacional vinculat al *Resorgimento*. Per la seva banda, el 1906 s'aprovà a França una llei que vinculava de manera perenne tots els paisatges relacionats amb records històrics, literaris o artístics del país.

d'espais naturals o de patrimoni cultural van incloure la figura dels jardins.<sup>38</sup> En suma, el reconeixement de la realitat del jardí com a bé històric o ambiental no va trobar encara un àmbit específic de tutela. Per altra banda, també en el marc de la important activitat de la UNESCO i de l'ICOMOS entorn de la protecció i conservació del patrimoni cultural, les cartes de restauració palesen que el tema dels jardins quedà al marge de les seves consideracions; la Carta d'Atenes (1931) els situa al voltant del monument arquitectònic, i tampoc s'introdueix de manera explícita en la Carta de Venècia (1964).

El pas decisiu en l'atenció tutelar del jardí va venir propiciat per la Comissió Franceschini (1964-1966). Hi confluïren dues reflexions interrelacionades. Per una banda, la superació del concepte de monument en favor de bé cultural; per l'altra, la urgència de vetllar pel paisatge, activada per la destrucció provocada per la guerra i la desenfrenada especulació urbanística que afectà els centres urbans, però també a vil·les i residències rurals.<sup>39</sup> En conseqüència, entre les vuitanta-quatre declaracions contingudes en el document final de la Comissió, s'inclouen indicacions específiques sobre els béns paisatgístics i, la segona de les recomanacions, indica mesures d'urgència per a la defensa ambiental.

No obstant, la realitat del jardí com a bé històric o ambiental no va trobar encara un àmbit específic de tutela. En definitiva, a parer de Negri (1981: 55), la diferenciació de camps d'acció entre el patrimoni natural i el cultural -encara vigent en el context de la Comissió Franceschini- va ser la causa de la manca d'atenció normativa sobre el jardí al llarg de la primera meitat del segle XX, i la raó del fracàs de la tutela en els llocs on es produeix una trobada entre l'acció humana i l'activitat natural, sigui el jardí o el parc.

---

<sup>38</sup> A Itàlia, les primeres lleis de tutela, que es van emetre l'any 1939 sobre *Tutela delle cose di interesse artistico o storico* i *Protezione delle Bellezze Naturali*, van fornir un corpus de lleis fonamentals, fins i tot per a la segona meitat del nou-cents, però del tot insuficients per frenar el procés destructiu dels jardins (Bencivenni 2006: 1062).

<sup>39</sup> Justament, durant aquells anys es va destruir l'antiga vil·la medicea de Pratolino (en l'actualitat Villa Demidoff) rica en fonts, estàtues, temples i un monumental hivernacle. La incidència de les declaracions de la Comissió Franceschini sobre el patrimoni ambiental i paisatgístic d'Itàlia ha estat analitzada per Mario Bencivenni (2006).

### 3.2 El jardí històric com a bé patrimonial i paisatge cultural. De la Carta de Florència (1981) a la Carta Europea del Paisatge (2000)

En el període de post Segona Guerra Mundial la destrucció dels espais verds històrics assoleix les màximes cotes. En conseqüència, es fa palesa la inadequació dels tradicionals sistemes de salvaguarda i de les mancances metodològiques en la restauració basant-se en els criteris de les Cartes d'Atenes i Venècia. La conjuntura històrica urgeix a l'establiment de mesures efectives i la UNESCO pren la iniciativa. Sota els seus auspicis es crea l'ICOMOS, del qual es formarà l'IFLA com a secció específica dedicada a la qüestió dels espais verds històrics. La comesa de l'ICOMOS-IFLA ocuparà el centre d'un creixent debat internacional que es mantindrà actiu en el decurs de les dècades de 1970 i 1980, desenvolupat en el marc de diferents col·loquis.<sup>40</sup>

El conjunt de les reunions constitueix la reflexió més pregona que s'ha produït en el context actual sobre el verd històric en general, així com respecte a la natura dels jardins i de les particulars problemàtiques que integra. El debat culminaria amb la redacció i aprovació de la Carta de Restauració dels Jardins Històrics dita Carta de Florència (1981). Es va elaborar en el marc del *VI Colloquio sulla conservazione dei giardini storici*, celebrat a la ciutat de Florència del 19 al 23 de maig de 1981. En síntesi, davant un tan vast i fràgil patrimoni, l'objectiu va ser elaborar i posar a l'abast un estatut disciplinari a partir del qual promoure efectives accions de tutela i conservació.

---

<sup>40</sup> Les fites més importants del debat vendran marcades per tres reunions. La primera se celebrà a Fontainebleau (1971) en la qual s'aportà una primera definició de jardí com a construcció arquitectònica. Aquella, tal com assenyala Maria Adriana Giusti (2004: 176), era fortament tributària de les teories vuitcentistes de la restauració estilística i analògica, molt en la lògica de la restauració arquitectònica. Pocs anys després, en el col·loqui de Granada (1973), es reclamava la consideració del jardí com a monument i s'explicitava que la seva restauració havia de seguir l'esperit de la Carta de Venècia. Aquests aspectes serien també objecte de reflexió en el col·loqui de París (1978). Tal com destacà Lionella Scazzosi (2009: 132), les discussions visualitzen les dificultats per desvincular el jardí de les teories de la restauració arquitectònica; una problemàtica que és, per altra banda, encara latent.

La Carta de Florència és el text més important per a la salvaguarda dels jardins històrics i constitueix, encara avui, el marc normatiu de referència per a la conservació i restauració d'aquells béns en l'àmbit internacional.<sup>41</sup> La proposta de document va ser redactada per un grup de treball dirigit per René Pécère (1908-2002), arquitecte paisatgista, llavors president del Comitè. Tal com s'explicita en el preàmbul i s'entreveu en l'articulat, la de Florència referma els principis de la Carta de Venècia, a la que completa i, alhora, reconduïx al domini particular dels jardins.

Està estructurada en quatre parts. La primera (articles 1-9), correspon als principis generals del jardí històric, tals com el reconeixement de la seva condició de monument, definició, elements i característiques. S'hi estableixen també els fonaments bàsics per a la salvaguarda, entre els que resulta especialment significatiu la inalterabilitat de la relació entre jardí i context. La segona part (articles 10-17), tracta de les operacions de manteniment, conservació, restauració i retornar a l'estat original.<sup>42</sup> La tercera (articles 18-22), se centra en el tema de l'ús del jardí. Finalment, la quarta part (articles 23-25) és dedicada a la protecció legal i administrativa.

Hom ha destacat que la més important aportació de la Carta de Florència deriva del fet d'haver sancionat una definició de jardí històric i el d'haver contribuït al desenvolupament de la particular disciplina de la restauració i de la conservació del verd històric (Giusti 2004; Accati & Devecchi 2005). Quant a la definició del jardí històric atén a dos aspectes: com a monument i com a document històric i artístic. S'estableixen com a trets definidors el fet de tractar-se d'una composició arquitectònica i vegetal que, des del punt de vista de la història o de l'art, té un interès públic, de la que se'n deriva la seva condició de monument.

Dels aspectes que donen especificitat al jardí, es destaquen: la fragilitat i perennitat dels seus elements, essencialment vegetals; la complexitat que integra per la

---

<sup>41</sup> Reproduïm la Carta al Document 1 de l'Annex I.

<sup>42</sup> En la Carta italiana s'utilitza el concepte 'ripristino'. El terme no té el seu corresponent en català, per tant ens hi referirem d'acord amb el seu significat, això és, retornar a l'estat original.

combinació d'elements orgànics i inertes; la vulnerabilitat als agents atmosfèrics, als canvis de gust, als estils i a les necessitats pràctiques; i el caràcter simbòlic que revesteix com a espai vital de l'home. La confluència de tot plegat fa del jardí un extraordinari palimpsest. Aquest constitueix el concepte bàsic a partir del qual es deriven les directrius normatives de la restauració, que es decanten clarament pel retorn a l'estat original.<sup>43</sup>

Pel que fa a les accions concretes de salvaguarda, s'articulen en dues idees centrals: que el coneixement de la història del jardí és condició indispensable per a la tutela i la conservació, i que la protecció dels jardins històrics exigeix que estiguin identificats i inventariats (art. 9). En atenció a aquestes consideracions, a partir de les hores, la major part dels països europeus iniciaren l'elaboració d'inventaris. Només a tall d'exemple, cal recordar que Itàlia resultà pionera en la catalogació del patrimoni cultural en general i dels jardins en particular, que s'havia iniciat ja el 1978 en atenció a la normativa sorgida arrel de la Comissió Franceschini; per la seva banda, a Anglaterra s'inicià el registre de parcs i jardins anglesos per part de l'institut governamental English Heritage, mentre que a França, el 1982, es posà en marxa el pre-inventari dels jardins d'interès botànic, històric o paisatgístic, tasca en què a partir del 1984 col·laboraren els Ministeris de Cultura i de Medi Ambient.<sup>44</sup>

Malauradament, la inèrcia no va tenir ressò a Espanya, encara que, com veurem, la llei de patrimoni històric aprovada el 1985 (Llei 16/1985 de 25 de juny), incorporà com a categoria de Bé d'Interès Cultural la de Jardí Històric, amb una definició deutora de la continguda a la Carta de Florència.

---

<sup>43</sup> La sanció de la restauració basada en el *ripristino* va generar una profunda controvèrsia per la tendència a la simplicitat que revesteix el terme i la contradicció que suggereix en relació a la valoració del jardí històric com a palimpsest, del qual deriva, en gran part, el seu reconeixement patrimonial. La polèmica ha estat àmpliament analitzada en articles diversos i especialment en els diferents estudis sobre la restauració de jardins que ha dedicat Maria Adriana Giusti (2004 i 2009). El debat teòric sobre la restauració de jardins no es va exhaurir en el marc del col·loqui de Florència, ans el contrari, es va amplificar degut, en gran part a l'increment de les intervencions. Per a una visió general són de referència els textos publicats amb motiu dels 25 anys de la Carta de Florència a Pelissetti & Scazzosi 2009.

<sup>44</sup> L'anàlisi específica de cada un dels models són de referència les contribucions de Francesco Negri (1981), la d'Elena Accati i Marco Devecchi (2005) i Floriana Sattalini (2005), per a Itàlia, Elizabeth Whittle (2005), per a Anglaterra, i la d'Hervé Brunon (2005), per a França.

A les acaballes del segle XX, el concepte de jardí històric com a bé patrimonial va assumir una dimensió territorial, posant-se en relació al paisatge. El procés va córrer paral·lel al desenvolupament del debat a propòsit de la conservació dels llocs amb valor cultural, iniciat també en el marc de l'ICOMOS (Simposi de Burra, Austràlia, 1979). La qüestió derivava, en realitat, de la confluència, ara sí, entre béns culturals i naturals, d'on es va generar la idea de paisatge projectat (*designed landscape*). El concepte havia d'implicar la incorporació de paisatges antròpics i la seva necessària caracterització, ordenació i gestió.<sup>45</sup> Finalment, el marc referencial de la noció patrimonial de paisatge cultural es va bastir a la Convenció Europea del Paisatge (Florència 2000), amb l'aprovació de la Carta Europea del Paisatge.

En l'articulat de la Carta, no es fa esment específic a parcs o jardins. Amb tot, hom ha considerat que en la definició de paisatge s'hi inclouen aquells béns: "Paisatge designa una part del territori tal com la percep la població, el caràcter de la qual resulta de l'acció dels factors naturals i/o humans i de les relacions que s'estableixen entre ells" (article 1.a). La idea que el nodreix ha estat ben explicada per Antonio Tejedor Cabrera amb la següent reflexió: si des del concepte històric del jardí, mitjançant una reducció d'escala, arribam a l'expressió més genuïna de la cultura jardineria mediterrània, el pati, també és possible estendre la idea de jardí en una altra direcció, vers un concepte territorial, que el posa en relació amb el paisatge (Tejedor 1999: 130).

Tanmateix, a parer nostre la no inclusió del jardí de forma explícita en la Carta del Paisatge torna a fer palès el distanciament entre la reflexió teòrica i el concepte de jardí socialment vigent: la inqüestionable essència del jardí com a intervenció paisatgística i com a herència cultural va ser una qüestió plantejada i resolta per la historiografia de l'art ja a la dècada de 1980. Bastarà recordar les importants aportacions de Grazia Gobbi (1980) i de Mirka Beneš (1989).

---

<sup>45</sup> Aquestes qüestions es varen tractar a la reunió del grup d'experts celebrada a Viena el 1996. En les conclusions del document de treball (Report of Vienna Meeting on European Cultural Landscapes of Outstanding Universal Value), es recomenava que: "La protección de los paisajes culturales no debe ser marginal, sino una parte central de la conservación del patrimonio de Europa". El document s'ha consultat a: [www.unesco.org](http://www.unesco.org).



Hi ha encara un altre aspecte que reflecteix quelcom important entre el patrimoni natural i el cultural i, en definitiva, de la dimensió territorial que ha adquirit el jardí històric. Tal com recalçà Peter H. Goodchild, en l'evolució de les diferents denominacions que ha tengut el comitè dels jardins històrics (ICOMOS-IFLA), s'hi manifesta l'evolució conceptual del jardí. Així, l'any 1982 es canviava el terme "Sites" (llocs) per *Cultural Landscapes*; mentre que, el 2006, va desaparèixer l'expressió *Historic Gardens*, de manera que des de les hores l'ICOMOS-IFLA seria conegut com a International Committee on Cultural Landscapes.



## SEGONA PART. LA MEMÒRIA DEL JARDÍ. DE L'ANTIGUITAT A L'EDAT MODERNA





Làmina II. Plànol de Ciutat de Mallorca. Anònim. Finals del segle XVI-Principis del segle XVII.



#### 4 De la representació del paradís a la idea del jardí en la societat mallorquina de l'Antiguitat tardana. Segles II aC-VIII dC

La seqüència històrica de Mallorca s'inicià amb la conquesta romana de les *insulæ Baliares* l'any 123 a.C. Progressivament es van anar consolidant les estructures organitzatives i culturals de l'Imperi. El control administratiu s'exercí des de les ciutats de nova fundació, com Palma i Pollentia (Alcúdia), i amb l'organització del territori segons el sistema de centuriació i els assentaments tipus *villae*.<sup>46</sup> Amb la romanització s'anaren implantant els costums, ritus, cultes, motius i iconografies, i l'illa va entrar en l'òrbita del món clàssic.

A partir del segle IV, Mallorca, amb la resta de les illes Balears, passà a ser província independent de l'Imperi Romà d'Occident. S'encetava així un període complex que abasta fins al segle X, i que es correspon amb l'Antiguitat Tardana, caracteritzat per la successió violenta dels episodis polítics, juntament amb la persistència del sistema territorial romà.<sup>47</sup> A partir del segle V les restes materials evidencien una creixent influència cultural dels territoris nord-africans, la consolidació del cristianisme i la lenta desaparició de l'herència clàssica, per esvair-se definitivament amb la incorporació de les illes al territori d'al-Andalus, l'any 903.

Certament, ni l'arqueologia ni els estudis arqueobotànics corresponents a aquest període –tanmateix, de caràcter excepcional i majoritàriament interessats en altres qüestions–, han constatat estructures pròpies que permetrien valorar la incidència paisatgística dels jardins, ni dels espais cultivats en general. Però, més enllà del que es podria deduir d'estructures arquitectòniques, els objectes rituals i les manifestacions de les arts decoratives, evoquen el sentiment místic de la natura que fou propi dels romans i acrediten el desenvolupament de l'*ars topiaria*. Així mateix, els conjunts musivaris que revestien els paviments de les basíliques

---

<sup>46</sup> Els estudis arqueològics han acreditat la urbanització de Pollentia (Alcúdia) i de Palma cap al 80 i 70 a.C. Així mateix, les fonts literàries documenten l'existència d'altres ciutats com Bocchor, Guium i Tuccis, encara que les dues darreres no han estat localitzades (Sánchez León & García Rianza 2005: 40-44).

<sup>47</sup> Políticament es diferencien tres etapes: Baix imperi (segle IV-455), època vàndala (455-534) i època bizantina (534-903).

paleocristianes, constaten la progressiva definició iconogràfica de l'Edèn cristià d'acord amb diversos tipus de jardins. En suma, les evidències materials i la natura dels motius representats ens permeten proposar que la història dels jardins a Mallorca s'inicià amb la romanització.

De la ciutat romana de *Pollentia* procedeixen els millors exemples de paviments sumptuaris de filiació romana. La troballa més espectacular va ser el mosaic en *opus tesellatum* descobert el 1923 a la finca Santa Anna de Ca'n Costa, que representava una al·legoria de les estacions. En el moment de la descoberta presentava ja pèrdues importants però, sortosament, coneixem el seu aspecte general gràcies al dibuix que en va fer Rafael Isasi, un dels directors de l'excavació (Figura 20)<sup>48</sup>. Es tractava d'una composició de dotze panells, distribuïts sobre una retícula definida per garlandes de fulles de llorer entre flors de quatre pètals, tot emmarcat per una sanefa blanca de trunyella simple sobre fons negre. En els panells s'hi alternaven aus picotejant, amb els bustos de deïtats. S'hi identifiquen Baco, amb un turbant vermell, mostrant alguns raïms; Ceres, amb espigues als cabells i falç a la mà; i Flora, amb els cabells coberts de flors. A l'angle superior s'insinua un quart bust, impossible d'identificar, però que podem deduir que correspondria a l'al·legoria de l'hivern.

D'acord amb els estereotips iconogràfics romans, podem proposar que el mosaic recrea el tema de la fertilitat de la natura associada a l'esdevenir harmònic de les estacions i custodiada pels déus, que aquí es resol segons els convencionalismes formals de màxima estilització.<sup>49</sup> Es tracta d'un assumpte preferit en l'*ars topiaria*

---

<sup>48</sup> El mosaic va ser extret i desmuntat, per ser dipositat en diferents institucions. Fins a l'actualitat es tenia constància de què la major part dels fragments es trobaven al Museu de Mallorca. Recentment, Caus han localitzat un fragment als magatzems del Museu Arqueològic Nacional que possiblement pertanyeria al museu de *Pollentia*. Per part nostra, hem pogut identificar un altre fragment d'aquest mosaic, exposat al Museu Bíblic de Mallorca (La Sapiència, Palma), del que es desconeixia la seva procedència.

<sup>49</sup> Els ritus relacionats amb la fertilitat de la terra i amb la trilogia mediterrània són també testimoniats per algunes figures que foren descobertes en el context de les *villae*. Només a tall d'exemple, podem citar el bust de Ceres, procedent de l'actual finca rural de Sa Romaguera (Santanyí), i el de Baco, de Son Joan Jaume (Manacor). Així mateix, cal dir que el paisatge agrari és testimoniats pels autors clàssics, dels quals sobresurten els fragments que Plini el Major va dedicar a les Balears a *Naturalis historia*, i de Diodor Sícul (Sánchez León & García Riaza, 2005).



de la domus romana i, alhora, es correspon amb un període àlgid de la iconografia de les estacions en la musivària de la Hispània romana (Lavagne 2001; Abad 1990: 11-28).

La col·lecció més nombrosa de mosaics procedeix de les basíliques paleocristianes de Cas Frares (Santa Maria), Son Peretó (Manacor) i Son Fadrinet (Campos). Emmarcades en el context cultural bizantí i tipològicament hereves dels models de procedència nord-africana, els indicadors arqueològics han donat una cronologia constructiva entre els segles V i VII. El grau de destrucció que presentaven aquells edificis en el moment de l'exhumació dels mosaics, només va permetre que se'n recuperessin alguns fragments, tot i que, presumiblement, cobrien la totalitat dels paviments.<sup>50</sup> Les datacions proposades els situen entre mitjan segle VI i principis del VII, un període que coincideix amb la revitalització de les tradicions musivàries a tota la Mediterrània, especialment al pobles que estaven en contacte o sota la dependència directa del món bizantí. El ressorgiment va córrer paral·lel a l'expansió justiniana, que va inspirar la introducció de temes del món grecoromà, procés a partir del qual la historiografia va plantejar la idea d'una *koiné* mediterrània de fórmules i temes clàssics (Schapiro 1987).

Els mosaics de les basíliques mallorquines, formaven composicions basades en la reiteració de motius animalístics i vegetals, bàsicament, aus, ovelles, flors de magraner, fulles d'acant i palmetes palmeres datileres. La gamma cromàtica no era molt variada, amb predomini de tesselles grogues, blaves, blanques, vermelles i negres. Ambdues característiques van portar a Pere de Palol (1967: 33) a establir semblances amb els mosaics de la basílica justiniana de Sabratha (Tuníssia). En el

---

<sup>50</sup> Els mosaics de la basílica de Cas Frares es descobriren casualment el 1833 i, posteriorment, varen ser completament destruïts. Es coneixen, però, gràcies a una làmina dibuixada per Alejandro Sureda Chappron i gravada per Lorenzo Muntaner. En la resta de basíliques, els paviments varen ser extrets i dipositats en diferents museus. Els mosaics de la basílica de Son Peretó, descoberta per Mossèn Joan Aguiló el 1912, es conserven al Museu d'Història de Manacor, mentre que els de la basílica de Son Fadrinet, descoberta el 1988, es van depositar al Museu de Mallorca.

tractament formal s'aprecia una simplificació dels motius decoratius, que contrasta amb el naturalisme dels animals; una coexistència que no és aliena a la tradició hel·lenística i que té com a finalitat centrar l'atenció en les figures, com a elements autònoms reclosos en una estructura repetitiva i complexa.

Estilísticament, corresponen a una etapa tardana del procés de simplificació formal de l'art bizantí vinculat, que corre paral·lel a l'exaltació del contingut simbòlic, les quals presagien l'eclosió de l'art medieval. Iconogràficament, s'evocaven els símbols del cristianisme, a través d'un repertori de motius universalment conegut tant en els àmbits pagans com en els jueus. Amb tot, la principal impressió que suggereixen aquelles composicions és la d'un ric i florit prat, amb clares referències paradisiàques que es concreten amb la representació de jardins sota la forma de palmerars i amb la recreació explícita de l'Edèn. La hipòtesi ve reforçada per la clara voluntat d'ordenar els temes d'acord amb les diferents zones litúrgiques de la basílica. Majoritàriament, els panells ornamentals ocupaven les naus laterals i els intercolumnis; en canvi, els mosaics amb vocació narrativa, ocupaven les zones de major importància litúrgica (nau central, cor, absis i els espais propers al *sanctuarium*).<sup>51</sup>

A la basílica de Cas Frares, l'al·lusió al paradís edènic s'explicità en el tema de l'expulsió d'Adan i Eva després del pecat. Constituïa un dels sis relats del Gènesi que se succeïen en el paviment de la nau central (Figura 21). L'episodi de l'expulsió del paradís tenia ja a meitats dels segle VI una iconografia ben establerta dins l'art cristià, de fàcil transcripció en imatges (arbre, serp, home, dona), encara que no era gaire figurada en els mosaics de paviment. En l'escena de la basílica de Santa Maria, Adam i Eva, cobrint-se el sexe, flanquegen l'arbre del Bé i del Mal, situat al bell mig d'una composició simètrica, ritmada i amb un tractament extremadament estilitzat. El jardí ofereix una natura exuberant, amb arbres i arbustos carregats de fruits i de

---

<sup>51</sup> La distribució dels motius en relació a la zona litúrgica s'ha pogut constatar clarament a les basíliques de Son Fadriet (Orfila & Tuset, 2003) i a la de Cas Frares, gràcies a l'esmentat dibuix d'Antoni Sureda. En el cas de Son Peretó, P. de Palol, A. Alomar, J. Camps i G. Rosselló, varen fer una proposta hipotètica de restitució en el seu lloc original, basada en les anotacions de mossèn Aguiló (Palol et al. 1967).

flors, motius que evidencien el deute amb la temàtica paisatgista romana, però allunyats del seu naturalisme formal. Tot i la precisió de l'acció bíblica, no resulta tan explícita la descripció dels detalls del jardí de l'Edèn, fins al punt que la seva identificació resulta gairebé impossible. Tanmateix, a Santa Maria el colorisme del jardí contrasta amb l'actitud d'Adam i Eva, de manera que s'emfatitza la pèrdua eterna del paradís.

En els mosaics de Son Fadrinet i de Son Peretó el jardí paradisiac es representa amb un palmerar i la iconografia de la pau dels animals. El conjunt més ben conservat procedeix de la basílica de Son Fadrinet (Campos). Al voltant de l'altar es localitzaren un total de quatre mosaics, dels quals, en els costats est i oest hi havia dos palmerars amb animals enfrontats (Orfila & Tuset 2003). L'oriental està poblat d'animals encarats, una guarda d'ovelles, a la dreta, i una de cabres, a l'esquerra, tot emmarcat per una senzilla sanefa blanca i negra (Figura 22). S'hi representen deu palmeres datileres regularment disposades, vuit de les quals són senceres. La seva definició és diversa: les situades a la dreta són estilitzades i mostren nítidament els raïms carregats de dàtils; a la part esquerra, en canvi, són més irregulars i tenen el ramatge més curt. En el centre de la composició hi destaca una palmera que ostenta un tronc conformat per la superposició de motius circulars, de manera que li confereix un aspecte semblant al d'un calze. En el mosaic situat a la part occidental, just abans de l'altar, s'hi representa un altre palmerar. El seu deficient estat de conservació, amb una nombrosa mancança de tesselles, en dificulta l'anàlisi. Amb tot, sembla que devia repetir l'estructura compositiva del paviment anterior, encara que devia ser més exuberant, perquè s'hi comptabilitzen més arbres.

De Son Peretó procedeixen dos fragments d'un mosaic amb la representació d'un palmerar. D'acord amb la proposta de distribució feta per Pere de Palol (1967) estava ubicat al capdamunt de la nau central, precedint el *sanctuarium*. No podem saber si a l'escena hi havia altres motius, però és evident el predomini de l'arbat, distribuït en diferents registres, entre algunes flors. De les cinc palmeres que es

veuen, només una es conserva sencera. Formalment, segueixen els paràmetres de la palmera central de Son Fadrinet, amb el tronc definit per cercles superposats, que culminen a l'extrem superior a manera de vas. El ramatge és de fulles curtes i forma una copa piramidal, de la que pengen ramells carregats de dàtils.

L'elecció del palmerar en les composicions de Son Peretó i de Son Fadrinet, recull un model vinculat a la tradició realista del mosaic africà. Pere de Palol (1967: 141) va apuntar les analogies d'aquestes palmeres amb les dels baptisteris d'Oved-Ramel i de Kelíbia (Tuníssia), ambdós de finals del segle V i principis del VI. El suggeriment del calze en la definició de les palmeres més destacades en la composició, és l'únic motiu que ens situa en un marc de simbologia cristiana. Finalment, aquesta iconografia ens obliga a plantejar la qüestió referent a la realitat física dels jardins. Seria probable, tot i que difícilment demostrable, que la tipologia dels jardins de l'antiguitat tardana a Mallorca s'assimilés al palmerar.<sup>52</sup> Tanmateix, resulta prou evident que l'elecció del palmerar com a imatge del jardí edènic, recull el valor simbòlic que secularment s'havia concedit a l'oasi. La tradició, de procedència nord-africana, s'introduí en l'àmbit cristià en el context de la *koiné* mediterrània.

#### 4.1 Jardins i horts a Madîna Mayûrqa. Segles X-XIII

És indubtable que els musulmans de les Illes Orientals d'al-Andalus van cultivar jardins en els seus espais íntims. Madîna Mayûrqa (actual Palma) no fou una excepció a l'important desenvolupament dels espais cultivats com a components bàsics del teixit urbà. Però, si bé la ciutat islàmica de Mallorca és probablement una de les més ben descrites de tot al-Andalus -els coneixements de la qual van ser

---

<sup>52</sup> Els estudis sobre el paisatge agrari no han pogut determinar l'existència de palmerars a l'illa, i els testimonis històrics només permeten assegurar que la palmera era coneguda en temps romans. Recentment s'han dut a terme anàlisis arqueomètrics en recintes relacionats amb la producció i emmagatzemat de productes, que han confirmat la importància que varen tenir els cultius de blat, oliveres i vinya. En el cas de Son Peretó, les dades de l'anàlisi química de residus orgànics han pogut provar que es produïa vi i oli, amb datacions del segle VII o VIII (Pecci, Cau, Garnier 2013). Però no s'han constatat evidències de la producció de dàtils.

emprats per Leopoldo Torres Balbás al seu estudi sobre les ciutats andalusines (Riera 1993: 15)-, en canvi, els horts i els jardins són els espais menys coneguts. A grans trets, s'ha pogut dibuixar la topografia dels horts al final del període islàmic.<sup>53</sup> Més difícil resulta però la identificació dels jardins i la seva caracterització tipològica, car no en resten estructures visibles prou consistents i l'extens inventari terminològic de l'àrab medieval no sempre té la seva correspondència al català o al llatí (Riera & Roman 2014). Amb tot, les referències documentals i les troballes arqueològiques, encara que fragmentàries, són testimonis evidents de la importància quantitativa que tingueren horts i jardins en la conformació urbana de la ciutat islàmica de Mallorca i en la vida social i cultural.

La incorporació de les Balears a l'emirat omeia de Còrdova es produí l'any 902-903 sota la direcció d'Isâm al-Khawlâni, personatge cordovès lligat per vincles personals als omeia. El procés d'islamització de Mallorca, s'inicià amb l'assentament de població de procedència berber i àrab, organitzada en grups tribals i clànics. Territorialment s'organitzà amb un únic nucli pròpiament urbà, Madîna Mayûrqa com a centre de control polític, religiós i fiscal, i la consolidació d'una societat fonamentalment agrària, dedicada a l'explotació d'alqueries i rafals. Al llarg del període s'introduïren nous conreus i la creació d'espais irrigats, que significaren el desplaçament de la trilogia mediterrània clàssica.<sup>54</sup>

Inicialment, durant les èpoques emiral i taifa, la ciutat va ocupar el recinte limitat per les murades romanes, mantenint-se el mateix esquema viari de tipus hipodàmic. Segons Ibn Jaldun, el procés de transformació es va iniciar amb la

---

<sup>53</sup> El primer estudi sobre els horts a Madîna Mayûrqa és el de Magdalena Riera en el que proposa una hipotètica situació dels horts de la ciutat en la seva darrera fase islàmica (Riera 1993: 127-133). En posterioritat, la proposta s'actualitzà i s'amplià amb la incorporació dels jardins gràcies a la informació aportada pels resultats de les campanyes arqueològiques i a la revisió documental (Riera & Roman 2014).

<sup>54</sup> Els espais irrigats es bastiren amb les tècniques dels *qanât* (galeries de captació i drenatge d'aqüífers subterranis), les sínies i els molins hidràulics de cup, mitjançant els quals s'introduïren nous cultius com el cotó i el lli, així com els conreus de fruiters i de vinyes emparrades (Kirchner 1994; Kirchner & Soto 2006). La permanència d'aquests sistemes serà prou important, encara que no determinant, en futures articulacions territorials i, en ocasions, els trobarem integrats en la configuració dels jardins construïts en posterioritat al període islàmic.

dotació d'un sistema d'abastiment d'aigua i la construcció de mesquites, posades i banys. I per descomptat, la construcció del *qars*, residència del màxim representant de l'Estat, que seria conegut després amb el nom de Palau de l'Almudaina. L'alcassaba islàmica ocupava la summa dels espais de l'antiga ciutat romana, d'unes 6 hectàrees. A l'angle occidental, dominant la badia, es construí l'alcàsser, el qual formava un recinte emmurallat i un edifici de planta rectangular, situat al cantó sud-oest, amb torres als angles i a cada un dels costats llargs (Pons & Porcel 1989: 57-68). En el segle XI es construí un nou recinte de murades i un segle més tard, la ciutat havia aconseguit els límits màxims (Riera 1993: 33-38), marcats per dos accidents geogràfics: al sud, la mar, amb una costa definida per penya-segats de fins a 18 metres d'alçada; al marge oriental, el torrent *Al-saqqiya*, conegut després com La Riera, el qual, fins a 1613 creuava el centre urbà de Ciutat de Mallorca gairebé en el seu eix central. Aquells límits, amb poques diferències, es mantindrien fins al segle XIX.

L'evolució de la ciutat va ser però, seqüencial i violenta, marcada per la ràtzia pisano-catalana l'any 1114, l'ocupació almoràvit el 1116 i l'almohade el 1202.<sup>55</sup> Mentre que l'estat islàmic canvià de nom o de titular al llarg dels tres-cents anys i la ciutat patí alts nivells de destrucció, la societat pagesa es va mantenir amb poques alteracions, i va deixar un rastre permanent en la configuració del territori. Mallorca formà part del territori d'al-Andalus fins el 1229, any de la conquesta catalana i de la seva integració a la Corona d'Aragó.

---

<sup>55</sup> Quan a les ocupacions almoràvit i almohade, no disposam de dades sobre l'esdevenir de la ciutat. En canvi, la ràtzia pisano-catalana va ser acuradament descrita en vers pel poeta pisà Lorenzo Veronese, que segurament va acompanyar als assaltants, i que va reunir al *Liber Maiolichinus* o *La guerra de Mallorca en vuit llibres*. El text ofereix una descripció general de la ciutat abans i després de l'assalt. La descripció dels episodis bèl·lics i de les troballes arqueològiques han permès intuir el gran nivell de destrucció que va suposar la ràtzia; no es tracta, tant sols, de la destrucció de murades i l'incendi de cases, sinó de la demolició total de construccions per a permetre l'avanç de la maquinària de guerra fins a l'alcassaba. Per altra banda, existeixen mancances documentals profundes per determinar la incidència i l'abast que varen tenir les ocupacions almoràvit i almohade sobre la ciutat (Riera 1993: 41-47).

#### 4.1.1 Els noms del jardí

Per a l'estudi de la jardineria andalusí a Mallorca hem de recórrer a les poques fonts àrabs i, inexorablement, a la documentació generada a partir de la conquesta feudal catalana. Són indicatives les dades obtingudes del *Llibre del Repartimen* (1231) i a la *Remembrança de Nunyo Sanç*, i resulten fonamentals les minuts notarials dels registres de l'Escrivania de Cartes Reials, així com les transmissions de propietat realitzades entre els anys de 1230 i 1300 contingudes als protocols notarials.<sup>56</sup> L'anàlisi de la documentació no resulta però una tasca senzilla, donada la varietat de mots i a les dificultats que presenta la seva traducció occidental, tal com assenyala Luigi Zangheri (2006: 3). Efectivament, les fonts àrabs medievals mallorquines, presenten un ventall de termes que evidencien diferències tipològiques entre els espais cultivats i, presumiblement, entre horts i jardins, però, malauradament, no tenen la seva correspondència en la documentació catalana. En canvi, la relació/oposició jardí-hort, a la que s'ha referit Tito Rojo (2001: 10), és exemplificada en l'art poètica, una de les més altes manifestacions culturals de la societat urbana andalusina. Resulta emblemàtica, en aquest sentit, la cort de Mubassir Nasir al-Dawla, l'últim emir de la taifa de Mallorca, que morí el 1116. Al *qars* de l'Almudaina, va reunir un nodrit grup de poetes entre els que destacaren Ibn Hamdis i Abu al-'Arab, sicilians, i Ibn al-Labbana, procedent de Dènia.<sup>57</sup> D'entre els poemes coneguts, sobresurt el que el poeta de Dènia va dedicar a l'emir en

<sup>56</sup> La conquesta catalana de les illes orientals d'al-Andalus va ser la causa de la redacció de multitud de documents relatius a la propietat del nou territori de la Corona d'Aragó. La divisió de Mayurqa entre el rei Jaume I i els magnats que varen participar en la conquesta va motivar la redacció del *Llibre del Repartiment de Mallorca*. Se'n conserven cinc còpies: tres en llatí, una en català i una mixta, llatí-àrab. A la vegada, la transmissió dels dominis útil i eminent per part de magnats i porcioners, i del mateix rei, va multiplicar la documentació, de la que se'n deriven les dades més precises per a l'anàlisi dels jardins i dels espais cultivats en general. D'entre els documents destaquen la *Remembrança de Nuno Sanç*, en el que hi consten els territoris que li van pertànyer com a magnat, i el *Capbreu* també de Nuno Sanç, que recull les transmissions de dominis. En aquest anàlisi, ens hem basat en les dades recollides i publicades pels historiadors del període, la procedència de les quals serà oportunament indicada en cada cas.

<sup>57</sup> Ibn Al-Labbana és una figura sobradament coneguda entre els poetes andalusins del segle XI, especialment per la seva fidelitat al rei Al-Mu'tamid de Sevilla i per la bellíssima elegia que va compondre en ocasió de la caiguda de la dinastia 'abbâdi. Procedent de Dènia, passà per les corts del regne aftasí de Badajoz, pel de Còrdova i pel de Sevilla. Quan el 1091, Sevilla va caure a mans dels almoràvits, el poeta es va refugiar a Almeria i després a Bugia. Tal vegada després es va dirigir cap a Mallorca. La seva activitat a la cort mallorquina era poc coneguda fins que va ser estudiada per M. J. Rubiera Mata (1983: 503-510) i completada posteriorment per Magdalena Riera (1985).

motiu de la seva absència de la cort per una llarga malaltia. Escrit entre el 1093 i el 1114, s'hi conjuguen la visió poètica i simbòlica del jardí vinculat al poder:

Se quejaron contigo hasta el sol y la luna/y las estrellas más bellas  
empezaron a esparcirse;/el viento soplaba sin exhalar aroma/y el jardín  
aparecía sin el rocío que cubría sus flores;/la umbrosidad había  
desaparecido, para nosotros esta primavera,/y el jardín estaba a punto de  
arder por el calor;/el agua era escasa, no manaba ya el manantial,/ni fluía el  
río en su lecho;/la nube, horrorizada, no crecía/ni derramaba lluvia en las  
colinas;/los yacimientos de aljófares y jacintos se agotaban/y no encerraban  
sus piedras en su seno;/ya no había perfume en el aire, aunque/el almizcle  
continúe exhalando su aroma;/Dos días has estado ausente y la amabilidad  
contigo/¿Qué bienestar se puede esperar si tú no estás?/¡Oh Nâsir al-Mulk?  
El poder es el rostro de la gloria/y no tiene ojos ni oídos fuera de ti;/la  
curación de tu cuerpo es, para nosotros, brisa refrescante,/la vuelta de la  
juventud, la llegada de las albricias.<sup>58</sup>

Com a construcció retòrica, no el podem considerar una font documental, però el poema és indicatiu de qüestions primordials de la jardineria andalusina aquí plantejades. En primer lloc, integra els ítems bàsics del jardí com a espai pel plaer, encara que, en aquest cas, sigui per negació: un lloc íntim, amb abundant aigua corrent i en el que es cultiven les més variades espècies de flors, elegides per raons de bellesa i d'aroma, i d'arbres per a proporcionar ombra. En segon lloc, el valor històric del poema deriva de la seva condició com a panegíric del poder del sobirà, en el que el jardí que ell ha creat constitueix un dels mèrits més preuats i, juntament amb el palau, és la carta de presentació del governant poderós i

---

<sup>58</sup> Traducció publicada per Rubiera Mata (1983: 504).



generós. En definitiva, el poema ens dona el sentit ple del jardí com a espai de plaer, relacionat amb el poder i vinculat a la civilització urbana.

Els espais cultivats de Madīna Mayûrqa són referenciats a la versió àrab del *Llibre del Repartiment* amb els termes *Riyad*, *Djinan* (o *Gnan*) i *Ynân*, juntament amb *Riyadat*, un plural de plural, i *Munyat*. En canvi, acarades les versions llatina i catalana del *Repartiment*, tots aquells termes es tradueixen directament per hort, encara que, en alguns casos, s'utilitza la forma catalana de riat.<sup>59</sup> Només en dues ocasions s'empra el terme jardí, sempre referit a l'Almudaina i als jardins del palau d'Abu 'Ali.<sup>60</sup> Sortosament, aquells termes s'utilitzen igualment en plural a Marràqueix on, si bé també sembla produir-se una certa confusió terminològica, està prou clarificat el concepte de *Riyâd* com a jardí tancat i relacionat amb l'habitatge (El-Faïz 2000: 25-28). *Ynân* és el terme clàssic de *Bustān*, que designa un espai plantat d'arbres fruiters i palmeres. Per extensió, *yanna*, és utilitzat a l'Alcorà amb un sentit precís, aquell de paradís promès, per raons de la seva ombra i de la densa vegetació (El-Faïz 2000: 20). El terme *Munyat* apareix fonamentalment en *La Remembrança*. En àrab es refereix a una finca de producció agrícola, amb edificis associats, que foren utilitzades també com a lloc de retir per l'aristocràcia local. En català derivarà en el mot almúnia. En la documentació medieval, el terme apareix sempre a la zona periurbana de Palma i, quan és traduït, s'utilitza la forma hort.<sup>61</sup> Les referències contingudes als protocols notariais i a les minuts de l'Escrivania de Cartes Reials, presenten una major varietat terminològica en la traducció dels termes àrabs. S'hi distingeixen *Hortus* (hort) i *Viridari* (jardí); s'utilitza també *iardini*, si bé és molt poc freqüent i, tot i que podria semblar el terme més evident, es produeix una certa confusió quan trobam la descripció d'un *Horti sive iardini*.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> "Ort qui se diu Riat de la porta Bonfori Bab Arraha" (CCR, f. 41v) "Ort o Riat qui és dit atenbarba en lo carrer Domingo prop de Beb albelet" (CCR, f. 41r).

<sup>60</sup> "[...] domos quas iam tenetis in almudayna cum muro et turribus et edificiis factis et faciendis cum viridario interiori et exteriori" (AHN, Códices 476 B f.9v-10, publicat per Pérez 1978: 16).

<sup>61</sup> En el Còdex Àrab apareix la referència "*Mny Djinan Ibn Azhar*" (f. 30v.), que és traduïda al CCR per "les almúnies de l'hort d'Ibn Azhar" (f. 88v.).

<sup>62</sup> AHN, Clero, Pergaminos, Carpeta 75, n. 74, publicat per Pérez (1978: 74).

En definitiva, per a copsar el significat terminològic, es fa imprescindible el concurs dels indicadors arqueològics i dels estudis històrics sobre el sistema hidràulic de Madîna Mayûrqa. L'interès de la informació rau en el fet que, el sistema hidràulic condicionà l'estructura urbana, determinà la disposició dels edificis públics – mesquites, posades i banys-, i fixà l'emplaçament dels espais cultivats. Tal com ja s'ha esmentat, va ser projectat tot just després de la conquesta islàmica, en temps d'Isam al-Khawlani, i dissenyat, probablement, per enginyers estatals relacionats amb el califat cordovès (Riera 1993: 33). Es basava en la conducció d'aigua per gravetat fins a la ciutat, des d'una font de surgència –*Ayn al-amir*- situada a gairebé 7 km de distància. El sistema es completà en el segle XI amb la construcció d'un nou recinte de murades, obra que va ser imprescindible per al bon abastiment d'aigua.<sup>63</sup>

D'acord amb la lògica del sistema, Magdalena Riera va proposar que, en els darrers moments de l'època islàmica, els horts es mantenien a la perifèria del nucli urbà, prop de les murades de la ciutat i de l'alcaçaba, al sector més proper a l'entrada de l'aigua, així com en les zones on el pendent cap al torrent que travessava la ciutat feia impossible la seva urbanització (Riera 1993: 132-133). Els edificis destinats a activitats públiques, com les mesquites i els banys, se situen a l'extrem del ramal, al final del curs de l'aigua, on també s'aixequen els edificis representatius de l'Estat i les residències de l'elit local. En conseqüència, els jardins es trobaran en aquella zona de la ciutat, això és, a l'Almudaina i al seu entorn immediat (Figura 23).

#### 4.1.2 Jardins i patis de l'Estat i de l'elit local

En la ciutat administrativa, en la zona corresponent al recinte de l'Almudaina, es poden identificar els jardins més representatius de l'aristocràcia local. Tot just

---

<sup>63</sup> El sistema hidràulic es coneix força bé. Fou descrit per primera vegada en el *Liber Maiolichinus* com l'aigua de la font dita *Ayn al-amir* (Font de l'emir), que també apareix al *Llibre del Repartiment*. Posteriorment, en el segle XIV, els problemes generats pel sistema de distribució ocasionaren dos plets que donaren lloc a la formació de dos còdex coneguts amb els noms de *Còdex Llagostera* i *Còdex Sagarriga*, estudiats per Reis Fontanals (2004). Les dades que contenen seran emprades per a l'anàlisi de la jardineria medieval cristiana.

després de la conquesta, el rei Jaume I va cedir la casa d'Abulaabeg, amb hort i banys, a Ramon Berenguer d'Àger.<sup>64</sup> En aquell entorn es trobava també el palau d'Abu 'Ali, amb jardí interior i exterior, que va ser cedit pel rei al paborde de Tarragona.<sup>65</sup> Per la seva banda, el bisbe de Girona havia rebut una porció situada vora les cases d'Abulaabeg, amb casa i hort i una mesquita amb tres patis.<sup>66</sup> També dins el recinte de l'Almudaina, a prop de la mesquita -l'espai que després va ser ocupat per la Seu-, la documentació fa referència a altres cases amb hort o pati: la casa Azambo, citada com a casa i hort de Ramon de Sant Martí; la casa de Mestre Andreu, amb pati en el que hi havia plantada una figuera;<sup>67</sup> i l'hort amb aljub de Domènec Clavell.<sup>68</sup>

Fora dels murs de l'alcassaba s'han realitzat nombroses excavacions arqueològiques. En dues d'elles, ca n'Oleo i el Palau Episcopal, es van localitzar restes de cases amb pati central i camins que envoltaven un petit safareig. Es tracta d'estructures que recorden el *riyad*, aquí interpretat com a pati-jardí de la casa.<sup>69</sup> Al marge oriental del torrent *Al-saqqiya*, prop de l'actual carrer de Sant Jaume, hi havia el *riyad* d'Abu Yahya, nom que coincideix amb l'últim valí almohade, que va morir en l'assalt a la ciutat del 1229. Resulta temptador relacionar el jardí amb l'hort que va cedir Gastó de Bearn a l'Ordre del Sant Sepulcre. A la descripció de l'hort s'esmenta un depòsit d'aigua, citat indistintament com a safareig i com a

---

<sup>64</sup> En el document de cessió apareixen com a: "*domos meas cum orto et balneis et cum sex turribus que sunt in latere illius orti et in muro Almudaina*" (AHN, Clero, carp. 77, núm. 3, publicat per Rosselló 2001: 123)

<sup>65</sup> "[...] *domos quas iam tenetis in almudayna cum muro et turribus et edificiis factis et faciendis cum viridario interiori et exteriori*" (AHN, Códices 476 B f.9v-10, publicat per Pérez 1978: 16).

<sup>66</sup> AHN, Clero, Pergaminos, Carpeta 75, n. 15, publicat per Pérez (1978: 15).

<sup>67</sup> ARM, ECR 341, publicat per AGUILÓ (1913: 240).

<sup>68</sup> AHN, Clero, Pergaminos, Carpeta 75, n. 15, Pérez (1978: 15).

<sup>69</sup> En l'actualitat, en aquesta zona de la ciutat només es conserva un gran jardí, el del Palau Episcopal. La traça és moderna, regat a partir d'un sistema de possible origen medieval. Tanmateix, ens manquen dades sobre la seva possible relació amb un jardí d'època andalusina.

aljub i, com a cas únic a la ciutat, es fa referència a la casa de l'aljub.<sup>70</sup> Seria plausible, doncs, que es tractés d'un jardí amb el seu pavelló annex, a manera de *qubba*.

Els únics jardins clarament identificats en la ciutat andalusina són els relacionats amb la presència de l'estat islàmic. Els *yinan masâmida* ocupaven una gran extensió, situats just en contacte amb el mur de l'alcassaba en el seu lateral Est (actual carrer Morei) i Nord (actual plaça de Santa Eulàlia), entre la mesquita i el cementiri (Riera 1993: 131-132). En el *Còdex Català del Repartiment* apareixen citats en diferents ocasions com els horts masamida (CCR 43r, 72v, 81r, 81v). El topònim àrab els vincula directament amb l'Estat almohade: *Masâmida* és el plural de *masmûda*, nom de la tribu dels membres de la dinastia governant almohade. A hores d'ara, no és possible precisar si foren bastits a l'època almohade, ni quin era el seu traçat. Tanmateix, és important assenyalar que, per la seva ubicació i per les dimensions estimades, el model de referència podria ser el d'una *buhaira* o *agdâl*, tipologia associada als almohades i que tingué nombrosa presència a Sevilla. Ambdós termes es refereixen a grans plantacions arbrades i irrigades per un ample safareig central, amb pavellons associats. En tots ells coincideix la propietat reial i l'ús lúdic, sempre ubicats a les proximitats dels palaus o residències del representant de l'Estat (El-Faïz 2000: 18).

Finalment, el jardí més important i dels que en tenim testimonis literaris i arqueològics prou evidents, és el del *qasr* de l'Almudaina.<sup>71</sup> El jardí és citat explícitament com "*nostri horti sive iardini*" en el document de donació d'un solar

---

<sup>70</sup> "*Dotamus etiam dictam ecclesiam de orto qui est in Civitate Majoricarum in loco dicto ad Cigarium cum safaregio et domo que est super dictum safaregium*". (ACM, publicat per Pérez 1978: 162).

<sup>71</sup> Es conserva aproximadament la meitat del primitiu alcàsser, el perímetre i les torres àrabs del nucli original. El conjunt actual és conseqüència de les transformacions i ampliacions del nucli original realitzades al llarg de la història, i de les restauracions dutes a terme des del segle XIX. La intervenció de més abast va ser la dels anys seixanta del segle XX, que va ser dirigida per l'arquitecte Gabriel Alomar (1910-1997), i en fixà la imatge actual. Durant les obres no es va fer el seguiment arqueològic. Però devem a Francisco Estabén, militar allà destinat, una exhaustiva recollida de dades i de material arqueològic que varen resultar del seu interès. Les dades recollides i els estudis paral·lels que va dur a terme les va publicar a la seva obra sobre l'evolució històrica de l'Almudaina (Estabén 1975)

límitrof al Palau de l'Almudaina feta pel rei Jaume I a la comunitat jueva el 1231, en el qual s'hi construiria anys després el convent de Sant Domingo (AHN, Clero, Perg. Carp. 75, publicat per Pérez 1977: 83-86).<sup>72</sup> El jardí ocuparia el pati que s'estén a la part nord del recinte, en direcció oest-est. Actualment, és un espai molt transformat però que s'ha mantingut lliure d'edificis en la seva major part, habilitat com a aparcament, i en el que encara es pot fer una lectura històrica (Figura 24). Està estructurat en dos nivells; en el superior hi ha dos safareigs paral·lels, separats per un caminal que cobreix la sèquia de distribució de l'aigua a la resta de l'alcàsser. Es troben situats a ran de la murada oriental del recinte, amb unes dimensions d'uns 23 x 10 metres, ocupant una àrea de poc més de 100 m<sup>2</sup> cada un. El costat lliure està esgraonat, de manera que serveix de mur de contenció i, a l'hora, forma una llarga escala, només interrompuda per la boca de la mina, que comunica ambdues terrasses.

Les dades arqueològiques confirmen la filiació islàmica de l'espai. En les obres de rehabilitació portades a terme durant la dècada de 1970, es va poder comprovar la cronologia del sistema de canalització d'aigua, que entrava a l'Almudaina pel costat nord i era recollida en el primer safareig. La peça terminal de la canalització de fang cuit, era un lleó-brollador de marbre. L'elevació dels safareigs sobre el nivell del pati, permetria l'existència de brolladors, tal com es va poder deduir a partir del sistema de canalització de l'aigua, ara ja perdut (Estabén 1975: 94). S'hi pot relacionar el lleó-brollador, ara al pati del palau. És una peça de dimensions quasi reals i d'acurada factura (Figura 25). Es representa assegut i amb un accentuat contrast en el tractament polit del cos, l'afinada definició de les extremitats i el treball ornamental de la cabellera. En l'actualitat no existeix cap estudi específic de la peça, per la qual cosa no es pot precisar la seva datació, tot i que, estilísticament i pel fet de ser una iconografia preferida com a símbol de poder a l'Estat islàmic, podria emmarcar-se en el context califal.

Amb les dades recollides i les restes conegudes, pensam que no és aventurat suposar que el pati actual estaria ocupat en la seva totalitat per un jardí, tal vegada,

---

<sup>72</sup> Cal apuntar que l'ús del terme *iardini* és una de les primeres documentades en l'àmbit espanyol.

el més extens de l'alcassaba. La hipotètica configuració de l'espai i la tipologia els elements hídrics, ens permeten establir un paral·lel de referència en el *Jardín Alto* dels Reales Alcázares de Còrdova, malgrat que també ha estat objecte de diferents modificacions al llarg de la seva història. El jardí està annex als murs de l'alcàsser i conserva dos safareigs en posició elevada i de semblants característiques als de l'Almudaina -tot i que sensiblement de majors dimensions-, en els quals es recull l'aigua pel reg del jardí situat en la terrassa inferior. En qualsevol cas i per evidents raons històriques, probablement, el jardí cordovès inspirés el de l'Almudaina de Palma.

Pel que fa a l'apartat botànic, la documentació no en fa referències explícites, a excepció de la figuera en el pati de la casa de Mestre Andreu. En qualsevol cas, a nivell d'hipòtesi podem proposar algunes espècies a partir de la informació fragmentària i procedent d'altres contextos documentals. En primer lloc, pel que fa a les figueres, en l'estat actual dels coneixements, no podem precisar si es tractava de la plantació més comú en els patis i jardins de Madīna Mayûrqa. Amb tot, era un tipus de plantació freqüent ja que, en una data tan pròxima a la conquesta com el 1240, es documenta ja l'exportació de figueres des de Mallorca a Montpeller. En segon lloc, en les minutes notarials de l'Escrivania de Cartes Reials hi ha algunes referències a vinyes emparrades i als fruiters, entre els que s'esmenten: moreres, cireres, pruneres, magraners, albercoquers, pomeres, presseguers, tarongers, llimoners i poncems.<sup>73</sup> Es tracta d'arbres documentats en els jardins d'al-Andalus i que, probablement, foren introduïts a les illes orientals pels andalusins. Finalment, es pot pressuposar la presència de la palmera datilera, però no es pot establir amb certesa el moment de la seva introducció a Mallorca. El que sí es constata és que el seu conreu va ser afavorit pels musulmans.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> La relació correspon a un inventari de l'alqueria Ortulug de Puigpunyent, que va ser publicada per Kirchner & Soto (2006: 104).

<sup>74</sup> És interessant la notícia referida a l'exportació de dàtils de Mallorca a Gènova en 1242 (Kirchner & Soto 2006: 104; Bover & Rosselló 2008: 315).

Fins aquí les referències escrites relatives als jardins de Madîna Mayûrqa. Hi ha però algunes dades aportades per l'arqueologia que, si bé no es refereixen a jardins pròpiament dits, sí que ens remeten a la idea de pati. Ens referim a la troballa de restes de cossiols, datats a principis del segle XIII, corresponents als nivells de destrucció provocada per la conquesta catalana. El més significatiu és un fragment de cossiol localitzat en les excavacions realitzades a Can Bordils (Carrer Almudaina/Palma) (Figura 26). La particularitat de l'exemplar és que mostra la part de la vora amb canalització, rematada amb merlets i obertures circulars. La tipologia respon a la dels alfabaguers d'època almohade, que té com a exemplar de referència el que es va localitzar a Travessa da Fonte de Tavira (Faro, Portugal) (Figura 27). Més enllà de qüestions formals, consideram que aquests objectes –dels que no existeixen estudis de conjunt–, evidencien les característiques bàsiques del jardí andalusí reduït a la seva mínima expressió. La font original de l'aigua és substituïda en aquests casos per la mà humana, que ha d'introduir l'aigua ajudat per algun recipient que permeti precisió i control. El primer recipient, que adopta la forma de torre en l'exemplar de Tavira i d'alfàbia en un exemplar recuperat a Bofilla (València), actua com a un aljub elevat, que permet la sortida de l'aigua pels petits orificis situats a la vora d'aquest insòlit espai cultivat, formant brolladors.

#### 4.2 Prats i vergers a la Ciutat de Mallorca a la Baixa Edat Mitjana. Segles XIV-XV

L'època baix medieval representa per a Mallorca un llarg període, políticament i econòmicament, complex i seqüencial, i decisiu en l'esdevenir cultural i artístic. La conquesta catalana del 1229 suposà el trasbals del passat immediat andalusí i marcà l'inici d'un profund viratge. L'illa s'integrava a la Corona d'Aragó i entrava, així, en l'òrbita de la cultura occidental, cristiana i feudal. El calat dels processos generats al llarg d'aquesta etapa històrica va ser tan incisiu, que definiren els trets essencials del paisatge cultural de l'illa fins a l'edat contemporània.

La nova cultura s'apuntalà sobre una societat de base familiar i patrimonialista, una agricultura feudalitzada –per altra banda, cíclicament deficitària–, i una vigorosa

activitat mercantil.<sup>75</sup> Inicialment, l'hegemonia cristiana se simbolitzà amb la consagració de la mesquita de l'Almudaina com a catedral, i es potencià amb l'establiment dels ordes religiosos, especialment dominics i franciscans. Fruit de la confluència dels diversos factors històrics, Mallorca se situà en el mapa artístic, com a centre de promoció i com a pol d'atracció d'artistes procedents d'arreu del món cristià. Artísticament, s'obria un nou període en el qual s'iniciaren les nissagues de mestres artesans i picapedrers, i que es traduí en la creació d'obres cabdals a tot l'àmbit del gòtic mediterrani, especialment en el camp de l'arquitectura.

Pel que fa als jardins, hem de partir de la consideració que ni pretenem ni els podem situar al mateix nivell de complexitat artística que aconseguiren, per exemple, la Seu, el castell de Bellver o la Llonja. Aquesta no és, però, una circumstància diferencial respecte a l'art de la jardineria d'altres països. Tal com hem comentat en relació a la poètica del jardí medieval, i recordant el que apuntava Michel Baridon, en les difícils condicions d'existència i en un context cultural monopolitzat per l'Església, l'estudi de la natura comptava menys que la seva utilització per a fins simbòlics i hagiogràfics (Baridon 2005: 223). Així doncs, la Ciutat de Mallorca i el seu entorn immediat seran els àmbits en els que es desenvoluparà la jardineria. Més enllà, hi havia el camp conrat, destinat majoritàriament a la producció de rendes feudals, i aliè, encara, a la visió idíl·lica de la natura.

En el segle XIV la ciutat s'havia consolidat políticament i econòmicament, aspectes que contribuïren al seu desenvolupament urbanístic i artístic. Sempre dins els límits establerts per les murades islàmiques, es generaren nou espais públics, es construïren barris sencers -el Call i sa Calatrava-, i s'urbanitzaren algunes zones dels

---

<sup>75</sup> La nova situació geopolítica, permetrà que l'illa es converteixi en un port de pas fixat enmig de les rutes transmediterrànies, Europa-Àfrica, i transatlàntiques, Mar Negre-Atlàntic. Així, a l'inici del segle XIV la Ciutat de Mallorca havia esdevingut un centre mercantil pròsper i vital, que rebia vaixells de tots els ports cristians de la Mediterrània i mantenia relacions comercials amb Barcelona, nord d'Àfrica, Itàlia, Portugal, Flandes i Anglaterra. Fou, en definitiva, un port de mercaderia de tal importància que, el cronista dominic fra Marsili l'anomenava "*cap de creus*" (citat per Llompart 1998: 13).



horts d'època islàmica.<sup>76</sup> Així mateix, es conservà també l'estructura bàsica del sistema andalusí d'abastiment d'aigua, tot i que els nous pobladors feren ampliacions en concordança amb l'expansió constructiva i l'adaptaren a noves aplicacions d'acord amb les preferències del món feudal.

La informació precisa sobre horts i jardins d'època baix medieval s'origina a partir del tres-cents; les fonts es diversifiquen i les notícies precises apareixen ja en els diferents documents continguts en els protocols notariais (vendes, establiments, contractes d'obra, inventaris o encants públics, són els més freqüents). Per a l'estudi dels jardins medievals de Ciutat de Mallorca comptam també amb dos documents de valor excepcional: la *Carta dels Jurats* (1344-1345) i el *Còdex Sagarriga* (1381). Ambdós varen ser elaborats amb motiu de la problemàtica derivada de la manca de control de la distribució de l'aigua de la Siquia de la Vila i dels abusos practicats en el seu aprofitament.<sup>77</sup> El conjunt de la documentació permet constatar primer, l'augment dels espais verds, i segon, una diversificació terminològica. Pel que fa a la primera qüestió, tot i l'ocupació d'antics horts a la que ens hem referit, la presència d'espais verds s'incrementà al llarg al llarg del segle XIV. Aquest és un fet generalitzat a les ciutats europees, que corre paral·lel a la consolidació social de l'estament senyorial i dels grups de ciutadans, mercaders i professionals liberals, els quals tendiran a incrementar els espais pel gaudi i la festa, als que resten absolutament associats els jardins. En relació al segon fet, la documentació catalana reflecteix la varietat terminològica del llatí medieval; així,

---

<sup>76</sup> Per exemple, s'urbanitzaren els horts situats a davant la barbacana de l'Almudaina –corresponent a les illetes actuals de Santa Eulàlia, carrer Cadena i Plaça de Cort-. Una altra novetat va ser la construcció del primer moll de Palma, al marge occidental del torrent de la Riera, que suposaria l'apropament de les activitats marítimes i la urbanització de l'entorn de les drassanes, on es generà l'espai en el que a meitats del quatre-cents s'aixecà la Llonja (Riera 2003: 23-31).

<sup>77</sup> Els documents varen ser analitzats en profunditat per Reis Fontanals (1984 i 2004). La *Carta dels Jurats* és un croquis de la Sèquia de la Vila, que està format per sis peces de pergami encolades, amb un total 4 metres i 792 mm de llargària i una amplada variable que oscil·la entre 266 mm i 274mm. El dibuix és esquemàtic però detalla perfectament l'ullal de la Font de la Vila des d'on surt la sèquia, i els diàmetres dels canons. El *Còdex Sagarriga* és una revisió de l'estat de la sèquia, conformat pel de privilegis i concessions d'aigua. El document original està perdut, però n'existeixen dues còpies, una conservada a l'ARM (Còdex núm. 20) i un altra a la Biblioteca de l'Abadia de Monserrat (ms. 181), procedent de la biblioteca del comte d'Aiamans de Mallorca.

juntament amb hort i jardí, apareixen els termes verger i prat.<sup>78</sup> Però, mentre que en llatí es diferencien normalment jardí utilitari (*Pomarium*) i jardí d'oci (*Viridarium*), i l'hort (*Gardinum*) del jardí de simples (*Herbarium*), les diferències conceptuals es van matisant quan són aplicades a les llengües locals (Harvey 1984: 4). De fet, en la documentació mallorquina hort, jardí i verger, freqüentment es barregen sense que es puguin determinar les característiques de cada un.<sup>79</sup> En canvi, el mot prat s'aplica exclusivament al castell reial de l'Almudaina, encara que és freqüent en la literatura cortesana per a designar el centre del verger, cobert de gespa i on hi creixen lliurement les flors. El terme evolucionarà amb el temps i, per metonímia, arribarà a designar tot el jardí, esdevenint l'equivalent de verger. En el segle XV es convertirà en un tema específic dels tapissos mil flors (Antoine 2002: 136). Així doncs, ens trobam davant un panorama de certa confusió terminològica, semblant al que hem detectat en el període precedent, i no sempre de senzilla resolució. Tanmateix, és prou evident que la distinció nominativa reflecteix els diferents usos i destins d'aquells espais, malgrat que entre ells existissin profundes semblances formals. Per a la clarificació conceptual esdevé imprescindible el concurs de la creació literària.

La recreació del jardí literari té a Mallorca el seu màxim exponent en les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorques* (1398) d'Anselm Turmeda (Palma, 1355 - Tunis, després de 1423). El poema és una composició de tipus al·legòric, narrat en primera persona, però que en comptes de tenir una intenció amorosa, sembla tenir-la política.<sup>80</sup> Un matí de primavera, el protagonista surt a cavall i arriba a un delitós

---

<sup>78</sup> Verger deriva del mot llatí *viridarium*; prat, de *pratellum*.

<sup>79</sup> Dos fragments referits a la informació fiscal, ens ajuden a il·lustrar la situació plantejada. En el primer cas, es diferencien hort de verger, mentre que, en el segon, els dos mots apareixen com a sinònims. "Item a xviii dels dits mes i any, reebe den Raffel Poll procurador den Alfonso de Madina parayre, per mans den Pere Arbona sabater, per Luisme de un verger de pertinenties de hun ort, situat en la Ciutat de Mallorques en la parròquia de Sant Nicholau en la Coste den Caulelas, en alou del Senyor Rei, de la porció del noble en Nuno Sans, al vi de luisme, lo qual ort lo dit Raffell Pol en lo dit any ha stablert al dit Pere Arbona [...]" (1479) (ARM, RP-3880, 13v.). " [...] Item fa de cens mestre Pere Dozo, argenter, per hun novell stabliment o licencia que puge fer parda en hun albello des seu hort o verger per poder resoldre les ayguas de les pluges, lo qual posseheix fora les portes de la Ciutat envers la porta pintada [...]" (1430) (ARM, RP-1681, 119v.).

<sup>80</sup> En una petita introducció, Turmeda diu que va escriure l'obra a petició d'uns mercaders mallorquins: "Com per alguns honrats mercaders de Mallorques sia estat pregat afectuosament que

prat on hi troba un ric palau. Des d'una finestra del palau li dóna la benvinguda una donzella, i altres sis, elegantment abillades, el conviden a entrar. El poeta hi descobreix el jardí, que és descrit així:

Van mi pendre per la mà;/Dins lo palais me metien./Veus la porta qui es tancà;/Ja lo pont llevat havien./Donzelles viu qui corrien/Solaçant per un jardí;/Esvergonyant-se de mi/Entre los arbres fugien./En cell jardí los fruiters/Eren de totes maneres:/Dàtils, pomers, presseguers,/Codonys, albercocs, cireres,/Massanes, prunes, peres,/Taronges, poncís, llimons,/Avellanes e lledons,/Raïms moscatells e figueres./Ab aitant fom aplegats/En una bella verdura./Fruiters qui afrenellats/Eren, per gran espessura;/E feien, contra natura,/Cald d'hivern, frescor d'estiu./De ma vida mai no viu/D'arbres gentil clausura./Sots los arbres són les flors,/Qui reflorint florejavén;/Gitant llurs flagrants odors,/Per l'aire variejavén;/Aucellets hi xantaven/Llurs versets e llurs xançós;/A quintes e a bordós/Musicalment biscantaven./E aquí vérets violers/Blaves, grogues e vermelles;/Qui se'n pugén pels noguers/Roses blanques e vermelles,/E d'altres floretes belles,/E flors de llis e clavells/Girofles, safrans novells,/E poms d'amors e murtelles./Enmig d'ells és la Reial/Fontana, qui cinc flums gita./Bé és cosa divinal/Lo fet de l'aiga condita:/Per set canals se congita/Per lo verger verdejant,/E puis va-se'n retornant/A la font d'on és eixida.<sup>81</sup>

El poema incorpora tots els ítems de la poètica del jardí medieval, alhora que s'hi evidencia el ressò dels dos grans referents, el *Romanç de la Rosa* i el *Decameró*. En

---

faés e ordonàs un tractat de la divisió del dit regne, supòs que lo meu enteniment sia grosser e no subtil en l'art d'atrobar, emperò per dar alguna satisfacció a llurs precés he fetes algunes cobles grosseres en pla català, segons que veurets". Al final en diu la data: "Escrita dins lo palau / mil trescents vuit e noranta", o sigui, onze anys després d'arribar a Tunis. Son 123 estrofes de vuit heptasíl·labs rimant en ababbccb.

<sup>81</sup> Fragment de les *Cobles* extret de l'edició de 1987.

primer lloc, recrea la imatge de l'eterna primavera ('Cald d'hivern, frescor d'estiu'), a través d'una vegetació variada, abundant i frondosa. Especialment destacats són els arbres fruiters, els quals, amb el seu fullatge creen ombra permanent, un tret que és comú a l'ideal del jardí medieval. A través de la referència al raïm moscatell, es pot intuir la presència dels emparrats, una construcció vegetal que també apareix en el jardí del *Decameró*. En segon lloc, és un jardí destinat al plaer dels sentits. Les flors són belles a la vista i perfumen l'aire amb les seves fragàncies; s'hi relacionen les més preuades com les roses, blanques i vermelles, els lliris (flors de llis) i el safrà. És interessant destacar la llicència poètica que suposa la introducció de 'girofles', mot francès, enlloc del seu corresponent en català, violer. Ambdós termes apareixen al *Romanç de la Rosa* i en altres poemes medievals per designar les tonalitats violeta o púrpura de les flors. El gust és saciat amb els fruits dels arbres, dels arbustos (*murtelles*) i el raïm, mentre que, el cant dels ocells, omple de sons el jardí. En tercer lloc, l'aigua; en una estrofa, Turmeda en destaca el paper ornamental i l'enginy tènic que permet el reg del jardí. La *Reial Fontana*, ocupa una posició central, amb característiques semblants a la que es descriu en el *Decameró*, i que és força representada en la iconografia mariana. L'aigua flueix per cinc brolladors i és llançada (*congita*) a set canals que condueixen (*condita*) l'aigua per tot el jardí. Així doncs, el jardí de les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca* se cenyeix als tòpics i a les llicències literàries que s'expressen a través de l'art poètic. I, tot i la brevetat de la descripció, hom hi pot identificar els significats i el valor social que es concedeixen al jardí com a espai de gaudi i festa pels sentits.

Finalment, la terminologia. Turmeda inclou tres mots per designar l'espai: jardí, verger i verdura. Els dos primers són els més utilitzats en la literatura cortesa francesa. Quant al tercer, 'verdura', és una traducció literal del francès *verger*. La lectura atenta del text ens permet constatar que aquí no s'empren com a sinònims –com sí es produeix en altres textos de l'època–, ni com a pura llicència poètica. Ans el contrari, la voluntat descriptiva de Turmeda es tradueix en l'ús precís del llenguatge per a designar espais diferents. Així doncs, per una banda hi ha el jardí, amb tota casta d'arbres fruiters i de raïm, per on hi corren les donzelles lliurament. La idea que traspuja és la d'un espai sense un traçat precís. Per altra banda, hi ha la

‘bella verdura’ o ‘verger’. Aquí els fruiters estan concentrats, de tal manera que formen una espessura, sota els que hi ha una gran varietat de flors. És un espai íntim, delimitat pels mateixos arbres, i centralitzat amb la font. N’existeix una bella transposició visual del verger al *Llibre dels gentils i els tres savis* de Ramon Llull (Figura 28).

En definitiva, la terminologia no és gratuïta en l’univers poètic. Però quan ens traslladam a l’àmbit de la documentació, els límits entre uns espais i altres es difuminen, probablement, com a conseqüència de les semblances formals apuntades entre vergers, horts i jardins. De fet, són el context, el destí o l’ús els que en determinen el sentit de cada un d’aquells espais, tal com s’ha pogut provar en altres obres medievals.<sup>82</sup>

En la configuració del jardí baix medieval a Mallorca hem de considerar un aspecte rellevant. Com en d’altres territoris d’al-Andalus, el model s’establí sobre la base d’un passat material islàmic, encara visible malgrat la devastació del fet de la conquesta.<sup>83</sup> És probable, encara que difícilment constatable, que en la configuració dels nous jardins s’aprofitessin o s’adaptessin estructures i elements dels jardins precedents. Un *modus operandi* que sí s’ha pogut confirmar en l’àmbit rural (Kirchner & Soto 2006). Com veurem a continuació, la documentació tan sols ens permet afirmar que es va produir una evident continuïtat en l’apartat botànic, especialment pel que fa als arbres fruiters, alguns dels quals començaven a ser apreciats i aclimatats en els països europeus que s’havien mantingut al marge de la incidència cultural islàmica. Tot i algunes pervivències i persistències, l’art de la jardineria prendrà un nou caràcter derivat, tant de la introducció de nous elements, com per exemple l’emparrat, com de la impregnació dels valors simbòlics en concomitància amb la cultura cristiana.

---

<sup>82</sup> L’estudi del *De vegetalibus* d’Albert el Gran, permet afirmar a Pierre Bonnechere i Odile De Bruyn (1998: 158) que: “c’est l’esprit qui fait la distinction entre les deux, selons ses propres désirs”.

<sup>83</sup> Cal precisar que aquesta casuística no és en absolut un particular a la nostra illa, ans el contrari, es va reproduir en d’altres territoris d’al-Andalus, especialment a Andalusia, però també en altres territoris de l’islam, com a Sicília.

A manca de testimonis materials, els trets i el valor simbòlic del jardí es troben en la pintura, especialment, en la iconografia mariana. La taula central del *Retaule de l'Anunciació i els Sants Joans* (Ca. 1390-1400) és una recreació magnífica de la ressonància de les Escripures en la configuració del jardí (Figura 29).<sup>84</sup> L'escena té lloc en la llotja d'un jardí, oberta per tres costats, a manera de pavelló, amb arcades ogivals, algunes amb traceries, i amb coberta plana de cassetons. Els elements vegetals impregnen l'espai de contingut marià. Al bell mig, entre Maria i l'Arcàngel, hi ha l'assutzena de tres branques, carregada de flors blanques, algunes a punt d'obrir-se. A sobre la llotja, el pintor hi ha recreat un emparat, enllestit amb pilarets de marès i coberta de fusta, per on s'hi recargolen les branques d'una parra amb alguns raïms. Així, a la puresa evocada pel lliri s'uneix el dogma de l'Encarnació, simbolitzat amb la parra.

El jardí s'estén més enllà de les arcades gòtiques. És un prat florit, amb arbres fruiters que envolten una font monumental. D'entre les herbes sobresurten les assutzenes. Els arbres tenen el tronc alt i estilitzat, i les copes són frondoses, d'un verd intens; dels quatre que hi ha, només es distingeix la palmera, símbol paradisiàc, que en el *Càntic dels càntics* és comparada a l'esposa estimada. Al cor del prat, la font s'eleva amb una pila central d'on brolla l'aigua. En aquest jardí no hi tancament; el fons daurat, que cobreix tota la superfície de la taula, situa l'escena en un lloc sagrat i inaccessible als mortals. Aquest model de jardí gairebé no difereix dels jardins laics medievals. L'ideal que inspira l'*Hortus Conclusus* guiarà també l'*Hortus Deliciarum*, el jardí d'inspiració terrenal (Antoine 1998: 137), que descriu Turmeda a les *Cobles*.

---

<sup>84</sup> La taula formava part d'un díptic del que es van perdre les taules extremes i les espigues. L'obra ha estat analitzada per Tina Sabater, que l'atribueix a Pere Marçol i proposa una datació cap a finals del segle XIV i principis del XV. L'autora destaca que es tracta d'una obra inusual dins el panorama pictòric mallorquí d'aquella etapa, pel protagonisme que adquireixen els elements naturals. Aquest fet és justificat en base a la influència artística que exerceix Avinyó -atenta a la minuciosa descripció de la natura-, propiciada per les estretes relacions polítiques i culturals, especialment durant l'època del Regne Privatiu de Mallorca (1276-1343) (Sabater 2002: 35-40).

#### 4.2.1 El Pla de la ciutat

L'espai de transició entre la ciutat i l'àmbit rural formava una gran extensió de terreny uniforme que era denominat Pla de la ciutat. Les zones meridional i oriental eren ocupades per l'horta, configurada per petites explotacions, emplaçades al llarg de les síquies de la Vila i de Canet, que portaven l'aigua a Ciutat. L'aspecte general d'aquell entorn en el segle XV és representat a la taula central del *Retable de Sant Jordi* de Pere Niçard i Rafel Mòger (Figura 30).<sup>85</sup> Malgrat les llicències que, evidentment, es va prendre Niçard per a la recreació de l'escena del triomf del sant guerrer en la lluita contra el drac, s'hi concentren els elements essencials que permeten el reconeixement de la ciutat i del seu territori.

La vocació descriptiva de l'autor, influït pels mestres flamencs, mostra un fons dominat per la ciutat, fortament emmuradada, i el seu port animat per nombroses embarcacions. Prop de les portes, hi ha els jardins. Es representen alineats, amb llurs elements essencials: tancats amb murs emmarletats i portes de fusta sobredimensionades. A l'interior, l'herba cobreix tot el sòl i alguns arbres de gran alçada sobrepassen els murs dels recintes. Aquest devia ser l'aspecte que oferien moltes ciutats grans i mitjanes a l'Alta Edat Mitja. Però, a diferència d'altres il·lustracions, el fet que Niçard hagi situat l'escena mítica en un territori real, confereix al fons la categoria de paisatge.

La documentació permet determinar que, majoritàriament, els espais cultivats representats eren horts amb finalitat productiva. Tanmateix, no es pot descartar que alguns d'ells també abastaven una dimensió recreativa. És prou il·lustratiu l'arrendament d'un hort l'any 1394, situat a prop de la Porta Pintada (a les immediacions de l'actual Plaça d'Espanya), en el qual s'hi diferencia del verger, en els següents termes:

---

<sup>85</sup> El Sant Jordi de Niçard i Mòger és l'obra que més interès ha despertat i que més estudis ha generat entre el conjunt de la pintura gòtica conservada a Mallorca, i és referent iconogràfic pels estudis del paisatge urbà de Ciutat en època gòtica (Sabater 2002: 332-337).

Tot hom qui vulla comprar a VI anys e VI esplets, primers vinents, un hort de la heretat den Nicholau Cerola, hortolà santràs (difunt), situat prop los lavadors de la Porta Pintada (de Santa Margalida) amb la tanda, en aquell hort pertanyent, de la aigua de la Ciutat e amb empriu del escorrentiu de la aigua de (la font de) Canet, així com ha acostumat de pendre en los dissabtes e ab lo empriu del siti de la Plassa de les Cols ab tots esplets de brotó, naps, faves, pestanagues, porros, espinachs, planter de col, taronges famer qui aquí és, el qual fems no pusca tolre del dit hort (...). En la qual venda no és entès lo verger, ne la estable que ab lo dit hort se tenen. E lo comprador assegurarà, a coneguda dels venadors, que no traurà del dit hort alcun taronger, poncier, ne altra arbre, gran ne poch, ne parres de ceps, ne tayarà negun d'aquells, ans los tendrà convenientment regats e cavats [...].<sup>86</sup>

En el document s'esmenta el gènere d'hortalissa, la fruita i les parres. Quant als arbres, s'estableix la prohibició expressa de talar-los i la condició de regar-los i mantenir-los nets de vegetació. Dels fruiters, que semblen nombrosos, només es mencionen els tarongers i els magraners ('ponciers'). Ambdues espècies són exactament les mateixes que hom podia trobar en el verger. En aquest cas, podríem interpretar que la diferència que s'estableix entre els dos espais, l'hort i el verger, no es deu tant al tipus de plantes, sinó a la seva finalitat. L'hort assumeix aquí una funció clarament productiva, pel fet d'anar vinculat al lloguer d'una parada al mercat d'abastiment de la ciutat. Amb tot, no podem esser més precisos respecte del paper que li correspon al verger; l'aplicació del terme indueix a pensar que es tractaria d'un jardí, però, tal com s'ha assenyalat, aquella finalitat no establia *per se* una oposició a qualsevol altre activitat econòmica.

La doble categoria de l'hort és també il·lustrada a través d'una notícia que va ser documentada per Álvaro Campaner (1967: 144). El 1405 el rei Martí de Sicília

---

<sup>86</sup> ACM, Not. Pere Sala, XIV.II.20 bis, s.f. Publicat per Llompart (2001, 67).



desembarcà a Porto Pi, pregà a l'hospital de Santa Catalina i, seguint el camí Reial es dirigí cap a Ciutat. Abans d'entrar, es va fer una recepció al jardí del mercader Vanni Guanxi. Allà, el rei jurà les franqueses del Regne, presencià la desfilada dels gremis encapçalats pels respectius penons i entrà llavors oficialment a la ciutat. A manca d'espais urbans adients, el jardí devia oferir l'ambient més idoni per a la celebració. El jardí apareix també citat al *Còdex Sagarriga* com l'hort de Vanni Ganxó, situat vora la Porta Pintada, en motiu de la concessió d'un canó d'aigua feta per Sanç de Mallorca el 1323, per a regar un hort amb arbres i plantes. La finalitat ornamental de l'hort resulta evident en base a dos aspectes: la posició social del seu propietari –mercader- i el fet d'haver estat l'escenari d'una celebració. Amb tot, i tornant a la reflexió inicial, no es podria excloure l'aprofitament de l'hort per a l'economia domèstica.

En el mateix sentit cal situar el verger d'Antoni Colom. Documentat per Gabriel Llompart, a partir del contracte de l'obra per a la seva construcció, signat el 1460 per un preu de 238 lliures (Llompart 2001: 68). No coneixem la ubicació exacte del jardí, però hem de suposar que estaria també fora murada, perquè el propietari no apareix com a usuari de l'aigua de la síquia en el *Còdex Sagarriga*. L'obra fou dirigida pel mestre Martí Pou, ajudat per un altre picapedrer, tres mossos i sis esclaus propis. En primer lloc es bastí la paret de l'hort i el portal, mentre que un especialista, un tal Mariner, va construir el safareig. Hi havia un emparat de 40 pilars i un banc llarg de pedra (*pedrís*) emblanquinat, que estava recolzat en el mur. S'hi plantaren nou tarongers, cinc llimoneres, vint-i-cinc pereres i quarant-una pereres de 'pera llambrusquera', procedents de diferents planters (*den Pol, den Borrell, de l'Hort del Rei i den Aguiló*). La quantitat i la varietat d'arbres fruiters inicialment plantats, juntament amb la llargària que hem de suposar per a l'emparat, ens situen davant un jardí de grans dimensions, alhora que, juntament amb el *pedrís* -emblanquinat per a més comoditat-, evidencien la predisposició a la construcció d'un espai agradable i destinat a l'esbarjo. Ambdós aspectes, ens situarien davant un jardí ornamental i productiu alhora; característiques que ens permeten establir una equivalència amb la segona tipologia de verger fixada per Pietro de Crescenzi, la que correspon a figura del ric burgès.

#### 4.2.2 Intra murs

La major concentració d'horts i vergers es trobava intra-murs de la ciutat. En general, es tractava d'espais associats a l'habitatge (Barceló & Rosselló Bordoy 2009), però no exclusivament. Gràcies a la riquesa documental del *Còdex Sagarriga*, que descriu el recorregut de la sèquia dins la ciutat, de la major part dels espais cultivats es coneixen el propietari i l'emplaçament i, d'alguns, fins i tot les dimensions. Juntament amb el concurs d'altres fonts, com els contractes d'arrendament o inventaris, en proposarem els trets tipològics i el seu destí, més enllà dels pròpiament productius, com a expressió material de l'ideari recreat en la pintura i la poesia.

El braç central de la sèquia es corresponia amb el d'època islàmica, de manera que seguia el mateix recorregut: entrava a la ciutat pel cap damunt de l'actual carrer de Sant Miquel i arribava fins al desaparegut convent dels Predicadors, des d'on sortien els canons de la Seu i del Palau de l'Almudaina, l'últim usuari. El *Còdex* compté també informació sobre les dimensions de 31 dels 156 horts citats al document; dades que resulten excepcionals, afirma Fontanals (2004: 98), puix no existeixen inventaris semblants en cap ciutat europea de l'època. Seguint les equivalències proposades per la mateixa autora, la major part d'aquests espais tenien entre 100 i 300 m<sup>2</sup>. Però, vora això, només cinc horts sumaven quasi 7.000 m<sup>2</sup>. Eren els de Bernat Ros, Guillem Saragossa, Jaume Navarro, Pere Gatnau i Simon Dalmau, dels quals només sabem que Bernat Ros era mercader, encara que és molt possible que també ho fossin els altres. L'aspecte general de la distribució que proposa l'autora es visualitza a partir de la superposició de la informació sobre el plànol del canonge Antoni Garau (Figura 31). Els principals receptors eren els organismes públics, els convents i monestirs. Però cal destacar especialment el nombre encara més gran d'usuaris particulars, que pertanyien a tots els estaments i gremis: a la noblesa, als funcionaris, a la burgesia comercial i mercaders, als menestrals i als jueus.

Els convents i monestirs ocupaven gran àrees dins la ciutat i en definiren el perfil característic fins ben entrat el segle XIX. Poc després de la conquesta es van fundar els de Sant Francesc (1230), Sant Domingo (1231), Santa Margalida (1231), Santa Clara (1256) i El Carme (1321). Normalment s'instal·laren a la perifèria de la zona urbanitzada en època islàmica, on hi havia les zones ocupades per horts i estaven ben abastides d'aigua. Com era habitual en l'arquitectura monàstica medieval, els horts ocuparen importants extensions, tal com es veu en el plànol d'Antoni Garau. D'aquí, el lloc preferent que ocuparen en la jerarquia de preceptors de l'aigua Sèquia de la Vila. A la documentació són freqüents les referències a "l'ort del Carme ves la partida de Barchinona"; "ort del monestir de Santa Margarita", etc. (Barceló 1988: 196). El de Sant Domingo era el més extens i ric de la ciutat. Segons descriu el *Còdex Sagarriga*, comptava amb catorze canons d'aigua, situats al fossar, a la sagristia i al claustre, alhora que actuava com a distribuïdor per a propietaris privats, a l'ardiaca, al degà de la Seu i al Palau Episcopal.

Malgrat les cates realitzades, no tenim constància explícita de les seves característiques. A més, molts d'aquells horts es varen urbanitzar a partir del segle XIX, com a conseqüència de la desamortització o pel procés constructiu de la mateixa institució. En qualsevol cas, hem de suposar que se cenyien al format habitual del jardí medieval, amb traçat reticular, emparrats perimetrals i un safareig en una posició adequada per a facilitar-ne el reg. Molt probablement, es conservaren les traces essencials fins abans de la seva desaparició definitiva. En aquest sentit és il·lustratiu el dibuix que Joseph Bonaventure Laurens (1839) va publicar d'un dels horts del convent de Sant Domingo, ja en estat ruïnós, emplaçat a l'extrem meridional del conjunt. El traçat ha desaparegut i els arbustos creixen de manera incontrolada, però es veuen els alts murs de tancament, l'emparrat perimetral i tres palmeres datileres. És plausible que l'espai central dels claustres estàs destinat al jardí ornamental, d'acord amb la concepció simbòlica de l'*hortus conclusus*. Tot i que alguns d'ells s'han conservat, dissortadament, les traces dels jardins claustrals són inexistent. Podem suposar que seguirien el típic traçat en creu, tal com apareixen dibuixats al plànol de Garau. Però, a jutjar per les fotografies de finals del segle XIX i principis del XX, aquests espais foren

successivament transformats, per la qual cosa resultaria agosarat plantejar-ne una reconstrucció encara que només fos a nivell hipotètic.<sup>87</sup>

Dins l'alta jerarquia eclesiàstica, sobresortia el jardí del Palau Episcopal. En el transcórrer dels segles, s'anà urbanitzant parcialment, i durant l'Edat Moderna s'hi superposà un traçat renaixentista, del que, com veurem, només se'n conserva una part. Amb tot, segueix essent un dels jardins més extensos del centre històric de Palma, a la vegada que manté una entitat estructural essencialment medieval. Es conforma en dos nivells entre els que es troba el safareig, en disposició perpendicular (Figura 32). El superior és ocupat per un hort de tarongers, que ocupa tres quadres de cultiu delimitats per les síquies de reg, i en el qual els fruiters estan plantats sense seguir alineacions precises. El safareig és un rectangle de 3 x 13 m., que estava tot voltat per una pèrgola de la que se'n conserven alguns pilars, mentre que l'estructura de coberta de ferro substitueix a l'original, eliminada en algun moment difícil de precisar. El nivell inferior està dividit en dues meitats, el que resta de l'hort medieval, que manté l'estructura en dos quadres de cultiu, i el que es conserva del jardí renaixentista. Fins a principis del segle XX es podia veure la forta divisió entre l'hort i el jardí, que contribuï a la conservació de l'hort medieval.

A la part alta de la ciutat, als entorns de l'Almudaina i de Santa Eulàlia, es concentraren els casals dels nobles, funcionaris i artesans. Majoritàriament, els habitatges comptaven amb un o més espais cultivats, els quals apareixen genèricament esmentats a la documentació. El perfil dels propietaris, ens permet considerar que es tractaria de vergers o jardins amb funcions no només productives i dotats d'una certa pretensió representativa. La zona immediata al mur meridional de l'Almudaina, ocupada pels horts i jardins de l'elit en època islàmica, va pertànyer a la porció de Nuno Sanç, comte del Rosselló. Aquí hi establí la seva cúria i en va promoure una reforma urbana de gran envergadura, iniciada en el segle XIII, que

---

<sup>87</sup> Bastarà citar, a tall d'exemple, els nombrosos canvis que es produïren al jardí claustral de Sant Francesc. El 1635 s'hi bastí el coll esculpit de la cisterna central, mentre que, ja fa finals del segle XIX, s'hi superposà un jardí de disseny romàntic.

contemplà també la construcció de l'església de Santa Eulàlia.<sup>88</sup> Nuno Sanç va cedir nombroses propietats urbanes consignades en el seu *Capbreu*, on es dóna compte de la variada tipologia dels nous edificis: cases amb hort i pati –*domus et pati*–, solar amb pati –*solum et pati*– i cases amb hort –*domus et ortali*. Així eren les cases majors de Joan de Verí, notari del comte -identificat per Jaume Serra com el *Magister Johannis* (Serra 2008: 34)-, que es construïren a prop d'un dels brancals de la Sèquia de la Vila, en la mateixa illeta de la cúria i al costat de Santa Eulàlia.

En una altra porció de la zona alta de la ciutat, a les immediacions del Temple, s'hi bastí a finals del segle XIII, el nou call jueu. Sembla que hi abundaven les cases amb hort, perquè la comunitat jueva va ser una destacada preceptora de l'aigua. De les tretze famílies jueves esmentades al *Còdex Sagarriga*, vuit tenien casa amb hort; inclús un d'ells, Magaluf Netiar, en tenia dos. Aquí s'hi documenta l'existència explícita de jardins; són citats els de les cases de Salomon Sussen i la seva esposa Bondo, i la de Mossé Legem (Fontanals 2004: 188). Probablement, els jardins de les cases jueves seguirien les constants tipològiques dels jardins medievals -no tenim cap argument històric per pensar en una altra possibilitat-. Ara bé, és possible que mostressin alguna particularitat en la selecció vegetal. Comprovada l'existència de tarongers, un incident denunciat per la comunitat jueva, testimonia la important presència de palmeres. L'any 1338 l'Aljama va presentar queixes al rei Pere dient que, en motiu de la festa del Ram, alguns cristians havien entrat dins els corrals i jardins per prendre els ulls de les palmeres. El rei manà protegir els interessos jueus i condemnà els abusos (Bover & Rosselló 2008: 316). En definitiva, al marge de la presència comú de tarongers, l'abundància de palmeres seria un tret distintiu dels jardins del call. El fet, tal vegada, s'explicaria més en relació a la circumstància de que, en època andalusina, aquesta era una zona d'horts.

A l'altra banda del torrent de la Riera, hi havia una zona d'horts i jardins pertanyents, majoritàriament, a nobles i mercaders. Els terrenys es van repartir entre el comte del Rosselló i el bisbe de Barcelona, els quals en van promoure la

---

<sup>88</sup> El procés de formació de la illeta de Santa Eulàlia ha estat analitzat per Jaume Serra (2008), del que n'hem extret les referències als horts i jardins pel desenvolupament del nostre estudi.

seva urbanització. La zona estava ben abastida d'aigua, gràcies a una derivació de la Sèquia de la Vila que anava cap a la Vila d'Avall i finalitzava a la font del Moll, vora les drassanes. Moltes de les cases que s'hi construïren comptaven amb horts extensos. Així, destacaven l'hort de Joan de Verí, la casa i hort de Thome de Donato, mercader genovès, o les cases amb dos horts de Pontio Ynardo (Serra 2008, 63-65). Va ser justament en aquest entorn on es va bastir un dels conjunts més rellevants de la ciutat: la Llonja amb el seu jardí. Promoguda pel Col·legi de la Mercaderia, la construcció s'inicià el 1421, sota la direcció i la traça de Guillem Sagrera, mestre picapedrer ja de renom, situat en la més alta jerarquia del gremi de picapedrers com a sobreposat, i mestre major de la Seu. El programa constructiu es concretà el 1426 amb la signatura del contracte. Posteriorment, el 1446 Sagrera partí cap a Nàpols i deixà l'obra sota la direcció dels mestres picapedrers Guillem Vilasclar i Miquel Sagrera.<sup>89</sup>

La Llonja va assumir un caràcter intencionadament representatiu, tant pel Col·legi com per a la Ciutat de Mallorca. En aquest context, l'estens jardí esdevenia l'ornament intrínsecament vinculat a l'estatus social i econòmic dels mercaders. S'estenia immediat a la façana posterior de l'edifici, en el lloc ara ocupat pel jardí del Consolat de Mar. La data de construcció és dubtosa, per manca de referències documentals explícites; de les catorze clàusules que consten al contracte amb Sagrera, no hi ha cap esment al jardí. Alguns historiadors han suposat que existia abans de la construcció de l'edifici,<sup>90</sup> extrem que ens sembla poc factible, en la línia apuntada per Catalina Cantarellas (2003: 103), i d'acord amb la versió de Jovellanos, que atribueix la seva execució a Guillem Vilasclar (Jovellanos 1999: 148).

---

<sup>89</sup> La documentació bàsica del procés constructiu de la Llonja va ser recollida a finals del segle XIX per Antoni Frau i publicada per parts en el BSAL. Donà a conèixer el contracte i altres documents relatius a les obres complementàries com el jardí, l'oratori, el rellotge o l'ampliació i pavimentació de la plaça.

<sup>90</sup> Afirmació feta per Jiménez Vidal (citada per Cantarellas, 2003, 103). També J. Llabrés i A. Pascual semblen recollir aquella idea, quan afirmen que el jardí artístic es traça sobre un hort contigu a la Llotja.

Com a única certesa, comptam amb una referència del 1441, quan el Col·legi pagà a Joan Ballester per fer les portes de ferro del jardí.<sup>91</sup>

A través de les notícies recollides i publicades per Antoni Frau, es dedueix que llavors, seria un jardí eminentment de tarongers, plantats en alineacions regulars, formant carrers dotats amb bancs, i voltat d'emparrats perimetrals. Disposava d'una sinya que abastia dos safareigs, un dels quals alimentava un brollador.<sup>92</sup> En funció d'aquesta informació, podem establir un paral·lelisme amb el jardí de la Llotja de Barcelona, construïda en el segle XIV, el qual fou descrit per Jeroni Münzer a finals del quatre-cents en els següents termes: "l al costat d'aquesta casa hi ha un jardí molt digne d'admirar amb 10 fileres de tarongers i de llimoners; al seu costat es troba una font i a les vores hi ha seients de pedra" (citats per Sabater 2003: 53). Un programa semblant es reiterà a la Llotja de València.

El prat i l'hort del castell reial de l'Almudaina

Els sobirans del Regne de Mallorca varen dur a terme importants modificacions a l'alcaçaba islàmica per transformar-la en residència reial. El gruix de les obres es deu a la promoció de Jaume II i a la direcció del mestre Ponç Descoll.<sup>93</sup> En línies generals, a la gran àrea del recinte es bastiren dos edificis i la capella de Santa Anna, el que va donar lloc al sorgiment de nous patis. Així mateix, es creà l'hort del

---

<sup>91</sup> Joan Ballester, ferrer de Mallorca, cobra nou lliures i devuit sous per a la fabricació del guarniment de ferro de les portes del jardí (*viridarii*) de la Llonja. ARM, Prot. S-29, f. 75v. Publicat per Magdalena Cerdà (2013: 128).

<sup>92</sup> Antoni Frau recollí les dades sobre el jardí en els segles XVI i XVII contingudes a l'Arxiu del Col·legi de la Mercaderia, dipositat a l'ARM, i les publicà en diferents números del primer volum del BSAL (1885, vol. I, núm. 14 i 21). A ell es deu la primera descripció del jardí de la Llonja, del 1541, en la que hi esmenta algunes escultures. Tal com justificarem més endavant, aquestes es degueren incorporar en el marc de les millores de caràcter renaixentista.

<sup>93</sup> Es coneix a grans trets l'evolució de les obres gràcies als llibres d'obra conservats a la Secció del Reial Patrimoni de l'ARM, corresponents al 1305, 1309, 1310 i 1313, els quals varen ser transcrits i publicats per Jaume Sastre (2001). La informació que aporten s'ha de completar amb els llibres de Dades i del Compte del Reial Patrimoni. Així mateix, la interpretació del palau medieval de Marcel Durliat (1989), segueix essent un referent historiogràfic a tenir en compte.

Rei, el qual, juntament amb el preexistent del període andalusí, completaria el jardins palatins. No se'n coneix cap descripció de l'època i les notícies contingudes als llibres d'obres i de despeses són fragmentàries. Amb tot, podem formular algunes hipòtesis sobre l'extensió i els trets bàsics dels diversos patis i jardins, sempre contrastant les dades de l'etapa analitzada amb les generades en posterioritat.

L'antic jardí islàmic, situat a la part septentrional del castell, va ser denominat a partir de les hores, el prat del Senyor Rei. Al llarg dels segles XIV i XV va ser objecte d'algunes modificacions i, pel que es desprèn de la documentació, la seva extensió es va reduir amb la construcció d'edificis i dependències al seu voltant.<sup>94</sup> Sembla que els dos safareigs preexistents no van patir alteracions importants, els quals apareixen citats com les 'basses dels ànecs' (Sastre 2001: 27). A més, comptam amb informació explícita que ens permet una aproximació més precisa a la seva configuració. L'any 1309 es pagava a Bernat Roca per un feix de canyes per 'encaminar los serments' (Sastre 2001: 75), una tècnica ja practicada a l'època per aconseguir el creixement regular dels peus de la vinya. Així mateix, es pagava a un tal P. Valentí la compra de cadenes de roure de diferents mides per fer les reixes del prat (Sastre 2001: 139).

Anys més tard, el 1371 tenim notícia de l'existència d'emparrats, treballats per Bernat Tarragó, mestre fuster de les obres del senyor rei (ARM, RP-3.444, f. 65). Així doncs, el prat formaria una extensió de vinya, combinada amb alguns arbres fruiters, delimitada pels murs de l'Almudaina en els costats septentrional i occidental, i pels nous edificis als altres dos costats. La referència a les reixes ens permet plantejar la hipòtesi de què l'espai cultivat està delimitat i separat de les construccions del voltant, seguint una pràctica freqüent tal com es desprèn de la iconografia de jardins senyorials i cortesans de l'època (Figura 5). Probablement, aquesta articulació bàsica es degué mantenir, almanco, fins al segle XVIII, tal com es

---

<sup>94</sup> A tall d'exemple, el 1310 es construïren els estables i la pallissa, i s'habilità un portal al mur de l'hort que permetia la comunicació directe amb el carrer, la costa de n'Aderró o d'en Ciprés, que s'havia obert un any abans. El 1489 s'habilitaren nous locals a l'ala septentrional destinada al Procurador Reial (Durliat 1989: 194).



pot intuir d'un plànol de l'època en el que s'aprecien senzilles separacions del jardí respecte de l'entorn immediat (Figura 41).

L'hort del Senyor Rei s'habilità a la part de migjorn, en una cota inferior al palau. Ocupava una franja estreta que separava els murs de la fortalesa i el torrent de la Riera; un emplaçament que el feia vulnerable a les crescudes del torrent, com va ser el cas del diluvi de 1406, quan es van haver de refer els murs de tancament (ARM, RP 3498 f. 52v). A la documentació apareix citat majoritàriament com a hort i, ocasionalment, com a verger.<sup>95</sup> Les primeres notícies de l'hort daten del 1309, quan es van plantar alguns dels arbres: dos xiprers -un procedent del convent dels predicadors i un altre de l'hort dels frares menors (Sastre 2001: 99)-, quatre llimoneres, dues pomeres i un aranger (Sastre 2001: 102 i 104).<sup>96</sup> Un any més tard, apareixen citades les primeres plantacions de palmeres: se'n compren una dotzena a P. Salvat i una al jueu Yssac Cohen (Sastre 2001: 104). La relació de fruiters es completa amb la presència de tarongers, pruneres i llorers (Sastre 2001: 28). Paral·lelament, s'introduïen les hortalisses, entre les que se citen: espinacs, julivert, raves, cebes, lletugues, cols i bledes (Sastre 2001: 104). L'altre cultiu importat de l'hort va ser la vinya. En els llibres d'obres són freqüents les referències a la seva plantació i a la formació i reparació d'emparrats.<sup>97</sup>

El reg de l'hort era assegurat mitjançant diferents recursos, però no disposava de canó propi de la síquia de la Vila. Les notícies fan referència a un pou vinculat a una

---

<sup>95</sup> La confusió terminològica, va portar Durliat a interpretar que l'espai integrava dos jardins: el verger i l'hort. Per part nostre, consideram que es tractava d'un únic jardí. Ens sembla clarificadora una referència del 1413 sobre obres de reparació del mur de tancament: "[...] referir, de pedra de galga e altres pedres grosses e de argamassa, partida del mur entre lo verger o ort del dit castell reyal, e la vora de la mar denant lo dit castell" (ARM, RP-Dades, 1413, f. 62).

<sup>96</sup> L'aranger és el *Citrus paradisi*, arbre perennifoli de la família de les rutàcies, molt preuat pels seus fruits, les aranges o els pomelos.

<sup>97</sup> Les despeses per a obres de reparació dels emparrats són freqüents en les despeses de Reial Patrimoni: el 28 de febrer de 1372 es paga al fuster Bernat Terragó, mestre major del senyor rei, per córrer els pilars de les parets de l'hort (ARM, RP-3445, f. 73); el 14 de març de 1380, es pagava al mateix fuster per la compra de fusta per emparrar l'hort del Castell reial, que estava podrit, pel lloguer de mestres i per treballar la dita fusta (ARM, RP- 3451 f. 57); el 1385 són necessàries obres de reparació dels pilars, que havien caigut a causa del fort vent (ARM, RP-3454, f. 61), acció que es torna a repetir el febrer de 1386, quan caigueren catorze pilars (ARM, RP-3456, f. 56); el 1391 es renovava l'emparrat de l'hort (ARM, RP-3459, f. 57).

sínia, que fou reparada en diferents ocasions. La sínia abastia un safareig, situat en un costat de l'hort, prop del mirador de la mar, des del qual l'aigua era canalitzada pel reg dels arbres.<sup>98</sup> L'aportació d'aigua devia ser insuficient, donat que el 1359 es canalitzava la procedent dels brolladors i d'un safareig de davant el castell.<sup>99</sup>

L'hort comptava amb una sèrie de construccions per a finalitats diverses. Per una banda hi havia la casa de l'hortolà, personatge que apareix documentat per primera vegada el 1313.<sup>100</sup> Per l'altra, hi havia també les casetes dels animals, que ens permeten introduir un altre aspecte important que cobria l'Hort del Rei en particular i els jardins de l'Almudaina, en general. La nombrosa presència de conills blancs i negres, que foren objecte de predilecció de la família reial de Mallorca,<sup>101</sup> s'ha justificat per raons de funcionalitat pel manteniment dels prats, però també foren un dels obsequis recurrents entre dignataris; una pràctica comú en el món de la diplomàcia medieval.<sup>102</sup> Així mateix, hi havia les gàbies dels falcons; cal recordar que la caça amb falcó fou l'activitat d'esbarjo favorita de Jaume III. Tan és així que,

---

<sup>98</sup> Una despesa del 1450 per arreglar el safareig explicita el sistema: "Item, a XII de satembre any MCCCCL ... ço es en retornar lo çafareif, qui es pres lo mirador de la mar, lo qual se era fes e malendressat, que no podia tenir ayga, e aximateix en fer canals de pedra de Rafalbeyt per regar los tarongers e altres arbres que hi son" (ARM, R.P. Dades, 1450, f. 47v.).

<sup>99</sup> "Item, pagaren... en fer anar les aygues dels brolladors dels patis del castell e del palau de la reyna, e axi mateix les aygues del abourador devant la castell, e asso en lort del senyor rey davayl" (ARM, RP, Dades 1359, f. 55. Publicat per Durlat 1989: 190).

<sup>100</sup> "Dijous XXVI dies d'abril pagam an Berenguer Buffiyl lo qual havem logat per ortolà per pensar del ort del Senyor Rey e devem li donar a raó de XVIII liures per any, e comensà lo primer dia de ffebrer (lo dia de Sent Vicens) en l'any de M CCC XII e així prestam-li per lo damunt dit temps que són III meses. 4 l 10 s" (*Llibre de l'Almudaina del any MCCCXIII*, f. 52. Publicat per SASTRE 2001: 164). La interrupció dels llibres d'obra no ens permet seguir l'evolució dels hortolans, però els comptes de Reial Patrimoni constaten que l'hortolà vivia en unes cases al mateix hort (ARM, RP-3456, f. 56; ARM, RP-3463, f. 54; ARM, RP-3510, f. 51).

<sup>101</sup> Els llibres de comptabilitat esmenten diverses vegades les despeses pel seu manteniment, que incloïa les del seu encarregat. J. Bover i R. Rosselló han recollit aquestes notícies entre 1311 i 1412 (Bover & Rosselló 2004).

<sup>102</sup> Estan documentats els obsequis del rei de Mallorca a l'ardiaca de Barcelona, el 1312, i al rei de Tunis, el 1334 (Bover & Rosselló 2004: 19).

a les *Lleis Palatines*, l'ofici de falconer es troba ordenat en dos capítols titulats *De falconerio maiori* i *De falconeriis minoribus*.<sup>103</sup>

La nota exòtica la posa la presència d'animals salvatges, dits 'animals feres', pels que s'habilitaren gàbies i lleoneres. Procedien de Xipre, Sicília i d'altres indrets de la Mediterrània oriental. Els reis de Mallorca, a través dels seus procuradors, van adquirir lleons (1323, 1353, 1373, 1380), lleopards (1380), camells (1373), guacamais (1330), ossos (1337, 1338), llops (1338), cignes (1338), xacals o hienes (1343), gallines d'Índia, gallines de Guinea o faraones (1387), tortugues (1387) i gats d'Algàlia (1405) (Bover & Rosselló 2003: 116). S'ha documentat el tràfec d'aquests animals als palaus de Perpinyà, Barcelona o València. Però, al palau de l'Almudaina no s'hi va construir mai una casa de les feres amb la finalitat específica d'exhibició dels animals exòtics, com fou el cas dels zoològics construïts als palaus reials d'aquelles ciutats (Bover & Rosselló 2004: 17).

En suma, podem remarcar que, en el període corresponent al Regne de Mallorca, el prat i l'hort tenien una funció productiva, especialment pel que fa al primer. Amb tot, tendrien un pes important tots els aspectes destinats a fer més plaent l'estada a la residència reial. Les notícies sobre la introducció i la plantació d'espècies s'estenen al llarg de tot el segle XIV. La varietat de fruiters, arbres d'ombra, hortalisses i vinya, respon a la tendència generalitzada de la concepció de productes i d'altres espècies estrictament ornamentals com els xiprers. Així mateix, les referències documentals ens permeten deduir que els emparrats delimitaven el perímetre de la Riera, i estaven construïts amb pilars d'obra i estructura de coberta de fusta.

Més enllà d'aquests aspectes comuns als jardins i horts de Ciutat de Mallorca, en els vergers de palau, es desprèn un interès per l'exotisme. D'entre la quantiosa varietat d'arbres, es mostra una clara preferència per les palmeres datileres i pels

---

<sup>103</sup> M. Durliat en fa el següent comentari: "A les *Lleis Palatines*, el rei Jaume III celebra, en un estil altisonant i enganyat, com si hagués de justificar-se de certes crítiques, la necessitat de l'esbarjo i el repòs per al seu esperit fatigat pels maldecaps i les vetlles que imposa l'exercici del poder [...]. Després d'haver defensat [...] els divertiments honestos, posa la seva diversió favorita, la caça, sota l'autoritat d'un falconer major" (Durliat 1989: 26-28, citat per Bover & Rosselló 2003: 23).

cítrics, entre els que s'inclou l'aranger, un arbre a les hores estrany en el context mallorquí, valorat especialment per la raresa dels seus fruits, els pomelos. Les mateixes preferències mostraren altres reis en els jardins dels palaus de Perpinyà (Durliat 1989), el Major de Barcelona (Adroer 2003) i el Reial de València (Gómez-Ferrer & Bércher 2003). Els animals i les feres, portats d'indrets llunyans i instal·lats majoritàriament a l'hort del rei, contribuïrien a l'alt atractiu i a l'exotisme dels vergers reials.

## 5 El jardí classicista de l'Edat Moderna

Des de meitats del segle XVI, a l'illa de Mallorca es deixaren sentir els ecos de la nova poètica del jardí. En el decurs del cinc-cents i del sis-cents, el jardí seguirà essent un fenomen essencialment urbà, associat al palau cortesà i al casal senyorial, els quals experimenten la primera renovació arquitectònica. Serà en aquest context on emergirà el jardí artístic, desvinculat de la càrrega productiva de l'hort. Paral·lelament, hi ha diversos indicis que apunten a l'aparició dels jardins en el context de les residències rurals; un fet que està relacionat amb la consolidació del sistema de gestió del camp entorn de les possessions, les finques agropecuàries mallorquines.

La introducció i difusió del model formal s'inscriu en el marc de la renovació artística que es produeix en el decurs del període modern, en un camp abonat per la tradició humanista, forjada entorn de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim (1396-1458) (Barceló 2004: 222). D'acord amb el discurs elaborat per la historiografia de l'art, en el discurs general de les arts, el coneixement del classicisme es produeix en els moments inicials del segle XVI, tot seguint un recorregut lent i d'abast desigual, amb una acceptació de les fórmules renaixentistes més immediata en les arts figuratives, i no exempt de vacil·lacions i hibridacions en l'arquitectura, camp en el qual només es constata el nou llenguatge a partir del darrer terç de la centúria.

L'adopció de la sintaxi clàssica es generalitza en el segle XVII, quan es consoliden les tendències barroques en l'art i en l'arquitectura, per aconseguir la plena expressivitat, durant la primera meitat del segle XVIII (Sebastian 1973; Cantarellas 1981; Carbonell 2004). El procés coincideix amb l'activació de la promoció artística, testimoniada en la fundació de convents i en l'impuls de noves advocacions d'ascendència tridentina. S'hi afegeix la progressiva notorietat que assumeixen els encàrrecs civils, tant de caràcter religiós com profà, destinats a l'ús privat. L'increment de la demanda corre paral·lela a la consolidació social i econòmica dels mercaders i l'aristocràcia illenca, en un període marcat pels trasbalsos socials i les successives conjuntures de crisi productiva i comercial.

El coneixement dels esquemes compositius i ornamentals del jardí classicista, s'alimenta també de les mateixes fonts que varen sustentar la renovació artística. La historiografia de l'art n'ha assenyalat tres fonamentals: la incorporació d'artistes forans en el treball local, la circulació d'obres amb València i Flandes, i la connexió romana a través de la difusió d'estampes i de la tractadística arquitectònica. De fet, els primers testimonis del jardí formal es troben en la iconografia de la Immaculada, que llavors va ser objecte d'una revisió compositiva que s'expressà també en la definició moderna dels símbols marians. Així, l'*hortus conclusus* és representat segons els cànons del jardí renaixentista, això és, traçat en creu, amb quatre parterres quadrangulars, font monumental al centre i pergolat perimetral formant túnels o caminals coberts (Figura 33).

L'aproximació a la teoria de l'arquitectura clàssica i renaixentista, està testimoniada a partir de l'existència d'exemplars de Vitruvi i de Serlio en algunes biblioteques humanistes (Carbonell 2004: 495), i queda exemplificada en diversitat d'obres. Més encara, en l'àmbit específic del jardí, estan documentats alguns projectes d'inspiració serliana, que varen ser publicats per Santiago Sebastián (1973: 46 i 47) i després reiteradament reproduïts per la historiografia local. En el decurs del període, s'amplien les referències visuals i, sobretot, les teòriques. Tot i que en exemples comptats, està provada la incidència d'Adrea Pozzo en la resolució monumental i escenogràfica del jardí, i es pot deduir la influència de les propostes

de Dezalier d'Argenville, ja al final de la seqüència. Tant en el procés d'afirmació del jardí com a espai de la residència senyorial, com en la seva configuració artística barroca, caldrà tenir en compte la incidència d'alguns factors històrics i culturals. Considerarem com a bàsics els següents: l'adveniment de la dinastia borbònica, la consolidació d'una elit aristocràtica i la difusió del gust naturalista.

Tot i que les operacions renovadores en els jardins són difícils de datar amb exactitud, les grans fites que marquen la periodització arquitectònica, són aplicables al recorregut del jardí formal en les seves versions renaixentista i barroca. No obstant això, cal destacar que la sintaxi i els repertoris ornamentals renaixentistes es revelen, en alguns casos, fins i tot abans que en la praxi arquitectònica, encara majoritàriament fidel als patrons gòtics. Alhora, en el set-cents coexisteixen les opcions renaixentista i barroca, i serà entre les dècades de 1750 i 1770 quan es produeixen les creacions més efectistes, segons la diversitat d'orientacions italiana i francesa, sense excloure algun ressò de gust Rococó. En paral·lel, en l'àmbit rural els jardins prendran una nova dimensió expansiva i monumental. En la seva nova configuració se cenyiran, a grans trets, als paràmetres que inspiraren el jardí classicista, ordenat segons un dispositiu jeràrquic en què hi conflueixen el plaer sensual, l'erudició cultural i la representativitat social i política del promotor.

Malgrat els termes anunciats, en el balanç general de l'etapa, la historiografia de jardins ha relativitzat la incidència del model italià degut, bàsicament, a la manca de notícies específiques i a una suposada preeminència de la tradició de l'hort-jardí medieval (Alomar 2008:5; Llabrés & Pascual 2008: 61). En conclusió, s'ha valorat en qualitat de període de transició en el que es detecten algunes influències renaixentistes, les quals venen testimoniades no tant pels traçats, sinó per la conservació d'elements constructius excèntrics com les llotges interiors i els reixats de tancament dels desapareguts jardins dels casals urbans (Llabrés & Pascual 2008: 35). Tot plegat, s'estableix com a prova de la manca d'interès a afrontar el canvi estètic en profunditat i s'articula un discurs epidèrmic que evidencia el deute amb el qual s'explica l'esdevenir del Renaixement a Mallorca.

Certament, és inqüestionable que, en els moments inicials de la introducció del model, les realitzacions plenament classicistes són escasses i que, per altra banda, desconeixem la formació i la relació nominal dels seus tracistes. També és cert que escasseja l'aplicació generalitzada del terme jardí, mentre que el d'hort es mantindrà com a preferent en el nivell lingüístic fins a principis del segle XVIII. Tanmateix, la confusió que genera la qüestió terminològica en l'exercici d'interpretació dels jardins d'aquesta etapa es veu clarificada gràcies a la disponibilitat d'informació gràfica, tant explícita com de caràcter general. En conseqüència, basant-nos en la revisió de la documentació ja coneguda, juntament amb la fins ara inèdita, així com en la reinterpretació dels jardins més representatius, encara existents o ja desapareguts, consideram que es pot parlar d'una etapa crucial en l'evolució de l'art dels jardins a Mallorca. Tal com argumentarem, és en aquest període quan se supera la idea medieval del verger per a constituir-se en espai artístic.

## 5.1 Més enllà de l'hort: la configuració del jardí artístic en els segles XVI i XVII

### 5.1.1 El jardí en el programa del casal senyorial de Ciutat de Mallorca

En el decurs dels segles XVI i XVII, Ciutat de Mallorca experimentà profundes modificacions urbanístiques i arquitectòniques, les quals, més prest o més tard, tendrien transcendència en la renovació artística i tipològica dels jardins. Dues grans intervencions marcaren el futur de l'entramat urbà. Per una banda, la fortificació amb el sistema de baluards, segons el traçat elaborat el 1575 per l'enginyer italià Jacome Palearo Fratín (Tous 2002: 351-352), per a adequar-se a les modernes estructures defensives. Es mantingueren els mateixos límits de la ciutat medieval, però l'obra implicà el desmantellament d'antics horts medievals. Per una altra banda, l'any 1613 s'inicià definitivament el desviament de Sa Riera –un projecte secular, que havia estat previst ja en el segle XV-, a fora de la ciutat, aprofitant el fossat del perímetre occidental de la nova murada, per a canalitzar el llit del nou torrent. Sorgia així la que seria la principal artèria urbana de la ciutat, formalitzada amb la Rambla i el Born, la qual esdevindria el punt neuràlgic de la

vida social ciutadana. Tot i que no va tenir transcendència immediata en el camp de la jardineria, aquí s'hi concentrarien les principals novetats en el context de la ciutat contemporània, amb la introducció del passeig públic i el jardí urbà.

En l'àmbit arquitectònic, el període ve caracteritzat per la primera renovació important dels casals gòtics segons els models i els repertoris ornamentals classicistes. Com és prou conegut, inicialment les intervencions no foren de caràcter estructural i se centraren en la re-definició dels llenços de façana que, essencialment, consistiren en la substitució de les finestres coronelles per les noves de gramàtica renaixentista, en les quals es desplegà un discurs iconogràfic d'inspiració humanista. Aleshores es constaten també algunes novetats en els horts associats als casals, que es concreten amb la introducció d'elements i construccions propis del jardí renaixentista com les grutes, els brolladors i les fornícules. En alguns casos, implicaren la delimitació de diferents zones de l'espai cultivat, amb l'aixecament de reixats artístics. Així mateix, els indicis apunten al fet que, majoritàriament, es van mantenir les característiques morfològiques de l'hort, tant pel que fa al traçat i a les infraestructures de reg —sínies, safareigs, canalitzacions—, com pel que fa a la permanència d'emparrats.

Una pintura de principis del segle XVII, de temàtica excepcional en l'àmbit local, recull les innovacions apuntades. Realitzada pocs anys després del desviament de Sa Riera, documenta la festa d'un ball de màscares al capdamunt del Born, encara flanquejat per la part posterior dels casals medievals, on estaven emplaçats els horts domèstics (Figura 34). Estan delimitats per alts murs, dels quals en sobresurten els arbres fruiters, alguns coronats amb balustrades i d'altres amb pèrgoles sustentades per columnes, reflectint així la introducció d'elements del repertori classicista en l'àmbit constructiu. L'escena permet constatar també la vigència del model tipològic de l'hort en el seu emplaçament tradicional així com el seu aprofitament lúdic. No obstant això, la modernització dels elements constitutius revela ja una evident connotació de representació social que revestirà el jardí a l'edat moderna.



Així mateix, s'ha documentat la potenciació dels aspectes recreatius i lúdics del jardí en aquest període. El fet ve exemplificat amb la proliferació dels triquets: espais tancats destinats al joc de la pilota. És paradigmàtic l'hort Joan Miquel Sureda, que apareix citat com a '*hortis recreationis*' (Llabrés & Pascual 2008: 34). Per tant, des del punt de vista estilístic, el conjunt de les intervencions apuntades fins aquí es pot valorar com a concessions a la moda, sense que el nou model s'assimilàs amb tota la seva complexitat compositiva. Amb tot, no es pot determinar fins a quin punt la renovació formal implicà, també llavors, la conceptual. Tanmateix, de l'esmentada divisió de l'espai cultivat amb reixes decoratives, s'infereix una recent consciència del jardí com a espai diferenciat de l'hort. La hipòtesi es reforça amb els resultats de l'anàlisi d'altres fonts documentals, escrites i gràfiques.

D'acord amb les dades recollides per Aina Pascual i Jaume Llabrés (1993: 33), en la informació d'horts continguda als *Estims* de 1576 i al *Cadastr*e de 1685, es constaten omissions significatives quan es contrasten amb les que es desprenen dels protocols notarials del mateix període. Els autors ho exemplifiquen amb la manca de referències als horts de Can Príam i Can Salas, no citats en els *Estims*, i els de Can Montenegro, Can Escales o Can Fàbregues, que no apareixen en el *Cadastr*e. És prou evident que, el fet s'explica perquè ambdós documents són de caràcter fiscal, per la qual cosa només s'hi consignen els espais amb finalitat productiva.<sup>104</sup> En definitiva, si bé no es precisa en l'àmbit terminològic en els instruments notarials –en els quals el terme hort és encara predominant–, la documentació fiscal de l'Edat Moderna estableix ja una clara delimitació entre els espais amb finalitat productiva i els sumptuaris. A parer nostre, la diferenciació entre diferents tipologies d'espais cultivats comença a tenir transcendència formal a la primera meitat del segle XVII.

---

<sup>104</sup> En total es comptabilitzen 73 horts en els *Estims* i 137 en el *Cadastr*e (Llabrés & Pascual 2008: 176-178). Cal advertir que, la diferència de xifres s'explica a partir del caràcter del document, més exhaustiu en el cas del segon perquè s'hi registren els immobles, mentre que el primer és una relació de propietaris de la ciutat. En qualsevol cas, resulta significativa la diferència respecte del *Còdex Sagarriga*, amb 156 horts intra-murs.

L'aspecte general de la ciutat i la presència d'espais verds es visualitza en la primera representació coneguda de Palma: una pintura a l'oli, anònima i sense datar, que els estudiosos han emmarcat cronològicament entre el darrer quart del segle XVI i principis del segle XVII (Làmina II).<sup>105</sup> Es tracta d'espais privats, associats als casals, als convents i als palaus, amb una distribució que seria, essencialment, la mateixa que en època medieval, perquè es mantenia inalterat el recorregut de la síquia d'abastiment d'aigua. És interessant observar que, en la seva representació, l'autor ha aplicat un formalisme gràfic per tal de diferenciar els jardins claustrals, amb traçat en creu, de la resta d'espais cultivats, a excepció de l'Hort del Rei on hi destaca el creuer. En canvi, en el plànol aixecat per Antoni Garau el 1644, es constata que el traçat formal s'havia introduït també en l'àmbit del casal senyorial, com és el cas de l'hort del Sol (Figura 35). Alhora, Garau és més precís a l'hora de representar els elements que configuraven els jardins, amb la inclusió de fonts o els diferents aspectes dels parterres de l'Hort del Rei. Quan es contrasta la representació amb les notícies documentals i altra documentació gràfica, es confirma la veracitat del plànol de Garau. Cal dir que no hi apareixen tots els jardins existents, perquè l'angle de la perspectiva aplicada, a vol d'ocell, no els permet visualitzar.

Notables excepcions testimonien l'adopció plena del model renaixentista i, en definitiva, la connexió de la societat mallorquina amb les novetats artístiques que se succeeixen en el camp dels jardins. És el cas del jardí del Palau Episcopal, el qual, si bé fins ara havia estat interpretat de gust romàntic, gràcies a la restauració executada per l'Ajuntament de Palma l'any 2003, es va treure a la llum un traçat formal que havia quedat desdibuixat en diverses superposicions. A partir d'aquí, existeixen arguments per plantejar-ne una lectura classicista, establir paral·lelismes amb models artístics i, alhora, formular una hipòtesi alternativa. Cal advertir però,

---

<sup>105</sup> La datació és complexa perquè s'hi representen elements inexistents a meitats del sis-cents, juntament amb d'altres encara només projectats, com és el cas del recinte murallat que, tanmateix, no es completà fins al segle XIX. Del debat entre la historiografia local no en hi ha encara referències bibliogràfiques.

que la manca de documentació, tant directa com indirecta, no aconsella fer pronunciaments categòrics. Tampoc hi ajuda el fet que només resti poc menys de la meitat del jardí, com a conseqüència d'unes obres de remodelació de l'espai dutes a terme el 1931 segons el projecte de l'arquitecte Jaime Oleza Frates (Seguí 1990: 386).

La traça actual permet deduir la d'un antic jardí geomètric, dissenyat a manera de parterre dividit en creuer, amb dos caminals principals i font central. Només es conserven un quadrant complet, la meitat de dos i l'angle superior del quart, i el brollador central de perfil polilobulat, obert a ran de sòl (Figura 36). A les dues platabandes superiors es reproduïx l'esquema en creu amb rotunda central, mentre que en les dues inferiors no hi ha traces del disseny; no es pot determinar si aquest seria el plantejament original. Consideram que el jardí seria conseqüència d'una reforma superposada a la part immediata al palau de l'hort preexistent, ja documentat en època medieval (Figura 32). El marc propici vendria donat per la reforma del palau que va ser promoguda per Simó Bauçà, bisbe de Mallorca entre 1608 i 1623. El calat renovador quedà exemplificat en la façana manierista, culminada el 1616. En el discurs del nou jardí s'inclouria una part de l'hort medieval, situat al mateix nivell i immediat al safareig. Es dedueix per l'allargament de l'eix perpendicular i la conseqüent regularització dels preexistents quadres de cultiu. En el punt focal de la senzilla perspectiva, s'hi aixecà una construcció amb coberta de quart de volta, tal vegada destinada a gruta o nimfeu. Es trobava annexa a la part llarga del safareig, a l'indret de la sortida de l'aigua pel reg de l'hort baix. Encara es conservava a principis del segle XX, abans de la reforma del 1931, tal com es pot apreciar en una fotografia de l'època (Figura 37).

La resolució del jardí episcopal sembla inspirar-se en un dels esmentats projectes d'influència serliana, del que, no obstant, se'n desconeixen la data i l'autoria (Figura 38). En la traça, el jardí es divideix en dos parterres en creu entorn d'una font lobular, semblant a l'existent. Els quatre quadres de cultiu presenten dos tipus de combinacions: els dos superiors són llisos, sense ornament, tan sols el que concedeix el traçat dels camins; els dos inferiors estan subdividits en creu amb

el·lipsi central. En el marge del projecte, s'indica l'escala en palms mallorquins, la qual cosa és un indicatiu clar que es plantejà més enllà de ser un exercici estilístic. Les diferències respecte del traçat actual del jardí episcopal són evidents, i el càlcul de les mides reals resulta el doble de les projectades. Amb tot, no es pot obviar una certa inspiració formal i compositiva, adaptada aquí amb la combinació d'un jardí geomètric i l'aprofitament dels quadres de l'hort, tot articulat segons un traçat regular i l'establiment d'eixos amb un punt focal en què conflueix el discurs visual del jardí. D'acord amb aquesta anàlisi, el jardí del Palau Episcopal constituïria una evident manifestació de l'aplicació del model teòric del jardí renaixentista a Mallorca.

#### El jardí classicista de la Llotja

Tal com es va esdevenir a l'època baix medieval, en el període modern tornen a ser paradigmàtics els jardins de la Llotja dels Mercaders i del Palau de l'Almudaina. En ambdós casos es constaten sengles actualitzacions compositives, juntament amb la introducció d'un discurs iconogràfic que es concreta en un programa escultòric, en el cas de la Llotja, i de continguts simbòlic i representatiu, a l'Almudaina.

L'hort de la Llotja assumeix un renovat protagonisme, en el que s'accentuen els valors representatius d'una societat comercialment activa i connectada a les renovacions culturals i artístiques. En el decurs del segle XVI el poderós Col·legi de la Mercaderia n'impulsà un seguit de millores ornamentals i de reparacions estructurals, de manera que, entorn el 1541, el jardí estava en el seu moment àlgid. Segons les notícies recollides per Antoni Frau, formava:

(...)un extenso jardín, circuido de emparrado, poblado de naranjos sembrados a cordel, y decorado con columnas, estatuas y un elegante surtidor en el centro que se alimentaba del agua de un aljibe convenientemente situado (...); los domingos servía de paseo a cierta clase

de público; y en días de alegría y en las fiestas de San Juan y San Pedro en que se iluminaba con profusión y el surtidor hacía sus juegos de agua, era visitado por la población en masa (Frau 1885, vol. 21: 3).

Ja des de principis del segle XVII s'inicià una lenta decadència, que comportaria la progressiva disminució de l'extensió del jardí i el deteriorament dels elements ornamentals. Tot plegat, s'intentaria matisar amb puntals intervencions i projectes de reforma, a través dels quals es poden establir les fites que marquen l'evolució des del seu aspecte medieval a la concreció del model renaixentista.

Al llarg de la primera meitat del segle s'ocupà la zona occidental de l'hort. On hi havia l'antiga sínia, s'hi construí la capella, finalitzada el 1602; després s'iniciaren les obres de l'edifici del Consolat de Mar, que es perllongaren entre 1614 i 1669. A més de la minva del jardí, les obres tendrien conseqüències en el traçat de l'hort del quatre-cents; probablement, en aquest context es modificarien els caminals en favor de la potenciació del creuer amb brollador central. Així apareix representat en alguns plànols del front marítim de Palma aixecats en el segle XVIII (Figura 39). La cura pel jardí es constata amb les intervencions tendents a millorar l'abastiment d'aigua, que consistiren en: l'augment de la capacitat del safareig que alimentava el brollador; la conversió d'un altre safareig en aljub; i la construcció d'una nova sínia, els voltants de la qual s'abillaren amb petits brolladors a ran de terra (Frau 1885, vol. I, núm. 21: 3).

L'adequació a la nova sensibilitat artística trobaria la seva màxima expressió amb la dotació d'escultures i la construcció d'una gruta. El programa ornamental s'iniciaria en una data posterior al 1502 i es completaria a principis del segle XVII, segons el que es pot deduir d'algunes notícies indirectes i per la filiació estilística dels

fragments que s'han conservat.<sup>106</sup> El conjunt escultòric es coneix parcialment gràcies a les actuacions contractades a picapedrers i escultors al llarg del sis-cents, per tal de revertir els danys accidentals i els causats pel desbordament de la Riera de l'any 1635. En total es comptabilitzen quatre figures femenines, que són denominades nimfes, acompanyades per sengles escuts, cinc àngels, un déu Mercuri i una deessa Diana (Figura 40). Es distribuïen en grups, singularitzant les diferents zones del jardí. Del conjunt se'n conserven tres escultures femenines, amb mutilacions de diferent consideració, i el cap del Mercuri.<sup>107</sup>

Un àngel i el Mercuri formaven la decoració principal de la font del jardí. La figura del déu va ser atribuïda pels cronistes a Jaume Blanquer (1579-1636), l'escultor mallorquí més notable del segle XVII (Carbonell 2002: 88-92). El cap que es conserva és de bella factura clàssica i expressió serena, cobert amb el casc decorat amb carassa al front i aletes laterals. Disposa de quatre orificis per a brolladors, practicats als ulls i a les aletes laterals. La deessa Diana estava destinada a la gruta. Se'n desconeix la datació precisa, però seria anterior al 1609, si la relacionam amb la notícia que dona Marià Carbonell (2002: 88), sense citar-ne la font, de què a finals d'aquell any, es va contractar l'ornamentació de la gruta a l'italià Camilo S. Parrino (mor 1612). L'escultor havia d'executar una “dyana y una pissina”; la font havia de tenir dues sortides d'aigua, una a cada banda de la gruta, amb el corresponent brollador.

Les denominades nimfes es repartien pels quatre angles de l'hort, a sota els parrals perimetrals i, inicialment disposades sobre peanyes. Arran d'un accident ocorregut el 1646, que significà la destrucció de la nimfa de la Fe, els *Deffenedors* de la Mercaderia contractaren a l'escultor Rafel Blanquer (1605-1663), fill de Jaume, una

---

<sup>106</sup> El 9 de desembre de 1502, els Defenadors comunicaven al Consell dels Mercaders haver cedit la Llotja com a dipòsit de grans en obediència al mandat del virrei, alhora que constataren la seva oposició pel desprestigi que tal acció significava i pel dany que causaria als tarongers, arbres i pintures (Frau, vol. I, núm. 14: 1). No hi ha però cap referència a les escultures, la qual cosa ens fa suposar que encara no n'hi hauria.

<sup>107</sup> El conjunt està exposat al Museu de Mallorca. Així mateix, existeixen còpies recents, fetes en resina, que es troben al Consolat de Mar, ubicades a les fornícules que ornamenten l'escala principal d'accés a la planta pis.

“ninfa de pedre fort, brunida, bona é rebedora, que represent la Fee ab son creu de bronzo, semblant á la altra que ja está á lo recó del hort baix del parral de la Longe, sensera, tota de una pessa, á satisfacció y contenta dels Magnífichs Deffenedors (...)” (Frau 1885, vol. 21: 4). Pel que es pot deduir de la notícia, les escultures femenines formarien un conjunt iconogràfic dedicat als dogmes cristians.

Probablement, es correspondrien amb els tres fragments femenins que s’han conservat; d’un només en resta el bust, mentre que els altres dos són quasi sencers, encara que els hi manquen els atributs. La més completa és una dama, presentada en actitud dinàmica, els braços oberts, un llibre en una mà, i el cap alt, girat a un costat. Es representa elegantment vestida, segons la moda de final del cinc-cents, amb cos cenyit al tors, coll alt, mànigues bufades fins als colzes i falda que cau formant plecs. Va abillada amb diademes que recullen els cabells, arracades amb enfilalls, collaret de pedres de distints perfils, venera al pit i cordó cenyit a la cintura amb querubí i medalló llis. A l’altra dama li manquen el cap i ambdós braços. És una representació frontal, amb posat hieràtic, amb una cama sensiblement avançada que deixa a la vista juntament amb el peu calçat amb sandàlia. Vesteix una túnica clàssica fermada a sota el pit, amb els plecs caiguts. Com a únic ornament, ostenta un pitral decorat amb carassa al vèrtex.

A la segona meitat del segle XVII, el conjunt escultòric devia presentar un estat lamentable, perquè l’any 1667 el Col·legi de la Mercaderia va enllestir una sèrie de millores per reparar-ne els danys i habilitar-ne alguns espais més adients (Frau 1885, vol. 21: 4). Per a les nimfes es practicaren fornícules, que van ser encarregades al picapedrer Joan Canet. A l’escultor Antoni Carbonell (ca. 1620-1689) es contractaren les feines escultòriques. Havia de restaurar un àngel que es trobava sobre el Mercuri; reparar, netejar i polir el Mercuri; fer el braç d’una nimfa, i el cos, cap i mans de l’àngel que tenia a sobre. A més, havia d’esculpir els quatre escuts per a cada una de les nimfes, amb àngels i garlandes de fullatge i mascarons.

L’elecció de les escultures revela un programa iconogràfic d’evident rerefons humanista i, alhora, fortament impregnat pels valors cristians relacionats amb les virtuts teològals. La referència a les al·legories cristianes com a nimfes, tal vegada

es pot justificar per l'associació de l'escultura femenina destinada a jardí amb les nimfes, la qual, sigui quina sigui la seva iconografia, és usualment denominada nimfa. Es pot plantejar com a hipòtesi que, el model formal de les figures femenines procedeixi d'un desaparegut retaule del convent de Sant Domingo de Palma. Fins a la dècada de 1920, dues figures de fusta del dit convent, pràcticament idèntiques a les més completes de la Llotja, flanquejaren l'altar major de l'església de Nostra Senyora de la Salut (El Terreno/Palma). Així doncs, es poden identificar les nimfes de la Fe, que es correspon amb la dama que porta el llibre i a la que li manca la creu, i de l'Esperança, amb la que li manca el cap i que ha perdut l'àncora que estaria recolzada al costat de la cama avançada.

Pel que fa a les divinitats olímpiques, el déu del comerç, té una connexió directa amb la dedicació dels mercaders; l'elecció de Diana, cal relacionar-la amb la seva destresa, mentre que l'associació amb la gruta, demostra un evident coneixement del context que la iconografia renaixentista de la deessa li havia concedit. Finalment, és interessant constatar la reiterada presència de l'Àngel Custodi de la Mercaderia -que aconsegueix la màxima expressió al timpà del portal d'ingrés de la Llotja-, la qual s'incrementa en la darrera intervenció esmentada, amb una clara intencionalitat representativa en un jardí que, en dies de festa, s'obria als ciutadans.

El procés de decadència del jardí -i de la Llotja- s'accelerà en el segle XVIII a conseqüència de la desaparició del Col·legi de la Mercaderia. El 1807, Grasset de Saint Sauveur (1954: 54) s'hi referia com un hort en el qual s'hi cultivaven plantes rares i exòtiques, on hi havia una font de pedra, un brollador i altres estances, tot en runa. Alexandre de Laborde (1975: 146) en feia una descripció semblant. Malauradament, no tenim notícies concretes sobre la plantació d'espècies "rars". Per altra banda, al llarg del segle XIX s'hi feren algunes reformes. El 1811, l'arquitecte madrileny Isidro Velázquez projectà un tancament neoclàssic, integrat en la reforma de la façana del Consolat de Mar, que tanmateix no es va executar. En intervencions posteriors, se substituïren les antigues tàpies per reixats que obrien el jardí a la vista dels ciutadans. La intervenció més contundent en l'interior



del jardí es produí amb la instal·lació de l'antiga porta del moll, que havia estat substituïda per la nova construïda el 1836. Totes les traces històriques, juntament amb la plantació de tarongers, desaparegueren definitivament a la segona meitat del segle XX, quan s'alliberà tot l'espai central, es creà un nou brollador, i es concentrà la vegetació en elevades platabandes perimetrals.

### Els jardins renaixentistes del Palau de l'Almudaina

Hom coincideix en afirmar que, amb l'annexió del Regne de Mallorca a la Corona Aragonesa (1349), el Castell de l'Almudaina entrà en un període de decadència. Altres circumstàncies afectaren de manera directa i intensa als espais cultivats. D'especial rellevància fou la sequera que patí Mallorca l'any 1381 i la problemàtica en relació a la gestió de l'aigua de la ciutat, que varen esdevenir la causa immediata per a l'inici de l'esmentat Procés Sagarriga. En el memoràndum presentat pels jurats del Gran i General Consell al governador, es denunciava que durant més de dos mesos l'aigua no arribava al castell reial, i l'hortolà es queixava que els safareigs estaven buits, que es perdrien els arbres i les plantes de l'hort, així com els tarongers i les parres del prat (Fontanals 2004: 84).

Superats els problemes conjunturals, sembla que es produïren poques novetats en la configuració essencial del castell. Ara bé, a partir de la segona meitat del segle XVI, quan els virreis varen substituir els governadors, es documenten importants esforços inversors en la reparació d'infraestructures i en l'adequació arquitectònica del conjunt a la nova jerarquia funcional i administrativa establerta per la dinastia dels Àustries. Per descomptat, les noves construccions se superposaren a la fàbrica gòtica, com per exemple, l'habilitació de noves galeries a l'ala corresponent a les estances de la reina. En canvi, la historiografia ha mantingut un discurs lineal respecte de la inalterabilitat dels espais cultivats, tot i que la documentació és prou explícita i permet constatar que les transformacions també implicaren la creació de nous jardins. De fet, fins a meitats dels cinc-cents, s'esmenten de manera genèrica 'l'hort superior', que clarament s'identifica amb

l'antic prat, on hi ha els safareigs, i 'l'hort inferior' o 'hort major', que és l'Hort del Rei (ARM, RP-3102, f. 72v.). Però, a partir de llavors, s'esvaeixen les notícies dels jardins documentats en el període medieval, mentre que n'apareixen de nous, que responen als usos i costums de la societat cortesana del Renaixement.

Per a valorar i interpretar les novetats en la jardineria palatina, comptam amb dos plànols de l'Almudaina, posteriors a l'etapa analitzada; un de 1729, sense signar (Figura 41), i l'altre de 1810, aixecat per l'enginyer militar Bartholome Reynaud (Figura 42).<sup>108</sup> Una vegada contrastats amb les referències a les despeses de manteniment i cura dels horts, els plànols ens permeten proposar la distribució de cada un dels jardins i la seva configuració essencial. Això no obstant, en desconeixem les autories i el moment precís de construcció. A més, cal anotar que, en tota la seqüència cronològica estudiada, els espais cultivats no són mai esmentats com a jardins, terme que només apareix ocasionalment a partir del segle XVIII, tot i que la seva configuració i usos ens permeten definir-los com a tals. De fet, malgrat la desaparició de les traces en la seva major part, es mantindrà la preferència pel mot hort. En línies generals, el prat medieval va ser transformat en dos jardins de traça renaixentista, que corresponien als horts del Tresorer i del Regent. L'Hort del Rei es va reestructurar i s'hi superposà un jardí també renaixentista. Finalment, l'Hort del Virrei es creà en els espais que, en origen, havien estat destinats a la reina.

L'hort del Regent apareix documentat per primera vegada el 1591 i, un any més tard, l'Hort del Tresorer. Ambdós ocupaven el terraplè inferior de l'antic prat, immediats a les estances respectives dels alts funcionaris, separats per una mitjana

---

<sup>108</sup> El de 1729 és un plànol de la Costa de la Seu, al límit septentrional del castell, aixecat en motiu de la demolició de la Torre dels Caps. Només s'inclou una tercera part del castell i, encara que les diferents zones no hi estan identificades, presenta una gran precisió en la representació dels jardins. El de Reynaud, és l'estat general de l'Almudaina i els límits urbans al 1810. Al contrari de l'anterior, no s'hi representa el traçat dels jardins, però hi està consignada la distribució de manera que ens permet completa la informació i confirmar-ne la seva permanència, almanco, fins al darrer terç del segle XIX.

i tancats amb pany i clau.<sup>109</sup> Cada un d'ells tenia assignada l'aigua d'un dels safareigs; el del cap, abastia també altres zones del castell i, subsidiàriament, l'Hort del Rei. Del seu manteniment se n'ocupaven els hortolans, alguns contractats per a tasques concretes i, a vegades, efectuades pel mateix de l'Hort del Rei. El del Regent ocupava la zona més septentrional del conjunt palatí, limitat per la murada de l'Almudaina i per les habitacions de l'ala nord-oriental. És l'únic que apareix completament dibuixat en el plànol de 1729; estava constituït per quatre parterres rectangulars d'acord amb un traçat en creu i caminals perimetrals. L'Hort del Tresorer seguia el disseny del jardí formal, de creuer amb brollador central. Estava plantat amb arbres fruiters, parres i herbàcies.<sup>110</sup> Les referències als arbres són genèriques, excepte en una única ocasió en la qual s'esmenten quatre llimoneres procedents de l'Hort del Rei, que foren trasplantades el 1646 (ARM, RP-3351, f. 14). Segons mostra el plànol, estava dividit en quatre parterres que tenien un arbre com a motiu central, molt probablement un taronger, tal com es pot deduir de la documentació escrita. L'existència de tarongers i de parres indica una certa continuïtat amb el tipus de plantacions del jardí medieval; però cal insistir en el fet que, el traçat i la potenciació dels aspectes ornamentals, constitueixen trets diferenciadors i explícits de la renovació artística del jardí.

La configuració general de l'espai amb els dos jardins diferenciats es degué mantenir, almanco, fins a la primera meitat del segle XIX, perquè encara apareix grafiada en el plànol de Bartholome Reynaud del 1810. L'Hort del Regent va desaparèixer completament en ser ocupat per un aparcament, habilitat a la dècada de 1970. De l'Hort del Tresorer es conserva el traçat complet d'un parterre, subdividit en quatre parts, encara que la vegetació ha estat substituïda per la típica de la jardineria del segle XX, amb bardisses de pitospòrum, palmeres diverses i alguns hibiscos.

---

<sup>109</sup> El 1660 es documenten algunes referències a les despeses ocasionades per adobar la mitjana i les portes de cada un dels horts, i diversos pagaments al ferrer per fer les claus i gaufons (ARM, RP-1985).

<sup>110</sup> L'octubre de 1650 es consignen les despeses pel reg dels arbres i les herbes (ARM, RP-3353, f. 38 v.). En el transcurs dels mesos de gener i febrer de 1660, Pere Sampol i Antoni Bauçà, hortolans, presenten diferents comptes per empeltar els arbres i podar i lligar les parres (ARM, RP-1985).

L'Hort del Virrei es documenta a partir del 1589. Per les referències deduïm que es tractaria, en realitat, de dos jardins que envoltaven les seves dependències pels costats nord i occidental. El primer consistia en un petit jardí, immediat a la galeria bastida a finals del segle XVI, i a la mateixa cota dels safareigs de l'antic prat. A la part occidental, hi hauria un jardí que ocupava la franja superior de la murada, situat en un nivell inferior a les habitacions, per la qual cosa s'habilità una escala que hi baixava directament (ARM, RP-3350, f. 69 v.). Molt probablement, estaria sembrat de tarongers, els fruits dels quals devien esser utilitzats, entre altres coses, per a la fabricació d'aigua de taronger.<sup>111</sup> Els espais oberts del virrei es completaven amb l'antic pati de la reina, que degué mantenir l'estructura bàsica, puix són freqüents les notícies relacionades amb l'adob del brollador. En el segle XVIII aquelles dependències varen ser ocupades pel capità general. Segons recull Pons i Fàbregues, l'any 1740 el capità general José Fernández Vallejo oferí un banquet i focs d'artifici al jardí (citats per Llabrés & Pascual 2008: 44). En el plànol de 1810 apareix identificat com 'Jardín del terraplén superior'. En l'actualitat està completament desaparegut i és un espai marginal del palau.

L'Hort del Rei va ser objecte d'una notable renovació, tant pel que fa al traçat com als continguts. En part, les intervencions vendrien justificades perquè havia estat un dels espais més afectats per la sequera del període baixmedieval. En el plànol d'Antoni Garau s'observa una clara compartimentació, en quatre zones, i una articulació, almenys, en dos nivells apreciables. Tot i que les proporcions del gravat no permeten el grau de nitidesa per identificar de manera precisa els diferents aspectes, a grans trets, la representació s'avé amb les referències documentals sobre l'hort, contingudes als llibres de despeses dels segles XVI i XVII. Així doncs, a l'extrem nord s'hi distingeix una franja cultivada, paral·lela a la murada, la qual apareix encara ben delimitada en el plànol de 1729. Podria correspondre a l'hort de l'hortolà, on també s'hi aixecava la seva casa, que apareix a ambdós plànols.

---

<sup>111</sup> El mes de juny de 1660 apareix una despesa de 2 lliures per dos alambins destinats a la Sra. Virreina per fer aigua de taronger (ARM-RP, 1985).

Tota l'àrea central és ocupada per un jardí en creu i un alt brollador central. L'angle de la representació permet visualitzar completament els parterres situats a la part occidental. Un dels quadres està profusament cultivat i delimitat amb bardissa; l'altre apareix tot ratllat -un recurs que utilitza l'autor per a representar elements hidràulics-, de manera que podria tractar-se d'un parterre d'aigua. La font apareix citada per primera vegada el 1589 (ARM, RP-3317, f. 51), juntament amb altres brolladors, que són objecte de freqüents reparacions (ARM, RP-1985). El 1660 la font o brollador central estava coronat amb un 'cavall y lo homonet de bronso' (ARM, RP-1985), és a dir, una estàtua eqüestre.<sup>112</sup> Es tractava d'un jardí eminentment d'arbres fruiters, emparrats i algunes verdures. La varietat dels arbres és aquí prou eloqüent; s'hi constaten pruneres, pereres, pomeres, magraners, nesplers, llimoneres i, especialment, tarongers. Les compres i reposicions de fruiters són constants al llarg dels segles XVI i XVII.<sup>113</sup> L'abastiment d'aigua s'assegurava amb un pou i l'antic safareig medieval, que en aquest període s'alimentava directament de l'aigua de la Síquia de la Vila a través d'una canonada procedent de la Costa de la Seu. Sembla però que, el funcionament dels brolladors depenia directament del primer safareig de l'hort superior. El manteniment anava a càrrec de l'hortolà, que era consignat específicament a la cura d'aquest hort, encara que, puntualment, podia fer tasques als altres horts del castell.<sup>114</sup>

A continuació, i en un nivell inferior, el plànol de Garau mostra un espai tancat, en disposició transversal, subdivisions internes i un gran arc encarat a sud. Amb aquest element hi podem relacionar la notícia referida a l'adob de la porta de l'arc, l'any 1588 (ARM, RP-3316, f. 26). A parer nostre, aquí s'hi trobaria la gruta, element que apareix citat el 1589 amb motiu d'una reparació (ARM, RP-3317, f. 22), en la que s'especifica que es troba en un jardí tancat, dotat d'emparrat. Considerats en

---

<sup>112</sup> En l'estat actual dels coneixements i les infructuoses recerques, no és possible precisar-ne l'autoria, en quin moment s'hi va instal·lar, quan es va sostreure i quina va ser la sort d'aquella escultura.

<sup>113</sup> Només a tall d'exemple, el 1590 es compraven tarongers i llimoneres a Jaume Pizà i Antoni Bisbal respectivament, ambdós de Sóller (ARM, RP-3318, f. 4v-5).

<sup>114</sup> Es realitzaven pagaments setmanals a l'hortolà, entre els que apareixen citats: Miquel Esteve (1640), Jaume Huguet (1645), Guillem Huguet (1646) i Jaume Mateu (1648).

conjunt l'espai tancat, la gruta i l'emparrat, ens permeten intuir un model de jardí que va gaudir d'un cert èxit entre l'elit mallorquina fins ben entrat el segle XVIII. Els exemples més destacats els trobarem en l'àmbit rural, vinculats a les grans possessions de la noblesa, com Son Ferrandell o Son Moragues, per citar-ne dos dels més representatius. L'àrea que s'estén davant la façana sud, és ocupada per un espai cultivat, que és representat sense cap tipus de traçat.

Finalment, cal fer referència a altres continguts lúdics del jardí. Resulta interessant constatar que en aquest període desapareixen les referències a les feres i les gàbies d'animals que havien estat els atractius més valorats per a l'esbarjo reial. Per contra, en el període modern s'incorporen les notícies al joc de la pilota; el 1660 es documenta el 'triquet de la pilota', integrat en un espai tancat amb pany i clau, però la documentació no ens permet proposar-ne la possible ubicació.<sup>115</sup> No es tracta d'un cas singular en el jardí cortesà, tal com es veu exemplificat en el *Giocco della Palla* de Villa d'Este (Figura 43).

Probablement, l'Hort del Rei va ser novament remodelat en el decurs de la segona meitat del segle XVII i principis de la centúria següent. En el plànol de 1729 el jardí pròpiament dit, segueix mantenint el traçat en creu, però els parterres estan subdividits en quatre parts i disposen de brollador central. Curiosament, no hi apareix dibuixada la font central, tot i que intuïm que devia existir, perquè és l'únic element representat el 1810. En qualsevol cas, el traçat històric va anar desapareixent al llarg del segle XIX com a conseqüència de la parcel·lació de l'antic hort per a usos militars i recreatius. Els jardins actuals de l'Hort del Rei són conseqüència d'un projecte de l'arquitecte Gabriel Alomar, elaborat a meitats del segle XX, que s'executà amb modificacions després d'haver alliberat els terrenys de les successives urbanitzacions.

En l'estat actual dels coneixements, els jardins del Castell Reial de l'Almudaina exemplifiquen la plena assimilació del model renaixentista i en mostren la diversitat formal. Quant a la configuració general, en reproduïxen els ítems característics:

---

<sup>115</sup> "Ítem par un pany par la porta patita del triquet de la pilota" (ARM, RP-1985).

espai tancat i privat, amb presència de brolladors, emparrats i un clar predomini de tarongers. La sistematització dels elements segons un traçat formal, en creu, certifica la seva adhesió al model i la superació dels plantejaments espacials del jardí medieval. Encara més significativa resulta la possible existència d'un parterre aquàtic, perquè seria una prova evident del coneixement d'una opció de radical modernitat, que era integrada en els jardins italians més reconeguts de les hores, com Villa Lante o Villa d'Este. No menys reveladora és en aquest sentit l'existència de construccions i elements com la gruta o l'estàtua eqüestre.

Finalment, l'allunyament del concepte d'oci medieval, s'expressa amb la dotació d'un triquet i la desaparició de les referències a animals; tot i que no se'n pot descartar l'existència, resulta prou explícit que en deixi de ser una prioritat. En definitiva, en els segles XVI i XVII, els horts de l'Almudaina s'han allunyat formalment de la tipologia medieval, tot i conservar-ne alguns elements, i s'han omplert de continguts propis del jardí artístic. El distanciament es produeix en termes jeràrquics, car és a l'Hort del Rei on es concentren els principals reclams del jardí renaixentista com a espai d'artificis meravellosos (gruta i brolladors), arbres fruiters (especialment tarongers) i espai pel joc (triquet), adequat al gaudi, al plaer i a l'esbarjo, tancat i exclusiu, i amb una certa dosi de representativitat (escultura eqüestre).

### 5.1.2 El sorgiment del jardí en el context rural

L'aparició del jardí en el context de la residència rural va indefectiblement lligat a la consolidació de la possessió, terme que denomina la gran finca rústica de Mallorca. La gènesi i la seva evolució històrica determinaran considerablement la del jardí en l'àmbit rural. Àdhuc, la identificació dels trets bàsics del sistema agropecuari i del funcionament social que s'hi imposa, resulten fonamentals als nostres interessos, perquè ens permetrà la millor comprensió de l'articulació de l'espai artístic, la funció i els resultats estètics. Més encara, seran essencials per comprendre el

funcionament d'un espai no productiu dins un context intensament destinat a la rendibilitat econòmica.

La formació de la possessió s'inicià a meitats del segle XV, en un context afavorit per la repressió de l'Aixecament Forà (1450-1452).<sup>116</sup> Consistí en un procés de concentració de les antigues explotacions agropecuàries, dites alqueries i rafals, i de diversitat de porcions de terra. Seria protagonitzat pel braç noble i emulat per alguns membres de la mà major, especialment, els mercaders. Sorgia així la possessió com a una unitat complexa d'explotació i d'organització agrària que s'imposà com a element vertebrador del paisatge rural. En el decurs dels segles XVI i XVII, la propietat i el control de les possessions s'aniria consolidant per formar els grans patrimonis nobiliaris, per esdevenir així la base de la riquesa i de l'hegemonia de l'elit social. En el sosteniment del sistema hi contribuiria la pràctica del fideïcomís, com a instrument més eficaç de concentració del patrimoni immobiliari. L'interès en l'agricultura i les rendes de la terra conduí a la pràctica d'un nou sistema de gestió, majoritàriament consistent en la cessió de l'explotació en arrendament a curt termini. Significà també, canvis notables en el paisatge agrari, per la preferència de determinats cultius i la potenciació d'altres –és significatiu l'increment de la producció de seda, vi i aiguardents-, sempre valorats en funció de les possibilitats de mercat.<sup>117</sup>

El secular funcionament de la possessió va tenir incidència en els àmbits territorial i constructiu, definint un sistema de paisatge de llarga persistència. En línies

---

<sup>116</sup> L'Aixecament és el nom amb el que es coneix la primera revolta de l'Edat Moderna a Mallorca. Va ser encapçalada pels pagesos de la ruralia de l'illa, dita la part forana, que s'aixecaren en contra de la pressió fiscal i els abusos de poder dels estaments privilegiats assentats a Ciutat.

<sup>117</sup> El nou model de gestió i concentració seguí la seva implantació en el segle XVI, afavorit en aquesta ocasió per la repressió de les Germanies (1521-1523). Resultà ser una mesura adient per a fer front a les cícliques crisi agràries i comercials que colpejaren l'illa durant l'Edat Moderna, i es generalitzà en el segle XVII (Bernat & Serra 2012: 63-77). Com veurem, la concentració de patrimonis rurals i el model de gestió predrien una nova intensitat al llarg del segle XVIII. La consolidació de la possessió va revestir tal transcendència que incidí en l'esdevenir social, econòmic i cultural, car es convertí en el nucli articulador de les relacions socials i modelà el paisatge agrari mallorquí fins a les portes del segle XX (Moll & Suau 1979 i 1986).



generals, les finques s'organitzaren segons una zonificació en boscos, pinars o alzinars, i garrigues, camps de conreu i horts.<sup>118</sup> La seva distribució responia a les exigències productives i a una lògica bastida sobre diversitat de paràmetres - geogràfics, topogràfics, etc.-, sempre interrelacionats. En l'articulació i el funcionament del sistema s'hi concentraren grans esforços constructius per a l'adequació dels terrenys -marges, tanques, etc.-, la transformació dels productes - forns de calç, sitges, etc.- i per a la dotació de tot un seguit d'infraestructures - xarxa de camins, barraques, etc.-.

L'aigua fou l'element clau entorn el que es configurà un complex entramat, a vegades quasi invisible, però vital, unificador de tot l'espai construït, i del qual en depenien diversitat d'elements destinats a la conducció, emmagatzematge i manipulació. Històricament, es construïren complexos sistemes hidràulics a partir dels quals s'alimentà el paisatge agrari. Primer varen ser els pagesos andalusins que introduïren la tècnica àrab del *qânat*; les mines construïdes sota terra per conduir l'aigua pel sistema de gravetat des de l'ull de la surgència, localitzada a una certa profunditat, fins a la superfície. A partir del dipòsit o safareig s'articulava tota una xarxa de síquies i canals pel reg dels conreus. Després, ja en època feudal, molts dels sistemes es transformaren i es perllongaren (Kirchner 1997) per abastir els nous cultius i l'ampliació dels camps roturats. El bon funcionament i gestió del sistema hidràulic seria l'artèria organitzativa i funcional de l'entramat agropecuari de la possessió al llarg de tota l'Edat Moderna.

Per descomptat, els jardins s'integrarà i s'adequaren en aquesta estructura, de la mateixa manera que ho hem anat verificant per a l'àmbit urbà. Fins i tot, la localització dels jardins revela el pes fonamental de l'aigua, l'element essencial en tot hort o jardí, però encara més important en un clima mediterrani i en una terra mancada de cursos permanents d'aigua i amb llargs períodes de sequera. Com van

---

118 Les dimensions de cada una de les zones i el tipus de conreus vendrien condicionats per les possibilitats agropecuàries del territori i la seva ubicació geogràfica en el Pla, la Marina o la Muntanya, les tres grans àrees en que es divideix l'illa de Mallorca. Aquesta és una de les causes principals de les diferències morfològiques del paisatge rural.

destacar Midred Stapley i Arthur Byne (1928: 25), la irrigació abundant és precisa per a conservar un jardí mallorquí.

Les cases eren el centre neuràlgic del territori. Per norma general, s'aixecaren en una posició més o menys equidistant dels camps que formaven la gran propietat. Fou precisament en el decurs dels segles XVI i XVII quan es va anar definint el seu programa constructiu. Formaven un conjunt d'edificis, alguns preexistents, que s'anaren bastint a mesura que ho exigien les necessitats; integrava construccions residencials –casa del pagès i estances senyorials–, dependències agropecuàries –tafona, celler, botiga d'oli, molí de sang, etc.– i devocionals –capella-. Es formalitzaren segons dos models tipològics bàsics derivats de la disposició en bloc o alineada, i de l'existència de clastra, oberta o tancada.<sup>119</sup> Amb l'estabilització del model de gestió i explotació, es feren necessàries les visites periòdiques dels propietaris ciutadans, per a la supervisió dels treballs.

Paral·lelament, el camp es convertí en lloc predilecte per a passar l'estiu, que oferia l'alternativa única de lloc fresc i airejat a la ciutat murada i xafogosa. En conseqüència, s'incrementaren els estatges dels senyors: s'amplià la sala noble, es multiplicaren les cambres i alcoves, aparegueren les dependències pels criats, s'abillaren les habitacions senyorials amb pintures, làmpades i cornucòpies, i augmentà el nombre de capelles particulars. Es radicalitzava així l'oposició respecte de l'espai pagès; un fet que, com veurem, es reproduí en el paisatge amb la irrupció del jardí.

El jardí de la possessió sorgí per fer més plaent l'estada i per respondre a les exigències de caràcter estètic i d'estatus del propietari. Les dues fórmules de concreció serien l'hort i la gruta. Resulta en extrem difícil determinar amb contundència la cronologia i valorar la intensitat de les intervencions; a les persistents llacunes documentals sobre aquests elements, s'hi afegeix la manca de

---

<sup>119</sup> L'anàlisi de les característiques arquitectòniques i tipològiques de les possessions compta amb diversitat d'estudis, d'entre els que destaquen el pioner d'Arthur Byne i Mildred Stapley (1928) i el de Neus Iniesta i Guillem Oliver (1986). Més recentment, també han estat tractades en estudis sobre l'arquitectura tradicional per Jaume Andreu (2008) i Miquel Ballester (2013).

traçats que, en cas d'existir, degueren ésser objecte de superposicions. No obstant, a partir de les restes materials conservades, i amb l'ajuda de dades indirectes, en podem identificar els trets bàsics de composició i funcionament.

Així doncs, de forma prioritària, s'aprofitarà l'hort preexistent o de nova creació, tancat i proper a les cases, per adequar-lo com a estança senyorial a l'aire lliure. La integració com a espai estètic es produí a través de l'emparrat o de la pèrgola; la seva presència gairebé concentra la idea de jardí. De fet, en les possessions de la noblesa, la pèrgola substitueix l'emparrat, amb el qual en comparteix l'estructura bàsica, constituint-se com a una de les sistematitzacions vegetals més representatives del jardí illenc de l'època. Ocupaven, com l'emparrat, una situació perimetral, alineades a les canals obertes a partir de les que derivaven els ramals de reg, sense interferir, per tant, en la morfologia essencial de l'hort.

A l'hort de Son Vivot (Inca), les pèrgoles concentren la màxima atenció artística. En el darrer terç del segle XVII la possessió es vinculà a l'heretat dels Sureda, notable família de l'aristocràcia local que en la centúria següent seria agraciada amb un marquesat, precisament el de Vivot. Era una de les possessions preferides pels seus propietaris, tal com delaten les obres d'ampliació que es feren a la dècada de 1670 (Vibot 2006: 264-266), així com la mateixa configuració de l'hort. Aquest se cenyia a l'estructura tradicional de plantació lineal de tarongers amb alguns magraners als costats, però com a fet diferencial, es va dotar de quatre llargues pèrgoles; una organització que, a criteri d'Aina Pascual i Jaume Llabrés (2005: 19), li confereix un aspecte únic. De les pèrgoles dels costats nord i est només en resten alguns pilars, mentre que les dues restants conserven l'estructura original, amb dues filades de suports de secció quadrada, amb sostre calat amb entramat de fusta i cobertura vegetal de parra i d'heure, probablement introduïda amb posterioritat. La del costat oest és prou interessant pel seu traçat en ziga-zaga.

Es pot citar, encara, un altre bon exemple d'emparrat: el de l'hort de la possessió de Son Salvat (Valldemossa). Molt probablement les cases foren reformades el 1682, data que està inscrita en el voladís de la teulada. L'hort ocupa una marjada immediata a la carrera de davant la façana principal, en una cota inferior, on hi ha

el portell rústic. Des de la carrera, parteixen dos llargs emparrats que descendeixen en una rampa esgraonada, adossats al marge (Figura 44). La seva estructura constructiva és prou rústica, amb pilars de marès de secció octogonal en el costat lliure, entramat de fusta i coberta vegetal de parra. En destaca, però, l'acurat emmacat del paviment, fet amb còdols de torrent, mentre que els intercolumnis estan ocupats per jardineres allargassades per a flors.

Només en casos excepcionals, es constata la presència del jardí com a espai diferenciat de l'hort, però del qual, tanmateix, en segueix essent intrínsecament dependent. Així es produeix en el cas del petit jardí de Son Fortesa (Puigpunyent). Les magnífiques cases, reformades en el segle XVII, s'aixequen al capdamunt d'un pujol tot marjat amb terrasses en gradació ocupades pels horts. La seva particular ubicació, sumada a la monumentalitat i a l'ambició programa artístic, foren objecte d'alabança per part de locals i forasters; sens dubte, la configuració del conjunt impressionà a Midred Stapley i Arthur Byne que compararen la seva visió des de la llunyania amb la d'un temple del Yucatán. El jardinet ocupa la marjada superior de l'hort situat al vessant de llevant, i és articulad en quatre grades allargassades on es troben alguns bancs de pedra i un brollador. És un jardí d'arbres, entre els que es conserven alguns fruiters i als que s'hi sumaren, amb posterioritat, palmeres i dues araucàries que fiten els extrems laterals. Malgrat la seva ubicació immediata a la façana i la relació visual que es produeix des de les finestres balconeres de la planta noble de les cases, no existeix una connexió directa des de les cases; cal sortir del nucli per accedir al jardí. Aquest és un fet prou revelador de la manca de consciència en les qüestions relatives a la idea del jardí com a part d'un projecte articulador de les relacions entre casa, jardí i paisatge.

Les intervencions més innovadores es produïren entorn de les fonts. Les més properes a les cases es guarniren per a crear ambients frescos, amables i plaents. La gruta artificial es constituí com a model més adient per servir a aquella finalitat, i va esdevenir un camp de desenvolupament preferent. En general, es formalitzà en una senzilla nau de planta rectangular, construïda amb estructura de paredat en

verd, aixecada sobre l'ullal o la sortida de la mina. El mur de façana quedava completament obert amb arc de mig punt o rebaixat i la coberta es resolia amb volta de canó, a vegades, també rebaixada. El programa decoratiu de la gruta renaixentista es va veure també simplificat i substituït per un repertori de motius geomètrics fets amb pedretes incrustades al referit de morter de calç dels murs. A vegades, l'ornament només es troba a la paret del fons, on hi ha habitualment el broll d'aigua, al que es poden afegir fornícules i inscripcions. S'introduïren també bancs correguts, en posició perimetral. Fou habitual que, en l'espai que precedeix a la gruta, s'hi formessin berenadors, amb bancs i taula de pedra, però aquestes intervencions serien més freqüents al llarg del segle XIX.

Aquest programa bàsic es constata fonamentalment a la zona de Tramuntana, on les surgències d'aigua són més nombroses i cabaloses, amb elaboracions de diferent nivell de complexitat.<sup>120</sup> D'entre les més senzilles, podem destacar la font de Sa Casa Nova (Esporles), dita Font Figuera, amb coberta de teulada sobre embigat. El mur frontal està referit amb morter i, just a sobre la surgència, el pedreny incrustat dibuixa l'anagrama de Crist, JHS, amb la data de 1668. L'atenció posada en l'espai que precedeix a la gruta queda constatat en la font anomenada precisament de Sa Gruta, ubicada en els marges de l'hort de la possessió de Son Noguera (Puigpunyent). Es tracta d'una surgència que brolla dins una gran sala excavada, d'uns 3 metres d'alçada i 2 d'amplada, amb coberta reforçada amb volta de mig punt. S'hi accedeix per un passadís obert entre dos marges que mostren les cares interiors referides i decorades amb pedres incrustades, i estan coronats amb pilarets, destinats, possiblement, a la formació d'un emparrat. En l'actualitat, a les vores del caminal hi resten quatre exemplars de murteres, detall indicatiu que el corredor estaria enjardinat.

Podem referir-nos també a la font de Sa Campaneta (Puigpunyent), que destaca per l'esment constructiu i ornamental tant pel que fa a l'element en si com pel que es refereix a la creació d'un entorn agradable (Figura 45). Ambdós aspectes els

<sup>120</sup> Cal apuntar que no sempre és possible datar les grutes de manera precisa, perquè es mantenen els trets constructius i decoratius al llarg de l'Edat Moderna. Per altra banda, els municipis on s'hi troben un major nombre de font tipus gruta són els d'Esporles, Puigpunyent i Valldemossa.

destacà l'Arxiduc en una breu referència al *Die Balearen* (Lluís Salvador 2002: 334). La seva construcció es pot emmarcar a finals del segle XVII, període que coincideix amb una reforma de les cases. Es troba entre els horts marjats de la finca, habilitada dins un ample marge, coberta amb volta sensiblement rebaixada. Està voltada per bancs perimetrals i en el mur frontal, on hi ha la surgència d'aigua, es formen tres franges esgraonades. Les parets laterals estan profusament ornamentades amb diverses tècniques: esgrafiats i grafits representen motius vegetals i antropomòrfics, mentre que el pedreny incrustat forma frisos decoratius de triangles i rombes. L'arc d'entrada està construït amb una pedra d'alta consistència que és pròpia de la zona, dita pedra blava. Rematant els brancals hi ha sendes bolles, també de pedra blava. La marjada que s'obre a davant la gruta és ocupada per un gran safareig, entorn del que hi ha algunes murteres i bancs de pedra.

L'exemple paradigmàtic de gruta artificial que integra un discurs pròpiament renaixentista és de la possessió de Son Verí (Valldemossa), actualment en estat de ruina. Fou construïda el 1591, enmig d'un alzinar, allunyada de les cases, i just a sobre d'una surgència d'aigua. Formava una senzilla construcció de planta rectangular, coberta amb volta de canó i amb doble boca articulada amb pilastres classicistes, dos arcs de mig punt, tot rematat amb frontó triangular. Aquí s'hi exposava tot un programa escultòric en el qual hi conflüen l'al·legoria clàssica, representada per un Atlas, i la religió cristiana, manifestada amb l'anagrama de Crist, tot al voltant de l'emblema del llinatge Verí. L'Arxiduc la va descriure així al *Die Balearen*:

*Al peu d'una abrupta roca coberta d'heura es troba la gruta de Son Verí, amb dos arcs de mig punt a mode d'entrada, un capitell amb la data de 1591, i un frontó coronat pel bust d'una figura humana amb una esfera al cap; en el timpà apareixen el nom de Jesús i un escut d'armes amb mitja lluna; als costats, copes heràldiques amb bolla i botó. L'interior presenta una volta de canó; al fons, roques i una font les aigües de la qual vessen per*

*senegles piques a dreta i esquerra, bé que d'aquesta només vessa quan plou. Digne de menció és l'ampla llosa que a mode de taula descansa sobre potes tallades en forma de dofí. Unes pilastres laterals mostren una senzilla ornamentació (Lluís Salvador 2002: 296).*

El programa del jardí vinculat a l'hort i la creació d'ambients entorn el tema de la gruta artificial, mantindrà la seva vigència al llarg del segle XVIII. Per altra banda, l'ús dels elements funcionals per a la seva integració com a elements de jardí –com pot ser el cas de la font reconvertida en gruta–, constituirà una de les fórmules més recurrents al llarg de tota l'evolució del jardí rural de Mallorca.

## 5.2 La plenitud del jardí barroc. Des de l'inici del segle XVIII fins a la dècada de 1770

A l'inici del segle XVIII el jardí es manté sota els mateixos paràmetres formals i conceptuals que s'havien anat desenvolupant en les dues centúries anteriors. Però, ja des de les primeres dècades del set-cents, es produeixen innovacions remarcables. Els jardins experimenten una renovada atenció, es dilaten els seus límits, s'enriqueixen els dissenys i es constata la implicació dels artistes en els seus traçats. Així mateix, apareixen noves tipologies i s'inicia el període àlgid dels jardins rurals. Tal com ocorre en l'àmbit de l'arquitectura, al llarg de la seqüència, el model renaixentista es manté vigent, alhora que es produeix una eferescència del barroc, tant en les seves versions italiana com francesa. S'obre així un nou període, que abasta gairebé tota la centúria, en el que s'assisteix a l'eclosió del jardí classicista i a la plenitud del barroc. A parer nostre, és clau en la consolidació de les particularitats del jardí illenc.

En la gestació i l'evolució del procés hi conflüïren factors històrics i culturals de diferent consideració. En primer lloc, l'adveniment de la dinastia borbònica al regne d'Espanya comportà, en l'àmbit dels jardins, la culminació de les creacions barroques d'inspiració francesa i la dotació de nous continguts de caràcter

emblemàtic. La promoció monàrquica tingué efectes emuladors entre la noblesa del regne; de fet, més que mai, en el decurs d'aquesta etapa l'esdevenir del jardí correrà paral·lel a la sort política i econòmica de l'aristocràcia. En segon lloc, l'ambient general coincidí a Mallorca amb un context afavorit per la situació reeixida de l'aristocràcia local, la qual es consolidà en aquest període com a grup hegemònic de la societat illenca i assumí el protagonisme en la modernització dels jardins.

Finalment, en tercer lloc, es constata l'emergència d'un sentiment d'aproximació a la natura que ve acompanyat per la difusió d'un nou ideari d'estil de vida senyorial en el camp, que es traduirà en noves vies d'activitat constructiva dins d'un doble marc de referències teòriques. Per una banda, es produeix el zènit d'un projecte d'herència humanista en el qual el jardí es basteix com a espai artístic que transcendeix la idea de lloc de gaudi i en el qual es potencien els efectes escenogràfics i de representació; obtindrà els majors resultats entre les dècades de 1750 i 1770 en l'àmbit rural. Per una altra banda, al llarg de la primera meitat del segle XVIII es va forjant una elit intel·lectual, receptora de la renovació cultural i científica europea, que serà embrionària de la Il·lustració. Sota la seva influència s'iniciarà l'estudi metodològic, s'obriran nous camps d'interès i es definirà una nova cultura del paisatge i del jardí. El moviment s'apuntalarà en el darrer quart del set-cents sobre un suport institucional i s'expressarà artísticament dins el marc estilístic del Neoclàssic.

Queden així fixades dues seqüències temporals en la història del jardí setcentista a Mallorca. Tot i que estam lluny de qüestionar la permeabilitat dels dos processos, els paràmetres de referència són distants i els resultats prou diferents. En conseqüència, en la sistematització de l'estudi hem considerat més clarificador l'anàlisi de les creacions en àmbits separats: en el present apartat atendrem a les barroques, mentre que veurem el jardí neoclàssic en el capítol dedicat al paisatge il·lustrat.



### 5.2.1 El jardí com a projecte de paisatge i programa de representació social

El canvi dinàstic esdevingut amb la Guerra de Successió fou un vertader revulsiu per a la reafirmació del braç noble, que majoritàriament s'havia posicionat en favor de la causa borbònica. Per una banda, la política d'uniformització dels territoris hispans es concretà a Mallorca amb la implantació del Decret de Nova Planta (1715) de manera que, entre molts altres efectes de radical transformació social i política, s'establien els mecanismes de complicitat entre la Corona i la noblesa mallorquina per a la vehiculació d'un nou discurs cultural encaminat a la castellanització. Per altra banda, la iniciativa impulsada pels Borbons amb l'objecte de cohesionar l'alta aristocràcia, es concretà amb el pacte de les "Nou Cases" (1727) que reunia els denominats botiflers, les famílies partidàries de Felip V, les quals, mitjançant una sèrie de mecanismes administratius, es consolidarien com a grup hegemònic de la societat mallorquina.<sup>121</sup>

En el mateix sentit que s'ha vist en l'etapa anterior, la situació preeminent de la classe senyorial es traduí en la renovació de llurs casals i jardins. Però, a diferència del què havia estat usual en els segles anteriors i tal com va demostrar la historiografia de l'art, la residència de camp es convertí en pol d'atracció, concentrant esforços constructius que s'accentuaren entorn del 1750 (Cantarellas 1981: 118). En conseqüència, la casa senyorial de la possessió s'erigia com a signe d'ostentació social, equiparant la seva rellevància a la del casal urbà. En tots dos àmbits arquitectònics, el jardí assumiria un protagonisme destacat, com a espai ineludible, associat al caràcter senyorial de l'habitatge i, per tant, amb projecció representativa.

En la renovada dimensió artística del jardí i en l'opció estilística elegida, es manifesta el ressò de la intensa activitat jardineria impulsada pels monarques de la dinastia borbònica. En el marc de les empreses destinades a la instauració d'un conjunt palatí, és palesa la preferència pel barroc francès, que havia assolit el punt

---

<sup>121</sup> Les Nou Cases formaren una elit dintre del mateix braç noble que reunia els llinatges: Safortesa (marquesos del Verger de Vinagrella), Verí, Sureda (marquesos de Vivot), Berga, Cotoner (marquesos de Ariany), Salas, Sureda de Santmartí (marquesos de Vilafranca), Dameto (marquesos de Bellpuig) i Togores (comtes d'Ayamans i barons de Lloseta).

àlgid amb la creació de Versalles i resultava coherent amb la imatge representativa de la nova política absolutista i il·lustrada (Soto Caba 1993: 287). Inicialment, el model inspirà la remodelació dels jardins dels Reales Sitios, dels que en destaquen els d'Aranjuez, confiats al jardiner francès Esteban Bougelou (Luengo 2010) i els de la Granja de San Idelfonso. Els projectes monàrquics tingueren un efecte emulador en la noblesa de tots els territoris hispans, sempre adaptades a les respectives possibilitats territorials i nivells d'influència. La historiografia de jardins d'Espanya ha identificat en ambdues circumstàncies les causes fonamentals que expliquen la vigència del model formal i l'absència del paisatgisme en els seus moments inicials (Soto Caba 1993; Añón 1999; Luengo 2010).<sup>122</sup>

Mallorca s'inscriu plenament en aquest discurs estilístic. Aquí l'opció barroca es va veure reforçada pel context artístic del moment, caracteritzat pel triomf d'aquell estil. L'enriquiment de matisos en l'arquitectura senyorial es produí sota la influència del model francès, que ha estat justificada precisament per la seva vinculació al canvi dinàstic (Cantarellas 1981: 2-4). Alhora, en l'eclosió de l'estil hi va exercir un pes fonamental la incorporació dels recursos efectistes de procedència italiana, afavorida per la presència d'artistes d'aquell indret i per la formació dels locals. Així mateix, el paisatgisme és desconegut en tota la seqüència, i només serà una opció minoritària i puntual en moments avançats del romanticisme.

El sorgiment d'un sentiment d'aproximació vers la natura ve exemplificat en la major atenció per la residència rural i en l'aparició de la residència d'esbarjo, a mig camí entre la ciutat i el camp. El procés d'ennobliment de la residència rural que s'havia iniciat en el segle XVII s'intensifica tant pel que fa a la quantitat com en la dimensió dels projectes. A diferència de la centúria anterior, es detecta una major atenció per a l'adequació de l'entorn verd immediat a l'habitatge del senyor. En

---

<sup>122</sup> Si bé el projecte modernitzador d'inspiració il·lustrada es convertí en eix de la política borbònica, sota el qual s'abonà la reforma de totes les esferes culturals i artístiques, l'àmbit de la jardineria es mantingué al marge de les vies d'exploració del primer paisatgisme. Per una banda, Versalles seguia exercint un alt poder de persuasió per la racionalitat constructiva i la potència del seu missatge centralitzador. Per altra banda, la historiografia ha remarcat l'actitud secular de la noblesa en relació a la manca de modernització de les hisendes rurals, al contrari del que succeí en el camp anglès.

conseqüència, els jardins s'amplifiquen i es construeixen segons els models artístics de referència. Així, l'activitat desenvolupada en els casals de possessió, sempre tenint en compte els jardins, es convertiren en referents en l'articulació i plenitud del barroc.

Paral·lelament, ja des de les primeres dècades del segle XVIII, es constata la construcció d'algunes cases fora del recinte urbà de Palma, concentrades a la franja costanera de Bellver i als entorns de Porto Pi, llavors encara sense urbanitzar. La primera construcció documentada data del 1700 i correspon a la 'casa de recreo' que Joan Sureda i Villalonga, I marquès de Vivot, projectava construir vora l'oratori de Sant Nicolau de Porto Pi. En la sol·licitud argumenta la seva intenció de disposar d'una casa "(...) per ser vizi a la ribera del mar i tenir afició també a pescar (...) per poderse retirar en dita casa per les inclemències del calor en lo estiu i de les pluges i freds de lo ivern (...) destina dita casa de camp per son regalo".<sup>123</sup>

El 1740 es documenta la casa de S'Aigo Dolça de Nicolau de Berga i Santacília. En l'inventari dels seus béns, aixecat el 18 de novembre, és descrita com una casa amb sala, voltada de terreny cultivat amb vinya i arbres (ARM, Protocol S-745, f. 144-145v).<sup>124</sup> Desconeixem quines varen ser les motivacions d'aquest propietari, però pel que es pot deduir del mobiliari -estava adequadament moblada i decorada amb quadres de paisatges, marines i cortinatges de domàs- i dels objectes que hi apareixen citats -entre d'altres, plats de metall i 'dues trompes de mirar lluny'-, estava condicionada per a acollir un membre de l'alta noblesa i disposava dels ormejos per a la pesca. A l'afició per la pesca s'hi afegí la dels banys de mar. Així, el 1769 s'establí un terreny a favor de Jaume Oliver, prevere i canonge de la Seu, que argumentava el desig de construir una casa d'esbarjo a vorera de mar per prendre banys, en un lloc agradable i saludable (ARM, ECR-575, f. 356). Va ser el mateix

<sup>123</sup> ACV, Llibre gros núm. 1, f. 524 i ss. Publicat per Cantarellas (1981: 123).

<sup>124</sup> S'Aigo Dolça és un topònim que identifica la localització de l'única surgència natural d'aigua que es troba al llarg de tota la costa occidental de la badia de Palma. No resulta, per tant sorprenent, que el terreny s'aprofités també pel conreu. En relació a la vinya, la seva existència en aquesta zona està documentada ja en el segle XIV al bosc de Bellver.

Oliver qui denominà la porció com rafal El Terreno, hi construí la primera casa i convertí el lloc, fins aleshores una garriga, en un terreny cultivat.

Tot i que no s'han conservat les traces arquitectòniques de les construccions setcentistes, els termes de les sol·licituds permeteren a Catalina Cantarellas (1981: 122-124) establir el programa bàsic de la nova tipologia residencial, com a complement de la seu estrictament urbana, amb una funció de possible reducte del senyor per entregar-se amb tranquil·litat a les seves aficions. En resum, s'al·ludia a un intent de fugida de la ciutat, en un ambient natural, enmig d'un paisatge rústic, dins la línia del bucòlic.<sup>125</sup>

Aquest sentiment s'expressa igualment en la pintura de paisatge, que irromp en l'àmbit illenc a les primeres dècades del 1700 en un marc general de renovació pictòrica.<sup>126</sup> La gran acollida que tingué el nou gènere és palesa en l'abundant nombre de paisatges que engalanaven les estances senyoriales. Hom ha considerat que la difusió del paisatge és l'aportació més notable de Gabriel Femenia (1685-1752). La seva fama com a paisatgista va ser reconeguda pels mateixos contemporanis, tal com testimonià Vargas Ponce (1983: 101), el qual, referint-se als pintors mallorquins, destacava Femenia com un "excelente paisista"; amb posterioritat, Antoni Furió (1840) li adjudicà sèries senceres de paisatges (can Cotoner, ca la Torre, can Puig).<sup>127</sup>

Les obres que se li han atribuït són composicions senzilles, amb amplis escenaris de vegetació abundant i presentació esquemàtica, poblats de diminutes figures i

---

<sup>125</sup> No es documenten més construccions fins al darrer quart del segle XVIII, amb tot, la llavor de la segona residència quedava ja establerta i, com veurem, la zona de Bellver experimentaria un nou impuls urbanitzador al llarg del segle XIX fins a configurar-se en el barri d'estiueig d'El Terreno, ja sota un ideari plenament burgès.

<sup>126</sup> D'acord amb l'anàlisi de Marià Carbonell (2002: 474-475), a banda de la incidència que pogueren tenir alguns pintors forans que s'instal·laren a l'illa –hi destaca Giuseppe Dardanone Cavelli–, la renovació de la pintura va ser responsabilitat dels mallorquins que completaren la seva formació a Itàlia, pràctica encara poc usual a Mallorca. Aquesta via fou seguida per un mínim de vuit pintors, els més il·lustres dels quals foren Guillem Mesquida, Miquel Pont Cantallops i Gabriel Femenia.

<sup>127</sup> Marià Carbonell (2002: 475) comprovà que en la documentació apareixen amb freqüència quadres de paisatges de Femenia, no obstant, adverteix que no se li ha pogut documentar cap obra, de manera que el catàleg del pintor és a hores d'ara hipotètic.

detalls anecdòtics. Diu Marià Carbonell (2002: 474) que recorden la tradició del paisatge clàssic siscentista, a la manera de Claude Lorrain, i se situen entre la tradició arcàdica i el costumisme. Tanmateix, la representació pictòrica del paisatge poètic resta lluny de significar la plena consciència estètica del territori, tal com es constata amb la inexistència del terme paisatge i l'ús de 'país' per referir-se a aquella temàtica.<sup>128</sup>

Considerades en conjunt, les evidències d'una aproximació sensible a la natura es relacionen amb un projecte cultural d'herència humanista. En les noves residències suburbanes la finalitat productiva dóna pas a l'exigència d'*otium*, d'acord amb un estil de vida hedonista que s'havia teoritzat a finals del segle XVI i va mantenir un alt interès en la centúria posterior.<sup>129</sup> Però, com va explicar James S. Ackerman (1997: 126-127), els textos de finals del sis-cents i principis del set-cents, encara que comparteixen molts de temes amb els tractats antics, varen ser profundament diferents en actitud: el seu esperit és hedonista i materialista, hi manca el nucli moralment elevat dels models, i representen la vida de la vil·la únicament com a un descans reparador front als mals, restriccions i responsabilitats de la ciutat, així com a una ocasió per a caçar, jugar i realitzar quelcom de treball saludable i productiu. No cerquen ocasions per a la millora personal i les visites a les finques s'aprofiten per a exercir el control sobre el treball pagès.

Aquest marc teòric constituirà el fil argumental subjacent del creixent interès que s'experimentarà a Mallorca per la vil·la rústica i la voluntat de disposar d'un entorn natural amable i suggerent, bucòlic, i diferenciat del territori econòmic intrínsec a la possessió. És per tant en el segle XVIII quan irromp el binomi ideològic *utilitas-delectatio* en el context de la possessió, sobre el que s'establiran noves relacions entre el jardí, l'arquitectura i el paisatge d'acord amb un sistema jeràrquic de

<sup>128</sup> Recordem que, si bé en l'àmbit castellà el terme de paisatge es documenta ja el 1708, el seu ús no es generalitzarà fins al segle XIX (Maderuelo 2005: 29), període en el que apareixerà per primera cop a Mallorca.

<sup>129</sup> La valorització del tema de la vida rústica com a espai a la vegada d'evasió del món dels negocis, l'urbà, i la realització d'una vida virtuosa, va ser dissenyat en ple Renaixement, constituint un altre factor de la renovació de la cultura antiga. El fundador d'aquesta línia de pensament va ser Leon Battista Alberti, especialment, al *Libri della Famiglia* (Gobbi 1998: 25-26).

relacions, en el que s’hi detecta l’adequació als paràmetres socials de la divisió estamental.

### 5.2.2 Jardins en els casals urbans

A Ciutat de Mallorca de l’inici del segle XVIII, continuava actiu el procés de modernització arquitectònica que s’havia iniciat en l’etapa anterior. El Born i la Rambla es consolidaven com l’artèria urbana principal emmarcada per nous casals i convents, mentre que a la resta de la ciutat s’intensificaven les reformes dels casals gòtics. En síntesi, la via seguida en la majoria dels projectes va tendir a la dilatació dels espais i a l’ampliació dels buits; s’accentuà la presència de motius ornamentals i de representació, com els escuts heràldics que es traslladaren a les façanes; i s’habilitaren noves dependències, d’entre les quals les “llibreries” o biblioteques, les quals han estat interpretades com un ressò primerenc de la Il·lustració (Montaner 2008). Així mateix, es constata un nou gust per la decoració d’interiors, que són engalanats amb pintures que s’estenen formant socolades, els coneguts “arrimadillos”, frisos i cel-rasos.

Entre la primacia de la temàtica religiosa i la tímida aparició de la mitològica, és rellevant la proliferació dels quadres de flors, dits ‘floreres’, i de paisatges. A través d’un primer catàleg, encara que limitat, s’observa l’adequació de la selecció floral als dictats de les diferents escoles.<sup>130</sup> És evident la preferència per les roses, narcisos, francesilles i margalides, que es combinen amb flors espectaculars com liliàcies i bulboses. Tal com recorden Josep Maria Montserrat i Neus Ibáñez (2008: 153), la difusió de les composicions florals es relaciona amb el gust que es manifesta arreu d’Europa durant el barroc per les flors en general i la curiositat per les rareses i anomalies de la natura, l’estudi i la possessió de les quals esdevé un símbol d’identitat dels jardins més importants. Per això, hom ha suggerit la possible relació entre les flors pintades i les naturals, un extrem que, tanmateix, no sempre

<sup>130</sup> A hores d’ara no existeix cap estudi específic sobre aquest gènere a Mallorca. Majoritàriament es desconeix l’autoria i no es pot determinar fins quin punt eren obres locals o procedien de la massiva adquisició de pintura durant el segle XVII d’Itàlia i Flandes.

es pot provar i que, en el cas de Mallorca, resultaria del tot improcedent per la manca de documentació específica.

Un sondatge d'inventaris de casals de Palma redactats en el transcurs dels tres primers terços del segle XVIII, ens permet corroborar que la pintura de paisatges cobria grans superfícies de les estances senyorials. Es desplegaven en llenços de gran i petit format i fou un tema preferit en els frisos i "arrimadillos". Podem citar-ne alguns exemples significatius. En la casa del Joan Baptista Sunyer, situada a la parròquia de Santa Creu, entre els quadres de la sala hi havia "dotze quadros ab vase dorada ab figures y perspectives y paisos" (ARM, Protocols, S-745, f. 65; inventari iniciat el 26 de gener de 1731); a les cases de la Plaça del Born, del Magnífic Albertí Dameto, marquès de Bellpuig, es comptabilitzen un total de seixanta paisatges, entre algunes batalles i un incendi de Troia, dels quals "en la quadra qui mira al mirador, item vint i dos paisos ab vasa negra y daurada" (ARM, Protocols, S-745, f. 71 ss; inventari iniciat el 4 de novembre de 1737); a les cases de Ramon Despuig i Cotoner, comte de Montenegro, al carrer dels Bastaixos i Placeta de Sant Feliu de la parròquia de Santa Creu, s'anoten fins a trenta paisatges, majoritàriament d'un metre d'alçada, entre els quals "En la quadra antigament dita del Docer: deu quadres paisos d'uns cinc palms d'altària ab vasa dorada usats" (ARM, Protocols, B-2150, f. 199); inventari iniciat el 13 d'abril de 1772).

Finalment, a les cases de Tomàs Burges Çafortesa de Berga, del carrer de la Concepció a la Parròquia de Sant Jaume, es comptabilitzen vint-i-nou paisatges a la cambra de l'hort i setze a la sala de la capella formant un fris que és descrit amb els següents termes: "Item sobre una vasa dorada fixada a la paret, vint y nou quadres Paysos, ab vasa dorada, qui servexen per fris de dita quadra usats, y sobre ells se trobe altre vasa dorada per fris del cel ras de dita quadra" (ARM, Protocols, B-2150, f. 124; inventari iniciat el 19 de setembre de 1772).

Paral·lelament s'intensifica la presència del jardí, que adopta dos formats de presentació: bé com a objecte decoratiu, bé com a nou espai de la casa. Entre el mobiliari apareixen les vitrines, dites 'escaparetetes', en les que s'hi representen jardins en miniatura per servir de fons a les escenes religioses. Es configuren com a

diorames, fets amb petxines i mol·luscs, que ofereixen una gran varietat compositiva derivada del model renaixentista, els quals podem intuir que són inspirats més en les composicions pictòriques que en jardins realment existents. Només a tall d'exemple es poden citar les dues vitrines que hi havia a la cambra de la capella de les cases majors de Gaspar de Villalonga i Mir, en el carrer de la Font del Sepulcre, que són descrites a l'inventari dels seus béns iniciat el 5 de març de 1777:

Item dos escaparretetas de ebano ab sos vidres devant y dins lo un figuras de Betlem y differents adornos de flors, y lo altre eya una figura del bon Jesús qui geu y differents flors bons. Item un Gardí ab differents flors ahont eya el bon Jesús com fux de Egipte usat. Item altre Gerdinet ahont geu una figura del Bon Jesús enremat de differents flors usa (ARM, Protocol B-2150, f. 503v).

Els diorames documenten l'evolució del concepte de jardí com a espai artístic i l'assoliment de la diferenciació formal i sintàctica respecte de l'hort. Aquest, desproveït de càrrega productiva, apareix com a un renovat *hortus conclusus* amb vocació decorativa i evocador de la natura idíl·lica en la que s'hi desenvolupen les històries religioses.

El jardí del casal urbà assoleix les màximes cotes artístiques i protagonitza una gran difusió com a espai intrínsec a l'habitatge senyorial, destinat a l'oci, el plaer i motiu de distinció social. És un fet que es generalitza entre les classes econòmicament consolidades, ja en el segle XVII, i en molts centres urbans, encara que no siguin de residència reial, com és el cas de Barcelona (Garcia 2008: 25). A la difusió del jardí cal sumar-hi l'augment de l'afició pel cultiu de plantes i flors.<sup>131</sup>

<sup>131</sup> Resulta simptomàtic que en la relació gremial dels hortolans del 1730, per primera vegada es faci referència als hortolans d'hortos i jardins (ARM, RP-2855, f. 24). Així mateix, en el Llibre de l'Horta es



En nombrosos casals es procedeix a la transformació de l'hort amb la superposició de traçats formals, segons els mètodes ja vists en l'etapa anterior; s'incrementen les pèrgoles i s'introdueixen topiàries, brolladors, fornícules i grutes.<sup>132</sup> Sortosament s'han conservat alguns exemplars de jardins de l'època com el de la posada de Cartoixa, al carrer de la Portella, construïda entre el 1732 i 1734 (Le-Senne 1981: 164). El jardí ocupa un rectangle irregular dividit en quatre sectors bordejats amb bardisses retallades, disposades entorn el pou central, amb coll de pedra esculpit. Com a elements destacats de traça renaixentista es conserven una pica amb pedestal situada prop de l'entrada, una fornícula sense escultura practicada a l'aljub, i una columna en la terrassa superior, que va servir per a sustentar una pèrgola avui desapareguda (Llabrés & Pascual 2008: 61).

La relació entre les dependències senyorials i el jardí assumeix una dimensió projectiva i física, la qual cosa constitueix una novetat important. En l'esmentat inventari de les cases majors de Gabriel Villalonga, del 1777, s'especifica l'existència del jardí, immediat a la Font del Sepulcre, i de l'hort. A la propietat s'hi sumen altres cases a l'altra banda de la font, on hi ha una sinya de la que parteix una canonada que dona aigua al jardí. D'aquí es pot deduir que el jardí s'ha alliberat de tot element de caràcter útil per reservar-se als pròpiament decoratius.<sup>133</sup> Es constata també la introducció de solucions de radical modernitat que refermen la relació física entre els espais senyorials interiors i exteriors. Apareix així el jardí en terraplè,

---

recullen els plets entre ciutadans ocasionats per l'incompliment de les condicions entorn els drets d'aigua. Aina Pascual i Jaume Llabrés publicaren la notícia referida al plet interposat per Antoni Cirer contra Pere Gual-Desmur al que acusava d'obstruir la canal que portava l'aigua de la Síquia de la Vil·la al seu jardí de Can Ferragut, una casa que havia comprat el 1758 a Manuel Jiménez de Sotomayor, gran aficionat a la jardineria (AMP, Llibre de l'Horta, f. 129-158).

<sup>132</sup> S'han conservat alguns d'aquells elements, però majoritàriament, els traçats sucumbiren en les readaptacions posteriors, especialment segons el gust romàntic i eclèctic del segle XIX.

<sup>133</sup> "Primo se continuan las casas mayores de la habitació de dit señor diffunt, situades dins la present Ciutat en la Parròquia de Sant Jaume y carrer dit de la Font del Sepulcre, ab son Gardí immediat a dita Font, y altre hort ab sos drets de aygua que se componen de varias adquisicions, y la última de las casas qui foren de mestre Gabriel Torres, sastre, situadas en lo altre carrer de la Font del Sepulcre per cuya adquisició alienà las casas y sebonaría que tenia en el carrer dit del Vi de la Parròquia de Santa Creu, y altras casas situadas davant dit Gardí de la Font del Sepulcre ben antes que en ellas se reservà una sinya ab son dret de treurer aygua, pas per anarí ab bastiar y canonada per conduir aygua a dit Gardí tot confrontat com en actes es de veurer" (ARM, Protocol B-2150, f. 500v-501).

és a dir, elevat i formant una terrassa que es desplega a l'alçada de la planta noble.<sup>134</sup> Es tracta de jardins de reduïdes dimensions, dissenyats amb bardisses en topiària, alguns arbres, majoritàriament tarongers, i nombroses plantes en cossiols.

Finalment, en casos excepcionals i generalment en construccions de nova planta, el jardí assumeix un rol articulador en el conjunt del casal. Es produeix quan deixa de ser un espai relegat al fons del solar, contigu a la façana posterior -tal com s'ha apreciat en el quadre del Born-, per establir-se com a eix entorn al que es distribueixen i guaiten les estances senyorials. Això suposa una transformació conceptual en l'estructura de l'edifici; si fins a les hores la sistematització constructiva es produïa a partir del pati de recepció, de caràcter semi-públic, ara s'hi suma el jardí, com a nucli identificador de l'espai íntim.

#### Els jardins de Can Vivot

Ambdues novetats venen exemplificades a Can Vivot. A l'inici del segle XVIII es projectà una gran reforma adequada a l'alt estatus nobiliari del seu propietari, Miquel Sureda i Villalonga, I marquès de Vivot, capdavanter de la Conspiració Filipista de Mallorca (1706-1711) durant la Guerra de Successió (Montaner 1990: 154). Les actuacions significaren la matisació dels trets gòtics per crear una escenografia plenament barroca que afectà la reforma del pati d'entrada, el qual fou amplificat i s'hi construí una escala de tipus imperial. Seguí la decoració pictòrica de les noves sales i cambres, segons un programa compromès amb la renovació cultural iniciada per Felip V, que quedaria exemplificat en l'habilitació de

---

<sup>134</sup> El jardí en terraplè és un tipus de procedència italiana que es formalitzà en el context renaixentista. La seva existència es documenta ja en el segle XVI a Barcelona, en alguns dels principals edificis institucionals, per difondre's en el casal senyorial a principis del set-cents (García 2008: 44).

la biblioteca.<sup>135</sup> Les obres foren dirigides pel valencià Jaume Espinosa, mestre en arquitectura.

D'acord amb la informació publicada per Pere de Montaner (2008: 74), l'antic casal comptava amb dos horts, procedents de l'annexió de cases veïnes: el de Juny –en realitat d'en Juny, llinatge de l'anterior propietari-, que es va eliminar amb la reforma, i el d'Abril, que es conservà. En el plànol de la reforma, que va ser publicat per Aina Pascual i Jaume Llabrés (2008: 64), hi ha tres jardins, distribuïts en diferents àmbits. Comparteixen semblants característiques pel que fa al seu traçat formal; divisió de l'espai en quatre parts, amb dos camins disposats en creu, i brollador central. Però, pel que es desprèn de la llegenda que acompanya al plànol, presentaven diferents dissenys.<sup>136</sup> A la zona oriental del conjunt, hi estava previst el jardí de majors dimensions, voltat per tres costats de galeria porticada; tanmateix, no es va executar en la seva totalitat. A la zona occidental, s'hi bastí un jardí en terraplè dit de *ses Murteres*; en temps més recents s'eliminà l'enjardinament i es reconvertí en terrassa. Finalment, un petit jardí annex al mur de façana, que apareix identificat com *gruta o jardinet*, també desaparegut.

A l'arxiu privat de la casa es conserven els esmentats projectes d'inspiració serliana; el ja vist en relació al Palau Episcopal, i el disseny del un quadrant d'un jardí de murteres i tarongers, el qual ens suggereix alguna relació amb el jardí de murteres de Can Vivot. Està fet a escala i presenta una minuciosa descripció dels detalls, mesures i tipus de plantacions (Figura 46). El parterre està subdividit en dues platabandes, a banda i banda d'un caminal dotat de banquetes ('banquillos de un

<sup>135</sup> Pere de Montaner explicà el programa de la que en diu, fou la primera biblioteca privada a Mallorca amb un espai projectat com a tal. En la decoració al fresc, obra del milnès Giuseppe Dardanone, realitzada entre el 1719 i 1720, es despleguen al·legories de les arts i les ciències i a l'esperit renovador dels borbons. Montaner n'ofereix una descripció precisa: "(...) Hi va fer pintar al fresc al·legories de l'Arquitectura, la Geografia, la Pintura, etc. Com a decoració zenital, un geni femení que intenta despertar un vell que dorm; al·legoria o referència a la jove dinastia borbònica que arriba per a despertar la vella Espanya dels Àustries. Tres medallons ovalats presideixen la biblioteca, amb els retrats de: Felip V, Isabel de Farnese i el príncep don Lluís" (Montaner, 2008: 61-62).

<sup>136</sup> No hem pogut consultar el projecte original donada la impossibilitat actual d'accedir a la Biblioteca Vivot, on es conserva. En conseqüència, per a la interpretació que proposam, ens hem basat en la informació aportada per Jaume Llabrés i Aina Pascual en l'obra esmentada.

palm y un quart de amplaria, y só de llargaria'). En ambdues es reiteren els motius formals: els quadres de vegetació estan delimitats amb pedrís d'obra, sobre el que s'aixequen columnes seguint un ritme regular; estan doblement emmarcats per una bardissa de murta perfectament retallada i un caminet. Com a motius ornamentals s'integren un rombe, en la platabanda rectangular, i un dibuix heràldic de tres puntes, en la quadrangular.

L'abastiment d'aigua es produeix per canals soterrades ('Conducte del Aygua'), situades al costat dret de cada una de les platabandes. Murtes i tarongers són distribuïts segons criteris regulars: topiàries circulars, probablement mates de murta, situades en els angles o resseguint els perfils, i els tarongers, únics arbres del jardí, que marquen el centre compositiu, formen alineació, en la platabanda inferior, i fixen els angles, en la superior. Recordem que, l'elecció del taronger s'avé amb el gust i les preferències de l'època, encara que la seva introducció es produeix en el context del jardí renaixentista. En canvi, en aquest període, la murta per a bardisses i topiàries és preferida al boix, més estès en els jardins d'altres àmbits europeus. Un pedrís corregut i una taula semicircular tanquen el perfil còncau de l'angle superior que delimita amb el suposat centre del jardí, on dues línies permeten deduir l'existència d'una font. La minsa referència a l'esmentat *Jardí de ses Murteres* no ens permet anà més enllà de la hipòtesi segons la qual, el disseny serlià inspirà el jardí de Can Vivot. Amb tot, el document permet verificar la intervenció d'artistes en la projecció de jardins i el ple coneixement dels models artístics de l'època a Mallorca.

### 5.2.3 Els jardins de les possessions senyoriales en el segle XVIII

En el context social i cultural de la Mallorca del segle XVIII, la possessió assumí un notable valor emblemàtic: base de la solidesa econòmica de l'elit social, va sobrevenir un àmbit per excel·lència de la celebració dels privilegis de classe. El sòlid interès de l'aristocràcia illenca en l'agricultura i les rendes de la terra –tret diferenciador respecte de la noblesa cortesana–, comportà, com s'ha vist, reformes

estructurals en la gestió i els mètodes de producció de les possessions a partir del segle XVI, mentre que les inversions en millores constituïren un fet sistèmic fins a l'etapa contemporània.

En el decurs del set-cents el paper econòmic de la possessió es va veure reforçat: la concentració de patrimonis immobiliaris en mans de la noblesa assolí una intensitat extraordinària, en comparació a la resta d'Espanya (Suau 1989: 156).<sup>137</sup> La preeminència en la propietat de la terra s'assegurà gràcies a la vinculació dels béns patrimonials en la figura del fideïcomís i al seguiment d'una estratègia matrimonial fonamentada sobre l'endogàmia. El pacte de les Nou Cases avalava *de facto* ambdues pràctiques i possibilitava, en fi, la circulació restringida de les possessions, de manera que políticament s'asseguraven els mecanismes de conservació d'una ferma base econòmica. En conseqüència, el caràcter dels programes constructius i de les reformes setcentistes en les cases de camp va prendre un nou sentit i direcció: ja no es va tractar de l'adequació dels espais en termes pràctics, com s'ha pogut comprovar en la centúria anterior, sinó de representació i modernització.

Els nous programes constructius, executats especialment entre les dècades de 1750 i 1770, tingueren una gran transcendència paisatgística: s'apuntalaren els fonaments que vinculaven el camp, les cases senyorials i els jardins en un complex orgànic, estructural i funcional. L'entorn immediat al casal senyorial es dotà de jardins, ja formalitzats com a espais artísticament definits i delimitats. Al llarg de la seqüència d'estudi, anirien assumint un protagonisme de cada vegada més accentuat: passaren d'ocupar espais marginals o de transició a guanyar extensió sobre els camps de conreu. Així doncs, la vil·la rústica, entesa com a lloc de producció, esdevé paradigma arquitectònic i lloc del gaudi senyorial de la vida en el camp i del sentiment d'aproximació a la natura.

---

<sup>137</sup> Diversos estudis han analitzat la formació i l'evolució dels patrimonis senyorials i han corroborat el predomini de la noblesa mallorquina al llarg d'aquest període fins a les portes del segle XX (Moll & Suau 1979 i 1985; Montaner 1990; Jover 1996 i 2002; Morey 1999). Així mateix, el control de la producció agrària era una via per a la pràctica del comerç que reportava importants beneficis; una activitat en principi reservada als mercaders, però que va ser exercida obertament per la noblesa sota la protecció de les ordres militars a les que massivament pertanyien (Montaner 1990).

Per comprendre la disposició, el funcionament, els resultats estètics i l'especificitat artística del jardí de la possessió cal atendre a dues qüestions de fons com són: l'organització del paisatge agrari i la disponibilitat d'aigua. Serà també convenient atendre a altres aspectes relacionats amb la tradició cultural i constructiva. Aquí n'exposarem les línies generals, però seran les anàlisis específiques dels jardins emblemàtics de l'època, representats per La Granja (Esporles), Alfàbia (Bunyola) i Son Berga (Establiments), les que ens permetran afinar els detalls i comprovar el grau d'incidència de cada un dels factors esmentats per configurar una tipologia particular de jardí rural de Mallorca.

La creació de jardins no va ser un fet generalitzat en totes les possessions. En aquest període es va dibuixant una geografia que permet concentrar-los en finques ubicades als entorns de Palma, fonamentalment al vessant sud de la Serra de Tramuntana. La confluència de factors socials, culturals i geogràfics permet explicar el fenomen. En primer lloc, l'atenció constructiva tant a nivell arquitectònic com paisatgístic, es concretà en les propietats més representatives de la noblesa del Regne.<sup>138</sup> En segon lloc, la proximitat a la ciutat permetia, per una banda, un desplaçament més o manco ràpid -encara que no exempt de dificultats, especialment per l'estat defectuós dels camins, tal com va fer notar Vargas Ponce (1983: 37)-, per l'altra, s'avenia amb els valors de la societat de l'època moderna, que veia en la urbs el referent cultural i artístic; d'aquí que, quan és constructivament possible, s'estableix com a fons de les noves perspectives que s'obren des de les llotges o les terrasses dels jardins. Amb tot, la localització dels jardins revela el pes fonamental de l'aigua. No resulta sorprenent, per tant, que els exemplars més interessants de l'època es concentrin a les possessions de la Serra de Tramuntana, on s'hi localitzen nombroses fonts i surgències. A més a més, com veurem, els elements dels sistemes hidràulics que articulen l'entramat agropecuari

---

<sup>138</sup> La natura dels patrimonis nobiliaris del segle XVIII es caracteritzava perquè reunien finques de distintes particularitats, disgregades en diferents zones de Mallorca. Aquest fet possibilitava una certa especialització productiva i controlar els dos sectors comercials de l'economia de l'illa: els cereals i l'oli (Morey 1999: 167). A més a més, el tipus de renda exigida en determinava el paisatge agrari, amb conreus de reguiu o de caràcter extensiu, la qual cosa repercutiria amb la major o menor disponibilitat de terreny per a l'oci i l'esbarjo.

seran també components essencials sobre els que es definirà el jardí i s'establirà la seva vinculació morfològica amb el territori.

En la configuració arquitectònica dels casals de possessió es prioritzarà el caràcter estilístic i ornamental: els abeuradors de les clastres foren substituïts per brolladors de perfil barroc; les llotges reemplaçaren a les torres de defensa en el domini de la perspectiva; i, finalment, s'introduïren els escuts dels llinatges nobiliaris, magnificats i disposats en un lloc preeminent, especialment coronant el portal forà. Pel que fa als jardins, el programa artístic va seguir les tendències estilístiques que s'han detectat per a l'àmbit urbà. En el camp, però, es referma la preferència per les solucions més efectistes i monumentals del barroc, tant en l'opció italiana com en la francesa, clarament afavorit per les majors dimensions de l'espai. La cura en els traçats, sempre que s'ha conservat o s'ha intuït a partir de la documentació arxivística, revela la intervenció d'artistes familiaritzats amb els models artístics, encara que, ara per ara, la seva nòmina és exigua.

Amb tot, des d'una perspectiva general, en la configuració dels jardins s'observen dos grans trets. Primer, en la resolució formal, no se cenyiren de manera ortodoxa als grans referents, sinó que es reinterpretaren i n'adoptaren aspectes parcials. En segon lloc, per norma general, els jardins de les possessions no assoliren grans dimensions. Les monumentals solucions del barroc haurien d'adaptar-se a les dimensions d'unes finques que no admetrien comparació respecte de l'extensió de les cortesanes o palatines. Amb tot, ens trobam alguna excepció que vendrà exemplificada pels jardins de Son Berga Nou; l'única casa de camp senyorial amb extensos jardins que es construí *ex novo* com a conseqüència de la subdivisió de la finca matriu de Son Berga, en la que es mantindria l'activitat agropecuària en exclusivitat.

També fou determinant un altre factor: necessàriament, els jardins havien d'adequar-se a les exigències productives i a l'estabilitat de tot el complex que tenia com a finalitat última la rendibilitat econòmica. En definitiva, la formalització del jardí es guià segons el principi *utilitas-delectatio*, el mateix a partir del qual es desenvolupà el jardí de la vil·la renaixentista en els moments inicials (Gobbi 1998).

A parer nostre, la recerca de les solucions adients i les formes de procedí donaren lloc a l'aparició de la tipologia específica del jardí de la possessió.

La relació entre el jardí de la possessió i la tradició local s'estableix en l'àmbit constructiu i en la integració d'edificis i elements funcionals. En la construcció dels jardins s'utilitzaren els materials de l'entorn i les tècniques tradicionals, refermant-se així la connexió amb el territori. Murs, tàpies, bancals i terraplens, són de pedra en sec, sense argamassa, o de pedra en verd; en els portells, balustrades, jardineres i pilars s'utilitza el marès. Mentre que en els sementers i els horts les estructures apareixen nues, en el jardí reben un tractament ornamental o una certa cura en els acabats: els alts murs són coronats en esquena d'ase, els enfronts estan referits amb una senzilla capa de morter de terra i calç sensiblement pigmentat, i els marges es basteixen segons una acurada alineació de filades. El marbre local, de coloració rogenca, només s'aprofita pels elements d'estil com columnes, brolladors o emmarcant portes i finestres.

Tanmateix, un dels trets més destacables del jardí rural illenc que es manifesta en aquesta etapa és, tal com hem anunciat, el savi aprofitament de les infraestructures i de les construccions funcionals que articulen el complex agropecuari de la possessió. Les síquies i canals dels sistemes hidràulics, constitueixen la infraestructura bàsica per a la conservació del jardí. Pous, safareigs, aljubs, i molins, se sotmeten a interessants artificis per formar els brolladors, làmines d'aigua, canaletes obertes flanquejant els parterres, o grutes artificials aprofitant els cups i cacaos d'antics molins hidràulics. És precisament d'aquest fenomen del qual deriva la profunda vinculació morfològica del jardí de la possessió amb el sistema de paisatge que l'acull i que, a la vegada, contribueix a particularitzar.

La configuració del jardí resta també condicionada per components de caràcter cultural, alhora que reflecteix el sistema jeràrquic que regeix les diferents esferes sobre les que s'estableix el sistema de relacions socials. En l'àmbit de la possessió, el jardí és entès com a lloc privat i exclusiu, reservat a l'esbarjo i al gaudi del senyor. La privacitat implica la separació efectiva respecte de l'espai pagès, sigui física i/o



visual. En base a aquesta premissa, es manté la tipologia del jardí tancat, morfològicament semblant a l'hort; això és, delimitat amb murs de pedra, que en l'espai senyorial, apareixen coronats amb pilars, amb un únic accés amb reixa tancada amb pany i clau. Aquest és l'esquema bàsic del jardí de Son Puigdorfila (Palma), encara conservat. El 1757 Ramon Despuig i Cotoner Ram de Montoro, cavaller de l'hàbit de Calatrava i comte de Montenegro i Montoro, arrendava la possessió a Nicolau Tous, conrador del terme de Ciutat, per sis anys. En el contracte s'especificava que no quedaven incloses ni les cases del senyor, o cases majors, ni el jardí.<sup>139</sup> Amb tot, era freqüent que el mateix conrador o arrendatari es fes càrrec del seu manteniment, encara que se li denegava qualsevol tipus d'ús.

La fórmula serà emulada en el cas de les finques de menor entitat, tal com podem exemplificar al jardí de l'Hort den Degollat (Santa Margalida) . Pertanyia a Martí Torrens, prevere i resident a la Cort de Madrid, que el llogà a Joan Perelló, de la mateixa vila, juntament amb l'hort i la vinya, segons el contracte signat el 28 de setembre de 1778. El primer pacte establia que: “degue dit conductor aportar la referida propietat de hort viña y gerdí a ús de bon conxedor, plantant los arbres necessaris y empaltant aquells a son temps i lloch”. Finalment s'establia que: “lo referit conductor no pugue entrar en lo Gerdí ningun genero de bastiar gros ni patit, ni rentar dins de ell roba ni ortaliza” (Axiu Municipal de Santa Margalida, Secció Protocols, sense signatura). L'advertència s'explica perquè en ell hi ha una font en la que s'hi construí una gruta que integra una gran pica de recollida i canalització de l'aigua.

Al marge de la reiterada presència del jardí tancat, la novetat rau en l'aparició del jardí formal annex o immediat a les habitacions senyorials. Se situa en correspondència amb la part més reservada de la casa o amb la façana més representativa de l'estatus senyorial, com veurem en els casos de Sa Granja i de Son Berga Nou respectivament. De la seva sistematització amb camins en creu i bardisses de murta, xiprer o boix, no sempre en queden les traces –moltes foren

<sup>139</sup> “Primo es pacte que no van compresas ab este arrendament las casas majors, ni menos el Jardí tancat contiguo a ditas casas, antes be tot esto quede per el us y habitació de mi dit conde los meus y los que voldré” (ARM, Prot. 2.137, f. 370; signat el 5 de novembre de 1757).

substituïdes en el segle XIX per dissenys més sinuosos-, però es poden deduir a partir de descripcions o arran de les restauracions. Quant a la selecció vegetal la informació és sempre molt escassa, només ocasionalment és detallada o suggerida en la documentació. Amb tot, podem deduir que era semblant a la dels jardins urbans, amb flors i, probablement, amb un major nombre d'arbres ornamentals i fruiters.

Juntament amb el jardí íntim i privat, s'incorporen també els passeigs arbrats o alberes. A vegades, complementen l'espai públic o de recepció, tradicionalment constituït per la carrera que s'obre al davant del portal forà. Es basteixen com a senyal evident de la implantació de la vil·la en el territori i denoten, des de la llunyania o des del camí públic, el caràcter senyorial de la possessió. En altres casos, el passeig sorgeix també com un tipus de jardí, com a adaptació de la idea de l'eix articulador de l'espai barroc, que trobarà la màxima expressió en els jardins d'Alfàbia.

La gruta segueix essent un tema preferent i la pèrgola, una de les sistematitzacions vegetals més representatives, com és usual en tota l'àrea mediterrània. Amb tot, entorn aquest element, es constaten novetats interessants que revelen l'amplificació del concepte de jardí. Per una banda, és objecte d'una major complexitat estructural i s'enriqueix artísticament, de manera que segueix ostentant la categoria de passeig ombrejat per excel·lència; s'hi incrementa el nombre de pedrissos i berenadors i es completa amb glorietses i cimboris. En alguns casos, s'incorporen jocs hidràulics, dotant-la d'un alt contingut lúdic, hereu de les propostes manieristes, que ja s'havia manifestat en l'àmbit urbà com a la Llotja. En general, la seva presència manté la vinculació morfològica amb l'hort, tot i que, en aquest període, s'observa l'inici d'un procés de desconexió establint-se com a una estança independent que és interpretada com a jardí pròpiament dit o com a seqüència d'un jardí major. Així, apareix cobrint llargs camins i amples terrasses; en aquest darrer cas, implica la necessària adaptació estructural amb la dotació de més filades de suports als dos tradicionals, tal com podrem comprovar en el jardí superior de La Granja. Aquesta serà la via més desenvolupada en el segle XIX, quan

la pèrgola serà interpretada, en memorables ocasions, gairebé com a un tema ornamental.

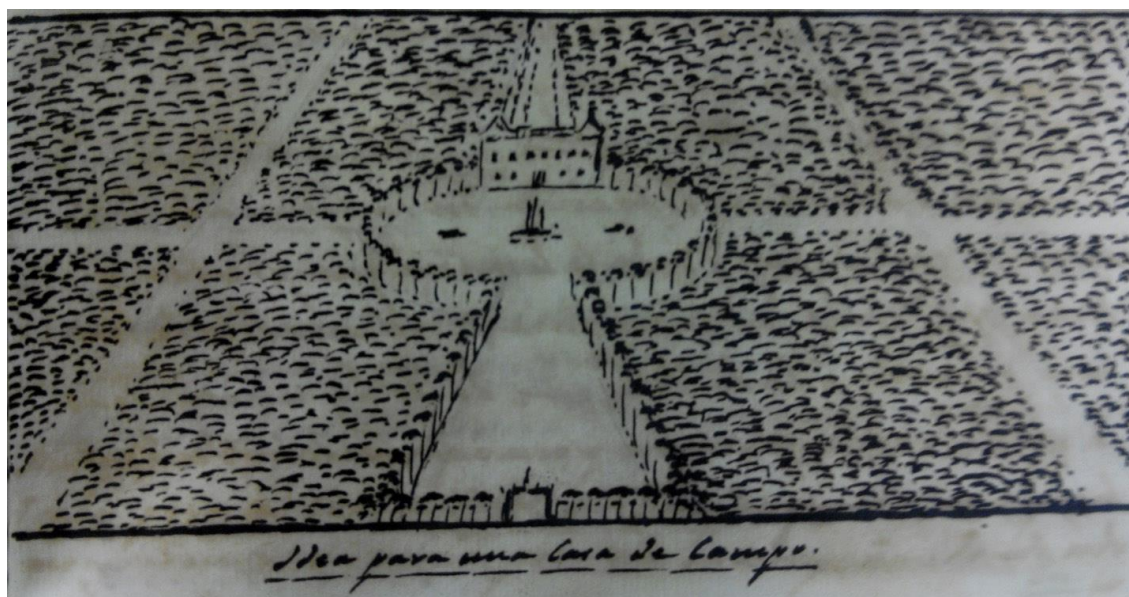
L'atenció en la gruta i la pèrgola contrasta amb l'esquifida presència d'elements decoratius. La relació és la tradicional de brolladors, bancs, taules de pedra, cossiols i algunes columnes, que es configuren en línia amb l'austeritat que caracteritza l'art mallorquí del període classicista. L'escultura és gairebé inexistent, només apareix en comptades ocasions, com si tot el discurs iconogràfic es concentràs i s'expressàs a través de la mateixa existència del jardí.

Els paràmetres tipològics exposats i els valors que els alimenten es mantindran vigents fins a la meitat del segle XIX. Serà sota la influència del romanticisme i d'una renovada visió de la natura quan es revisaran les pautes que derivaran cap a l'autonomia del jardí respecte del sistema morfològic de la possessió i a la seva preeminència sobre l'espai productiu, formalitzant-se així la tipologia del parc.



## TERCERA PART. DEL PAISATGE IL·LUSTRAT A L'ECLECTICISME BURGÈS





Làmina III. Bonaventura Serra., “Idea para Casa de Campo”. 1777. BPP, Ms-615, f. 81.





## 6 El paisatge il·lustrat i el jardí neoclàssic. Del darrer terç del segle XVIII a la meitat del segle XIX

En la societat illenca de principis del segle XVIII es poden resseguir els ecos primerencs i puntuals dels corrents d'innovació cultural i científica que es produeixen a Europa. Tal com hem comentat, la creació d'algunes biblioteques, la difusió del gust per la pintura de paisatge i l'aparició de les segones residències en són les manifestacions més evidents. Però fou a les dècades centrals del segle quan s'articularen els dispositius catalitzadors de la Il·lustració, entès com a projecte globalitzador i tasca col·lectiva que s'acollí amb entusiasme i amb tota la seva complexitat. En una primera fase, la modernització vingué estimulada per la iniciativa d'alguns individus. Molts d'ells s'integraren a la tertúlia il·lustrada que es constituí l'any 1747 per iniciativa de Bonaventura Serra i Josep Pueyo i Pueyo, dos dels il·lustrats més representatius d'una primera generació. Fou el primer escenari de debat i de coneixement de la producció teòrica i científica de referència, i va ser determinant en l'obertura de nous camps d'estudi, en la introducció del mètode científic i en l'aposta per a la renovació cultural i artística.

A partir del darrer terç del segle, les empreses assumiren un caràcter institucional. El 1778 es fundà la Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País (a partir d'ara Societat Econòmica) per Reial Ordre de Carles III, que s'organitzà segons el model de la de Madrid i fou el principal òrgan de vehiculació de la política impulsada per la monarquia borbònica. La seva creació ha estat assenyalada per la historiografia local com el punt de partida institucional de la Il·lustració a Mallorca. A la voluntat reformista de l'Estat s'hi adherí un grup social heterogeni, amb predomini de nobles, però també de clergues, funcionaris, notaris, metges i burgesos, representants d'una elit urbana, benestant i culta (Moll 2008: 42-44). En destacaren algunes personalitats, les quals transcendiren l'àmbit local, com fou el cas del bisbe Nadal i Antoni Despuig i Dameto, una figura de gran dimensió en la renovació cultural de l'illa. L'entestament per a incorporar-se a la desitjada modernitat estimulà des del seu si una ingent quantitat d'empreses i propostes de caràcter econòmic, científic i cultural, que compartien els elevats objectius que inspiraren l'ideari il·lustrat: la recerca del bé comú, el progrés i la felicitat.

La historiografia ha valorat la riquesa de les manifestacions i les múltiples pràctiques que caracteritzaren el panorama de la il·lustració mallorquina.<sup>140</sup> Tanmateix, també ha pogut demostrar que moltes de les propostes es quedaren al nivell de formulacions teòriques i no varen aconseguir, inicialment, la transcendència pràctica que exigia l'efectivitat del projecte renovador; bàsicament, un canvi radical del sistema social, polític i econòmic. Per una banda, la coincidència social entre il·lustrats i estament noble va ser tan accentuada que la innovació no fou mai estructural, de manera que ni aconseguí les grans fites ambicionades, ni generà debats encesos.<sup>141</sup> Per l'altra banda, l'ideari progressista subjacent col·lidí amb una societat excessivament tradicional, circumstància també aplicable al marc general espanyol. Amb tot, tal com bé expressà Miquel Àngel Casanovas (2004: 42-43), la fina epidermis estava amarada i el dilema entre modernitat i tradició esclatà en els virulents enfrontaments que marcaren l'inici del segle XIX espanyol i acabarien determinant la fi de l'Antic Règim.<sup>142</sup>

La Il·lustració va tenir, per tant, un èxit relatiu quant a procés transformador. Però és inqüestionable que el seu discurs de modernització va entusiasmar l'elit intel·lectual mallorquina. Tal com recordava Catalina Cantarellas (1981: 35-39), en el darrer terç de la centúria culminaria l'època del despertar de la historiografia científica, del col·leccionisme, de l'interès per les ciències naturals i pels avanços científics en general. Des del seu si, s'anà vertebrant una moderna cultura artística,

---

<sup>140</sup> Per a una visió general de tots els aspectes que revestí la Il·lustració a Mallorca és de referència l'obra col·lectiva corresponent al volum III d'*Història de les Illes Balears* dirigit per Miquel Duran i Antoni Marimon (2004), en especial, pel que fa als aspectes culturals i artístics, els estudis de Miquel Àngel Casanovas (2004: 42-51) i de Marià Carbonell (2004: 463-525). Així mateix, el volum III de la *Història de la Ciència de les Illes Balears* dirigit per Isabel Moll i Josep M. Vidal (2008) en el que s'enllesteix una anàlisi actualitzada del panorama científic i cultural, entre els que hem de destacar el d'Isabel Moll (2008: 31-57) i el Pere de Montaner (2008:57-76). Pel que fa a l'anàlisi del panorama historicoartístic continua essent de referència l'únic estudi existent a l'actualitat de Catalina Cantarellas (1981).

<sup>141</sup> Com afirma Isabel Moll (2008: 56): "(...) les resistències de determinats sectors contraris al raonament sistemàtic i a les pràctiques experimentals constitueixen elements contraposats en una situació on qui plantejava les reformes no desitjava les transformacions".

<sup>142</sup> Políticament, el període comprès entre 1775 i 1830 ha estat considerat una fase de transició, de lliandar històric, que ha generat debats interessants per la complexitat i les contradiccions que integra. Si bé per una part, significà la confirmació i apogeu de les estructures de l'Antic Règim, per l'altra, es posaren les bases que ferien trontollar el sistema i es donaria pas a la contemporaneïtat.

connectada amb l'esdevenir estilístic general, que significaria l'abandonament de les arrelades fórmules barroques i la definitiva consolidació dels postulats neoclàssics i el gust acadèmic. Una de les expressions dels nous gustos i costums artístics va ser la renovació del jardí. En el nou ideari hi confluïren l'activitat científica i l'artística, que contribuïren a l'enriquiment de continguts i a l'ampliació del marc d'interessos del jardí.

La simbiosi art-ciència és, de fet, un tret bàsic de la Il·lustració. D'acord amb el que destacà Jesusa Vega, en el maremàgnun d'inquietuds que caracteritzà la cultura il·lustrada, art i ciència tenen un estatut similar, mostren semblant passió per l'experimentació i, en moltes ocasions, comparteixen espais, artífexs i aficionats (Vega 2010: 17). Seguint a la mateixa autora, així s'expliquen alguns fenòmens com els gabinets de ciències i art o el "bon gust" de les reials fàbriques i els seus progressos químics, àmbit en què, cal recordar, hi destacà el mallorquí Bartomeu Sureda i Misserol (1769-1851), una figura clau de la Il·lustració espanyola.<sup>143</sup> Nogensmenys, ambdós camps, el científic i l'artístic, van tenir una incidència directa i profunda en l'àmbit del paisatge i del jardí. Per una banda, l'estudi científic del territori juntament amb el retorn a la natura -inspirat des de la filosofia i la literatura com a un dels principis més proclamats de la Il·lustració-, conduïren a la valoració sensible del paisatge. Per l'altra, els avanços en les ciències naturals trobarien una immediata correspondència pràctica en l'actualització dels elements vegetals del jardí, l'aparició de noves tipologies i la diversificació i especialització d'espais verds.

Així s'explica l'impuls dels monarques a les empreses jardineres, com a part intrínseca del programa polític borbònic. De la importància de la botànica, exemple prototípic de la ciència útil, en resultà la promoció de jardins botànics, una de les màximes realitzacions jardineres del regnat de Carles III (Soto Caba 1993: 292 i

---

<sup>143</sup> Bartomeu Misserol desenvolupà la seva trajectòria professional al redós de la Cort. Ha estat considerat com l'introduïdor de les primeres màquines per a la filatura de cotó a Espanya, i és conegut, sobretot, com a director de les Reales Fàbricas de Porcelana del Buen Retiro (1803), de Loza de la Moncloa (1821) i de Cristales de La Granja (1824). Fou amic de Goya, que li féu un retrat.

311).<sup>144</sup> I fou precisament en tal context, quan es despertà la necessitat de crear una escola de jardineria. Encara que Carles III va aprovar un primer projecte l'any 1776, la manca de referents feria vacil·lar l'empresa, i no seria fins dos anys més tard quan aconseguiria concretar-se en l'Escola d'Agricultura de Madrid.<sup>145</sup>

Des de la perspectiva historicoartística cal recordar que, si bé en la major part dels països europeus la confluència dels factors esmentats, juntament amb la incidència de la pintura i la poesia, conduïren a l'eclosió del paisatgisme, en l'àmbit espanyol derivaren cap a resultats allunyats i gairebé oposats, això és: la consolidació del model classicista. Victoria Soto Caba incidí en una de les raons essencials que expliquen l'esdevenir del jardí en aquell context: encara que els intel·lectuals espanyols coneixien les teories estètiques renovadores i la ideologia del jardí que s'havien iniciat a Anglaterra, s'imposà un fort sentit eminentment pràctic i col·lectiu, i la transformació es donà en un sentit conceptual més que formal (Soto Caba 1993: 280). Sens dubte, la conjuntura depauperada de la societat espanyola degué constituir un factor de pes per decantar la balança cap a plantejaments més fisiocràtics (Luengo 2007: 222).

Altrament, en l'elecció del model formal hi tingué un pes decisiu l'impuls de projectes de jardineria en els Reales Sitios, en el marc del programa emblemàtic de la monarquia borbònica. El gust per l'opció formal motivà la recuperació de

---

<sup>144</sup> L'estudi de la botànica va assumir un rol fonamental en el projecte de redreçament il·lustrat, per les grans possibilitats d'aplicabilitat que revestia, entre les quals, les agronòmiques, les terapèutiques i les comercials. És prou conegut que va ser precisament en aquest marc quan es va iniciar el procés d'institucionalització de la botànica com a activitat científica. El programa estatal contemplà l'herborització sistemàtica en tots els territoris de la corona i el finançament de les grans expedicions científiques a Amèrica: la de l'Orinoco entre 1754 i 1761, la del virregnat del Perú, a partir de 1777, que es desenvolupà per un període de més de deu anys, i la de Nova Espanya entre 1787 i 1803. En correspondència amb el rang acadèmic i institucional de la botànica, el 1774 Carles III decidí traslladar el jardí botànic de Migas Calientes, fundat el 1755 per Ferran VI, a la Colina de las Ciencias junt amb l'Observatori Astronòmic i Geodèsic i l'Acadèmia de les Ciències (Añón 1987).

<sup>145</sup> La idea d'una escola de jardineria fou plantejada inicialment pel jardiner francès Jean Baptiste Loinville, que havia vingut a Espanya el 1761 per desig d'Isabel de Farnesio. L'objectiu era el de solucionar el mal major que patien, a parer del francès, els jardins reials: la manca de personal especialitzat. Tanmateix, el projecte aprovat per Reial Ordre de 30 d'octubre de 1778 va ser el d'una escola d'agricultura elaborat pel jardiner italià Giuseppe Lumachi. La proposta es fonamentava en el fet que l'ensenyament de l'art de la jardineria era d'utilitat pel gènere humà, tal com es practicava en totes les acadèmies d'Europa (Ariza 1986: 29-31).

tipologies bàsiques del jardí renaixentista italià, com la planta en quadrícula amb compartiments de box i fort eix axial, o el tema de l'hipòdrom (Rabanal 1994: 10). Paral·lelament, podem afegir que, la passió pel món clàssic i l'auge del col·leccionisme i els gabinets antiquaris, incidiren directament en la renovació dels continguts iconogràfics.

En definitiva, la formalització del jardí de la Il·lustració a Espanya es féu en termes estilístics de classicisme renaixentista o neoclàssics (Soto Caba 1993: 291-292; Luengo 2010: 231). En conseqüència, la historiografia sobre el jardí espanyol del segle XVIII ha coincidit en assenyalar com a tret comú la peculiaritat de l'àmbit espanyol respecte de les modes europees i el desenvolupament de l'art del jardí segons una cronologia pròpia. Així mateix, s'ha destacat la diversitat territorial que presenta, la persistència de les pautes locals i la impossibilitat d'establir unes característiques vàlides per a tot l'Estat (Añón 1990; Rabanal 1994; Luengo 2010; Soto Caba 1993).

La modulació d'un nou ideari del jardí a Mallorca s'ha d'entendre d'acord amb els paràmetres generals apuntats que informaren la cultura del verd a l'Espanya il·lustrada. Les particularitats, en canvi, cal atribuir-les als ritmes i als interessos específics del projecte il·lustrat illenc, més enllà dels condicionants físics, històrics o geogràfics. Del complex entramat que caracteritzà la Il·lustració, podem situar en dos grans àmbits els factors que, de manera directa o implícita, determinaren les preferències, les formes i els continguts dels jardins urbans i rurals de Mallorca. Per una banda, la convicció en el pensament fisiocràtic i els avanços científics i tècnics que aquest implicà, tant en el camp de l'agricultura, de la botànica i en l'estudi del territori; per l'altra, les vies de coneixement i de desenvolupament del gust neoclàssic, inicialment amb el despertar del col·leccionisme i la incidència de l'ambient del *Grand Tour*, i en la institucionalització acadèmica de l'ensenyament artístic.

En conjunt, ambdós aspectes confluïren en la vertebració d'una cultura del jardí entorn de la qual es desenvolupà una intensa activitat científica, experimental i artística. L'ideari es projectà més enllà del segle XVIII i aconseguí els resultats

pràctics més significatius a les primeres dècades del segle XIX, sovint, amarats d'una sensibilitat que anunciava el romanticisme.

### 6.1 El projecte científic i artístic de la Il·lustració i la nova cultura del jardí

En una societat com la mallorquina amb fortes conviccions sobre la terra com a base del sistema econòmic i social, el pensament fisiocràtic s'acollí amb optimisme. En conseqüència, les ciències naturals, en especial, la botànica, l'agronomia i l'horticultura, assumiren un notable protagonisme i motivaren nombroses empreses científiques i experimentals amb l'objectiu d'incrementar la rendibilitat i obrir noves vies de mercat. Tal com hem esmentat, l'avanç en els coneixements pivotà inicialment sobre l'actuació de científics forans i d'alguns membres destacats de l'elit intel·lectual local i, posteriorment, entorn de la Societat Econòmica.

Bonaventura Serra Ferragut (1724-1784) hi ocupa un lloc rellevant, alhora que representa la utopia de l'il·lustrat en la seva obstinació per dominar totes les branques del saber, que treballà a nivell teòric i pràctic.<sup>146</sup> Completament integrat dins la il·lustració espanyola, va mantenir contacte amb notables il·lustrats com el pare Flórez, d'Alembert, Sarmiento, Finestres i la seva escola catalana, i també amb Mayans i el grup valencià; fou seguidor de la revista periòdica *Memòries de Trevoux*, dirigida pels jesuïtes francesos (García & Picazo 2009: 69-71), i formà una de les primeres biblioteques privades, en la que hi figuraven llibres de totes les matèries i alguns incunables.

Els temes, interessos i activitats que desenvolupà es poden resseguir a través de les seves memòries; un conjunt de quaderns que contenen comentaris, resums, pensaments, projectes i activitats que es van anotant cronològicament, sense

---

<sup>146</sup> La figura de Serra ha motivat diversos estudis sobre les diferents facetes que desenvolupà. Entre d'altres cal fer esment a l'aproximació general de Jesús García i Antonio Picazo (2009); a l'estudi de María José Pascual sobre el projecte de Serra d'elaborar una història natural (Pascual 2003); i a l'article de Marià Carbonell sobre els orígens del col·leccionisme a Mallorca (Carbonell 2012).

seguir una estructura metòdica definida.<sup>147</sup> S’hi poden llegir les més diverses consideracions sobre l’art, la literatura i la poesia, els invents i les ciències en general, i queden consignades les seves opinions sobre el *Paradise Lost* de Milton, refutacions a Leibniz o la iniciació a l’obra de Du Hamel. De la seva producció literària s’han destacat *Glorias de Mallorca*, publicada l’any 1755, i els nou volums de *Recreaciones eruditas*, del 1759. La primera, elaborada segons el mètode de Feijoo, s’ha considerat una fita en l’inici del mètode científic en la historiografia local; la segona, que reflecteix els amplis coneixements de l’autor, fou l’argument principal per nomenar-lo cronista de la Ciutat de Mallorca.<sup>148</sup>

Les ciències les naturals i, en especial la botànica, van ser objecte particular de la seva atenció. L’any 1759 visità el gabinet de Josep Salvador Riera, un dels més complets de la seva època;<sup>149</sup> en quedà tan encisat que va decidir formar el seu propi gabinet de ciències naturals (Camarasa & Vidal 2008: 122). Així mateix, és versemblant que col·laborés amb els botànics Antoine Richard i Pierre Cusson quan herboritzaren a l’illa.<sup>150</sup> Pels estudis de la botànica de l’illa combinà els coneixements teòrics, el treball de camp i l’experimentació. Disposava de les obres de referència com el *Plantas* de M. Ricaud, el *Florum Cultura* de Ferrari, i les més significatives de Carl von Linné com el *Systema Natura*.

---

147 Les Memòries es conserven a la BPP. Existeixen també unes memòries datades l’any 1772 a la biblioteca del monestir de Montserrat, de les que en publicà algunes notes Marià Carbonell (2012). A banda de ser una font directa sobre el mateix autor, constitueixen també un document interessant sobre la societat mallorquina del darrer terç del segle XVIII.

148 No obstant, tal com assenyalen Jesús García i Antonio Picazo (2009: 42), Serra apareix també com a l’expressió més evident de les contradiccions sistèmiques del procés de modernització a Mallorca; demostrà la seva intolerància religiosa, la seva defensa de la divisió estamental, i elaborà un discurs històric absent de la visió crítica pròpia del mètode que propugnava, que fou durament rebut per Gaietà de Mallorca, un convençut il·lustrat. Tot i que s’adherí a les idees fisiocràtiques i defensà el desenvolupament agrari de les illes, com a propietari de diferents finques rústiques, no alterà les formes de gestió ni qüestionà l’estructura feudal de distribució de la terra.

149 Els Salvador van ser una nissaga d’apotecaris i naturalistes que es van dedicar a recollir mostres de produccions naturals d’arreu de la conca Mediterrània. Van herboritzar a Mallorca en diferents expedicions al llarg dels segles XVIII i XIX (Roman 2005: 28-29).

150 Pagenstecher (1869), sospità d’una possible col·laboració entre Serra i Richard cap al 1761, quan aquest va fer un treball i un herbari de les illes que després serien emprats per Linné.

Dels resultats de les herboritzacions i recerques en deixà constància a les seves memòries amb dibuixos i anotacions de les característiques d'algunes plantes (Figura 47), alhora que bastiren els dos toms de *Flora Balearica exhibens plantas in insula Majorica crescentes* (1772). El primer volum està format per 172 làmines dibuixades a ploma; el segon, inclou 523 gèneres amb la descripció de les plantes i els índexs. El catàleg no es va arribar a publicar, tal vegada per la indecisió manifesta d'aplicar de forma rigorosa el mètode de Linné; en qualsevol cas, l'obra ocupa un lloc destacat en la història científica de Mallorca. Tot i els dubtes teòrics, la plena convicció de Bonaventura Serra en els postulats de la Il·lustració queda palesa en les iniciatives que protagonitzà en el camp de l'experimentació, ja no només com a mètode de demostració sinó com a via de coneixement científic, les quals, com veurem, desenvolupà en el jardí de casa seva.

A partir del darrer terç del set-cents, la Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País va marcar les directrius d'actuació en tots els àmbits. En termes generals, protagonitzà les més significatives empreses per a la dinamització econòmica i la institucionalització acadèmica dels estudis científics i artístics (Moll 2008). Hom ha considerat que una de les seves ocupacions més importants va ser l'intent de reactivar l'agricultura amb interessos comercials i contrarestar així, el crònic balanç deficitari de la producció mallorquina. L'activitat es concentrà en l'elaboració de memòries teòriques i demostracions pràctiques sobre possibles millores, en un interessant exercici d'adaptació. Amb aquesta finalitat publicà el *Semanario Económico*, que fou el vehicle de difusió de les notícies i activitats generades en el si de la mateixa institució, de les línies impulsades des de l'àmbit estatal, la normativa vigent en temes agraris i de les millores i novetats en l'àmbit europeu.

En l'intent de consolidar la praxi científica, va promoure la institucionalització de l'ensenyament acadèmic de l'agricultura i de la botànica, alhora que dirigí gran part de les seves inversions en la formació d'horts d'experimentació i a la formació d'un jardí botànic, empresa que, com veurem, es va veure frustrada en els diferents intents. És cert que els resultats de les seves iniciatives no van tenir transcendència



estructural.<sup>151</sup> Amb tot, la potenciació de nous cultius i, especialment, de l'arboricultura, tingué una profunda incidència en la configuració del paisatge rural; els camps florits d'ametllers, tan admirats pels viatgers i pintors vuitcentistes, en foren una de les conseqüències més celebrades.

En l'avanç dels coneixements de la història natural i de la flora de l'illa cal considerar també la figura del pintor i naturalista Cristòfol Vilella i Amengual (1742-1803). Acadèmic de San Fernando, deixeble de Mengs, elogiat per Céan Bermúdez, protegit pel duc de Béjar i el futur Carles IV, entrà al servei del Gabinet Reial d'Història Natural com a il·lustrador i taxonomista de la flora i la fauna de l'illa. Va elaborar quatre àlbums de dibuixos a l'aiguada de diferents produccions de Mallorca: un de peixos i altres produccions marines, un de vestits típics, un de flors i un de fruits (Azcarate 1999).<sup>152</sup> És més, exhibí les produccions naturals amb el disseny de vitrines dels temes més variats, demostrant així l'admirada capacitat a l'època per ordenar, reproduir i explicar la natura (Vega 2010: 113).

Vargas Ponce, que veié algunes de les seves obres, detingué l'atenció en un tocador elaborat amb mariscos que s'exhibí a El Escorial, un bressol a manera de carro triomfal i una gruta amb Diana descansant, treballada amb pedres variades i altres produccions naturals de l'illa, destinada al gabinet de la Duquesa de Uceda (Vargas Ponce 1983: 68). Formà també el seu propi gabinet d'història natural que, segons explica Vargas Ponce, havia d'incloure tots els enginys tècnics i geogràfics que hi estaven relacionats.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> D'acord amb les anàlisis fetes per Isabel Moll i Jaume Suau en diferents assajos, l'activitat en favor de la millora de l'agricultura no va tenir en compte la problemàtica estructural, la qual derivava de la complexitat de relacions socials que s'establien entorn de la propietat i de la renda de la terra, sota un sistema de propietat senyorial de tradició feudal; les dues causes principals de la baixa rendibilitat de la terra a Mallorca i de la manca d'èxit de les iniciatives de la Societat Econòmica (Moll 1975; Moll & Suau 1979; Suau 1991).

<sup>152</sup> Els àlbums es conserven a la Biblioteca del Palau Reial de Madrid. La seva producció va merèixer l'admiració de Céan Bermúdez segons consta en una carta del 1817 dirigida a Tomàs de Verí, que va ser publicada per Isabel Azcarate (1999: 14).

<sup>153</sup> "(...)y para el de la Historia Natural tiene el autor actualmente en obra unos quadritos de maderas de estas Islas, que deben contener todas las yerbas marítimas que se crien en sus costas, y las de las Islas inmediatas, figurando paisajes con un poco de marina que contenga los Puertos de

La passió per l'Antiguitat i l'erudició històrica, inherents a l'ideari il·lustrat, motivaren el sorgiment de nous costums culturals i artístics que guiaren el camí cap al gust acadèmic i l'adopció de l'estil neoclàssic. El fenomen ha estat estudiat i explicat per la historiografia de l'art (Sebastián 1971; Cantarellas 1981; Carbonell 2004) i ens atindrem al seu discurs per tal d'identificar les fites que ens permetran clarificar les característiques del jardí il·lustrat a Mallorca.

En primer lloc, cal destacar l'auge del col·leccionisme entre l'elit culta de l'illa i, en segon lloc, la pràctica del viatge. Als gabinets de ciències naturals s'hi afegí la formació de col·leccions numismàtiques, antiquàries i de pintura. D'acord amb el que es desprèn de l'estudi de Marià Carbonell (2012) sobre els orígens del col·leccionisme numismàtic i antiquari a Mallorca, es poden diferenciar dos moments en la seva evolució en funció de la procedència dels materials. En una primera fase, els productes locals procedents de les investigacions en el territori illenc, assortiren les col·leccions numismàtiques i antiquàries, mentre que en les de pintura s'aprecià especialment la presència dels grans mestres renaixentistes i barrocs.

És revelador el testimoni de Bonaventura Serra, que atribueix la paternitat de les col·leccions als fruits de la tertúlia i n'indica els trets bàsics.<sup>154</sup> Ell mateix va formar col·leccions d'antiguitats, d'estampes i de pintura, a més del ja esmentat de

---

Mallorca y sus Calas, y en ellos buques colocados en primer línea, dispuestos por clases hasta Laúdes, con sus recíprocos aparejos, y en los campos y montes que imitarán los naturales de este país, también sus producciones: compuesto que hará una especie de Historia natural de Mallorca muy digna de verse" (Vargas Ponce 1983: 67-68).

154 Així es desprèn de la nota extreta de les memòries conservades a la biblioteca del monestir de Montserrat, que va ser publicada per Marià Carbonell i de la que en reproduïm el següent fragment: "Los frutos notables que han dimanado de nuestras tertulias, a más de firmarse entre nosotros el más constante amor y la amistad más sólida y verdadera, son muchos y varios. (...) Se empezaron a recoger y apreciar las producciones varias de la naturaleza, las antigüedades, las medallas y todo lo que tiene conexión con el estudio de la bella literatura, de las que se han hecho después apreciables colecciones, así por lo que mira a la historia natural, como de medallas y monumentos antiguos, en que han acreditado su elección y buen gusto el Sr. D. Juan de Salas, el Sr. D. Ramon Togores y otros. Como también de pinturas lo es la colección que posee el Sr. D. Juan de Salas nombrado, quien ha tenido el gusto y la satisfacción de recoger varias muy preciosas de Rafael, Rubens, Alberto Durero y otros célebres artifices" (Carbonell 2012: 202). El mateix Carbonell fa una primera aproximació al contingut de les col·leccions dels contemporanis de Serra i a la incidència que tingueren en la renovació del gust artístic (Carbonell 2012).

ciències naturals.<sup>155</sup> Molts dels objectes arqueològics procedien de les seves propietats, com una sèrie de bronzes de l'antiguitat, probablement exhumats a la vinya de Santa Anna, la qual cobria bona part de la ciutat romana de Pollentia (Alcúdia), llavors encara soterrada. Estan documentats un Hércules, un Mercuri, un Mino i un Apis, entre altres vasos, làmpades, segells i inscripcions (García & Picazo 2009: 47-48).

En una segona fase, les col·leccions prendrien una nova dimensió, ja més adaptada als estàndards internacionals. Hi contribuïren els viatges i les estades a l'estranger, circumstàncies que permetrien també un coneixement directe de les novetats artístiques. Per altra banda, el viatge va ser un aspecte decisiu en la formació intel·lectual de l'il·lustrat. La febre dels viatgers espanyols es va projectar a Itàlia, França i Anglaterra. Les diverses raons o objectius, justifiquen la diversitat de tipologies: econòmics, científicoculturals, artístics, històrics, arqueològics, etc. Alhora, es mostra com a una empresa estatal per cobrir el ventall de grans reptes que es proposava la monarquia en la reforma general del país (Morales 2002: 45).

La passió pel col·leccionisme i el viatge troben la màxima expressió en la figura d'Antoni Despuig i Dameto (1745-1813), que destacà en les facetes de bibliòfil, col·leccionista i mecenes. Noble -fill segon del III comte de Montenegro- i eclesiàstic, hom n'ha destacat la seva gran habilitat diplomàtica, que es féu palesa en l'ascensió dins la intricada estructura vaticana, fins a ser revestit cardenal l'any 1804. Paral·lelament a l'ambició política, la seva trajectòria vital va estar guiada per les inquietuds culturals i artístiques, que li valgueren els nomenaments de soci de mèrit de l'Acadèmia de San Fernando (1782) i acadèmic d'honor de l'Acadèmia de San Luca (1786).<sup>156</sup> Formà una biblioteca que, segons Josep Maria Bover comptava

---

<sup>155</sup> El 1776 escriu a les seves memòries inèdites que ha de fer un índex amb totes les produccions naturals que ha recollit, posar-les per ordre en un gabinet, un altre d'antiguitats i un altre de pintures (BP, Ms-614, f. 200).

<sup>156</sup> La figura del Cardenal Despuig és prou coneguda entre la historiografia local i de fora. Durant anys l'única biografia sobre el personatge va ser la de Jaume Salvà (1964); en els darrers anys s'han sumat la de Tomàs Vibot (2013), de caràcter divulgatiu. Com a figura de referència en els estudis relatius a la cultura i l'art de Mallorca en el segle XVIII, va ser tractat per Catalina Cantarellas (1981), mentre que dimensió cultural i historicoartística del personatge ha estat recentment revisada per Marià Carbonell (2013) que inclou un imprescindible estat de la qüestió pel que fa a les qüestions

amb 12.500 volums de les matèries més heterogènies. La seva carrera el portà a viure durant llargs períodes a Roma, que combinà amb estades a Mallorca i, excepcionalment, a París.

La passió col·leccionista, diu Carbonell (2013: 119), es despertà així que s'instal·là a Itàlia i es concretà en una col·lecció de pintura i una d'arqueologia. La de pintura estava formada majoritàriament per obres italianes dels segles XVI i XVII, alguns dels primitius flamencs, pintura espanyola i els més nomenats pintors mallorquins com Guillem Mesquida i Gabriel Femenia. La col·lecció d'arqueologia, estava constituïda per les peces exhumades en els terrenys d'un antic temple de Diana, a la zona d'Ariccia (Lazio), que ell mateix va sufragar, la qual completà amb adquisicions als antiquaris romans.<sup>157</sup> Segons l'esmentat autor, el cardenal fou molt probablement el col·leccionista privat d'estatuària romana més notable del segle XVIII en els territoris hispans (Carbonell 2013: 13). Les intencions del prelat vers el destí de les col·leccions eren les de servir a la instrucció pública, tal com queda clarament exposat en diferents documents i consta com a voluntat expressa en el seu darrer testament signat el 1813.<sup>158</sup>

---

biogràfiques més rellevants. Sortosament, a l'ARM es conserva el fons documental de la família que inclou els papers d'Antoni Despuig, la font primària per a qualsevol estudi o aproximació a la seva figura.

<sup>157</sup> La historiografia forana s'ha interessat especialment per la seva faceta com a col·leccionista de pintura flamenca, tema que ocupa el treball de Martens 2013, mentre que els detalls de la seva activitat com a promotor d'excavacions arqueològiques han estat estudiats per Moltesen (2003) i Pasqualini (2003).

<sup>158</sup> Sembla que, inicialment, les col·leccions s'instal·laren al palazzo Núñez, la residència romana de Despuig a Via dei Condotti. Però ja a partir del 1789 inicia el seu trasllat a Mallorca. Aquell any, un bergantí fletat pel prelat des de Liorna amb destí a Mallorca, és detingut a Saint Tropez i l'hi és confiscat tot l'equipatge, com a mesura repressiva en el context dels conflictes entre França i Anglaterra. Despuig inicia les gestions per desencallar la situació i en una carta signada a Pisa el 21 d'abril, sense que hi consti el destinatari, escriu: "Mi amigo todas las desgracias me persiguen; mi equipaje donde va mi Museo, pinturas, libros y estatuas está todo detenido en St. Trope, uno de los puertos de Francia, por decir, que han encontrado dentro de aquel barco alguna friolera, que sin serlo parece inglesa, y si lo es no es cosa extraordinaria en un equipage grande, que hayga alguna cosa trabajada en Inglaterra. Yo no quiere causara Vm en hacer una relación de mi justicia, ni el perjuicio que causaria esta perdida tanto a mi, como a mi patria, a donde lo dirigia para la instrucción pública. Mi secretario D. Juan Pradas informará a Vm" (ARM, Marquès de la Torre, Card. Despuig XVIII, 20/14).

Imbuït en l'ambient del *Grand Tour* i plenament involucrat en els nous costums dels il·lustrats, el viatge va ser una constant en la vida del Cardenal. Va recórrer Itàlia en diverses ocasions i ocasionalment el Sud de França, a part de dos viatges a la península Ibèrica. Anotà detalladament les etapes en uns dietaris que constitueixen a hores d'ara una font ineludible per conèixer els interessos i les preferències del personatge.<sup>159</sup> Hi testimonia les trobades amb diferents personalitats; transcriu fragments de làpides; inclou referències i expressa opinions dels edificis emblemàtics, especialment dels antics, dels paisatges i de les ciutats. Hi descriu amb tota cura de detall, tot allò que pugui ser útil a la modernització del país, especialment per a Mallorca, i a la millora de l'agricultura. Entre les notes hi ha dibuixos dels fragments de marbres, dels enginys mecànics i de paisatges (Figura 48).

Pel que fa al mecenatge, la seva contribució fou essencial per a la introducció del neoclàssic a l'illa, activitat que desenvolupà a nivell personal i en el marc de la Societat Econòmica, de la que n'era soci fundador. L'opció pel discurs neoclàssic quedaria expressat en la capella sufragada en memòria de la Beata Catalina Thomàs, a l'Església de Santa Magdalena (Palma) i en el projecte arquitectònic i paisatgístic de Raixa, la possessió predilecte del cardenal.

En el procés de consolidació del gust neoclàssic fou essencial la intervenció de la Societat Econòmica amb la fundació de l'Acadèmia de Nobles Arts el 1778. El mateix any es constituí l'escola de dibuix, que fou seguida, dues dècades més tard, per la d'escultura, creada el 1796, i la d'arquitectura, el 1797. L'empresa comptà amb el suport econòmic d'alguns socis com Josep Baptista Roca o el bisbe Bernat Nadal, i el mecenatge rellevant d'Antoni Despuig. Aquest en subvencionà les seccions de dibuix, pintura i arquitectura amb sous als professors i gratificacions als

---

<sup>159</sup> Es tracta de set llibres de viatges que inclouen: primer viatges a Itàlia, realitzat entre 1782 i 1783 (ARM, Secció Arxiu del Marquès de la Torre, IV/3 i IV/4 ); viatges a Itàlia efectuats entre 1797 i 1804 (ARM, Secció Arxiu del Marquès de la Torre, IV/2; V/3 -Ferrara, Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo-; ARM, Secció Arxiu del Marquès de la Torre, V/4 -Venècia, Loreto, regió adriàtica, sud de França, Lucca-; viatges entre 1797 i 1800 (ARM, Secció Arxiu del Marquès de la Torre, IV/6); viatges entre 1800 i 1802 (ARM, Secció Arxiu del Marquès de la Torre, IV/7).

alumnes; fou protector de l'escola de dibuix des de la seva primera etapa, i contribuí a la dotació de material.<sup>160</sup>

Nogensmenys, en el coneixement i la difusió del neoclàssic hi contribuí l'arribada d'artistes forans formats al redós de la Cort o en l'acadèmia romana, que s'incorporaren a la tasca docent de l'Acadèmia. Fou el cas de l'arquitecte italià Giovanni Lazzarini, segon director de l'escola d'arquitectura que s'havia traslladat a Mallorca, contractat per Antoni Despuig per treballar en el projecte de Raixa.

L'artista que tingué major transcendència fou Isidro Velázquez (1765-1840), arquitecte madrileny de formació neoclàssica, que s'instal·là a Mallorca el 1811 fugint de la invasió francesa. La seva carrera professional havia estat vinculada a la Cort, on entrà de la mà de Juan de Villanueva, amb qui havia treballat com a delineant. Al llarg dels diferents períodes del regnat de Ferran VII ascendí a tinent d'arquitecte major dels reials palaus (1804). Una vegada a l'illa, el 1812 era nomenat arquitecte municipal de Palma i director de l'Escola de Nobles Arts, on exercí tasques docents.

El 1814, amb la restauració del règim ferrandí, tornà a instal·lar-se a Madrid i es reincorporà al servei de la Cort.<sup>161</sup> L'activitat d'Isidro Velázquez a Mallorca va respondre a encàrrecs institucionals i de particulars, especialment relacionats amb l'arquitectura de jardins. Majoritàriament, aquells projectes no es van executar, però els seus traçats van inspirar els arquitectes mallorquins amb posterioritat a l'estada del madrileny. D'acord amb Catalina Cantarellas (1981: 199-206), la incidència de la figura de Velázquez fou decisiva en l'esdevenir de l'arquitectura

---

<sup>160</sup> Possiblement, aquest seria el destí de la col·lecció de l'Escola de Dibuix de Còrdova, que va adquirir l'any 1797. L'escola havia estat desmantellada pel bisbe de la Còrdova. En una nota signada a Còrdova per Franciso Agustín el 16 de juliol de 1797, informa a Antoni Despuig que s'ha efectuat la compra de la col·lecció per 16.000 reials. Acompanya la nota de la relació d'objectes, entre els quals hi ha estàtues, dibuixos, cirstalls, llibres (un Vitruvi i un Pozzo). (ARM, Marquès de la Torre, VI/6).

<sup>161</sup> Sobre la biografia i la producció artística d'Isidro Velázquez existeix una monografia que abasta tota la seva trajectòria professional, publicació que va ser dirigida per Pedro Moleón (2009). Quant a la seva activitat a Mallorca ha estat estudiada per Santiago Sebastián (1973), Catalina Cantarellas (1981) i Aina Pascual i Jaume Llabrés (2009).

mallorquina vuitcentista per emprendre definitivament l'orientació cap al classicisme.

La documentació i la descripció del territori constituïren les vies decisives en l'aproximació a la natura i el despertar d'un renovat sentiment vers el paisatge. El 1785 s'aixecà el mapa de Mallorca, empresa que fou finançada per Antoni Despuig. La tasca fou minuciosa en la definició exacta del perfil de l'illa, exhaustiva en el recull dels topònims i acurada en la localització de totes les possessions, la qual cosa evidencia la importància d'aquelles en la Mallorca de l'Antic Règim. Per la seva part, Jeroni de Berard (1742-1795) aportà una de les primeres descripcions de les vil·les de l'illa, amb la consignació de les dades geogràfiques i dels monuments més destacats a *Viaje a las villas de Mallorca* (1789). La descripció anava il·lustrada amb el plànol de cada un dels pobles i amb vinyetes en les quals s'hi representava el perfil de la vila així com els seus productes agraris i els treballs més representatius.

L'ànsia de precisió científica que guiava cada una de les empreses es va veure facilitada amb l'ús de l'instrumental que fins aleshores havia estat restringit a alguns camps. Fou el cas de la càmera obscura, un dels objectes més utilitzats tant en el context científic com en l'artístic perquè, d'acord amb el que assenyala Jesusa Vega, permetia l'exactitud i el plaer de la visió, fer una observació atenta i minuciosa, a la vegada que fidel, i constituïa una nova forma de veure i conceptualitzar el paisatge, un aspecte que seria decisiu en la interpretació pintoresca (Vega 2010: 349). Sens dubte, en el context mallorquí la seva introducció va representar una novetat, per la qual cosa va merèixer l'atenció de Bonaventura Serra, el qual va dibuixar la que utilitzà Berard per a les il·lustracions del *Viaje* (Figura 49).

Ambdues obres esmentades, el mapa de Despuig i el *Viaje* de Berard, constitueixen el clar reflex de l'interès pràctic que guia l'home il·lustrat en l'apreciació del territori: s'admira el paisatge modificat per l'acció de l'home i la racionalització del camp conrat, però, indefectiblement, es projecta ja una percepció estètica vers l'entorn, com es desprèn en les vinyetes de Berard.

La mirada sensible vers el territori es constata sobretot en la literatura de viatges. Pel viatger il·lustrat, el paisatge és com un llibre en què es pot llegir la història del país que visita i, en la seva descripció incorpora adjectius com salvatge, bell o sublim. Aquests termes evidencien l'esforç per trobar les paraules, les fórmules lingüístiques i literàries per expressar els matisos de la seva admiració o satisfacció davant la natura que contemplen (Ortas 1999). Alguns autors, com Consol Freixa (1999) hi veu ingredients preromàntics, encara que restin lluny de la visió de la natura com espectacle. En els mateixos diaris de viatges d'Antoni Despuig s'hi troben proves de primera mà respecte de les sensacions que li desperta el lloc que contempla, deixant anar alguna expressió com "bello país" o fent el dibuix d'alguns perfils de la costa vista des de la mar (Figura 50), per a l'elaboració dels quals, podem deduir, també emprà la càmera obscura.<sup>162</sup>

Encara amb més intensitat, el fenomen es desprèn de la percepció del paisatge mallorquí vist pel viatger il·lustrat. El més insigne fou Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), que visqué en reclusió a l'illa entre 1801 i 1808. El seu relat filològic de la història natural, l'art i la literatura assumí el mestratge en la modernització de la historiografia de l'art i tingué una profunda incidència en la valorització del patrimoni gòtic. Però Jovellanos no es va sostreure a la bellesa de l'illa; la seva descripció està poblada d'adjectius que revelen emoció, com quan es refereix a la badia de Palma com "Esta hermosura de la bahía" (Jovellanos 1999: 19).<sup>163</sup> Tot i els signes inequívocs del pre-romanticisme, la historiografia de jardins ha considerat aquells escrits com el testimoni més evident de què la ideologia del jardí anglès o paisatgista s'havia introduït ja en els pensadors espanyols. Jovellanos, que coneixia els assajos de Gilpin, els posà en pràctica en la descripció que féu de Mallorca "a la manera d'un jardí anglès" (Varela 1988: 195, citat per Soto Caba 1993: 282).

<sup>162</sup> La càmera obscura és citada en un inventari de l'equipatge de Despuig que es va aixecar el 1789 en motiu de l'esmentada confiscació del bergantí que havia fletat al port de Saint Tropez (ARM, Marquès de la Torre, Card. Despuig VI/6).

<sup>163</sup> Aquesta sensibilitat és la que fa que Subirà vegi en Jovellanos l'iniciador de la transformació de l'illa en una doble realitat, física i sensible. En aquest sentit, com bé va expressar Guillem Frontera (1987: 17): "La petjada de Jovellanos, la descripció il·lustrada que fa de Mallorca, dels seus monuments i de la seva geografia –sense cercar el paradís–, crearà el viatger romàntic al costat de l'il·lustrat que ell ja era".



L'amalgama d'interessos científics, culturals i artístics trobarà un espai de confluència en el jardí, esdevenint així, un dels temes troncats del projecte il·lustrat. D'una banda, serà l'espai d'investigació i experimentació per la seva íntima relació amb els progressos de l'agricultura i la inherent condició al pensament fisiocràtic. Altrament, s'articularà com a projecte globalitzador de l'ideari cultural i artístic il·lustrat, deutor del programa de la vil·la renaixentista, com a escenari idoni de les col·leccions botàniques i antiquàries. En conseqüència, si fins llavors el jardí es podia considerar com a un fet artístic, paradigma de l'estatus social i econòmic del seu propietari, l'esperit il·lustrat el revestí de valor científic, el convertí en una empresa pública de rellevància en el marc urbà, i l'erigí en signe del nivell intel·lectual i de compromís col·lectiu i personal amb la modernitat i el progrés.

La Il·lustració marca, per tant, una nova etapa en la jardineria a Mallorca. La plena convicció en l'ideari requerirà, no només l'emulació formal dels models de referència, sinó també el seu coneixement teòric. Per primera vegada es constata a l'illa l'existència de tractats de jardineria. Segons la informació publicada per Pere de Montaner (2008: 74), el caputxí Lluís de Vilafranca estudiava la producció dels jardiniers francesos Claudio i Esteban Bouleau, dels quals en feu un extracte en el seu *Tratado de la huerta*. L'aproximació teòrica motivarà també la revisió del concepte de la possessió i la introducció de la idea de casa de camp. Ho testimonia Bonaventura Serra a través de la recreació d'una esplèndida mansió rural tota envoltada de jardins (Figura 51).

Així mateix, el viatge constituí un dels mitjans més efectius per a conèixer de primera mà les novetats en l'àmbit de la jardineria. La preferència dels il·lustrats mallorquins per Itàlia, els permeté visitar les vil·les de tradició renaixentista, que s'establiran com a model de referència en la nova configuració de la possessió. Tot i que no fou un fenomen generalitzat, hi ha exemples prou significatius, tant en l'aspecte formal com teòric. Serà paradigmàtic el cas de Raixa, exponent de la possessió il·lustrada promoguda per Antoni Despuig seguint el model de la vil·la italiana. Per altra banda, la sensibilitat envers el paisatge quedaria també

certificada en el jardí mitjançant l'obertura de perspectives per establir relacions visuals amb l'entorn immediat o llunyà.

Finalment, l'eclosió del jardí neoclàssic vendria de la mà dels artistes forans que aconseguiren el reconeixement per la seva vinculació al mecenatge del cardenal a Raixa o a través de la seva relació amb l'Acadèmia de Nobles Arts. Una vegada més, fou decisiva l'activitat d'Isidro Velázquez com a projectista de jardins i de reformes urbanes. Juntament amb el passeig del Born (1812) –que analitzarem específicament-, elaborà la reforma de la façana del Consolat de Mar i el tancament del jardí de la Llonja (1811). En l'àmbit particular projectà una reforma del Palau Vivot, el jardí de Ca n'Armengol (Llabrés & Pascual 2008: 152 i 397) i el projecte de l'enfront de l'Hort dels jardins d'Alfàbia, que veurem en l'anàlisi específica. En l'àmbit pròpiament arquitectònic, s'hi desplegaren els plantejaments classicistes propis de l'entorn artístic impulsat des de la Cort madrilenya, encara que foren més limitades les directrius quant a la composició vegetal.

La suma de voluntats i projectes convergiren a Mallorca en una renovada cultura del jardí. El fenomen vendria exemplificat amb la forta embranzida que prendrien els horts d'experimentació, l'aparició dels jardins botànics i la introducció de noves tipologies, com el passeig urbà. Més encara, el sentiment per la natura i la consideració social de l'oci com a activitat necessària per a l'enriquiment intel·lectual i artístic, s'estableixen com a trets d'identitat de l'il·lustrat, de manera que s'iniciaria l'auge de la residència de camp.

Tendria també repercussió en l'àmbit de la possessió on, juntament amb el concurs dels plantejaments fisiocràtics, implicaria el replantejament del mateix concepte de la vil·la rústica; reforçada com a principal instrument de progrés econòmic, veuria ampliat el seu estatus amb la formalització d'un projecte destinat a l'oci en el qual el jardí hi assumiria un protagonisme destacat. Sobre aquesta diversitat de propostes es bastí el paisatge il·lustrat.

## 6.2 Horts d'experimentació i jardins botànics

La demostració experimental dirigida a dotar d'instruments efectius a l'avanç de l'agricultura i la botànica, trobà un camp privilegiat en l'àmbit dels jardins. Inicialment, els horts d'experimentació i els jardins botànics, constituïren empreses particulars amb l'objectiu d'introduir nous productes i obrir vies de mercat. En plena efervescència per l'ànima de modernització, l'elit il·lustrada convertí horts i jardins dels casals urbans en petits espais d'assaig per a plantes foranes, alhora que efectuà elevades inversions en llurs propietats rurals per a la plantació de fruiters i la diversificació de cultius. Bonaventura Serra torna a exemplificar l'afany de l'intel·lectual en posar en pràctica les propostes teòriques. El 1778 antova a les seves memòries:

Tengo que experimentar sembrando una Morera en mi pequeño jardín de casa, y poniendo en ella los gusanos de seda si prueban mejor como me lo persuado expuestos al aire, como se hace en Jerusalem y Palestina. El año que mejor fue de leyes, se hechó por descuido en el fiemo del jardín la simiente de ellos, y nacieron por segunda vez en el mismo año, y comiendo en dicho jardin hojas de rosales y algo de morera hizieron otra vez sus capullos más pequeños, pero más fuertes, y de mejor calidad la seda, como todavía lo pueden verificar algunos que lo vieron (Bonaventura Serra, BP, Ms-615).

Segons recull María José Pascual (2003: 14) de les *Recreaciones Eruditas*, també experimentà amb el cacao, l'ananàs i altres fruits. Així mateix, Serra informa que el III marquès de Campofranco, Josep Pueyo i Pueyo, destinà una part del seu extens jardí conegut com l'Hort del Sol, a l'experimentació. Àdhuc, l'estudi científic de l'agricultura i l'aplicació artística de la botànica constituïren una de les ocupacions destacades en l'àmbit del convent dels Caputxins. En el seu hort del convent intramurs, d'exigua existència (1772-1791), s'hi aplicaren els coneixements

agronòmics i l'ensenyament d'horticultura. Segons informa Pere de Montaner, fra Lluís de Vilafranca va fer un *Índice* dels continguts de l'hort –ara conservat a la biblioteca de Can Vivot-, i va copiar l'*Art del conró* (1747) de Montserrat Fontanet.

La intensa activitat entorn de la botànica i l'agronomia duta a terme per la Societat Econòmica va donar una dimensió institucional i col·lectiva a l'experimentació, que es canalitzà a través de dues vies: la formació d'horts d'experimentació, que serien arrendats o gestionats directament per la institució, i el repartiment de llavors i sements entre els socis. Per a la provisió de noves plantes va ser imprescindible la col·laboració dels jardins botànics de Madrid i de València, amb els quals s'intercanviaren llavors.<sup>164</sup> En les relacions de llavors s'inclouen plantes productives però també algunes ornamentals i, en especial, els arbres exòtics i els de grans dimensions.<sup>165</sup>

A partir d'algunes notícies puntuals, hom pot deduir que per a l'abastiment d'arbres ornamentals seria bàsica la col·laboració amb els jardins d'Aranjuez i de San Lúcar; ambdós, vinculats a la cort, van funcionar com a jardins d'aclimatació de les espècies procedents d'Amèrica i de la resta dels territoris de la monarquia hispànica, a partir dels quals es proveïa el jardí botànic de Migas Calientes (Añón 1987). Existeix una breu relació d'arbres procedents d'Aranjuez, que no està ni datada ni signada, que ens permet documentar el fet i que transcrivim: "Tilia Europea, Acacia falsa (Robinia), Laurel noble, Fresno más alto o vulgar, Durillo, Cerezo silvestre (Corno), Pino Alerce, [Plátano]" (ARM, SEMAP, 27/36). Per una altra part, cal esmentar la relació de vint tipus d'arbres procedents de San Lúcar, en

---

<sup>164</sup> A tall d'exemple, una notícia apareguda en el *Semanario* de 16 d'abril de 1808: "Semillas que acaba de recibir esta Sociedad, del Jardín Botánico de Valencia, y de que da noticia al público, por si alguno gustase de ellas, que acudiendo al Secretario de este Cuerpo, Don Guillermo Montis, le facilitará las que quiera y dará razón del tiempo apto para sembrarlas y su cultivo" (ARM, SEMAP, 268/1554).

<sup>165</sup> Així, tenim notícia de com s'introdueix la Robina o Acàcia falsa a Mallorca. En una carta entre dos socis de la Societat Econòmica, Rafel Rosselló informa a Josep Togores del nom científic d'algunes plantes que a les hores les eren desconegudes amb els següents termes: <<Amigo Sr. Don José, en el Diccionario nuevo de Historia se ha encontrado que, la Robina psedo Acacia de Linneo, es la Acacia falsa, o Acacia de los jardineros, árbol de América septentrional>> (Carta de 6 de juliol de 1807; ARM, SEMAP, 27/36).

la que s'explicita que s'havien d'importar a Mallorca, i que inclou també el nombre d'exemplars de cada espècie:

Olmos o álamos negros (20), Criamomos (10), Paraisos (4 estacas), Fresnos (19), Algarrobos de comer (18), Algarrobos de Chile (14), Acacias de tres puntas (8 llavor), Acacias de dos puntas (8 semillas), Morales de la Xina (6 semillas), Id. del Papel (8 semillas), Chopos de Lombardía (8 estaca), Id. de Carolina (6 estaca), Plátanos (10), Moreras (4), Almeces o Limones (14), Bionomia Catelpa (10 llavor), Puayacanas (8 semillas), Sophora Taponica (10 semillas), Robles (2 semillas), Chiclamores (4).<sup>166</sup>

Atès que la informació no és prou precisa i no s'han localitzat notícies que la puguin complementar, desconeixem si es va fer efectiva la importació d'aquells arbres; amb tot, és evident que moltes de les espècies que hi apareixen es van aclimatar a Mallorca i tendrien una presència notable en els jardins romàntics del segle XIX, especialment pel que fa a les acàcies i als plataners.

La Societat Econòmica va promoure la formació de dos horts d'experimentació: el de Son Femenia i l'hort del Murterar. El de Son Femenia va ser arrendat a Jordi Truyol el 1785, per un període inicial de sis anys. Estava situat a la parròquia de Sant Jaume, en el camí de Sóller. Es va dedicar a planter d'arbres, fonamentalment magraners, ametllers i morers, aquests darrers valorats per a la cria de cucs de seda.<sup>167</sup> L'èxit de l'empresa es fa palesa en el fet que l'any 1801 comptava amb

---

<sup>166</sup> El document es troba a l'AMP, a la Biblioteca de Gabriel Llabrés i Quintana i pertany al fons de l'arxiu Marcó, amb el núm. 267. El notari Agustí Marcó (1774-1851) fou una persona de pes en la societat de l'època i ocupà nombrosos càrrecs institucionals, entre d'altres el de secretari de la Societat Econòmica entre el 1825 i el 1848. La documentació que va generar la seva activitat completa la informació que es troba a l'ARM sobre aquesta institució.

<sup>167</sup> Per un informe de 1784 sabem que s'invertiren 386 lliures, 17 sous i 8 diners en l'aportació de terra, el conreu i la cura del planter. Mentrestrant, els ingressos per la venda d'arbres ascendia a 106 lliures, 3 sous i 4 diners (ARM, SEMAP, 28/10).

2.000 arbres. Per la seva part, el Murterar era l'hort del desaparegut convent dels Caputxins, situat extra-murs, en el camí Reial que conduïa a la Porta de Jesús. Aquesta és una dada rellevant, perquè aquí s'hi formalitzà el primer passeig públic de Palma. L'any 1784 la gestió va ser cedida a la Societat Econòmica, per Reial Ordre de Carles III.<sup>168</sup> D'acord amb la disposició reial, la finalitat dels terrenys havia de ser el blanqueig de teles de lli, però, malgrat els esforços i les inversions de la Societat, l'empresa va fracassar. Finalment, es va dedicar també al planter d'arbres.

L'evolució de l'hort del Murterar està relacionada amb una altra de les empreses que ocupà el quefer de la Societat Econòmica: la formació d'un jardí botànic. Des del 1801 havia protagonitzat successius intents per aconseguir uns terrenys dins Palma que, tanmateix, resultaren infructuosos. El 1802 es va sol·licitar al rei la possibilitat d'utilitzar el Murterar per a finalitats didàctiques, a manera de jardí botànic encara inexistent a Mallorca, argumentant que es considerava una institució de primera necessitat. El rei en cedí la propietat dos anys més tard, amb l'objecte de què s'habilités com a jardí botànic. El projecte no arribaria a cohesionar, ni en aquest ni en altres terrenys sol·licitats, fonamentalment per la incapacitat de la Societat per fer front a les exigències econòmiques que implicava aquella empresa. Les gestions per a la formació del jardí científic, s'intensificaren cap al 1806, ara impel·lides per la Reial Ordre de Carles IV sobre la necessària fundació de jardins botànics a les capitals de província amb l'objectiu de contribuir a la regeneració i engrandiment de l'agricultura. Tanmateix, caldria esperar prop de trenta anys més perquè es posàs la primera pedra de l'anhelat jardí botànic de Palma (Roman 2005).

L'experimentació amb els nous productes va estar protagonitzada per alguns socis de la Societat Econòmica. Bernat Contestí (1747-1811), advocat que col·laborà en la redacció dels seus estatuts, va dur a terme experiments agrícoles en la seva possessió de Son Macià (Marratxí); per altra part, els germans Antoni i Josep

---

<sup>168</sup> El convent, construït al darrer terç del segle XVII, havia estat demolit pocs anys abans, el 1771 per disposició règia i en atenció a la defensa de la ciutat. En substitució, es va cedir a l'orde dels caputxins un solar intramurs on es va construir el nou convent, d'efímera existència segons el projecte elaborat per fra Miquel de Petra (Cantarellas 1981: 126, 155).

Desbrull, van promoure una gran reconversió a Roqueta (Santa Maria), amb la qual, com veurem, esdevindria una possessió emblemàtica en la modernització del sistema de gestió i del paisatge agrari. La tasca més ingent i notable va ser la desenvolupada per Pere Vicenç Trias (1759-1829), un destacat naturalista que va exercir com a botànic tant a nivell pràctic com teòric. Exercí de col·laborador amb el botànic francès Jacques Cambessedes (1799-1863) en les seves campanyes d'herborització a Mallorca. A més, elaborà informes sobre cultius i aclimatacions de plantes, facilità llavors pels horts d'experimentació de la Societat Econòmica i va actuar d'intermediari entre aquella i els jardins botànics de Madrid i de València. A principis del segle XIX, formà un jardí d'experimentació i aclimatació a la seva propietat del Coll den Portell (Esporles).<sup>169</sup>

Es conserven alguns informes i relacions de plantes que va elaborar el mateix Trias per a la Societat Econòmica. D'aquells es pot deduir que l'experimentació amb cultius locals constituïa l'afer més rellevant, juntament amb una important presència d'espècies silvestres. Trias va destinar una part del terreny a jardí d'aclimatació, format amb les llavors que la Societat Econòmica havia repartit entre els socis l'any 1802.<sup>170</sup> A més, el 1807 projectà un herbari destinat a la instrucció dels seus fills, el qual posava a disposició de l'Econòmica; en la memòria incorporava una relació llavors, les ressenyes explicatives de la seva procedència i les indicacions precises per a la seva adaptació al clima de Mallorca.<sup>171</sup> Va actuar

---

<sup>169</sup> Dissortadament, del jardí botànic del Coll d'en Portell només se n'ha conservat la memòria documental. Les cases i els jardins van ser totalment reformats ja en el segle XX, de manera que no és possible una aproximació al seu traçat i composició original.

<sup>170</sup> En el *Semanario* del 13 de desembre de 1806 presenta la relació d'espècies que havia aconseguit aclimatar: "Falsa Acacia = Zumaque Americano = Pastel Yerva = Acacia de tres puntas = Falso Ébano o Lluvia de oro = Tilia" (ARM, SEMAP, 268/1554).

<sup>171</sup> En la nota introductòria, Trias justificava la idea del projecte amb els següents arguments: "Dedicado en mi predio al cultivo de varias plantas, pensé en formar un herbario para instrucción de mis hijos, con la nomenclatura de Linneo y Cabanillas, y el nombre mallorquín de las que tienen conocido. Como esta es obra de mucho tiempo y las luces y auxilio de la Real Sociedad Económica pueden ser sin duda de mucha utilidad para conseguir el fin propuesto cuias resultas redundarán a favor del público en lo sucesivo he de merecer de V. S. se sirva hacer presente a dicho Cuerpo las sesenta y tres plantas secas que acompaño para muestra del herbario proyectado. Igualmente tengo el gusto por medio de V. S. de presentar una muestra de hilaza de pita, planta harto conocida y otra de Abutilón que se encuentra en las breñas y espesuras de nuestras montañas cuia simiente ofrezco a la disposición de la sociedad" (ARM, SEMAP, 27/36. Signat el 17 de setembre de 1807). L'informe,

també com a intermediari entre la Societat Econòmica i el Jardí Botànic de Madrid; el 1806, Trias enviava diferents mostres de blat aclimatat amb èxit al seu jardí i d'altres grans de l'illa (Llabrés 1958: Vol I, 517).

A principis del segle XIX el jardí del Coll d'en Portell (Esporles) era considerat per l'elit cultural i científica de Mallorca el màxim exponent del jardí de l'il·lustrat. Incorporava una gran varietat d'espècies, locals i aclimatades, estava sistematitzat segons els mètodes científics de Linné i contribuïa així al bé comú i al progrés en els coneixements de l'agricultura. Així es desprèn de la decisió que va prendre la Societat Econòmica l'any 1810 quan el va verificar com el jardí botànic de l'illa (ARM, SEMAP, 28). La documentació no ens ha permès determinar fins a quina data va restar actiu, en qualsevol cas a partir dels inicis de la dècada de 1820 va passar a un segon terme, perquè a les hores la Societat Econòmica va reiniciar les gestions per aconseguir un terreny dins la ciutat amb l'objectiu de formar-hi el jardí botànic.

### 6.3 El sorgiment de l'espai públic i la sistematització de la jardineria urbana de la Il·lustració

La modernització de la ciutat va ser una de les empreses que contemplà el programa de reformes de la monarquia borbònica. Al llarg del segle XVIII es promulgaren normatives encaminades a l'ornat i endreçament sota criteris d'homogeneïtat en el traçat urbanístic i es posà l'èmfasi en la creació d'espais públics, que es resolgueren, bàsicament, amb la creació d'alberedes, passeigs i jardins. La sistematització dels espais enjardinats va ser enllestida per Carles III, al qual es deu el canvi de l'aspecte urbà de Madrid i la renovació de la jardineria dels Reales Sitios (Soto Caba 1993: 285). El programa contemplava també la conversió d'accessos i camins en passeigs arbrats, que va ser una de les actuacions més celebrades i emulada a la resta de les grans ciutats i capitals de províncies de

---

dirigit al secretari de la Societat, es completa amb la relació de les mostres, que està sistematitzada en dues seccions: *Arbustos* i *Plantas*. S'hi inclouen: "Areca Oleracea, Terminalia Catappa, Lauro Real o Laurus nobilus, Corcoloba cunifera, Bignomia, Phusniera alba, Chrisophylum Caïnito, Achras Sapota, Achras Mamei, Cedrela odorata, Annona muricata, Schimur, Caesalpina vesicoria, Aeschynomene grandiflora, Morisonia" (ARM, SEMAP, 27/36).



l'Estat, entre altres raons, perquè no implicava una profunda intervenció en l'estructura urbana.

L'habilitació de passeigs va ser, precisament, un dels pocs projectes que s'enllestiren a Palma, per altra banda, mancada de programes de planificació urbana en el decurs de tota la centúria (Cantarellas 1981: 81). La seva anàlisi permet constatar els valors sobre els quals sorgí i s'anà bastint la consciència de l'espai públic entorn el fenomen del verd urbà, inspirat per l'ideari il·lustrat d'apropament a la natura i amb el desig de contribuir al bé comú. També en aquest àmbit, la voluntat reformista de l'Estat va recaure en la iniciativa particular, impulsada per alts funcionaris i finançada pels màxims exponents de l'elit il·lustrada vinculada a la Societat Econòmica. L'àmbit d'actuació es focalitzà en l'antic llit del torrent de Sa Riera i la seva prolongació a fora de la murada que, en principi, presentava les condicions físiques més favorables per a la intervenció.

Dins la ciutat, el pas del torrent es vertebrava en dos llargs trams, la Rambla i el Born, més o menys lineals, d'una amplitud considerable respecte dels carrers estrets i angulosos de l'entramat urbà. La Rambla, que formava el primer tram de l'antic torrent dins la ciutat, era llavors un espai marginal arquitectònicament; discorria entre les altes tàpies dels convents i finalitzava a la Porta de Jesús. Constituïa, a més, el camí del cementeri, situat al capdamunt, i servia per al drenatge de la ciutat alta, que era canalitzat per dues amples síquies obertes. El Born, de major amplitud i amb una gran esplanada en la part superior, era el darrer tram del torrent que antigament abocava a la mar, i tal com hem comentat, amb el temps havia esdevingut l'espai per excel·lència de tot tipus de celebracions públiques.

Els extrems d'ambdues vies finalitzaven a tocar de la murada de la ciutat, on s'obrien dues de les portes d'accés més importants: la de Jesús, al capdamunt de la Rambla, des de la que s'iniciava el camí d'accés al convent del mateix nom, i la del Moll, única porta d'entrada a la ciutat des de la mar, que s'obria al final del Born. Finalment, a fora de la murada i en eix amb la Rambla, hi havia el camí Reial que conduïa al convent de Jesús i al ja desaparegut convent dels Caputxins. Des de

finals del segle XVIII i en el decurs de les tres primeres dècades del XIX es concentraren allà els successius projectes de reforma i embelliment que es concretaren en els passeigs de Jesús, la Rambla i el Born.

Tot i que no sempre es va executar allò que es tenia previst, l'atenció projectiva que s'hi concentrà tingué una notable transcendència en la configuració urbana de la ciutat moderna. Primer, perquè significà la introducció de l'urbanisme contemporani adequat al gust neoclàssic. Segon, per la irradiació que tingueren en la millora dels respectius entorns immediats, alguns dels quals es concretarien amb posterioritat a la seva projecció. Així, la Rambla es complementaria amb la construcció del jardí botànic, mentre que en relació al Born s'han d'interpretar, ja dins els límits del romanticisme, la creació del primer jardí públic de Palma, la Glorieta de la Reina, i la posada en valor de l'Hort del Rei com a espai públic, desvinculant-se de la seva històrica existència respecte del Palau de l'Almudaina. Tercer i finalment, perquè significaren la consolidació dels espais públics per excel·lència de Palma, encara vigents, especialment pel que fa al Born i a la Rambla, mentre que el passeig de Jesús seria absorbit amb la urbanització de l'eixample de la ciutat en el segle XX.

#### El passeig de Jesús (1784)

El primer passeig de Palma es creà l'any 1784, fora de la ciutat, en el camí de Jesús. Era un camí que s'iniciava a la porta de la murada del mateix nom, al final de la Rambla, i conduïa al convent franciscà de Jesús, des del qual es continuava cap a la part forana. Aparentment, podria resultar una elecció sorprenent perquè no contribuïa pròpiament a l'ornat de la ciutat. Altrament, hi concorrien una sèrie de factors que, hem de suposar, el feien idoni per a tal finalitat. Endemés de les raons pràctiques derivades d'una certa linealitat del traçat, l'amplada i la llargària, es tractava d'un camí prou concorregut pels ciutadans amb motiu de la devoció popular al betlem del convent, el primer d'escultura exempta procedent de Nàpols que es va instal·lar a Mallorca en el segle XVI (Llompart 1963). Poc després de la

seva finalització, s'hi afegiria el fet de que en aquell indret s'hi va instal·lar el primer hort d'experimentació de la Societat Econòmica, el ja citat hort del Murterar de l'antic convent dels caputxins.

La reforma del camí i l'habilitació del passeig va ser promoguda i costejada per Galceran de Vilalba Meca de Llorac, capità general interí. Les obres s'executaren en menys d'un any i afectaren un primer tram que discorria entre la porta de la ciutat i el camí de ronda. Consistiren en la pavimentació, la plantació de la doble filada d'arbres i la disposició de bancs de pedra pel descans. A la cruïlla amb el camí de ronda es va obrir una plaça circular, delimitada amb bancs de pedra correguts i fitada per sis alts pilars coronats amb hídries de forma campanulada. D'aquí que el passeig va ser conegut popularment com el de les Quatre Campanes.

La configuració del passeig obeïa als cànons del bon gust i introduïa els ornaments d'inspiració neoclàssica que caracteritzaven els passeigs de l'època. Amb la seva formalització hi podem relacionar una senzilla intervenció d'endrecament de la Rambla l'any 1784, no tant com a continuació del passeig, sinó perquè era el pas obligat per accedir a la porta de Jesús. El mateix Galceran de Vilalba hi va fer construir un terraplè central amb arbres i algun banc de pedra (Zaforteza 1988 vol V: 115).

La consciència de servir a la utilitat del país queda ben constatada pel mateix promotor. Finalitzades les millores, Galceran de Vilalba sol·licitava al rei la continuïtat com a capità general de l'illa, argumentant com a mèrit la construcció del passeig, prova de "su esmero por aumentar la hermosura de este pueblo" (AMP, *Representacions i cartes*, 1784-1789). El conjunt de millores va ser socialment celebrat, interpretat com a primer testimoni de l'aposta de Palma cap a la modernitat urbanística i artística.<sup>172</sup> En commemoració de la generositat del

---

<sup>172</sup> Vargas Ponce va escriure: "Carecía de un paseo público bien formado; pero ya lo debe á las disposiciones de su actual Comandante interino, que ha hecho uno muy hermoso desde la puerta de Jesus al Convento del mismo nombre" (Vargas Ponce 1983: 35). Per la seva banda, André Grasset de Saint-Sauveur certificava l'èxit del passeig com a lloc de concurrència de la ciutadania els dies de festa, on els senyors exhibeixen les seves carrosses (Grasset de Saint-Sauveur 1952: 106).

promotor, s'exposaren dues làpides en la plaça circular, que foren sufragades per Antoni Despuig.

#### El Born d'Isidro Velázquez (1812)

El Born focalitzà els grans programes de millora urbana que es van dur a terme dins la ciutat murada al llarg del segle XIX. Primer impulsats per les autoritats del Regne i després per l'Ajuntament, significaren la transformació d'una ampla esplanada en el passeig per excel·lència de Palma.<sup>173</sup> La valorització del Born s'anà incrementant en el decurs del vuit-cents, en paral·lel a la importància reconeguda a l'espai públic com a lloc de representació, expressió del sentir de la ciutat i testimoni de la seva modernitat.

A l'èxit de la integració del Born en l'entramat social hi contribuí el fet de constituir la primera via urbana immediata a la porta del Moll, lloc de concurrència de viatgers, comerciants i mercaders. En l'àmbit arquitectònic es traduí amb la construcció de grans casals senyorials i en la modernització estilística dels més antics. Per això, alguns dels projectes estaran motivats pels esdeveniments històrics que se succeiran a Espanya al llarg del segle XIX, els quals seran interpretats com a prova de fidelitat de la ciutat als diferents règims polítics.

L'any 1812 s'hi projectà la primera reforma urbana. Amb motiu de la celebració de la nova etapa constitucional, el capità general Antonio Malet, marquès de Coupigny (mor 1825), encarregà el projecte a l'arquitecte madrileny Isidro Velázquez. El terreny afectat contemplava els dos darrers trams de l'antic llit del torrent de la Riera, entre el final de la Rambla, on hi havia la Casa de Comèdies, i la porta del

---

<sup>173</sup> L'evolució urbana del Born va ser detalladament analitzada per Catalina Cantarellas en el marc de l'estudi de la transformació urbana de Palma durant el segle XIX. La periodització que estableix segueix essent vàlida i, a hores d'ara, no s'han produït novetats documentals que poguessin qüestionar o introduir noves informacions al respecte (Cantarellas 1981: 195-199; 437-491). En conseqüència, mantindrem el discurs cronològic i estilístic ja articulats, enfocant l'anàlisi des de la perspectiva de les novetats relatives al verd públic.

Moll. Si bé el marquès havia plantejat una millora, la proposta de Velázquez constituïa una vertadera reforma urbana (Figura 52).

Consistia en la transformació dels dos trams existents, inconnexes visualment per l'existència d'un colze en angle agut, i independents formalment, en dos amplex eixos d'una perspectiva doble que s'obria a la zona de confluència d'ambdós ramals. La intervenció es vertebrava a partir de la seqüenciació de tres monuments, en posició equidistant, i la culminació de les dues visuals en sendes façanes escenogràfiques. La llegenda del projecte permet identificar-hi els elements. El punt central d'obertura de la perspectiva venia fitat per un monument dedicat als mallorquins, definit per una font circular amb brolladors i un obelisc al centre, elevat sobre pedestal i assegut sobre quatre bolles. A l'eix del teatre s'hi aixecava un monument a Lord Wellington i es proposava una nova façana per a la casa de Comèdies, que seria reconvertida en teatre amb un programa iconogràfic dedicat a Ferran VII. L'avinguda que abocava a la mar, s'embellia amb un obelisc –la seva dedicació no s'esmenta a la llegenda–, per finalitzar a la nova porta de la Llibertat, que substituïa l'antiga del Moll. El discurs iconogràfic quedava consignat amb el canvi de denominació del Born per plaça de la Constitució.

El projecte d'Isidro Velázquez introduïa, en l'àmbit teòric, el concepte setcentista del passeig urbà. El referent més immediat venia representat pel Passeig del Prado de Madrid, del qual l'arquitecte n'havia elaborat dos gravats (1797) (Moleón 2009: 442). Cal considerar també la influència que pogué exercir el model de passeig que s'havia creat a Milà el 1787 segons el projecte de l'arquitecte classicista Giuseppe Piermarini (Vercelloni & Vercelloni 2009: 176). La proposta es va difondre ràpidament per la resta de les grans ciutats europees; en les més modestes, com en el cas de Palma, la influència quedaria testimoniada amb la introducció de noves tipologies de monuments, amb preferència per l'obelisc. En aquest sentit, cal destacar la semblança dels detalls de la font dels mallorquins amb l'obelisc del passeig de Milà (Figura 15).

L'empresa no s'executà, tal vegada perquè la seva translació pràctica hauria implicat la demolició de nombrosos edificis, tal vegada perquè el marquès de

Coupigny només va exercir de màxima autoritat a les Balears durant uns mesos, del febrer al novembre del 1812. Amb tot, la proposta de l'arquitecte madrileny va ser rellevant en la història de la ciutat, perquè significava l'existència d'un primer projecte en matèria urbanística i, sobretot, per la vigència que van mantenir els seus dissenys dels monuments, alguns dels quals serien recuperats en dècades posteriors en la formalització del Saló de la Princesa.

### El passeig de la Rambla

A principis del segle XIX no existia, segons el testimoni d'André Grasset, cap passeig pròpiament dit, intramurs de la ciutat. El Born seguia essent una ampla esplanada, mentre que a la Rambla s'hi podien veure les runes d'una antiga font (Grasset 1952: 107).<sup>174</sup> Seria a la dècada de 1820 quan s'executarien les primeres obres tendents a la configuració del primer passeig que es concretarien a la Rambla.<sup>175</sup>

El 1823 es programà la primera gran reforma que serví per alinear i perllongar la via. L'empresa comportà la remodelació dels dos extrems: en el superior, on hi havia la placeta del Pla del Carme, adjacent al convent carmelita, s'arrabassaren cinc àlbers; a l'inferior, es rectificà el solar de l'hort del Sol i s'hagueren d'arrancar vuit àlbers. Quant a les obres d'infraestructura, consistiren a donar més profunditat a les síquies de drenatge i cobrir-les en dos punts per facilitar el pas i per a la formació del terraplè central, amb terra procedent del veí cementiri del Camp Roig.

<sup>174</sup> Probablement es tractava d'un abeurador que havia estat reconvertit en font a la dècada de 1720. Es conserva el pressupost de l'obra, signat per Francesc Dameto el 27 de maig de 1723 (AMP, sense signatura). Es requeria moure de lloc l'abeurador i situar la nova font a l'encreuament entre la Rambla, la porta de Jesús i el carrer dels Oms. Havia de construir-se amb pedra viva i pedra de Santanyí i disposar de brolladors pels quals es preveia la despesa de claus de bronze. Es contemplava també la instal·lació de moixons tot al voltant per tal de protegir-la del tràfic.

<sup>175</sup> Les diferents etapes de la configuració del passeig de la Rambla van ser detalladament documentades per Diego Zaforteza (1988). Les dues primeres daten del 1823 i del 1827. A partir de la segona meitat del segle XIX s'anaren succeint diverses reformes i modificacions, entre les quals, les més incisives foren les de 1856 i 1859. Així mateix, coneixem el seu aspecte general a la dècada de 1840 gràcies als gravats publicats per Antoni Furió.

Es preveia la plantació de cent cinquanta olms, la construcció de dos brolladors i la dotació de setze bancs de pedra de Santanyí amb espatlleres de ferro. Tanmateix, la reforma no s'executà en la seva totalitat.

Pocs anys després, el 1827 es projectà una nova intervenció sota la promoció del capità general Josep Maria Alòs i de Mora (1765-1844). Al llarg del seu curt període com a màxima autoritat de l'illa, entre 1825 i 1828, va assumir un notable protagonisme en la millora urbana de Palma, que li va merèixer el coneixement dels ciutadans.<sup>176</sup> Resolta ja la problemàtica infraestructural, les obres se centraren en l'ornat de l'espai i en la seva delimitació, de manera que s'aconseguiria revestir la Rambla amb el definitiu aspecte de passeig urbà. Es plantà nou arbrat, en substitució dels malmenats àlbers, i es dotà de major diversitat amb la incorporació de desmais, acàcies, tarongers i altres fruiters procedents del jardí botànic de València (Llabrés 1958-1971, Vol. II: 283-284). Es dissenyaren dues glorietses per a les flors i per a les plantes aromàtiques i s'incorporaren els bancs. A l'extrem superior s'hi aixecà la font amb brolladors, ornamentada amb una escultura de fang cuit, al·legoria de la Fidelitat, obra de l'escultor Josep Lladó (Furió 1840: 84) (Figura 53). L'ornament escultòric es completava amb dos amoretts de l'escultor Damià Vadell, situats sobre sendes pilars. El terraplè central es va delimitar amb barana de ferro i es va dotar de fanals de gas (Aguiló 1885: 1).

El passeig impulsat per Alòs s'ha d'interpretar en un context de vigència de l'ideari il·lustrat però, a diferència del setcentista de Jesús, s'incidia de manera més resolutiva en la seva funció com a lloc de trobada i d'exposició social. D'aquí la profusió ornamental, amb diversos tipus d'arbrat, la presència de flors o els jocs d'aigua del brollador. Alhora, s'introduïa l'al·legoria política representada per la Fidelitat, com a prova del compromís polític de la ciutat amb el règim de torn, sense que s'hi establís però, una referència específica, probablement per coincidir just amb el moment central de la Dècada Ominosa. La determinació d'Alòs anava

---

<sup>176</sup> Tanmateix, sembla que va tenir conflictes amb el bisbe, alguns eclesiàstics locals, l'intendent i el comte de Montenegro, que el denunciaren a Ferran VII, i fou destituït (GEM, vol. I, 134). La seva carrera va reeixir amb el règim liberal d'Isabel II, durant el qual va ser nomenat conseller suprem de la Guerra.

més enllà d'una senzilla actuació puntual. Tot just finalitzat el passeig, emprengué les gestions per a la construcció d'un jardí botànic, en un terreny inculte immediat a la Rambla. Ambdues intervencions serien fonamentals per a la incorporació definitiva de l'indret en l'entramat social de la ciutat.

#### El jardí botànic de l'Hospital General

El 7 de maig de l'any 1827 Josep Maria Alòs va presentar a l'Ajuntament de Palma la proposta per a formar un jardí botànic.<sup>177</sup> Impel·lit per promoure tot allò que contribuís al foment de la indústria, la riquesa i la instrucció del país, assegurava que amb la seva habilitació s'assolirien dos objectius: la instrucció en la ciència de la botànica i servir, alhora, com a espai d'esbarjo públic. S'ocupava també de la qüestió del finançament i del manteniment, per a la construcció del qual sol·licitava la contribució de l'administració municipal. El document integrava un projecte de classes de botànica –amb horari de pràctiques inclòs- que es ferien sota la direcció de Bartomeu Obrador i Obrador (1785-1865), en qualitat de primer metge de l'Hospital Militar.<sup>178</sup> Atesa la importància de la botànica per al desenvolupament del país, Alòs en garantia la gratuïtat de l'ensenyament.

En suma, la proposta es fonamentava en els arguments habituals que informaven la construcció de jardins i parcs públics a l'època, sempre guiats per la categoria de l'útil i no de l'estètic (Luengo & Miralles 2007: 90). Així mateix, significava donar una sortida a l'anhelada i reiterada demanda que havia encapçalat la Societat Econòmica des de principis de la centúria. Tanmateix, la seva història es va veure

---

<sup>177</sup> Document 2 de l'Annex documental.

<sup>178</sup> Bartomeu Obrador va exercir com a metge i com a polític. Es doctorà en medicina i cirurgia l'any 1815. L'any 1821 va rebre el títol de metge militar per haver atès voluntàriament els afectats per la pesta de la zona d'Artà. El 1829 obtingué una càtedra de medicina a la Universitat de Madrid. Entre les seves diverses publicacions, cal destacar la traducció del francès al castellà d'*Elementos de historia natural médica* (1845), obra que fou declarada llibre de text a les escoles de medicina d'Espanya. Fou inspector general de Sanitat Militar i conseller reial d'Agricultura, Indústria i Navegació (GEM, vol. XII, 31).



truncada, perquè aviat se suplantà la funció botànica a la de servir a la producció d'hortalisses per a la cuina del veí Hospital General (Roman 2005).

El lloc escollit era el terreny inculte situat a davant la plaça de l'Era de l'Hospital General. Presentava les condicions necessàries i favorables, a més d'una ubicació idònia per la seva proximitat al recentment remodelat passeig de la Rambla. Es tractava d'una franja de terra de perfil triangular, que formava un promontori de topografia en pendent, i s'aixecava aïllat entre la costa del Camp Roig o del cementeri, i la plaça esmentada.

Contràriament al que s'havia argumentat en ocasions anteriors, la proposta d'Alòs va obtenir el vistiplau de la Junta de l'Hospital, que es manifestava convençuda dels avantatges que la formació d'un jardí botànic aportaria per a la institució, atesa l'estreta relació que hi havia entre els progressos de la medicina i la botànica.<sup>179</sup> Per la seva part, l'Ajuntament, en qualitat de protector de l'Hospital, va aprovar la proposta i encarregà el programa botànic a Bartomeu Obrador, tal com havia suggerit el Capità General. El projecte arquitectònic es contractà a Joan Sureda i Ripoll (1785-1865), un arquitecte de formació acadèmica que esdevindria un dels representats més destacats del classicisme setcentista.<sup>180</sup>

Les obres d'habilitació es desenvoluparen entre els anys 1828 i 1834. Es desconeix el projecte original i l'aproximació a l'aspecte del jardí només es pot fer a través d'algunes fotografies, les quals, tanmateix, no deixen veure el disseny dels quadres de cultiu. El terreny es delimità amb altes tàpies de marès rematades per pilars i tancament amb reixat. L'accés principal s'aixecà a l'angle inferior, possibilitant així la perspectiva visual del jardí des del capdamunt de la Rambla (Figura 54).

---

<sup>179</sup> Des dels inicis del segle XIX el terreny havia estat objecte de diferents projectes que pretenien rendibilitzar-lo. Per exemple, el 1825 Pere Gual, vocal de la Junta de Beneficència, havia proposat de convertir-lo en l'hort de l'Hospital (AGCM, VII-53/55). Però les propostes es rebutjaren sempre amb l'argument que la finalitat del terreny era la de garantir l'aïllament i la ventilació que requeria l'hospital.

<sup>180</sup> Havia iniciat la seva formació a l'Acadèmia de Nobles Arts. El 1844 fou nomenat arquitecte de la Diputació, càrrec que exercí entre fins al 1856. La seva obra va ser estudiada per Catalina Cantarellas (1981: 312-325).

La porta monumental es bastia sobre socolada de pedra i presentava estructura gramatical classicista, de triple composició d'obertures de mig punt i parament d'encoixinat pla de marès. El cos central, més desenvolupat, s'articulava amb dues columnes dòriques integrades al mur, coronat amb entaulament en el qual es disposava un fris llis, probablement reservat per a un tema epigràfic. L'opció gramatical remet directament al model de la Porta Reial del Jardí Botànic de Madrid que havia estat projectada el 1773 per Francesco Sabatini, arquitecte major de Carles III, i que fou inaugurada el 1781.

Quant al disseny, Catalina Cantarellas va destacar el paral·lelisme amb la porta de la Llibertat que havia estat dissenyada per Isidro Velázquez en substitució de l'antiga porta del Moll. La suggestió del madrileny és encara més evident, si es compara amb l'enfront de l'Hort que va projectar pels jardins d'Alfàbia, el qual, tampoc no es va executar. La fidelitat que mostra la proposta de Sureda és un clar exponent que constata la vigència del legat de l'arquitecte madrileny més enllà de la seva estada a Mallorca, tal com va argumentar l'autora citada (Cantarellas 1981: 231-233).

El jardí botànic va assumir el protagonisme estilístic del context urbà en què s'integrava, dignificant la pujada a l'Hospital General que, a les hores, restava constreta entre les altes tàpies del cementeri del Camp Roig i del convent de Santa Magdalena. La millora urbana va ser lloada pels contemporanis, els quals mostraren el reconeixement explícit al seu impulsor, el capità general Alòs (Llabrés 1958-1971: Vol II, 513).

Això no obstant, sembla que en el decurs de les obres es decidí el canvi de finalitat, perquè el 1837 funcionava com a hort de l'Hospital al qual abastia de verdures i de plantes medicinals (AMP, lligall 1048, n. XII). Tal vegada, el canvi radical de funció va afectar el disseny dels quadres de cultiu, però, a jutjar per les fotografies, es va mantenir la configuració exterior, la qual superaria les expectatives de qualsevol hort. Tanmateix, l'empresa botànica es va veure frustrada novament.

De fet, el 1860 es reactivà el projecte de convertir el terreny en jardí botànic, ara, però, vinculat al programa d'estudis de l'Institut Balear. Com veurem, aquesta seria

l'única institució que aconseguiria formalitzar un jardí amb tal finalitat, ja a la dècada de 1840. En l'àmbit constructiu no va gaudir tampoc de llarga fortuna. A finals del segle, es van demolir el tancament i la porta monumental, i l'hort va ser desmantellat per tal d'obrir una nova via urbana. A canvi, es projectà un nou jardí annex a la Casa de la Misericòrdia -que s'havia construït en els terrenys de l'antic Camp Roig-, elaborat per Joan Guasp segons els gustos eclèctics propis del moment, el qual serà analitzat en el seu context.

#### 6.4 El programa del jardí en la residència semiurbana i rural. De la possessió a la vil·la il·lustrada

El fenomen de la residència d'esbarjo que, com hem vist, s'havia iniciat tot just començar el segle XVIII, pren una nova embranzida en el darrer terç de la centúria. L'activitat constructiva es concentrarà en el mateix entorn, però especialment a la franja costanera del territori de Bellver, entre el torrent i la cala del Mal Pas i S'Aigo Dolça. Es pot inferir que la geografia del lloc oferia les condicions més idònies; puntualitzada amb trams de fàcil d'accés a la mar i allunyada de l'activitat portuària, permetria desenvolupar les activitats d'oci preferides: la pesca i els banys de mar. A aquestes s'hi sumaria també l'experimentació científica.

En tots els casos, les actuacions restarien vinculades a personatges destacats de l'elit il·lustrada. Per primera vegada es constata que, en les noves segones residències, el jardí apareix com a element important del programa constructiu. Alguns d'ells encara es conservaven en les primeres dècades del segle XX, però majoritàriament sucumbiren a la pressió urbanística que afectaria el futur barri d'El Terreno, als que se sumarien els canvis de preferències i de gustos.

El 1777 es va construir la segona residència de la zona de Bellver, en un terreny situat a l'indret de l'antiga Pedrera. Confrontava amb el rafal El Terreno, la primera propietat de l'entorn de Bellver que, recordem, havia adquirit el canonge Jaume Oliver l'any 1769. El paratge es va cedir per mercè reial al naturalista Cristòfol Vilella, del qual en prendria el topònim. Hi féu construir una casa, amb jardí annex i

hort. Aquí hi desenvolupà la frenètica activitat de documentació, dissecció i dibuix d'espècies vegetals i marines de Mallorca, destinades a proveir el Gabinet Reial d'Història Natural.

De la construcció original només en resta l'antic portell d'entrada que ostenta l'escut reial de Carles III i la data esmentada. En algunes fotografies de principis del segle XX s'aprecia la configuració general del terreny, amb la casa d'aspecte senyorial aixecada en la cota més alta, i la baixada a la mar articulada en acurats bancals i extenses marjades pel conreu i la plantació de fruiters (Figura 55).

El jardí ocupava un ample espai immediat a la façana de ponent. No en podem certificar la data de construcció ni les característiques del disseny, però el tancament exterior ens permet constatar-ne la filiació neoclàssica. Es formalitzava amb altes tàpies de marès acabades en semicercle invertit, ritmades entre pilars rematats per motius piramidals. En la part orientada a la mar, s'obria un portell protegit amb portes de reixa, engalanat amb dos bustos dirigits cap a l'interior del jardí.

Aquest model de jardí amb tancament ornamental, annex a la façana lateral de la casa senyorial, el retrobarem en altres cases d'El Terreno. De fet, consideram que seria en el mateix context estilístic quan s'hauria de situar el jardí tancat de l'antiga propietat del canonge Oliver, com justificarem a l'estudi específic del jardí de Can Rubert, nom amb el qual seria coneguda la finca en el segle XIX.

Pocs anys després es formà la finca del Corb Marí, del capità Antoni Barceló i Pont de la Terra (1717-1797), que fou tinent general de l'Armada Reial per nomenament de Carles III. El 1785 el Reial Patrimoni li cedí la propietat d'un terreny rocós situat a la caleta del Mal Pas (ARM, Arxiu Torrella, 271). Pel testimoni de Jovellanos, sabem que s'hi construï una caseta petita i, segons el seu criteri, poc digna del propietari. Encara prop de cent anys més tard, quan era propietat de Joan Barceló i Brondo, en el plànol signat per l'arquitecte Gaspar Reynés i Coll el 1871, hi ha dibuixades dues cases de modestes dimensions (Figura 56).

La finca disposava d'un gran hort i un petit jardí que ocupava la franja de baixada a la mar, amb platabandes perimetrals delimitades amb bardisses. Finalment, l'any 1803, i també per mercè reial, es construí Son Sabater, en els terrenys costaners entre Sa Quarentena i S'Aigo Dolça. Va ser propietat de Gabriel Sabater, metge de la Cort. Probablement a la iniciativa d'aquest propietari és deguda la instal·lació d'uns banys d'aigua dolça i salada en aquell mateix indret, que foren citats per Jovellanos a *Vista de la Isla de Mallorca* (1805). Curiosament, ambdues propietats marcarien els límits del futur barri burgès d'estiueig, mentre que Son Sabater es convertiria, a principis del segle XX, en el seu primer hotel amb el nom de Reina Victoria.

En el decurs del darrer terç del segle XVIII, es produeix una progressiva concentració d'hisendes nobiliàries, el qual, tal com hem esmentat, és un fet constatat a Espanya, emperò a Mallorca assoleix una intensitat extraordinària (Suau 1989: 156). El fenomen, que s'havia iniciat en el període anterior, és indicatiu de la importància que continua tenint la propietat de la terra en l'estructura econòmica i social de l'Antic Règim. Però, a diferència del ja vist, la finca rural assumeix una nova dimensió com a espai econòmic per excel·lència, al que s'hi suma el valor com a emblema de modernització vinculat al pensament fisiocràtic i al gust neoclàssic.

La incidència de l'ideari fisiocràtic es canalitza amb la potenciació de la gestió directa, la introducció de noves tècniques de producció i la difusió de nous productes en ares d'incrementar la rendibilitat i les possibilitats de comercialització. Els resultats es reflectiren en l'expansió del cultiu de la vinya i la intensificació de la plantació d'arbres, especialment d'ametllers, figueres i garrovers, formalitzant-se així una nova capa sobre els camps conrats. A més, s'incrementaria la presència de moreres relacionades amb la producció de seda; una temàtica que, com hem vist, interessà particularment a Bonaventura Serra.

Paral·lelament, l'interès pel camp com a lloc de sojorn residencial es veu intensificada entre els il·lustrats, imbuïts en el sentiment roussonià per la natura. Així, s'obre una nova etapa de reformes en les cases senyoriales de la possessió d'acord amb els pressupòsits classicistes, alhora que s'adeqüen estances per a

l'esbarjo i la instrucció intel·lectual, comés el cas de l'aparició de la biblioteca.<sup>181</sup> En el nou programa de la vil·la rústica, el jardí apareix com a ens integrador de l'ideari econòmic i artístic. Com a espai en íntima relació amb l'agricultura, el jardí de la possessió sembla respondre al principi il·lustrat segons el qual ha de contribuir a la bellesa i a la utilitat. En conseqüència, s'estableix com a marc d'experimentació i com a escenari en el qual s'exposen les millors peces de la col·lecció botànica i antiquària.

### Fisiocràcia i jardins en la possessió de Roqueta

La configuració de la possessió il·lustrada ve exemplificada en la finca de Roqueta (Santa Maria). A finals del set-cents va ser objecte d'un intens procés de modernització impulsat pel seu propietari, Antoni Desbrull i Boil d'Arenós (1745-1827) amb la col·laboració del seu germà Josep.<sup>182</sup> Antoni es compta entre els nobles il·lustrats que, juntament amb Antoni Despuig o Tomàs Valentí, assolí un destacat protagonisme cultural i polític en el context mallorquí de la segona meitat del set-cents.<sup>183</sup> Segons Ferrer Flórez fou un deixeble de François Quesnay (1694-

---

<sup>181</sup> La magnificència de les cases senyoriales de possessió en aquest període es podria considerar com a un tret diferencial respecte d'altres territoris espanyols. Així ho constatà Vargas Ponce en el següent fragment: "Casas de campo. Estas tan poco comunes en España son muy de notar por lo hermosas, capaces y bien formadas, y de ellas está llena la Isla, muy bien fabricadas, muy bien conservadas y provistas de quantas oficinas y utensilios son imaginables, que unidas por lo común á muy pingües y muy cuidadas haciendas, ó en espacios Valles, ó en frondosos montes, hacen de toda la Isla como una Poblacion. Las mas magníficas son la Granja de Don Ramon Fortañy, Alfabia de Don Antonio Dameto, Vinagrilla de Don Thomas Zaforteza, Son Ferrandeli de Don Antonio Ferrandell, Sarriá de Don Francisco Armengol, Bendinat de Don Antonio de Salas, Plania del Marques del Reguer, Raxa del Conde de Montenegro y Sant Martí del Marques de Villa Franca. A ellas van sus dueños en diferentes temporadas del año, pues acomodadas según las estaciones las tienen propias para el estío, dispuestas para el invierno, y rara vez dexan de disfrutarlas, sin que les sirvan de obstáculo las distancias, aun quando sean como son las más de los más horrorosos caminos de España" (Vargas Ponce 1983: 37-38).

<sup>182</sup> El projecte de Roqueta ha estat explicat per Bartomeu Pastor a partir de la correspondència conservada entre els dos germans, a través de la que es constata que a la possessió s'hi va mantenir una gran activitat, especialment a partir del 1800 (Pastor 2012: 305).

<sup>183</sup> Plenament integrat en l'ambient il·lustrat, va seguir la carrera militar i fou cavaller dels ordes de Sant Joan de Malta, de la que en va ser secretari per Espanya i Portugal, Sant Joan de Jerusalem i membre de la Real Maestranza de Valencia. El viatge va ser una de les seves activitats preferides; viatjà a Itàlia, França i Alemanya i residí a Trieste fins a les campanyes napoleòniques. Finalment, cal

1774), capdavanter en les teories fisiocràtiques i col·laborador de Lluís XV a Versalles, i traduï obres del francès sobre la millora en la gestió agrària (Ferrer Flórez 2000: 318). Participà activament amb la Societat Econòmica on va presentar unes *Memorias sobre la formación de viveros y plantas comunes de donde se dan a los vezinos de cada pueblo gratuitamente los que se necessiten para sus haciendas. Año 1783*, treball que fou guardonat per la institució.

Decidit a experimentar els coneixements teòrics, enllestí un ambiciós programa de modernització a Roqueta, finca que va heretar el 1771 juntament amb el patrimoni del marquesat Desbrull, a conseqüència de la mort del primogènit. El projecte contemplava la transformació agrícola, la reforma i ampliació de les cases i la creació d'un jardí. Sembla que l'execució de les obres es perllongà fins als primers anys del segle XIX.

La possessió, immersa en el Pla de Mallorca, havia estat tradicionalment dedicada al cultiu de cereals; a partir de les hores, minvà la seva superfície en favor de la vinya i, sobretot, d'ametllers, figueres i garrovers. Les millores implicaren també el tancament de sementers, la construcció de marges i la millora de la xarxa hidràulica amb la construcció d'albellons, síquies, aljub i safareig. Les obres en les cases es plantejaren en termes neoclàssics i consistiren en: l'obertura d'un nou portal forà, la reforma de la clastra i l'ampliació de la planta noble. La intervenció més transcendent des del punt de vista estilístic, fou l'addició d'una escala de doble tram amb galeria de disseny pal·ladià. L'element apareix ja citat en una carta del 1800 signada per Antoni i dirigida al seu germà Josep. La solució original de la galeria ha estat particularment considerada per la historiografia de l'art, que va relacionar la traça amb els dissenys d'Isidro Velázquez.<sup>184</sup> Per altra banda,

---

destacar que portà a terme una intensa activitat política abocada a la instauració del règim constitucional i va ser batle constitucional de Palma (1814) fins al retorn de Ferran VII (Ferrer Flórez 2000).

<sup>184</sup> La influència del madrileny va ser proposada per Catalina Cantarellas (1981: 204) i ha estat generalment acceptada. Altrament, Aina Pascual i Jaume Llabrés són partidaris d'atorgar la direcció als germans Desbrull (Llabrés & Pascual 2009: 139). Quant a la cronologia s'han proposat diferents dates que la situen entre el 1807 i el 1813. Actualment, només resta la part inferior de la galeria, ja que la coberta, l'arc superior de coronament i part de les pilastres van ser desmuntats al primer terç del segle XX per perill d'esbucament.

l'execució de les obres ha estat atribuïda al mestre picapedrer Antoni Colom i a l'escultor Francesc Tomàs, professor de l'escola de dibuix de l'Acadèmia de Nobles Arts, els quals treballaren a la finca (Pacual & Llabrés 2009: 140).

El jardí es va ubicar a la part posterior de les cases, ocupant l'espai d'un antic hort. S'habilità un accés directe des de la planta noble, a través d'una escala que descendia d'una llarga terrassa amb vistes sobre el jardí. En l'actualitat està desmantellat i seria agosarat intentar una lectura a partir de la carta, però se'n conserven algunes traces que permeten una interpretació sumària del disseny.

Es desenvolupa en dues zones amb tancament perimetral, disposades successivament i en un terreny amb sensible desnivell. La primera ocupa l'antic hort, mentre que la segona es va dedicar a vinya. El primer jardí és annex a les cases i ocupa l'hort tradicional, del qual en queda l'arbrat de tarongers, magraners i caquiers. Està vorejat amb un emparrat, ja quasi desaparegut, i mostra restes de traçat ortogonal. En el lateral de les cases es creà una petita gruta amb brollador, ara inutilitzada, i s'instal·laren gàbies per animals exòtics -entre altres, tortugues i gallines faraones enviades de Malta-. Sembla que el jardí es va decorar amb escultures de fang cuit, de les que se'n veuen fragments espargits per l'actual hort. Amb aquest espai hi podem relacionar una carta d'Antoni signada a València el 26 d'agost de 1800, en la que informa al seu germà de la seva idea de com hauria de ser el jardí. El document va ser publicat per Bartomeu Pastor, del qual en reproduïm el següent fragment:

Poco partido se puede sacar del huerto de la casa, como las parras pruevan bien sera bueno el emparrado cubreindo el parterre con un dibujo ligero de ladrillos, con variedad de flores del campo amarillas y otros colores que forman una alfombra muy hermosa. Si las murtas y los boxes [box] se pudieran criar, seria bonito de ayudarlo un diseño por las orillas dándole varias figuras o formando un nudo igual. (citad per Pastor 2012: 308).



La continuïtat entre les dues zones del jardí es produeix a través d'un caminal central amb paviment emmacat. En el punt de connexió, s'aixeca una glorieta sobre quatre columnes amb entramat de coberta de fusta. Segons algunes fonts, va estar coronada per un bust de Baco, una representació prou clarificadora del destí productiu i, tal vegada, prova de l'erudició i admiració dels promotors envers la cultura clàssica.

És un gran espai quadrangular, tancat entre altres parets de paredat en verd acabades en esquena d'ase, tot voltat per passeigs perimetrals que, en origen, estaven dotats de llargs emparrats, dels quals es veuen algunes restes dels pilars. En els dos angles superiors, hi ha sengles bancs d'obra, amb un respallier insinuat amb el referit decoratiu del mur. Està dividit en dos quadres de cultiu, per un caminal central, elevat, i ambdós perfectament delimitats per un paretó baix i corregut als costats dels caminals laterals (Figura 57). En el mur del jardí, en eix amb el caminal, s'obre un portell des del qual s'accedeix als sementers més propers, i un camí condueix, a través de la garriga a una curiosa muntanyeta artificial. Construïda amb alts murs de contenció de paret en sec que segueixen un recorregut en espiral, és coronada per una torreta amb els paraments exteriors i interiors revestits amb petxines incrustades. Des del capdamunt, s'obté una panoràmica del jardí i dels entorns agrícoles de la finca (Figura 58).

Sembla que a començaments del segle XIX el conjunt de les reformes estava ja ben enllestit. Un dels visitants il·lustres va ser Gaspar Melchor de Jovellanos, que pernoctà a Roqueta el 23 d'abril de 1808 (Bejarano 2008 citat per Pastor 2012: 309). El projecte dels Desbrull reflecteix alguns dels ideals sobre els quals es fonamentà la cultura del jardí de la Il·lustració. Per una banda, la sensibilitat envers la natura es revela quan Antoni proposa la introducció de flors de camp com a composició vegetal de l'hort transformat en jardí; ara bé, la catifa resultant, restaria racionalitzada en parterres perfectament delimitats per bloquets de fang i bardisses de boix retallades. Per una altra banda, la configuració arquitectònica de la vinya, a la manera de jardí amb pèrgoles perimetrals, bancs pel repòs, glorieta i caminal central, ens remet a la convicció de la doble propietat del jardí com a espai

bell a la vegada que útil; si més no, al fet que de la utilitat se'n deriva el valor estètic, una categoria fonamentada sobre un plantejament fisiocràtic. L'aspecte queda palès en la presència d'una muntanyeta artificial des de la que admirà els camps conrats de la finca i el paisatge agrari del Pla de Mallorca.

Si l'ideari fisiocràtic trobà la seva expressió a Roqueta, l'ideal de l'intel·lectual il·lustrat es manifestaria plenament a la possessió de Raixa. Com encertadament va determinar Catalina Cantarellas (1981: 64-73), aquella constituí l'exemplificació del model de la vil·la italiana traslladada al context neoclàssic de Mallorca. Propietat de Joan Despuig i Dameto, IV comte de Montenegro, tanmateix fou la finca predilecta del seu germà el cardenal Antoni Despuig. Estant a Roma, en va planificar una profunda transformació per adequar-la com a "*palazzo nobile*", segons la seva pròpia expressió.

L'empresa suposaria la reforma i remodelació del conjunt de les cases i la creació dels jardins. Per a tals objectius, va contractar artistes italians i espanyols formats a l'acadèmia romana, i un experimentat jardiner escocès que havia treballat a Itàlia. Tant pel que fa a l'àmbit conceptual com al formal, l'opció de Raixa presenta clares similituds amb algunes experiències contemporànies que es dugueren a terme en diferents indrets de la geografia espanyola, entre les que es poden citar la finca de recreo El Deleite (Madrid) i el Laberint d'Horta (Barcelona). Tot i que el cardenal no va veure finalitzat el projecte, la seva vigència com a gran programa il·lustrat es mantindria i culminaria més enllà de la vida del seu promotor. Com ja hem anunciat, la configuració de Raixa i la seva aportació a l'eclosió del discurs cultural i artístic de la Il·lustració mallorquina, és objecte d'una anàlisi específica.



Làmina IV. Turista en els jardins d'Alfàbia. 1933. Fons: Europeana.



## 7 La sensibilitat romàntica i la jardineria eclèctica. De la segona meitat del segle XIX a les acaballes de la centúria

### 7.1 El descobriment del paisatge i l'exotisme del jardí

La popularització del jardí que es produeix arreu d'Europa en el context del romanticisme es constata també a Mallorca. Al llarg del segle XIX es produeix un progressiu increment en la construcció de jardins, tant en l'àmbit urbà com en el rural, en el marc de projectes institucionals i particulars. El fenomen transcorre absolutament imbricat amb el procés històric que derivarà en la definició d'un nou marc econòmic i social i que conduirà a la fi de l'Antic Règim.

A partir de la dècada de 1830, l'illa s'integrarà als fluxos de l'economia capitalista i s'assistirà a una incipient industrialització que, encara que no revestirà, ni molt manco, les proporcions revolucionàries d'altres indrets, tindrà una incidència territorial i demogràfica tant en la ciutat de Palma com en alguns nuclis de la part forana –entre altres, Sóller, Inca, Alaró o Esporles-. En l'àmbit social, el procés es traduirà amb l'ascens de la burgesia empresarial i la irrupció de les classes mitjanes (Morey 2004: 139-157; Santana 2004: 213-230) i també, amb el reajustament de l'encaix de la noblesa dins del nou entramat; hi persistirà el seu paper social com a referent a emular, però només podrà mantenir el poder econòmic a costa de la parcel·lació de llur patrimoni rural, cedint així part de la seva hegemonia a la burgesia.

En el context de les transformacions i de les problemàtiques que generen els canvis, el jardí serà objecte de particular atenció, es desplegaran nous programes i tipologies, i es desenvoluparà en un clima cultural i artístic dominat pel romanticisme.

El despertar del romanticisme a Mallorca es manifestà primer en l'àmbit literari, estimulat per la Renaixença, que prengué carta de naturalesa el 1840.<sup>185</sup> Alguns

---

<sup>185</sup> La Renaixença fou un moviment d'arrel catalana i influït pel romanticisme anglès i alemany, que significà el despertar de la cultura pròpia, caracteritzat per un fort sentiment catòlic i per la revaloració de les tradicions populars, la llengua i literatura autòctones.

dels temes gestats en el seu si tingueren irradiació en la concreció del discurs simbòlic del jardí. Un d'ells seria la figura de Ramon Llull (1232-1316), escriptor, filòsof, místic i missioner, al qual els intel·lectuals mallorquins de la Renaixença enaltiren com a símbol nacional i referent en l'articulació del neogòtic. Com veurem, l'evocació de Llull assumiria un protagonisme preferent en la concreció de l'ideari místic del jardí romàntic.

El clima cultural, guiat per l'ideal de la recuperació del passat nacional, es reflectí també en la producció arquitectònica amb el trasbals del classicisme i la irrupció del neogòtic, que desembocà en les més tardanes solucions eclèctiques i historicistes; moltes de les seves propostes constructives trobaren en el jardí un estimulant camp d'experimentació. Així mateix, la vocació romàntica envers el paisatge es manifestarà en el context de l'art i, específicament, en la pintura. De fet, en el darrer terç del segle XIX, el gènere del paisatge assoleix un gran prestigi i una progressiva demanda (Cantarellas 1980). El pintor Joan O'Neill en fou el vertader impulsor i hi dedicà un *Tratado del paisaje*, el primer publicat a Espanya el 1862. El gènere es consolidà amb Antoni Ribas, Antoni Fuster i Gaspar Terrassa per convertir-se després en el camp de batalla de la modernitat pictòrica amb les aportacions de Santiago Rusiñol i Joaquim Mir, entre d'altres.

En aquest context històric i artístic, l'art del jardí es desenvolupa sustentat en un doble marc teòric, que mantindrà la seva vigència al llarg de tota la centúria: per una banda, fonamentat sobre la categoria de l'útil i, per l'altra, fornit i articulat per la poètica romàntica i la seva sensibilitat envers la natura. Ambdós discursos, com hem pogut comprovar, es gestaren en el si de la Il·lustració.

En relació a la concepció útil, el jardí assumirà una funció social, de servei públic, amb finalitats higienistes i recreatives que tindrà especial incidència en l'àmbit urbà. Així doncs, la jardineria urbana es consolidarà com a camp d'acció preferent de la política municipal i institucional encaminada a la millora de les condicions estètiques i de salubritat de la ciutat. Els programes d'actuació inclouran la introducció de noves tipologies, entre els que gaudiran d'una atenció especial els passeigs, salons i gloriets. Caldrà sumar-hi alguns dels programes heretats del

període anterior, que reeixiren amb força durant aquesta etapa, com fou el cas del jardí botànic. En definitiva, el discurs local de la jardineria s'adapta a les coordenades generals que caracteritzen l'esdevenir a Espanya (Luengo & Miralles 2007: 90), tant pel que fa a les preferències tipològiques com en el desplegament de les diverses tendències estilístiques; en ambdós aspectes, Madrid seguirà marcant les pautes.

Natura i paisatge són les claus essencials de la poètica romàntica. I és en l'àmbit dels jardins on s'expressa en tota la seva dimensió. La visió sensible de la natura s'estableix com a fonament ideològic sobre el qual es bastirà el desenvolupament d'un nou programa constructiu en l'àmbit de la residència rural. El jardí s'hi contemplarà com a part indefectiblement vinculada i, sense menystenir el valor representatiu, es posarà l'accent en els aspectes lúdics i paisatgístics. En conseqüència, s'hi desplegarà l'estètica de la sensibilitat, l'emoció i la sorpresa. Caldrà però, diferenciar dos tipus de realitzacions: les que es duen a terme en el marc de les possessions de la noblesa i les que es produeixen en les residències de camp de la burgesia benestant. Els mateixos contemporanis les contemplaren com a fets diferenciats. És clarificador el següent testimoni de Juan Llabrés Bernal en el següent fragment publicat el 1864:

Hemos oido a diferentes personas aplaudir no solo la mejora que cada día va observándose en los caminos, más también el exquisito gusto con que los propietarios de las fincas van hermoseándolas. A la justa celebridad que desde antiguo tienen adquirida las posesiones de La Granja del Sr. Fortuny, Raxa del Sr. Conde de Montenegro y Alfabia del Sr. D. Luis Zaforteza, se añade hoy día la del elegante y bien adornado castillo de Bendinat del Sr. Marquès de la Romana, con su iglesia adjunta, de la posesión del Terreno de los Sres. Rubert, de son Berga del Sr. D. José Zaforteza y de Canet del Sr. D. Fausto Gual de Torrella, arreglando también su casa de recreo y jardín adjunto con gran gusto y crecido coste D. Domingo Coll, del comercio, incluyendo una hermosa capilla” (Llabrés 1966, T. IV: 200).

La relació no és exhaustiva, però sí prou indicativa de les finques socialment representatives. A més a més de l'evident antiguitat de les primeres i la modernitat de les segones, es constataran disparitats substancials tant pel que fa al discurs com en la concreció estètica dels respectius jardins. Malgrat tot, en ambdós casos es verifiquen els gustos i les modes dels corrents més innovadors del continent. En les grans possessions es materialitzarà un programa significativament influït pel paisatgisme en termes pintorescos, de manera que els jardins adoptaran la tipologia de parc i el paisatge es constituirà com a factor determinant. En canvi, en les noves finques de la burgesia, de més reduïdes dimensions, es desplegaran els gustos artístics particulars d'acord amb l'ample gamma de possibilitats que alimenten l'eclecticisme.

A parer nostre, en el despertar de l'aprehensió de la natura com a paisatge que, cal considerar el ressò que exercí la percepció dels viatgers i artistes romàntics. Imbuïts en el clima del *Grand Tour*, al llarg del vuit-cents, recalaren a l'illa a la recerca del primitiu i de l'exòtic.<sup>186</sup> Llavors, en el llenguatge local dominava la visió geogràfica de la natura expressada en termes de territori i de país. En canvi, en l'obra dels viatgers la descripció es fonamenta en les categories del bell, sublim i pintoresc. Amb tot, cal destacar que el discurs científic elaborat pels il·lustrats no fou indiferent a la bellesa de l'illa; un aspecte que és latent en la descripció de Jovellanos, la sensibilitat del qual no va passar desapercibuda entre els intel·lectuals illencs. En un article de José Subirà que es publicà a *La Almodaina* (12-01-1907) es llegeix:

---

<sup>186</sup> Els viatgers que visitaren l'illa al llarg del segle XIX i principis del XX procedien majoritàriament d'Anglaterra, França, Alemanya i Espanya, especialment de Catalunya. La nòmina és extensa i molts dels seus noms són prou coneguts. Per a una relació exhaustiva es poden consultar les obres de Joan Miquel Fiol Guiscafré (1990 i 1992) sobre els viatgers anglesos, i la de Germà García Boned (2003) pel que fa als alemanys.



Antes de Jovellanos, Mallorca parecía un país sin alma. Era... una tierra; una de tantas tierras de las cuales se cuentan la producción, la bondad del clima, el grato sabor de las frutas, la abundancia o escasez de agua, la cosecha del aceite, la cosecha de almendras... Ahora se diría que tiene dos personalidades: la personalidad exclusivamente geográfica o del registro de hipotecas, y la personalidad encantada a que la ha conducido, poco a poco, la transfiguración del arte y la poesía.<sup>187</sup>

Sota la mirada del romàntic l'illa és exalçada com a un paisatge mític, un jardí de les Hespèrides que troba a la vall de Sóller, coberta d'horts de tarongers, el màxim exponent (Laurens 1840). Alhora, la Serra de Tramuntana s'esdevé l'experiència de paisatge més potent, on la natura es revela amb tota la seva salvatge plenitud, "sublim" per a George Sand (1841); alhora, els seculars camps conrats, modelats en marjades i construïts pel treball de l'home -que "destrueix i crea nous panorames" en paraules de Jovellanos (2010)-, són l'expressió del paisatge primitiu.

Així, la literatura de viatges i les imatges que la il·lustren configuren un corpus lexicogràfic i iconogràfic sobre el qual es va anar bastint el binomi Mallorca-paradís.<sup>188</sup> Serà doncs a partir de l'experiència forana que s'anirà desgranant el procés estètic a través del qual el territori havia d'esdevenir paisatge. Consideram que aquest és un dels legats més significatius i transcendents de l'obra literària i visual dels artistes i viatgers romàntics.

---

<sup>187</sup> La cita va ser recollida per Rubén Darío a *La isla de oro* i recuperada per Fernández (2001: 118) en l'estudi que precedeix l'edició d'aquella obra.

<sup>188</sup> Existeixen alguns estudis que han analitzat amb especificitat la visió paradisiaca de Mallorca en l'obra dels viatgers vuitcentistes. Són de referència l'anàlisi de Guillem Frontera (1987) i el més actualitzat de Carme Riera (2011) que forma part de l'obra col·lectiva sobre els diversos aspectes en que incidiren els viatgers en la seva mirada de les Illes Balears, tals com en la revisió del discurs local sobre el territori analitzat per Francesca Tugores (2011) i els efectes en la renovació de la pintura de paisatge estudiat Francesca Lladó (2011).

Finalment, la visió amable i benèfica de la natura que llavors es difon entre les classes populars, incentivarà la pràctica de nous costums relacionats amb l'esbarjo, com l'estiueig i les sortides al camp. Ho testimonia Llabrés Bernal quan, referint-se als anys 70 del segle XIX, afirma: "Durante la primavera intensificáronse las excursiones campestres los días festivos, quizá por efecto de la paz reinante" (Llabrés Bernal 1971, Vol. V: 365). A nivell constructiu, es traduirà amb la proliferació de les segones residències suburbanes i en el sorgiment dels primers nuclis de casetes d'estiueig en diferents punts de la costa mallorquina (Seguí 2001: 72-73). Majoritàriament, els jardins hi assumiran un paper preeminent, no sempre per les seves dimensions, sinó com a espai definatori de les noves tipologies edilícies. És més, el seu desenvolupament serà alentit entre l'alta burgesia com a objecte de consum conspicu. Alhora, constituïran les màximes representacions del gust eclèctic, predominant entre la burgesia benestant i les classes populars.

El fenomen del jardí assumeix tal dimensió que, a parer nostre, constitueix una de les manifestacions artístiques més autèntiques del romanticisme a l'illa. Així es pot considerar si ens atenim a la tesi que sosté Marià Carbonell (2004: 492-497) segons el qual, el moviment romàntic va ser més aviat aparent i superficial, sense profundes implicacions polítiques i estilístiques. L'afirmació es base en l'esdevenir de l'arquitectura del període, caracteritzada per la superposició i les oscil·lacions entre el classicisme neorenaixentista i la irradiació del neogòtic que desembocà, a finals de la centúria, en solucions historicistes i eclèctiques.

Precisament, l'argumentari de la indefinició estilística sobre el qual es qüestiona el veritable èxit del romanticisme en arquitectura, constitueix, com s'ha explicat, l'essència que regeix el jardí romàntic a Espanya i, per emulació, a Mallorca. Encara més, consideram que en el nostre camp d'estudi, s'assoliren uns resultats artístics semblants als d'altres territoris destacats de la geografia espanyola -com puguin ser Madrid o Catalunya- i, fins i tot, hi trobarem algunes de les realitzacions més plenament romàntiques, com fou el cas del parc de Miramar creat per l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, al que en dedicam un apartat específic.

## 7.2 La culminació del projecte il·lustrat del jardí científic. El jardí botànic de l'Institut Balear

L'any 1836 es va fundar l'Institut Balear, el primer centre de segon ensenyament de l'Estat espanyol, la creació del qual havia estat reiteradament sol·licitada per la Societat Econòmica. Dos anys més tard s'instal·là al convent de Montision, que havia estat alliberat amb l'exclaustració. La tasca docent s'inicià segons el pla d'estudis elaborat per la Societat Econòmica, en el qual s'incorporaven com a matèries obligatòries l'agricultura, la botànica i la història natural. El primer professor de l'assignatura va ser Pere Josep Trias, fill de Pere Vicenç, l'esmentat propietari del jardí botànic del Coll d'en Portell.

Les preferències disciplinàries i la metodologia pràctica de l'ensenyament de l'agricultura i la botànica exigien la disponibilitat d'un jardí botànic i d'experimentació. Així, l'any 1842 es va formar el jardí de l'Institut sota la direcció de Francesc Manuel de los Herreros Schwager (1817-1903), que ostentà el càrrec entre 1846 i 1900. Va ser un home emprenedor i compromès amb la pràctica totalitat dels projectes per a la millora i el progrés de les Balears, tant en els àmbits científic i cultural com en econòmic i industrial, alhora que va esdevenir una figura clau en el desenvolupament de les empreses de l'Arxiduc. D'entre les moltes activitats que impulsà a l'Institut, completà l'herbari i la col·lecció de productes naturals de les Illes Balears, la instal·lació dels gabinets de física i d'història natural i el laboratori de química (Pomar 1990: 164-167).

El mateix Herreros féu l'única descripció que coneixem del jardí, que constitueix el bessó de la memòria del curs de 1861-1862.<sup>189</sup> Es formà a l'antic hort conventual, en un solar irregular d'uns 905 m<sup>2</sup>. Ocupava dues terceres parts del terreny, mentre que l'altra estava dedicada a l'aclimatació i a l'experimentació. Seguia un traçat doble en creu, flanquejat per dos camins laterals, amb vint-i-quatre quadres que contenien un total de dues-centes cinquanta espècies, algunes exòtiques, ordenades segons el sistema de Linné. Es preveia la possibilitat d'incrementar-ne el nombre amb l'aportació de les llavors que havien estat sol·licitades als jardins

<sup>189</sup> Document 3 de l'Annex documental.

botànics de Madrid i Barcelona, per a les quals s'havien disposat ja els pertinents tests. Herreros esmenta les dues grans mancances infraestructurals que patia el jardí, la mala qualitat de la terra i la insuficiència d'aigua, alhora que informa de la necessitat de resistemitzar les plantacions.

La inclusió de la descripció del jardí en la memòria del dit curs es revela al final del text: la intenció d'alliberar el solar per a construir-hi un nou edifici per a interins. Per aquest motiu, l'Institut, juntament amb l'Ajuntament de Palma, havien cursat ja la sol·licitud d'un altre terreny, el de l'antic jardí botànic, llavors hort de l'Hospital. El context va venir propiciat pel procediment d'expropiació forçosa vinculat al procés de desamortització, que havia iniciat l'administració de l'Estat l'any 1860. En l'escrit es posa de relleu la importància de comptar amb un jardí botànic pels ensenyaments d'agricultura i botànica, encara inexistent, i es relacionen els factors favorables del lloc. És interessant destacar la vigència del plantejament il·lustrat com a argument principal sobre el qual es basteix la sol·licitud, la creació del qual es reivindica partint de la utilitat del jardí botànic com a instrument indispensable pel progrés de la "humanitat".

La sol·licitud no va obtenir una resposta favorable, però serví per aturar temporalment el procediment d'expropiació. Tanmateix, aquesta problemàtica es va mantenir vigent fins a la dècada dels vuitanta i provocà enfrontaments directes entre les diferents administracions.<sup>190</sup> Tal com ja hem esmentat, el destí definitiu de l'antic jardí botànic va ser el seu total desmantellament a finals de la centúria.

Sembla que durant alguns anys el jardí botànic de l'Institut va deixar de funcionar i la seva activitat es va reprendre el 1871, sense que s'haguessin esmenat però les mancances heretades. Al llarg de la següent dècada es van poder construir un dipòsit d'aigua i es reconstruí la tàpia de l'hort. Les millores també contemplaren el

---

<sup>190</sup> El 1884 la Diputació Provincial interposava un recurs d'alçada contra tel Ministeri d'Hisenda en el que sol·licitava novament l'exclusió de l'hort del llistat de béns a desamortitzar. La documentació generada evidencia que l'activitat principal era l'horticultura, emperò la mateixa administració utilitzava el terme jardí botànic quan es referia a la seva contribució a l'ornat públic. Presumiblement, l'afer es va resoldre a favor de l'administració local, perquè al llarg d'una dècada es comptabilitzen despeses per a les obres de manteniment i millores subvencionades per la Diputació (Roman 2005: 80).

guariment del jardí. Així, durant el curs de 1882-83 es va substituir el brocal per una font coronada amb l'estàtua de Ramon Llull (Herreros 1882-1883). L'elecció de la insigne figura ens remet a l'esperit de la Renaixença i a l'exaltació de la figura del beat que en el camp de la jardineria.

### 7.3 L'apogeu de la jardineria urbana

La concreció del verd públic a Palma se cenyeix essencialment a les qüestions exposades en termes generals. Com a programa constructiu va seguir essent, de fet, el camp més interessant de les obres públiques que vendrien motivades per esdeveniments històrics i fets polítics. Durant el període isabelí els projectes d'enjardinament de l'interior de la ciutat van aconseguir un auge creixent i gravitaren en el Born i als seus voltants immediats (Cantarellas 1981: 229-230). Els programes contemplaren la creació de nous jardins, la plantació d'arbres en nombroses vies i places, i l'obertura l'Hort del Rei als ciutadans. En l'habilitació dels nous jardins i alberedes hi contribuí l'alliberament de solars abans ocupats per convents per efecte del procés de la desamortització.

També les teories higienistes varen tenir un cert ressò a Mallorca. Des de la segona meitat del segle XIX, la creació de jardins es va argumentar sobre criteris relacionats amb la seva aportació a la millora de les condicions de l'aire de la ciutat, aleshores constreta per les murades. Àdhuc, els tipus d'arbres escollits va ser motiu d'algunes polèmiques. La més significativa va estar protagonitzada pel professor Pedro Estelrich, catedràtic d'agricultura de l'Institut Balear. En una sèrie d'articles publicats al diari *Ultima Hora* entre 1890 i 1896 en la secció titulada "Mis campañas", va defensar la substitució dels arbres de la Rambla, els fruits dels quals eren nocius per a la salut pública. A més, va denunciar reiteradament el tractament equivocat que, segons ell, rebien els arbres de Palma, amb podes tardanes i excessives.<sup>191</sup> Les seves prediccions quedaven reflectides en el pobre aspecte que

---

<sup>191</sup> Tots els articles es van recollir en un llibre publicat el 1901 amb el mateix títol que la secció del diari.

mostraven els plataners de la Rambla “maltrechos y medio muertos por una poda mal ejecutada”, i advertia: “Los primeros, antes tan hermosos, no volverán a recobrar jamás su hermosura; y la sombra benéfica que proyectaban en verano no volverá ya a mitigar el calor que sufren cuantos ahora pasean por la Rambla en la estación calorosa” (Estelrich 1901: 4).

L'Ajuntament de Palma impulsà diverses mesures per a la gestió, control i proveïment de les zones verdes públiques. Es constituí una comissió específica d'arbrat, camins i passeigs, es creà un nou cos de treballadors municipals, els guarda passeigs, i es formà el viver municipal del Tirador. La Comissió va realitzar una intensa activitat; entre d'altres temes, s'ocupava de decidir sobre la renovació de l'arbrat, per a la qual sol·licitava catàlegs als ajuntaments de València i de Barcelona (AMP, FP, 1731/II), de la gestió del viver i d'establir i controlar les tasques dels guarda-passeigs. Involucrada en el context del debat higienista, en la sessió de l'11 de novembre de 1902 acordà la substitució de l'arbrat de la Rambla per àlbers blancs, “por ser nocivo a la salud pública el polvillo de su fruto”, recollint les recomanacions que havia fet a tal efecte la Reial Acadèmia de Medicina i Cirurgia de Palma (AMP, FP, 1731/II).

Tanmateix, la replantació es va produir dos anys més tard, entre d'altres qüestions, per la dificultat de trobar els cinquanta-quatre àlbers requerits amb les condicions adequades. Així mateix, les primeres notícies dels guarda-passeig daten del 1831, en motiu de les obres a l'albereda de la Rambla i de la Princesa (Born) (AMP, Leg. 909/IV). Anys més tard, el 1855 es redacten unes “Obligacions dels guarda-passeigs” (Llabrés & Pascual 2008: 105), entre les que se es preveïen les tasques pròpies de la cura dels jardins i l'arbrat, juntament amb la seva vigilància.

El 1895 l'esmentada Comissió elaborà un document en el que es distribuïen les tasques dels guarda-passeigs, que esdevé revelador per conèixer amb relativa exactitud la gestió i els tipus de jardins de la ciutat.<sup>192</sup> El servei era cobert per tres guardes, Josep Roser, Jaume Cànoves i Bartomeu Salom, que s'encarregaven de la

---

<sup>192</sup> Document 4 de l'Annex documental.

neteja, cura i vigilància dels jardins, a més del viver del Tirador, i de fer una revisió setmanal a tots els espais arbrats. A l'interior de la ciutat hi havia aleshores: el passeig de la Rambla; els jardins de la Glorieta i del carrer Palau; les places arbrades de l'Oli, la Mercè, Santa Eulàlia, de la Consolació, de la Llonja i Drassanes; els carrers arbrats de Sant Alonso i de la Unió; i les places que es formaven davant les portes de les murades com les de Santa Catalina, de Sant Antoni, de Joanot Colom i de l'Olivar. Extramurs de la ciutat, hi havia els camins arbrats de Jesús fins al cementeri i el camí de Ronda que disposava de doble alineació d'arbres des de la carretera de Sóller a la porta de Sant Antoni.

Amb tot, els màxims exponents de la jardineria durant aquest període foren els passeigs existents de la Rambla i el Born, els quals serien objecte de successives intervencions tendents a definir-los segons el model del saló inaugurat en el passeig del Prado. S'hi sumaren el jardí de la Glorieta de la Reina i l'obertura de l'Hort del Rei com a jardí públic. En l'àmbit estilístic, es configuraren segons la tendència neoclàssica, encara persistent durant la primera dècada del segle XIX, va succeir, entorn de meitats del segle, l'estil isabelí, caracteritzat per la incorporació de parterres en corba, com els de la terrassa superior del Reial Jardí Botànic remodelada el 1875. Després, cap a la segona meitat del segle, en un context arquitectònic dominat pels neos, es desplegà l'eclecticisme; la combinació de dissenys formals amb els parterres orgànics i de les construccions rústiques amb els quioscos neoàrabs i neogrecs. El nou jardí botànic n'esdevindria més representatiu.

### El Saló de la Princesa

A principis de la dècada de 1830 el Born seguia essent una àmplia esplanada de traçat irregular, amb alguns arbres al capdamunt i una síquia de drenatge que corria oberta. Durant la regència de Maria Cristina, l'Ajuntament de Palma va acordar la seva remodelació com a homenatge de la ciutat al jurament d'Isabel II.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> La reforma del Born, les successives remodelacions de què va ser objecte al llarg del segle XIX i les implicacions urbanístiques i estilístiques varen ser acuradament explicades per Catalina

La proposta, concebuda pel regidor Manuel Santander, es decantà per la tipologia de saló. Les obres s'iniciaren el mes d'abril de 1833 segons el pressupost presentat per Tomàs Abrines, a les hores arquitecte major de la fortificació (AMP, 911/exp. 7.050). El saló es vertebrà amb quatre filades d'acàcies i un passeig central destinat als vianants, sensiblement elevat, delimitat amb bancs correguts de pedra i espatlleres de ferro. S'hi practicaren quatre entrades, dues als laterals i dues principals a cada un dels extrems. Les principals s'adornaren amb quatre esfinxs sobre alts pedestals, treballades en pedra de Santanyí per l'escultor Jacint Mateu, i amb inscripcions en honor de la Casa Reial i dedicatòria a la princesa María Isabel Luisa de Borbón.

Com va ser freqüent en els passeigs de l'època i a diferència de les alberedes setcentistes, la varietat vegetal assumí una notable atenció. Pel que es desprèn de la documentació, per a la configuració del saló del Born s'havia previst una combinació d'arbres d'alt port i de diferent estructura formal, que varen ser sol·licitats als ajuntaments de Barcelona i València. En les dues relacions s'inclouen, a més d'olms i castanyers, "100 chopos de Lombardía –àlbers- finos de figura piramidal y 8 llorones o sauces", "90 falsas acacias, vulg. acacias blancas, 40 cicamoros [sic], 40 moreras de China, 100 arcenmundos [sic], vulg. berniz del Japón".<sup>194</sup> Acàcies, salzes ploraners i castanyers, juntament amb els tradicionals oms, eren de fet els arbres més comuns als passeigs de l'època i alguns dels que s'havien incorporat recentment al saló del Prado.

Amb la combinació d'arbres proposada, en el Born s'haurien aconseguit contrastos visuals contundents entre, per exemple, la geometria piramidal dels àlbers i el suggestiu perfil de les branques caigudes dels salzes, tot plegat tendent a formalitzar un ambient romàntic segons els principis de la jardineria mixta.

---

Cantarellas (1981: 437-491). Les dades aportades i les fonts documentals segueixen sent les essencials per a la interpretació i l'aportació del Born en el camp de la jardineria pública vuitcentista.

<sup>194</sup> AMP, Leg. 911, 7050, f. 36 i s. El document va ser publicat per Catalina Cantarellas (1981: 438).



Tanmateix, si ens guiam pel gravat d'Antoni Furió (1840), sembla que només es van arribar a plantar les acàcies en filada i dos salzes a l'extrem superior (Figura 59). Hi contribuiria també la combinació dels salzes amb la font neoclàssica que, tot i que no estava prevista inicialment, finalment s'incorporà atenent a raons utilitàries. La seva tipologia, que era desconeguda a Mallorca, remetia clarament al disseny classicista del monument projectat per Isidro Velázquez el 1812 en el punt de confluència entre el Born i el tram del Teatre; una gran pica de planta circular ornada amb un alt obelisc assentat sobre quatre tortugues de bronze i coronat pel rat-penat de l'escut de la ciutat.

Les diferents intervencions que es produïren amb posterioritat afectaren essencialment l'entorn del Born, tendiren a ampliar la seva projecció urbana i a renovar la fesomia urbana d'acord amb el gust classicista encara imperant en les primeres dècades del període isabelí.

El programa es concretà amb la construcció de la porta del Moll i del monument a Isabel II. El 1835 s'iniciaren les obres de la nova porta d'accés a la ciutat des de la mar, en substitució de l'antiga oberta el 1620. S'aixecà en eix amb el saló del Born, de manera que es configurava com a tancament de la perspectiva visual del renovat passeig. Va ser projectada per l'arquitecte Llorenç Abrines, mentre que la decoració escultòrica va ser contractada a Jacint Mateu. Era de doble buit, coronada per un àtic i ritmada amb columnes jòniques, que ostentava l'escut reial i la inscripció *Reinando Isabel II. Año 1835*.<sup>195</sup> L'estructura gramatical classicista remetia novament al disseny que dues dècades abans havia previst Isidro Velázquez per a la porta de la Llibertat (Cantarellas 1981: 306).

Dècades més tard, s'incorporà un nou element a aquella perspectiva urbana. El 1860 es projectà el monument a Isabel II com a homenatge de la ciutat amb motiu de la visita de la reina, que un any més tard en va posar la primera pedra. El monument va ser costejat per la Diputació provincial, obra en la qual invertí 20.000

---

<sup>195</sup> La porta va ser demolida l'any 1873 en el context d'una reforma d'eixample parcial. En canvi, l'antiga porta es conservà i el 1888 s'instal·là al jardí de la Llonja, lloc que encara ocupa (LLABRÉS 1886-1890, Vol. VII: 208).

duros (AMP, FP, 1055/III). Formava una rotonda envoltada de jardineres per a flors, amb una peanya central sobre la qual s'erigí una escultura de la reina. Pocs anys després de la seva finalització, el 1868 va ser demolit en el context d'eufòria revolucionària esdevinguda amb *La Gloriosa*.

La darrera reforma important del saló es va produir el 1877. El seu tram central es perllongà incorporant l'espai que havia deixat lliure el monument i acabant en forma de rotonda. En l'operació, que fou dirigida pel regidor de l'Ajuntament Manuel Billón, es varen renovar els arbres del passeig i s'incorporaren les columnes coronades amb hídries, que encara avui constitueixen els motius ornamentals més representatius juntament amb les esfinxs. Pel que fa a les qüestions relatives al manteniment i a la substitució de l'arbrat, la documentació és minsa i no permet treure conclusions definitives. A través de l'activitat de la Comissió municipal d'arbrat, camins i passeigs sabem que el 1896 es considerava la substitució dels àlbers que es trobaven en mal estat (AMP, FP, 1731/II). No se'n donen detalls, però podem considerar que seria en aquell context quan s'eliminaren les varietats d'arbres i s'uniformitzà la plantació dels plataners que configuren el Born en l'actualitat.

L'activitat renovadora entorn del saló del Born tingué una gran transcendència social i urbanística. Per una banda, es convertí en el punt nuclear de la societat ciutadana. Per l'altra, des del punt de vista urbanístic, implicà la modernització de la imatge de la ciutat isabelina, dominada pel romanticisme, en el que hi contribuí de manera particular la Glorieta de la Reina.

#### La Glorieta de la Reina i l'Hort del Rei

El mes de desembre de 1863 s'inicià la construcció del jardí o Glorieta de la Reina, que seria el primer jardí públic de Mallorca. Es bastí en el solar que havia ocupat l'extingit convent de Sant Francesc de Paula, afectat per la desamortització i demolit el 1837. El terreny formava una àrea triangular, amb un fort pendent, situat al final del Born, al costat del monument dedicat a Isabel II. La creació del

jardí va revestir caràcter de projecte polític, com a expressió de la fidelitat de l'illa a la corona d'Espanya i al règim sustentat per Isabel II, i vinculat a l'embelliment de l'entorn del monument de la reina.<sup>196</sup>

La responsabilitat de l'obra va recaure en l'Ajuntament de Palma, en compliment de la Reial Ordre en la qual es dictaven les disposicions generals del projecte que preveia la construcció del monument i del jardí immediat. Les obres no seguiren, però, el mateix ritme constructiu i tant la Diputació com el Govern Civil hagueren d'impel·lir a l'Ajuntament al compliment de la reial disposició.<sup>197</sup> Per la seva banda, aquell justificà la inconveniència d'iniciar les obres esgrimint motius relacionats amb la deficiència d'aigua i en el perjudici que suposaria la coincidència dels treballs. Els arguments van ser rebutjats amb rotunditat, alhora que instava a l'Ajuntament a seguir els suggeriments de l'arquitecte provincial sobre l'aspecte general que hauria de tenir el jardí: ocuparia el centre de la plaça, voltant el monument, ornat amb flors i altres plantes, seguint l'exemple de les glories que últimament endreçaven els monuments i les fonts de Madrid.<sup>198</sup> Pocs dies després, el govern municipal aprovava la proposta feta per la comissió de passeigs, de 27 d'agost, per a la construcció del jardí de la Reina amb un pressupost de 40.000 reals.

---

<sup>196</sup> La documentació sobre el jardí de la Reina conservada a l'Arxiu Municipal de Palma (AMP, FP, 1055/III i IV), permet resseguir els motius i les circumstàncies precises en què es va decidir la seva creació, els detalls del projecte i les dificultats inicials que provocà al promotor. En relació al projecte, l'expedient administratiu només inclou la memòria però no el plànol, tot i que són contínues les referències a la seva existència. Desafortunadament, la recerca portada a terme en la secció de plànols de l'Arxiu Municipal va resultar infructuosa.

<sup>197</sup> En la missiva del Govern Civil dirigida al batle de Palma poc abans de la finalització del monument, el mes d'agost de 1863, s'advertia de les conseqüències polítiques que implicaria la inactivitat de l'Ajuntament en la percepció del monument, que quedaria "aislado, desairado, lo cual dará sin duda lugar a no pocas interpretaciones" (AMP, FP, 1050/III).

<sup>198</sup> "El pensamiento del Arquitecto provincial no puede ser en mi concepto mas recomendable. Un pequeño jardín o parterre en el centro de la plaza, y algunas plantas y flores alrededor del monumento, embellecerían notablemente aquel sitio, y esto a no dudarlo sería de un coste insignificante. A las inmediaciones de todos los monumentos de Madrid se ven esas agradables glorietas, y aun se han colocado recientemente alrededor de todas las fuentes públicas" (AMP, FP, 1055/III: carta de 12 de juny de 1863:)

La voluntat expressada en l'acta de la comissió, presidida per Andreu Rubert, fou que el jardí havia de mostrar als ciutadans les darreres tendències i gustos imperants en qüestions de jardins públics. Per a tal objectiu, es decidí prendre com a model el jardí del Parterre del Retiro de Madrid.<sup>199</sup> No obstant, subtilment, la comissió introduí un canvi radical respecte de l'objectiu principal que havia motivat la creació del jardí, això és, l'embelliment i ornat del monument. Tot just després d'afirmar-se en la voluntat d'assumir tal encàrrec amb una redacció eloqüent i adulatòria, es decidí que el lloc escollit seria el terreny de l'antic convent de Sant Francesc de Paula, al costat del monument. La intenció clara era: sense esmentar-ho, es pretenia deixar lliures els voltants immediats del monument per a servir al trànsit rodat.

El projecte del jardí va ser redactat per l'arquitecte municipal Josep Frontera Vanrell (1787-1872) i se'n contractà l'obra a Bernat Sureda, mestre picapedrer, després de dues fallides subhastes públiques que quedaren desertes per manca de propostes. La memòria del projecte destaca les condicions favorables que presenta el solar esmentat, situat a la confluència de tres carrers (Victòria, Porta del Moll i el carreró de Can Frasquet), que defineix una àrea triangular i discorre amb fort pendent.<sup>200</sup> Inclou també arguments relacionats amb la higiene pública i la millora de salubritat de l'ambient. Així, afirma que en una ciutat tancada, de carrers estrets i angulosos i amb alts nivells d'humitat, és recomanable l'obertura d'espais airejats i assolellats. A més, es considera que l'activitat de les plantes ajuda a la descomposició de les matèries orgàniques i té efectes renovadors en l'oxigen i depuradors de l'ambient. La qüestió de l'aigua es resoldria amb la canalització de la procedent d'un dipòsit de l'antic convent dels Dominics, també extingit.

---

<sup>199</sup> "Guiada por estas razones la Comisión que suscribe ordenó al arquitecto municipal la formación de un proyecto de jardín o glorieta, que aprovechando la desigualdad del terreno imitase hasta cierto punto el bello Parterre que existe en el Retiro de Madrid; el arquitecto municipal ha interpretado perfectamente la idea de la Comisión y ha presentado el diseño que se acompaña" (AMP, FP, 1050/III).

<sup>200</sup> Document 5 de l'Annex documental.

El pressupost previst era, tal com hem esmentat de 40.000 reals, executable en dues fases. Una primera, a la que s'hi destinaven 12.000 reals, que s'executaria de forma immediata i que quedaria enllestida per a la inauguració del monument. S'hi contemplaven, a més de les partides per a les obres de condicionament del terreny i materials, dues construccions: una ocellera de fusta i la caseta del guarda. Es fixava a més una partida pel transport d'arbustos i plantes, encara que no s'especifiquen les espècies.

Josep Frontera proposà un jardí estructurat en tres nivells, de planta triangular i configurat a partir del predomini dels elements vegetals. L'entrada es disposava a la base del triangle, en línia amb el monument, integrada en una estructura vegetal de quatre arcs de xiprer. El primer terraplè es va dissenyar a manera de vestíbul amb bardisses de boix o murta als costats, i tota la paret frontal que salvava el desnivell, coberta amb murta i plantes enfiladisses. En el centre del parterre es preveia un brollador que projectés un alt raig d'aigua, tot voltat per un banc de marès corregut, seguint el perfil artificios del terreny.

Per a l'accés al segon nivell s'habilitaven escales practicades al marge de contenció, en un recorregut sinuós entre bardisses de murta. La terrassa es definia amb un espai central, a manera de mirador, ornat amb plantes i flors, des del qual accedir a les platabandes laterals. Al tercer nivell, a l'angle superior del triangle, s'hi ubicava la caseta del guarda dissenyada a manera de quiosc. Tot el perímetre del jardí s'engalanava amb jardineres aïllades i perfectament delimitades. Quant al disseny del mobiliari i dels elements ornamentals (taules i bancs) es determinà una estètica rústica derivada de l'ús de pedres calcàries, amb formes orgàniques i foradades. El detall és interessant perquè, segons afirma l'arquitecte, l'ús d'aquest material era encara desconegut en la jardineria mallorquina.

El projecte de Josep Frontera s'executà en els aspectes essencials, tot i que va patir algunes modificacions. El 1864, a sol·licitud d'un grup de veïns, es va modificar l'angle superior del jardí, projectat en punta, per una línia corba; s'evitava així perjudicar l'edificabilitat d'un solar immediat, i es considerava més adient i en harmonia amb les línies corbes de la glorieta (AMP, FP, 1055/III, f. 44). Per altra

banda, les fotografies de finals del segle ens permeten plantejar que, possiblement, la façana de xiprers no es va arribar a concretar i seria substituïda per l'actual tancament amb balustrada de marès, tal com es pot veure en una fotografia del 1893 (Figura 60). A finals de la centúria, l'any 1896 l'Ajuntament acordava arreglar el jardí en la forma que proposava l'arquitecte municipal. Per a tal efecte es van adquirir pedres rústiques de Son Burdils –una possessió pròxima a Palma- i s'acordà la compra de més arbres, tot i que no s'especificuen les varietats (AMP, FP, 1731/II).

En definitiva, tot i les inicials motivacions polítiques, el jardí de la Glorieta es va concebre sota una clara consciència de servir a l'embelliment de la ciutat, sustentat en criteris d'utilitat i d'higiene pública gràcies als efectes saludables de les plantes. El primer jardí públic de Palma s'erigí com a model de la nova jardineria, tant pública com privada. L'opció pel romanticisme d'aire tendent a l'eclecticisme, es bastí sobre el protagonisme del verd, el disseny sinuós de la construcció i la definició orgànica dels elements. L'ús de la pedra rústica procedent de l'entorn s'establí com a tret característic per a la formalització d'un ambient romàntic i aviat aconseguiria un èxit remarcable. De fet, seria el material preferit en el disseny dels jardins d'edificis historicistes (Banc d'Espanya) i el seu ús es mantindria encara en el decurs de les dues primeres dècades del segle XX, ja en el context artístic del Modernisme i com a opció preferida en els jardins de les classes populars.

Al llarg del segle XX es feren algunes modificacions puntuals, com l'eliminació del quiosc del guarda. La intervenció més rellevant es va produir el 1928 amb la instal·lació d'un monument dedicat al poeta mallorquí Joan Alcover, com a ornament del brollador central, dissenyat per l'arquitecte regionalista Guillem Frontera i coronat per una escultura d'Esteve Monegal. Amb tot, el jardí de la Glorieta ha conservat l'aire romàntic que el caracteritzà. Hi han contribuït el protagonisme de l'element vegetal –especialment del gran ficus que s'enlaira en l'angle superior i el manteniment de la cobertura vegetal de les parets-, així com el traçat sinuós del banc corregut del primer terraplè.

La posada en valor de la zona del Born en el teixit urbà de la ciutat suscità l'interès per incloure l'Hort del Rei en la nova perspectiva urbana. Situat al costat del carrer Marina, entre la porta del Moll i el Born, la primera actuació, que fou promoguda pel capità general Ramon Despuig el 1834, consistí en la substitució de la tàpia del jardí per un reixat de fusta (AMP, Legl. 921, exp. 7.248). També fou objecte d'una nova alineació, sol·licitada per part de l'Ajuntament el 1847 a Reial Patrimoni, per tal d'enllaçar la nova via oberta en el solar del demolit convent de Sant Domingo amb el carrer Marina. Amb l'obra, que ja estava enllestida el 1851, es va refinar el vell tancament de fusta per un reixat de ferro. No obstant, cal esmentar que, l'augment del valor urbanístic de l'entorn també despertà l'interès constructiu de l'Hort, que llavors es trobava en franca decadència.<sup>201</sup> Tot i que l'Ajuntament reconeixia els avantatges que se'n derivarien per a la millora de l'entorn, les intencions urbanístiques no es van arribar a materialitzar.

Sembla que la pressió sobre l'Hort s'incrementà al llarg de les dècades de 1860 i 1870. Durant aquest període se succeïren nombroses sol·licituds per part de les institucions públiques i d'alguns particulars per a la implantació d'usos recreatius. El 1864 una part de l'Hort –la corresponent a la costa de Sant Domingo i Glorieta de la Reina- estava arrendat a l'Ajuntament que, un any més tard, sol·licitava el permís reial per a construir-hi una caseta per a l'hortolà en compensació a l'anteriorment existent (AGP, 7653/469). Deu anys més tard José del Campo Quirós sol·licitava amb caràcter particular, l'arrendament d'una petita porció per a construir-hi un teatre de fusta, que era reiterada el 1876 (AGP, 7655/544 i 7655/559).

Paral·lelament, s'observa un esforç creixent per part del Reial Patrimoni en la millora de l'apartat jardiner. Per la Reial Ordre de 6 de juliol de 1864, Isabel II resolía que, una vegada finalitzat l'arrendament a l'Ajuntament, s'elaborés un pressupost per a la plantació de palmeres i tarongers a la part baixa de l'Hort, això és, en el sector més proper a la murada (AGP, 7533/843). La millora s'executà

---

<sup>201</sup> Catalina Cantarellas (1981: 440) informa de les dues sol·licituds de cessió de la part de l'Hort que limitava amb el carrer Marina cursades per Marcelino Valldurí, veí de Barcelona, el 1852 i el 1855 per a la construcció d'habitatges de tres pisos, que comptaren amb l'informe favorable de la Comissió d'Obres municipal.

parcialment dos anys més tard amb la incorporació de cinquanta palmeres (AGP, 7653/488).

El conjunt de les actuacions concentrades a l'Hort del Rei evidencia la plena assimilació del jardí com a espai d'esbarjo per a la població i la convicció del seu valor com a actiu ornamental de la ciutat. Alhora, s'hi documenta l'única acció directa de la política estatal en la millora del verd públic. Així mateix, si per una banda se sumava un nou jardí a la ciutat, les successives intervencions significaren la progressiva desaparició del seu traçat històric. L'obra més contundent va ser, sens dubte, la construcció del quarter de cavalleria que ocupà una àmplia parcel·la, que havia estat sol·licitada el 1872 pel Ram de la Guerra (AGP, 7655/539). A finals de la centúria el jardí estava completament urbanitzat. La recuperació de l'espai lliure es va plantejar a la segona meitat del segle XX a partir d'una primera proposta per a la creació d'un jardí de nova planta signada per l'arquitecte Gabriel Alomar i Esteve l'any 1957 (Roman 2001).

#### El jardí botànic de la Misericòrdia

A les darreries del segle XIX el jardí botànic de Palma, en realitat hort de l'Hospital General, va ser desmantellat i se'n construí un de nova planta en un solar annex. Desconeixem el detall de l'evolució de les obres i les dates precises dels treballs, però en el plànol de l'eixample redactat per Bernat Calvet el 1897 ja hi apareix en la seva ubicació actual. Just al lloc ocupat pel jardí de Joan Sureda es va obrir un vial, en substitució de l'antiga costa de la Beneficència que, fins llavors, ascendia a l'Hospital pel costat septentrional del jardí. Amb el canvi, sorgia un solar annex a la façana lateral de la nova Casa de la Misericòrdia, finalitzada el 1884, on s'ubicaria el nou jardí. La materialització del nou traçat urbà i la creació de l'esmentat jardí significava la culminació d'un llarg procés administratiu que s'havia iniciat a meitats de la centúria, vinculat a la desamortització, que havia ocasionat diversos enfrontaments entre les institucions estatals i provincials (Roman 2005: 78-80).



El 1855 la Comissió de Béns Nacionals havia inclòs l'hort de l'Hospital en la relació de béns desamortitzables en compliment de la llei de desamortització de l'1 de maig del mateix any. El fet de constituir un element independent de l'Hospital, ocupant un solar aïllat, el dotava de valor com a lloc urbanitzable. La futura regulació urbanística del solar es va encarregar a una comissió especial formada pels facultatius de medicina i cirurgia, Guillem Santandreu i Domingo Riutort, i per l'arquitecte Joan Sureda. Tot i que es considerà la inconveniència que suposaria la seva urbanització atenent a qüestions de salubritat pública, a les derivades de la funció com a lloc d'esbarjo pels convalescents i al valor arquitectònic i ornat públic de l'antic jardí, tanmateix establiren dues condicions que haurien de regir qualsevol proposta futura: primera, les construccions haurien de tenir una alçada que no superés la de la plaça de l'Hospital; segona, que no podria ser una fàbrica de nova planta.

Per tal de dissuadir la Comissió de Béns Nacionals de la venda del solar, la Junta de Beneficència de l'Hospital va seguir una estratègia consistent en l'elaboració de propostes constructives encaminades a completar les instal·lacions sanitàries. Cap de les solucions va ser acceptada per la Comissió Nacional, ans al contrari, aquella va extremar el to de les exigències i va nomenar un pèrit perquè procedís a la taxació del solar. El procés es va interrompre temporalment el 1861 davant l'esmentada sol·licitud cursada per l'Ajuntament de Palma i l'Institut Balear d'adquirir el terreny per formar-hi el jardí botànic de la ciutat. La negativa estatal i la decidida voluntat d'urbanització de l'hort motivà la interposició de dos recursos, el primer l'any 1882, per part de la Comissió Provincial, i el segon del 1884, per part de la Diputació. En síntesi, els arguments esgrimits redundaven en les raons que havien estat exposades per la comissió d'experts a les que s'hi sumava el perjudici que suposaria per la impossibilitat d'ampliar i millorar la infraestructura sanitària. El primer recurs va ser rebutjat (AGCM, X-106/18), en canvi, sembla que el segon es va acceptar, almanco, parcialment; tot i que ens manca la constatació documental, només així es justifica l'evolució posterior del terreny i de l'entorn immediat de l'hort i la seva configuració actual.

El 1896 es va encarregar a l'arquitecte Joan Guasp i Vicens (1855-1932) el disseny d'un jardí en el solar de la Misericòrdia (AGCM, V-695/9).<sup>202</sup> El projecte resolva dues qüestions essencials que en permetrien la desafecció com a bé desamortitzable: es proposava annex a la Misericòrdia, superant així la condició de solar aïllat, i s'abandonava la idea d'hort d'ús exclusiu d'una institució per a definir-se com a jardí d'utilitat pública, condició bàsica per a la seva exclusió de la llista de béns afectats. Tanmateix, significava la renúncia definitiva a conservar la preuada construcció neoclàssica. El terreny alliberat ocupava una àrea allargassada, de format triangular, amb fort desnivell que es va suavitzar amb la intervenció.

Joan Guasp dissenyà un jardí amb una clara vocació de contribuir a l'ornat públic, a partir d'un recercat contrast entre línies corbes i perfils angulars i amb la seva completa integració visual en la perspectiva urbana. La delimitació del jardí respecte del carrer es va resoldre amb un mur baix d'obra, a manera de balustrada calada amb la successió de pilarets. En una posició central es va preveure un portell d'accés directe des de la via pública amb pilars ornats amb medalló de marès i urnes de coronament.

El traçat s'articulà amb un passeig que dividia longitudinalment el jardí i dues senderes perimetrals que seguien un recorregut sinuós (Figura 61). La definició de les platabandes presentava una notable diversitat de solucions basades en els perfils en corba i de diferents proporcions; pel que es pot observar al projecte, sembla que s'hi preveien topiàries perimetrals. A l'extrem superior s'hi ubicava l'episodi més destacat a manera de parterre de planta circular delimitat amb bardissa perfectament retallada entorn d'una platabanda central, reservada a la plantació d'un arbre, probablement, una palmera. En contrast, l'extrem inferior del jardí es tancava amb un angle obtús. En el projecte es veuen dibuixats nombrosos

---

<sup>202</sup> Titulat per l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, Joan Guasp va desenvolupar la seva activitat durant l'etapa de la Restauració i amb una carrera professional vinculada a diferents administracions. Va ser arquitecte municipal entre 1877 i 1883, per ocupar després el mateix càrrec a la Diputació Provincial, a partir del 1885, etapa en la que exercí també com a arquitecte diocesà. En línies generals, la seva tasca es va cenyir a la intervenció en obres ja projectades, sense introduir-hi, però, importants modificacions estilístiques (Cantarellas 1981).

bancs a ambdós costats del passeig central, adaptats als perfils corbs de les platabandes.

No es conserven ni la memòria del projecte ni la proposta botànica, per la qual cosa no és possible fer consideracions més detallades. No obstant, tenint en compte la seva composició actual, els arbres assumirien un paper predominant; encara en l'actualitat s'hi concentren una representativa selecció dels arbres existents al paisatge de Mallorca—garrofer, fasser, tamarell, etc.—, entre els quals hi destaca un *Ficus macrophylla* de proporcions monumentals.<sup>203</sup> Tal vegada per aquest motiu, es mantingué la denominació de jardí botànic, tot i la manca evident de la varietat vegetal requerida i de qualsevol mètode científic en la seva sistematització.

Des del punt de vista estilístic, el disseny responia a una concepció orgànica vinculada a les varietats decoratives a les quals havia abocat la jardineria romàntica adaptada a l'àmbit urbà, potenciant les possibilitats sensorials derivades del discurs sinuós i d'acord amb el gust eclèctic que s'imposà en el darrer terç de la centúria. Probablement, la terrassa superior del jardí botànic de Madrid serví de referent a la proposta de Joan Guasp. Tanmateix, en el nou entramat urbà, el jardí botànic va perdre la preeminència que havia tingut el de la dècada de 1830. A finals de la centúria havia quedat relegat al lateral del carrer, a manera de sanefa decorativa del monumental edifici de la Misericòrdia, que protagonitzaria la nova perspectiva urbana d'aquell entorn a partir del segle XX.

#### 7.4 Jardins i parcs de les possessions

A partir de la segona meitat del segle XIX, es torna a constatar un augment de l'activitat constructiva a les grans possessions de la noblesa. Llavors, la residència de camp ha esdevingut el marc preferit per a les estades estiuenques de l'alta societat ciutadana. Els programes tendeixen a la modernització arquitectònica de

---

<sup>203</sup> El ficus ha estat inclòs en el catàleg *Els arbres d'interès local del municipi de Palma de Mallorca* (1997). A la fitxa botànica corresponent s'assenyala que té entre cent cinquanta i dos-cents, datació que s'hauria de revisar a la baixa perquè no es correspondria amb la creació del jardí.

llurs casals i a l'increment dels aspectes recreatius. El jardí assumeix, en tal procés, un inusitat protagonisme que es manifesta amb un pes rellevant en la configuració general de la finca. Aquell és objecte d'un substancial replantejament, tant pel que fa al seu ús i destí, com pel que afecta la configuració formal i tipològica.

Interpretat com a espai lúdic per excel·lència, s'allibera completament de qualsevol càrrega productiva i es confirma com a lloc autònom amb regles pròpies de funcionament. La renovació s'inscriu en el marc de les tendències estilístiques en voga en el continent, aleshores dominades pels historicismes en arquitectura i pel pintoresquisme en jardineria. Ambdós aspectes ens permeten de proposar la delimitació d'una nova etapa en l'evolució artística del jardí de la possessió, que es desenvolupa des de meitats del vuit-cents fins als primers anys del segle XX.

Les intervencions es projectaran, sovint, sobre els jardins preexistents, amb profundes transformacions dels antics traçats i l'ampliació dels seus límits. Però el tret més innovador es produeix amb la recreació de grans ambients naturals, que integren els dispositius ornamentals i constructius adients per a una experiència suggestiva i recreativa. El paisatge i la recreació de paisatges, constitueixen el fil argumental de contingut emocional entorn dels quals es construeix el jardí, el qual, majoritàriament, adoptarà la tipologia de parc. Les actuacions es concretaran a través de dues fórmules: per una banda, la creació de jardins exòtics, en els quals l'abundància d'aigua i la frondositat de la vegetació són els trets definidors; per l'altra, l'articulació de recorreguts dins dels boscos i garrigues o la integració de sorprenents fenòmens naturals.

La introducció del paisatge com a definidor del jardí o motiu de contemplació, evidencia el pas de la visió fisiocràtica de la natura per l'assimilació romàntica del paisatge. Sigui natural o transformat, s'estableix com a part de l'espectacle o de l'escena, mitjançant l'habilitació de recorreguts, l'obertura de visuals i la construcció de miradors per a copsar, no tan sols la panoràmica sobre els camps cultivats, sinó per a integrar els referents que s'interpreten com a icònics d'un entorn natural determinat.

En general, les obres requeriran significatives inversions que, en definitiva, palesen el manteniment de la solidesa econòmica de l'alta jerarquia social illenca, alhora que exemplifiquen la seva posició capdavantera en la modernització cultural i artística. La reformulació del jardí en termes paisatgistes, i més concretament pintorescos, té com a model de referència preferent França, país del qual, molts dels promotors, en tenien un coneixement directe per ser un dels principals destins on completar la formació cultural, a més de lloc de visita ocasional o per motius comercials. No es pot obviar, tampoc, el ressò de les novetats introduïdes en l'àmbit de la jardineria urbana, les quals marquen clarament una fita en la generalització de les platabandes de pedres rústiques.

Des del punt de vista formal, les innovacions es traduiran en la decidida preferència pels dissenys basats en la línia corba i els traçats sinuosos o, fins i tot, laberíntics. Alhora, en l'articulació dels costers de suau desnivell es preferiran les rampes a les escales. Amb tot, no s'abandonarà el formalisme classicista en la definició d'alguns parterres, i es mantindran vigents algunes fórmules gramaticals d'herència renaixentista; per exemple, el jardí esgraonat amb escala central, serà l'opció majoritàriament elegida en l'articulació dels terrenys amb fort pendent. La gran extensió del parc, es configura a través de la successió de diversitat d'ambients caracteritzats per la frondositat i la profusió ornamental. Tots els elements constructius, vegetals i hidràulics conflueixen per a recrear escenes carregades d'exotisme i atretes per la suggestió orientaltzant.

En la selecció d'espècies, s'hi constata la preferència per les de caràcter ornamental i de procedència forana, encara que també s'incorporen espècies pròpies del clima mediterrani que contribueixen al predomini del verd. És en aquests moments quan s'introdueixen les araucàries, magnòlies, cedres, eucaliptus, palmeres o les canyes de bambú, juntament amb la incorporació dels ja coneguts salzes i arbres de l'amor, que conviuen amb garballons, tamarells i ullastres. S'incrementa també la presència de les flors, bé siguin d'arbustos, bé plantades en jardineres o en cossiols.

Àdhuc, la làmina d'aigua és un element ineludible. Generalment, adopta la forma de llac de perfils sinuosos que, juntament amb la vegetació, evoquen la imatge de

l'oasi. Finalment, s'incrementa la presència de fàbriques i construccions, que acullen les activitats lúdiques i recreatives i, alhora contribueixen a formalitzar l'exotisme requerit. En els pavellons, torres, muntanyetes artificials, glorietses, etc. s'hi despleguen una àmplia gamma de gustos influïts per les tendències historicistes, especialment, el neoarabisme i el neogòtic, la passió pel rústic i, en definitiva, tot allò que suggereix exotisme i sensualitat oriental.

Entre els exemplars de parcs i jardins de l'època que contribueixen a il·lustrar el discurs, cal fer especial referència als de les possessions de Sa Coma i de Canet, així com al Salt de Son Fortesa com a cas de creació d'un jardí motivat per la bellesa natural de l'indret. Finalment, el parc de Miramar s'estableix com a la màxima resolució del sentiment romàntic en l'art dels jardins a Mallorca.

#### Parcs i jardins de Sa Coma, Canet i el Salt de Son Fortesa

El jardí de Sa Coma (Valldemossa) va ser promogut per Joan Sureda i de Boixadors, V marquès de Vivot. La possessió, formada a finals del segle XVI i amb una intensa activitat agropecuària, es convertí en el vuit-cents en la finca d'esbarjo preferida per a l'estiu. Gaudia de les condicions geogràfiques favorables, situada a la Serra de Tramutana, en un entorn fresc i airejat, i amb aigua abundant per l'existència de dues fonts cabdaloses. A més, s'adequava als requeriments i gustos de l'època, amb unes cases situades dalt d'un turó marjat amb horts, voltades per un bosc d'alzines i pins, i des de les que s'obrien àmplies perspectives a la vall de Valldemossa.

Segons informen Jaume Llabrés i Aina Pascual (2005: 94), el 1849 ja existia un petit jardí que figura en el plànol aixecat per Pere d'A. Peña per encàrrec del propietari, a partir del qual, probablement, s'enllestiria el projecte de reforma de les cases i l'ampliació del jardí.<sup>204</sup> Els autors esmentats consideren que el jardí devia estar ja

<sup>204</sup> El plànol juntament amb la documentació econòmica de la finca es conserven a l'arxiu privat de Can Vivot i va poder ser consultada pels esmentats autors, dels quals n'extreim les dades històriques per a argumentar la nostra interpretació.

completament acabat el 1861, any en el qual afirmen, va ser visitat per l'Arxiduc, el qual en va incloure una detallada descripció al *Die Balearen* (Lluís Salvador, Vol. V: 123-124). No obstant, cal avançar la data partint del fet que, la primera visita de l'aristòcrata a Mallorca, es va produir el 1867.

El jardí s'estructura en diferents sectors que es despleguen en nombroses cotes de nivell. La concepció general respon a la idea del parc romàntic i de gust pintoresc caracteritzat per l'ambient naturalista. Hi predomina la vegetació sobre la massa constructiva, que s'estableix amb la integració del coster marjat i el bosc, formant dos grans sectors poblats de bancs pel repòs, brolladors per a l'esbarjo i baranes i miradors per a la contemplació del paisatge. En l'actualitat es conserven alguns dels elements originals però l'estructura del jardí s'ha desdibuixat a causa de la invasió de la vegetació, el seu creixement descontrolat i la desaparició de les flors i estructures vegetals que el formaven. Amb tot, el jardí immediat a la casa que ocupa la carrera de la façana principal encara conserva el seu aspecte original, amb dos parterres definits amb bardisses en corba, ombrejat amb plàtans i palmeres. L'element protagonista és un llac de perfil sinuós ornamentat amb pedres rústiques, que es forma als peus d'un petit penyal coronat amb alzines, del qual l'Arxiduc en destacà el seu caràcter pintoresc (Figura 62).

El recorregut pel jardí s'inicia al costat occidental de la carrera, a través d'una ampla escala d'un tram, tota construïda en pedra, que descendeix cap al coster marjat. Al seu costat, una primera terrassa oberta al paisatge està enjardinada amb un parterre geomètric de bardisses de boix que formen una variada combinació de motius triangulars i circulars (Figura 63). A l'altra banda del camí que puja a les cases, el jardí s'estén pels cinc bancals d'un antic hort. L'Arxiduc en destacà l'exuberància de la vegetació i la presència de l'aigua: les escales entre els marges estaven cobertes de plantes i flors, rosers i mates llenrisqueres alternaven amb tota casta de plantes exòtiques; els arbres de l'amor flanquejaven el camí principal, i a les terrasses, es podien veure brolladors i jardineres fetes amb rajoles. Actualment, hi ha restes de plantes enfiladisses i de les antigues alineacions de xiprers que cobrien les parets seques, nombrosos testos per a les flors, ara buits,

alguns brolladors de pedra en formes de peixos i carasses encastats als marges, i traces de les jardineres. Per contra, han desaparegut completament les estructures vegetals que delimitaven els marges formant arcs a manera de finestres obertes al paisatge.

També gràcies a la descripció de l'Arxiduc sabem que en la marjada inferior es conservaren els arbres fruiters de l'hort, alhora que un antic molí d'aigua es va eliminar per formar un brollador. En la zona meridional, situada en una cota superior, la intervenció fou mínima, per tal d'aprofitar la suggestió provocada pel bosc. Hi recorren petites senderes que condueixen a clarianes ornamentades amb brolladors i grans peces de pedra procedents d'una tafona. De tant en tant, entre les alzines, s'aixequen petites elevacions construïdes amb pedra a manera de miradors rústics, sense baranes, que obrin àmplies perspectives al paisatge.

Sa Coma representa una de les primeres concrecions de la idea del parc romàntic amb un fort caràcter pintoresc. És significatiu que, la seva pròpia configuració va esdevenir un paisatge de referència sota la mirada d'un dels més emblemàtics pintors de Mallorca, Santiago Rusiñol. Va pintar diferents versions del coster marjat vist des de Valldemossa, en les que s'aprecien encara les topiàries de xiprer, els cossiols i els arcs formats de xiprer a manera de finestres obertes al paisatge (Figura 64).

El 1912 l'Arxiduc va comprar la possessió, integrant-la així al seu territori de Miramar. No hi feu però intervencions rellevants i els jardins conservaren el seu aspecte romàntic. El 1924 va retornar als hereus dels Vivot, que en segueixen sent els propietaris.

Canet (Esporles) constitueix una altra de les més interessants propostes d'intervenció paisatgista en el context de les grans possessions mallorquines. El conjunt s'anà bastint en el decurs del segle XIX segons intervencions planificades, de manera que cases i jardins resten indissolublement vinculats. La renovació de l'antiga possessió va ser promoguda per Vicenç Gual, el primer propietari de la



branca Gual de Torrella, i a partir del 1849, continuà sota la direcció del seu fill Faust Gual de Torrella.

L'arquitectura del conjunt s'establí a partir de la combinació d'un classicisme depurat, exemplificat en les cases i en el seu accés monumental, i d'una interpretació prou ortodoxa del paisatgisme romàntic, al que se cenyí l'enjardinament de la falda a manera de parc amb un gran llac. Cal fer especial consideració a la coneguda afició de Faust per la jardineria i el seu coneixement d'Itàlia i França, països als que viatjà amb freqüència i en els quals hi féu llargues estades, especialment a París, Roma i Nàpols (Llabrés & Pascual 2005: 74).

Les cases s'eleven en el cim d'un pujol i responen a la tipologia tradicional de l'articulació de quatre ales entorn de la clastra. Són la conseqüència d'una profunda reforma que fou projectada pel mestre d'obres Tomàs Abrines.<sup>205</sup> Les obres començaren el 22 de març de 1830, data en què s'inicia el primer llibre de l'obra, i finalitzaren el 1856, any del darrer llibre i que es tanca amb l'anotació de despeses per a la compra de teules (ARM, Arxiu Torrella, 218-226). En eix amb la façana principal es desenvolupa una escala monumental que ascendeix des de la carretera fins a una ampla carrera. Tota la falda immediata que envolta les cases està enjardinada, mentre que la franja inferior està ocupada per horts de tarongers.

El marc cronològic i les etapes constructives es poden resseguir a través dels llibres d'obres i la informació derivada dels quaderns de rebuts.<sup>206</sup> Com a dates de referència es poden apuntar les següents: a partir del 1858 es documenten les primeres factures per a la cura del jardí i la compra d'arbres; el 1862 s'inicien les obres de l'escala d'accés; i a partir del 1869 es detallen els treballs de manteniment

---

<sup>205</sup> Elaborà dos projectes amb el pressupost adjunt per a l'obra de tota la casa i per a la façana principal, signats el 22 i el 29 de gener de 1830 respectivament (ARM, Arxiu Torrella, 219). Tomàs Abrines va ser un conegut mestre d'obres que treballà en moltes obres de l'època, també a les cases de Raixa. D'entre els seus projectes més destacats cal esmentar el del Circo Balear que elaborà el 1876 juntament amb l'arquitecte Joaquín Pavía (Cantarellas 1981: 515).

<sup>206</sup> La historiografia local havia situat la construcció de les cases de Canet en el segle XVIII. Les dades de referència van ser recollides per Arthur Byne i Mildred Staple (1928) i no es van qüestionar fins que es van conèixer els llibres d'obra i la documentació econòmica de l'arxiu privat, ara dipositat a l'ARM a la secció Arxiu Torrella. No obstant, no s'han conservat els projectes arquitectònics.

del llac. Per a l'execució i materialització del monumental projecte es va haver d'enllestir una obra paral·lela pel subministrament d'aigua. Consistí en la canalització d'una surgència situada a la finca de Miralles, també propietat de Faust Gual de Torrella, situada a 3 km de Canet i a prop de la Font den Baster, la més cabalosa de l'entorn i que subministra l'aigua a Palma.

Com a fet excepcional en el context de la jardineria a Mallorca, aquí es documenta l'existència de jardiniers. El primer va ser Guillaume Constantin, que des del 1858 va proveir les plantes, flors i arbres dels jardins i horts de Canet i, almanco, entre 1861 i 1865 en va tenir cura. No se'n coneixen gaires referències, però gràcies a la nota que es publicà amb motiu de la seva defunció, esdevinguda el primer de maig de 1876, sabem que era un conegut floricultor que tenia arrendat un hort vora la porta Pintada de Palma amb el que va contribuir en gran mesura a la propagació de flors i arbres de jardí a Mallorca (Llabrés, T. V: 363). Sembla evident el seu origen francès, idioma que utilitzà en els primers rebuts, encara que a partir del 1861 estan redactats en castellà. Per la seva formació jardinera i la seva dedicació professional consideram que se li pot atribuir l'autoria del projecte d'enjardinament de Canet. Paral·lelament, es constata l'existència d'un altre jardiner, Antoni Pericàs; molt probablement no en tenia la formació, entre altres coses, perquè no sabia escriure –només signa els rebuts a partir del 1862- i perquè també apareix fent feines de picapedrer.

El jardí classicista es concretà entorn l'escala monumental, recollint així la tipologia renaixentista del jardí esgraonat amb escala central. Es desenvolupa en tres trams que discorren entre amples marjades des d'un portell definit en exedra. En el tram superior es forma una terrassa on s'interromp el discurs axial de l'escala, mentre que l'accés a la carrera es produeix a través d'una escala de dos braços adossada al marge que acull una gruta. En els replans hi ha bancs de pedra i les parets laterals de l'escala estan embellits amb catorze peanyes a banda i banda. Desconeixem l'existència del projecte, però a tall d'hipòtesi podem plantejar la intervenció de Pere d'A. Peña pel que fa, almenys, a l'accés. Així es pot deduir de la informació continguda en una carta signada per l'enginyer el 5 de juny de 1858 en la que

remet el plànol de l'entrada de Canet a Faust Gual de Torrella (ARM, Arxiu Torrella, 119).

Encara que es conserva l'estructura arquitectònica i els elements ornamentals esmentats, la configuració de la jardineria es va anar modificant passant d'un disseny formal a l'exuberància de la vegetació a finals de la centúria. Així es pot deduir de la vista aèria dibuixada per Arthur Byne (Figura 65), que és el document essencial per a la correcta interpretació de l'ideari del conjunt. La segona terrassa estaria originàriament flanquejada per sendes terraplens ocupats per parterres de disseny clàssic, amb brollador central i bardissa perimetral en la qual es formaven dos arcs d'estructura vegetal. Sens dubte, aquesta opció era la més adient per a una estructura gramatical de filiació classicista. Un altre element de derivació clàssica va ser el laberint, situat en un costat de l'escala i que es formà aprofitant un hort de tarongers.<sup>207</sup> L'estil formal també degué ser l'opció elegida per a la configuració del jardí tancat annex a la façana oriental; el dibuix de Byne permet intuir que s'hi desenvolupava un parterre d'inspiració serliesca.

El jardí romàntic, que també apareix documentat com a parc, s'inicia en un camí sinuós que baixa des de la façana oriental de les cases i passa per una petita terrassa on hi ha un safareig amb nenúfars. Després, el camí es bifurca en senderes que s'endinsen al pinar. El llac és l'element central del parc, al que s'hi arriba a través d'un passeig de plàtans, i vora el qual hi havia una glorieta amb berenador. És de perfil irregular, en origen ornat amb pedres rústiques, que molt probablement foren extreïdes dels camps dels voltants (Figura 66).<sup>208</sup> La configuració del parc degué culminar entorn el 1869 precisament amb la construcció del llac. Des del mes de gener d'aquell any fins al setembre es

---

<sup>207</sup> El mes d'abril de 1869 Antoni Pericàs rebia la 84 lliures pels treballs de fer-hi passar l'aigua (ARM, Arxiu Torrella, 217).

<sup>208</sup> Sembla ser que a la possessió de Canet es trobaven grans quantitats de pedres rústiques, perquè el 1905 l'empresa Sucesor de Bernardino Borrás amb seus al Marroc i a València, sol·licitava a Joaquim Gual, el propietari de Canet, poder extreure aquelles pedres per a la construcció de jardins (ARM, Arxiu Torrella, 124).

succeeixen diferents rebuts signats per Antoni Pericàs i Bartomeu Nadal per treballs i pel subministrament de ciment per a l'obra (ARM, Arxiu Torrella, 217).

Juntament amb el traçat sinuós i la presència del llac, la selecció botànica degué contribuir a formalitzar l'un ambient romàntic. Podem suposar que moltes de les plantes proporcionades pel jardiner Constantin hi anaven dirigides. El 1861 servia 92 xiprers, 4 tuies, 2 salzes ploraners i 1 acàcia, i el 1869 es documenta l'entrega de vint-i-quatre plàtans, data que coincideix amb les obres del llac (ARM, Arxiu Torrella, 153). Tot i que en l'actualitat les flors i els arbustos gairebé han desaparegut, sabem que es compraren rosers, arbustos de flors i crisantems (ARM, Arxiu Torrella, 152). Finalment cal destacar la relació de plantes servida per Joan Alemany a Joaquim Torrella el 8 de desembre de 1888, en la que hi consten: 2 gardènies, 5 camèlies, 4 magnòlies, 1 garballó, 1 kèntia, 1 rododendre i araucària excelsa (ARM, Arxiu Torrella, 217).

En síntesi, en el cas de Canet no podem parlar en propietat d'estil mixt, sinó més aviat de la voluntat de configurar un jardí recollint els dos grans estils que han marcat l'evolució de l'art de la jardineria: el classicista italià i el paisatgista anglès. Si per una banda testimonia la vigència del legat clàssic en un període ja prou avançat del segle XIX, per l'altra s'inscriu de ple en la tendència del paisatgisme romàntic llavors en voga no només a les vil·les espanyoles, sinó també a França i a Itàlia.

En els jardins de les possessions mallorquines hi trobam excepcionalment la materialització del gust per la natura en estat salvatge. El Salt de la possessió de Son Fortesa n'és el cas emblemàtic i, probablement, l'únic. La nostra interpretació s'allunya, però, de la que n'ha fet la historiografia local. Aina Pascual i Jaume Llabrés el consideren el millor exemple d'hort de tradició hispano-àrab i en el que s'aconsegueix la recreació de l'ambient més primitiu de la jardineria a Mallorca (Llabrés & Pascual 2005: 15-16).

En realitat, el Salt és el nom amb el qual es coneix una cascada natural que es precipita per un barranc i alimenta el torrent de la Riera de Palma. Es troba allunyat de les cases de la possessió i a l'altra banda del camí. S'hi accedeix a través d'un

llarg passeig pergolat que transcorre sobre una de les marjades que s'esgraonen al coster fins a la línia del torrent. Consta de trenta-quatre parells de pilars de marès i estructura de coberta de ferro, que substitueix l'original de fusta (Figura 67). Està ornamentada amb jardineres laterals i amenitzada amb dues canals d'aigua que corren obertes. Les marjades superior i inferior, antigament destinades a hort, estan enjardinades amb nombrosos exemplars de xiprers i fassers i hi destaca una nodrida bardissa de canyes de bambú, a la banda del torrent. Al final de la pèrgola s'aixeca una glorieta amb coberta cupular, sota la que hi ha una taula de pedra voltada per pedrissos. L'accés està protegit per una barrera de ferro que ostenta l'any 1810.

Des de la glorieta s'obté una perspectiva general del barranc i de la caiguda d'aigua al gorg que es forma a la base del penyal (Figura 68). Arreu de la paret vertical del barranc hi ha degotissos d'aigua que donen un caràcter sempre humit a l'indret i alimenten una permanent cobertura vegetal. Per a la contemplació de l'espectacle natural es va construir un pont de fusta al llarg de tota l'amplada de la depressió natural. Una escala de pedra de factura rústica, ascendeix adossada al roquissar fins a arribar a un safareig situat a dalt del penyal. Al llarg del recorregut es troben berenadors, alguna gruta i un colomer que es varen habilitar en les endinsades del penyal.

Tot i que no es té constància documental del procés constructiu, consideram que la data de la barrera d'accés és indicativa del final de la construcció de la pèrgola. Amb tot, també podem suposar que al llarg del segle s'aniria completant l'apartat vegetal, perquè les palmeres i les canyes de bambú es documenten només a partir de la segona meitat del segle XIX. La disposició de la pèrgola enmig de l'hort és una opció ja vista en altres jardins de Mallorca, com per exemple a Alfàbia. Però aquí, sembla evident que en l'elecció del lloc el factor decisiu va ser l'ambient natural. De fet, l'hort està separat, tot i que el sistema de reg s'origina a la part superior del jardí, i disposa d'un accés independent.

Tanmateix, encara que alguns han volgut establir una semblança amb l'escala d'aigua del Generalife (Llabrés & Pascual 2005: 15), apel·lant a la tradició de l'hort

islàmic a Mallorca, el conjunt del Salt respon a una estètica sorgida de l'ideari naturalista del vuit-cents. El jardí es formalitza en termes romàntics a partir de la combinació d'una estructura constructiva tradicional –la pèrgola– amb la introducció d'una fàbrica del repertori paisatgista –el pont–, tot immers en una atmosfera exòtica evocada amb la selecció vegetal. En qualsevol cas, són la mateixa natura i la bellesa agresta de l'indret, amb la humitat i la verdor, els agents que configuren una de les imatges més romàntiques dels jardins de Mallorca. El conjunt és indicatiu de què les modes i els gustos que s'anaven difonent arreu d'Europa ja des de principis del segle XIX, tingueren un ressò immediat, encara que puntual, en la modernització conceptual de la jardineria a l'illa.

#### El parc romàntic de Miramar

El parc de Miramar constitueix la intervenció paisatgística més important duta a terme en el territori illenc a l'època contemporània. La seva execució es deu a la promoció de Lluís Salvador d'Habsburg-Lorena (1847-1915).<sup>209</sup> L'Arxiduc va ser un home de formació clàssica i esperit romàntic, que va portar a terme una prolífica activitat científica que tingué com a objectiu central la Mediterrània. Hi navegà per tots els indrets i de molts d'ells n'elaborà estudis sobre la fauna, la flora, els costums o l'art; en total, publicà més de cinquanta llibres i molts articles.

El 1867 visità Mallorca per primera vegada, i el 1872 es convertí en una de les seves residències habituals, juntament amb Trieste i Alexandria. Hi mantingué una ingent tasca investigadora, que comptà amb la col·laboració de les personalitats locals més rellevants, entre els quals cal destacar a Francesc Manuel de los Herreros i a

---

<sup>209</sup> Va ser arxiduc d'Àustria, fill de Leopold II, Gran Duc de Toscana, i de Maria Antonietta de Nàpols i Sicília, nascut a Florència, a Palazzo Pitti. L'any 1859 les guerres nacionals de la unificació italiana van forçar l'abdicació de Leopoldo II; així finalitzava el govern dels Habsburg, que s'havien mantingut en la Toscana des de la desaparició dels Medici el 1737. El destronat Duc i la seva família es van instal·lar en el palau de Brandais (República Txeca), mentre que Luis Salvador va marxar a Praga i a Viena a cursar els estudis de Dret, Filosofia i Ciències Naturals.

Bartomeu Ferrà i Perelló.<sup>210</sup> El resultat més eminent en l'àmbit cultural i científic va ser l'elaboració del *Die Balearen*. En l'àmbit artístic i específic dels jardins, la seva visió romàntica del paisatge, es traduí en la formació de Miramar, un ambiciós projecte territorial i cultural, que tendria una incidència profunda i perdurable en la configuració i la percepció de la Serra de Tramuntana.

El projecte arxiducal s'articulà entorn de dos eixos fonamentals: el paisatge i la figura de Ramon Lull. Aniria adquirint la seva forma definitiva mitjançant un llarg procés d'annexió de possessions i petits terrenys situats a la vessant nord-oriental de la Serra, entre els municipis de Valldemossa i Deià, que l'Arxiduc anà adquirint entre els anys 1872 i 1913, per a reunir una gran propietat de 1.700 hectàrees.<sup>211</sup> La possessió de Miramar, que es convertí en la residència habitual, fou el centre neuràlgic a partir del qual es desenvolupà el projecte. Situada en un replà a 350 metres d'altura, sotmesa al vent del nord i oberta a la mar, concentrava les millors marjades de cultiu de l'entorn, amb oliverar i fruiters de reguiu. Gaston Vuillier, el viatger francès que també va treballar com a dibuixant per a l'Arxiduc, recollí els motius de tal elecció:

Simplemente había escogido Miramar y los terrenos que circundan esta mansión, seducido por el recogimiento de las sombras seculares, por el extraño encanto de esa naturaleza que la mano del hombre había respetado

---

<sup>210</sup> La figura de l'Arxiduc ha estat profusament estudiada en totes les facetes que integra, com a científic, com a promotor cultural i artístic, i com a propietari. D'entre els diferents estudis i investigacions destacam els de Bartomeu Ferrà i Juan (1948), Juan March (1983), Helga Schwendinger (1991) i Sebastià Trias (1994) i el minuciós i sistemàtic treball elaborat per Nicolau Cañellas (1997). Recentment, l'any 2015, se celebrà el cent aniversari de la mort de l'Arxiduc amb dues exposicions i un catàleg, ambdós de baix perfil. Malauradament va ser una ocasió desaproveitada, car només serví per a l'ús propagandístic de l'administració pública vers els temes culturals i no aportà res de nou en el camp de la recerca.

<sup>211</sup> Assessorat pel seu administrador, Francesc Manuel de los Herreros, i pel seu secretari, Antoni Vives, inicià les compres, primer de petits trossos adjacents i després de possessions: S'Estaca (1873), Son Galceran (1875), Son Marroig (1877), Son Moragues (1883), Son Ferrandell (1890), Son Gual (1894), Son Gallard (1896), Sa Pedrissa (1898), Sa Font Figuera (1898) i Can Costa (1901).

siempre, y finalment por la grandeza de los espectáculos presentados en todo momento por el mar (Vuillier 2000: 78-79).

A més de l'efecte del paisatge, en l'elecció de Miramar hi va tenir una incidència fonamental l'ambient cultural de la Renaixença. Des dels inicis, prengué com a símbol el legat literari i filosòfic de Ramon Llull, el qual, el 1276 havia fundat el monestir de Miramar; un col·legi missional on tretze franciscans aprendrien àrab i serien formats per evangelitzar el món islàmic. Disset anys després de la seva fundació, el monestir va deixar d'existir. A partir d'aquest moment es va iniciar un llarg procés de degradació i segregacions, tot i que durant anys es va mantenir el culte i el costum de visitar l'antiga capella del monestir, dedicada a la Trinitat.<sup>212</sup> Així doncs, tal com explica Lluís Salvador, amb l'adquisició de Miramar es restablia el culte a la Trinitat i així:

(...) les restes de l'avior foren parcialment recuperades i l'antic nom de Miramar tornarà a ser de domini universal. (...) és veritat que cap altre lloc podria portar amb igual justícia el nom de Miramar, perquè la gegantina imatge dominadora de la mar sense fi, fa nimis els detalls del paisatge i de tota la resta (Lluís Salvador 1911: 106).

En línies generals, el parc integrà un paisatge natural prou abrupte, dominat pel massís del Teix, i limitat per penya-segats de parets verticals que es desplomen a la mar amb una caiguda de fins a 400 metres d'altitud. Per l'altra, un paisatge històricament forjat sobre una intensa i continuada activitat agropecuària, amb els

---

<sup>212</sup> Els poetes de la primera meitat del segle XIX van plorar la degradació de Miramar. Antoni Furió, figura de referència entre l'intel·lectualitat mallorquina del XIX, testimonià aquest sentiment: : “La celebridad de Miramar es mucha entre nosotros por ser la cuna de la ilustración en el siglo XIII, cuando la ignorancia y el error estendían su imperio en las mismas universidades” (Furió 1840: 119).



vessants modelats amb bancals d'horts i oliverars, tot construït amb pedra, poblat de fonts i estructurat per síquies, canals, safareigs i aljubs.<sup>213</sup>

El mateix Lluís Salvador formulà la idea del parc quan afirmà: "(...) incluso las pendientes cubiertas de árboles, con sus paredes de roca y sus antiguas hiedras, podrían transformarse en maravillosos parques, si tan solo se hicieran accesibles" (Lluís Salvador 1884a: 356). Per a la seva articulació es construï una densa xarxa de camins per connectar tot el territori i accedir a les zones més escarpades, des de les cotes més elevades, dalt dels cimals del coster del Teix, fins als límits més abruptes dels penya-segats d'arran de mar (Figura 69). Al llarg del recorregut, es bastiren miradors, alguns amb berenadors, que convidaven a fer aturades per a la contemplació del paisatge, s'integraren les fonts, les grutes i les coves naturals, i s'aixecaren tres capelles.<sup>214</sup> Per a la construcció de tot l'entramat es van utilitzar, majoritàriament, les tècniques constructives tradicionals, basades en l'ús de la pedra extreta de l'entorn i aplicada en sec, sense necessitat d'argamassa. Pel que fa als miradors, es tracta d'intervencions que implicaren un gran esforç constructiu per la seva ubicació en llocs inaccessibles fins aleshores, i que requeriren el bastiment de grans murs de contenció.

El conjunt de construccions ofereix un desplegament dels models estilístics predominants al darrer terç del segle XIX, des del neoromànic (Capella del Beat Ramon Lull) al neoàrab (Capella des Verger, mirador Nou, mirador des Puig de sa Moneda). Hi ha també un memorable exemple de classicisme: el temple de Son Marroig. Bartomeu Ferrà justificà l'amor de l'Arxiduc per la bellesa clàssica en motiu de l'entorn que envoltà la seva infantesa a Florència. D'alguna manera intuï,

---

<sup>213</sup> L'Arxiduc procurà el manteniment de l'activitat agropecuària, impel·lit, entre d'altres per Francesc Manuel de los Herreros, tal com es desprèn de la seva correspondència privada. En moltes de casos va permetre que els venedors hi continuessin residint i gestionessin l'explotació. A més, va promoure millores estructurals com la reconstrucció de marges, la repoblació d'arbres, bàsicament oliveres i garrovers, i la intensificació del cultiu de la vinya, especialment a les marjades de S'Estaca (Trias 1994: 31-37).

<sup>214</sup> Nicolau Cañellas (1997) va elaborar un primer catàleg dels elements que integraven el territori de Miramar. Comptabilitzà 32 camins, 44 miradors, 15 berenadors i 3 capelles. Aquest catàleg va servir de base per a la redacció del Pla Especial del Lloc Històric de les possessions de l'Arxiduc, instrument vinculat a la seva condició de bé d'interès cultural.

en paraules de Joan March (1993: 17), que ningú no neix amb impunitat enmig del legat del Renaixement. De fet, la memòria del classicisme va ser un aspecte no gensmenys important en la formalització de les propostes paisatgistes i romàntiques (Azzi 2010: 27-37).

L'Arxiduc va descriure el parc en diverses obres: en el *Die Balearen* hi apareixen els diferents itineraris, mentre que a *Indicaciones a los que visitan Miramar* (1909), publicació destinada als forasters, i *Lo que sé de Miramar* (1911), la seva primera obra en català, hi recollí detalls i impressions que esdevenen una font de primera mà per a la interpretació historicoartística. El conjunt literari expressa l'ideari que guià la configuració del parc de Miramar, alhora que reflecteix el bagatge cultural de l'Arxiduc.

La visió de la natura de l'Arxiduc es troba a la base de la percepció de la bellesa dels paratges de la Serra. Fonamentada sobre un ideari d'arrel il·lustrada, la natura és admirada com a fenomen teleològic, del qual en deriva un sentiment reverencial i místic. Així es desprèn del següent fragment:

Que lea (El visitante de Abazia) en el gran libro de la naturaleza. Es una lectura que no obliga a esforzar la vista, como el negro de los impresos; al contrario, proporciona descanso y goze. Si este librito llega a manos de los padres, que se esfuercen en inculcar en sus hijos, desde los primeros años, este amor por la naturaleza y esta alegría por las cosas más insignificantes, tal como el autor siente que le han acompañado siempre. Que sepan apreciar estas menudencias en el temblor de una hoja a la brisa del mediodía, en el romper de una ola sobre la playa, en el vuelo de una mariposa o en el zumbir de una abeja. Si así lo hacen, habrán legado a su descendencia el mejor medio para la felicidad eterna. Que procuren transcurrir en calma las horas, rebosante el corazón de serenidad y alegría; que eleven a Dios su mirada en una eterna admiración por la creación y en

acción de gracias por la felicidad de su momento (Arxiduc 1886, citat per Schwendinger 1991: 73).

Alhora, és en la descripció del paisatge quan es projecta l'esperit del romàntic. L'Arxiduc incideix amb els elements que li provocaren les més intenses emocions visuals i feren d'aquell entorn un paisatge sublim. Per això, tots els miradors obren perspectives a la mar, que és contemplada i admirada en totes les seves versions, en calma i en tempesta; als impressionants penya-segats, amb parets clivellades i rocoses que es desplomen en vertical a la mar, i a la Foradada (Figura 70).

Així doncs, podem afirmar que el parc de Miramar responia als ideals teòrics sobre els quals s'havia bastit el paisatgisme i la nova relació art-natura que propugnà: aprofitar tota una finca per convertir-la en un preciós paisatge, com havia suggerit Joseph Addison, establir les normes projectuals seguint el *Genius Loci*, com va anunciar Alexander Pope, deixar, en definitiva, que el paisatge s'imposi sobre l'art o, fins i tot, reservar una part pel "salvatgisme natural", com havia defensat Francis Bacon, el filòsof inspirador de la revolució paisatgista. Gaston Vuillier, que va visitar Miramar per primera vegada el 1888, copsà la idea quan escrigué:

L'arxiduc ha volgut conservar en aquesta naturalesa tota la seva poesia i tot el seu horror; s'han obert caminols capritxosos dins sa roca viva, o sobre els costers ombrívols, per aturar les mirades ara damunt l'abisme que va a perdre's dins la mar, suara damunt costes llunyanes: ha volgut encantar i aterroritzar al mateix temps (Vuillier 1893: 65).

Pocs anys més tard, el 1903 Alexander Roda expressava la impressió que li causà Miramar, el destacava com a un dels grans parcs d'Europa, diferent dels cèlebres Achilleion a Schönbrunn o el Hohe Warte, el bosc del rei Jordi de Grècia, per acabar

afirmant: “Aquí fue la naturaleza misma el jardinero del amo. Se la contuvo – se la completó – pero jamás se la perturbó” (citada per Schwendinger 1991: 172).

En aquest paisatge secular i entorn de les possessions emblemàtiques del parc, l'Arxiduc hi creà jardins. Tal com escriu en una carta a la seva mare del 15 de juny de 1885, el jardí és una de les creacions humanes més satisfactòries perquè tothom pot apreciar-ne la bellesa (citada per March 1983: 184). En el *Die Balearen* destaca les possibilitats que ofereix el clima de l'illa per a la creació de jardins:

Pero ¡que no podría hacerse en Mallorca con fino sentido artístico, considerando las excepcionales condiciones reinantes en la isla! ¡con un clima en el que las plantas tropicales crecen al aire libre, los invernaderos son instalaciones desconocidas , y el suelo es tan rico que todo crece con gran pujanza y extraordinario vigor! No pocas partes de los valles de Deiá, Sóller y Lluc, tan bien provistos de agua, podrían convertirse en parajes paradisíacos en manos de un artista de los jardines. (Habsburg, 1884a, 356). Per afirmar, a continuació: (...)Pero, incluso las pendientes cubiertas de árboles, con sus paredes de roca y sus antiguas hiedras, podrían transformarse en maravillosos parques, si tan solo se hicieran accesibles (Habsburg, 1884a, 356).

Els primers jardins que construï van ser els de la possessió de Miramar. De l'antic monestir, només en quedava una quarta part, molt degradada, i la capella de la Verge del Bon Port, abans de la Trinitat, mentre que l'església i el claustre havien desaparegut. Les cases van ser completament reformades, sota la direcció de Bartomeu Ferrà (Lluís Salvador 1911: 17).<sup>215</sup> En els terrenys lliures de les

<sup>215</sup> Les obres es van iniciar a la capella, una petita construcció de planta centralitzada que va ser necessari cobrir amb una nova volta de creuria. A l'exterior, es va aixecar un porxo i es va habilitar un púlpit. Enfront de la capella, en el lloc que havia ocupat la del Sant Crist, es va crear una exedra definida per un marge, amb banc corregut i “amb lo safaretxó en mitj, a on s'hi posaren tortugues duites des riu Jordá” (Ferrà 1916: 34). A la casa s'hi va aixecar una nova crugia, amb façana encarada

desaparegudes estances religioses, es van crear els jardins de la creu i del claustre; el primer, immediat a la façana septentrional, i el segon, a l'oriental. Cadascun d'ells es va plantejar formalment com a una unitat independent i seguint resolucions compositives molt originals, amb un mateix rerefons simbòlic centrat en la figura de Ramon Llull.

Sembla que els dissenyà l'Arxiduc i les obres s'iniciaren el 1873 sota la direcció de Bartomeu Ferrà, tal com es pot deduir de les informacions disperses que apareixen a les cartes dels col·laboradors.<sup>216</sup> El jardí de la creu havia de ser un jardí de flors i evocar, amb el seu traçat, l'antic edifici sagrat (Lluís Salvador 1897: 230). És de fet, una creu bizantina amb els braços acabats en cercle, tallada per dues diagonals (Figura 71). La creu és en realitat una extensa jardineria, formada per llargs pedrissos d'uns 60 centímetres d'alçada, amb les cares exteriors decorades amb esgrafiats. Les diagonals formen els caminals empedrats. La vegetació actual és de bardisses de boix i taronger xinès i està tot delimitat per xiprers.

Del jardí del claustre en desconeixem les dades precises de la seva construcció, però sembla que entorn el 1877 ja estava habilitat (Cañellas 1997: 67). L'Arxiduc en fa una descripció precisa al *Die Balearen*:

Un huerto en dos partes, donde crecen toda clase de plantas distribuídas en grupos regulares y provistos de bancos de piedra, contiene numerosas palmeras, chumberas y pitas, viejos nogales y retorcidas higueras, amén de toda suerte de árboles frutales, granados y limoneros, entre ellos un

---

a llevant que es convertia així en la principal; a la façana de ponent, es va habilitar una carrera en terraplè; i, finalment, per tal d'evitar filtracions, es va sobre-elevar la torre de defensa situada a l'angle nord de la casa. A totes les façanes se'ls va aplicar un referit amb esgrafiats, recollint així les tècniques decoratives tradicionals especialment desenvolupades a la zona de la Serra.

<sup>216</sup> Manuel de los Herreros explica en una carta a l'Arxiduc els progressos dels treballs: "El jardín me ha causado muy buena impresión. Creo que estareis contento con la manera como Ferrá se esmera en cumplir vuestros deseos (...) Los trabajos del jardín de Miramar avanzan constantemente, pero todavía no han llegado a su culminación. Es que para la ejecución de vuestro proyecto se ha tenido que emplear una cantidad de piedra mayor de cuanto se pensaba" (12 de octubre de 1873).

ejemplar viejísimo que según la tradición había sido ornato del antiguo patio. Prieta hiedra se ha adueñado de los muros y cual orgiástica bacante se entrelaza con añosas vides subrayando la imagen de voluptuosa vegetación meridional a la que un arco del claustro de Sta. Margarita de Palma, hoy Hospital Militar y otrora monasterio de franciscanos de data casi igual que el Colegio de Miramar, aporta adecuado fondo (Lluís Salvador 1884a: 113).

En l'actualitat el jardí conserva l'estructura essencial, tot i que la vegetació ha canviat i han desaparegut alguns elements del mobiliari. Pel que fa a la vegetació original, es van perdre la major part dels fruiters i les figueres, però subsisteixen alguns teixos i palmeres, respecte de les quals l'Arxiduc informa a *Lo que sé de Miramar* que es van portar d'Elx, de Sóller i del mercat de Santa Eulàlia de Palma.<sup>217</sup> El més destacat del jardí és, una vegada més, la intenció simbòlica que s'estableix amb la figura de Lull que és evocat, ja no pel disseny, sinó per la tipologia i la procedència dels elements arquitectònics (Figura 72). L'emparrat aixecat entre els dos parterres, cobrint l'ingrés de la casa, es va formar amb quatre columnes procedents de l'antic claustre del monestir.<sup>218</sup> El fragment de la galeria claustral, tal com afirma l'Arxiduc, procedia de l'enderrocat convent de Santa Margalida de

---

<sup>217</sup> “Es fassers més grossos los dugueren d'Elx directament y foren plantats mescant amb sa terra molta de sal. Creixeren prou bé, però encara los va guanyar aquell que vaig comprar a sa plassa de Sta. Eulària, y que com ja s'ha dit jo meteix vaig dur amb so carreter. Els més petits los varem fer venir de soller amb panals; tenien moltes paumes y aviat anaren en darrera, y si bé amb el temps se varen fer, emperò se torbaren molt y els plantats en terra magra y gravosa no feren casi res. Es sa veyà història: tota planta per créixer ha menester bona terra y bona conró y particularment bones femades y que se terra no estiga cuberta d'arbres els quals sempre xuclen des punts veinats ahont hi ha més llecor” (Lluís Salvador 1911: 16).

<sup>218</sup> “(...) apenas si pude dar con cuatro columnas del antiguo patio claustral, una en el establo, otra en la cocina a modo de puntal de refuerzo, y las otras dos bajo tierra. Hoy dan soporte al emparrado de una pérgola en el portal trasero de la casa que da acceso al jardín. Se trata de cuatro fustes de columnas adosados, de piedra de Santanyí, con capiteles sencillamente acanalados y pedestal más amplio” (Lluís Salvador 1884b: 112-113).

Palma, i les hi va regalar Pere d'Alcàntera Peña, que n'havia dirigit la demolició.<sup>219</sup> El seu nou emplaçament era fixat pel record del Beat: “Me paregué aquell es lloc més a propòsit atenent a qu'el fundador de Miramar perteneixent a s'ordre de Sant Francesch s'hi degué passetjar moltes vegades devall d'aquells archs” (Lluís Salvador 1911: 14).

Es creà un tercer jardí, el de la torre del Moro. Està allunyat de les cases, més enllà de les marjades de conreu i a l'inici del bosc, just a sobre d'un penya-segat. A jutjar pel mateix testimoni de l'Arxiduc en una carta a sa mare, la seva intenció era formar-hi un jardí botànic (March 1983: 88); tot i que aquest no era el lloc escollit inicialment, almanco fou l'únic en el qual s'hi concentrà una representativa mostra de la flora de l'illa. Sembla que el 1875 ja estava acabat, segons explica Herreros en una carta d'aquell any.

És de petites dimensions i consta de dues parts en diferents nivells, separats per una sendera elevada: el superior és definit per un safareig habilitat en el coster de la muntanya; l'inferior forma un terraplè sobre el penya-segat, per a la construcció del qual s'hagueren de bastir poderosos murs de contenció atalussats de 5 metres d'alçada, coronats amb merlets (Figura 73). La ubicació i la configuració dels murs confereixen a la construcció un aspecte de fortificació medieval. El safareig és de planta triangular amb angle aixamfranat i els costats delimitats per alts murs de marès esgraonats i engalanats amb sis hídries de marbre blanc, tres per banda (Figura 74). El subministrament d'aigua es produeix per un brollador integrat en un antic portal gòtic procedent de can Burgues de Palma (Lluís Salvador 1909: 16).

El terraplè està configurat per dos cercles tangencials, subdividits en tres cercles concèntrics, en els que el central està, alhora, dividit en tres triangles equilàters formant una estrella de nou puntes. Acullen una variada mostra de plantes mediterrànies: romaní, pins, teixos, roures, tamarells, oliveres, arboceres, llampúdol bord, murta, mata i garballons.

---

<sup>219</sup> “ (...) y quant dit convent va esser habilitat p'es derrer objecte citat, D. Pere d'Alcàntera Peña va recullir sa part més antiga del claustre y la va depositar dins un sotarrani de sa casa allà ahont vivia y llevors la'm regalà a fi de que la col·locàs aquí” (Lluís Salvador 1911: 14).

El jardí no es regeix per les fórmules compositives tradicionals, ens referim al traçat segons eixos i correspondències entre les parts. Tampoc es produeixen relacions axials entre ambdós espais, ni tan sols entre els cercles, la disposició dels quals sembla aleatòria. Molt probablement, la circumstància es deu a la necessària adequació a la morfologia del terreny. Però, més enllà de qüestions compositives, l'originalitat del jardí deriva de la combinació de dues figures geomètriques: el cercle i el triangle. L'elecció no és casual, perquè es tracta de les dues formes utilitzades per Ramon Llull per a l'expressió visual del seu pensament teològic. De fet, els cercles del terraplè reproduïxen fidelment les figures de l'*Ars lul·liana*.<sup>220</sup> Així doncs, el jardí de la torre del Moro constitueix el més memorable homenatge a l'obra i al legat filosòfic del místic medieval.

Al costat del terraplè, la sendera continua per endinsar-se al bosc en forma de camí de ferradura que condueix a la capella del Beat; una senzilla rotonda, de disseny neoromànic, que s'aixeca sobre un penyal i a la que s'ha d'accedir a través d'un pont. A través d'aquest viarany s'estableix la connexió amb la resta del parc de Miramar. Aquí, bosc, marjades de conreus i jardins formen un conjunt sense solució de continuïtat.

El sistema, articulat amb la tècnica de la pedra en sec, responia a una dualitat d'exigències: la gestió de la part productiva, que proporcionava la rendibilitat necessària pel manteniment del territori, i la recerca d'emocions visuals. En aquell context, els jardins expressen artísticament el sentiment d'una creació revestida de misticisme romàntic. Així, una projectada intervenció paisatgística, elevarà el territori salvatge i tradicional de Miramar al domini de l'art.

Finalment, la creació de l'Arxiduc respon a l'ideal del misticisme romàntic, amb grutes, capelles i, par damunt tot, Ramon Llull. El tema de l'eremita, un

---

<sup>220</sup> Llull va establir nou principis divins que, pel seu funcionament, es relacionen amb els principis relatius. Aquests s'agrupen en tres tríades, que a la vegada es relacionen amb sèries de nou conceptes. Els conceptes fonamentals es distribueixen entorn dos cercles i els relatius en tres triangles. A partir d'aquest esquema bàsic es van dissenyar les pasteres del jardí de la Torre del Moro. Per a la interpretació de l'*Ars* es pot consultar Gayà (2002) i la més recent d'Anthony Bonner (2013).



complement imprescindible de la posada en escena del paisatge romàntic-eclèctic, esdevé el motiu conductor d'una mateixa literatura. Com afirma Maria Adriana Giusti (1998: 238), en la construcció d'un escenari místic en el qual es dibuixa la imatge literària de la natura incontaminada i primitiva, identificada amb el *sacro bosco*, el monjo reflecteix simbòlicament, la superació del recinte per cercar en la llibertat de la natura, el desert de solitud que ve a identificar-se amb el somni de felicitat.

En aquest paisatge secular i simbòlic tots els repertoris de l'art, siguin jardins, siguin els referents arquitectònics del parc, es despleguen per admirar-lo. I, en el punt des del qual la mar i la Foradada apareixen en tota la seva dimensió, a Son Marroig, l'Arxiduc hi aixecà un temple clàssic de marbre blanc. Tal com veurem en l'anàlisi específica d'aquell jardí, la bellesa del temple és l'homenatge artístic a l'admiració que provoca la natura en estat salvatge.

A la mort de Luis Salvador es va iniciar un procés de decadència i segregacions. Malgrat tot, el paisatge i la configuració actuals d'una part important de la Serra de Tramuntana són conseqüència del parc de Miramar que va promoure l'Arxiduc a la fi del segle XIX.<sup>221</sup>

## 7.5 La residència de camp de la burgesia

La casa de camp constitueix una novetat tipològica que irromp en darrer terç del segle XIX, en el context de la pràctica constructiva desenvolupada per la burgesia urbana. Respon a la moda de sortir al camp com a àmbit per excel·lència de l'esbarjo ciutadà, i es concreta en dos tipus de propietats: amb la reforma de velles cases pageses situades a les hortes d'Amunt i d'Avall de Palma, o amb la formació de finques de no gran extensió, sorgides a partir de l'establiment d'antigues

---

<sup>221</sup> La dimensió de la seva herència sobre el territori va ser reconeguda a nivell local amb la declaració del Territori Arxiduc com a bé d'interès cultural en categoria de lloc històric (Ple del Consell de Mallorca de 6 d'octubre de 1997). Posteriorment, seria un dels arguments essencials per a la inclusió de Serra de Tramuntana en la llista del Patrimoni Mundial de la UNESCO en categoria de Paisatge Cultural (2011).

possessions també properes a Palma, a les quals se les concedeix un destí principalment recreatiu. El programa constructiu inclou la casa d'esbarjo i el jardí, com a elements essencials; amb tot, es reserva una part per a zona productiva que, sovint, integra horts de fruiters i d'hortalisses. En general, en el jardí s'hi revela tot un univers de gustos personals, on es concentra una àmplia varietat artística i vegetal i on predomina la profusió decorativa, tot combinat per a recrear ambients amarats d'exotisme.

La formalització del jardí reproduceix, a petita escala, les formes i els motius ja vists en els jardins més moderns de les possessions senyorials. Així, els dissenys irregulars i la preferència per la línia corba i sinuosa s'imposen en la definició de traçats i platabandes. També es reserven petites zones regides per l'ordre del model formal. Compositivament, es recull el sistema basat en la successió d'ambients que formen episodis aïllats, delimitats per la vegetació en topiària o en creixement lliure, i que són presidits per petites construccions tipus pavelló, torreta, caseta per a animals, berenadors, etc.

En aquelles s'hi revela l'èxit de les làmines i els catàlegs d'elements de jardí que es difongueren des de les primeres dècades del vuit-cents, les quals contenien una àmplia gamma de construccions historicistes, rústiques i exòtiques, presentant una paleta de possibilitats a escollir segons els gustos personals (Vercelloni & Vercelloni 2009: 144-145). Fins i tot, les petites basses i brolladors, de perfils sinuosos i parets de pedres rústiques, evocuen la idea del llac. En la vegetació s'evidencia la preferència per l'ornamental i exòtica, amb la inclusió d'arbres monumentals i arbustos de flors. La vocació decorativa es veu reflectida també amb la presència d'estàtues de terra-cuita que recreen la iconografia mitològica o representen escenes populars, i amb nombroses hídries i cossiols per a flors.

En suma, la inversió en la finca de camp constitueix una clara manifestació de l'emulació dels costums senyorials i, alhora, del consum conspicu característic del moment exultant de la burgesia urbana. El jardí hi ocupa un lloc destacat com a espai representatiu d'un cert nivell de luxe, en el qual es revela tot un univers de gustos personals guiats per la voluntat de recrear ambients exòtics. Així doncs, el

jardí burgès de la casa de camp constitueix un exemple significatiu de l'eclecticisme en la jardineria a Mallorca. Molts dels que gaudiren d'un cert protagonisme en el context de l'època han desaparegut com a conseqüència dels processos urbanitzadors –que afectaren especialment a les finques de l'horta de Palma-. D'altres, com els de Can Coll i de Son Lladó s'han mantingut gairebé inalterats, malgrat trobar-se en estat d'abandonament o d'haver patit etapes de decadència.

#### Els jardins de Can Coll i de Son Lladó

Can Coll (Establiments/Palma) gaudí d'un cert prestigi entre la societat palmesana, tal com testimonia la ja esmentada cita de Llabrés Bernal, de la qual en destaca el gust en la formació de la casa i el jardí i la important inversió econòmica feta pel seu propietari, el comerciant Domingo Coll (Llabrés 1966, T. IV: 200). És una finca no gaire extensa (93 àrees) que anà formant Josep Coll i Ramonell a partir del 1824, amb la compra d'una primera porció de terreny veí al monestir de la Real. Seguiren altres adquisicions i, finalment, el 1856 el seu fill i hereu Domingo Coll, hi afegí una darrera peça amb la intenció de convertir-la en una finca d'esbarjo amb casa i jardí. Sembla que cap al 1861 ja estava edificada, si atenem a les dades que consten al Registre de la Propietat. Casa i jardins es bastiren sobre una voluntat decorativa, d'acord amb els gustos i les tendències historicistes en voga, amb predomini del neogòtic i el neoàrab. En els moments actuals, el conjunt es troba molt degradat i han desaparegut molts dels elements ornamentals, emperò l'aspecte general es pot deduir a partir de la descripció que en féu l'Arxiduc al *Die Baleren*.

El jardí s'articula segons un traçat quasi laberíntic amb senderes i caminets entorn d'una frondosa vegetació d'arbustos de flors i alguns arbres ornamentals, al llarg del qual es van descobrir els diferents escenaris. El passeig d'entrada, fitat per dues grans hídries de terra-cuita, culmina en una cascada de rocalla on es forma un petit llac que estava engalanat amb la figura d'un nin colcant sobre un cigne. Immediat a la façana lateral es forma una terrassa delimitada amb balustrada coronada amb estàtues de terra-cuita que representen les deesses Diana, Flora,

Ceres, Juno i Minerva. Aquí s'hi forma un jardí en creu definit per jardineres per a flors i ombrejat per alts arbres com fassers i una araucària, i que disposa en el centre d'una font coronada per l'estàtua de Neptú. Després es desplega el jardí entre els diferents ambients, sense que s'estableixi cap tipus de limitació. Més o manco en una posició central s'hi aixeca una muntanyeta artificial que integra una gruta amb columnes de pedres rústiques i mol·luscs incrustats, tot rematat per una caseta suïssa (Figura 75). Des de dalt, descendeix un rierol per desembocar a un estany on hi ha la figura de Neptú acompanyat per ànedes. A certa distància, es troba una torre neoàrab a la qual s'accedeix per un pont amb paraments de gelosies calades, tota flanquejada per geranis (Figura 76). Finalment, en un extrem del jardí hi ha un llac de perfil sinuós, en el centre del qual hi ha la base d'una ocellera xinesa ja desapareguda, que fou documentada per l'Arxiduc.

El predomini del traçat informal, la frondositat vegetal i, sobretot, la nombrosa presència de construccions de diferents opcions artístiques, es combinaven i es complementaven per recrear un ambient de luxe exòtic. Aina Pascual i Jaume Llabrés (2005: 99) afirmen que el va dissenyar Concepció Moyà, esposa del propietari. Consideram que caldria matisar aquella afirmació; tal vegada, el que se li pot atribuir no és tant el disseny com la selecció dels episodis segons el gust personal, sempre guiat pels esmentats catàlegs d'ornaments de jardí que aleshores circulaven per arreu d'Europa.

El jardí de Son Lledó (Palma) constitueix un altre exemple prou representatiu del gust burgès. La finca es formà a meitats del segle XIX com a conseqüència de l'annexió de diverses porcions de terra de l'antiga possessió de Son Magraner, pertanyent a la família Puigdorfil·la Villalonga, que anà adquirint Miquel Lledó Amorós. El destí principal de la finca va ser, inicialment, agropecuari, amb una importància rellevant de l'horticultura gràcies a la disponibilitat d'aigua procedent de la font d'en Basté, la síquia de la qual transcorre per la finca. Segons la

informació aportada per Gaspar Valero, casa i jardí es construïren el 1880 sota la promoció d'Enric Lledó i Lledó, hereu del primer propietari.<sup>222</sup>

En l'actualitat es conserven part de les cases, el jardí immediat a la façana de migjorn i un hort de tarongers a llevant. Casa i jardí constitueixen la seu del rectorat de la Universitat de les Illes Balears. La resta dels terrenys es van integrar per a formar el campus universitari.<sup>223</sup>

El de Son Lledó és un jardí tancat, amb un únic accés des de la carrera de la casa, que dibuixa una planta quasi semicircular. L'articulació de l'espai es basa en la tradicional successió d'ambients, però aquí, a diferència de Can Coll, s'observa una major preocupació per establir les seqüències d'una manera ordenada segons un traçat sistemàtic, encara que informal. Alhora, s'hi constata un destacat refinament en la selecció i el tractament de la vegetació, que assumeix el protagonisme en detriment de l'apartat constructiu (Figura 77). Així, està subdividit en dues parts per un passeig transversal en sentit est-oest, ornamentat amb una pèrgola de ferro que ha perdut la cobertura vegetal. Al llarg del passeig hi ha bancs d'obra i en el centre s'aixeca un pavelló de fusta i d'estil neoàrab (Figura 78).

A la meitat septentrional del jardí s'hi formen dos ambients diferenciats: l'immediat a la carrera és un parterre de disseny centralitzat, configurat amb platabandes en corba construïdes amb peces de fang cuit; a la part més oriental s'hi forma un bosc recorregut per senderes sinuoses limitades per plantes de càrritx. S'hi reproduïx un ambient paisatgista inspirat en la garriga mediterrània, poblada amb garballons, ullastres i pins. Hi destaca un petit llac de perfil mixtilini, poblat de nenúfars, papirs i peixos de colors, tot voltat de jardineres de pedres rústiques sembrades amb plantes de garriga (Figura 79). En un tram, la jardineria deixa l'espai a un banc

---

<sup>222</sup> Una part de l'arxiu privat de la família Puigdorfil·la Villalonga que abasta els segles XVIII i XIX, es conserva digitalitzat a l'Arxiu Històric de la Universitat. No s'hi deposità però l'arxiu de la família Lledó, que contenia la documentació relativa a l'obra de la casa i el jardí, el qual no ha pogut ser consultat.

<sup>223</sup> Entre 1991 i 1992, la casa es rehabilità i fou convertida en la seu central dels òrgans de govern i serveis administratius de la Universitat. El jardí es conservà íntegrament en l'estat de degradació que es trobava llavors.

d'obra adossat a la paret del llac i cobert amb una pèrgola de ferro per la que s'enfila un gessamí.

Finalment, a la meitat meridional s'ha eliminat qualsevol referència a un traçat prefixat, en el que els arbres i arbustos hi creixen de manera quasi aleatòria. Amb tot, s'hi diferencien tres àrees que vénen delimitades per llargues bardisses rectes i diferenciades pel tipus de construccions: una ocellera d'obra de gust exòtic, que està adossada al mur de tancament occidental del jardí, una bassa quadrilobulada en el sector central, i un safareig rectangular a l'oriental.

En el petit jardí de Son Lladó la nombrosa presència de plantes i arbres de variades espècies exòtiques i autòctones conformen un catàleg prou complet de les preferències vegetals en els jardins durant el darrer terç del vuit-cents.<sup>224</sup> La selecció testimonia, per una banda, la consolidació del gust per l'exòtic que es manifesta també en l'apartat arquitectònic i, per l'altra, la tendència cap a un major naturalisme que s'expressa amb la desaparició de camins i amb les senderes sense límits constructius. Amb tot, s'hi constata la vigència de l'estil isabelí en la inclusió del parterre amb platabandes corbes i, en definitiva, l'adscripció a l'eclecticisme llavors imperant.

## 7.6 Horts, jardins i paisatge en les residències suburbanes d'El Terreno

El sentiment d'evasió de la ciutat i l'atracció per la natura, inspirat per l'ideari il·lustrat que es despertà a Mallorca en el segle XVIII es traduí, com ja s'ha explicat, en un comptat nombre de residències senyoriales que es construïren als entorns de Porto Pi i de Bellver. Durant la centúria següent, la proliferació de residències d'estiueig vinculades al nou marc social i a la popularització dels banys de mar, es concentrà a la zona costanera de Bellver. Tanmateix, a principis del segle XIX aquell indret no presentava un interès paisatgístic especialment remarcable;

---

<sup>224</sup> Document 6 de l'Annex documental.

morfològicament constituïa un gran terreny de floracions rocoses, mancat de capa de terra consistent i gairebé nuu de vegetació.

La documentació és prou explícita en aquest sentit i n'és una prova la descripció i el perfil topogràfic que en feu Gaspar Melchor de Jovellanos cap al 1805 (Figura 80). No obstant, en la preferència per Bellver hi conflüen una sèrie de factors favorables de diversa índole. Per una banda, les adequades condicions geogràfiques, tals com la relativa proximitat a Palma, a l'oest de la badia, la connexió directa amb la ciutat a través del secular camí Reial de Porto Pi, i l'existència de baixades a la mar naturals o habilitades. Per una altra banda, el fet de tractar-se d'una zona econòmicament assequible, de propietat directa de la Corona, el Reial Patrimoni n'afavorí la parcel·lació a canvi de censos reduïts car era improductiva.

Des de la dècada de 1830 s'hi concentrà una alta activitat constructiva, de manera que, en el darrer terç del segle, s'havia consolidat el primer barri d'esbarjo de Palma: El Terreno. El barri es desenvolupà en sentit longitudinal, en una franja de terreny de topografia desigual, en un plànol inclinat immediat al bosc de Bellver, i un horitzontal fins a la línia de costa, travessat pel camí Reial o de Porto Pi, després carretera d'Andratx i ara Avinguda Joan Miró. Es formalitzà en un barri suburbà, aïllat i amb uns límits precisos: al nord, la finca de Son Armadans; al sud, el torrent de la Bonanova, també dit del Mal Pas, i la rada de Can Barbarà; a l'oest el bosc de Bellver; a l'est, la mar.

Constructivament es caracteritzà per una amalgama de cases d'estiu i segones residències, des de les més populars fins a l'aparició de les vil·les i els xalets de la burgesia benestant, dotades d'horts i jardins. L'entorn i la particular arquitectura del nucli resultà especialment atractiva pels viatgers i artistes romàntics, molts dels quals s'hi instal·laren de forma temporal o permanent. Així, a finals del segle XIX era

considerat un vertader centre cosmopolita, per convertir-se, ja a la primera dècada del segle XX, un dels primers nuclis turístics de Mallorca.<sup>225</sup>

El desenvolupament turístic comportaria transformacions radicals derivades d'una forta pressió urbanística, sota la qual les casetes d'estiu foren substituïdes per habitatges plurifamiliars i, en el procés, sucumbiren molts dels seus jardins. També els seus límits foren modificats; el 1932 es va urbanitzar la finca immediata de Son Armadans, de manera que El Terreno s'integrava al contínuum d'urbanitzacions que se succeïen a la zona occidental de la ciutat i, a partir dels anys cinquanta del segle XX, la construcció del Passeig Marítim de Palma, suposaria la pràctica desaparició de la línia de costa original i la separació definitiva del barri respecte de la mar.

La construcció del barri residencial d'El Terreno significà la profunda transformació de l'entorn natural per conformar un sistema de paisatge caracteritzat pel predomini del verd. L'anàlisi de la gènesi i del desenvolupament d'aquest indret exemplifica la popularització del jardí entre la societat mallorquina i il·lustra algunes de les qüestions que caracteritzaren l'art dels jardins a la Mallorca contemporània.

---

<sup>225</sup> L'ample gamma d'interessos que conflueixen en aquell barri, des de la seva composició social fins a la seva configuració urbanística i arquitectònica, han merescut l'atenció per part dels estudiosos que l'han enfocat des de diferents perspectives. Primer va ser el cas d'estudi de Bartomeu Barceló (1963) per a una aplicació metodològica de geografia urbana, treball en el qual traçà les línies bàsiques de l'evolució històrica i tipològica del barri basant-se en la documentació existent a l'AMP. Així mateix, pel seu interès historicoartístic, va ser integrat en les investigacions sobre l'evolució arquitectònica i urbanística de Mallorca per part de Catalina Cantarellas (1981) i en l'estudi sobre l'arquitectura de l'oci de Miguel Seguí (2002). Existeixen també monografies d'abast local; l'any 1902 la revista *La Roqueta* dedicava un especial de dues pàgines al barri, en la que s'hi varen incloure algunes il·lustracions. Lluís Fàbregas (1974) recollí notícies variades sobre la vida en el barri i d'alguns dels seus més nomenats residents, tot il·lustrat amb un copios nombre d'imatges. Per la nostra part, vàrem fer una anàlisi de l'evolució constructiva d'El Terreno (Roman 2013) en el marc del projecte d'investigació I+D+i *Cambios y continuidades en el hábitat y en la utilización del territorio en épocas de transición desde la edad media hasta nuestros días. Análisis del paisaje y sociedad* (Referència HAR2012-35022), vinculat a la Universitat de Lleida i dirigit pel Dr. Jordi Bolòs Masclans. Així mateix, a l'empareda del projecte d'investigació I+D+i (2008-2011) sota el títol *Ciudades históricas y paisaje construido: análisis de sus valores y estado de protección jurídica. Una propuesta de reordenación* (HAR2012-36193), dirigit per la Dra. Catalina Cantarellas Camps i vinculat al Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears, vàrem estudiar la visió d'artistes i viatgers romàntics en la configuració icònica d'El Terreno, els resultats del qual varen ser presentats com a ponència al *Congrés de Turismo Cultural* (UIB 2015) amb el títol "Viatgers i artistes en la configuració del paisatge i en la formació dels primers nuclis turístics a Mallorca (1837-1920)" (Roman 2016).



En primer lloc, l'increment de l'interès pel jardí en l'àmbit privat com a fenomen indefectiblement lligat a la residència d'esbarjo i absolutament imbricat amb el canvi social esdevingut amb la consolidació de la classe mitjana. En segon lloc, s'hi desplega un ampli catàleg de traçats i dissenys, en general allunyats dels grans estils i atents a les tendències de gustos i als desitjos particulars.

D'acord amb el que s'ha dit, es detecta una gradació en la corresponent definició artística: els jardins de les classes populars delaten una clara preferència pels dissenys derivats de l'hort tradicional, articulats segons criteris d'utilitat i de màxim aprofitament de l'aigua; en els burgesos, s'observarà una major diversitat de solucions, en un context abonat per les possibilitats que es deriven del romanticisme, les quals desembocaren en un cert eclecticisme. En tercer lloc, la varietat de solucions adoptades testimonien el despertar i l'evolució de la sensibilitat respecte al paisatge, procés en el qual, com ja hem explicat a nivell general, hi tingué una incidència considerable la mirada forana, que aquí és especialment palesa.

Malgrat la radical transformació urbana i constructiva, es conserven encara exemples significatius del caràcter vuitcentista d'El Terreno –especialment en la zona alta del nucli, la més allunyada de la mar- i la seva història es pot resseguir detalladament. La propietat reial dels terrenys i la seva condició com a zona estratègica determinà que els diferents projectes d'urbanització i les sol·licituds de llicències d'obra haguessin de ser informats per tres administracions diferents: el Reial Patrimoni, l'autoritat militar i l'Ajuntament de Palma.<sup>226</sup> Els expedients

---

<sup>226</sup> La gran majoria de projectes es conserven als arxius respectius de les esmentades institucions, encara que els expedients presenten un caràcter diferent que és determinat per la competència administrativa que assumí cada una d'elles, amb la qual cosa es complementen. Per una banda, hi ha les peticions de terrenys adreçades a la Casa Reial, la qual, com a propietària, fixava els preus i establia el cànons i rendes anuals. Els documents es conserven a l'AGP, encara que la sèrie no és completa. Per altra banda, pel fet de tractar-se d'una zona estratègica per a la defensa, el permís d'obra havia de ser informat per l'autoritat militar d'acord amb la normativa constructiva en zones polèmiques. A l'AIMB es conserven, gairebé en la seva totalitat, les sol·licituds presentades entre els anys de 1840 i 1915. La informació que aporten és essencial perquè s'inclouen els plànols d'ubicació de les noves edificacions i els respectius projectes constructius. Finalment, a l'AMP hi consten els projectes sol·licitats entre 1894 i 1936 i la referència a les propostes dels diferents plans d'urbanització dels anys 1836 i 1855, sense que hi consti el projecte, els quals, tanmateix, no es van executar.

generaren abundant material projectual i la condició estratègica de Bellver assortí una bona col·lecció cartogràfica.

A la conspícua documentació arxivística, cal afegir-hi un nombre apreciable de referències literàries, juntament amb dibuixos, pintures i fotografies. A partir de la segona meitat del segle XIX els viatgers romàntics varen incloure aquell indret en la descripció de la primera escena que es descobria a l'entrada a l'illa per la badia de Palma, atrets pel castell de Bellver i per l'alineació de casetes arran de mar, fora de la ciutat murada (Pagenstecher 1867; Verne 1952; Wood 1888; Vuillier 1893; Habsburg 1984).

Així mateix, entre finals del segle XIX i principis del XX s'hi establiren intel·lectuals i artistes de procedència diversa, atrets pel paisatge de Mallorca, a la recerca d'inspiració o com a lloc de refugi dels efectes devastadors de la Primera Guerra Mundial. La relació és nombrosa i prou coneguda, però en sobresurten alguns noms: els artistes catalans Santiago Rusiñol i Eliseu Meifrén (1858-1940) i l'americà William Cook (1881-1959), així com els literats Rubén Darío (1867-1916) i Gertrud Stein (1874-1946). El paisatge i els seus jardins foren també recreats per pintors forans i locals, entre els quals destaquen les obres d'Antoni Ribas (1845-1911), Joan Fuster (1853-1902), i Erwin Hubert (1883-1963). El conjunt de descripcions, impressions i composicions forma un corpus literari i visual que fa d'El Terreno un vertader tema de paisatge, essent una font bàsica per a l'estudi de l'entorn i dels seus jardins.

En la configuració tipològica i estilística dels jardins, hi confluïren els gustos, les preferències i les possibilitats de cada un dels propietaris. Tal com s'esdevindrà en el discurs arquitectònic, el gust particular s'anirà amarant, cap a finals del vuit-cents, amb les modes i les tendències artístiques del moment. Així, a la varietat de tipus s'hi aplicarà una àmplia gamma de matisos formals. Però, més enllà de les qüestions particulars, el procés urbanitzador i constructiu va estar condicionat, inicialment, per altres tres factors: l'afectació de Bellver com a zona polèmica per l'alt interès estratègic i militar, la morfologia i la topografia del terreny, i la mancança d'aigua.

El primer factor, la pertinença als terrenys de Bellver, determinà en gran mesura un procés urbanitzador continuat però sectorial i en condicionà la tipologia constructiva, almanco durant un llarg període. L'àrea estava dividida en tres sectors: el primer, que es mantingué al marge del procés urbanitzador, corresponia al bosc immediat al castell, la gestió del qual i el seu aprofitament eren reservats per concessió reial al governador del castell des del 1737; el segon integrava el terreny situat entre el marge dret del camí i l'inici del bosc de Bellver, el qual s'urbanitzaria a partir del 1857, puix fins aleshores, hi estava prohibida l'edificació; finalment, el tercer sector abraçava la zona costanera, des del marge esquerre del camí de Porto Pi o carretera d'Andratx, fins a la mar, que s'anà parcel·lant des del principi i al llarg de tot el segle.

Com és prou conegut, l'activitat constructiva en el perímetre inclòs dins les zones polèmiques, és a dir, en l'entorn de la murada, estava regulada per una normativa restrictiva que fixada per Reial Ordre de 13 de febrer de 1845, que s'aplicà al llarg de tota la centúria fins a principis del segle XX. Tanmateix, sembla que els criteris s'anaren relaxant, a jutjar pels projectes i les realitzacions del tercer terç del vuitcents.<sup>227</sup> D'acord amb aquella, no es permetia la modificació del terreny natural, les construccions havien de guardar una certa distància respecte del castell per no obstaculitzar les línies de foc, havien de ser d'una sola planta i d'estructura poc consistent. En correspondència amb les limitacions arquitectòniques, els espais annexos cultivats es formalitzaren, almenys inicialment, amb dissenys molt senzills i de poca rellevància constructiva (AGP 7531/759). Hi contribuïren també els altres factors esmentats.

En un entorn caracteritzat per les floracions rocoses, l'adequació de les parcel·les requeria grans inversions en l'aportació de terra i, indefectiblement, tingué

---

227 La normativa es revisà per Reial Ordre de 16 de setembre de 1856; es possibilitava l'ampliació però es mantenia la restricció en l'alçada. Existí algun intent per eliminar aquestes restriccions, com el de l'any 1859 quan s'inicià un expedient sobre la possibilitat d'edificar lliurement a Bellver, que tanmateix no es va resoldre favorablement. Encara el 1901 es denegava el permís per a construir una tanca d'un hort i l'ampliació de la casa d'una crugia del carrer Polvorí ja que significaria la modificació del terreny original (AIMB 512/5, 14). A més, l'autoritat militar va seguir informant les llicències d'obres de Bellver fins el 1918.

conseqüències en l'elecció de traçats senzills amb platabandes rígidament delimitades. Front aquesta circumstància, la variada topografia de la zona afavoriria el desplegament de diversitat de tipologies: en els terrenys plans, s'implementaren els dissenys més formals, mentre que en els de fort pendent o en suau talús, s'imposà el sistema de marges o bancals, els quals, sovint es varen resoldre amb prou originalitat. Finalment, la mancança d'aqüífers determinà un dels trets comuns en els jardins d'El Terreno,<sup>228</sup> en els que la presència de l'aigua es veu reduïda a la mínima expressió i es focalitza en un únic element a manera d'una pica senzilla o d'un brollador. Fruit dels condicionants geogràfics i morfològics, en El Terreno s'expressarà l'essència del jardí mediterrani pel que fa a la morfologia, amb traçats majoritàriament guiats per criteris de màxim aprofitament de l'aigua i adaptats al terreny, i per les preferències per un tipus de vegetació resistent al clima i a la sequera.

A pesar de la normativa vigent i els farragosos tràmits burocràtics, entre les dècades de 1830 i 1850 se succeïren nombroses sol·licituds de petits terrenys (AIMB 508/3, 508/8). Les noves parcel·les es formaren a la franja costanera, al tercer sector, als voltants del Llatzaret i de la Pedrera, o en parts de les finques setcentistes d'El Terreno, Can Vilella, S'Aigo Dolça i de la més recent de Son Sabater. S'hi concentraven aquí les condicions més favorables: eren els terrenys més allunyats del castell, de manera que no obstaculitzaven les línies de foc, disposaven de fàcil accés a la mar i, finalment, resultava un lloc agradable pel fet d'estar ja urbanitzat.<sup>229</sup> Les primeres casetes que aparegueren eren d'una sola

---

<sup>228</sup> Tal com apuntà Bartomeu Barceló (1963: 126), la permeabilitat de la roca impedeix l'existència d'aigües subterrànies, a excepció de l'indret denominat de S'Aigo Dolça i en un punt de l'antiga finca d'El Terreno on s'hi construí una sínia.

<sup>229</sup> Només a tall d'exemple, és il·lustrativa els termes en què s'expressa la petició de Jaume Josep Moragues adreçada al Reial Patrimoni, l'any 1852: "(...) desearia poder edificar en el unas casitas de recreo de un solo piso, con el fin de facilitar la bajada a la orilla del mar para tomar baños en verano (...); la circunstancia de estar ya construidas de antes de ahora otras bastantes casas a igual radio poco más o menos del mismo, lo que hace que sea un parage ya poblado y delicioso y el estar circundado de tiempo immemorial el expresado terreno con una tapia de bastante altura y espesor sin que su existencia se haya creido necesario hasta ahora poner reparo alguno, le hacen creer, Señora, al exponente que podría la edificación que solicita no perjudicar la buena posición que ocupa el castillo (...)" (AIMB 508/3, 38).

planta, amb estructura de pilars de fusta i parets de canyís referit amb guix.<sup>230</sup> La casa ocupava una petita part del solar, mentre que la major part era destinat a espai cultivat; a les hores, essencialment horts.<sup>231</sup>

La considerable pressió social exercida sobre la zona costanera de Bellver, que fou testimoniada pels mateixos contemporanis (Furió 1840: 110-111), i les expectatives de creixement futur, motivaren l'elaboració d'una primera proposta d'urbanització que revela el caràcter eminentment popular que s'anava definint. Fou promoguda per la Societat Econòmica en una data tan primerenca com el 1835, segons el projecte elaborat pels socis Manuel Santander i Juan Bautista Billón, amb l'ajut del mestre Tomàs Abrines (ARM, SEMAP 32/9). Preveia l'edificació de trenta-sis cases, de 36 peus de façana, 30 de fons i 30 d'alçada màxima, alineades a banda i banda d'un carrer de 50 vares d'ample i 650 de llarg (Figura 81). Amb tot, no s'hi detallen terrenys per a jardí o hort. L'emplaçament proposat estava situat en el segon sector, a la banda dreta de la carretera d'Andratx i davant les cases d'El Terreno, a prop de la caleta del Mal-Pas. La sol·licitud va ser denegada amb motiu de la

---

<sup>230</sup> En general, les característiques constructives s'especifiquen en les peticions de llicència amb termes semblants als del següent exemple: "Instancia. Señora = D. Pablo Piquer vecino de la vuestra ciudad de Palma de Mallorca, puesto a los R. P. De V. M. humildemente espone: Que desea construir una casita de un solo piso y de las pequeñas dimensiones que en los adjuntos planos se espresan, formada con telas de cañas sosteninadas por pies de madera cubiertas de yeso en una porción de terreno que posee en la parte inferior del Monte de Bellver e igualmente cisquir dicho terreno con un enrejado sostenido por un zócalo pequeño de piedra, lo que no puede causar obstáculo alguno al castillo por estar este más de 400 varas elevado y es la distancia de unas 900 del espresado terreno." (1852). (AIMB 518/1, 8). A més, el propietari estava obligat a demolir la casa en cas que ho exigissin les circumstàncies. Així s'estableix en la concessió del permís de construcció sol·licitat per Joan Ruber en els seus terrenys de la finca El Terreno, autoritzat per la Reina l'any 1845: "Que la fábrica de las casas que se construyan, ha de ser la más sencilla, sin especie alguna de bóveda subterránea ni superior, y su cubierta un simple tejado, y 2ª que el dueño entienda que queda en la estrecha obligación de demoler a sus espensas las casas, sin poder solicitar indemnización alguna, cuando por las circunstancias fuese requerido para ello por la autoridad competente, que es la condición general con que se conceden las edificaciones en las zonas tácticas de las plazas de guerra." (AIMB 508/3).

<sup>231</sup> L'any 1855 Juan María Ripoll s'adreçava al Reial Patrimoni amb la següent petició: "Don Juan María Ripoll, vecino de esta ciudad ha acudido a esta Bailía General en solicitud de que se le conceda en establecimiento una porción de terreno inculto inmediato a la casa y huertecito que posee sito en la falda del Castillo de Bellver, que linda con casa y huertecito de D. José Vilches de pertenencias del predio el Terreno, con casa y huerto de D. Francisco Arias de pertenencias del predio can Vilella, y con el camino de Andraix, cuyo terreno de la esquina de su casa hasta la del huerto de Da. Esperanza donde forma un triángulo; lo que manifesto a V.S. a fin de que se sirva manifestarme si de accederse a esta solicitud puede causarse algún perjuicio público, para determinar su vista lo más conveniente" (AGP, Caja 7651/376).

prohibició vigent de construir en aquella zona, i es tornà a presentar el 1845, ja a l'empara de la Reial Ordre del 13 de febrer del mateix any. Tanmateix, tampoc en aquella ocasió es va executar, tot i comptar amb l'aprovació de l'autoritat militar.

A partir de 1856 es constaten canvis en el ritme urbanitzador, que s'intensifica, s'amplia l'espai edificable amb la incorporació del segon sector de la zona polèmica, i les cases assumeixen majors dimensions. Els projectes presenten semblants característiques, adequats a la normativa restrictiva, encara que s'observa un major interès en l'abillament constructiu tant en la casa com en els tancaments de les parcel·les. En aquest context, el regidor Jesús Santander va sol·licitar a l'Ajuntament de Palma l'aixecament d'un pla general, fet que evidencia una incipient i innovadora preocupació en l'ordenació del creixement fora de la ciutat murada (Barceló 1963: 133-134; Cantarellas 1981: 450). Tanmateix, la proposta no va progressar.

Durant aquella mateixa dècada es verifiquen quatre iniciatives promogudes per particulars per a la urbanització d'importantes porcions de terrenys, no absents de pretensions especulatives tal com constataren els funcionaris del Reial Patrimoni. El 1856 es concedien en establiment 24 quarterades a Josep Villalonga i Jordà; anys més tard, el 1859, se cedien en establiment terrenys a Pere Miquel Bonafè per a edificar trenta-quatre casetes amb jardí (AIMB 508/3), a Jaume Cabanelles per a vuitanta-cinc cases també amb jardí (AIMB 518/2, 13) i a Bartomeu Moragues per a trenta cases (AIMB 518/2, 15). Les llicències estan acompanyades dels projectes d'urbanització, signats pels propietaris encara que no hi consten els autors.

Les tres darreres propostes presentaven alineacions de petits solars amb tancament perimetral, ocupats per casa unifamiliar i jardí a la part davantera o posterior, destinades a la modesta classe mitjana. En conjunt, seran les actuacions més contundents que conduiran a la definitiva consolidació del barri i a la definició del perfil que el caracteritzà fins a les darreries de la dècada de 1860. Gran part d'aquestes urbanitzacions foren completament transformades i els solars reedificats com a conseqüència de la pressió urbanística de meitats del segle XX.

Malgrat tot, l'anàlisi dels projectes i la documentació gràfica ens permeten una aproximació als trets formals i tipològics dels jardins.

El projecte de Bonafè presentava una successió de solars rectangulars disposats en C invertida en uns terrenys del segon sector (Figura 82). Cada solar estava dividit en dues parts d'iguals dimensions ocupades pel jardí, obert al carrer i precedint la casa que s'aixecava al fons. El terreny immediat, situat al costat meridional, es va cedir a Jaume Cabanelles. Ocupava una àrea triangular, prop de la confluència dels camins, i s'hi va projectar una vertadera urbanització (Figura 83). S'articulava a partir d'un eix central que discorria entre dues rotondes des d'on sortien els carrers que connectaven amb els camins perimetrals. En aquest cas, els jardins ocupaven majoritàriament la part posterior de les cases, a excepció dels números 2, 3 i 4, que estaven alineats al carrer. El tancament del jardí presentava un disseny ornamental, definit per socolada d'obra rematada amb reixat entre pilastres coronades per hídries. La urbanització no es va executar segons el traçat previst, però sí que s'hi construïren algunes de les cases d'acord amb el projecte. Per les seves característiques i ubicació correspondrien a les que apareixen fotografiades en el monogràfic que la revista *La Roqueta* dedicà a El Terreno l'any 1902 (Figura 84).<sup>232</sup>

El projecte presentat per Bartomeu Moragues ocupava uns terrenys situats entre Son Sabater i el Llatzaret, en el tercer sector. Formava un polígon triangular amb angle tallat, dividit en dos conjunts de casetes alineades als carrers i amb jardí a la part posterior (Figura 85). Tot i la seva completa destrucció, podem pressuposar els trets essencials dels seus jardinets a partir de la comparació amb altres casetes contemporànies com en la que va residir Santiago Rusiñol. Del jardí se'n conserven una fotografia i una pintura del mateix artista (Figura 86). Era un petit jardí tancat, immediat a la façana posterior de la casa. Seguia un traçat formal, amb caminets entre platabandes voltades per pedrissos de marès emblanquinats. Al centre hi havia un senzill brollador circular de marès també pintat de blanc. Com a element constructiu destacat es trobava la pèrgola, annexa a la façana i cobrint una petita

---

232 Encara a l'actualitat es conserven tres cases alineades a l'antic camí d'Andratx, actual Avinguda Joan Miró, que correspondrien a les que apareixen a la il·lustració de *La Roqueta*, però els jardins han estat substituïts per terrasses.

carrera, que s'aixecava sobre gruixuts pilars de marès amb estructura de coberta de fusta. Com a elements ornamentals hi destaca una escultura de fang cuit i, en especial, els cossiols de test, de factura artesanal. A les platabandes hi creixien arbres de mig port, entre els que s'identifiquen un baladre, un taronger i un petit fasser.

En aquest jardí popular, sense pretensions estilístiques i formalitzat sobre una tradició secular, s'hi concentren els elements essencials: ordenat amb una mínima intervenció constructiva, centralitzat per l'element hidràulic i en el que la vegetació hi assumeix el principal protagonisme. L'ornat deriva de les flors, amb una presència predominant; a més dels cossiols, petites mates de bulboses embelleixen els límits de les platabandes i dues buguenvílies de diferents coloracions cobreixen la pèrgola. El conjunt exhalava un potent efecte decoratiu derivat dels colors naturals i dels aplicats als elements constructius. La sensibilitat del pintor, n'emmarcà l'escena i n'accentuà l'efecte amb la introducció del blavet (Figura 87).

La iniciativa que revestí major transcendència urbanística i paisatgística va ser la de Josep Villalonga, gràcies a la concessió en establiment de 24 quarterades de terreny, poc més de 170.000 m<sup>2</sup>, per Reial Ordre de 14 de setembre de 1856 (AGP 7531/759). Corresponien a tota l'àrea superior del segon sector de la zona polèmica, amb una topografia amb fort pendent, formant una franja allargada que discorria entre la finca de Son Armadans fins al torrent del Mal Pas. L'objectiu de Villalonga queda clarament exposat a la sol·licitud: "(...) que la falda del Monte de Bellver es uno de los puntos más alegres y saludables de las inmediaciones de aquella Ciudad y más adecuado para construir casas de recreo que servirán de desago (sic) a los habitantes de Palma" (AGP 7531/759).

Els terrenys se li concediren a canvi d'una reduïda renda i amb l'obligació d'aixecar un mur en el límit del bosc que incloïa una porta monumental, segons mostra el projecte de Pere d'Alcàntera Peña i Enrique Xandarez (Figura 88).<sup>233</sup> No s'executà

<sup>233</sup> La prohibició de construir era encara vigent, però ja es coneixien les intencions de l'autoritat militar d'aixecar la suspensió i desmantellar el castell de Bellver com a fortificació i, a més, la proposta es considerà beneficiosa pels interessos del patrimoni reial. En l'informe de l'11 d'agost de 1856 el Baile General explica la conveniència d'aprovar la sol·licitud: "Las causas de la casi completa



de forma immediata, però el 1862 el mur ja estava construït, i es correspon amb l'actualment existent. Amb l'operació de Villalonga, quedarien fixats els límits occidental, septentrional i meridional del futur barri. No es té constància del projecte d'urbanització, però sembla evident que degué existir i es correspondria amb el traçat actual dels carrers en una xarxa regular de paral·leles i perpendiculars, amb trams escalonats, per salvar el desnivell.<sup>234</sup> En qualsevol cas, la urbanització s'inicià anys més tard, donat que la primera casa documentada data de 1867. En aquesta zona s'hi localitzaran les residències més sumptuoses de la burgesia benestant, en les que els jardins assumiran majors dimensions i un acurat tractament artístic.

Entorn de finals de la dècada de 1860 la urbanització no és encara compacta, tot i que els grups de cases són nombrosos, de manera que formen un nucli que ja és popularment conegut com El Terreno, encara que administrativament es manté el topònim de Bellver. L'aspecte general que ofería a les hores va ser descrit per H. A. Pagenstecher, de marcat caràcter popular i constructivament dominat pels jardins:

Pasado el arrabal, se vén esparcidos en medio de jardines, grupos de casas, en aquel momento desocupadas en su mayoría, pues son casas de recreo

---

destrucción del magnífico bosque de Bellver ha sido la incuria y el abandono y el haberse aprovechado los vecinos pobres de aquella comarca de las leñas como si fuese un bosque comunal. Para evitar esto sería necesario circundarle de una pared, de la que está una buena parte, y sería útil imponer la obligación de continuar la pared a todos los que en lo sucesivo pidiesen porciones de terreno, en la falda del monte inmediata al bosque. Por tanto considero conveniente conceder a censo enfiteútico al solicitante el terreno que pide, el cual formaba antiguamente parte del bosque y en el que no han quedado ni siquiera renuevos sin duda porque situado al lado de varios caminos ha estado más expuesto a la devastación y ya no puede servir sino para edificación de casas de recreo que es sin duda para lo que lo pide el solicitante, y que ahora será posible pues que el Castillo de Bellver está mandado desmantelar. Que destinado a la edificación el terreno que se pide, se conseguiría además la ventaja del derecho de alodio correspondiente al Real Patrimonio en todos los traspasos de dominio de los edificios que se construyesen" (AGP 7531/759). Villalonga va aconseguir els terrenys per un preu baix i una renda mòdica, donada la improductivitat dels terrenys i la impossibilitat real d'edificar-hi. L'operació va motivar la interposició d'un plet per part de Joan Rubert, també interessat en aquells terrenys i pels quals oferí una alta quantitat.

<sup>234</sup> La zona es correspon amb els actuals carrers Dos de Maig, Salut i Josep Villalonga, en sentit transversal, i Bellver, Lanuza, Lleó i Robert Graves, en sentit perpendicular.

para el verano. Se llama eso el Terreno. Una hermosa carretera atraviesa este sitio, siguiendo la orilla occidental de la bahía. Esta, prolongándose hacia el Sur llega dando vuelta á las montañas de Bendinat, hasta Andraitx y Calviá. Los jardines, casi secos, están circuidos con altas paredes, y las casas y fondas cerradas con persianas, están pintadas de colores variados. Allí, durante las tardes de la estación del calor, pueden los habitantes de Palma, que no poseen otras haciendas, disfrutar algún fresco. A la izquierda de ese camino está la orilla del mar, formada por peñascos cortados á pico; á la derecha, el terreno sube suavemente hasta formar la altura que corona el pintoresco castillo de Bellver (Pagenstecher 1867: 67).

En aquest període que s'estén fins a la dècada de 1890, es produeix una renovació tipològica que es concretarà en la formalització del concepte de vil·la en la qual s'hi desplegaran els tòpics de l'ideal burgès de la residència suburbana. Majoritàriament es construiran en el segon sector, de topografia desigual, que limita amb el mur de Bellver i que es correspon amb els terrenys de l'esmentat Josep Villalonga. Se'n conserven un nombre significatiu i prou representatiu al qual s'hi sumen alguns testimonis visuals, de manera que, malgrat alguns canvis i modificacions, permeten establir les seves característiques essencials.

Així doncs, en les noves construccions s'hi constata una major voluntat artística tant en la definició formal de la casa, atenta a les tendències estilístiques del moment, com en l'enriquiment del traçat i disseny dels jardins. Paral·lelament, s'observa una clara sensibilitat envers el paisatge, que és afavorida per l'emplaçament de vil·les en la zona alta. En conjunt responen a projectes unitaris, dels que no en tenim constància documental i en desconeixem els autors. Les cases s'aixequen aïllades a la part alta de les parcel·les que es desenvolupen entre dos carrers, delimitades per alts murs i amb entrada principal en el nivell inferior. Arquitectònicament presenten almanco dues plantes, a les quals s'incorporen miradors i torretes annexes o imbuïdes en el nucli edilici. Les façanes s'orienten a l'est, obertes a la badia amb balcons i galeries porticades amb columnes d'obra o pilars de ferro

forjat. En la seva concreció formal s'hi aprecien reminiscències colonials, historicistes i eclèctiques.

Els jardins envolten les cases i es despleguen en pendent ocupant la major part de la parcel·la. Són tancats i delimitats per alts murs de paredat en sec acabat en esquena d'ase o amb baranes decoratives entre pilastres, en els que s'obren els portells d'entrada. Es formalitzen segons criteris visuals, encara que no s'obliden els utilitaris, reservant una part al cultiu de vegetals que són relegats als laterals de la casa. La topografia imposa un sistema en terrasses o marjades que confereix als jardins un aspecte fortament construït i determina la juxtaposició de traçats regulars segons diversitat de solucions. L'opció més freqüent és la que s'articula a partir de l'eix central flanquejat per les marjades de cultiu, el qual, en sentit ascendent, connecta l'entrada de la vil·la amb la casa. A vegades, quan es disposa d'una extensió plana es reproduïx l'esquema de creuer centralitzat amb un brollador, més propi dels terrenys plans. S'empren els materials locals i les formes tradicionals, encara que s'introdueix també la moda del rústic. Així, en la definició de les platabandes es registren paral·lelament i independentment del traçat, les formades per senzills mitjans de marès o per bloquets de fang cuit, juntament amb les de filades de pedres irregulars.

Igualment es constata la varietat dels elements constructius que completen l'escenografia, els quals se succeeixen de manera episòdica amb una clara vocació lúdica i sense arribar a articular un discurs iconogràfic. D'entre el repertori tradicional hi destaca la pèrgola, un element predominant en cada un dels jardins, amb varietat de solucions constructives, des de la tradicional estructura de pilars d'obra i coberta de fusta, a la de ferro forjat. No ocupa un lloc preferent, sinó que es pot trobar en diferents zones dels jardins, a vegades formant àmbits arraconats pel repòs, a vegades cobrint els caminets centrals, perimetrals o les terrasses on es disposa de la millor perspectiva visual cap al jardí o envers el paisatge.

Com a element més innovador s'introdueix la gruta, sempre formalitzada amb pedreny rústic, integrada en el traçat del jardí o juxtaposada amb posterioritat. En canvi, tal com hem anunciat, l'element hidràulic és reduït a la mínima expressió a

causa de la manca d'aigua. En general, s'articula mitjançant un únic brollador que ocupa un lloc central en les composicions regulars o preeminent en les més informals.

El marcat accent constructiu és matisat per la intensa presència del component botànic amb platabandes rebllides d'arbres, arbustos i flors. Al llarg del darrer terç del segle XIX s'introdueixen espècies exòtiques o, aleshores, encara infreqüents, que es complementen i conviuen amb les tradicionals. Així, la buguenví·lea, el pitòspor i l'hibisc, alternen amb el gessamí, els geranis i els lliris; en el cas dels arbres, els fruiters, especialment els cítrics, es combinen amb els pròpiament ornamentals com els xiprers, els pebrers bords, les mimoses o les washingtonies. L'efecte decoratiu es completa amb l'omnipresència dels cossiols per a flors, plantes crasses i cactus, els quals es dispersen per tot l'espai del jardí, coronen pilars i balustrades, i ornamenten piques, brolladors i escales. També en aquests elements es produeix una certa innovació amb l'increment de les hídries i la renovació dels tipus artesanals amb dissenys artístics, a la que hi contribuï la fàbrica de ceràmica de "La Roqueta", fundada el 1897 (Cantarellas 1994: 38-42).

Finalment, ocupa un lloc destacat l'escultura, no tant per raons quantitatives, sinó pel fet convertir-se en un component essencial del jardí burgès. En tots els casos es tracta d'escultures de fang cuit, fetes a motlle, i que presenten un repertori molt variat.<sup>235</sup> Són freqüents les escultures per a brolladors que reproduïen figures femenines o nins ornamentades amb garlandes o motius florals, o les més típiques de peixos entrellaçats. Només en comptades ocasions s'exposen sèries completes de caràcter al·legòric, com és el cas dels quatre continents segons la interpretació en fang cuit de les directrius iconogràfiques establertes per Cesare Ripa a finals del segle XVI (Figura 89); una temàtica que va gaudir de certa popularitat en els jardins de les residències burgeses i d'indianos en el segle XIX en tot l'Estat espanyol. Amb tot, tenen una vocació exclusivament decorativa, sense cap mena d'intenció

---

<sup>235</sup> En general, les escultures procedien de les gerrerries de Manacor, algunes de les quals s'especialitzaren en la ceràmica a motlle d'escultura decorativa per a jardins i brolladors que abastien el mercat illenc (Roman 2007: 199-200). Entre la producció més freqüent destaquen les hídries i algunes sèries d'objectes com bustos o les esmentades al·legories dels quatre continents.

discursiva. En el context de la vil·la burgesa, el jardí ja no és només un espai íntim, sinó també una clara manifestació de l'estatus econòmic i social de la burgesia (Figura 90).

Les vil·les suburbanes de Can San Simon, Can Quetgles i Villa Florida

Els trets generals apuntats vénen exemplificats per algunes vil·les que destaquen per la seva originalitat. És el cas de Can San Simon, la primera documentada a la part alta del segon sector, construïda l'any 1867 en els terrenys de la propietat de Josep Villalonga. La casa ha conservat l'aspecte original, però el jardí va ser completament transformat a mitjan segle XX. Durant algunes dècades va ser la residència de John Frederick Bateman, un enginyer anglès que s'instal·là a Mallorca l'any 1865 i adquirí l'Albufera (Alcúdia) amb el propòsit de sanejar-la i explotar-la. El viatger Charles Wood la visità en diferents ocasions i va fer-ne algunes referències a *Letters from Majorca* que completà amb dues il·lustracions (Figures 91 i 92).

La vil·la ocupa una parcel·la triangular situada al costat de la porta monumental del bosc de Bellver i ara delimitada per alts murs emblanquinats (C/ de Bellver). La casa és de gust colonial, definida per la sobrietat i netedat dels volums cúbics, oberta al paisatge amb una galeria porticada al nivell de la planta pis. Una escala de doble tram convergent baixa al jardí, que s'estén en un plànol en suau pendent i es resol, en l'actualitat, amb una esplanada de gespa ombrejada per alguns pins i pebrers bords. En origen, era un jardí definit per platabandes de formes sinuoses i angles arrodonits, en les quals hi creixien flors, arbustos, alguns xiprers, pebrers bords i bardisses retallades en topiària. L'apartat florístic es completava amb la profusió de cossiols.

Com a element constructiu destacat hi havia la gruta, desplaçada a un lateral del jardí, que encara es conserva. El tancament seguia el model freqüent de socolada de marès rematat per reixat de ferro entre pilastres coronades per hídries. Es tractava, per tant, d'un jardí romàntic, amb algunes notes anglosaxones derivades de la combinació de topiàries amb formes orgàniques, i en el qual no hi faltaven els

elements de tradició local com els cossiols. La descripció de Wood incideix en la mirada romàntica del paisatge com a una composició en la que el jardí i l'entorn resten absolutament associats:

After luncheon we repair to the balcony, and scarcely could Paradise itself have a fairer view. At our feet is the garden –not of Eden, but of Il Tereno-beautiful with flowers and overshadowing branches, conspicuous amongst them the ever-graceful pepper tree, with its perfect form and small, quivering foliage (...). The Mediterranean is spread out before us, blue and shimmering, a beauty not to be described. It forms the Bay of Palma: one of the loveliest bays in the world (Wood 1888: 132).<sup>236</sup>

Un dels jardins més singulars d'El Terreno és el de Can Quetgles (C/ Dos de Maig-Josep Villalonga), una vil·la construïda el 1885 segons la data inscrita en la façana posterior de la casa (Figura 93). Ocupa una parcel·la rectangular que s'estén en fort pendent, tota circuïda d'altres parets, amb portell d'entrada al nivell inferior que és de perfil semicircular a la base i tancat amb reixat de ferro forjat. A la part superior, s'aixeca la casa, de la que hi sobresurt una torreta de ferro. Davant la façana principal es desplega una terrassa el·líptica, parcialment ombrejada per un porxo, des de la que s'obté una vista general del jardí.

Constructivament, s'articula en terrasses, que estableixen dos nivells flanquejant l'eix central. Sobre l'estructura es juxtaposa un traçat format per dues rampes que descendeixen des dels laterals de la terrassa superior definint un traçat en forma de vuit. En el punt on es creuen, en el replà que es forma entre els dos nivells de marjades, s'obre una gruta amb la boca revestida amb pedres rústiques de gran volum, les quals sobresurten i originen una escala de doble tram convergent. Les

<sup>236</sup> La cita procedeix dels articles publicats per Charles Wood a la revista *The Argosy*, corresponent al primer semestre de 1888, ja que en les traduccions existents del llibre aquest fragment no s'hi va incloure.

platabandes són totes de planta circular i ocupen els espais integrats o exteriors als caminals. Estan plantades amb arbustos i arbres, entre els quals hi destaquen pins, xiprers, fassers i tarongers. Algunes buguenví·lies cobreixen els murs perimetrals, i escassos cossiols ornamenten la terrassa superior. Les formes capricioses que regeixen el conjunt, juntament amb la presència de la gruta, evidencien el caràcter eminentment lúdic del jardí i la recerca d'originalitat artística.

Finalment, en la zona plana del segon sector hi destaca la denominada Villa Florida (Carrer Robert Graves), probablement edificada ja a les darreries del segle XIX tal com es pot deduir a partir de les referències cartogràfiques de l'indret. Arquitectònicament, és un exponent de l'eclecticisme (Figura 94). S'hi barregen la tipologia tradicional amb el gust per l'historicisme neogrec segons una interpretació allunyada de l'ortodòxia formal i més atenta a la incorporació de detalls i motius ornamentals. Forma un cos cúbic de tres plantes: les dues primeres presenten la façana articulada a partir de doble galeria porticada, que és d'arcs en planta pis, que es clou amb una balustrada de fang cuit engalanada amb les escultures al·legòriques dels quatre continents; la planta superior, reculada i policromada, es vertebrava amb pilastres acanalades i fris de mètopes i tríglifs.

El jardí es desplega davant la casa seguint un traçat en creuer de dos caminals amb paviment emmacats, els quals subdivideixen l'espai en quatre parts, que és centralitzat amb un brollador circular. Les platabandes no presenten límits materials i estan reblertes de mates de bulboses, algun arbre ornamental i baladres. El més destacat són els xiprers, que formen una glorieta en l'eix axial i una espessa bardissa en el límit perimetral del carrer. Nombroses buguenví·lies s'enfilen pels xiprers i per la barana de tancament, donant així una nota perenne de color al jardí. El jardí va ser pintat per Santiago Rusiñol i en va incloure una versió a l'àlbum *Jardins d'Espanya* (Figura 95).

Una de les qüestions que patentitzen les vil·les de la burgesia benestant és que el paisatge esdevé un tema central en la definició arquitectònica en dates avançades de la segona meitat del segle XIX. Tal com hem assenyalat, justifica també l'emplaçament d'algunes pèrgoles. Però, només la mirada romàntica estableix una

connexió més sensible entre el jardí i l'entorn, que és exemplificada en la il·lustració que Charles Wood va fer del jardí i el paisatge de la casa de Mr. Bateman (Figura 92). En canvi, en els jardins de les vil·les situades arran de la costa es delata ja una vertadera interpretació del paisatge, la qual es concreta amb la integració de miradors i amb l'eliminació de filtres o barreres visuals. Molts d'aquests jardins van desaparèixer amb la urbanització del Passeig Marítim, amb una única excepció, el jardí de Can Rubert a l'antiga finca d'El Terreno; la seva anàlisi permetrà constatar àmpliament els aspectes aquí presentats.

L'any 1889 El Terreno és ja un nucli consolidat, caracteritzat pel predomini absolut dels espais verds i planificat segons una jerarquia urbana i constructiva que reflecteix l'ampli espectre social de la classe mitjana (Figura 96). La franja costanera resta parcialment edificada entorn les vil·les setcentistes, amb dues àmplies zones ocupades per la Pedrera i el Llatzaret. Entre els camins d'Andratx i la Bonanova s'hi concentren les cases populars, majoritàriament formant alineacions de solars amb petits jardins. Finalment, a la falda que s'estén fins al mur del bosc de Bellver, s'hi localitzen les vil·les burgeses, que s'aixequen aïllades entre els respectius jardins. Tipològicament coexisteixen les cases populars, d'aspecte rústic, amb les residències burgeses dotades d'un acurat tractament artístic i ornamental (Figura 97). Sota la mirada del viatger i de l'artista, es visualitza un barri d'estiu, que no destaca per la seva arquitectura monumental, sinó per la munió de cases entre jardins que es despleguen entre el bosc i la mar i la panoràmica que es contempla vers la badia. Així es desprèn de la descripció de l'artista rossellonès Gaston Vuillier:

Nous suivons les quais, puis par une route poudreuse nous arrivons au Terreno, sorte de quartier ou de faubourg composé de maisons de campagne où les habitants vont en villégiature l'été; chaque maison y est entourée d'un petit jardin ombragé de figuiers et agrémenté de fleurs. Un bois épais de pins d'Alep enveloppe le Terreno et accompagne le sentier qui monte jusqu'au sobre castillo de Bellver, que je visitai le lendemain. Les flots viennent mourir dans les rochers qui forment la base de la colline du



Terreno, d'où l'on peut à la fois jouir du beau panorama de la ville, de l'immense baie et des côtes lointaines (Vuillier 1893: 26).

Des de la dècada de 1890 s'observa un canvi de tendència que revertirà en una major preocupació estilística i en la disminució de l'espai del jardí en favor de l'augment de la residència. En l'elaboració dels nous projectes, més arquitectònics que paisatgístics, s'hi troben els mestres d'obres i arquitectes més actius i coneguts del període.<sup>237</sup> Tal com va assenyalar Miquel Seguí (2002: 78), els projectes recullen el ventall de les tendències estilístiques des dels historicismes i l'eclecticisme fins a l'entrada del modernisme, el regionalisme, el racionalisme i l'art decó (detall de Can Balet). En les noves vil·les s'hi exhibeixen, en paraules de Miquel dels Sants Oliver (1906: 41), els "capritxos ornamentals" i les "extravagàncies polícromes". En la darrera seqüència evolutiva del barri, en el seu moment àlgid entre finals del segle XIX i les dues primeres dècades del XX, abans de la seva conversió en centre turístic, contemplat des de la badia de Palma mostra un teixit ininterromput de vil·les, cases populars, horts i jardins (Figura 98). Santiago Rusiñol el descriu amb els següents termes:

El Terreno ve a ésser el Vallcarca, el Putxet o el Tibidabo de Palma. És el lloc on els bons burgesos se'n van a reposar, a l'estiu, del que hagin pogut fer a l'hivern. I és on van a canviar de calor (...); més ensota les torres-llotgetes per als que paguen més per a tenir fresca; després les torres-butagues, per als menestrals de la salut, i a baix, a la carretera, els que respiren modestament; però, en tot, un amfiteatre amb mar per a tothom, igualtat de cel i el mateix esplet de blavor, una d'aquestes blavors que, així com el

---

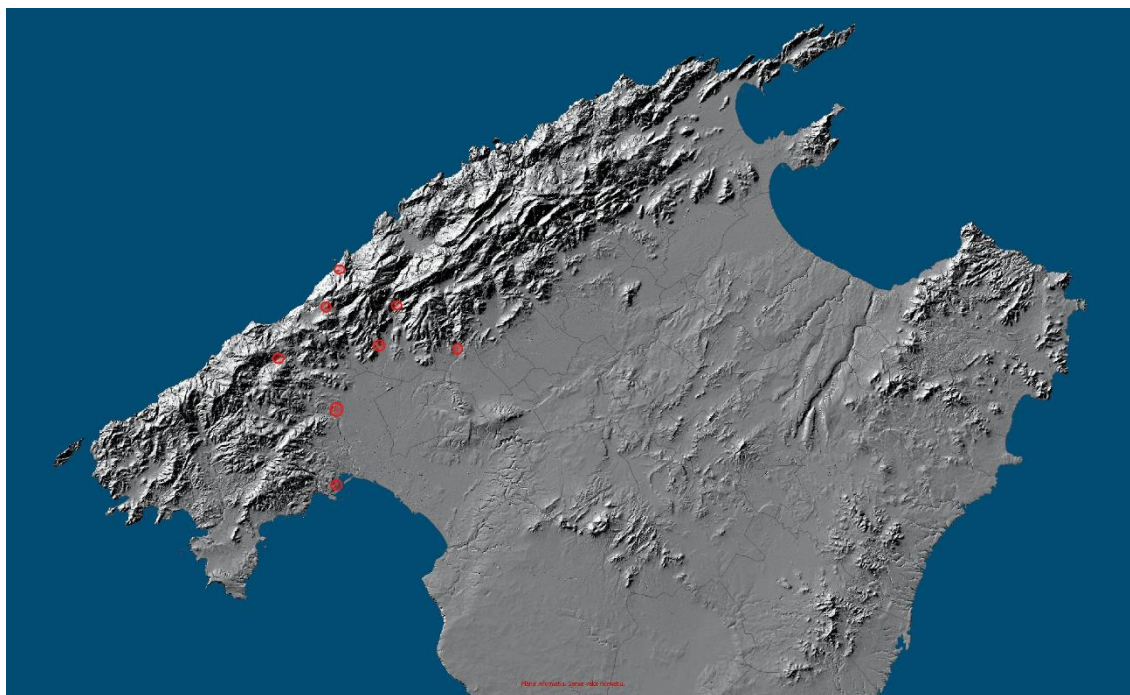
<sup>237</sup> La relació és extensa i hi destaquen els mestres d'obres Bartomeu Ferrà i Perelló (1843-1924) i Gaspar Reynés i Coll (1845-1911), el qual monopolitzà l'activitat de la zona fins a finals del segle XIX. A partir del segle XX, s'insereix la nòmina d'arquitectes amb la incorporació de Gaspar Bennàssar i Moner (1869-1933), Jaume Alenyar i Guinart (1870-1945), Francesc Roca Simó (1874-1940), Josep Alomar i Bosch (1877-1952), Guillem Reynés i Font (1877-1918) i Guillem Fortesa Pinya (1892-1943).

sol moreneja els que el prenen tot el jorn, sembla que hagi de blavejar les cares dels que la miren (...). Els gustos de cada u s'hi demostren amb un esplet que es pot dir que n'hi ha per tots els gustos. El que li dóna pels planters, demaneu-ne, d'agricultura: geranis, rosers, cols, llessamins, faves, clavells, escaroles; una barreja de flors, de fruites i d'hortalassis, que sembla estrany que en tan poc lloc hi puguin tenir tanta avinença (...). I tot això, vist en conjunt, té una claredat en to blanc, i una finesa de matisos i una dolcesa de colors, que sembla impossible que tantes cases, que tractades d'una a una, cada una se'n va a les seves, a l'acoblar-se totes juntes, puguin lligar tanta harmonia. Ve a ésser el mateix que un mosaic, que pedra per pedra, són ... una pedra, i, reunides, formen dibuix, o com les llanes d'una catifa, o com les tecles d'un harmòni. El Terreno és un cigne blanc, del que cada casa en ve a ésser una ploma (...). (Rusiñol 1913: 43-46).

A les hores, El Terreno pren un nou caràcter com a centre de modernitat i alternativa als més importants centres mediterranis de confluència de l'alta societat europea, com Cannes o Niza, i serà una opció minoritària però significativa per alguns intel·lectuals europeus i nord-americans. Gertrud Stein, que hi habità el 1915 durant poc més d'un any, com a refugi personal de la Primera Guerra Mundial, hi trobà la inspiració: "She always says that a certain kind of landscape induces plays and the country around Terreno certainly did" (Stein 1933: 38).

## QUARTA PART. TUTELA DELS JARDINS HISTÒRICS I CASOS D'ESTUDI





Làmina V. Localització dels Jardins Històrics protegits. Base cartogràfica: IDEIB.



## 8 Marc legislatiu i tutela de jardins històrics a Espanya

Els jardins de Mallorca formen part del patrimoni històric i cultural atenent a la legislació vigent a l'àmbit de la Comunitat Autònoma de les Illes Balears. Amb tot, la seva consideració patrimonial es retrotrau a les lleis de patrimoni d'abast estatal que es dictaren en el context de la II República Espanyola, essent un dels primers estats europeus on es declarà específicament la protecció de determinats jardins com a monuments nacionals. Tot i la seva llarga història, el patrimoni dels jardins segueix essent un dels més malmenats. Tal com s'ha pogut comprovar en el capítol precedent, els jardins actualment existents presenten un estat de degradació considerable, molts han patit mutilacions i/o transformacions radicals i, altres, senzillament han desaparegut.

En general, el procés de decadència més incisiu es produí cap a mitjan segle XX. A banda de les circumstàncies específiques de cada cas, se'n poden apuntar algunes de generals. Per una banda, cal fer esment als efectes col·laterals dels conflictes bèl·lics esdevinguts en el marc internacional; tal com veurem, aquest va ser el motiu del desmantellament del jardí del Pirata de Can Rubert a mitjans de la dècada de 1940, per a convertir-lo en bateria defensiva com a mesura preventiva enfront d'una temuda arribada de la flota russa. Per altra banda, és evident la incidència que han tingut els processos relacionats amb l'evolució socioeconòmica de l'illa. En primer lloc, la minva del valor econòmic de la possessió com a centre de producció i principal generadora de riquesa, motivà el fre a les inversions i a la gestió que derivà en l'abandonament de les finques rústiques i, per consegüent, dels jardins associats. Els efectes encara són visibles en el paisatge rural de Mallorca. En segon lloc, la forta embranzida de la indústria turística a partir de 1960, generà un voraç procés urbanitzador que afectà la costa mallorquina i l'expansió dels nuclis urbans; tal com hem pogut comprovar en el cas de Palma, la integració de les cases i jardins de les antigues zones d'horta en l'àmbit urbà, va tenir conseqüències nefastes.

El panorama actual no és tampoc afalagador pel que fa a l'efectiva salvaguarda dels jardins. L'anàlisi de les accions de tutela i dels instruments aplicats ens permetrà

identificar les dificultats que ha generat la protecció dels jardins a Mallorca i conèixer les mancances que perduren. Caldrà, en primer lloc, revisar els precedents legislatius, que ens obliguen a situar-nos en l'àmbit estatal, per després centrar-nos en l'exercici actual de la tutela d'acord amb la legislació específica d'àmbit autonòmic.

### 8.1 Antecedents: les primeres declaracions de jardins artístics

La protecció dels jardins històrics a Espanya es produí en una data primerenca, en el marc de la II República, essent el primer territori europeu on s'introduí la seva declaració de forma específica. Pel Decret de 3 de juny de 1931 es declaraven set-cents trenta-un monuments historicoartístics, que incloïen esglésies, palaus, murades, castells i monestirs, i quinze jardins.<sup>238</sup> Tots els jardins afectats eren propietat de la deposada família reial i estaven vinculats a les residències palatines. En conseqüència, majoritàriament es localitzaven a la província de Madrid i a la veïna de Segòvia, encara que també hi figuraven els de la Abadía de Cáceres i el dels Reales Alcázares de Sevilla. Amb la declaració, els béns passaven a pertànyer al Tresor Nacional i mitjançant la Llei de 2 de març de 1932 se'n transformava la natura jurídica privada per passar a la de propietat pública. La seva gestió se cedí a les institucions públiques locals i, en general, se'ls destinà a finalitats científiques, artístiques, sanitàries, docents, socials i turístiques.

Hom ha considerat que aquesta va ser l'acció de major abast per a la protecció del patrimoni immoble a Espanya –fins aleshores, només es comptabilitzaven uns cent béns declarats–. Com afirma Javier García Fernández (2007), va ser també un missatge polític de gran transcendència, a saber, el compromís del nou règim per a protegir efectivament els testimonis materials de la cultura espanyola. Ahora, la

---

<sup>238</sup> Hem inclòs la relació dels jardins declarats el 1931 al Document 7 de l'Annex documental.



mesura ratificava la política duta a terme pel govern provisional de la República en relació al Patrimoni de la Corona.<sup>239</sup>

El fet de la inclusió dels jardins com a béns integrants de l'herència cultural i artística, vendria propiciat i incentivat per les actuacions derivades de la defensa del paisatge i per la labor de personalitats rellevants en l'àmbit de la jardineria. La valoració del paisatge i l'inici de la seva defensa legal -un factor que va ser especialment considerat per Ana Luengo (2007)-, sorgiria en correlació amb la idea de paisatge pintoresc, en la línia del concepte de bellesa natural, ja consolidat, com hem vist, en països com Itàlia i França. El Decret-Llei de 9 d'agost de 1926, relatiu al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional, incloïa entre els elements a protegir: "edificaciones o conjuntos de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza cuya protección y conservación sea necesaria para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España". El text s'avançava a les legislacions de països com Itàlia, pel fet d'incorporar sota una mateixa normativa legal el patrimoni arquitectònic i el natural.

Com assenyalà José Castillo Ruiz (2009), significava la superació de la teoria monumental perquè comportava l'ampliació de la mirada cap als valors de l'ambient i, en conseqüència, suposava l'extensió del concepte de patrimoni arquitectònic cap a una dimensió urbana i territorial. D'aquí se'n derivava la possibilitat de fer extensiva la protecció jurídica sobre els jardins. Endemés, esdevindria la premissa clau sobre la qual es bastirien els mecanismes per a vincular la protecció dels béns amb els instruments urbanístics; un aspecte que és encara essencial per a la salvaguarda del patrimoni a l'Estat espanyol.

A parer nostre, cal també tenir en consideració l'estímul derivat de l'activitat jardineria i investigadora duta a terme per alguns professionals i personalitats en les dècades de 1920 i 1930. Ens referim a Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930), Javier de Winthuysen (1874-1956) i Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981). Llurs

---

<sup>239</sup> En aquesta línia s'aprovà, un poc abans, la Llei de 9 de setembre de 1931 per la qual se cedia a l'Ajuntament de Palma el Bosc i el Castell de Bellver amb destí a parc municipal i a museu d'art antic.

propostes projectuals i teòriques contribuïren a desvetllar uns béns artístics malmenats i en procés de desaparició. El francès Forestier, arquitecte paisatgista, va exercir una intensa i influent tasca constructiva en el camp dels jardins i parcs públics, guiada per l'afany a recuperar i reinterpretar la tradició del jardí andalús, que llegà en els parcs de María Luisa (Sevilla) i de Montjuïc (Barcelona), ambdós de 1929 (Forestier 1985). Per la seva banda, Rubió, arquitecte i urbanista (Bosch 1993), fou seguidor de les teories paisatgistes de Forestier, que experimentà en la seva activitat com a projectista de jardins i com a director de Parcs i jardins de Barcelona, càrrec que ocupà a partir del 1917. A més de la seva obra constructiva va ser fonamental l'elaboració del discurs en favor de l'art dels jardins, que exposà en diferents articles de revistes d'arquitectura i que fou l'objecte principal de *El jardí obra d'art* (1960). Alhora, teoritzà sobre l'essència del jardí mediterrani a *Del paraíso al jardín latino* (1981), una de les seves obres de major transcendència en la historiografia dels jardins.

Una menció especial requereix Javier de Winthuysen, pintor que es dedicà al disseny de jardins, una passió que fou constant al llarg de la seva vida.<sup>240</sup> Com ja hem assenyalat, va dirigir la primera restauració d'un jardí a Espanya, el del Palacete de la Moncloa (1922), per encàrrec de la Sociedad de Amigos del Arte. Com a fidel seguidor de Forestier, va treballar sol·lícitament a recuperar la tradició del jardí andalús, però va abastar un domini més ample amb la documentació i l'estudi dels jardins d'arreu del territori peninsular, els resultats dels quals forniren *Jardines clásicos de España* (1930), la seva obra més rellevant. La figura de Winthuysen marca una fita en l'inici de la gestió del legat dels jardins, del que en fou el primer inspector general i com a organitzador del Patronato de Jardines Artísticos, que seria, com veurem tot seguit, el primer organisme de tutela de jardins.

---

<sup>240</sup> La personalitat i l'activitat de Winthuysen ha estat estudiada i analitzada en tots els seus perfils professionals. Com a jardiner, destacam l'estudi de Carmen Añón (1999: 91-110); com a pintor, la tesi doctoral de Cristina Aymerich Ojea (defensa 2001/publicada 2009).

## 8.2 La incorporació del jardí en la legislació i primers instruments de tutela

La gestió efectiva del patrimoni de jardins es produí mitjançant la regulació legislativa del patrimoni històric i artístic i de la creació de l'esmentat Patronato. La voluntat de salvaguarda es traslladà als instruments de planejament urbanístic, els quals es revelaren essencials en la protecció del legat patrimonial.

El 1933 s'aprovà la primera llei de patrimoni històric de l'Estat Espanyol: Llei de 13 de maig, modificada per la de 22 de desembre de 1933 sobre la defensa, conservació i acreixement del Patrimoni Històric-Artístic Nacional (G.M. de 25 de març de 1933). Va ser l'eina legislativa rectora de la gestió del patrimoni fins al 1985. En l'article primer s'hi defineixen els béns integrants del patrimoni històric i artístic d'Espanya; es presenten de forma genèrica i no s'hi esmenten explícitament els jardins.<sup>241</sup> Amb tot, en el Decret de 16 d'abril de 1936, modificat per Decret 1.545/1972, del Reglament per a l'aplicació de la Llei del Tresor Artístic Nacional, es verifica la seva inclusió com a béns susceptibles de ser declarats i sobre els que recau la tutela de l'Estat.<sup>242</sup>

Per Decret de 13 de març de 1934 es creava el Patronato para la conservación y protección de los Jardines Artísticos de España, depenent del Ministerio e Instrucción Pública y Bellas Artes. La seva organització va ser encarregada, tal com hem esmentat, a Javier de Winthuysen, el qual seria nomenat Inspector General dels Jardins Artístics d'Espanya (Ordre Ministerial de 6 d'abril de 1934). El preàmbul del decret, redactat pel mateix Winthuysen, és un al·legat en favor de la defensa i conservació dels jardins d'Espanya, que formen un patrimoni ric i únic en el context

---

<sup>241</sup> "Artículo 1º- Están sujetos a esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto por el artículo 18 de la Ley de 10 de diciembre de 1931, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y muebles así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional."

<sup>242</sup> En el capítol segon, article 19 sobre els monuments historicoartístics, estableix: "En el caso de que hubiere el temor de que por propietarios o usuarios se hiciesen modificaciones en inmuebles, conjuntos urbanos, jardines o parajes pintorescos, sobre los que se hubiese incoado expediente de inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, la Dirección General de Bellas Artes oficiará a aquellos para que se abstengan de realizarlas mientras no se resuelva el oportuno expediente."

europèu, amb característiques singulars. Es fa menció específica als jardins d'Andalusia, interpretats com a una modalitat particular i amb projecció internacional. Queda així argumentada la urgent necessitat de procedir a la declaració de jardins en categoria de monument, a més de l'elaboració d'un catàleg i la creació d'un règim especial i adequat per a la seva conservació. En definitiva, aquestes serien les funcions del Patronato com a primer organisme de tutela de jardins amb valor històric i artístic. La seva posada en funcionament tingué efectes quasi immediats.

A l'empara de la Llei de 13 de maig de 1933 i mitjançant diferents ordres del 1934 i del 1935, es van declarar cinc Jardins Artístics: els de la Zarzuela, El Pardo, el denominat "Estufa" de la Ciutat Universitària de Madrid, el del Príncep en el Pardo i el Buen Retiro. Sembla però, que l'activitat del Patronat no va ser regular ni prou intensa, per la qual cosa, al llarg de la seva existència, es veié reorganitzat en dues ocasions que delimiten dues etapes en les quals s'evidencia la mateixa evolució del concepte de jardí.

Poc després de la paralització administrativa ocasionada per la Guerra Civil, es procedí a la primera reorganització del Patronato mitjançant el Decret de 31 de juliol de 1941, en el que es recalca el deure de l'Estat en l'àrbitri dels instruments de tutela.<sup>243</sup> Un aspecte destacable és la referència explícita als factors geogràfics juntament amb la creativitat artística com a responsables de l'aspecte del jardí. D'aquí es desprèn, en definitiva, la necessitat d'establir directrius precises en la seva salvaguarda. Se n'ampliaren les seves funcions per tal d'aconseguir l'eficàcia precisa: vetllar per la integritat dels jardins declarats; controlar les restauracions amb l'exigència del respecte més gran quant a estils, tipus i peculiaritats; proposar i informar noves declaracions; encaminar les iniciatives en favor de l'art de la jardineria; i tenir cura de la conservació i protecció dels paratges pintorescs. A partir de llavors, la tasca del Patronato va ser més activa; així, entre 1941 i 1955, es

---

<sup>243</sup> Veure Document 8 de l'Annex documental.

van declarar catorze jardins artístics, que haurien de ser incorporats a l'inventari del Tresor Artístic Nacional (Decret de 12 de juny de 1953, article 2).<sup>244</sup>

En les dècades posteriors, el Patronato va anar minvant la seva comesa fins al punt de no designar-ne els membres constituents. El 1980, per tercera vegada, es tornava a incentivar el seu funcionament a petició de l'entitat privada Hispania Nostra. Durant alguns anys mantingué un curs dinàmic, alhora que les seves actuacions tingueren especial incidència en la declaració i reconeixement dels jardins de Mallorca. En qualsevol cas, el període va ser de curta durada, perquè amb la nova configuració administrativa de l'Estat i el traspàs de competències a les Comunitats Autònomes, quedà desproveït d'utilitat i s'esvaí com a òrgan gestor.

Un altre fet cabdal per a la salvaguarda del patrimoni en general, va ser la concreció dels primers instruments de planejament urbanístic. El Decret 1346/1976 de 9 d'abril (Ministerio de la Vivienda), Text refòs de la Ley de Régimen del Suelo y Ordenación Urbana (B.O.E. 16-6-1976), establia, com a objecte de planejament especial, la conservació i valoració del patrimoni històric i artístic i de les belleses naturals (article 18). S'hi especificaven: elements naturals i urbans, places, carrers i edificis d'interès, i els jardins amb valor històric, artístic o botànic. D'aquesta manera la protecció del patrimoni quedava vinculada al planejament urbanístic, la qual, amb el temps, es revelaria com a un dels instruments més eficaços.

### 8.3 El marc normatiu vigent i les accions de tutela en matèria de jardins històrics

En el context normatiu vigent en matèria de patrimoni cultural, el jardí constitueix un bé explícitament contemplat, tant en la legislació d'àmbit estatal com en les específiques de cada Comunitat Autònoma. La Llei 16/1985, de 25 de juny, del Patrimoni Històric Espanyol, inclou els jardins i els parcs amb valor històric i/o artístic entre els béns integrants del patrimoni històric espanyol (Títol I, Article Primer: 1 i 2). Les seves determinacions són d'aplicació en els béns de propietat de

---

<sup>244</sup> Veure Document 9 de l'Annex documental.

l'Estat i en els gestionats per l'Administració central. Per als béns més singulars, en determina la protecció específica sota la figura de Bé d'Interès Cultural (a partir d'ara BIC), en la que s'hi reconeixen els monuments declarats per la legislació precedent, i n'estableix diferents categories, entre les que s'hi contempla la de Jardí Històric (Títol II, Article 14.2). Al respecte, no es pot obviar que la nova llei integrava en el seu articulat les directrius aprovades en l'àmbit internacional. L'aspecte queda verificat en la mateixa definició de Jardí Històric com a "l'espai delimitat, producte de l'ordenació per l'home d'elements naturals, a vegades complementat amb estructures de fàbrica, i considerat d'interès en funció del seu origen o passat històric o dels valors estètics, sensorials o botànics" (Títol II, article 15.2). El text recull, de manera sintètica, el concepte de jardí històric exposat a la Carta de Florència, concretament en els seus articles 1, 2, 3 i 4.

Així mateix, i a diferència de la normativa del 1933, la Llei 16/1985 regula l'acció tutelar de l'Estat sobre els jardins en els següents termes: "Les obres que afectin els jardins històrics declarats d'interès cultural i el seu entorn, així com la col·locació en aquests de qualsevol mena de rètol, senyal o símbol, requereixen l'autorització expressa dels organismes competents per a l'execució d'aquesta Llei." (Títol II, article 19.2). S'estableix també la prohibició expressa de col·locar-hi publicitat comercial, cablejats i conduccions aparents.

Tot i la consideració específica dels jardins històrics com a béns integrants del patrimoni històric, les actuacions dirigides a la seva salvaguarda enllestides per part de l'administració Estatal han estat poques i insuficients. És un fet objectiu que els jardins històrics no ocupen un lloc rellevant en el catàleg de béns d'interès cultural a Espanya; n'hi ha prou de consultar el Registro General de Bienes de Interés Cultural de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, per constatar que, en l'actualitat, només hi figuren cent jardins entre els declarats i els incoats.<sup>245</sup> Amb tot, la dada no és absoluta perquè no hi estan inclosos tots el

---

<sup>245</sup> Ana Luengo (2007: 19) aportà les dades corresponents al 2007: en total eren 67 jardins històrics declarats, els quals representaven un 0'48% del total del béns immobles declarats.

registres de les diferents Comunitats Autònomes, encara que reflecteix la inèrcia respecte a aquest patrimoni.

De forma complementària i encara en l'àmbit estatal, únicament es comptabilitza un sol projecte d'investigació entorn dels jardins, que va ser promogut l'any 2003, amb els següents objectius: avaluar la situació dels jardins històrics espanyols i les seves possibilitats de conservació i valorització. S'estructurà en tres línies d'actuació, d'entre les que es contemplava l'elaboració d'una fitxa d'inventari, consensuada amb les Comunitats Autònomes per tal d'unificar els criteris amb vista a la seva catalogació. Aquest afer no va tenir continuïtat, emperò part dels resultats del treball d'investigació sobre l'estat dels coneixements dels jardins històrics es van publicar a *Parámetros del jardín Espanyol* (Luengo & Miralles 2007).<sup>246</sup>

La Llei 16/1985 estableix el marc legislatiu general en matèria de patrimoni cultural del qual en deriven les legislacions específiques de les Comunitats Autònomes. En general, totes elles –excepte la del País Basc– repeteixen l'anunciat de l'estatal. Cal destacar que, a nivell autonòmic, s'han dut a terme algunes experiències dirigides a la salvaguarda dels jardins. Un cas notable és protagonitzat per la Comunitat Autònoma d'Andalusia. En el II Plan General de Bienes Culturales aprovat per la Junta de Andalucía, es va incloure una línia d'actuació sectorial per a l'elaboració d'un model d'inventari de jardins històrics. L'objectiu fixat era el de posar en valor aquest patrimoni, el qual, com bé va expressar Antonio Tejedor (1999: 166), era tant intuït com desconegut.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> La part corresponent a la Comunitat Autònoma de les Illes Balears el vàrem elaborar nosaltres, encara que en la publicació general només s'inclougué part de la informació aportada sobre els jardins d'Alfàbia i de Raixa (Luengo & Miralles 2007).

<sup>247</sup> Els resultats dels treballs, que estaven encara en fase de desenvolupament, van ser publicats en un dossier de jardins històrics a la *Revista del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (1999, n. 27).

## 9 El Jardí Històric en el mar legislatiu i competencial del Patrimoni Històric a Mallorca

Els jardins constitueixen una mínima part del patrimoni catalogat a les Illes Balears. Basta observar que, de tots els territoris insulars de la Comunitat Autònoma, els únics jardins protegits es troben a Mallorca, on se'n comptabilitzen nou, entre els incoats i els declarats. En la seva major part, varen ser incoats a l'empara de la Llei del Tresor Artístic, de 13 de maig de 1933. Tots ells, juntament amb els darrers que han estat específicament protegits, queden subjectes a la Llei 12/1998, de 21 de desembre, del Patrimoni Històric de les Illes Balears.

Pel que fa a la gestió del patrimoni, cal apuntar que en la Comunitat Autònoma de les Illes Balears les competències són exercides, des de l'any 1995, pels respectius Consells Insulars. En el cas de Mallorca, l'atribució recau en el Departament de Cultura, Patrimoni i Esports. En la protecció i tutela del Patrimoni Històric insular són també d'aplicació les normatives sectorials d'urbanisme i de territori, sempre subordinades teòricament als dictats de les patrimonials. A més de la Llei del Sòl, que afecta a tot el territori autonòmic, en el cas de Mallorca cal afegir el Reglament general de la Llei 2/2014, de 25 de març, d'ordenació i ús del sòl (BOIB núm. 66 del 30/04/2015) i el Pla Territorial Insular de Mallorca (BOIB núm. 188 ext. de 31/12/2004).

La Llei 12/1998 integra la figura del jardí històric com a categoria de Bé d'Interès Cultural, que és definit com: "espai delimitat i ordenat per l'home, que integra elements naturals d'interès destacat per raó de l'origen, la història o els valors estètics, sensorials o botànics i que pot incloure elements de fàbrica, d'arquitectura i artístics" (article 6.3). La definició reproduïx, gairebé textualment, la de la Llei estatal, encara que en l'autonòmica, la categoria de Jardí Històric està afectada – com la resta de béns que tenen un desenvolupament territorial i una àrea extensa d'afectació- pel requisit de comptar amb un pla especial de protecció o un instrument urbanístic de protecció, que ha de ser elaborat per l'Ajuntament pertinent i aprovat per la Comissió Insular del Patrimoni Històric (article 36.2). Així mateix, pel fet de tractar-se de béns immobles, els jardins han d'acomplir uns



requeriments d'aplicació general. És escaient indicar algunes d'aquestes exigències. El procediment de declaració ha d'incloure, juntament amb la descripció del bé, la memòria, planimetria i documentació gràfica, i la delimitació de l'entorn de protecció (art. 7.4). Aquesta és una qüestió de màxima importància, que és emfatitzada a la mateixa Llei (art. 35), i que es revela essencial en el cas de la protecció dels jardins, donada la seva imbricació amb l'entorn immediat. Per la seva banda, la declaració ha de contenir els criteris bàsics que, amb caràcter específic, han de regir les intervencions sobre el bé (art. 10.4).

Quant a les normatives sectorials d'urbanisme i territori, entre els criteris pel desenvolupament urbanístic, s'estableix que és fonamental la conservació i protecció del patrimoni cultural i paisatgístic. El Reglament General d'ordenació i ús del sòl determina que, les polítiques públiques en matèria urbanística han de contribuir a dotar d'eficàcia les mesures de conservació i millora de la natura, la flora i la fauna, i a la protecció del patrimoni cultural i del paisatge (art. 13). Inclou també un article específic a propòsit de les intervencions sobre el paisatge i el patrimoni cultural (art. 15). Ho formula en els següents termes: el planejament urbanístic ha d'assegurar la protecció del patrimoni cultural, estigui o no declarat expressament, mitjançant la conservació, la recuperació i la millora dels immobles que l'integren, dels espais urbans rellevants, dels elements i de les tipologies arquitectòniques singulars, dels paisatges de valor cultural i històric i de les formes tradicionals d'ocupació humana del sòl (art. 15.2).

Per la seva banda, el Pla Territorial Insular de Mallorca regula l'elaboració dels catàlegs municipals del patrimoni immoble, que són un requisit per a l'aprovació definitiva dels planejaments urbanístics. Contempla un mínim de categories susceptibles de ser catalogades, entre les quals s'inclouen els jardins com a tipus de béns d'interès paisatgístic i ambiental. Tot i que, el Pla Territorial no desenvolupa una normativa específica pel que fa a jardins, ja que resta fora del seu àmbit d'actuació, l'exigència dels catàlegs constitueix el primer pas per a garantir-ne un primer nivell de salvaguarda, pel fet de normativitzar unes mesures bàsiques de protecció i d'intervenció. Alhora, el conjunt dels catàlegs municipals es poden

contemplar com a un document d'informació que permetria anar bastint l'inventari d'un patrimoni encara bastant desconegut.

### 9.1 Acció tutelar sobre els jardins de Mallorca

El reconeixement dels jardins com a béns integrants del patrimoni històric, no s'ha traduït en una gestió tutelar pròdiga i contundent. Una conjuntura, la de Mallorca, que no difereix significativament de la que hem delineat per a l'àmbit estatal. Hi ha indicadors objectius que són prou eloqüents. Tal com hem esmentat, en l'actualitat només existeixen nou jardins declarats. Ben mirat, constitueixen una excepcionalitat si es compara amb el total de béns d'interès cultural de la Comunitat; amb 3.028, la major part dels quals arqueològics, és el territori espanyol amb major nombre de béns catalogats. La situació no es pot valorar segons criteris de proporcionalitat amb els béns existents, sinó que s'ha d'interpretar com a símptoma, entre altres aspectes, de la baixa consideració del jardí com a fet cultural i artístic. Altrament, el curs de les declaracions de jardins reflecteix la singularitat històrica i jurídica del patrimoni espanyol, a la que ja ens hem referit.

De fet, aquelles es varen promoure en diferents moments legislatius que es corresponen, en expressió d'Ignacio Henares (2010: 19), a un *ante legem* i a un *post lege*, en relació a la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. Pel que fa a Mallorca, cal afegir-hi allò que deriva de la norma autonòmica arranjada en la Llei 12/1998, de 21 de desembre, del Patrimoni Històric de les Illes Balears. És clar que, la singularitat històrica no s'hauria d'haver traduït en una singularitat jurídica, donat que, des del moment de l'aprovació de la llei autonòmica, els béns *ante legem* quedaren baix la seva empara. Si bé per aquesta via es garantí la categoria patrimonial del jardí en l'àmbit administratiu, a la pràctica, els jardins declarats no s'han adaptat als requeriments de la llei vigent. Com veurem, majoritàriament, excepte en un cas, es troben en el núvol de béns incoats des de fa dècades. Entre altres coses això comporta que no hagin estat delimitats ni que disposin dels pertinents i inexcusables entorns de protecció.

A més a més, el Consell de Mallorca en l'exercici de les competències relatives a patrimoni dirigides pel Departament de Cultura, Patrimoni i Esports, integra de manera particular l'elaboració d'un pla anual de conservació i d'enriquiment del patrimoni històric però que no ha contemplat mai un projecte específic d'estudi i conservació de jardins. A hores d'ara, manquen per definir els textos normatius específics de caràcter tècnic i metodològic adequats a la particularitat d'aquell patrimoni.<sup>248</sup> No es disposa, tampoc, d'un inventari i menys encara d'un catàleg, com a instruments bàsics d'identificació i protecció, els quals permetrien una planificació ordenada i racional d'identificació i selecció dels béns a declarar. Les mancances es tradueixen en l'arbitrarietat administrativa que guia actuacions concretes. Subsidiàriament, tal com ha demostrat Martínez Yáñez (2010) pel marc general de la tutela a l'àmbit espanyol, aquelles carències van més enllà de la conceptualització del patrimoni per materialitzar-se en accions incomprensibles o injustificades. Aquests extrems queden exemplificats en tres diferents nivells d'intervenció administrativa.

En primer lloc, les darreres declaracions de jardins històrics a Mallorca promogudes a l'empara de la Llei 12/1998, han estat motivades per raons urbanístiques més que per la convicció de la necessària salvaguarda dels valors històrics, artístics i botànics intrínsecs al bé. En segon lloc, tot i la competència d'administrar i gestionar instal·lacions de suport a les tasques de conservació, restauració, foment i investigació de béns del patrimoni històric de Mallorca, la restauració de jardins històrics ha estat absolutament excepcional. De fet, el Consell de Mallorca només ha promogut una única convocatòria de subvencions que es presentà el 2004 sota l'epígraf Convocatoria del Programa de Adecuación y Restauración de los jardines tradicionales de Mallorca (BOIB de 28/09/2004, núm. 135). Tanmateix, la convocatòria resulta sorprenent i paradoxal en molts dels seus aspectes. Bastarà assenyalar els més significatius. Per una banda, sota la denominació de tradicionals si pressuposen els declarats com a Bé d'Interès Patrimonial, sense que es fixin

---

<sup>248</sup> En canvi, sí que existeixen textos normatius per altres tipus de patrimoni, com és el cas de l'arqueològic (Decret 14/2011, de 25 de febrer, pel qual s'aprova el Reglament d'intervencions arqueològiques i paleontològiques de les Illes Balears).

barems de discriminació positiva en favor dels que gaudeixen de la màxima consideració patrimonial. Per l'altra, perquè el Consell no disposa de cap tipus d'instrument o inventari que permeti conèixer ni el valor històric i artístic, ni l'estat en què es troba l'element que pretén preservar.

Finalment, en tercer lloc, cal destacar que la convocatòria va dependre, en exclusiva, del Departament de Medi Ambient, sense que es determinàs la participació del Departament de Cultura i Patrimoni que, tanmateix, en té la competència. En conclusió, ens trobam davant una operació en favor dels jardins que és arbitrària i en la que s'evidencia la persistència de l'ambigüitat conceptual del jardí, que oscil·la entre el patrimoni natural i cultural, malgrat disposar d'una formulació prou clara en l'àmbit teòric i normatiu, però encara allunyada de la praxi administrativa.

En definitiva, la gestió i tutela dels jardins a Mallorca ens presenta un vast panorama de mancances que resta encara per definir i clarificar. L'anàlisi dels Jardins Històrics protegits, ens permet clarificar de manera més precisa alguns dels aspectes presentats.

## 9.2 Els Béns d'Interès Cultural en categoria de Jardí Històric. Anàlisi de les declaracions i estat administratiu

Per a l'anàlisi de l'acció tutelar entorn els jardins històrics de Mallorca ha estat fonamental la informació continguda en els expedients de declaració que es troben dipositats al Servei de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca. D'acord amb les dades extretes hem elaborat la Taula 1, amb l'objectiu d'identificar els jardins protegits o sobre els quals, en algun moment, es va plantejar la protecció.

| JARDINS HISTÒRICS DE MALLORCA        |                         |          |          |                  |            |           |             |
|--------------------------------------|-------------------------|----------|----------|------------------|------------|-----------|-------------|
| JARDÍ                                | SITUACIÓ ADMINISTRATIVA |          |          | PROPIETAT/GESTIÓ |            | ÚS ACTUAL |             |
|                                      | INCOAT                  | DECLARAT | ARXIVAT  | PÚBLICA          | PRIVADA    | PÚBLIC    | PRIVAT      |
| Jardí d'Alfàbia (Bunyola)            | 12/1949                 | 4/1954   |          |                  | Particular | Visitable |             |
| Granja de Fortuny (Esporles)         | 12/1980                 |          |          |                  | Particular | Visitable |             |
| Jardí de Son Moragues (Valldemossa)  | 1/1981                  |          |          |                  | Particular |           | Residencial |
| Jardins de Raixa (Bunyola)           | 1/1981                  |          |          | Consell de Mca.  |            | Públic    |             |
| Jardí de Son Marroig (Deià)          | 1/1981                  |          |          |                  | Particular | Visitable |             |
| Jardí de Son Fortesa (Puigpunyent)   | 1/1981                  |          |          |                  | Particular |           | Residencial |
| Jardí de Son Torrella (Santa Maria)  | 1/1981                  |          |          |                  | Particular |           | Residencial |
| Jardí de Defla (Sineu)               | 1/1981                  |          | 4/1981   |                  | Particular |           | Residencial |
| Jardins de Son Berga (Establiments)  | 12/1980                 | 3/2001   |          |                  | Particular |           | Residencial |
| Jardí de Natzaret/Can Rubert (Palma) | 7/2002                  | 9/2004   |          | Fundació         |            | Visitable |             |
| <b>TOTAL</b>                         | <b>10</b>               | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b>         | <b>8</b>   | <b>5</b>  | <b>5</b>    |

Taula 1: Béns d'Interès Cultural en categoria de jardí històric. Font: elaboració pròpia a partir dels expedients que consten al Departament de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca.

Tal com hem esmentat, d'un total de deu jardins proposats, nou estan protegits, ja que, tal com es pot observar, es va arxivar l'expedient del jardí de Defla. A excepció de Natzaret/Can Rubert, es tracta dels jardins de les possessions senyoriales, majoritàriament situades a la Serra de Tramuntana, els quals es bastiren al llarg dels segles XVIII i XIX. Les declaracions es produïren en tres marcs temporals que es corresponen a dos moments legislatius: el primer, en el qual només es fa efectiva la declaració dels jardins d'Alfàbia, incoats el 1949 i declarats el 1954, sota l'empara de la Llei de 13 de maig de 1933 del Tresor Artístic Nacional; el segon, sota la mateixa normativa, és representat per les propostes massives de declaracions iniciades entre els anys 1980 i 1981; i el tercer, ja sota la normativa de la Llei 12/1998 del Patrimoni Històric de les Illes Balears, en la que es fan efectives les dues darreres declaracions fins a hores d'ara, una al 2001, corresponent als jardins de Son Berga, i l'altra, el 2004 sobre el jardí de Natzaret/Can Rubert.

Al marge de les motivacions que portaren a la protecció del conjunt de jardins i que seran analitzades de manera particular, no es pot obviar que fou decisiu el marc cultural i la política de salvaguarda impulsada per l'administració pública en cada un dels períodes. Així, la declaració dels jardins d'Alfàbia, es pot relacionar amb l'atenció per fer valdre tot allò que s'interpreta com a senyera de la tradició i d'inspiració hispano-àrab; mentrestrant, les declaracions massives del 1980 i 1981 coincideixen amb la darrera i intensa etapa del Patronato de Jardines Artísticos de España. En canvi, en les dues darreres declaracions hi intervindran, en algun moment de la tramitació, factors aliens a la natura dels béns i relacionats amb qüestions urbanístiques.

Així mateix, la Taula 1 ens permet constatar algunes de les anomalies apuntades en relació a la singularitat jurídica dels béns en categoria de jardí històric. Dels nou jardins protegits, només tres dels procediments finalitzaren amb la declaració definitiva del bé, mentre que els restants es mantenen encara incoats. Tots aquests, a excepció de Son Berga, pertanyen al segon període dels processos de declaració. Les causes d'aquesta conjuntura són diverses, emperò consideram que es pot atribuir bàsicament a la seva coincidència amb la transició entre dos

moments legislatius: l'inici de les declaracions es féu a l'empara de la Llei de 13 de maig de 1933, just quan es procedia a l'articulació territorial i política de l'Estat segons el model autonòmic i se cedien les competències en patrimoni. L'aprovació de la Llei 12/1998 d'àmbit autonòmic, hauria d'haver suposat la normalització jurídica però, com veurem tot seguit, no fou el cas.

### 9.2.1 Les declaracions de jardins a l'empara de la Llei de 13 de maig de 1933

#### El jardí artístic d'Alfàbia

La declaració del jardí artístic de la possessió d'Alfàbia –en l'expedient, “La Alfàbia”–, fou promoguda per la Sociedad del Fomento del Turismo de Mallorca l'any 1946. Desconeixem les circumstàncies precises que motivaren la sol·licitud perquè no consten a l'expedient del Servei de Patrimoni del Consell de Mallorca. Amb tot, sembla evident que els seus propietaris hi tendrien un cert interès, probablement el de potenciar l'atractiu turístic. De fet, la possessió i llurs jardins formaven part dels primers circuits excursionistes fora de Palma.

En la sessió del 19 de desembre de 1949, l'Academia de Bellas Artes va emetre dictamen favorable a la petició cursada per la Comisió de Monuments referent a la inclusió del Jardí d'Alfàbia en la categoria de Jardí Artístic. Així mateix, d'acord amb el procediment establert, es requeria la confirmació de part del Patronato de Jardines Artísticos, el qual s'expressà en els següents termes: “Se considera, por tanto, que el Jardín de Alfàbia, por su carácter, abolengo y belleza, puede entrar a formar parte dentro de su clasificación, en el Tesoro Artístico Nacional”.

Tot i que el dictamen de l'Academia instava a prendre una sèrie de disposicions urgents per evitar possibles destruccions, la declaració definitiva no va tenir efecte fins uns anys més tard. El 1952 el Director General de Belles Arts, sol·licità de bell nou a la Real Academia un informe favorable. Tanmateix, hagueren de passar dos anys més abans de la declaració, que tingué efecte pel decret de 5 de març de 1954. És precís destacar quins foren els valors contemplats: el tipisme, la bellesa,

l'estètica dels seus traçats i la conservació de disposicions tradicionals com els jocs d'aigua, les terrasses, l'emparrat, el llac i la jardineria de palmeres, els evònims ("evónimos") i les murtes ("arrayanes"). Resulta simptomàtic que en tot l'expedient no hi consta documentació gràfica ni, per descomptat, un informe o estudi de caràcter historicoartístic. Amb la nova condició de monument, el jardí d'Alfàbia passava sota la tutela de l'Estat, exercida pel Ministeri d'Educació d'acord amb el requerit per la Llei del Tresor Artístic i pel Decret de 31 de juliol de 1941.

L'anàlisi historicoartística del jardí en qüestió, ens permetrà constatar que, en realitat, el "tipismo" i "abolengo" solament es podria aplicar a alguns elements del jardí. Perquè el jardí, o millor els jardins d'Alfàbia, corresponen a tres importants intervencions: una barroca, en el segle XVIII; una romàntica en el segle XIX; i una en el segle XX, de datació incerta, però probablement executada en el decurs del procediment de declaració.<sup>249</sup> Tal com veurem, la reforma va tendir a dotar d'un caràcter orientaltzant al conjunt, en una interpretació prou influïda per la suggerida en la literatura romàntica de la finca. Més enllà de l'expressat, el fet és que l'expedient de declaració d'Alfàbia va ser el primer i únic que culminà exitosament i al marge de causes externes a la mateixa natura del jardí.

Els jardins artístics incoats a la dècada de 1980

El 29 d'octubre del 1980 la Inspección Técnica de Monumentos y Conjuntos va estimar oportuna la incoació dels següents jardins rurals de Mallorca: la Granja de Fortuny, Son Moragues, Raixa, Son Marroig, Son Fortesa, Son Torrella, Defla i Son Berga. Només un dia després, la Dirección General de Bellas Artes donava per incoats els expedients sol·licitats i s'iniciaven els respectius procediments de declaració com a jardí artístic. Tot i que desconeixem les circumstàncies precises que motivaren la selecció, a tall d'hipòtesi plantejam la possible mediació de

---

<sup>249</sup> Per molt que es tracta d'una intervenció prou recent i, encara que, en la mateixa possessió d'Alfàbia es conserva l'arxiu documental privat, no ens ha estat possible esbrinar les dades de la reforma i els propietaris actuals tampoc ens han facilitat informació concreta.



Gabriel Alomar, el qual, en la seva tasca en favor de la preservació del patrimoni artístic i arquitectònic, tingué especial esment en el jardiner. En efecte, els jardins proposats són representatius dels dos models fonamentals sobre els quals, a criteri d'Alomar, es bastiren els jardins tradicionals de Mallorca: la islàmica i la italiana, dues tradicions que s'integraren en el jardí rural mallorquí determinant-ne el caràcter únic i particular en el context espanyol. Així, per una banda, es troben aquells on predomina l'herència islàmica, ja sigui per una suposada antiguitat o per la vigència de la idea d'hort-jardí -Son Fortesa, Raixa, la Granja, Defla i Son Torrella-; per l'altra, els exemplificatius de la tipologia classicista -Son Berga, Son Moragues i Son Marroig-.

En tots els casos es va seguir el procediment de la declaració previst en la Llei de 13 de maig de 1933. Les incoacions es van fer efectives amb la seva publicació al BOE, fet que es va produir el mes de desembre del mateix any, en el cas de Son Berga, i el mes de gener de l'any següent en la resta de béns. En les pertinents resolucions, la Dirección General de Bellas Artes instava a la Delegación Provincial de Cultura a l'enviament de fotografies i croquis de cada un dels jardins incoats; requeriment que es va complir majoritàriament, excepte en els casos dels jardins de Defla, Son Torrella i Son Berga (Figura 99). Es recordava també que, des del moment de la incoació, el bé es posava sota la tutela de l'Estat (article 17 de la Llei de 13 de maig de 1933); en conseqüència, totes les obres que afectessin els jardins o als seus entorns requerien l'aprovació prèvia del projecte per part de la Direcció General (article 19 del Reglamento de 16 d'abril de 1936, i article 6 del Decreto de 22 de juliol de 1958).

La tramitació de cada un dels jardins va ser desigual i no sempre va culminar en la declaració efectiva, tal com hem constatat a la Taula 1. Segons el fixat per la normativa vigent, per a la declaració efectiva, era vinculant l'informe favorable del Patronato de los Jardines Artísticos (article 2 del Decret de 31 de juliol de 1941). En aquest punt de la tramitació, no tots els expedients obrants en el Servei de Patrimoni del Consell de Mallorca són complets, per la qual cosa, en alguns casos ignorem els arguments esgrimits per aquell organisme o la seva resolució definitiva.

Amb tot, podem especular que la tasca va revestir algunes dificultats per la manca d'informació específica. El fet es pot deduir del contingut a l'acta de la junta ordinària del Patronato de 24 de març de 1982, en la que es reclama la documentació –hem de suposar que a la Direcció General de Belles Arts- dels següents jardins: Son Torrella, Son Moragues, Son Fortesa, Son Marroig i Granja de Fortuny.<sup>250</sup> No hem pogut esbrinar si es van acomplir les peticions. Tanmateix, el Patronato va aprovar les declaracions de: Son Berga i Raixa, en sessió de 12 de març de 1982, i de Son Moragues, en sessió de 16 de novembre de 1982. Mentrestant, en la sessió d'11 de març de 1981 s'havia resolt deixar sense efecte l'expedient del jardí de Defla. Pel que fa a la resta dels jardins, no hi consten referències en les actes de les sessions.

L'anàlisi de les al·legacions que interposaren alguns dels propietaris afectats, que van ser els de Son Marroig, Son Fortesa i Son Berga, ens descobreixen aspectes significatius sobre la consideració i els valors atribuïts als jardins. Més enllà de les motivacions personals –clarament exposades en alguns casos; fàcils de deduir en d'altres-, els arguments brandats incidien en el mateix concepte de jardí. Podem resumir els motius que esgrimiren en quatre arguments:

1. La incompatibilitat entre l'explotació agropecuària i l'obertura pública. Aquest punt és explícitament adduït pel propietari de Son Fortesa: la finca és una explotació agropecuària, hi ha molt de ramat i els conreus arriben fins a les vores dels camins. Per aquestes causes, la finca està tancada. No seria, per tant, convenient la visita, per les negligències dels visitants i per no molestar els animals.
2. La manca de serveis adequats per a la visita pública. És constatat per part del propietari de Son Fortesa, per la no disponibilitat d'aparcaments.

---

<sup>250</sup> Llavors, els membres del Patronato assistents a la reunió foren: D. Luis Jiménez-Clavería, Subdirector Gral. De Protección del Patrimonio Artístico, en representació de Javier Tusell Gómez, Dir. Gral. De Belles Arts, Arxius i Biblioteques, president; Carmen Añón Feliu, Pedro Navascués y de Palacio, M. Teresa Ozores Saavedra, vocals; Teodoro García Salvador, secretari.

3. El qüestionament de l'antiguitat del jardí. Es tractava d'un argument de pes, donat que la Llei de 13 de maig de 1933 establia com a criteri d'inclusió al Tresor Artístic els béns d'antiguitat no menor de cent anys, a excepció d'aquells amb valor artístic o històric indiscutible (article 1). L'oposició de la propietat del jardí de Son Marroig es fonamentava en aquesta línia. Al·legava la manca d'antiguitat del jardí, només d'uns 50 anys, que havia estat construït pel seu pare en el lloc abans ocupat per l'hort. Ometia però, qualsevol citació a les adequacions promogudes per l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, al temple o al berenador de l'aljub i al seu remat ornamental amb balustrada de marbre de Carrara.
4. La controvèrsia entorn de la idea de jardí artístic. Resulta prou significativa l'enèrgica negativa del propietari de Son Fortesa. Qüestionà l'aplicació del terme jardí per a designar l'element i optà per emprar el de lloc natural, revestit, això sí, d'una certa bellesa. La disquisició es fonamentà en els conceptes d'artístic i de bellesa artística segons les definicions del Diccionario de la Lengua Española. Concloïa que cap dels conceptes s'adequaven al cas perquè, tanmateix, considerava que el criteri de bellesa era determinat per criteris subjectius "(...) aunque éstos provengan de la Administración; y son subjetivos porque, en definitiva, han nacido de la opinión de funcionarios técnicos". En conseqüència, el propietari defensava la condició del lloc com a un racó completament natural, atapeït de plantes silvestres, degut als alts nivells d'humitat. Com a únics elements construïts esmenta els safareigs i un petit pont de fusta que en travessa un d'aquells. Silencia la pèrgola, el berenador, els brolladors i l'escala del penyal, així com els fassers, els bambús, en definitiva, les plantes de tipus ornamental.
5. Les objeccions a la vàlua artística del jardí. És l'argument bàsic esgrimit pel propietari de Son Berga. En primera instància remarca que no té interès històrico-artístic Nacional ni tampoc Provincial o Local, fent ús de l'expressió: "es evidente de toda evidencia, y no se precisan consideraciones para desvirtuarlo". En efecte, diu, és així per les mateixes característiques de la zona i pel fet que ni la Diputació, ni l'Ajuntament de Palma han instat la declaració. En una segona rèplica declara que, no

obstant ser un lloc bell i cuidat, no és un “jardí artístic”. En aquest punt, desplega coneixements precisos sobre els estils de l’art dels jardins. Explica que, perquè un jardí pugui ser considerat artístic, són precisos els arbres retallats en formes geomètriques, llacs, jocs d’aigua, parterres, escultures i grutes (jardí a la italiana, diu el que al·lega); la provocació d’efectes calculats, els grans rectangles de parterres i els tranquils estanys d’aigua, sense elements intermedis que pertorbin la vista (jardí a la francesa, segons el declarant). Tampoc hi és present el romàntic jardí anglès amb insinuació d’un il·lusori retorn a la natura. En suma, el propietari conclou que el de Son Berga no pot ser considerat “jardí artístic”, perquè no mereix ser visitat, estudiat i reproduït en imatges. Aquí obvia les làmines i fotografies que havien estat publicades per Arthur Byne i Mildred Stapley a *Majorcan Houses and Gardens* (1928). Paradoxalment, unes dècades més tard, quan es torni a reprendre la declaració efectiva del jardí de Son Berga –ara ja amb el suport dels propietaris–, s’emprarà el mateix argumentari per defensar la idea contrària: la necessària declaració d’aquest com a jardí històric en atenció a la seva rellevància artística i summa dels diferents estils.

La resposta institucional al conjunt de les peticions particulars va ser en tots els casos l’acús de rebut. Les al·legacions no es contestaren basant-se en la fórmula administrativa segons la qual el termini d’audiència s’iniciava una vegada que s’havia substanciat l’expedient. Tanmateix, aquesta circumstància no es va produir, a jutjar per la informació continguda en els expedients.

Es va donar també un cas d’arxiu de l’expedient, que suposà la desafecció del jardí de Defla, respecte del qual no consten al·legacions ni cap tipus d’escrit en què es manifestàs oposició a la declaració. Simplement, el 19 de febrer de 1981 la Direcció General de Bellas Artes va disposar, vist l’informe emès pel Patronat, deixar sense efecte l’expedient de declaració. Desconeixem, una vegada més, les causes d’aquella decisió i els arguments que s’aportaren en la pertinent junta del Patronato. Curiosament, la premsa local es fa fer ressò del cas. Cal tenir en compte

que, en principi, les propostes de declarar monuments els jardins socialment més preuats de l'illa, havien estat rebudes amb entusiasme.<sup>251</sup> D'aquí que, l'arxiu de l'expedient de Defla va provocar la crítica per part d'alguns sectors socials. En l'article aparegut a la revista local Mallorca Socialista (abril de 1981), signat per Biel Florit i Ferrer, es combatia la decisió. Sense disposar dels arguments tècnics adients, l'articulista recordava qui era el propietari de la possessió de Defla: D. Fernando d'Espanya, comte d'Espanya.

En definitiva, cap dels expedients iniciats el 1980 va culminar amb la declaració efectiva del bé. En desconeixement les raons, encara que és plausible que la tramitació s'interrompés com a conseqüència de l'articulació del model autonòmic de l'Estat i el consegüent traspàs de les competències, que a les Illes Balears culminà el 1983 amb l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia (Llei orgànica 2/1983, de 25 de febrer). En qualsevol cas, majoritàriament, les propostes de declaració no han estat repeses, de manera que els jardins protegits es troben en uns llimbs administratius, amb expedients iniciats però no tancats. Si bé a nivell normatiu, la incoació és reconeguda per la Llei 12/1998 del Patrimoni Històric de les Illes Balears, en funció de la qual, els béns en qüestió queden subjectes a la protecció i sota la tutela de l'organisme competent –en aquest cas, el Consell de Mallorca-, a la pràctica, es produeix una anomalia jurídica perquè, en cap moment es va procedir a la seva delimitació.<sup>252</sup> El fet transcendent és que, la manca de delimitació juntament amb la carència del pertinent i inexcusable entorn de protecció, constitueixen evidents amenaces per a l'efectiva salvaguarda del bé.

---

<sup>251</sup> El diari local *Ultima Hora* va iniciar una secció titulada "Los jardines artísticos de Mallorca", signada per la periodista Gina Garcias, informà sobre cada un dels jardins proposats, il·lustrat amb alguna fotografia, i de les intencions dels seus propietaris. La informació està inclosa en els expedients de cada una dels jardins.

<sup>252</sup> Convé ressaltar que, sortosament, en les propostes de declaració no es va aplicar la Llei de Procediment Administratiu, que hauria significat la caducitat d'aquells expedients i per tant, la desprotecció dels jardins incoats.

### 9.2.2 Les declaracions de jardins històrics a l'empara de la Llei 12/1998

#### La culminació de la declaració del jardí històric de Son Berga

El 30 de març de 2000 la Comissió de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca va acordar la continuació de la tramitació de l'expedient de declaració de Bé d'Interès Cultural en categoria de Jardí Històric a favor dels Jardins de Son Berga Nou. La decisió resulta del tot excepcional en la forma de procedir de l'Administració local perquè no s'emmarca en una línia d'actuació programàtica. Ans al contrari, es tracta d'una actuació puntual motivada per raons alienes a l'element en qüestió; en concret, per la millora viària de la carretera Palma-Establiments, promoguda pel Govern de les Illes Balears. El traçat projectat afectava de ple a la part occidental dels jardins, n'eliminava el mur de tancament i incorporava els terrenys ocupats per una part del bosc de pinar, el més allunyat de les cases de la finca. El projecte topà amb una forta oposició ciutadana, encapçalada per l'Associació per a la Revitalització dels Centres Antics (ARCA) i secundada pels propietaris, que veien amenaçada la integritat del seu patrimoni. Tanmateix, el projecte viari se cenyia a la legalitat, donat que el jardí en qüestió no estava aleshores delimitat ni disposava de l'entorn de protecció.

El procediment de la declaració es féu d'acord amb les disposicions de la Llei 12/1998. Així doncs, l'expedient comprèn: la memòria descriptiva, l'informe sobre l'estat actual dels jardins, la proposta de delimitació de l'àrea del bé d'interès cultural i del seu entorn, i l'establiment de les principals mesures de protecció. En la proposta favorable a la declaració es destaquen els valors històrics, arquitectònics, botànics i paisatgístics, que resideixen en la seva configuració i tipologia, en els elements arquitectònics i en les espècies botàniques.

És procedent revisar algunes de les consideracions historicoartístiques que es contenen en els documents i informes de l'expedient. Son Berga hi apareix destacat com a exemplar únic de casa de nova planta construïda en l'entorn rural en el segle XVIII, que n'és el cas, i als seus jardins se'ls concedeix un alt valor històric i artístic. S'afirma que en el seu discórrer es produí una gradació des de la influència italiana,

l'estil barroc francès fins al paisatgisme anglès. Recordem que cada un d'aquests extrems havia estat negat pel propietari amb motiu de l'acord d'incobació com a monument. No obstant això, l'articulat de la declaració evidencia una certa imprecisió estilística i argumental quan s'afirma, per una banda, que són una fita en la introducció de l'estil italià a Mallorca, mentre que en la conclusió es diu: "En conjunt els jardins de Son Berga són bastant austers i possiblement tan sols a la part del sud-oest es va dissenyar un jardí d'estil italià però que mai es va concloure, possiblement per no poder resoldre el problema de l'aigua, el que va conformar un parc matisat per la tradició del jardí rural de l'illa amb una orientació cap als jardins de les vil·les italianes" (BOIB, núm. 28, 06-03-2001).

El que resulta evident de la declaració és que va ser pronunciada en relació a l'estat en què es trobaven els jardins durant el període de la tramitació administrativa. Probablement, impel·lits per la urgència motivada per un problema particular, no es va procedir a l'anàlisi historicoartística amb el grau de profunditat que exigia dita construcció. Tal com intentarem demostrar en l'estudi específic, els jardins de Son Berga marcarien, efectivament, una fita en l'evolució de l'art dels jardins a Mallorca, no tant com a primer exemple de jardí italià, sinó per l'assimilació del barroc francès i, en conseqüència, prou allunyats de la suposada tradició del jardí rural illenc. Així doncs, els jardins de Son Berga Nou exemplifiquen també la manca d'una base crítica amb fonament filològic sobre els jardins a Mallorca que permeti establir categories estètiques precises i delimitar els valors patrimonials que justifiquen les declaracions en categoria de jardí històric.

Malgrat les incoherències, la declaració és positiva perquè s'estableix la protecció de tots i cada un dels seus elements: superfícies d'aigua, pèrgoles, berenadors, miradors, emparrats, fonts, camins, canaletes, mobiliari, estàtues, glorietses, etc.; el que pertoca al tancament dels jardins, amb mur de paredat en verd rematat en esquena d'ase que envolta tot el jardí amb diverses obertures o portals; i es ressalten les espècies botàniques característiques: tarongers, vinya, rosers, pins, topiària, plantes de flors, palmeres i plantes enfiladisses. És, si més no, xocant, com

tots aquests elements que ja existien l'any 1980, se silenciaren a l'al·legat del propietari en contra de la declaració, fins al punt de negar-ne caràcter artístic.

Finalment, en l'informe de Patrimoni Històric s'establia de forma concreta la protecció del mur de tancament del jardí, que constituïa el nucli de la protesta, amb els següents arguments: "Alterar les dimensions i disseny del Jardí de Son Berga, i de la seva paret que la rodeja, que sens dubte és un singular exponent del què foren els tancaments dels nostres jardins, seria una prova clara d'anar contra la protecció de la finca, una de les poques que es conserven inalterades". Sortosament, es blindava així la protecció dels jardins de Son Berga i s'arxivava el projecte de millora del traçat viari. El 4 de desembre del 2000, el Ple del Consell de Mallorca en va acordar la declaració de Bé d'Interès Cultural en categoria de Jardí Històric.

#### La declaració de jardí històric de Natzaret/Can Rubert

El 25 de setembre de 2004 es van declarar BIC els jardins de Natzaret/Can Rubert (BOIB núm. 134). La sol·licitud havia estat presentada per ARCA l'any 2001, en la que denunciava l'estat de degradació en què es trobava el jardí a les hores, i n'argumentava l'alt interès artístic i el valor històric com a únic testimoni conservat en l'antiga primera línia de mar de la badia de Palma. El 9 de juliol de 2002 s'incoà l'expedient de declaració, en el que s'anaren sumant tots els instruments i documents requerits per la Llei 12/1998, això és: memòria descriptiva, estat de conservació, justificació de la delimitació del bé d'interès cultural i de l'entorn de protecció, altres mesures de protecció, directrius d'intervenció i informe historicoartístic elaborat per la Universitat de les Illes Balears. Les motivacions que porten a la declaració arrelen en la naturalesa d'hort-jardí, d'estil romàntic amb reformes modernistes, a més de destacar-ne el valor com a testimoni de la configuració original de la costa de la badia de Palma. La valoració incideix, per tant, en els aspectes propis del jardí, alhora que es constata la seva presència en l'obra



literària i pictòrica de poetes, escriptors i pintors que el visitaren entre finals del vuit-cents i principis del nou-cents.

Això no obstant, la tramitació no va restar lliure de dificultats, tal com s'evidencia en les dues diferents propostes de delimitació del bé. La problemàtica va estar novament relacionada amb una qüestió de caràcter urbanístic. En l'acord d'incoació del bé (BOIB de 9 de juliol de 2002, núm. 82), la delimitació abraça tot el conjunt, això és, casa, hort i jardins. L'entorn de protecció quedava cenyit a la línia de cases amb façana a l'Avinguda Joan Miró -el carrer que corre paral·lel al Passeig Marítim, en la cota superior-. En canvi, en la declaració definitiva (BOIB de 25 de setembre de 2004, núm. 134), es restringeix l'àrea, que es limita a la part dels jardins, en les diferents cotes, i a una porció de la residència, presumiblement, la més antiga. Una part considerable de l'hort, en canvi, s'integra en l'entorn de protecció. Els malabarismes detectats en la delimitació del Bé s'orientaren a minimitzar els efectes perniciosos de la declaració davant possibles urbanitzacions futures. En efecte, la classificació del sòl integrava –i es manté en l'actualitat- un sistema local d'equipament comunitari assistencial privat; un sistema local d'espai lliure públic, previst; i un residencial plurifamiliar de volumetria específica, també previst. Tanmateix, els dos prevists, es troben de ple dins la delimitació del BIC.

La justificació de la nova delimitació en la resolució definitiva és prou clara en l'intent de tranquil·litzar a futurs inversors. S'explicita que no es pretenen modificar les possibilitats edificatives establertes al Pla General d'Ordenació Urbana en vigor, sinó que es tracta d'una afectació pel que fa a visuals i d'intentar que es mantinguin certs trets compositius i d'ornat, així com les característiques bàsiques de conjunt. D'aquesta manera, la zona de l'hort, que limita amb els equipaments prevists i que forma part de l'entorn de protecció del Bé, deixa obertes les perspectives a futures promocions immobiliàries. Tanmateix, en l'anàlisi particular del jardí de Can Rubert, podem comprovar com hort i jardí s'han d'entendre com a parts intrínsecament vinculades a un projecte únic, guiat per un plantejament estètic en el qual s'integraven una part útil o productiva i una destinada de manera exclusiva a l'esbarjo.

Tant en l'informe del Servei de Patrimoni com en el de la Universitat de les Illes Balears, es dóna compte del desaparegut jardí del Pirata. Ocupava una esplanada arran de mar i, tal com hem esmentat, fou desmantellat a la dècada de 1940 amb motiu de la Segona Guerra Mundial. Posteriorment, s'hi va instal·lar un restaurant i ara és ocupat per una discoteca. Amb tot, en les directrius d'intervenció no s'inclou cap tipus d'indicació o mesura en ares de la recuperació d'aquest espai, que també es troba plenament integrat en la zona del BIC. Tampoc s'atén a la necessària adequació de l'ús d'acord amb el caràcter del Bé, tal com ve requerit en la Llei 12/1998 (article 41).



Làmina VI. Santiago Rusiñol, "Caminal d'Alfàbia". *Jardins d'Espanya* (1903).



## 10 Els jardins d'Alfàbia

Els jardins d'Alfàbia s'integren i conformen una part important de la possessió del mateix nom; una finca agropecuària d'origen medieval, la qual ha mantingut la seva activitat agrària, bàsicament hortícola, juntament amb la funció de residència de camp. Està emplaçada en un indret privilegiat, al peu de la Serra de Tramuntana, en un suau coster de la vall del torrent del Verger i al costat del camí de Palma a Sóller, tot dominant la serra d'Alfàbia (Figura 100). Els jardins ocupen les zones immediates a les cases i s'articulen en dos conjunts: tres passeigs i un jardí contigu a la casa senyorial. La seva configuració actual és conseqüència, almanco, de tres intervencions: una datada a meitats del segle XVIII, seguida d'una ampliació i d'algunes modificacions dutes a terme en el segle XIX, i d'incisives transformacions executades en la dècada central del segle XX. El conjunt constitueixen un exemple paradigmàtic del jardí rural plenament integrat en la morfologia del paisatge agropecuari de la possessió i vinculat a l'evolució socioeconòmica dels seus propietaris. Alhora, evidencia la seqüència evolutiva de l'art dels jardins a Mallorca en el decurs de les èpoques moderna i contemporània.

Cases i jardins destaquen també pel seu bon estat de conservació, fet en el que hi han confluït factors de diferent natura. Per una banda, la disponibilitat d'aigua en abundància i de curs permanent; per l'altra, la continuïtat de l'activitat agrària de la finca, bàsicament hortícola, juntament amb l'ús de les cases com a residència de camp; i, finalment, la seva explotació turística, la qual cosa n'ha garantit el manteniment.

A diferència de la majoria del casos, es coneix la documentació bàsica que permet fixar cronologies i proposar autories. Fins i tot, l'existència de projectes no executats ens permet aproximar-nos als models i referents artístics que s'anaren succeint en el període contemporani. Igualment, en l'exercici d'interpretació dels canvis i les transformacions resulten essencials les notícies procedents de la literatura de viatges, les descripcions de les obres dels romàntics i les il·lustracions que les acompanyen. Alfàbia s'incorporà des del primer moment en el circuit d'excursions fora de Palma que feien els viatgers vuitcentistes i noucentistes, sens

dubte afavorit per trobar-se en el camí de Sóller (Làmina IV). La nòmina de viatgers que visitaren la finca és nombrosa i en destaquen les descripcions de John Carr (1811), Jean-Baptiste Laurens (1840), Joan Cortada (1845), Margaret D'Este (1907) o Nina Larrey Duryea (1927). Tots ells admiraren els jardins per la frondositat, l'originalitat dels jocs hidràulics i destacaren la bellesa natural de l'entorn. També va ser un dels llocs preferits pels artistes en la representació del paisatge de l'illa, entre els que destaca Santiago Rusiñol.

La poètica romàntica dels viatgers, evocà Alfàbia com a testimoni del luxe àrab de l'antiga societat andalusina de l'illa. Resulta significatiu el testimoni de Laurens, segons el qual aquí la natura va restar aliena a les revolucions, tant que afirmà sentir-s'hi com a l'Alhambra (Laurens 1840, 106). A aquesta visió hi contribuïren, certament, el mateix topònim àrab de la possessió i l'existència d'alguns elements decoratius d'estil mudèjar, com l'enteixinat integrat a l'entrada de les cases. La mirada exòtica i arabitzant va incidir en els autors mallorquins i va derivar en la qualificació dels jardins d'Alfàbia com el prototipus de l'hort-jardí hispanoàrab, que fou recollida pels autors forans (Byne & Stapley 1928; Casa Valdés 1973; Añón, Luengo & Luengo 1995).

Aquella interpretació va ser sustentada i enriquida per Gabriel Alomar (1990: 4), que considerà Alfàbia com l'exemple emblemàtic de la simbiosi entre la tradició islàmica i l'estil renaixentista italià. Es mantingué vigent a l'estudi general sobre els jardins de Mallorca de Llabrés i Pascual (1990), encara que va ser qüestionada posteriorment pels mateixos autors (Llabrés i Pascual 2001). També els estudis arqueològics del sistema hidràulic de la possessió han tingut un pes rellevant en la construcció d'aquell discurs, encara que amb resultats contradictoris: mentre que en un primer estudi es confirmava la idea de l'hort-jardí en el context d'una almúnia (Carbonero 1992), aquella possibilitat va ser del tot rebutjada en un estudi posterior (Kirchner 1997).

L'anàlisi atenta de les traces i de la documentació sota un diferent enfocament metodològic permet revisar-ne la lectura tradicional i proposar-ne una dissertació sensiblement diferent. La premissa de partida és la lectura del jardí com a un espai

integrat en un sistema de paisatge, amb cases, horts i camps de secà, que té una funció prioritària -la productivitat econòmica-, i la de destí residencial de les cases. En definitiva, els dos aspectes que, en les consideracions generals, hem establerts com a prioritaris per a l'anàlisi dels jardins de les possessions, especialment en l'etapa setcentista. A Alfàbia, la disposició i el funcionament dels jardins deriva de la morfologia de la possessió com un gran hort tancat, articulat a partir d'un complex sistema hidràulic d'origen andalusí. La creació dels jardins, les funcions i els canvis estètics, resten vinculats a la condició nobiliària dels seus propietaris. D'aquí deriva la importància de considerar els estudis històrics existents i, en especial, els referents al propietaris de la possessió (Montaner & Riera 1993) i a l'arqueologia hidràulica ( Carbonero 1992; Kirchner 1997).

#### 10.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió

Els historiadors han establert l'origen andalusí d'Alfàbia, que fou identificada amb una alqueria situada en el territori controlat pels Banu Furanik, un grup clànic d'origen bereber, assentat a l'alqueria de Biniforani (Kirchner 1997: 206). Amb la conquesta de Mayûrqa, va passar a formar part de la porció de Nunó Sanç, ja amb el topònim d'Alfàbia.<sup>253</sup> El magnat en cedí el domini útil als Bennàsser, essent el primer propietari Joan Abennàsser "Arrom", probablement fill de Benabet, un musulmà llegendari per haver col·laborat en la conquesta catalana de l'illa. Des de l'edat moderna, va ser propietat de diferents llinatges nobiliaris, relacionats per vincles de parentiu. En el segle XVI el domini va passar als Santacília, els quals, una centúria més tard, establiren parentiu amb els Berga. En el set-cents, sota els Berga-Safortesa, es consolidaria el senyoriu i s'iniciaria un procés de reformes arquitectòniques i paisatgístiques adequades a les necessitats productives de la possessió i als requeriments socioculturals dels seus propietaris. En aquest context es van crear els esmentats passeigs. La modernització de la possessió continuaria a

---

<sup>253</sup> Antoni Mut i Guillem Rosselló Bordoy (1993, 105) varen proposar la procedència toponímica d'*al-hawiya* (l'estany petit), per la presència d'un sistema hidràulic entorn de la font i el corresponent safareig.

la segona meitat del segle XIX, quan era propietat de la família Burgues-Safortesa, la qual en va potenciar la plantació de tarongers, reformà novament les cases i construï el jardí immediat a la casa senyorial.

Els terrenys fèrtils i la quantiosa disponibilitat d'aigua configuren un entorn agrari històricament caracteritzat pels horts i de marjades dedicades al secà, fonamentalment al cultiu d'oliveres. La ubicació en un coster n'ha determinat una morfologia escalonada en marjades i seccionada pels murs de tancament dels horts (Figures 102 i 103). El complex s'articula a partir d'un gran hort tancat amb terrasses a banda i banda d'un eix central. D'acord amb l'anàlisi d'Helena Kirchner (1997: 205-217), la seva configuració deriva d'un sistema hidràulic d'origen andalusí i del tipus qanat, que ha patit, amb el temps, transformacions radicals (Figura 104).<sup>254</sup> L'aigua entra dins l'hort per l'angle nord, mitjançant una sèquia adossada al mur de tanca des d'on, a través de diversos partidors, es reguen les marjades fetes amb la mateixa orientació del mur. A l'extrem oest de la primera terrassa, un partidor dóna origen al segon braç, que estableix un eix transversal enmig de les marjades i permet irrigar les que estan situades al sud. Aquest darrer partidor pot, a més, omplir un aljub per a proveïment domèstic i un petit safareig de construcció recent que té una funció reguladora del cabal. Del mateix partidor surt un tercer braç secundari per irrigar dos horts més, a l'est i al sud de les cases respectivament, que conformen clarament dues ampliacions de terreny irrigable aprofitant pendents favorables.

Les cases estan situades en una posició més o menys central respecte del conjunt, en una cota intermèdia respecte dels horts. Aglutinen les habitacions dels senyors, les dels amos i les dependències destinades a la transformació dels productes i al seu magatzematge. Són construccions diferenciades, formalitzades segons un ritme de creixement orgànic, i resultat de superposicions i reformes que abracen un

---

<sup>254</sup> La captació de l'aigua es realitza a la vora del torrent des Verger a través d'un *qanat* en forma de galeria excavada a la roca de 16,05 m de longitud i 0'55 d'alçada i un pou mare de 4'35 m de profunditat (Kirchner 1997: 205).



període cronològic que va des de l'edat mitjana a l'època contemporània, i del qual en resulta un conjunt d'inqüestionable valor patrimonial.<sup>255</sup>

Tipològicament se cenyeixen al model més habitual de la Serra de Tramuntana, això és, entorn de la clastra tancada. Una façana barroca i monumental, de la primera meitat del segle XVIII, amb definició superior mixtilínia, forma un cos independent que amaga i unifica, alhora, la diversitat constructiva de les parts, i mostra al visitant el caràcter nobiliari de la possessió (Figura 105). Al bell mig s'obre el portal forà, amb columnes de marbre roig i frontó trencat, tot flanquejat per dues finestres el·líptiques de marbre roig i de traça barroca.

El pas forà és de tres trams: el primer, de major alçada, és cobert amb enteixinat mudèjar, datat al segle XIV, que integra una inscripció en àrab de lloança a Alà. Els dos trams successius, de més llum, s'articulen a partir de llenços subdividits amb columnes de mitja canya amb capitell jònic i coberta amb dues voltes d'aresta. Tot el perímetre està engalanat amb els emblemes de les famílies propietàries d'Alfàbia. La clastra, tota empedrada, està ombrejada amb un majestuós plataner que gaudeix de la categoria d'arbre singular (Llei 6/91 de 20 de març). Al centre de la clastra hi ha l'abeurador amb un brollador escultòric de nin jugant amb un peix (Figura 106). A l'entorn s'hi distribueixen les diferents dependències –tafona, capella, etc. –. A llevant s'aixequen les cases senyorials, amb un ingrés elevat, alineat amb el pas forà.

Els jardins històrics es diferencien en dos conjunts al voltant del nucli edilici, establint una zona de transició entre cases i horts (Figura 107). El primer es formalitza en tres passeigs successius que discorren en diferents direccions amb un total de prop de 300 metres lineals: el d'entrada, a oest, el de l'enfront de l'hort, a nord-oest, i el de la pèrgola a nord-est. Presumiblement, es crearen a mitjan segle XVIII, encara que, com veurem, és possible que el de la pèrgola s'habilités abans i fos modificat en aquelles dates. El segon conjunt consta de dos jardins, aixecats a

---

<sup>255</sup> Es conserven algunes traces constructives medievals, com l'antiga façana amb espadanya i el pas forà articulat amb arcs ogivals. D'entre les dependències agràries destaca la tafona, testimoni de la important producció d'oli de la possessió a l'època moderna.

diferents cotes, annexos a la part posterior de les habitacions senyorials, i amb una extensió total d'uns 6.500 m<sup>2</sup>. Ambdós es construïren a la segona meitat del segle XIX, en sengles intervencions.<sup>256</sup>

El passeig d'entrada s'inicia al costat de la carretera de Sóller, amb un portell fitat per pilastres de marès i balustres de fang cuit, tancat per barreres amb enreixat de ferro on hi figura la data de 1864, i culmina a la façana monumental de les cases (Figures 108 i 109). Es formalitza en un eix que ascendeix suaument entre el murs que delimiten un hort, per un costat, i un camí rústic, per l'altre. Està ombrejat per sengles alineacions de plataners que venen remarcades amb un paviment empedrat amb una canaleta que encercla cada un dels arbres. Al llarg del passeig hi ha bancs d'obra adossats als murs perimetrals. Al final es tanca amb una placeta de recepció amb un brollador naturalista, en un costat, que aprofita el torrentó que baixa els sobrants d'aigua de reg cap a l'hort de baix i desaigua en el torrent. En eix amb el passeig s'obre el portal forà que dóna continuïtat al recorregut fins a l'entrada de les cases dels senyors.

El passeig de l'hort, citat a la documentació de "s'enfront de l'hort", transcorre en sentit transversal al d'entrada, entre les parets de dos horts, i salva el desnivell entre les cases i l'hort del nord-est, situat en una cota superior. S'inicia en un lateral de la carrera amb un portell ornamentat amb balustres de fang cuit i dues hídries de morter (Figures 110 i 111). El terreny ascendeix esgraonat, amb una escala central de llum ample i paviment emmacat que forma, als laterals, una canaleta oberta per on hi baixa constantment l'aigua. Està flanquejada amb petites marjades construïdes de paredat en verd i plantades amb fassers. Al capdamunt, dos grans lleons de fang cuit marquen l'entrada a una carrera fitada per tres dels seus costats, pavimentada amb emmacat demarcat per franges de pedra viva (Figura 112).

Davant de la placeta s'aixeca un llenç –l'enfront de l'hort, pròpiament dit– amb tancament sinuós però inacabat que disposa de dos portals laterals de llinda, dels

---

<sup>256</sup> Encara hi ha un altre jardí, que va ser habilitat a la primera meitat del segle XX. Ocupa una marjada de l'hort gran, i té una funció clara de connectar directament el passeig de la pèrgola amb les habitacions senyorials.

quals un només està traçat i l'altre dóna pas a l'hort. Al mig se succeeixen, en eix, un relleu d'Hèrcules lluitant amb el lleó, una peanya –actualment buida– i un brollador de pedra en forma de copinya que aboca a una pica també de pedra vermellova amb les cares exteriors motllurades (Figura 113). La seqüència central està remarcada per peces de pedra aplicades al parament. El llenç es completa amb quatre bancs adossats i quatre mènsules a mitja alçada. Els laterals de la carrera estan tanquats amb dues construccions quadrangulars: una ocellera i un safareig cobert amb volta i terradet superior. Les façanes presenten la mateixa configuració: al mig, una finestra apaïxada, obrada amb pedra amb els brancals en corba; al seu costat, s'alça una columna de mitja canya amb capitell jònic i, a la vora, un petit banc adossat. La totalitat dels murs presenten els paraments referits amb morter amb pigmentació roig terròs.

El passeig de la pèrgola s'eleva sobre l'eix central de les terrasses del gran hort, al nord, seguint en paral·lel el recorregut del ramal secundari de la sèquia de reg. Transcorre en un pendent suau, en sentit oest-est, des de les cases de l'hort fins a la meitat de les marjades, on hi ha la torreta de l'hort, en un recorregut de poc més de 100 metres. Està delimitat per pedrissos baixos i presenta el sòl tot emmacat entre franges de pedra que dibuixen rombes (Figures 114 i 115).

La pèrgola s'inicia al capdamunt amb una glorieta de planta octogonal, coberta amb un cimbori d'estructura de ferro, i sostinguda per vuit pilastres de pedra de Lluçmajor. A partir d'aquí se succeeixen setanta-quatre parells de pilastres de marès, que s'aixequen damunt el pedrís amb base de pedra i capitell escairat als angles. L'emparrat és una estructura de ferro arquejada per on s'enfilen les hores. Des de la meitat del passeig fins al final es disposen trenta brolladors de pedra de diferents dissenys amb una dissimulada boca de plom a la part superior (Figura 116). Hi ha també restes de brolladors a les escales del portal de la torre de l'hort (Figura 117). El passeig es tanca amb un mirador a cel obert, voltat per pedrís corregut, al centre del qual hi ha una taula-brollador de pedra (Làmina V).

El jardí romàntic es troba immediat a la façana posterior de la casa dels senyors, superposat a les marjades més meridionals del gran hort. Està constituït per dos

ambients, desenvolupats a diferents nivells. En el superior hi ha l'anomenat Jardinet de la Reina, que forma una petita terrassa annexa a la planta noble (Figura 118). Està configurat amb un brollador central, de planta rectangular amb els costats curts arrodonits, engalanat amb jardineres rodones on hi ha fassers. Els laterals de la terrassa estan enjardinats amb pasteres de perfil serpentejant, construïdes amb pedres rústiques, on hi ha plantades diferents tipus de palmàcies.

En una cota inferior hi ha el jardí més extens, que es desenvolupa als peus de la casa. S'hi accedeix des de la planta noble, tota porticada i dotada d'una terrassa que culmina en una escala de dos trams corbs, amb balustres de pedra amb fulles d'acant (Figura 119). Discorre en diferents cotes comunicades per caminets i senderes que descendeixen en suaus pendents, algun dels quals escalonat, de recorregut sinuós i quasi laberíntic.

L'aigua és present amb canaletes obertes a ran de terra, amb petits salts pels canvis de nivell i algun brollador. Compta amb un petit llac de perfil mixtilini, probablement habilitat gràcies a la reconversió d'un antic safareig documentat al segle XVIII (Figura 120). La vegetació és absolutament dominant, de manera que els límits dels camins i les pasteres es desdibuixen, contribuint així a crear un ambient frondós i envitricollat.

L'abundància d'aigua i la protecció del vent fred del nord permeten la convivència d'espècies amb exigències tan diverses com l'ayet, la buguenví·lea i el cedre. La col·lecció botànica inclou diverses classes de palmeres (*Washingtonia robusta* i *Phoenix dactilyfera*), acàcies, magnoliers, eucaliptus, xiprers, pins, garrovers i alzines. Entre els arbusts, lianes i herbàcies, hi ha també una rica col·lecció de cicas, heura, mata llentisclera, arboceres, murta, dàlies, garballó, càrritx i canyes de bambú. La combinació d'espècies exòtiques i autòctones forma una col·lecció botànica que ha estat considerada única a Mallorca.

## 10.2 Els Bennàssar i els indicis d'un jardí medieval

Joan Abennàsser “Arrom” és, tal com hem esmentat, el primer propietari documentat d'Alfàbia, que s'integrà plenament dins el nou ordre feudal. Segons l'estudi de Pere de Montaner i Magdalena Riera (1993), el seu testament, signat el 1311, evidencia que es considerava el cap d'una família extensa, de tipus clànic, alhora que emprà la llengua àrab i practicà l'islam com a religió, tot i que la nisba “Arrom” identifica el seu origen no islàmic (Montaner & Riera 1993: 193). El seu procés d'ensenyoriment va ser immediat a la conquesta catalana i restà vinculat a la formació d'un domini útil entorn d'Alfàbia. Amb el temps, els Bennàsser formarien part del braç noble com a membres de l'estament dels ciutadans, gràcies a les aliances matrimonials que van contreure amb els principals llinatges de l'elit social mallorquina (Santjoan, Pax, Brondo, Vivot, Tèrmens, Santacília, etc.).

És versemblant que el senyoriu dels Bennàssar es veiés reflectit en la dotació d'una residència adequada al nou estatus social. De fet, la historiografia ha tendit a interpretar la pèrgola com a una evidència de la tradició hispano-àrab. Integrada en el gran hort, sobre el segon ramal de reg, i dotada de jocs hidràulics, ha estat també un dels elements més celebrats dels jardins d'Alfàbia. Santiago Rusiñol en féu algunes versions en les nombroses estades a Mallorca entre 1893 i 1929, i n'integrà algunes làmines a *Jardins d'Espanya* (1903) (Làmina V). La seva existència i configuració resten absolutament vinculats a l'origen i evolució de l'hort. En conseqüència resulta essencial fixar-ne la cronologia, tasca que ha estat objecte de debat en l'àmbit de l'anàlisi del sistema hidràulic.

En un primer estudi, Maria Antònia Carbonero (1992) va proposar la definició d'Alfàbia com una almúnia amb un hort-jardí andalusí. Tot i que l'autora reconeix que seria difícil detallar-ne la configuració original, el sentit ornamental estaria disposat en funció de la distribució de l'aigua, establint-se una total continuïtat entre l'espai agrícola i l'espai ornamental (Carbonero 1992: 227). No obstant, l'anàlisi de Kirchner (1997) introdueix nous elements que permeten qüestionar aquesta interpretació. Tot i que reconeix que és molt difícil de datar, presenta trets indicadors que el farien posterior a la conquesta catalana, com són l'emplaçament

de quatre molins hidràulics i la llargària de la conducció de l'aigua a les cases de la possessió.<sup>257</sup> Així doncs, d'acord amb l'argumentari de Kirchner, hem de descartar l'existència d'un enjardinament andalusí, tipus hort-jardí, a Alfàbia.

Més enllà de l'imaginari de la literatura romàntica, hi ha una sèrie d'indicis que ens permetran de proposar la hipòtesi de la creació d'un jardí en època medieval. En primer lloc, per la confirmació de la cronologia medieval feudal del sistema hidràulic al marge dret del torrent del Verger, on hi ha les cases, i en segon lloc, per la possible existència d'estructures constructives medievals relacionades amb l'arquitectura de jardins. De fet, les cases d'Alfàbia han estat imprecisament datades entre els segles XIV i XV. Ho vénen a confirmar alguns elements constructius com l'existència d'una finestra gòtica de perfil conopial i l'antic pas forà amb arcs apuntats.

Cal afegir que un inventari de 1503, analitzat també per Montaner i Riera (1993), descriu una construcció tripartida, de dues plantes, on hi havia 'l'estudi, l'alcova de la regina i la cambra de la sala', que es distribuïen al voltant d'una sala que tenia les funcions de rebedor, sala de reunió i menjador. Montaner i Riera varen interpretar que es podria tractar d'una *qubba*. Amb aquesta construcció vendria associat l'enteixinat mudèjar amb l'oració a Alà, datat al segle XIV. De fet, el primer tram del pas forà en què es troba integrat és absolutament aliè a l'estructura barroca que el segueix (Figures 121 i 122). Justament, Antoni Furió, que interpretà Alfàbia com un palau àrab guiat pel seu entusiasme romàntic, apuntà que l'espai on es trobava l'enteixinat havia estat abans un saló, segons l'examen dels indicis de fàbrica (Furió 1840: 123).

---

<sup>257</sup> Maria Antònia Carbonero va identificar tres molins relacionats amb la captació d'Alfàbia. Kirchner, però, en localitzà un quart: tres són d'origen medieval, ja datats el 1244, mentre que el quart degué ser construït posteriorment i hauria forçat modificacions al sistema general. Tots es troben fora del perímetre de l'hort tancat i a ambdues parts del torrent des Verger. Les restes de dos molins al marge esquerre del torrent permeten parlar d'un primer sistema hidràulic d'origen andalusí, però seria aliè al gran hort, situat al marge dret. A més, Kirchner observà que la llargària de la conducció que porta l'aigua a l'hort i a les cases, tot fent un recorregut que augmenta les possibilitats d'evaporació i d'infiltració de l'aigua, són absolutament contradictòries amb els principis d'estalvi d'aigua i terreny irrigable de tot sistema hidràulic andalusí (Kirchner 1997: 212-216).

La hipòtesi és reveladora perquè ens permetria relacionar la *qubba* amb un jardí de tipus almohade, amb el qual s'associa aquella construcció. Tot i que som conscients que la qüestió plantejada només es podria confirmar en base a l'estudi arqueològic, els fets relacionats amb l'evolució sociocultural dels Bennàssar són prou suggeridors. Així doncs, plantejam la possibilitat que al llarg del tres-cents, els Bennàssar, a causa de la condició senyorial, construïssin una qubba al marge esquerre del torrent del Verger; actuació que vendria propiciada gràcies a l'ampliació del sistema hidràulic i a la conseqüent articulació del gran hort. L'opció estilística es sustentaria pels estrets vincles de la família amb la cultura islàmica, cosa que justificaria la inclusió de la lloança a Alà. Si les deduccions es poguessin arribar a confirmar, ens trobaríem, sens dubte, davant una estructura pròpia de jardí almohade.

### 10.3 Els passeigs barrocs

La creació del jardí barroc, que adoptà el model de passeigs, s'emmarca en el procés de redreçament econòmic i de renovació arquitectònica que va promoure Gabriel de Berga i Safortesa (1705-1754). Membre destacat de la noblesa mallorquina, de l'orde de Calatrava i gentilhome de cambra de sa Majestat, ostentà un important lideratge polític i social i fou un destacat defensor de la causa borbònica (Montaner 1990: 78). S'enriquí amb el comerç arreu de la Mediterrània, i va protagonitzar un dels mecenatges artístics més importants del set-cents a Mallorca (Llabrés & Pascual 2001: 8-11).

El 1725 va adquirir el fideïcomís d'Alfàbia, després d'una llarga successió de plets entre les diferents rames familiars i d'un període de decadència de la possessió, que constituïa aleshores el principal patrimoni familiar, amenaçada per creditors i en mans d'administradors. A la seva mort s'aixecà un inventari, que s'inicià el 19 de juny de 1754 (ARM, Protocols S-745). El caràcter exhaustiu del document permet conèixer l'abast de les intervencions, els detalls de les millores i la configuració essencial dels passeigs sis-centistes. La importància de les reformes s'evidencia

també a partir de la comparació amb altres inventaris: els precedents, de 1503 i de 1668 (ARM, Protocols A-666), i el posterior de 1758 (ARM, Protocols-2137).

Resulta inqüestionable que el criteri que va guiar la gestió del promotor va ser el de la conciliació dels interessos econòmics amb la formalització d'uns espais exclusius, les cases i els jardins, destinats al gaudi senyorial i amb evident ànsia d'ostentació. El que es desprèn de l'anàlisi de les actuacions és que s'encabien en un mateix projecte, perquè cada un dels àmbits d'intervenció està absolutament relacionat amb la resta. En conseqüència, és important ressenyar breument el programa amb l'objectiu d'entendre el valor i la funció que hi assumiren els jardins.

Una vegada més, a la base de les reformes hi roman la qüestió de l'aigua. En síntesi, es traçà una nova sèquia que, des de l'originària captació andalusí, permetia l'habilitació de nous ramals, la construcció de desset marges nous i d'un safareig de dimensions considerables –ja desaparegut.<sup>258</sup> A més, es van redefinir les funcions de dos safareigs preexistents, propers a les cases: el petit es va cobrir de teulada, per tal d'abastir d'aigua les cases, i a l'altre, amb una funció reguladora del cabdal pel reg, s'habilità amb una volta i un terradet a sobre (ARM, Protocols S-745, f. 469v.). Aquestes operacions crearen nous espais i perllongaren el recorregut de l'aigua; ambdós aspectes resultarien essencials per a la creació del passeig de l'enfront de l'hort, en la configuració del qual s'hi integraren els dos safareigs.

Quant a les cases de la possessió, hom ha qualificat la intervenció promoguda per Gabriel de Brega com a radical.<sup>259</sup> En qualsevol cas, per als nostres propòsits el que

---

<sup>258</sup> “Item una calçada per conduir la aygua a lo aljup y del cap de dita calçada una canonada fins a la font y contingut un aujupet y una mina” i “Primo en la tanca devant les casas un torrentó que tira desde les cases fins el torrent y deset marges” (ARM, Protocols S-745, f. 469). És important la diferenciació terminològica, perquè evidencia l'estructuració de la sèquia: la ‘calçada’ és la part oberta, que permet el reg i la instal·lació de partidors; la ‘canonada’ és la sèquia formada per canons units per llurs extrems, que corre fora del perímetre de l'hort. El ‘torrentó’ assumiria la funció de desaiguar, la funció pròpia dels torrents.

<sup>259</sup> Llabrés i Pascual defensen que la casa dels senyors va ser profundament reformada, sota un original concepte espacial amb la configuració d'una casa “còmoda, alegre, lluminosa, més íntima i més propera al concepte de la casa de camp que a les protocol·làries mansions de l'aristocràcia mallorquina en auge” (Llabrés i Pascual 2001: 23). Com els mateixos autors indiquen, es tracta de suposicions, ja que aquelles dependències desaparegueren en el transcurs d'una reforma executada a mitjan segle XIX.



ens interessa destacar és, per una banda, la construcció d'una galeria orientada al sud, amb vistes cap a Ciutat, i d'un terradet mirant a l'hort (ARM, Protocols S-745, f. 464v.). D'aquesta manera quedava integrat el paisatge –urbà i agrari– com a referent estètic en el que s'hi projectaven les categories de l'útil i el bell. L'actuació més contundent va ser l'articulació del llenç monumental de façana. S'unificava així visualment la diversitat constructiva preexistent i s'ocultava l'antiga, d'època medieval.<sup>260</sup> De la mateixa manera es matisava el caràcter antic i rústic de la finca a través d'un recurs purament escenogràfic; de fet, la façana no es correspon constructivament amb els edificis als quals està adossada, d'aquí la seva necessària monumentalitat.

Quant a l'estètica, es vertebrava d'acord amb la sensualitat barroca, amb hastial mixtilini, portal forà de marbre roig coronat per un frontó corb trencat i sustentat per dues potents semicolumnes, i dues grans finestres el·líptiques, també de marbre roig. La façana constituirà l'episodi escenogràfic més destacat del passeig d'entrada a la possessió.

Els jardins es van concretar amb el traçat de tres eixos, dos passejos arbrats i un amb pèrgola. Per la seva organització i el seu requeriment iconogràfic, semblen respondre a un projecte perfectament definit. Tot i que no hi ha notícies explícites sobre la seva autoria, Aina Pascual i Jaume Llabrés (2001: 7, 27-33) atribuïren el projecte a Juan Francisco Aragón († 1755), un artista versàtil que treballà com a arquitecte, pintor i retaulista, i que va ser contractat per Gabriel de Berga en diverses ocasions per a la decoració del casal de Palma. En relació a la seva producció artística, i especialment retaulística, Santiago Sebastián (1973) va destacar la clara influència d'Andrea Pozzo (1645-1709), artista de marcada tendència decorativista i referent en l'art europeu setcentista en la creació de perspectives basades en complexes arquitectures il·lusionistes (De Feo 1988).

---

<sup>260</sup> Les traces constructives i l'anàlisi de la documentació permeten determinar que, en origen, l'entrada a la finca es produïa a l'inici del passeig de la pèrgola. El portal forà s'obria més avall, a l'esquerra de la façana actual i a la zona baixa del passeig de l'enfront de l'hort, del qual està separat per un mur. Aquella façana ha conservat els elements identificadors, com una espadanya i el pas forà amb arcs apuntats.

L'apreciació de Sebastián podria connectar amb la posterior localització del tractat de Pozzo *-Perspectiva Pictorum et Architectorum-* a la biblioteca d'Aragón. La referència és important perquè explicaria el caràcter emfàtic de la intervenció sistematista a Alfàbia.

A l'inventari de 1754 es descriuen els passeigs així: "Primo en la entrada desde el cami de Soller qui va a las casas y fins al portal de lo hort se troba un pasetjador o cami ab paret de argamassa a cada part en lo qual se troben plantats quatre filas de abres esto es dos de polls y dos de homs" (ARM, Protocol S-745, f. 468). La sintètica cita dona les claus de lectura: la idea de passeig, recorregut en dos trams en funció de les fites arquitectòniques -cases i portal de l'hort-, tipus d'arbres -dues filades d'oms i polls a banda i banda (probablement *Ulmus* i *Populus alba*)- i delimitació perimetral amb murs. El que ara són dos passeigs clarament diferenciats eren considerats un de sol, conformat en dues parts, des de la carretera de Sóller fins a les cases i des d'aquestes fins al portal de l'hort. Encara es conserven les parets d'argamassa al passeig d'entrada, però les de l'hort només parcialment.

L'inventari també ens permet interpretar les traces i les restes d'elements que han quedat descontextualitzats. El llenç inacabat seguia el model de la façana monumental. Hi havia un emparat adossat que formava tres cimboris o glories, i era sostingut per quatre columnes; així adquireixen sentit les mènsules que resten encastades al mur, les columnes embegudes a les façanes de l'ocellera i de l'aljub, i les bases sobre les que ara hi ha els lleons de fang cuit. Es descriu la font de marbre amb la pica i el safareig baix, i la presència d'una escultura de Neptú amb el trident, de fusta de xiprer envernissada de blanc, actualment desapareguda (ARM, Protocols S-745, f. 468). En canvi, no es fa esment a la cartel·la amb l'Hèrcules.

A la concepció unitària dels passeigs hi contribuï decidivament la configuració de les dues façanes, la de les cases i la d'enfront de l'hort (llenç de façana amb tancament mixtilini, columnes classicistes, finestres el·líptiques o amb tendència a l'el·lipse, com a trets més destacats). Però el caràcter de cada un d'ells era clarament diferenciat en la culminació. El passeig d'entrada assolí una clara connotació d'ostentació i celebració del poder senyorial; al final es desplegava la façana

monumental, formada amb elements d'estil esculpits amb marbre roig. En canvi, el passeig de l'hort portava a un espai recollit, cobert amb triple cimbori –la qual cosa fa innecessari el tancament acurat del llenç frontal-, al qual s'hi arribava per un caminal enmig d'alts arbres.

La descripció sumària dels elements ens fa pensar en un espai recollit, amenitzat per l'ocellera i el safareig cobert. Amb tot, es produeix un efecte de sorpresa que és remarcable: l'obertura al paisatge a través de la finestra del mur lateral del safareig cobert, que resta totalment descobert a l'altre costat, emmarcant un fragment de la Serra d'Alfàbia (Figura 123). Es tracta, sens dubte, de la formulació d'una de les operacions paisatgístiques més celebrades i originals dels jardins d'Alfàbia, que resulta paradigmàtica en la forma de procedir amb l'ús d'un element funcional per dotar-lo d'un alt contingut ornamental i episodi de referència en el recorregut dels jardins.

El passeig de la pèrgola és descrit a l'inventari amb els següents termes: “P<sup>o</sup> un cimbori ab parral ab vuyt columnes de pedra de Lluçmajor y llenam de olivera”; “Item un pasatjador llarch des de las casas de dit hort fins al terradet del brollador, empredgat de pedra menuda ab ses cadenas de pedra viva y padris a cada part de lo matex”; i, finalment, “Item un parral de dita llargitud de olivera ab abres frontals com son llimoneras y tarongers de la xina y abaix rosers per cada part y altres flors fins arribar a dita taula del brollador ahont se troban sexanta quatre columnes de pedra de mares y cinquanta brolladors de estatuas petits” (ARM, Protocols S-745, f. 468v.).

Com hem pogut comprovar a la descripció, aquest passeig conserva els elements bàsics: el parral al capdamunt, les taules de pedra amb seients també de pedra, i un conjunt de cinquanta *'brolladors de estatuas petits'*, acompanyant tot el passeig, dels quals se'n conserven trenta. Al final de la pèrgola destaca una terrassa elevada sobre una marjada, on hi ha una taula de pedra preparada per integrar, mitjançant un enginy de ferro, els jocs hidràulics més copiosos i variats: “Item baix lo dit parral o pasatjador se troba una taula de pedra jaspe al mix de terradet ab padris per lo redor de pedra viva ahont se posan los instrumens per brollar la aygo de diferents

modos qui surt de dita taula y axi matex per el terradet que son vint y quatre brolladors” (ARM, Protocols S-745, f. 468 v).<sup>261</sup>

Així doncs, sota una estructura de tradició secular, la pèrgola, es recreava la idea del jardí amb una selecció vegetal que potenciava la presència de les flors, roses i altres, i delicades espècies de fruiters, com els tarongers xinesos. En el passeig s’hi concentrava la vocació lúdica del jardí, com a espai per a l’entreteniment i la sorpresa, que es traduï amb una alta dosi d’artificiositat derivada del tractament efectista de l’aigua. De fet, els tradicionals elements ornamentals o per a l’estada, assumeixen la funció de brolladors amagats en les cinquanta hídries, recreats en la taula de pedra o incrustats entre els esgraons de la torreta.

En el context del segle XVIII, el jardí d’Alfàbia promogut pel noble Gabriel de Berga i Safortesa, pren una clara connotació d’ostentació i de gaudi senyorial. La concepció del projecte té una dimensió magnífica, tant per l’extensió del jardí com pel seu plantejament com a part d’un projecte arquitectònic. La celebració de l’estatus del promotor queda fixada en la configuració d’eixos perspectius, ritmats amb episodis escenogràfics, que culminaven en punts de fuga amb una clara lectura iconogràfica. Els passeigs assumeixen totes les funcions del jardí senyorial, que queden definides en relació a la seva ubicació respecte del conjunt de la possessió, a les que s’adeqüen els elements per fer més plaent l’esbarjo i l’estada, en un ambient fresc i ombrejat, i el joc i la sorpresa a través de les burles d’aigua. El jardí s’estableix com l’espai reservat a l’*otium* del senyor i, en conseqüència, resta perfectament delimitat i diferenciat de l’entorn pagès. Queda projectada així l’estructura jeràrquica de la societat mallorquina de l’època moderna.

La configuració artística del conjunt, les funcions i l’ús del jardí s’inspiraren en el model barroc de procedència italiana. El valor artístic que es concedí al jardí es constata amb la probable intervenció de Francesc Aragó, un artista de sòlida formació i producció barroca. No obstant, indefectiblement es requereix

---

<sup>261</sup> També hi havia brolladors als esgraons de l’entrada a la torre de l’hort. En quedaven alguns inserits en el morter que cobria la canal d’aigua que discorria entre els esgraons i els vàrem poder documenta. Malauradament, van ser eliminats en la darrera restauració.

l'adequació del model, ja no només a les característiques del territori, sinó també a les exigències econòmiques de la finca i a la necessitat de garantir l'equilibri del sistema. En base a aquests factors es comprenen millor la ubicació del jardí i la relació amb el paisatge.

Del jardí barroc s'incorpora la idea de l'eix com a base projectiva del jardí, però aquí es trenca necessàriament en un angle recte. Resulta significativa la descripció dels dos passeigs que apareix a l'esmentat inventari, tractats com a un eix en dues parts que comparteixen característiques formals. Així es comprèn també la seva ubicació en els espais improductius, sense provocar distorsions en el sistema hidràulic. És més, s'aprofiten les infraestructures de l'hort, per a recrear construccions pròpies de jardins. El cas emblemàtic ve representat pel safareig cobert, un element funcional, regulador del cabdal d'aigua de l'hort, que és integrat en la conformació de la placeta, configurat amb una finestra de perfil barroc que guaita dins una mena de gruta inundada d'aigua i que, a la vegada, obre una de les panoràmiques més suggestives del paisatge. La vinculació morfològica entre hort i jardins és definitòria en el passeig de la pèrgola, construïda sobre l'eix central del gran hort septentrional, per on baixa el segon ramal de la sèquia pel reg de les marjades de migjorn. La disponibilitat d'aigua permet els jocs i les burles hidràuliques, i des de la seva situació elevada es domina la vall i la Serra d'Alfàbia.

Els mateixos factors estan a la base de la manca de projecció paisatgística del jardí. Al contrari del que es proposa en el model barroc, aquí el paisatge apareix quasi de forma sobtada i només en dues ocasions. La primera, al passeig de l'hort, on l'efecte cercat és el de la sorpresa: el safareig cobert, que tanca el lateral d'una atapeïda carrera ombrejada amb un triple emparat, obre de sobte una finestra al paisatge, i l'efecte és meravellós. La segona ve propiciada pel passeig de la pèrgola: el llarg recorregut, ombrívol i humit, culmina colpidorament en una petita terrassa sobre els horts, completament oberta a la llum i a l'entorn de la Serra.

Resulta temptador establir aquí el paral·lelisme amb el concepte de la Terza Natura: un discurs intel·lectual, formulat en el segle XVI, que es materialitza a través d'una visual pautada que s'estableix des de la natura ordenada, representada pel jardí i

l'hort, dominis del senyor, a la natura salvatge i primitiva de la muntanya. Amb tot, a Alfàbia difícilment es pot fer una lectura seqüencial des de la voluntat d'integrar els diferents espais naturals i artístics segons la resolució pròpiament barroca.

Aquests condicionants particularitzen els jardins barrocs d'Alfàbia. Alhora, ens permeten afirmar que jardins i horts constitueixen realitats paral·leles però fortament diferenciades. Ambdós espais estan físicament delimitats per murs i, en el cas dels passeigs, els elements vegetals que s'inclouen són arbres ornamentals, no fruiters, o flors, en el cas del passeig de la pèrgola. En conclusió, això ens obliga a rebutjar la idea o el tòpic historiogràfic que interpreta els jardins d'Alfàbia com a hort-jardí de tradició andalusí. Àdhuc, cal introduir un altre argument: tal com va demostrar José Tito Rojo terme hort-jardí no és més que una construcció historiogràfica formulada en el segle XIX i sobre fonts literàries, per establir-se com a tret identitari de la jardineria andalusina. Tanmateix, les fonts agronòmiques del jardí andalusí indiquen que hort i jardí eren realitats diferents i oposades. (Tito Rojo 2001: 9).

#### 10.4 Les reformes vuitcentistes i la creació del jardí romàntic

Al llarg del segle XIX es produïren canvis significatius en els jardins d'Alfàbia. En els passeigs barrocs es plantejaren un seguit de renovacions estètiques. No totes elles van tenir transcendència pràctica, però en conjunt expressen la voluntat de renovació d'acord amb les modes i els gustos imperants en l'àmbit de l'Estat espanyol. Així mateix, s'amplià l'espai dels jardins, amb la creació del jardí a la part posterior de la residència senyorial. En conjunt, les obres que es van arribar a executar van derivar en la recreació d'un ambient romàntic, en connexió amb el sentir artístic i de la natura propi de la segona meitat de la centúria. Tot i les mancances documentals en relació a l'autoria d'alguns projectes i a les dates precises d'execució, es pot afirmar que els treballs executats en la segona meitat de la centúria vendrien propiciades per la visita d'Isabel II a Mallorca l'any 1860, en la que es va incloure la possessió d'Alfàbia en el recorregut.

El primer projecte documentat correspon a una proposta de reforma neoclàssica de l'enfront del passeig de l'hort projectada per Isidro Velázquez. A l'arxiu d'Alfàbia es conserven dues làmines del projecte, una corresponent a la planta i l'altra a la façana i a la secció, ambdues signades per l'autor i sense datar (Figura 124). En qualsevol cas, correspondria al període en el que l'arquitecte madrileny es va establir a Mallorca, això és, entre el 1810 i 1814 (Moleón 2009). La proposta era radical en el terreny arquitectònic, però no contemplà modificacions en la configuració del passeig.

Així doncs, redefinia completament la concepció dels llenços setcentistes i introduïa l'estructura gramatical classicista amb porta monumental de tres buits de mig punt. L'eix central, de major alçada i rematat amb frontó, formava una fornícula concebuda a manera de gruta amb brollador i pica circular que sobresortia del pla amb una projecció tridimensional flanquejada amb columnes dòriques. El parament era tractat amb un encoixinat acabat amb fris llis. A les construccions laterals, corresponents a l'ocellera i el safareig cobert, substituïa les finestres existents per unes altres de definició semicircular, amb paraments també encoixinats. Quatre escultures de cans coronaven els extrems de cada un dels cossos frontal i laterals.

En línies generals, es prioritzava el buit sobre el pla, es potenciava el llenç frontal, s'establia el predomini de l'arquitectura, i es potenciava la perspectiva visual alliberant la placeta dels emparrats tipus cimbori. El projecte de Velázquez no va tenir transcendència pràctica, però va marcar una fita en la definició de les portes monumentals que s'aixecaren a la Ciutat de Mallorca en les dècades següents (Cantarellas 1981).<sup>262</sup>

Al segle XIX, els viatgers i erudits influïts pel romanticisme van interpretar la frondositat i l'abundància d'aigua dels jardins d'Alfàbia sota el prisma de la sensualitat islàmica. El testimoni més captivador és el de Laurens: "Ce n'est que dans les jardins d'Alfàvia, en présence de cette nature qui reste la môme à travers

---

<sup>262</sup> Ens referim a la del jardí botànic de l'Hospital General, que fou dissenyada per l'arquitecte Joan Sureda (c. 1827) i la Porta del Moll, de Llorenç Abrines (1835), que substituïa l'antiga d'entrada a la ciutat per la mar.

les révolutions politiques, que j'ai pu me faire illusion et me croire dans un autre Alhambra” (Laurens 1840: 106). Resulta prou significativa la incidència que tingué la mirada dels viatgers vuitcentistes en l'esbós d'una renovació ornamental de la façana monumental elaborat per Pere d'Alcàntera Peña el 1861, que va ser documentat per Cantarellas (1984: 21). La idea tendia al revestiment d'una sensibilitat arabitzant, aprofitant el tancament mixtilini del llenç per coronar-lo amb elements decoratius del repertori islàmic, mentre que en el portal forà de mig punt es reconvertia en arc de ferradura (Figura 125). Com en el cas anterior, la proposta no es va dur a terme.

Pocs anys després es renovaven els dos passeigs, d'entrada i de l'enfront de l'hort, en termes romàntics. S'habilità el portell principal, que es correspon amb l'actual, en el que, tal com hem esmentat, hi figura la data de 1864 entre el reixat de la barrera. La cronologia del balustres i de les hídries confirmen la data (Figura 126). L'actuació més important es va produir a l'arbrat, amb la substitució de l'alineació original d'oms per plataners, mentre que es deixaren alguns exemplars de polls, als límits perimetrals.

No disposam de les dates precises de l'operació, però el viatger Juan Cortada encara els va veure l'estiu de 1845 tal com es constata en la descripció que féu del passeig d'entrada: “Súbese á la casa por una larga y suave cuesta en cuyos lados se alzan espesos y frondosísimos álamos que la cubren toda entera con su sombra” (Cortada 1845: 228).

L'ambient romàntic es completaria amb la dotació del petit salt d'aigua a la carrera de recepció, aprofitant la síquia que aporta l'aigua a l'hort del sud de les cases. Just a l'alçada del desnivell entre els dos passeigs, es defineix una bassa d'aigua ornamentada amb rocalla, plantes aquàtiques i senzills brolls d'aigua.

L'ampliació de l'espai dels jardins d'Alfàbia es va produir amb la creació d'un jardí romàntic. Els treballs anaren acompanyats de reformes a nivell arquitectònic, tant en l'habilitació de noves estances com en l'aspecte de les façanes (Pascual & Llabrés 2001). Tal com hem esmentat, el jardí es construï sobre una part de les



marjades meridionals del gran hort, ocupant l'àrea immediata a la façana posterior de les cases senyorials i articulats en dos grans nivells. Els treballs es desenvoluparen entre el 1858 i el 1862, d'acord amb les dades consignades als llibres de despeses de la possessió.

La primera part dels jardins es produí amb la creació del Jardinet de la Reina, i, molt probablement, de forma immediata o quasi paral·lela, es continuà en el nivell de baix. En base a la descripció que en feu Antonio Flores, cronista de la Reina, hem de suposar que el 1860 el conjunt estaria gairebé enllestit. Es desconeix l'existència del projecte, però deduïm que existiria donada la complexitat topogràfica del terreny i la forma en que es va resoldre. Implicà la construcció d'un terraplè on s'habilità la terrassa allargada que, en suau pendent, finalitzava en l'escala de doble tram que baixa al jardí, i la substitució dels marjades de l'antic hort per rampes i suaus pendents.

A tall d'hipòtesi es pot plantejar la intervenció del mestre d'obres Pere d'A. Peña, entre d'altres motius, perquè està constatada la seva relació amb Alfàbia a partir del citat esbós de reordenació de la façana monumental, pels seus sòlids coneixements topogràfics i perquè a les hores se li havia sol·licitat el projecte de reforma del camí del coll de Sóller, que comença just als peus de la possessió. La creació del jardí romàntic permetia, per primera vegada, la relació directa entre la casa i els jardins. Més encara, l'habilitació d'una nova galeria que discorria al llarg de tota la façana posterior, establia la connexió visual des de les cases, el jardí i el paisatge de la Serra d'Alfàbia.

En el jardí romàntic, els elements naturals, l'aigua i la vegetació assumiren tot el protagonisme, creant una intricada atmosfera sensorial. Hi contribueix el traçat curvilini dels caminets i les senderes; també la imprecisió dels límits de les platabandes i la definició sensual de les escales i els balustres de pedra decorats amb fulles d'acant. Es conformava així com un paisatge desitjat, exòtic, lluny del context natural immediat, mancat d'un ordre rígid i amb una destacada abundància de tota mena de plantes, arbres i aus. És interessant comprovar com, tot i l'artifici de la creació, la percepció romàntica hi va veure la mà de la pròpia natura, tal com

es desprèn de la descripció que en va fer Antonio Flores a la crònica del viatge d'Isabel II a Mallorca:

A pesar de que la pintoresca Sierra de Alfàbia se anuncia antes de llegar a la quint, todavía sorprende que a espaldas de aquel edificio se oculte una naturaleza tan bella y caprichosa. Las fuentes, las escalinatas de mármol que adornan el jardín no contrastan con aquellos floridos montes que le sirven de muro; y antes, por el contrario, parece que la naturaleza y el arte son obras de una mano misteriosa. No se sabe donde acaba el jardín y donde empieza la montaña porque ésta y aquél parecen la misma cosa (Flores 1861: 112).

#### 10.5 Conclusions

L'anàlisi crítica de la documentació i la permanència estructural dels jardins d'Alfàbia ens permeten treure una sèrie de conclusions. En primer lloc, els jardins actuals són conseqüència de dues grans intervencions, una del segle XVIII i l'altra del segle XIX, i de la successió de modificacions, les quals, en ocasions, han esdevingut radicals. En segon lloc, els jardins s'integren com a part essencial del paisatge de la possessió. Resten, per tant, absolutament imbricats a la morfologia del terreny, modelada en marjades i segons un complex sistema hidràulic; aquest és el veritable dispositiu que, a través de la racionalitat del seu recorregut i dels elements associats a l'abastiment i a la regulació del seu cabdal, articula i dinamitza tot el sistema de paisatge.

De tot això se'n deriven alguns fets constatables. Primer, que cal descartar la idea d'un jardí d'època andalusina, perquè encara no estava formalitzada la infraestructura hidràulica que el feria possible; amb tot, es podria parlar d'estructures pròpies del jardí islàmic habilitades en època feudal, sempre relacionades amb un tipus de construcció només deduïda, la *qubba*.

Segon, que en la configuració dels jardins d'Alfàbia es recolliren les grans poètiques de l'art del jardí en els períodes modern i contemporani. No obstant, la seva resolució no se cenyí de manera ortodoxa als models històrics. Per sobre dels valors estètics, el criteri rector va ser el de la relació equilibrada entre els requeriments agropecuaris i la voluntat lúdica del jardí. Les exigències productives es prioritzaren en la construcció dels passeigs d'època moderna -d'aquí la seva disposició en espais marginals o de transició-, però s'imposaren les estètiques en la creació del jardí vuitcentista, que es produí a costa de l'eliminació d'una part de l'hort i aconseguí així la desitjada relació entre els espais senyorials interior i exterior.

Sota aquest condicionant cal revisar la lectura tradicional del binomi hort-jardí com a realitats quasi paral·leles; el que es proposa a les dues grans intervencions paisatgístiques no es tant la integració dels horts i els jardins, sinó la idea d'una relació equilibrada com a garantia del bon funcionament de tots dos espais. Espai productiu i espai lúdic estan perfectament delimitats i tenen discursos propis, però són morfològicament dependents. Aquesta diferenciació té també un suport cultural: en una societat jerarquitzada, l'espai pagès representat pel treball a l'hort, és relegat fora de la perspectiva visual del gaudi senyorial, privat i selectiu. Així, en el jardí del segle XVIII els murs dels passeigs –fossin d'obra o fossin vegetals– impedièn, fins i tot, la relació visual al llarg del recorregut, per bé que es produís alguna interferència al final de la pèrgola.

En tercer lloc, en els jardins d'Alfàbia s'introduïren algunes novetats, com l'aparició de l'avinguda arbrada front a la secular idea del jardí tancat, i la difusió de l'ambient romàntic des del context urbà a l'ambient rural, on aconsegueix els màxims resultats. Es pot llegir també la diferent relació que s'estableix amb l'entorn immediat i el paisatge. En el jardí barroc, l'obertura d'eixos propicia perspectives tancades dins el mateix jardí, en una lectura representativa i simbòlica. Quant al jardí romàntic, se cenyeix als requeriments propis de l'estil i de la visió idealitzada de la natura: el que es proposa és la configuració d'un paisatge dins un ambient natural; no es tracta de cercar panoràmiques sinó de matisar els límits entre l'un i l'altre. En definitiva, el jardí del set-cents forma un espai autònom, construït amb

pedra, vegetació i aigua. S'hi concentren els aspectes històrics, lúdics, representatius i simbòlics. La intervenció romàntica, especialment en la conformació del nou jardí, va suposar un canvi radical en relació a la funció del jardí, la percepció del paisatge i la relació amb el context de la possessió.

Finalment, més enllà de les novetats estilístiques apuntades, consideram que una de les aportacions més importants dels jardins d'Alfàbia es troba en la resolució del jardí siscentista. Aquest fet va ser ja reconegut per la historiografia tradicional, però en un sentit diferent al que aquí proposam. Tal com hem esmentat, aquella constituïa l'exemple emblemàtic del jardí-hort de tradició islàmica, amb algunes notes italianitzants. La visió arabitzant d'origen romàntic va tenir conseqüències constructives: a meitats del segle XX es va reformar íntegrament l'estructura del passeig de l'enfront de l'hort: el terreny en pendent va ser reconvertit en una rampa amb petites marjades, aixecades als dos costats d'un escala central, amenitzada amb el discórrer de l'aigua en canaletes obertes, i l'alineació de plataners es va eliminar en favor dels fassers. Probablement, la intervenció va contribuir en favor de la declaració monumental dels jardins d'Alfàbia en base a conceptes tan abstractes com el "tipismo y el abolengo". A parer nostre, la dita intervenció només va contribuir a la confusió de la lectura històrica i artística.

La raó bàsica de l'aportació dels jardins d'Alfàbia rau en el fet que estableixen els paràmetres procedimentals i tipològics del jardí de la possessió a Mallorca en funció dels següents termes: l'adequació dels models artístics amb l'objectiu de garantir l'equilibri del sistema de producció agropecuària, l'aprofitament de les construccions i de les infraestructures productives en termes paisatgístics, i la necessària intervenció d'artistes o mestres d'obra debut a la complexitat dels treballs d'adaptació i als majors graus de requeriment artístic dels promotors. Alhora, l'evolució dels jardins evidencia un fet consubstancial als jardins històrics: la seva mutabilitat en funció de preferències artístiques i contextos culturals.

La reunió d'un conjunt d'imatges ens permet copsar ràpidament els canvis radicals que es produïren en el passeig de s'enfront de l'hort en un període relativament curt, entre les darreries del segle XIX i la primera meitat del XX (Figura 127). També

a la clastra es va produir un canvi rellevant, que ha estat sistemàticament obviat per la historiografia: la substitució d'un gran pebrer bord, que encara el 1907 ombrejava l'espai, pel plataner actual. Àdhuc, hi ha elements i espais que romanen gairebé inalterats. El passeig de la pèrgola ha conservat els trets i les constants essencials. Malgrat la substitució de la coberta original de fusta o de la vegetació que la flanquejava i de l'eliminació de part dels jocs hidràulics, segueix copsant l'atenció del visitant; tal vegada, hi ha contribuït la seva completa imbricació amb l'estructura essencial pel funcionament de l'hort (Figura 128).





Làmina VII. Bartomeu Sureda, *Predio La Granja*. Furió 1840.





## 11 Els jardins de La Granja

La Granja és una possessió d'extensa trajectòria històrica, referenciada des de la Conquesta Catalana i testimoniada per un nombrós patrimoni etnològic. Gaudeix d'un emplaçament privilegiat, en una vall amb aigua abundant i boscos frondosos. Les cases són de magnífica arquitectura i dominen àmplies perspectives, alhora que els seus jardins són originals i sorprenents. La confluència d'aquests factors va convertir La Granja en una de les visites obligades pels viatgers vuitcentistes, de manera que ha estat un tema freqüent en la literatura i motiu iconogràfic del paisatge construït de la ruralia de Mallorca. En l'actualitat la finca està oberta al públic, la qual cosa n'ha afavorit la conservació, tot i que, per tal de potenciar-ne l'atractiu turístic, s'han introduït alguns aspectes aliens a la seva història i no sempre contribueixen a emfatitzar la pretesa autenticitat.

Al voltant de les cases disposa de dos jardins prou diferenciats, el de dalt, dit també rocós, a ponent, i el jardí de baix, a l'est, més extens i de més recent habilitació, que se superposà a un antic hort. El primer ha estat qualificat com a jardí italianitzant de tall neoclàssic construït en el segle XIX, que ha conservat els elements originals, mentre que el segon, ha estat qualificat com a hort-jardí que va ser remodelat en termes paisatgistes, en el que persisteix la tradició medieval i un hàbit hispano-àrab (Pascual & Llabrés 2005: 31-33).<sup>263</sup> Tot i que no es poden precisar les dates exactes de creació, consideram que cal revisar tals interpretacions, tant pel que fa a la cronologia com a la interpretació historicoartística.

La formalització dels jardins de La Granja respon a trets particulars que resten indissolublement vinculats a l'evolució econòmica de la possessió i a la construcció i modificacions del seu espai productiu. Per això, en l'anàlisi i comprensió dels jardins són de gran ajuda els estudis històrics existents i, en especial, els referits a la gestió

---

<sup>263</sup> A hores d'ara, l'únic estudi sobre els jardins de la Granja és el d'Aina Pascual i Jaume Llabrés, tot i que és de caràcter molt general, inclòs a la seva obra sobre els jardins de Mallorca en el capítol dedicat a l'hort-jardí de tradició medieval (Llabrés & Pascual 1990: 31-33).

i funcionament del sistema hidràulic.<sup>264</sup> Així mateix, a l'hora de plantejar les possibles etapes evolutives i a manca de fonts documentals directes, cal recuperar les referències contingudes en la literatura de viatges i a les obres dels erudits locals vuitcentistes.

Tal com hem anunciat, la relació és prou extensa i destaquen les descripcions i les al·lusions d'autors com John Carr (1811), Nicolau Prats (1817), George Sand (1838-1839), Juan Cortada (1845), Charles Toll Bidwell, (1876), Henry C. Shelley (1926), Nina Larrey (1927) i George Sand (1842). Tots ells en lloaren el paisatge, l'abundància d'aigua i la singularitat dels seus jardins. És significativa la valoració de l'anglès Sir John Carr que la considerà la més bella residència de camp de Mallorca i comparà el seu paisatge amb la del paradís romàntic amb un escenari només comparable als llocs més exquisits de Suècia (Carr 1811: 356). Una vegada alliberades de la fantasia romàntica i del to literari intrínsec, les suggestives descripcions dels viatgers ens permeten documentar alguns aspectes dels jardins de La Granja i de la visió del paisatge de la societat mallorquina del moment. En un altre nivell, les informacions més consistents d'Antoni Furió (1840), l'Arxiduc Lluís Salvador (1888), Pere d'A. Peña (1891) i Arthur Byne i Midred Stapley (1928), són bàsiques per abordar una història sumària dels jardins de la Granja.

### 11.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió

La Granja està situada a la Serra de Tramuntana, al final de la vall de Superna, en una depressió longitudinal, solcada pel torrent de Son Vic, entre els municipis d'Esporles i Puigpunyent. La finca ocupa una àrea allargassada de perímetres sinuosos que segueixen els meandres del torrent (Figures 129 i 130). Es tracta d'un entorn amb un cabal constant d'aigua al llarg de tot l'any, un fet, si més no, extraordinari a Mallorca. L'aprofitament de l'aigua, conegut des de l'època

---

<sup>264</sup> Les aportacions més rellevants són les de Jaume Albertí i Ramon Rosselló (1996), Antoni Gorries, Gaspar Valero i Tomàs Vibot (2003), Tomàs Vibot (2006) i el notable estudi d'arqueologia hidràulica en època medieval de Carolina Batet (2006).

medieval, ha abastit les marjades d'hort i conreus construïdes als costers de la vall i ha estat la força motriu d'un nombre molt considerable de molins fariners. La morfologia bàsica del paisatge de la Granja, així com del territori de la Vall de Superna, deriva d'una complexa estructura hidràulica, que s'articula a partir de petites surgències repartides pels costers, i al voltant de dues fonts principals: la Font Major i la Font de Canet. L'explotació i l'aprofitament d'aquests recursos respon a la superposició de dos sistemes vinculats a dos models socials, l'andalusí i el feudal.<sup>265</sup> La canalització de les aigües de la Font Major i de la Font de Canet va permetre el funcionament de nombrosos molins hidràulics i la construcció de tot un seguit de safareigs reguladors i de dipòsits per a l'emmagatzemament de l'aigua.<sup>266</sup>

La finca de La Granja es va formar en època feudal sobre una antiga alqueria andalusina coneguda amb el nom d'Alpic. En el repartiment de l'illa, arran de la Conquesta Catalana, aquestes terres correspongueren a la porció de Nuno Sanç, comte del Rosselló. L'any 1233, el comte, a instàncies del rei Jaume I, les cedí a l'abat de Poblet per a la construcció d'un monestir cistercenc; la donació es va fer efectiva el 1239 (Albertí & Rosselló 1996: 53-54). D'acord amb la terminologia pròpia dels costums de l'orde, el topònim àrab fou substituït pel de Granja en al·lusió a una unitat agrària satèl·lit del monestir a la qual pertanyia.

Els monjos ocuparen per poc temps l'alqueria, puix el 1266 fundaren el monestir de Santa Maria de la Real (Palma). Aleshores cediren la possessió en arrendament, tot

---

<sup>265</sup> L'andalusí s'estructura a partir de les fonts que generaren petits assentaments dedicats a l'explotació d'unes àrees amb un perímetre de reg que no sobrepassava les 2 hectàrees. Per la seva banda, el feudal, s'organitzà en base a l'existència de dos grans sistemes creats a partir de dues captacions que sorgeixen al mateix llit del torrent: la Font Major i la Font de Canet (Batet 2006).

<sup>266</sup> El sistema de la Font Major s'inicia a les proximitats dels terrenys de la Granja. Es tracta d'un broll natural que sorgeix al mateix llit del torrent de son Vic, des d'on comença el recorregut d'una sèquia –que va ser canalitzada a la dècada de 1960-. Aquesta sèquia travessa tota la possessió i, al llarg del trajecte, regava marjades i proveïa fins set molins hidràulics, quatre fariners i dos drapers. Dels molins medievals en queda ben poca cosa. La prospecció realitzada per Carolina Batet (2006) només ha permès localitzar l'emplaçament dels molins i situar, sumàriament, quina hauria pogut ser l'antiga àrea irrigada.

reservant-se, tanmateix, el domini de l'aigua.<sup>267</sup> L'any 1477, establiren la possessió en emfiteusi a Joan Vida. L'any 1640, l'hereva, Joana Vida i Trullols, es casà amb Jordi Fortuny de Ruesca i Sureda, motiu pel qual s'imposà el llinatge Fortuny, que mantingué la propietat fins a principis del segle XX. És important destacar que al segle XVIII els Fortuny establiren vincles amb els Despuig, comtes de Montenegro i significada família de l'elit aristocràtica illenca, amb el matrimoni de Ramon Fortuny de Ruesca i Gual (1703-1792) i Aina Despuig i Martínez de Marcilla. Per aquesta via, l'estatus senyorial dels Fortuny de la Granja aconseguí una projecció considerable.

Gràcies a la disponibilitat d'aigua i al microclima de la vall, la Granja va ser durant segles una explotació agropecuària força rentable. La informació continguda en els diferents contractes d'arrendament palesa una alta productivitat que garantia elevades rendes al domini útil. Era una possessió olivarera, amb gran potencial de producció d'oli, i amb una important extensió d'alzinar, explotat per a la producció de carbó, la venda d'agllans i l'alimentació de guardes de porcs.<sup>268</sup> L'altra font de riquesa provenia dels productes dels horts i de l'explotació dels molins fariners i drapers.

El bon funcionament de la possessió es va mantenir al llarg de l'edat moderna i, encara, al llarg del segle XIX seguia essent la segona en importància del terme d'Esporles, després de la finca de Canet. La gran superfície que ocupen les cases i la diversitat de dependències evidencien la rendibilitat econòmica i la varietat de les

---

<sup>267</sup> La gestió de l'aigua aportava grans beneficis al propietari, derivats, sobretot, dels ingressos generats per les mòltes dels molins fariners; d'aquí l'interès dels monjos de la Real en mantenir-ne el domini, cosa que va generar enfrontaments històrics entre els monjos, els arrendataris i, fins i tot, amb els mateixos jurats de la Ciutat de Mallorca. El litigi va ser ocasionat per l'intent dels jurats de canalitzar l'aigua fins a la possessió de Canet i augmentar així el cabal que abastia la Ciutat de Mallorca. Carolina Batet ha pogut constatar que els cistercencs s'oposaren a compartir l'aigua, cosa que tanmateix es va dur a terme, perquè aquest fet trencava el monopoli que exercien sobre la mòlta, en minvaven els ingressos i el valor de venda dels seus molins (Batet 2006: 102-105).

<sup>268</sup> Als estims de 1578 la possessió era valorada en 22.000 lliures, un valor molt considerable, essent la tercera en importància del terme d'Esporles. Gràcies a la documentació publicada per Jaume Albertí i Ramon Rosselló sabem que, aleshores, els rendiments de la possessió eren: que els molins produïen un rèdit de 200 lliures anuals; l'olivar produïa més de 1.000 quartans d'oli anuals; que la venda dels agllans suposava 40 lliures i la del carbó unes 30 lliures anuals; que a l'alzinar s'hi podien alimentar 300 porcs i a les pastures 300 ovelles (Albertí & Rosselló 1996: 104-107).

activitats productives de la possessió. La configuració actual –com és freqüent en l'àmbit constructiu de la ruralia de l'illa- és el resultat de l'annexió de cossos i la transformació d'espais.

Algunes romanalles permeten documentar un nucli inicial que es remunta a l'època medieval feudal, la construcció del qual va ser promoguda pels cistercencs de Poblet.<sup>269</sup> A finals del segle XVI comptava amb un nombre considerable de dependències i disposava de capella.<sup>270</sup> En el set-cents, quan era propietat dels Fortuny, el conjunt obtingué la definició que presenta a l'actualitat, s'hi creà una sala per a biblioteca i, molt probablement, el jardí de dalt. En el decurs del segle XIX s'incorporaren noves estances, entre d'elles la sala de jocs.

Les cases, senyorial i rústica, estan situades a la vora dreta del torrent, orientades al nord, just al recer d'una marjada en depressió que s'estén en sentit nord-oest, part de la qual l'ocupen els jardins. A l'altra banda del torrent s'estén la zona dels boscos, mentre que els costers més suaus formen tres bancals ara destinats al cultiu de blat, encara que es coneixen amb el topònim de l'hort de la Granja, en al·lusió al tipus d'explotació primigènia.

El conjunt edilici s'aixeca al final d'un llarg passeig ombrejat amb una filada de plataners, en un costat, i delimitat, a l'altre, per un mur acabat en esquena d'ase, que deixa lliures les visuals cap a la vall i les cases (Figura 131). Davant les cases hi ha una espaiosa carrera amb quatre esplèndids plataners, sota els quals hi ha altres tantes escultures femenines que personifiquen les estacions de l'any (Figura

---

<sup>269</sup> Del nucli antic es conserven algunes restes de cel·les i un gran espai, ara habilitat com a "sala de tortures", que fou habilitat com a atractiu turístic i que és absolutament aliè a la història de la fàbrica.

<sup>270</sup> A l'instrument d'arrendament de 1590, signat entre el senyor Miquel Vida i els amos Jaume i Bartomeu Gallard, s'esmenten, entre d'altres, les següents dependències: botiga de l'oli, celler, estable de les mules i estable dels ases, i les cases dels senyors, del majoral, del tragner, dues cases de les dones, i la capella (Albertí & Rosselló 1996: 324-325).

132).<sup>271</sup> Les cases presenten façana monumental, encarada a nord, de tres plantes i buits articulats en eixos. Està acuradament enllestida amb un referit de morter ornamentat amb macs encastats i finestres emmarcades en faixes emblanquinades. El portal forà és un arc de mig punt dovellat amb regràs pronunciat, que està coronat per un escut barroc amb les armes del dos llinatges dels qui foren propietaris de la finca, els Fortuny amb el vincle de la família Vida, inicial posseïdora.

La clastra és de grans dimensions i disposa d'un brollador d'estètica barroca (Figura 133). L'ala oriental del nucli és la més notable; la façana exterior s'enlaira sobre un basament imponent i en talús que ocupa tota la planta baixa com a suport a l'alta planta de coronament que és definida per una original galeria doble de nou arcs, oberta a la clastra i al paisatge. Des de sempre ha estat l'objectiu preferit en les imatges de La Granja (Làmina VI; Figura 134).

La riquesa d'aqüífers i la rendibilitat de la possessió, possibilitaren la creació dels jardins, assortits de jocs hidràulics i d'abundant vegetació (Figura 135). Tal com podem comprovar, la seva ubicació i procés constructiu resten condicionats per la morfologia de l'espai productiu i la seva gestió, alhora que reflecteixen l'evolució socioeconòmica dels seus propietaris. Justament les cases de la Granja estan situades ben al mig de l'àrea susceptible de ser irrigada per la sèquia que canalitza l'aigua de la Font Major, tal com va estudiar Carolina Batet (2006: 91-92). En la seva proposta es pot comprovar com els esmentats jardí de dalt com el de baix se situaren en indrets coincidents amb el recorregut de l'aigua (Figura 136).

## 11.2 El jardí de dalt: del classicisme a l'estètica del pintoresc

El jardí de dalt ocupa l'entorn immediat a les habitacions senyorials de l'ala occidental. Es desenvolupa en dues seqüències formalment diferenciades i

---

<sup>271</sup> Les quatre escultures formen un conjunt iconogràfic, de cronologia recent i de gust classicista, que no estan ni signades ni datades. S'instal·laren a la carrera en fa pocs anys com a complement ornamental d'atractiu turístic.

condicionades per la diferent topografia del terreny. Contigu a la casa hi ha un jardí, articulat en dos nivells, que s'estén fins a l'inici del coster sota el que s'elevan les cases. És un petit jardí tancat, de traçat sinuós amb caminois que discorren en dos cercles concèntrics entorn una petita bassa central i entre els que es formen platabandes per a flors.

Disposa d'un brollador format per un nin jugant amb un peix, tot de marbre, que remata una rocalla coberta de molsa i, coronant un antic cup de molí hidràulic, una escultura de marbre representant el déu Apol·lo (Figures 137, 138 i 139).<sup>272</sup> Al fons hi ha la gruta artificial, inserida a les parets del coster; en realitat es tracta de l'antic obrador del tercer molí hidràulic de la finca, que fou reconvertit com a element del jardí (Figura 140). La boca de la gruta està configurada per una atapeïda capa vegetal d'entre la qual sobresurten concrecions càrstiques, que li confereixen així un aspecte de cova natural. És precedida per un petit espai de recepció delimitat amb bancs perimetrals d'obra, que segueixen el perfil sinuós del terreny, i presenten la base profusament ornamentada amb pedres i copinyes encastades al morter. A l'interior es crea un ambient ombrívol, humit i rústic, amb les parets cobertes amb estalactites de les quals degota constantment l'aigua.

A l'esquerra del jardí, vora una antiga ocellera, s'accedeix al segon nivell. Forma una terrassa tota coberta per una pèrgola de dos trams longitudinals, formalitzats per tres alineacions de cinc pilastres de marès amb coberta de biguetes de formigó. La base de cada una de les pilastres està circumdada per una petita jardinera delimitada amb fragments de teules, on hi ha plantades les parres que formen l'emparrat. Al límit amb el coster hi ha un banc d'obra corregut i, en una ubicació centralitzada, hi ha una taula de pedra de base monolítica de secció octogonal i cos panxarrut sobre la que s'assenta una antiga mola de molí. Al voltant de la taula hi ha una solada amb petites boques de plom incrustades per a formar senzills i sorprenents jocs d'aigua (Figures 141, 142 i 143).

---

<sup>272</sup> Està ubicat sobre el cup, al final de la síquia que donava aigua al molí; un lloc ara per ara inaccessible, per la qual cosa desconeixem les dades de l'escultura.

La segona seqüència correspon al jardí que es desenvolupa al coster, que podem identificar amb el jardí rocós que a vegades apareix citat en les obres literàries. Originàriament, era un dels espais de cultiu d'època medieval, irrigat i marjat, en el que s'hi trobava el tercer dels set molins hidràulics de la finca, tal com es veu al plànol elaborat per Carolina Batet. El jardí s'inicia en una sendera que parteix de la vora de la gruta, flanquejada per arbustos i algun arbre, i ascendeix a trams serpentejant i a trams en ziga-zaga. Entre els antics marges es formen rocalles que amagaven burles d'aigua (Figura 144).

El recorregut finalitza en una caseta de bany, de petites dimensions i molt ornamentada (Figura 145). És de planta triangular, sense coberta, amb façana simètrica i decorada amb dues garlandes de fang cuit, entre veneres, i coronada amb una pinya del mateix material. Les parets interiors estan revestides de morter rugós amb closques de mol·luscs incrustades. A l'angle hi ha una banyera d'obra, que s'abastia de la canaleta d'un molí hidràulic situat just a la part posterior (Figura 146).<sup>273</sup>

L'anàlisi historicoartística del comportament espacial del jardí de dalt juntament amb el concurs de les fonts bibliogràfiques, ens permet plantejar la hipòtesi segons la qual el traçat actual respon, com a mínim, a dues grans intervencions que seguiren pautes estilístiques diferenciades. El primer jardí, que s'estén immediat a la casa, respondria a un model formal d'herència italiana, que disposaria de gruta i jocs hidràulics. A jutjar per la documentació gràfica, inicialment es tractaria d'un jardí simètric, de disseny quadripartit, definit per bardisses de murta, amb brollador al centre. Així apareix en el dibuix de la vista aèria de la Granja que féu Arthur Byne (Figura 147). En qualsevol cas, hem de recordar que la representació és orientativa més que un reflex fidel de la realitat, ja que, per un banda, el dibuix no es correspon amb la fotografia publicada pel mateix autor (Figura 148), i, per l'altra,

---

<sup>273</sup> En anys recents es va donar continuïtat al jardí amb un camí que desceix una altra vegada cap a les cases per l'exterior del jardí tancat, per tal de formar un circuit que s'interna al bosc d'alzines on s'hi troben exposats reproduccions d'alguns elements etnològics.



apareix desplaçat respecte del lloc original, probablement a causa de que en la perspectiva escollida per l'autor, hauria quedat ocult per les cases.

Les fonts literàries de principis del segle XIX sustenten la hipòtesi d'un primigeni jardí formal; Sir John Carr, en destaca també els jocs hidràulics, afirmant que "water-works were playing in all sorts of fantàstic forms" (1811: 357), mentre que Nicolau Prats apunta que "La casa es aseadísima, según el gusto de los Señores que la habitan, y en su mismo piso se sale a un jardín muy simétrico, con su gruta y su fuente" (1817: 59).

Des de la nostra perspectiva, la construcció del jardí de dalt es podria haver dut a terme entre les acaballes del segle XVII i principis del XVIII, en el marc de la reforma de les cases que hom ha atribuït a la iniciativa de Jordi Fortuny de Ruesca i Despuig († 1736). A banda de possibles ampliacions d'espais relacionades amb les necessitats productives de la finca, la intervenció en les cases denota una manifesta voluntat de reafirmar l'estatus senyorial que vendria exemplificada per l'addició de la doble galeria de la façana de llevant, adscrita al classicisme barroc imperant a la primera meitat del segle XVIII a Mallorca (Sebastián 1973: 127; Cantarellas 1981: 38). Els signes de poder es mostren també a la façana principal de les cases amb la presència de l'esmentat escut nobiliari del llinatge Fortuny.

En conseqüència, l'opció pel jardí formal, de disseny classicista, es correspondria amb el gust artístic predominant, tant en l'àmbit arquitectònic com en el jardiner, tal com s'ha pogut comprovar en l'àmbit urbà i com es veurà en altres possessions, com a Son Moragues. També la concepció del jardí s'avé amb el sentir de l'època; es tracta d'un jardí tancat, desvinculat del paisatge productiu de la finca, i destinat al gaudi dels seus propietaris i convidats. Així mateix, com en el cas de l'arquitectura, respon a una voluntat representativa, però al contrari d'aquella, amb una innegable projecció en el paisatge, el jardí és un espai íntim, una estança senyorial a l'exterior.

Molt probablement, el jardí de dalt mantingué el seu aspecte fins a la dècada de 1840. A partir d'aquella data, els relats dels viatgers ens permeten deduir que s'hi

produí una segona intervenció que revestiria al conjunt d'un accentuat caràcter orgànic i lúdic. Per una banda, implicaria la modificació del traçat geomètric amb la implantació d'un disseny informal; per una altra banda, s'ampliaria el recorregut pel coster marjat. El testimoni del català Juan Cortada resulta essencial per copsar la intensitat dels canvis. L'autor es deté en el brollador, immediat a la casa, del que en diu que a través d'un mànec de regadora es formen brolls en forma de ventall, de manera que "en [el] los rayos del sol pintan el arco iris con aquellos colores con que le es dado pintar a Dios solo" (Cortada 1847: 190). Descriu minuciosament el recorregut del coster, a través d'un jardí frondós poblat d'àlbers, llorers i arbusts, en el que es crea un ambient laberíntic, articulat per escales i caminois en zigzag, sempre amenitzat per la remor de l'aigua. Al llarg del recorregut hi ha ponts de fusta, un molí hidràulic en actiu, un berenador situat en una clariana ombrejada per una alzina i un bany rústic, que identifiquem amb l'existent a l'actualitat.

Les descripcions fetes en dates posteriors reafirmen l'ambient recreat per Cortada i en destaquen la varietat dels jocs d'aigua i la presència constant de flors. Charles Toll Bidwell explica les escenes viscudes i les sensacions causades pels múltiples i sorprenents brolladors: estant a la taula-brollador de la pèrgola, on hi pren un refresc, acaba amb les cames i les sabates remullats; en l'ascens per les senderes del coster, es detura a mirar una bella flor i és esbalaït pels brolladors amagats entre les roques; posteriorment, quan es refugia a la gruta (a la qual es refereix com a *summer-house*), acaba sota una dutxa de dotzenes de brolladors (Bidwell 1876: 257-259). L'anglès recull el testimoni del propietari, llavors Jordi Fortuny i de Ruesca († 1886) sobre el particular: "(...) the owner has manifested his delight at the constant flow of his spring by bringing 'water here, water there, water everywhere', and playfully displaying it to his visitors in a series of practical jokes" (Bidwell 1876: 259).

Així doncs, en el segle XIX el jardí de dalt es revestí d'un caràcter artificios i lúdic, en el que aigua i vegetació assumien un protagonisme absolut. En un espai prou reduït, el nou disseny de senderes sinuoses, recreava un espai laberíntic, en el que se succeïen escenes imprevistes i dotades d'alguna excentricitat, com la casa de

bany i, probablement sigui també d'aquella època la terrassa amb la doble pèrgola. Totes aquestes característiques ens aproximen a la idea del jardí pintoresc en la seva segona fase evolutiva, a partir de la segona meitat del segle XVIII, quan es popularitzà entre la classe mitja anglesa i, tal com hem explicat, es va difondre per arreu d'Europa a principis del segle XIX.

El jardí de la Granja constitueix, per tant, un evident testimoni de que la moda del jardí anglès s'introduí entre la classe senyorial mallorquina, encara que en dates més tardanes que les de la concreció europea del model. Àdhuc, cal tenir en compte que, el nou concepte del jardí com a espai lúdic, es correspon també amb la idea recreativa de la casa de camp; les habitacions immediates de la casa senyorial es dotaren, a principis del vuit-cents de noves sales com la de te, la de música i la de jocs. Finalment, pel que fa a les escultures actualment existents com el brollador i l'Àpol·lo coronant el cup de la gruta, probablement foren afegides en posterioritat, ja que tan sols algunes descripcions de la segona dècada de la centúria en fan esment (Shelley 1926: 136; Larrey 1927: 199).

### 11.3 El jardí de baix: la reconversió lúdica de l'hort

El jardí de baix ocupa la primera terrassa que es forma a la vora del torrent, on transcorre marcant una corba allargassada, i on hi havia un dels grans horts de la finca, ja des d'època medieval. N'ha conservat la morfologia essencial d'espai tancat i alguns dels seus elements: el gran safareig a l'inici de l'hort, la sèquia lateral que conduïa l'aigua fins al molí draper, situat a uns 250 metres de distància, a l'angle que tanca la marjada, i, molt probablement l'emparrat perimetral.

S'estén a sota de la façana monumental del llevant de les cases i es desenvolupa paral·lel al passeig d'entrada, que discorre en el marge superior (Figura 149). El portell s'obre al costat de la carrera de davant les cases, amb un gran arc de mig punt, ara sense barreres. Des d'ell s'inicia el llarg emparrat, de 65 parelles de suports, entre pilars complets, al lateral de l'hort, i de mitja alçada a l'altre, amb estructura de coberta de fusta per on s'hi enfilen bignònies i glicines (Figura 150).

Al costat lliure, hi corre paral·lela l'antiga sèquia de reg, ara reconvertida en jardineria, en alguns trams, i en la que s'hi incorporaren petits brolladors.

Al capdamunt de l'emparrat es forma un petit espai delimitat amb pedrissos, on hi creix un antic teix de grans dimensions (Figura 151).<sup>274</sup> A continuació hi ha el safareig, que s'aixeca en sentit transversal a l'espai cultivat i just a sota de la façana de les cases, de la que se separa per un camí elevat. Pren una forma allargassada, amb el mur del costat de l'hort, meitat recte i meitat en essa. Quasi en el centre, s'hi forma un brollador que sorgeix a sobre d'una formació de roca artificial. A les vores del safareig hi ha plantats alts til·lers i un poll negre (Figura 152).

L'enjardinament és una gran esplanada de gespa, en la que hi ha plantats alguns arbres fruiters, com una prunera vermella, una perera i alguns tarongers i llimoneres. A la vora del torrent, es forma una alineació de grans arbres ornamentals com un grup de fleixos, dues monumentals araucàries, alguns cedres, avets i, a l'angle que tanca el jardí, tres ginkgos. Al fons del jardí hi ha dues platabandes destinades al cultiu de rosers (Figura 153).

És interessant comprovar com els mateixos autors que lloaren l'originalitat del jardí de dalt no mostraren el mateix afecte en tractar del jardí de baix o, directament, no en feren cap esment. Són els casos de Carr, Bidwell o de l'Arxiduc Lluís Salvador. En deduïm doncs, que llavors era encara un hort de fruiters, tal com es pot interpretar de les dues representacions que en féu Bartomeu Sureda, un gravat i un oli (Làmina VI. Figura 154). No obstant això, també hi ha indicis prou evidents de que ja a la dècada de 1840 s'hauria incorporat dins el recorregut senyorial. Possiblement fou aleshores quan s'incorporaren els jocs d'aigua i alguns animals aquàtics. Així es desprèn de la breu referència d'Antoni Furió:

---

<sup>274</sup> Se'l considera l'arbre més vell conegut a les Illes Balears, l'edat del qual es calcula entre els 800 i els 2.000 anys. Té una soca impressionant, amb un diàmetre d'1,5 metres i 5 de perímetre, i està molt ramificada des de baix. Arriba als 6 metres d'alçària i la capçada té 10 metres de diàmetre. Va ser declarat arbre singular pel Govern de les Illes Balears (11/06/1993).

Todo en este predio es admirable y deleitoso: a su magnífica casa de recreo, acompañan vergeles y odoríferos pénsiles sembrados de naranjos, sidras, limones y toda clase de frutales, regados por hermosas fuentes decoradas con mil juegos de agua que llenando varios estanques, dan con ellos vida a un gran número de dorados peces, y a una porción de patos, ánades y otros anfíbios que con sus pintadas plumas, sirven a recordar al viajero las delicias del Edén (Furió 1840: 116).

Encara que es refereix a la totalitat de la possessió, amb els vergers hi podem identificar l'hort, aspecte que ve confirmat amb l'explicació de Joan Cortada: "En la parte anterior de la casa hay una linda huerta, y al pie de ella un prolongadísimo estanque de forma muy irregular en que nadan y se zambullen alegres y mansos los patos y ánades que nacen, viven y mueren en el mismo" (1845: 189-190). En definitiva, és versemblant que la idea d'hort-jardí es produís dins un context romàntic, dotant a tot l'espai de la finca d'un caràcter lúdic, aprofitant les possibilitats de l'aigua, més que amb la intenció de canviar el destí productiu de l'hort.

Una vegada més, la idea queda reflectida en el dibuix a vol d'ocell d'Arthur Byne, en el qual sembla representar la configuració de La Granja en temps passats, quan on ara hi ha el jardí, era un hort amb un gran safareig. Possiblement, ja a finals del vuit-cents es degué modificà el perfil regular del safareig, ampliant-ne la seva capacitat i definint-ne el perfil en essa, i incorporant-ne el brollador. Quedaria així descartada la hipòtesi de l'hort-jardí d'origen medieval sostinguda per la historiografia tradicional.

El destí productiu de l'àrea es degué mantenir, almanco, fins a la dècada de 1950. En les fotografies de principis de la centúria i de prop de la seva meitat, hi apareix l'hort a ple rendiment (Figures 155, 156 i 157). En suma, la transformació en jardí pròpiament dit seria una intervenció recent. Implicà la desaparició de l'estructura organitzativa de l'hort i del seu sistema de reg, mentre que es conservaren alguns

exemplars de fruiters i s'incorporaren els arbres amb finalitat ornamental com les araucàries, els avets o els ginkgos.

#### 11.4 Conclusions

A finals del segle XIX el conjunt construït de La Granja, va esdevenir el paradigma de paisatge pintoresc sota la mirada dels viatgers. Charles Toll Bidwell hi aplicà la categoria estètica, que atribuï a la mateixa configuració del paisatge natural i als jardins, tot gràcies a l'abundància de l'aigua. Encara a la segona dècada de 1920, el viatger anglès Henry C. Shelley, en quedà encisat, fins al punt de recordar els versos d'Horaci:

In its situation astride a valley, and by its orientation of east-west, it recalls Horace's description of the villa of his Sabine farm:

In long continuous lines the mountains run,  
 Cleft by a valley, which twice feels the sun  
 Once on the right, when first he lifts his beams,  
 Once on the left, when he descends in steams.

Nor is that the only point of likeness between La Granja and Horace's beloved retreat. More than any other quint of Majorca it is noteworthy for its abundant supply of water, possessing perhaps the most copious spring of the island. So Horace's words still apply:

Then there's a fountain, of sufficient size  
 To name the river that takes thence its rise

Not Thracian Hebrus colder or more pure,

Of power the head's and stomach's ills to cure.

(Shelley 1926:  
136)

Tanmateix, l'anàlisi historicoartística de La Granja ens remet a dos períodes prou diferents de l'art del jardí a Mallorca, tant en l'àmbit conceptual com formal. En atenció a la hipòtesi d'un primer jardí del segle XVIII, aquest és entès com a prolongació a l'exterior de l'estança senyorial; per això és tancat, íntim i resta desvinculat del paisatge productiu. Estilísticament, s'adoptà el model per excel·lència, formal i de tradició renaixentista, d'acord amb els canons artístics i socioculturals del moment.

En canvi, ja a principis del segle XIX es dedueix una transformació radical de plantejament, quan es posa més atenció als aspectes lúdics i sorprenents, que es fan extensiu a tots els espais cultivats, això és, hort i jardí, alhora que es detecta una clara vocació pública. És simptomàtic, en aquest sentit, el testimoni de Jordi Fortuny i Sureda, recollit per Sir John Carr: "Don George Fortuny has expressed the desire that La Granja may still be regarded and enjoyed as the garden of Palma" (1811: 357). La natura de la intervenció és indicativa d'una primerenca introducció dels gustos imperants en jardineria que s'estaven imposant arreu d'Europa a partir de la incidència del model anglès, fins i tot abans que es formulés el romanticisme en l'àmbit literari i com a opció arquitectònica.

Ambdós moments del jardí tenen correlació immediata amb l'evolució de la possessió al llarg de l'edat contemporània. Recordem que, sota la influència de la Il·lustració, es desenvoluparen programes de modernització de les cases senyorials, immersos en la nova idea de la vida en el camp, d'alt contingut intel·lectual, i el descobriment sensible del paisatge. Tal com va demostrar la historiografia de l'art, la residència de camp es convertí en pol d'atracció, concentrant esforços

constructius que s'accentuaren entorn el 1750 (Cantarellas 1981: 118). En conseqüència, casal i jardí, s'erigien com a signe d'ostentació social, equiparant la seva rellevància a la del casal urbà. A La Granja ve exemplificat amb la dotació de la doble galeria i, encara que sigui a tall d'hipòtesi, en la formació del jardí classicista.

En el segle XIX s'incorpora un aspecte novament renovador: l'aprofitament de la residència de camp com a vil·la d'esbarjo. En aquest context cal interpretar l'habilitació de sales per a música, te o jocs, juntament amb la transformació del jardí de dalt en un espai obert al divertiment i la dotació de jocs d'aigua i d'animals pintorescos a l'hort.

Així mateix, La Granja constitueix un exemple paradigmàtic de la formalització del jardí rural en l'àmbit de la possessió, en dos aspectes fonamentals. En primer lloc, perquè la seva articulació, més enllà dels models artístics, només es pot copsar quan es relaciona amb la morfologia del paisatge productiu i en l'evolució de la seva gestió. Si bé en l'època moderna s'ha pogut constatar que la ubicació del jardí es produeix en espais marginals als de cultiu, les preferències s'inverteixen sensiblement a partir del segle XIX.

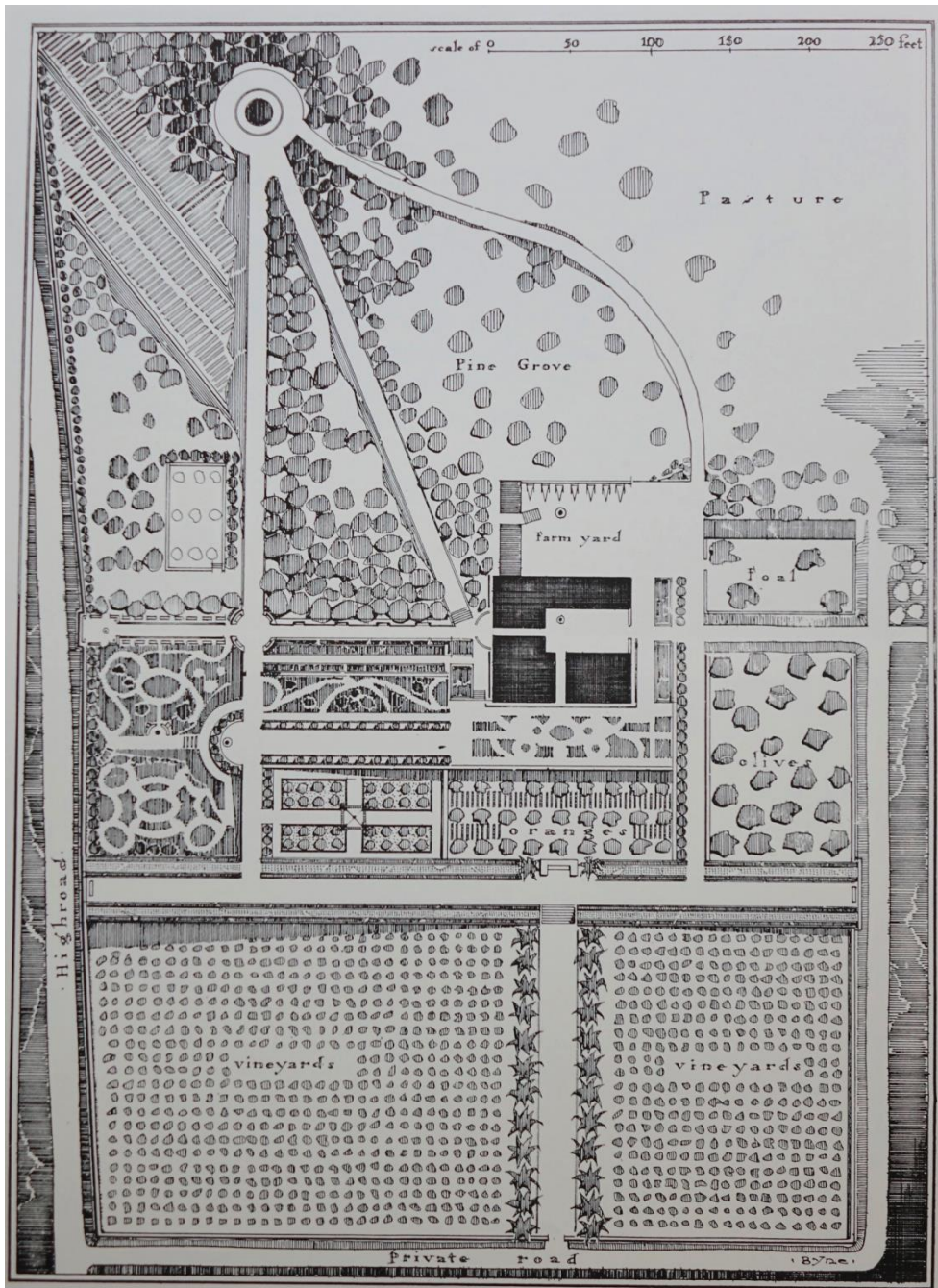
Tal com hem pogut comprovar en el cas del jardí romàntic d'Alfàbia, també aquí l'ampliació del jardí de dalt significà haver de sacrificar tres marjades dedicades al cultiu de reguiu, sense que allò suposàs una minva en la rendibilitat de la finca. Així mateix, el recorregut de l'aigua torna a ser essencial. A La Granja no s'amplia o modifica el sistema, sinó que s'aprofita el preexistent d'època medieval per crear jocs i burles. En segon lloc, s'evidencia l'ús i la incorporació d'elements funcionals en el discurs del jardí, sigui en termes constructius, com la creació de la gruta aprofitant un antic molí hidràulic, o sigui per a qüestions ornamentals, com la introducció de brolladors en la sèquia de l'aigua destinada al molí draper del final de l'hort.

Finalment, tal com s'ha argumentat, La Granja esdevé una fita en el paisatge de la Vall de Superna. Així l'apreciaren els viatgers vuitcentistes i així es considera encara a l'actualitat. La sensació es desprèn, bàsicament, de la seva imponent configuració



arquitectònic i de la seva esplèndida ubicació. Els jardins contribueixen a particularitzar l'entorn, tal com bé s'expressà en la literatura de viatges. Amb tot, no es pot considerar que històricament s'establissin com a espais de transició envers el paisatge. Es tracta de jardins perfectament delimitats, sigui per les condicions topogràfiques, en el cas del jardí de dalt, sigui per la seva ubicació en el nivell més baix de la finca, com en el cas de l'aprofitament lúdic de l'hort, des del qual l'única perspectiva possible és la que estableix la façana de llevant de les cases.





Làmina VIII. Planta general dels jardins de Son Berga. Byne & Stapley 1928: làmina 30.



## 12 Els jardins de Son Berga

Son Berga Nou (Establiments, Palma) ocupa un petit turó, des d'on s'obté una vista privilegiada del pla i de la badia de Palma. Està situada a prop del ramal principal de la síquia d'en Baster, la canalització d'aigua provinent de la font homònima, situada al municipi d'Esporles, que abasteix també la ciutat. Es desenvolupa en una gran àrea rectangular, en un terreny en suau pendent, tota voltada amb un alt mur de maçoneria ordinària acabat en esquena d'ase. Està constituïda per les cases, urbana i rústica, els camps de conreu i els jardins (Figures 158 i 159).

El conjunt exemplifica el model teòric de la vil·la rústica setcentista com a lloc d'evasió temporal i destinat al gaudi, adequat a la condició aristocràtica dels seus propietaris. Des dels orígens va ser una possessió de la família del mateix llinatge, pertanyent a les Nou Cases, que fou també propietària d'Alfàbia. La historiografia n'ha destacat el fet que, en el context del programa de renovació del casal senyorial a l'àmbit rural, Son Berga va ser l'única residència de camp construïda de nova planta. El projecte s'executà en el decurs de les dècades de 1760 i 1770, en un context d'afirmació nobiliària i en el clima de renovació cultural en el que ja es deixaven sentir els ecos de la Il·lustració. Estilísticament marcaria l'inici de l'allunyament del barroc anunciant una renovada influència clàssica de record italià (Sebastián 1973: 137; Cantarellas 1981: 119). El seu refinament es completà amb la creació d'extensos jardins, els quals assumiren un insòlit protagonisme en el context de la possessió.

La vàlua patrimonial del conjunt ha estat reconeguda tant pel que fa als jardins, amb la declaració com a Bé d'Interès Cultural, com pel que fa a les cases, incloses al catàleg del patrimoni de Palma amb el grau de protecció integral.<sup>275</sup> En l'estat actual dels coneixements sobre l'evolució de l'arquitectura a Mallorca, el judici historiogràfic del casal no ha sigut objecte de discussió. En canvi, no existeix unanimitat en la interpretació dels jardins, qüestió que queda exemplificada en les

---

<sup>275</sup> *Catàleg d'edificis i elements d'interès històric, artístic, arquitectònic i paisatgístic de Palma* (Aprovat el 10 de juny de 1998), clau 42/01, nivell protecció A1.

diferents qualificacions estilístiques que s'hi han aplicat: d'inspiració paisatgista anglesa (Byne 1928: XX), de traçat afrancesat (Casa Valdés 1973: 214) o jardí a la italiana, matisat per la tradició del jardí rural a l'illa i en el que es manté l'esperit del jardí hispano-àrab (Pascual & Llabrés 2005: 45).

La diversitat de criteris resulta contradictòria i, tal com s'ha pogut comprovar, la declaració en la figura patrimonial no contribueix a clarificar el tema. Sens dubte, a la manca de coherència hi han contribuït la inusual extensió dels jardins, la diversitat de dissenys i traçats i, fonamentalment, les modificacions i pèrdues que es revelen a la llum d'una anàlisi minuciosa. Des d'una lectura parcial, hi caben totes aquelles qualificacions; des d'una lectura general, les possibilitats es restringeixen i es pot arribar a pensar en una intervenció a l'anglesa. Caldrà, per tant, aplicar criteris filològics per tal clarificar el discurs artístic i delimitar així els valors que en justifiquen la màxima categoria patrimonial.

L'anàlisi historicoartística dels jardins de Son Berga s'ha de bastir sobre la lectura de l'estructura material actualment existent. Com és freqüent, la documentació al respecte ens és, a hores d'ara, completament desconeguda i la recerca no ha aportat els fruits desitjats.<sup>276</sup> Per a la seqüenciació general dels jardins comptam amb els testimonis dels viatgers i erudits del segle XIX –que no són abundants-, mentre que resulten essencials les il·lustracions de la possessió que publicaren Arthur Byne i Mildred Stapley (1928).

### 12.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió

Son Berga ostenta el llinatge d'una de les principals famílies de l'antiga noblesa mallorquina. El fundador de la branca participà en la conquesta de l'illa del 1229;

---

<sup>276</sup> La gestió del substàncions patrimoni immobiliari dels Berga va generar una gran quantitat de documentació que es va veure incrementada pels successius plets motivats per herències i fideïcomisos. Les activitats de promoció artística apareixen referenciades només excepcionalment i varen permetre estudiar els detalls de la reforma del casal urbà, en un primer estudi de Diego Zaforteza (1952). En canvi, tot i que existeix un llibre de les despeses causades per les obres de Son Berga, no hi consten notícies sobre els jardins.

alguns de llurs membres varen ser cavallers de l'orde de Malta, de Santiago i de Calatrava, i d'altres funcionaris reials i militars. Al segle XVII establiren vincles amb els Sanglada, un altre dels grans llinatges nobiliaris, amb la qual cosa incrementaren el patrimoni i el fideïcomís. A principis del sis-cents varen ser destacats defensors de la causa borbònica, motiu pel qual va ser assassinat Gabriel de Berga i Santacília (1662-1706), el pare de Gabriel de Berga i Safortesa que, recordem, era també senyor d'Alfàbia.

L'any 1756 heretà la finca Cecília Safortesa i de Berga (†1789), per part del seu cosí Gabriel de Berga i de Berga Sales, juntament amb altres finques com S'Aigo Dolça (Palma) i Son Pardo (Palma). Llavors Son Berga era una possessió d'unes tres-centes quarterades, dedicada al conreu de vinya, oliverars, garrovers, cereals i llegums, i era gestionada mitjançant l'arrendament a curt termini.<sup>277</sup> A principis del segle XIX, segons les dades recollides a *l'Apeo* (1818), l'activitat més important es concentrava en la vinya i el conreu d'arbres fruiters. En el decurs de la centúria l'antiga possessió s'anà subdividint i es delimità Son Berga Nou.

El programa arquitectònic s'ha atribuït a la promoció de Cecília Safortesa i de Berga (Pascual & Llabrés 2005: 43). Les obres de la casa urbana s'executaren a partir del 1760, tal com confirma el llibre de despeses consignades fins al 1765 (Cantarellas 1981: 119). S'iniciaren tot just finalitzades les reformes en el casal de Ciutat, i hi participaren els mateixos mestres: Gabriel Ponç, picapedrer, Joan Rotger, fuster, i Joan Deià, escultor. Devia estar gairebé enllestida uns anys després, el 1766, pel que es dedueix de la data inscrita a la façana. És versemblant que el paisatge i la disponibilitat regular d'aigua contribuïssin a l'elecció de Son Berga com a residència

---

<sup>277</sup> Al contracte d'arrendament signat el 1756 apareixen esmentats els següents sementers: l'Hort, el Figueral, el comellar del Figueral, la Vinya, el sementer Baix, la tanca de l'Hort, la tanca del Portell, el sementer del Mig, la Coma, l'hort dels Aspres, el carreró de les Murteres, la coma del Pi, la casa de na Gallura, el sementer del Torrent i el sementer de la Civada (ARM, Protocol S-743, f. 8).

senyorial. De fet, l'entorn va ser un dels aspectes destacats per Joan Cortada en la seva visita a la finca, de la que ens diu:

Desde esta casa que está bastante elevada se descubren hacia todos lados bellísimos paisajes y una frondosidad que sorprende, pero sobre todo es hermosa la vista del territorio que media entre la quinta y Palma, vista que tiene alguna semejanza con la que ofrece el campo y la ciudad de Barcelona, mirados desde San Gervasio (Cortada 1845 : 31).

Les cases s'aixequen en una zona plana, més o menys en la meitat de la finca, i sensiblement desplaçades a la part oriental. Disposen de clastra empedrada, delimitada per les façanes posteriors de la casa senyorial, l'habitatge dels pagesos i un mur de tancament. De la casa urbana, hom n'ha destacat la concepció unitària, les notables proporcions i l'acurat tractament formal. Consta de dos cossos disposats en L, de tres plantes que s'aixequen sobre un sòcol atalussat de pedra granítica, i alçats articulats en eixos verticals.

La façana principal està encarada a migjorn, amb eix central dominant on s'obre el portal forà d'arc de mig punt i una estilitzada llotja de tres arcs sobre columnes amb capitell jònic (Figura 160). El parament mostra un notori tractament decoratiu amb joc d'estucats blancs i referit de color ocre combinats amb l'aplicació d'enllosat de marès. A la part superior, sobre l'estucat blanc es dibuixa el rellotge de sol amb la inscripció Ave Maria. Añy 1766. Die 1 8BRE. El portal d'ingrés ostenta un escut dividit en quatre quaters amb les armes dels llinatges Berga, Gual, Sanglada i Sanglada. La configuració interior segueix les directrius dels casals urbans barrocs: hi destaquen l'ampli vestíbul, amb columnes amb èntasi i capitells jònics i arcs carpanells, l'escala i la capella. Com a fet remarcable, les cases acullen una important col·lecció arqueològica.



Els jardins defineixen la morfologia essencial de la finca. Assumeixen una notable extensió, més gran que la del camp conrat, cosa que resulta inusual en el context mallorquí, i, com s'ha dit, destaquen per la seva diversitat. S'estenen al voltant de les cases senyorials i es desenvolupen en tota la longitud de la finca, ocupant la zona sud, occidental i nord-occidental, amb una extensió d'uns 58.000 m<sup>2</sup> d'un total de 77.500 (Làmina VII).

Sens dubte la disponibilitat regular d'aigua possibilita la construcció dels jardins. La planimetria de la vil·la clarifica la disposició dels jardins en tres sectors, articulats en seqüències transversals definides per dos eixos transversals que marquen dos grans nivells. Immediat a la façana principal i al llarg de tot el costat occidental de les cases hi ha el jardí geomètric; al sud hi ha les vinyes, i tota la zona nord-occidental està cospada pel bosc. Així doncs, els jardins de Son Berga s'estructuren d'acord amb una seqüència ordenada d'espais en el que es combinen la regularitat, la simetria i l'exuberància en una gran diversitat de dissenys i traçats.

El conjunt delata l'existència d'un projecte, d'una idea rectora, encara que se'n desconeixen l'autoria i les dates precises d'execució. En general, mostren una notable harmonia compositiva, però l'anàlisi atenta dels trets formals i compositius amb l'auxili de les fonts literàries i gràfiques –entre les quals destaquen les publicades per Arthur Byne i Mildred Stapley (1928)-, permeten plantejar la hipòtesi de què serien conseqüència de dues etapes constructives. L'original seria una creació del segle XVIII, i es concretaria amb un jardí classicista d'influència francesa, el que en diem geomètric, que també integraria un recorregut pel bosc; en un segon moment, possiblement a finals del segle XIX, es produiria una ampliació de caràcter romàntic que afectaria essencialment la zona del bosc.

## 12.2 La inspiració francesa del jardí geomètric

El jardí geomètric ocupa la franja central de la finca. S'estructura en diversos parterres aixecats en diferents nivells, entre els que s'estableix un recorregut que s'inicia a la carrera de davant la façana principal de la casa senyorial. En la seva

major part, han perdut el disseny original, però es conserva l'estructura compositiva del conjunt, tal com es pot comprovar si es contrasta el plànol actual amb el que publicà Arthur Byne (Figures 161 i 162). La carrera forma una terrassa construïda en terraplè, que està profusament enjardinada amb platabandes de perfils sinuosos, cobertes d'heura i flors, i una sèrie d'arbres amb prou entitat, però encara joves, com són una araucària, un pebrer bord, una magnòlia i un fleix.

Al centre hi destaca una platabanda el·líptica amb una pica de marbre esculpit –que és la base d'un antic brollador–, on hi ha plantada una palmera, tota flanquejada per dos alts fassers (Figures 160 i 163). La terrassa està delimitada a sud per un pedrís decorat amb bolles de pedra, cossiols, fragments de pilastres i capitells. Des d'aquí s'obté una perspectiva cap a les vinyes, dividides per un eix central marcat amb una lineació de fassers, i més enllà del mur de tancament de la finca, una ampla panoràmica envers la ciutat de Palma i la badia (Figura 164).

La zona occidental està ocupada per quatre parterres disposats en diferents cotes i travessats per dos passeigs transversals, un central i un perimetral, delimitats amb topiàries de pitòspors i baladres (Figures 165 i 166). En el creuer es forma una exedra amb topiària de xiprers i ornamentada amb un antic brollador amb pica de marbre roig esculpida amb querubins i un fust en què s'entrellacen tres dofins (Figura 167). L'element procedeix, tal com podem comprovar, de la pica que es troba en la platabanda central de la terrassa.

El parterre, al nivell superior, mostra traces de camins, però se n'ha perdut el disseny original; actualment només hi ha alguns arbres que creixen aleatòriament, entre els quals hi ha alguns bancs i una banyera de marbre, que s'usa com a jardineria. El quadrant sud-oriental és ocupat pel jardí de tarongers. Té una organització bisimètrica, amb camins perimetrals i dos en creuer; al centre, hi ha una glorieta amb columnes toscanes, cobert amb estructura de fusta i ombrejat per buguenvíllies (Figures 168 i 169). Finalment, els dos parterres situats a ponent estan poblats de garriga i no mostren cap tipus d'organització compositiva, excepte una antiga alineació de xiprers que ha perdurat, malgrat tot.

El vial perpendicular, en direcció nord-sud, discorre en suau pendent amb trams flanquejats per altes bardisses de xiprer, altres amb baladres a un costat i d'altres sense cap tipus de delimitació. Està fitat als dos extrems per parelles de pilastres tronco-piramidals decorades amb relleus formant serpentine (Figura 170). A partir d'aquí es dona continuïtat al recorregut per les altres dues zones dels jardins. Des del portell inferior del vial s'accedeix a un passeig transversal, amenitzat per una sèquia perimetral oberta, que delimita el jardí geomètric a la seva cota inferior i s'obre a la zona de les vinyes. El vinyar forma dos marcs de cultiu dividits per una avinguda de palmeres, que fa eix amb el cos central de les cases, sota la terrassa, entre els quals no hi ha, però, connexió directa (Figures 171 i 172).

El bosc de pinar i garriga es configura a manera de parc travessat per dos vials, que conflueixen en una glorieta. El vial que s'inicia en el portell superior del jardí geomètric discorre entre el bosc, sense limitacions laterals constructives. L'altre s'obre prop de la façana lateral de les cases. Té el paviment empedrat i està circumscrit, en un primer tram, per alts marges que salven el desnivell. La resta del recorregut es recrea amb l'aigua canalitzada per una síquia oberta arran del sòl i alguns bancs integrats en els marges (Figures 173 i 174).

És versemblant que la construcció del conjunt descrit es produís a partir de la dècada de 1765, coincidint així amb el final de les obres de les cases i sota la mateixa promoció de Cecília Safortesa. Les evidències compositives i el context cultural en què s'emmarca el programa arquitectònic, permeten suposar que ja es contemplava la construcció dels jardins; no obstant la manca de referències directes, es traçaren, com s'ha dit, segons projecte previ. A parer nostre, aquell es correspondria en extensió amb el plànol que va aixecar Arthur Byne (Làmina VIII), a excepció del terç inferior, amb les vinyes i el vial central que sabem que s'obrí en el segle XIX. El límit sud del jardí vendria marcat per l'eix transversal dels parterres inferiors del jardí geomètric i finalitzaria, al nord, en el punt que marca l'exedra en què conflueixen els dos passeigs que travessen part del bosc. L'autor inclou un altre camí perimetral –actualment desaparegut– que travessa la zona de conreu i, traçant una sensible corba, condueix directament a la casa pagesa.

Difícilment es podria esbrinar si també els dissenys dels parterres es correspondrien amb els originals. Tanmateix, la vocació documental del plànol es revela quan es constata la ubicació original del brollador situat a l'exedra que tanca el passeig central del jardí geomètric; en la representació de la façana sud, Byne hi ha dibuixat les tres platabandes que singularitzen la terrassa enjardinada: la central coronada amb un brollador i les laterals on destaquen dos joves fassers. En canvi, en la fotografia del mateix indret, els tres elements es corresponen amb l'organització actual, encara que el disseny de la platabanda ha canviat sensiblement (Figures 175, 176 i 177). Així mateix, Byne ens clarifica el destí dels tres parterres del jardí geomètric, avui dia desdibuixats i coberts de garriga i pinar (Figura 162). Mostren dissenys geomètrics que tracen caminals laberíntics, tipus *broderie*, en el cas del més proper a la casa, i amb combinacions de motius circulars, en el dos que es troben al final de l'eix.

El parterre dels tarongers és l'únic que s'ha conservat. En el traçat s'optà pel creuer d'herència renaixentista; la novetat, però, derivaria de l'artística delimitació del jardí, en l'actualitat completament desaparegut. Gràcies a les fotografies que inclou l'autor citat, podem constatar que es formalitzà mitjançant altes topiàries de xiprer rematades amb motius piramidals (Figura 178). Aquesta opció sembla que es va repetir en els altres parterres, de manera que, en la formalització del jardí geomètric s'hi entreveu la incidència del model barroc francès i la influència de la tipologia del *bosquet*.

Així doncs, la compartimentació del jardí en parterres entorn d'eixos axials, l'opció pels traçats ornamentals i, sobretot, el protagonisme de l'element vegetal amb funcions tant decoratives com estructurals, revelen el deute amb el jardí barroc francès i la suggestió per dos dels seus motius característics: els parterres de *broderie* i l'organització en *bosquets*. En aquest sentit, és valuosa l'opinió de la marquesa de Casa Valdés (1973) que veié en el traçat la influència del barroc francès. És probable que l'autor del disseny estàs familiaritzat amb les làmines del tractat de Dezallier d'Argenville, que llavors gaudia de gran difusió (Figura 12).

Cal considerar també que en l'elecció del model hi degué influir el gust imperant en la jardineria espanyola de meitats del segle XVIII. Tal com hem explicat en la valoració general dels jardins durant la primera meitat de la centúria, les iniciatives jardineres promogudes per la monarquia borbònica als Reales Sitios es revestiren d'un marcat caràcter francès i tingueren efectes emuladors per part de la noblesa del Regne; un fet que podria ser definitiu en l'opció escollida per Cecília de Berga com a membre d'una família significada en el canvi dinàstic en favor de Felip V. Finalment, quant a la combinació del model formal amb una zona boscosa, era ja usual en la tradició jardineria des del Renaixement i es mantingué en la seqüència barroca. La seva formalització a Son Berga presenta, així mateix, palpables semblances amb els jardins de les vil·les d'altres zones de la Mediterrània, particularment amb les italianes de La Puglia i de Sicília (Figura 179).<sup>278</sup>

### 12.3 L'ampliació romàntica

Més enllà de l'exedra on conflueixen els vials del bosc, el jardí continua amb un únic camí per finalitzar a l'angle superior de la finca, on s'obrí un portal que té accés directe a la plaça del nucli vilatà d'Establiments. Respecte dels dos anteriors, presenta característiques formals pròpies, amb el ferm compactat de terra i en dos trams, el primer sense limitacions laterals i més estret, per eixamplar-se després i discorre entre alts marges. Se'n deriven un ample camí, inicialment esgraonat, i algunes senderes que s'internen pel pinar i condueixen a alguns berenadors (Figures 180 i 181). El camí principal porta a la torre de l'aigua i el safareig, els dos elements funcionals per excel·lència que recullen l'aigua de la font d'En Basté i regulen el cabal pel reg de la finca. Totes dues construccions són de morfologia primmirada, amb els paraments revocats amb combinacions de morters, o amb l'annexió d'un terraplè que voreja el safareig, sembrat de flors, on es formen petites glorietses als angles, dues d'elles coronades amb merlets (Figures 182 i 183).

---

<sup>278</sup> Són prou representatius el catàleg de l'exposició sobre els jardins sicilians a cura de Eliana Mauro i Ettore Sessa (2010) i l'estudi dels jardins de La Puglia de Vincenzo Cazzato i Andrea Mantovano (2010).

D'acord amb la hipòtesi anunciada, pensam que cap al darrer terç del segle XIX s'ampliaren els límits septentrional i meridional del jardí. Per una banda, s'integrarien la totalitat del pinar i la zona de garriga, amb les característiques descrites. El tractament decoratiu del safareig i la torre delaten una estètica historicista d'acord amb el gust eclèctic de les acaballes del vuit-cents.

Per altra banda, és en aquest context quan es fa efectiva la integració física de la zona de vinya, contigua al jardí geomètric i que ocupava la franja meridional en la cota més baixa de la finca. És inqüestionable que des de la creació del jardí formava part del camp visual, però era aliena al seu marc espacial. La connexió es va produir amb la dotació de bancs en el passeig transversal dels parterres inferiors, que s'inicia al portell de baix, i amb l'obertura d'una avinguda de palmeres enmig de la vinya. Aquesta intervenció, juntament amb l'articulació dels camps en sementers, són els aspectes que justificaven, segons Byne, les semblances de Son Berga amb la concepció espacial dels jardins anglesos. Finalment, es constaten successives intervencions en la renovació del mobiliari del jardí. És el cas de dos bancs que ostenten la data de 1899 (Figura 184).

#### 12.4 Conclusions

L'anàlisi historicoartística ens permet afirmar que els jardins de Son Berga són un exemple excepcional i singular en l'art dels jardins a Mallorca. Constitueixen el primer cas en l'àmbit rural que es formalitza segons una acurada adaptació dels trets definitoris d'un model artístic: el jardí barroc francès. L'elecció que es pot justificar sobre la base de l'estatus social i econòmic de la promotora i, tal vegada, pel seu compromís polític amb la dinastia borbònica.

L'ortodòxia que guià el projecte setcentista vendria afavorida pel fet de tractar-se d'un projecte ex novo. En un espai alliberat dels condicionaments físics i infraestructurals propis de les finques agropecuàries, els jardins es desenvoluparen segons criteris projectius: la topografia en pendent s'adequà per a traçar els eixos, i les marjades i els terraplens s'adaptaren per definir una composició espacial

diferenciada dels tradicionals sementers i tanques de cultiu. Per això, en tot l'àmbit del jardí barroc, no s'hi troba cap tipus de construcció tradicional que hagi estat ornamentada per a integrar-se a l'espai artístic.

Més encara, aquí es trenca la relació equilibrada entre l'espai productiu i el lúdic, de manera que els jardins assumeixen el total protagonisme i deixen de cenyir-se a l'espai marginal o de transició que tradicionalment se'ls havia adjudicat. Malgrat que en aquells moments es tractava d'una possessió de més de tres-centes quarterades, basta comparar les dimensions de la casa en relació a l'extensió dels jardins.

A la concepció renovada del jardí hi contribueixen les relacions estètiques i visuals que s'estableixen entre casa i jardins, com a parts d'un únic projecte. El jardí es desenvolupa en l'entorn immediat a la casa senyorial, que s'estableix com a punt inicial de tots els recorreguts, sigui cap al jardí geomètric, sigui directament al pinar. A més, la connexió s'establia també estilísticament: la severitat que impregna la façana principal, regular i racional, que hom ha qualificat com a exemple de l'inici de l'allunyament del barroc, s'avé amb el model francès dels jardins que, a les hores, constituïa la màxima expressió de classicisme.

Així mateix es constata una altra novetat: la decisió d'incorporar el paisatge. En el jardí setcentista, la llotja que presideix la façana principal és la més ferma expressió de l'obertura de la casa al paisatge, alhora que suposa una radical revisió de la tipologia tradicional de la tipologia, sempre tancada dins la claustra. A continuació, el jardí en terraplè, centralitzat amb el brollador, en eix amb el portal forà, i limitat per una barana baixa de pedra, s'eleva com a mirador dels jardins inferiors alhora que projecte la vista més enllà del tancament per incorporar el camp conrat i el pla de la ciutat.

Ambdós aspectes, les dimensions dels jardins i la importància del paisatge, evidencien la modernització de la cultura dels jardins en un ambient caracteritzat pel despertar d'un sentiment d'aproximació a la natura, ja sota la inspiració de la Il·lustració. D'aquí se'n deriva la valoració de Son Berga Nou com a exemple del

model teòric de la vil·la rústica setcentista. És, però un fet singular en el panorama mallorquí, perquè no es torna a trobar una aplicació estilísticament tan coherent en tot l'àmbit rural de l'època.

Sorprenentment, la reforma executada en el vuit-cents, no s'interposa sobre els resultats artístics anteriors, sinó que n'amplifica els efectes. De fet, la relació casa-jardí-paisatge es referma inspirada per l'esperit romàntic. Així, l'entorn natural del bosc s'integra en el passeig, abans cenyit als eixos perfectament delimitats, a través de senderes de traçat sinuós; mentre que, l'obertura d'una nova avinguda entre les vinyes, remarca la projecció perspectiva de l'eix visual que s'estableix des de la casa, amb la llotja i continua en el jardí en terraplè.

Més enllà de qüestions estrictament estilístiques, el que hom ha destacat dels jardins de Son Berga és l'harmonios diàleg que s'estableix entre els camps de conreu, la natura i l'artifici. La relació es constata ja en el primer estadi dels jardins, però es produeix, sobretot, amb l'ampliació del segle XIX, amarada pel sentiment fisiocràtic i la sensibilitat romàntica, que possibiliten la valoració estètica de la vinya i l'ambient selvàtic del bosc. Arthur Byne ho expressà nítidament en la següent afirmació:

La zona murada, distinguiéndose de las tierras de labor que hay detrás de la cerca, apenas si constituye un jardín, pero está dispuesta y ordenada como un parque inglés. Anchos paseos enarenados y bordeados de pinos conducen de uno de los extremos de los jardines a otro; extendiéndose a lo largo de todo el frente hay un paseo de cerca de un kilómetro de largo, desde el cual se da vista a los viñedos, estando dividida su porción más ancha por una larga avenida de palmas recortadas. Detrás de éstas se hallan los huertos y olivares. Todos estos elementos sencillos están combinados del modo más armonioso. (Byne & Stapley 1928: XX).

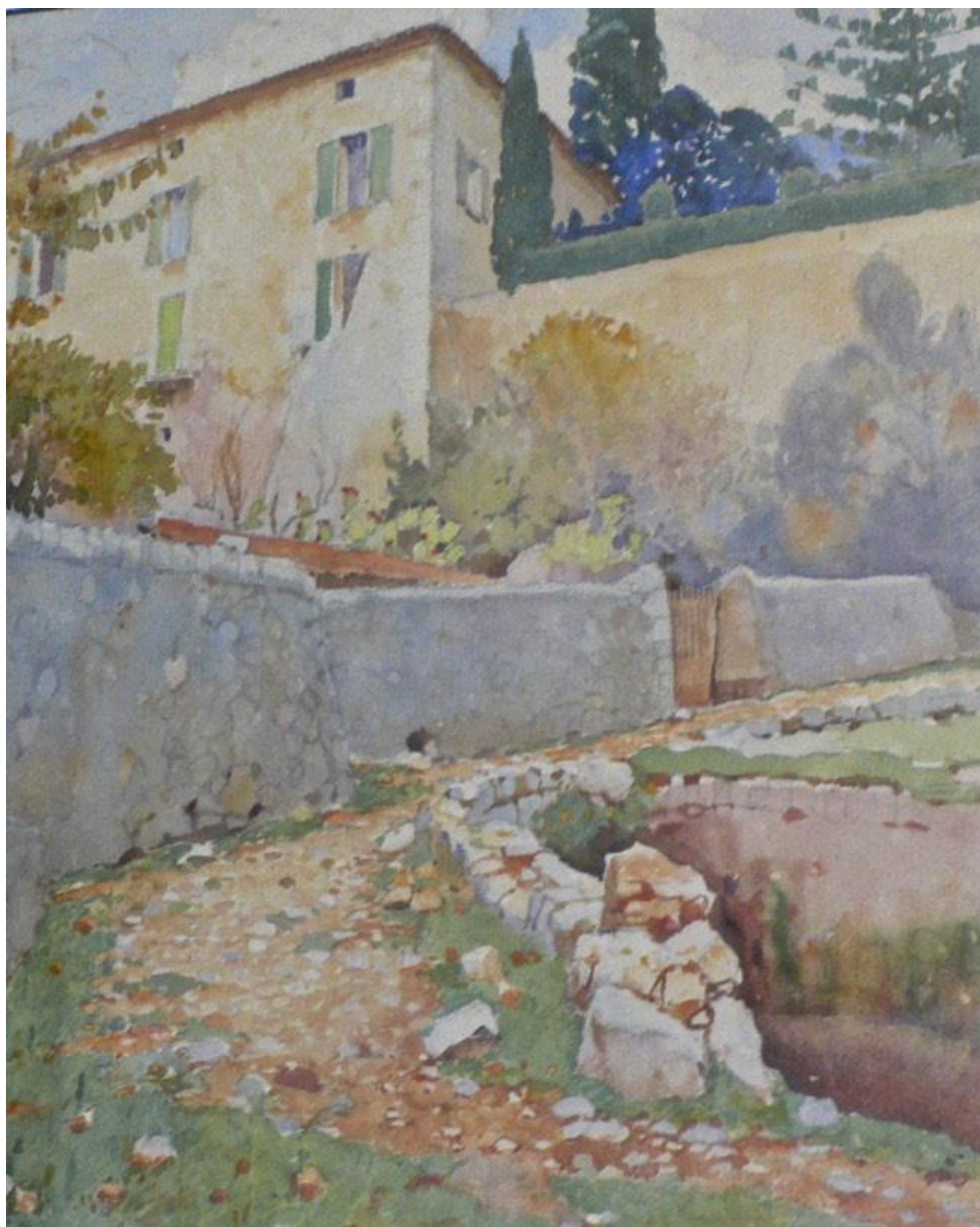


Malgrat que no podem compartir el paral·lelisme que estableix amb el paisatgisme anglès, en el que es desdibuixen els límits entre espai productiu i jardí, la cura pels camps de conreu constitueix un tret distintiu de les finques rústiques de la noblesa mallorquina en relació a les de la noblesa cortesana.

D'acord amb les consideracions assenyales, els jardins de Son Berga Nou significaren la plena assimilació d'un nou model de jardí a Mallorca. No obstant, al contrari del què s'afirma a la declaració de jardí històric de Son Berga, no constitueix una excepcionalitat pel que fa a la introducció de l'estil italià; ans al contrari, és l'afirmació del barroc francès. En la seva configuració s'evidencia la llibertat respecte de condicionants productius i el trencament de la idea del jardí tancat i lloc de repòs en favor del passeig, que incorpora la varietat i l'artifici, i l'admiració pel paisatge.

Per tant, consideram que no escau en aquest context l'aplicació d'idees relacionades amb la tradició secular del jardí mallorquí ni tampoc a una subjacent i sempiterna gènesi hispano-àrab per a justificar la presència i el discorre de l'aigua en canals obertes. De fet, a Son Berga hi manquen elements tan tradicionals com la pèrgola, alhora que el parterre dels tarongers defuig de l'estructura de l'hort per sistematitzar-se segons el traçat de creuer i glorieta central amb columnes que evoquen estilísticament el model toscà, inèdites en el típic emparrat amb pilars de secció quadrada o octogonal.





Làmina IX. Erwin Hubert, *Son Moragues*. Ca. 1905-1910. Col·lecció: Família Cilimigras.



### 13 Els jardins de Son Moragues

Son Moragues és una de les grans possessions de Valldemossa, la qual passà a formar part del territori de Miramar el 1883, quan fou adquirida per Lluís Salvador d'Habsburg-Lorena. Està situada en el coster sud-occidental del Teix, un puig de poc més de 1.000 metres d'alçada, on s'integren la major part de les seves terres. La topografia, molt abrupta a la part superior, se suavitza al llarg de la baixada fins a donar lloc a una petita plana. Des d'aquí es torna a produir un fort desnivell per acabar definint un fragment de la vall del terme.

El paisatge és dominat per boscos de pinars i alzines, a les zones més abruptes, i d'horts marjats que s'estenen des d'on finalitza el vessant rocós fins a la plana (Figura 185). La possessió compta amb dos jardins i una gruta, els quals foren construïts en diferents períodes i seguint dos models estilístics. El denominat jardí de Les Murteres i la gruta s'emmarquen cronològicament al tercer quart del segle XVIII i són d'inspiració classicista. L'altre jardí, anomenat de sa Muntanyeta, es construí a la dècada de 1870 i és d'inspiració romàntica.

El paisatge i els jardins de Son Moragues varen ser incorporats a la iconografia pictòrica i literària dels viatgers romàntics. Inicialment, visitaren Valldemossa atrets pel paisatge i per la història de la vila, centrada en Cartoixa i, des de la intervenció de l'Arxiduc, per Miramar. D'entre els artistes més representatius que s'hi han referit, cal destacar Santiago Rusiñol i el pintor mallorquí Joan Fuster (1870-1943). Les seves obres constitueixen interessants documents per tal de valorar els canvis i les permanències que s'han produït en el camp paisatgístic. Amb tot, el gruix de la informació sobre els jardins prové de les obres publicades per l'Arxiduc; a més de les referències genèriques que aporta a *Die Balearen*, inclou informacions precises de Son Moragues al seu opuscle sobre Catalina Homar, que ell mateix va editar a Praga el 1905, i a *Lo que sé de Miramar* (1911).

El conjunt dels jardins va patir un llarg procés de degradació que s'inicià a la segona dècada del segle XX, afectats per la conjuntura socioeconòmica del moment i per les circumstàncies particulars de la gestió de la finca. En l'actualitat es troben en

procés de restauració en el marc d'un projecte de recuperació paisatgística promogut pels actuals propietaris. Sortosament, la nostra anàlisi es va poder dur a terme abans de la intervenció, quan els jardins conservaven els elements degradats, però originals. En suma, es tracta de magnífics exemplars per conèixer els gustos artístics imperants que s'anaren succeint en l'art de la jardineria, la forma com s'adaptaren els models canònics, i els usos i valors que assumiren en el context d'una família ennoblida i sota l'administració d'una figura romàntica com l'Arxiduc.

### 13.1 Evolució històrica i configuració paisatgística

Son Moragues va pertànyer a la família que li dóna nom fins a l'any 1883, quan va ser adquirida per l'Arxiduc. Inicialment integrada en l'estament de senyors ciutadans, aconseguí l'ennobliment l'any 1720, quan es concedí el títol de cavaller a Antoni Moragues i Custurer (mor el 1750). La possessió constituïa el valor patrimonial més rellevant i la font de riquesa bàsica dels seus propietaris. Una part dels ingressos procedia del conreu de l'olivar i de la producció de garroves, carbó i calç; l'altra, del rendiment dels horts en marjades, regats per l'aigua de dues fonts que brollen als peus del coster del Teix.

En el context propiciat per l'ascens social dels Moragues, es va dur a terme una important reforma arquitectònica: s'ampliaren les cases, s'habilitaren noves estances senyorials, es formalitzà la façana principal i, molt probablement, es creà el primer jardí, dit de les Murteres, i espais d'esbarjo senyorial com la gruta.

Al darrer terç del segle XIX la gestió de la finca va resultar insuficient per cobrir les necessitats econòmiques dels Moragues. L'Arxiduc explica a *Lo que sé de Miramar* que no s'havia plantejat l'adquisició de Son Moragues, car els seus propietaris se l'estimaven molt, però, impel·lits per problemes de solvència, van haver de vendre. Tanmateix, els antics propietaris es van reservar els drets de percebre els rendiments dels productes de la finca durant vuit anys, així com el d'habitar a les cases. L'Arxiduc hi va mantenir el personal de la finca, constituït pels amos, els

pagesos i alguns mestres de diferents oficis. Cal destacar el cas del mestre picapedrer Miquel, pare de Catalina Homar, que va treballar per a l'Arxiduc en les diverses propietats de Miramar.

La possessió va assumir importants funcions en el context del territori arxiducal com a centre administratiu, gestionat pel seu secretari Antoni Vives Colom (1854-1918) (Schwendinguer 1991: 249), alhora que va servir com a lloc de residència per als convidats més selectes (March 1983: 259). A més, com a fet singular hi va habilitar el denominat Museo Balear, plantejat com a una mostra dels productes i de les manufactures de les Illes Balears, entre la que es van incloure algunes obres de pintura mallorquina. No es va arribar a completar mai, però va restar obert fins anys després de la mort del promotor. Per altra banda, a *Lo que sé de Miramar* esmenta breument les obres de millora que va promoure, entre les que es fa referència a la formació d'un jardí dins un hort, on abans hi havia solls, galliners i femers (Habsburg, 1911: 78-79). En l'actualitat només en queden algunes traces que ens permetran fer especulacions genèriques.

La possessió, juntament amb la resta de béns de l'Arxiduc les va heretar el seu secretari, Antoni Vives. A la seva mort, l'any 1918, Son Moragues va passar a la seva filla Lluïsa-Maria Vives i Venezze, casada amb el ciutadà grec Leonardo-Juan Cilimingras. La finca va pertànyer als hereus Cilimingras Vives fins a finals del segle XX. La conjuntura històrica, sumada a la problemàtica gestió de l'herència de l'Arxiduc, va comportar l'inici d'un llarg període de decadència durant el qual els jardins, així com la resta de la finca, es van deteriorar greument. Un procés que, com hem esmentat, s'ha invertit amb el projecte de recuperació integral del territori impulsat pels actuals propietaris.

La complexa i variada topografia de Son Moragues ha determinat la configuració d'un paisatge caracteritzat pels camps marjats, en el que les cases ocupen el replà que es forma entre el coster abrupte i l'inici de la vall (Figures 186 i 187). Tot el territori està solcat per una complexa xarxa de sèquies i canals que condueixen l'aigua de les fonts que brollen en els límits superiors de la finca travessant el bosc de pinar per abastir les marjades dels horts (Figura 188).

Les cases s'alcen en un terreny desigual, la qual cosa obligà a disposar de grans murs de contenció en talús, sobretot a la part occidental, on destaca la terrassa porticada que s'habilità en temps de l'Arxiduc (Figura 189). Segueixen la tipologia de la distribució de diferents cossos constructius i funcionals entorn de la clastra, amb façana principal a llevant, on es forma una carrera ombrejada per un gran lledoner. Consta de tres plantes i presenta una composició regular, ritmada per set eixos verticals marcats per buits de diferent definició a cada una de les plantes: finestrons atrompetats a la planta baixa, finestres verticals amb ampits a la planta noble, i finestrons al porxo.

A l'eix central s'obre el portal forà: un arc de mig punt, construït amb peces de pedra ben escairades i de dovelles estilitzades. Està coronat per l'escut nobiliari del llinatge Moragues (Figura 190). La façana presenta un acabat molt acurat amb l'aplicació d'un morter pigmentat de groc amb pedreny incrustat. Aquest acabat cobreix totes les façanes, tant les exteriors com les que miren a la clastra, que està pavimentada amb terra compactada amb incrustacions de pedreny, tota voltada al perímetre per un pas emmacat. En el centre hi ha una pica polilobulada amb brollador i resta engalanada amb cossiols i algunes plantes enfiladisses entre les dues les arcades que s'obren en els cossos de septentrional i occidental (Figures 191 i 192).

Annex a la façana meridional s'estén l'anomenat jardí de les Murteres; és un jardí tancat, alineat amb la façana principal, amb accés des de l'interior de les cases i des de l'exterior. A l'altra banda del camí, davant les cases, es desplega un hort marjat, tancat i orientat a ponent. A la part superior hi ha el jardí de sa Muntanyeta, que té com a element definidor un safareig circular denominat sa Bassa Rodona (Figures 193 i 194). A la zona septentrional de la possessió, allunyat de les cases, hi ha l'hort Gran, on es troba la gruta artificial.

Tal com podem comprovar, la ubicació de cada un d'aquells espais està directament vinculada amb els punts més importants de regulació del cabal d'aigua que alimenta la finca. Així mateix cal destacar que, en la seva formalització



s'aprofità la irregular topografia del terreny i la bellesa de l'entorn, per obrir espectaculars perspectives visuals cap al paisatge (Làmina IX).

### 13.2 La gruta de l'Hort Gran

També denominat dels Tancats, l'Hort Gran forma un gran terreny tancat i marjat, orientat a ponent, construït sobre bancals disposats en diferents direccions, paral·lels en el tram central i perpendiculars en el costat meridional, que ocupa una superfície de més de 12.000 m<sup>2</sup>. El capdamunt de l'hort forma un angle en què es troba, a l'exterior, la sortida de la mina que porta l'aigua de les fonts de dalt muntanya, on hi ha uns rentadors. Des d'aquí, l'aigua és derivada cap a un safareig regulador del cabal i es distribueix pels marges a partir d'un ramal central que determina l'estructura de l'espai en un llarg eix longitudinalment en sentit est-oest, que és marcat per un caminal (Figures 195 i 196). En el terç inferior, forma una rodona des de la qual el camí es bifurca en dues direccions.

L'angle superior del triangle, en el punt on hi ha l'entrada de la sèquia de reg, està ocupat per un petit hort i una gruta artificial. És un petit espai totalment tancat, amb alts murs que presenten les superfícies, interiors i exteriors, revocades amb morter decorat amb macs incrustats i que dibuixen una sanefa de rombes a la part superior.

La gruta és una construcció de planta rectangular coberta amb volta de canó, tota oberta amb un gran arc a l'hortet tancat que la precedeix (Figura 197). Els costats llargs estan ocupats per bancs correguts. Les parets i la volta estan revocades amb morter de color vermellós amb una generosa decoració de copinyes i fragments d'estalactites, seguint un ritme compositiu a partir de la reiteració de motius. Les superfícies laterals estan dividides en quatre panells, delimitats per fragments d'estalactites i morter rugós que sobresurten a manera de pilastres rústiques que, a la part superior, queden totalment imbuïdes en el mur. En cada un dels llenços hi ha marcada una base fixada amb l'aplicació de línies de copinyes que dibuixen un cercle central.

A la part superior, les copinyes formen triangles laterals i el centre està ocupat per un cercle. La línia d'impostes està marcada per una filada contínua de petxines. A la volta es reproduïxen els motius triangulars, que es despleguen a manera de llunetes que integren un cercle al seu interior. En el centre de la volta es dibuixa un gran cercle, a manera d'òcul, flanquejat per dues flors de lis. La paret del fons està coberta de fragments d'estalactites, disposades aleatòriament per configurar un llenç molt rústic i rugós. Al bell mig, hi ha insinuada una petita fornícula semicircular i, a sota, en eix, una pica encastada al mur. Al lateral hi ha una mina per on corre la canal, la qual continua oberta travessant tota l'estança.

Estilísticament, la gruta de Son Moragues recull el model de gruta renaixentista italiana que s'havia anat imposant arreu d'Europa al llarg del cinc-cents i del sis-cents. Encara que aquí el treball no és molt pulcre, és evident la voluntat de seguir un disseny precís, utilitzant els elements adients –mol·luscs, estalactites-, tendent a configurar una mena de pèrgola, una temàtica que era freqüent a la decoració d'aquells espais o, fins i tot, com a decoració pictòrica de llotges i galeries.

De totes maneres, a Son Moragues la gruta queda desvinculada del jardí i apareix com a element específic, precedida d'un petit espai de cultiu. També és cert que hi ha l'hort immediat, però tots dos espais resten absolutament separats per un alt mur. Es desconeixen les dates precises de construcció i les referències d'autoria. Tot i que l'hort existia ja en el segle XVII -apareix esmentat en un instrument contractual de la segona meitat de la centúria-<sup>279</sup>, consideram que la gruta es va habilitar en el decurs de la primera meitat del segle XVIII. Aquesta intervenció formaria part del programa de la reforma arquitectònica documentada a les cases, i seria motivat per l'ascens social dels propietaris; cal recordar que, el 1720, se'ls concedia el títol de cavallers. La doble representació de la flor de lis que ostenta la volta de la gruta n'és una evidència clara.

---

<sup>279</sup> Malauradament, d'aquesta documentació només en tenim notícies indirectes i no ens ha estat possible la seva consulta.

En aquell context social, la gruta apareix com a un element d'estatus, associat als espais de la classe senyorial, tant en els casals urbans com en els rurals. En el mateix territori de Valldemossa eren prou conegudes les grutes de les possessions nobiliàries, com les descrites de Son Verí, del segle XVI, i la de Son Ferrandell, amb les quals la de Son Moragues comparteix algunes característiques.

S'ha considerat que, estilísticament, s'inspirà amb la de Son Ferrandell; podria ser en l'àmbit formal, però no conceptual, perquè a Son Ferrandell la gruta està integrada en un hort tancat en què hi ha, fins i tot, restes de brolladors per a jocs hidràulics. La de Son Moragues és annexa a l'hort, però hi resta separada per un alt mur. Així doncs, cap a mitjan segle XVIII, la incorporació de la gruta responia a una clara voluntat de fer-ne ostentació i, d'acord amb la jerarquització social, s'establia una evident exclusivitat. El seu emplaçament vendria determinat no tant per l'existència d'un espai verd immediat, sinó per la disponibilitat d'aigua, aspecte imprescindible a la gruta renaixentista en què s'inspirà.

L'hort Gran va ser reformat durant la segona meitat del segle XIX per part d'Antoni Moragues i de Mata (mor el 1882), que fou el darrer propietari de la família Moragues. No hi ha documentació, però una sèrie de notícies indirectes ens ho confirmen. En un contracte d'arrendament de l'hort signat el 1852, Ignasi Moragues i de Comelles, senyor de Son Moragues, es reserva la part superior de l'hort per a ús exclusiu.<sup>280</sup> A més, en el mur corresponent al passejador que transcorre per la part oriental i condueix directament a la gruta, hi ha inscrita la data de 1868.

L'Arxiduc ens informa de la configuració general de l'hort a finals del segle XIX:

Part davall del camí de carro que duu a una abundosa font hi ha el gran hort tancat de paret amb emparrats de fusta, on sembren tota casta de fruiters i verdures. En el racó part damunt un petit tarongerar i devora una palmera

<sup>280</sup> ARM, Protocols T-1061, f. 99-104.

molt alta hi ha una cova artificial de l'època barroca tardana, per la qual passa l'aigua de la font i va a caure dins un safareig que hi ha més avall. Un camí escalonat al llarg de l'aigua bombollejant va de la cova al camí de carro" (Lluís Salvador, V. III: 140).

De fet, el camí central de l'hort mostrava les restes d'un emparrat de fusta, mentre que la rotonda central disposa de bancs correguts amb decoració de macs incrustats al morter. Així doncs, tot plegat ens fa pensar que aquelles reformes a l'hort, més que estar destinades a la millora de la productivitat, prendrien un caràcter eminentment lúdic (Figura 198). La construcció del passejador oriental permetria unificar els dos espais que havien restat fins a les hores separats; s'integrava així la gruta al discurs de l'hort, a l'hora que s'aprofitava un espai econòmic per al plaer del passeig.

Queda així reflectida la idea vuitcentista de l'útil com a bell integrat al jardí, un concepte que, com hem comentat, va ser prou desenvolupat pel paisatgisme anglosaxó. Cal afegir-hi un altre aspecte renovador: el paisatge. Des del nou camí, elevat respecte dels camps de conreu, s'obtenia una visió global sobre l'hort i s'obria una panoràmica lliure cap al Pla del Rei fins a la mar. El detall va ser apreciat per l'Arxiduc.

### 13.3 El jardí de les Murteres

El de les Murteres és un jardí tancat, immediat a la casa urbana o senyorial amb la qual es comunica directament des de la planta noble. Ocupa una terrassa rectangular amb un costat curt en diagonal, sustentada per alts murs de contenció a la part oriental i meridional. Una alta tàpia el protegeix del camí veí, des del que té accés directe a través d'un portal amb decoració conopial i frontó mixtilini, en el que hi ha inscrita la data 1793, que indicaria el final de la construcció del jardí (Figura 199). En canvi, els costats de migjorn i de ponent estan delimitats amb una

paret de mitjana alçada i bardissa de xiprer respectivament, de tal manera que la vista queda oberta al paisatge de la vall i als camps immediats de la finca.

El jardí presenta un traçat formal, de doble creu i caminets perimetrals, en els que es les platabandes es distribueixen de manera seqüencial (Figura 200). El quadre central està organitzat a manera de parterre quadripartit, de bardisses de murta, disposades al voltant d'un brollador central, sensiblement ovalat i ornat amb un aglà de pedra. El brollador marca l'eix principal del jardí, que discorre de nord-sud, i és on conflueixen els dos altres elements constructius: l'escala i la gruta (Figures 201 i 202). La primera baixa des de la planta noble en dos trams adossats a la façana, delimitats en el costat lliure amb paretons referits de morter vermell i engalanats amb pedreny incrustat. La gruta queda integrada entre els dos trams de l'escala. S'obre completament al jardí amb un arc de mig punt construït en marès amb dovelles i senzilles pilastres a les rebranques. Disposa d'un banc corregut i els murs ornamentats amb morter i pedreny rústic incrustat, seguint la mateixa tècnica decorativa vista a l'exterior.

Pel que fa als elements vegetals, es caracteritza per les bardisses amb topiària de murta, de les quals pren el nom el jardí. Amb tot, és destacada la presència d'arbres d'alt port, com són una araucària, un fasser, un gran xiprer o les dues magnòlies que flanquegen l'escala, i d'altres més baixos, com arboceres, a més d'alguns aladern i algun taronger (Figures 203 i 204). Per altra banda, hi ha un estrat de vegetació més baixa, d'uns 2m d'alçada, bàsicament de pitosporum i algunes enfiladisses, a més d'una espectacular parra verge a la tanca oriental. Tot i que en l'actualitat és un jardí eminentment verd, d'arbustos i arbres, sembla que degué ser important la presència de flors. Eliseu Meifrén hi pintà les malves (Figura 205), i el seu aspecte general, a finals del segle XIX, es coneix gràcies a la breu descripció que en va fer l'Arxiduc:

En el jardí, on hi creixen roses magnífiques i clemàtides, que en part s'enfilen per la casa, i murteres (*Myrtus angustifolia*), que formen bardisses

ben espesses, la vegetació és extremadament exuberant, i una araucària excelsa hi alça la seva arquitectònica cimlada (Lluís Salvador, V. III: 140).

La construcció del jardí de les Murteres coincideix amb el període en què en va ser propietari i administrador Antoni Moragues i Custurer (mor el 1797).<sup>281</sup> Si bé no pertanyia a la vella noblesa de l'illa, gaudia d'una elevada consideració social gràcies al seu alt poder econòmic i per la importància de la finca en el terme de Valldemossa. L'elecció del model classicista pel jardí de la casa seria, per tant, la més adient pel seu alt potencial de representació, alhora que testimonia la vigència del model entre la classe senyorial, ni que fos com a emulació de les fórmules artístiques que identificaven la noblesa ciutadana.

Àdhuc, es pot plantejar que el referent formal immediat es trobà en els jardins de Cartoixa, tant en el petit claustre com en els de les cel·les monacals, que segueixen el mateix disseny, tot i que amb bardisses de boix. En aquelles, com en el de Son Moragues, es contraposen el tancament i l'exclusivitat amb l'obertura envers el paisatge. Igualment, la cura que es va posar als elements constructius, de pedra i vegetals, es formalitzaven com a nous ítems del paisatge rural de Valldemossa.

Aquest aspecte queda perfectament reflectit en una de les fotografies que van publicar Arthur Byne i Mildred Stapley (Figura 206): feta des de l'exterior, prop de la paret de l'hort, el jardí corona l'alt mur de contenció amb una bardissa de xiprer perfectament perfilada fins a mitjana alçada, emmarcada en els angles per dos alts xiprers. Erwin Hubert, escollí el mateix angle per la representació que féu en aquarel·la (Làmina IX). El mateix Arxiduc en destacà la bella panoràmica que s'hi podia contemplar: "Igualment joliva és la vista des de la terrassa sobre el petit jardí, devora unes velles moreres de tronc alt, per una banda cap a la mar i per l'altra cap a Valldemossa dominada per la Cartoixa i can Monsènyer" (Lluís Salvador, V. III: 140).

<sup>281</sup> Ens consta que el jardí apareix citat com a "jardí de les murteres" en un contracte de 1793. Malauradament, no ens ha estat possible consultar el document.

A principis dels anys vint del segle passat es va construir un nou espai: una exedra destinada a acollir el cenotafi de Catalina Homar, un homenatge que l'Arxiduc va dedicar a la madona de S'Estaca amb motiu de la seva mort (Figura 207).<sup>282</sup> Es tracta d'un grup escultòric de marbre, de mida natural, que representa Catalina Homar agenollada davant Jesucrist. Va ser esculpit, el 1913, per l'italià Giulio Monteverdi (1837-1917), polític i escultor, representant del gust de la burgesia vuitcentista italiana. El treballà al seu taller de Roma i es va instal·lar al jardí de les Murteres l'any 1922.<sup>283</sup> La intervenció no afectà el disseny original del jardí, encara que en va modificar sensiblement el traçat, obrint el mur perimetral, alhora que potenciava l'eix nord-sud.

#### 13.4 El jardí de sa Muntanyeta

Davant de les cases de Son Moragues, a l'altra banda del camí, hi ha l'hort de cítrics i hortalisses, que s'estén pel coster marjat de sa Muntanyeta. Més amunt, on el pendent és més pronunciat, hi ha el jardí. Tots dos espais comparteixen l'ingrés, obert al mur de tanca i delimitat per una reixa de ferro en què hi ha inscrita la data de 1873 (Figura 208). Des d'aquí s'ascendeix per una llarga i abrupta escala central que divideix l'àrea marjada en dues parts quasi simètriques. A mesura que es puja, es van imposant els pins, de manera que la part superior de l'escala i els marges que la flanquegen es desdibuixen entre una massa densa de pinar.

El recorregut de l'escala finalitza a la gruta, punt on s'inicia el jardí. En aquesta alçada, el bancal és vorejat per una espessa alineació de xiprers que estableixen el límit visual entre el jardí i l'hort (Figura 209). Aquí l'escala es bifurca per flanquejar la gruta, i enllaça amb una sèrie de camins desdibuixats entre el pinar i els grans

---

<sup>282</sup> Catalina Homar va ser una pagesa de Valldemossa amb qui l'Arxiduc va establir una estreta relació. Va viure a la casa de S'Estaca, situada vora la mar i entre les vinyes, que ell mateix havia dissenyat, recollint els trets tipològics de les cases de les Illes Lípari, on havia passat els estius de 1868 i 1869 (Cañellas 1997: 136) i sobre les quals publicà una obra específica el 1863.

<sup>283</sup> L'obra va ser traslladada a Mallorca just després de la seva finalització i pocs mesos després de la mort de l'Arxiduc. Inicialment, va ser instal·lada a la casa de Miramar (Cañellas 1997: 55).

marges, que configuren un recorregut laberíntic en el seu ascens fins a la Bassa Rodona, un safareig circular. El conjunt degué impressionar els viatgers i pintors que visitaren Son Moragues entre finals del vuit-cents i principis del nou-cents; de fet, Santiago Rusiñol en va pintar diferents versions (Figura 210).

La gruta ocupa una posició preeminent, al cim de la llarga escala. És una construcció de planta rectangular, coberta amb volta de canó i oberta amb un arc de mig punt. El parament exterior està referit amb morter pigmentat amb almangra, mentre que l'arc està revestit amb fragments d'estalactites i pedres rústiques lligades amb morter rugós que forma degotissos a la zona de l'arc (Figura 211). L'interior mostra l'estructura constructiva vista, de paredat en verd a la socolada i de marès a la resta.<sup>284</sup>

A la part superior s'hi forma una terrassa-mirador, delimitada per una barana de ferro amb bancs d'obra profusament ornamentats (Figura 212): en els laterals estan referits amb morter amb pedreny incrustat; els frontals presenten un enlluït amb incrustacions de petits macs combinats amb petxines que formen dibuixos i figures geomètriques; els seients són de llosa de fang cuit. El banc situat al bell mig del frontal lliure ostenta la data 1874 feta amb maquets i doblement emmarcada.

L'ascens continua per estrets viaranyos i escales per endinsar-se en el bosc, on es formen alguns espais pel repòs (Figura 213). Finalment, el recorregut finalitza a Sa Bassa Rodona. Es tracta d'un safareig quasi perfectament circular, d'uns 30 metres de diàmetre, que forma una gran clariana just a l'extrem superior del bosc. Al seu voltant es forma una corona definida per dues línies de bancals, les parets dels quals estan també amorterades i ornades amb pedreny incrustat. S'hi basteixen dues construccions amb semblant tractament decoratiu: un antic colomer en forma de torre de planta quadrada i dos pisos d'alçada; una edificació que segueix el perfil corb del marge (Figures 214 i 215).

---

<sup>284</sup> Actualment està en procés de restauració i s'està aplicant un referit rústic a la socolada.



La construcció del jardí de Sa Muntanyeta es va dur a terme a la dècada de 1870, probablement entre 1873 –data inscrita a la reixa de baix- i 1874 –data del banc del mirador-. Abans només existia l’hort; a l’*Apeo* de 1818 es detalla el monocultiu de fruiters. Amb tot, no es pot determinar si també s’hi ha d’incloure la Bassa Rodona, encara que s’aplica la mateixa tècnica decorativa. D’acord amb aquestes dates, la promoció de l’obra torna a recaure en la persona d’Antoni Moragues i de Mata, qui ja havia duit a terme les millores a l’hort Gran. No sabem si les obres s’enllestiren en la seva totalitat; l’estat inacabat de la gruta fa pensar que no van concloure. En qualsevol cas, es tractava d’un projecte prou ambiciós, si més no, per la complexa topografia, i que degué ser altament costós. Bastarà apuntar que, tres anys després de la mort del promotor, el seu hereu va haver de vendre la possessió per problemes econòmics.

Tanmateix, es tracta d’una intervenció paisatgística rellevant en el context mallorquí del vuit-cents, del que en podem destacar una sèrie d’aspectes. En primer lloc, es tracta de l’habilitació d’un espai d’esbarjo, privatiu del senyor; el recorregut s’inicia a l’hort, però el límit de l’espai senyorial ve clarament definit per una espessa línia de xiprers. En segon lloc, no suposa una minva de l’espai econòmic, perquè només ocupa les zones més abruptes, gairebé inaccessibles per a les tasques hortícoles. En tercer lloc, en la seva configuració es troben, per una banda, l’aplicació d’una tipologia constructiva d’origen classicista i, per l’altra, la tradició constructiva local.

Recordem que el jardí en terrasses i escala central fou una de les aportacions més importants de la renovació del jardí en el Renaixement; la seva difusió trobà un camp adequat a Mallorca, bàsicament degut a la tradicional articulació dels costers amb marges. Així mateix, en el bastiment dels elements constructius s’empraren les tècniques constructives i decoratives locals, tal com s’evidencia en la terrassa-mirador, la Bassa Rodona i en els edificis secundaris –colomer i caseta-; l’aplicació de morter amb pedreny incrustat, és una tècnica tradicional de l’entorn constructiu de Valldemossa.

En el jardí de sa Muntanyeta, el paisatge torna a ser un element de primer ordre. Des de la terrassa-mirador s'obre una panoràmica espectacular que es desplega des del sud, on hi ha el nucli de Valldemossa, les cases de Son Moragues i la vall amb les possessions veïnes al davant, i els caps conrats del Pla del Rei, la zona costanera i la mar, al nord (Figura 185). A continuació, el recorregut s'interna dins el bosc espès i ombrívol, en què els camins es desdibuixen i que provoca una sensació laberíntica. Finalment, s'obre la clariana dominada pel gran safareig, de geometria perfecta, en el qual s'hi reflecteix tot el cim de na Torta, la muntanya que s'alça agresta just al damunt. Quan el jardí estava cuidat, també s'hi veia la mar; ara es veu la torre-mirador del puig de Sa Moneda, que es va construir sota la promoció de l'Arxiduc (Figura 216). Aquest va interpretar el paratge des d'un sentiment romàntic, tal com es desprèn de la següent referència:

Una mica més amunt, un camí entre pins vers ens duu a un gran safareig rodó que, alimentat de l'aigua de pluja, serveix per regar les marjades de la Muntanyeta. Des del nivell del safareig és molt joliosa la vista sobre la mar, que des d'aquí es domina àmpliament i que, fent de rerefons entre les bardisses de xiprers, sembla formar amb ells un sol cos (Lluís Salvador, V. III: 140).

### 13.5 Conclusions

La informació documental actualment existent no ens permet precisar molt més en relació a les dates de construcció o l'autoria dels jardins de Son Moragues. Amb tot, sembla prou evident que abans del segle XVIII no hi devia haver espais verds exclusivament lúdics. La creació dels jardins degué venir motivada per la integració dels propietaris de la finca a l'estament privilegiat. En el context de l'Antic Règim, el canvi d'estatus, de senyors a nobles, esdevingut el 1720 amb la concessió del títol

de cavaller a Antoni Moragues, comportaria noves exigències formals i estètiques. Així, emulant els costums imperants entre la classe senyorial mallorquina i espanyola, la finca, que era la seva principal font de riquesa, esdevindria també el marc adequat per a l'esbarjo i el gaudi privat.

La gruta i el jardí de les Murteres, de filiació classicista i model italià, exemplifiquen el gust artístic imperant en el segle XVIII a Mallorca. Però també l'ús i la funció que assumeix el jardí com a espai de representació i d'ostentació, exclusiu i reservat al plaer dels senyors; d'aquí l'exigència del tancament. Aquest aspecte és rellevant en el cas de la gruta, que, tot i ser annexa al gran hort, se'n desvincula visualment, per molt que en comparteixi l'abastiment d'aigua.

En la proposta del segle XIX, el jardí s'expandeix. El plaer deriva de les sensacions que provoca el paisatge. Es creen recorreguts a l'hort i a la muntanya per gaudir del paisatge utilitari de l'hort i del salvatge de la muntanya. L'èxit de l'experiència deriva, també, de l'encertada dosi d'artificiositat, representada per la integració de les grutes artificials i per l'adequada disposició dels elements constructius per tal d'integrar visualment el paisatge, sigui de forma directa, a través de la terrassa-mirador, sigui com a reflex, mitjançant la làmina d'aigua de la Bassa Rodona.

Cap dels tres jardins interfereix en l'espai econòmic de la possessió, en el sentit de minvar-ne l'extensió o les possibilitats productives. Ans al contrari, ocupen espais mínims –en el cas de la gruta- o marginals respecte dels aprofitables per al cultiu. En els jardins del set-cents se segueixen fidelment els cànons establerts pels models artístics, per bé que adaptats a les possibilitats del lloc i als sabers i a l'habilitat tècnica dels mestres picapedrers locals. Això implicava també la selecció de determinats elements vegetals com a definidors de l'estil, com és el cas de les bardisses de murta. En canvi, en el jardí vuitcentista, la major flexibilitat o, fins i tot, la manca de regles precises sobre les quals s'articula el discurs del jardí paisatgista permet la creació d'una proposta integrada tant en el paisatge natural de l'entorn com en la formalització constructiva dels seus elements, siguin marges o sigui per l'aplicació de la tècnica decorativa amb pedreny incrustat al morter.

L'Arxiduc no va intervenir en els jardins de Son Moragues, tan sols els va descriure i els va gaudir. Com a anècdota, esmentem que el gener de 1893 l'emperadriu Elisabet d'Àustria es va allotjar a Son Moragues. Durant la seva estada, l'Arxiduc li va oferir una mostra completa de cuina mallorquina, un dinar pantagruèlic conforme a la reialesa; el lloc escollit per a l'àpat va ser la Bassa Rodona.<sup>285</sup> El que es pot apuntar com a hipòtesi és que la configuració formal dels elements dels jardins de Son Moragues, amb l'aplicació de la tècnica dels dibuixos de pedretes, degueren inspirar alguns detalls dels jardins de la possessió de Miramar. Una idea que ja va apuntar Nicolau Cañellas i que compartim (Cañellas 1997: 117). En qualsevol cas, foren mestres locals els que varen executar els projectes, com el ja citat mestre Miquel.

Finalment, pel que fa al jardí format per l'Arxiduc a Son Moragues, segons recull a *Lo que sé de Miramar*, les seves restes gairebé desaparegueren, fins al punt que se n'havia esvaït la memòria. A partir del procés de restauració paisatgística duit a terme pels actuals propietaris, es va plantejar la possibilitat de recuperar-lo.<sup>286</sup> Amb tot, sembla una tasca difícil per la manca de traçat i de documentació gràfica. A parer nostre, es podria considerar com a possible referent visual una pintura de Santiago Rusiñol titulada Jardí de les Elegies, datada entre el 1902 i el 1904 (Figura 217). Presenta un petit jardí de planta circular, tancat, al qual s'accedeix per una estreta escala entre marges. Està centralitzat per un estany amb brollador, voltat per petits marges en gradació; a la part superior, vora el mur, una alineació d'arbres de tronc estilitzat, a l'ombra dels quals hi ha disposat un bust clàssic sobre

---

<sup>285</sup> Juan March (1983: 260) recull la relació de plats que s'hi varen servir: ensaimades, coixins, gelat amb quarto, madritxos i rosquilles de Sineu, per començar; llavors, sopes de sofrit, de carn i de peix, frit de porc, sobrassada amb mel, escaldums, pilotes i bacallà; capó a la Rei en Jaume i porcella rostida, com a plats forts; bunyols de vent, llesques de papa, tortada reial, dolcets, bescuits, bescuits de la reina, confits d'anís i d'ametlla i codonyat, de postres.

<sup>286</sup> En relació a aquest aspecte ens van informar els propietaris així com el tècnic Tòfol Arbona, que va participar en els treballs de recuperació paisatgística.

una pilastra. Al fons, fora del jardí, s'hi veu una pèrgola.<sup>287</sup> El disseny bàsic que presenta Rusiñol coincideix amb la idea exposada per l'Arxiduc.

---

<sup>287</sup> El quadre va ser exposat a Madrid l'any 1904 amb el títol Surtidor. Mallorca (Laplana & Palau Ribas 2004: 143).





Làmina X. Santiago Rusiñol, *Raixa*. Ca. 1893. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.





## 14 Els jardins de Raixa

Raixa és una antiga finca, d'origen feudal, que en el decurs del darrer terç del segle XVIII i al llarg del segle XIX, va ser objecte de successives intervencions arquitectòniques i paisatgístiques que la dotaren d'un rellevant caràcter monumental i escenogràfic. En l'actualitat és de propietat pública, gestionada pel Consell de Mallorca, amb motiu de la compra que feren conjuntament el Ministeri de Medi Ambient i el Consell de Mallorca, l'any 2002.

La reforma de la possessió tradicional en un lloc de retir i d'esbarjo té la seva gènesi en el marc d'un projecte il·lustrat que va ser impulsat pel cardenal Antoni Despuig i Dameto. Els objectius expressats pel promotor eren els de disposar d'un lloc de retir, juntament amb el de contribuir al benefici públic en els àmbits del progrés científic, cultural i artístic de Mallorca. El projecte contemplava l'arranjament de les dependències senyoriales, la creació de jardins, la instal·lació d'un museu d'escultura i antiguitats, i la formació d'un jardí botànic. Alhora, els propòsits es conjugaren amb la millora de la finca en termes de gestió i rendibilitat, amb especial incidència en la potenciació dels horts de tarongers i la producció d'oli.

La demostrada predilecció de Despuig per Itàlia i la persuasió pel classicisme i l'academicisme, més estrictament pel classicisme romà, s'establiren com a referents artístics que orientaren l'arquitectura del conjunt, la conformació del paisatge i la disposició de la col·lecció escultòrica. L'empresa constitueix l'exponent més precís de la seva personalitat, sempre basculant entre l'ambició personal i el compromís amb la política de modernització instigada per Carles IV. Alhora, l'abast dels objectius plantejats, juntament amb l'opció artística i la privilegiada ubicació de Raixa, s'han interpretat com l'exemplificació de l'assimilació del concepte de vil·la italiana en el context illenc (Cantarellas 1981: 73).

El cardenal no va veure finalitzat el projecte. Emperò, els successius propietaris mantingueren l'activitat constructiva, gairebé durant el decurs de tot el vuit-cents. Les intervencions prengueren especial rellevància en l'àmbit paisatgístic, donant

lloc a l'ampliació dels jardins i en la modernització dels existents en termes romàntics. El calat de les reformes i modificacions va ser tan important que els jardins passaren de ser l'exemple paradigmàtic del jardí neoclàssic a Mallorca i de refinament artístic, admirat pels il·lustrats i erudits locals, a convertir-se en un paradís dels romàntics.

La confluència de tals factors, juntament amb la personalitat del Cardenal, convertiren Raixa en un lloc emblemàtic per a la intel·lectualitat local, especialment entre la generació romàntica, i de visita obligada per part de viatgers i artistes il·lustres. La seva excepcionalitat s'evidencia en el nombre d'estudis de caràcter genèric i d'aspectes concrets que ha generat la historiografia local. La nombrosa historiografia ha permès conèixer amb prou exactitud quelcom del projecte cardenalici —és el cas de tot allò referit a les col·leccions i al museu—, però les anàlisis historicoartístiques resten lluny de clarificar algunes de les qüestions bàsiques.

Així, la mateixa elecció de Raixa suscita el primer dubte, perquè el cardenal no n'era el propietari, sinó el seu germà Joan (17?-1813), IV comte de Montenegro. Amb tot, resulta evident que el programa va ser inspirat i finançat personalment per Antoni, encara que per dur-ho endavant comptà amb la complicitat del seu germà i del nebot Ramon Despuig i Zafortesa (1768-1848), futur V comte de Montenegro.

La intenció manifesta del prelat era la de seguir un disseny o model que seria contractat i executat per artistes italians i espanyols formats a l'acadèmia romana. La documentació ha permès constatar la implicació i la presència de diversos artistes en l'afer de Raixa, però és confusa pel que fa a l'autoria dels projectes, a les dates d'execució i a l'abast de la seva concreció. A hores d'ara, existeix un cert consens historiogràfic en apuntar a una doble autoria i a l'ordre d'intervenció: un primer projecte seria el de l'arquitecte basc Eusebio Ibarreche, al que se li ha atribuït el disseny dels jardins, mentre que un segon projecte seria de l'italià Giovanni Lazzarini, al que se li ha concedit l'autoria de la reforma arquitectònica. Mai s'ha descartat la possibilitat de què hi participessin altres artistes; de fet, la

gradual exhumació de nova documentació, ha permès concedir un cert protagonisme al pintor i decorador Antonio Lorenzani.

Així mateix, s'ha considerat la data de 1799 per a l'inici de les obres, però es desconeix la seqüència cronològica completa del seu desenvolupament. En suma, en l'estat actual dels coneixements, més enllà d'algunes generalitats i de la certesa de que Antoni Despuig no va veure finalitzat el projecte, no ha estat possible construir un discurs prou documentat del procés de la formalització de la vil·la de Raixa. A més, en general, s'han desatès les etapes subsegüents, per la qual cosa s'ha tendit a atribuir al mèrit del cardenal la configuració actual del conjunt.

La revisió atenta de la documentació existent, en l'actualitat disposada a consulta pública, i la localització de nous documents, ens han permès replantejar algunes de les hipòtesis més acceptades i aprofundir en alguns aspectes relacionats amb l'autoria dels jardins, proposar noves etapes i seqüències constructives i els diversos canvis i modificacions que han sofert.<sup>288</sup> Tanmateix, cal advertir que l'exercici d'interpretació presenta dificultats, a vegades insalvables, degut a un cúmul de circumstàncies. En primer lloc, el caràcter fragmentari de la documentació no permet fer pronunciaments fermes.<sup>289</sup> Així mateix, resulta prou confusa i les dades són, amb freqüència, incompletes: per una banda, existeixen contractes d'obres o de projectes; per l'altra, referències a models o dissenys dels que es desconeixen els termes de l'encàrrec o la data; finalment, hi ha dissenys no datats ni signats que tants sols per les seves característiques formals es poden

---

<sup>288</sup> El corpus documental de la finca es troba dipositat a l'Arxiu del Regne de Mallorca, formant la secció Marquès de la Torre. En temps recents s'incorporà el fons denominat Papers del Cardenal, entre el que s'inclouen els esmentats diaris de viatges, juntament amb correspondència privada.

<sup>289</sup> Les referències documentals a cada un dels aspectes del projecte de Raixa es troben en el maremàgnum de papers i correspondència privada. Però en els arxius públics, no existeix el llibre d'obres de les cases, del seguiment dels treballs per a la instal·lació del museu o de la creació dels jardins. A més, aquesta documentació s'ha anat posant a l'abast de manera progressiva, però encara no és completa; una part de l'arxiu està en mans privades i no és possible la seva consulta, malgrat els intents.

només atribuir. Cal afegir, també que les manifestes mancances lingüístiques i gramaticals del cardenal no sempre contribueixen a clarificar el discurs històric.

Per al present estudi han estat també essencials les anàlisis de camp, sovint motivades pels projectes de restauració promoguts per l'administració pública.<sup>290</sup> Bàsicament, ens han permès documentar les parts originals i les transformacions radicals. La confrontació de les dades amb la gran quantitat de bibliografia, testimonis literaris i gràfics, permeten resseguir les seqüències evolutives dels diferents espais, en especial, dels més representatius. L'exercici és prou interessant per a constatar, d'una banda, la mutabilitat dels jardins, per l'altra, per a reflectir alguns dels trets característics de l'art de la jardineria en la seqüència contemporània.

#### 14.1 Evolució històrica i configuració paisatgística

Raixa està situada al final d'una vall solcada pel torrent homònim que divideix la finca en sentit oest-est, i limitada a nord i a sud per dos pujols de poc més de 200 metres d'alçada. La morfologia agrària de la possessió presenta la sistematització tradicional del context de muntanya, establerta sobre criteris de màxima rendibilitat i aprofitament del terreny conreable articulat en marjades i organitzat en sementers (Figures 218 i 219). Els prats de secà, ametllers i garrovers, es troben a les zones al·luvials properes al torrent. A continuació hi ha els horts que ocupen

---

<sup>290</sup> Des del 2002 s'han duit a terme projectes de restauració dels diferents aspectes de la finca, constructiu, paisatgístic i propostes per dotar-la d'ús. D'entre els més rellevants que aportaren dades significatives per al coneixement històric del conjunt, cal esmentar: la reforma de les cases (Projecte de Lluís Alemany, arquitecte, executada per Llabrés Feliu, 2003-2006) i el projecte de restauració i consolidació del sistema hidràulic (TRAGSA, 2003). Pel que fa als estudis específics dels jardins, en els que vàrem formar part de l'equip, foren: Inventari dels elements constructius i ornamentals (UIB, 2006); Inventari florístic (UIB, 2006); redacció del Pla Director i del Projecte de restauració dels jardins històrics i del paisatge de Raixa (Fundación Biodiversidad/Consell de Mallorca /Universitat de les Illes Balears (2008); Restauració dels jardins de Raixa (Finançat per la Fundación Biodiversidad i executat per TRAGSA (2010-2012).

diverses terrasses; destaca el gran hort de tarongers, el qual, situat en el límit oriental de la finca, està obert a sud i tancat a llevant amb la paret d'argamassa que estableix la confronta amb la possessió de Biniatzar. Els costers marjats de migjorn són ocupats per les oliveres, amb una nombrosa presència de pins; finalment, en les parts elevades dels pujols hi dominen les alzines, pins i ullastres.

Les cases es troben a la part nord, a la zona baixa del coster del pujol septentrional. La seva configuració monumental, segueix la tipologia tradicional d'organització entorn a la clastra, amb quatre ales que s'aixequen en diferents cotes. La perspectiva visual de Raixa és dominada per la façana sud, caracteritzada per una llotja de deu arcs que s'eleva sobre un pòrtic de cinc arcs escarsers i emmarcada entre dues torres amb mirador. A l'efecte escenogràfic del conjunt hi contribueixen els jardins, els quals dominen la perspectiva visual de Raixa (Figura 220).

L'aspecte arquitectònic i paisatgístic de Raixa és el resultat d'un llarg procés d'evolució que s'inicià en el període feudal. El primer document conegut en el que apareix citada és l'establiment del "lloc de Raixa" a diversos conradors, del 9 de gener de 1246 (Rosselló Vaquer 1995: 57). Els estudis arqueològics del territori (Kirchner 1997) i de les estructures arquitectòniques (Estarellas & Merino 2012) descarten restes d'època andalusina i, en canvi, confirmen l'existència de senzilles construccions medievals: una casa d'un aiguavés, a l'angle nord-oriental de la clastra, i un possible estable a la part sud.<sup>291</sup>

El senyoriu de la possessió comença a manifestar-se a principis del segle XVI, quan era propietat de Pere Joan Safortesa i Nunís de Sant Joan. Durant aquest període es documenta la construcció de la porxada de la clastra –en origen de quatre arcs–, una escala exterior d'accés a la planta noble i una torre, ara completament embeguda en l'estructura de les cases i de localització imprecisa. Raixa assumí

---

<sup>291</sup> Les construccions més antigues es corresponen amb l'actual botiga de l'oli, amb parets atalussades, i amb la primera crugia de les cases, les quals es troben un metre part damunt la cota de zero actual. Estarellas i Josep Merino (2012) varen poder comprovar com la seva construcció no va implicar haver de modificar la pendent original del pujol, de manera que s'assentaren en un replà natural que es produïa al terç inferior del coster.

també una certa rellevància pel fet de ser l'escenari d'un dels cruents enfrontaments de la Germania; el 25 de gener de 1522, els agermanats incendiaren les cases i assassinaren a Elisabet Tagamanent i Puigdorfila, l'esposa de Pere Joan Safortesa (Bover 1850: 433-434).

El 1660 la possessió fou adquirida per Ramon Despuig i Rocabertí (1633-1681), primer comte de Montenegro, pel preu de 20.341 lliures mallorquines (Salvà 1964: 16). S'iniciava així un llarg període de consolidació, tant des de l'àmbit econòmic com des de l'arquitectònic, per esdevenir la finca emblemàtica del patrimoni immobiliari de la família.

Sota la promoció de Joan Despuig Martínez de Marcilla (1661-1746), II comte de Montenegro, s'enllestí una nova reforma a les cases senyorials. L'anàlisi de les estructures materials revela que s'ocultaren els elements medievals i es construí una escala interior, en la que hi ha inscrita la data de 1731 en dues ocasions. S'eliminava així l'escala exterior i es tapiava el portal de traça gòtica que havia estat fins llavors l'ingrés a la planta noble. A partir de les hores, en la documentació es diferencien les "cases velles" de la "Casa Nova", també dita "Casa damunt", amb la que sovint hi apareix un hort associat.

El 1773 la possessió passà per via hereditària a Joan Despuig i Dameto (17?-1813), IV comte de Montenegro i VI de Montoro. Impel·lit pel seu germà Antoni i amb l'ajut del seu fill Ramon, s'involucrà en la reforma il·lustrada de Raixa. S'iniciava a les hores un llarg període de canvis i transformacions que tindria transcendència en l'orientació productiva i en la renovació arquitectònica i paisatgística de la finca. D'acord amb les dades cadastrals, llavors la finca era valorada en 32.000 lliures, i dedicada a horts, pastures, olivars i boscos. A més, de la documentació econòmica s'infereix que augmentà el nombre de morers per a la fabricació de seda, alhora que s'incrementà la plantació de tarongers; només a tall d'exemple, entre el 1791 i el 1801, n'hem comptabilitzat un total de 268. Sembla que les majors inversions es concentraren en l'àmbit constructiu: s'executà una nova reforma a la Casa Nova i s'inicià la construcció dels jardins superiors. La inversió degué ser prou considerable, fins a l'extrem de portar a greus problemes de liquiditat.

Les millores continuaren sota la promoció de Ramon Despuig i Zafortesa (1768-1848), V comte de Montenegro, també amb la complicitat dels seus dos germans, Joan i Tomàs. Fou durant aquest període quan s'abillaren les ales oriental i meridional del conjunt, de manera que quedaria emmarcada la gran clastra, mentre que el 1826 es va concloure la instal·lació del museu, un dels projectes que havia guiat la reforma il·lustrada. Es va reprendre també el projecte d'enjardinament de l'entorn edilici, el qual, sens dubte, s'amplificà respecte del previst en el programa il·lustrat, amb l'enjardinament de l'àrea superior del coster meridional.

A principis del segle XX el procés de decadència econòmica dels Despuig era ja irreversible. El 1910 el comte Ramon Despuig i Fortuny va vendre Raixa a Antoni Jaume i Nadal (1847-1918). A partir de llavors, la minva de la rendibilitat de la finca, condicionada per les conjuntures històriques, i afectada per una manca de gestió eficient, conduïren a la fragmentació de Raixa, que passà de tenir una extensió de 300 hectàrees a principis del segle XX, a les 52 actuals. Altrament, els nous propietaris en potenciaren l'orientació turística, aprofitant la fama que havia adquirit en el decurs del vuit-cents, alhora que s'anava desdibuixant el projecte il·lustrat sobre la que s'havia bastit. El fet més significatiu va ser el desmantellament del museu i la posada venda de la col·lecció.<sup>292</sup> Així, fou en el context de la primera meitat dels segle XX quan els jardins passaren a convertir-se en un dels principal reclams de Raixa (Figura 221).<sup>293</sup>

El conjunt actual dels jardins ocupa diferents zones que envolten les cases per tres dels seus flancs. Precedint l'entrada, que s'obre en l'ala oriental, es troben els jardins de recepció; a la zona nord del conjunt hi ha els jardins superiors, que configuren la totalitat del coster que mira a sud; finalment, immediat a l'ala

---

<sup>292</sup> La col·lecció també es va dividir. Una part fou adquirida per l'Ajuntament de Palma (1918) i instal·lada al Castell de Bellver, que ara forma una secció del Museu d'Història de la Ciutat; l'altra es troba a la Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhaguen) (Rosselló Bordoy 2000).

<sup>293</sup> El 1960 la revista il·lustrada *ABC* dedicà un monogràfic als jardins de Raixa, amb el títol "Raxa. Edén Mallorquí", inclòs a la sèrie dedicada a parcs i jardins d'Espanya, amb textos de Cayetano Luca de Tena i fotografies d'Alvaro García-Pelayo.

senyorial que s'aixeca a migjorn, hi ha el jardí de baix al que denominam de la llotja (Figura 222). En la seva configuració hi van incidir factors diversos que, a grans trets, resumim en tres principals.

En primer lloc, el pendent del terreny propicià la seva distribució en franges perpendiculars situades en tres nivells, les quals remarquen i alhora contribueixen a formalitzar la morfologia esglaonada que històricament ha caracteritzat la possessió. En segon lloc, s'anaren bastint en diverses etapes sobre terrasses i terraplens, seguint una extensa seqüència evolutiva i atenent a diferents requeriments compositius i formals, amb vocació més o menys lúdica i ornamental. Finalment, en tercer lloc, hi tendria un pes rellevant i determinant la conformació del sistema hidràulic, al qual hi dedicam un apartat específic.

A partir de l'anàlisi material i històric, podem formular una hipòtesi relativa a l'evolució constructiva general dels jardins. La seva creació s'iniciaria en el darrer terç del segle XVIII, en el marc del projecte il·lustrat impulsat per Antoni Despuig. L'actuació es concentraria a la part septentrional, immediata a les cases, amb la creació del jardí esglaonat o d'Apol·lo, i la projecció del jardí immediat en el flanc oriental, i la configuració del jardinet tancat, vora el camí. En el segon terç del segle XIX, sota la promoció de Ramon Despuig, V comte de Montenegro, i dels seus germanes, es completaria part del programa classicista, introduint però modificacions, i s'amplificà l'enjardinament respecte de l'espai previst en el programa il·lustrat. Hi emmarcam l'enjardinament del flanc oriental del jardí esglaonat, l'habilitació de la terrassa de recepció, el jardí de la llotja i la creació del recorregut per Sa Muntanyeta. Les actuacions significarien la introducció d'un discurs amarat per l'ideari estètic d'un romanticisme primerenc.

Finalment, en el darrer terç del vuit-cents, es completaria l'enjardinament de tot el vessant, caracteritzats per la caseta de jocs i la caseta ruïnosa amb l'estany de Neptú, situats a l'extrem oriental, i la configuració del safareig a manera de llac, a l'extrem occidental. Ambdós extrems quedarien vinculats amb l'obertura d'un eix transversal, el passeig de Sa Miranda. Així doncs, a finals del segle XIX s'havien



construït els diversos jardins que caracteritzen l'escenografia actual de Raixa (Figura 223).

Els jardins de recepció ocupen l'esplanada intermèdia del conjunt, per on discorre el camí d'accés a les cases i un terraplè que forma una carrera immediata a la crugia oriental. Estan limitats a nord per un mur de contenció, mentre que la perspectiva és oberta cap a migjorn. El primer enjardinament és el que flanqueja el camí en el tram que discorre entre la portada d'accés a la possessió i un senzill portell tradicional. Són dues platabandes de flors i arbustos, predominants a la de l'esquerra, mentre que en la de la dreta hi destaca una filada de xiprers. Els elements constructius que el delimiten delaten una cronologia vuitcentista, que ve confirmada per les fonts literàries, alhora que, els mateixos textos i algunes fotografies, evidencien successives modificacions en l'enjardinament.

L'espai és dominat per la portada monumental aixecada el 1898 d'estètica historicista (Figura 224 ). Està configurada per un gran arc entre torres, tot rematat per merlets, i coronat per l'escut d'armes del IX comte de Montenegro, Ramon Despuig i Fortuny, esculpit per L. Pons el 1902, tal com consta en la inscripció. En el mur de contenció, construït amb peces de marès, es reproduïx el coronament amb merlets. En un extrem s'hi obre un portal de mig punt que permetia l'accés directa als jardins superiors.

A continuació, la carrera forma una gran terrassa-mirador, delimitada per balustrada, amb balustres de fang cuit, que s'estén als costats lliures, oriental i meridional, i que corona també el mur de contenció al nord. L'enjardinament no segueix un disseny regular i les petites platabandes s'obren arbitràriament entre alguns arbres d'ombra; hi destaquen dues velles arboceres i un gran pebrer bord. Dos elements hidràulics concentren l'atenció decorativa. Un brollador que s'obre en el mur de contenció formant una fornícula amb rebranques de marès de gust manierista i arc renaixentista. Alberga tres carasses de fang cuit que brollen a una petita bassa excavada a al roca natural i delimitada amb rocalla. En un lateral hi ha

un safareig amb parets baixes, tot voltat per una jardinera de pedres rústiques, i en el que hi creixen plantes aquàtiques (Figura 225). Amb motiu de l'adquisició pública de Raixa, s'hi va instal·lar un bust de bronze del cardenal Antoni Despuig, que és còpia del que es troba a la plaça de Santa Magdalena de Palma.

En el flanc oriental de la carrera, la balustrada s'interromp per formar un bell portell de pilars de marès coronats amb aglans de pedra. Està tancat amb dos batents de reixat de ferro i ostenta, al centre, l'emblema del llinatge Despuig. Una ampla escala d'un tram, annexa al mur de contenció i amb passamans de marès i balustres de fang cuit, iguals que els de la carrera, descendeix a un petit jardí completament tancat (Figura 226). Ocupa l'extrem nord-oriental del gran hort de tarongers, del que en comparteix el mur oriental i del que se separa visualment mitjançant una espessa filada de xiprers.

El jardí va ser objecte d'algunes reformes, que s'evidencien en l'augment en alçada dels murs de contenció del camí superior. Però les transformacions radicals s'han produït en els darrers anys; la primera, quan durant la reforma del sistema hidràulic s'hi instal·là un desguàs; la segona, va tenir lloc en el marc de restauració de les cases, que va preveure un nou accés a la finca per l'hort de tarongers i la construcció d'una passarel·la que divideix perpendicularment el jardinet. La conseqüència de les perniciosos intervencions va suposar la irreversible desaparició de traces i indicis del disseny original i, sobretot, han convertit el jardí en un terreny marginal. No obstant, s'han conservat alguns elements que evidencien l'acurat tractament que configurava l'antic jardí i que es manifesta especialment amb el rellevant accés.

El petit jardí es desenvolupa en dos nivells connectats per una tram d'escala flanquejat per dos xiprers. El primer és una franja rectangular que es desplega a l'alçada de la boca de la mina d'aigua del safareig immediat superior. Conserva restes d'un paviment d'empedrat i dos elements constructius: en un extrem, un petit safareig que fou reconvertit en jardinera; en l'altre, una escala curta, situada en eix amb l'escala gran, inserida en el marge, amb els dos darrers esgraons de pedra tallats amb perfil corb. El segon nivell es desenvolupa en una marjada

quadrangular, en la que s'hi detectaren restes de canaletes soterrades, a uns 30 centímetres de la cota zero.

Els treballs de neteja que es van dur a terme per a l'estudi dels jardins i la seva restauració, descobriren les restes d'un camí marcat amb una senzilla capa de morter de calç, que es bifurca per envoltar una platabanda rodona, situada en posició més o menys central, sense elements de delimitació. En l'angle nord-oriental es conserva una escala, que es desplega a manera de ventall amb graons de pedra amb perfil corb; ara no condueix enlloc i finalitza, de sobte, a l'entrega de l'antic mur de l'hort i la porta monumental de la finca (Figura 227). A la vora de l'escala, en la part superior, hi ha un altre petit safareig en desús.

Els jardins superiors configuren tota la vessant sud del pujol septentrional. Es distribueixen en dues grans zones: a la part baixa del coster, se succeeixen tres jardins des del límit oriental fins a l'occidental, i ascendeixen fins al replà que es forma a uns 160 metres d'alçada, on hi discorre el passeig de la Miranda. En la zona central i en correspondència amb la façana nord de les cases, hi ha el jardí d'Apol·lo; a l'occidental es troba el safareig amb el corresponent enjardinament, i, en el límit oriental hi ha el jardí romàntic. La resta del coster és ocupat pel jardí de Sa Muntanyeta, que es desplega fins al cim salvant les pendents més pronunciades. Les característiques constructives, la varietat de plantejaments espacials i la configuració formal dels elements, evidencien la seva correspondència amb dos grans moments d'execució, un cap a meitats del segle XIX, l'altre en els darrers anys de la centúria.

El coster que baixa immediat a l'antiga planta noble de la Casa Nova és ocupat per un jardí marjat al que hem denominat d'Apol·lo. Està articulat amb sis marjades amb escala central de set trams, oberta en eix amb el portal de les cases, i que culmina en una exedra presidida per l'escultura en marès del déu Apol·lo (Figura 228). El fort pendent i la reunió de nombrosos elements decoratius i escultòrics, contribueixen al seu efecte monumental i escenogràfic, alhora que la tipologia

esglaonada i el repertori iconogràfic doten el conjunt d'un gust classicista. Així mateix, la relació espacial que s'estableix amb les antigues estances senyoriales palesen que va ser el primer dels jardins superiors. La construcció està feta segons les tècniques i els materials tradicionals. Els marges són de pedra en sec sense referir, excepte els dos primers que s'aixequen a la cota de les cases, que presenten acabat amb morter de calç i disposen de banc corregut. L'enjardinament de les marjades ha estat restaurat, de manera que s'han recuperat les bardisses que en origen cobrien els murs.

L'escala, amb esgraons de pedra de Santanyí i replans emmacats, concentra l'atenció escenogràfica i decorativa. Les cares laterals dels marges que delimiten l'escala mostren restes d'estucat emmarcat en franges de color obscur, amb els perfils revestits amb peces de marès decorades amb motius geomètrics incisos, i estan coronats amb l'alternança d'hídries de fang cuit i les escultures en marès de quatre muses, les quals han perdut els atributs iconogràfics (Figura 229). En el primer replà es posa un major accent ornamental, amb els fronts rematats amb mitges columnetes i coronats per dos lleons de pedra, amb actitud vigilant el de la dreta, i de descans el de l'esquerra.

L'exedra, està definida per murs de mitja alçada, disposa d'un banc de marès corregut i està ornamentada amb un brollador de fang cuit, a manera de carassa, que aboca l'aigua en una pica en forma de copinya, també de fang cuit (Figura 230). Al bell mig de l'exedra s'aixeca l'Apol·lo, que actua com a punt de fuga de tota la composició. L'escenografia es completa amb dos parells de columnes i una filada de xiprers en semicercle que tanquen la composició. Al llarg de l'escala es desplega un joc de brolladors formats per carasses de fang cuit, que funciona amb l'aportació de l'aigua procedent de l'exedra, que baixa a través de canaletes a cel obert i piques de fang cuit.

L'enjardinament de la zona occidental, on es troba el gran safareig, es pot qualificar d'intervenció paisatgística a partir d'un element funcional. La seva ubicació allunyada de les cases i al marge de plantejaments projectuals en relació al conjunt edilici, en són les proves més evidents. L'actuació consistí en la dotació d'aspecte

de llac a un antic magatzem d'aigua, del que se'n conserva l'estructura interna i els murs perimetrals. El costat del pendent segueix el relleu natural, traçant un perfil irregular per on hi discorre una sendera ornada amb margallons, ullastres i alguns pins (Figura 231). Al final del passeig, hi ha un alt colomer.

L'aportació d'aigua es produeix per un brollador elevat que presenta un aspecte natural degut a l'acumulació de calcificacions. L'accés al safareig es produeix per una ample escalinata que baixa des del passeig de la Miranda i acaba en forma d'exedra suspesa sobre la làmina d'aigua (Figura 232). Els vessants laterals estan parcialment marjats per acollir la vegetació pròpia del bosc, i hi discorren algunes canaletes a cel obert. La formalització de la idea del llac i els trets formals dels elements constructius ens situen en un moment avançat de la segona meitat del segle XIX.

El jardí romàntic de l'extrem oriental, es formalitza en dos ambients successius, sense cap tipus de límit constructiu, però articulats segons regles compositives independents. Amb tot, comparteixen un plantejament semblant: la potenciació dels aspectes tendents al divertiment i a l'esbarjo, que ve propiciada per la manca de rigidesa d'eixos articuladors dels traçats, l'accentuació del tractament ornamental dels elements constructius i la variabilitat del discurs de l'aigua. Hi condueix un passeig limitat per xiprers, que s'inicia al costat de les cases.

El primer enjardinament, contigu al d'Apol·lo, es correspon amb tota l'àrea que ve delimitada en el nivell inferior, pel mur de contenció coronat amb balustrada de fang cuit i ampit de marès, el qual delimita la terrassa de recepció en el nivell inferior. En aquest jardí, existeix una certa tendència a la formalització d'un eix, que ve determinat per la ubicació centralitzada d'un senzill tram d'escala en coincidència amb un brollador practicat en un punt elevat de la roca natural. S'estructura en tres petits nivells que s'obren a manera de clarianes dins una zona de bosc, en el que la roca natural es combina amb la presència de bancs i pedrissos de marès.

El segon enjardinament es correspon en amplada amb el mur de contenció coronat amb merlets. La composició és dominada per una gran terrassa, delimitada perpendicularment per un marge referit i en el que es forma un banc corregut; en el bell mig, es corba per integrar un berenador amb taula de pedra sobre solana de trencadís (Figura 233). El disseny i les plantacions estan gairebé desaparegudes, però es conserven algunes canaletes que solquen la superfície de manera aleatòria per finalitzar a punts on es veuen indicis de platabandes de formes irregulars limitades per pedres rústiques. A l'angle sud-oriental, una escala practicada al mur de contenció descendeix al camí d'accés.

La resta del coster està articulat amb dues marjades; només la superior mostra traces d'un disseny definit per canaletes de marès a cel obert. Entre ambdós jardins, discorre una rampa esgraonada que ascendeix en diagonal cap al passeig de la Miranda. En destaca el tractament decoratiu: a l'inici, hi ha una columna adossada al mur de contenció, de filiació estilística eclèctica, mentre que les cares interiors dels murs estan referides i pintades reproduint filades de marès (Figura 234).

El jardí romàntic culmina amb una intervenció escenogràfica que es concentra a l'extrem inicial del passeig. Està formada per dues construccions, una caseta i una torreta amb balcó annex, i un petit estanc, en els que s'han aplicat dues formes de procedir. Per una banda, la de la tècnica constructiva acurada, amb materials adients i acabat decoratiu, que es concreta en la reproducció d'una casa a petita escala destinada a jocs. Per l'altra, la de la construcció amb materials i elements de diversa procedència per evocar la idea d'antiguitat i la recerca d'un efecte ruïnós. Així, a la torreta s'hi observen una finestra de traça gòtica, un portal renaixentista, una balustrada classicista i dos escuts nobiliaris tan deteriorats que es fa impossible la seva identificació.

Mentre, en la definició de l'estanc s'accentuen els contrastos: els perfils arrodonits estan construïts amb paredat en verd, referit a les cares exteriors amb morter en el que es veuen restes d'una decoració amb almangra, i del centre, emergeix una estàtua de marès del déu Neptú, molt deteriorada. Al seu voltant es formen bancs,

esgraons i balustrades fets amb fragments d'elements arquitectònics, entre els que s'hi poden identificar cadires de cor. Fins fa pocs anys, hi destacava una balustrada de cinc columnetes de secció semicircular, de marbre blanc, amb restes de decoració de cordons de l'eternitat i inscripcions en àrab (Figura 235).<sup>294</sup>

L'enjardinament del pujol es va completar amb la construcció de marges de diferents dimensions per salvar el fort desnivell del terreny i el traçat d'un caminet que ascendeix en ziga-zaga fins al cim. El catàleg florístic combina les espècies de bosc de garriga, amb pins, mates i ullastres, juntament amb la presència de agaves, margallons i figueres de moro. Al llarg del recorregut es troben de manera seqüencial: una gruta artificial, un pavelló neoàrab, una ermita a petita escala i un pavelló neoclàssic (Figures 236 i 237). Aquest ostenta la data de 1854 en el frontó, que indicaria el final de la intervenció. Per a la decoració interior es van aplicar plaques de guix amb inscripcions en àrab en les que es pot llegir: "No hi ha vencedor sinó Al·là". La tipologia cúfica nassarita indica una cronologia d'entre els segles XIV i XV, mentre que el text es relaciona amb els sobirans del Regne nassarita de Granada.<sup>295</sup>

En el nivell més baix del conjunt edilici de Raixa hi ha l'esmentat jardí de la llotja, situat entre dos horts; un d'hortalisses, a la banda occidental, tancat i amb el que no existeix relació visual, i el gran hort de tarongers, en una cota inferior, amb el qual hi ha relació visual i connexió espacial. La configuració actual del jardí de la llotja és el resultat de la restauració que s'executà entre els anys 2010 i 2011. Els estudis històrics permeteren documentar tres etapes diferents en el disseny del jardí, mentre que l'anàlisi arqueològica va posar en evidència un traçat superposat

---

<sup>294</sup> A petició nostra, el doctor Rosselló Bordoy va poder llegir en una de les columnetes "ila li-llah" (excepte Al·là), en escriptura cúfica simple. El fet, confirma la seva cronologia andalusina i obre la possibilitat d'elucubrar sobre la seva procedència. De ser exacta la informació publicada per Lluís Ripoll (1954: 7), alguns elements de Raixa procedien del convent de Sant Domingo de Palma; en conseqüència, tenint en compte que s'havia aixecat en el lloc ocupat per cases d'alts funcionaris de la cort musulmana, es podria assenyalar allà l'origen de les columnetes.

<sup>295</sup> La informació ha estat aportada pel Dr. Rosselló Bordoy.

a un antic hort, que es considerà l'original i que és el que, restaurat, defineix el jardí actual (Figura 238).

Està delimitat a oest i a est per alineacions de xiprers, que formen una bardissa baixa a la part de llevant, deixant la perspectiva visual oberta cap al gran hort de tarongers. El traçat està configurat per un doble cademat de pedres prismàtiques que dibuixen un gran cercle travessat per un camí central i dos laterals. El central es formalitza a manera d'eix que s'inicia als peus de l'escala que baixa des de la planta noble, a l'extrem de la llotja, disposa de brollador central i finalitza en una mena d'exedra delimitada amb nou pilarets.

Les topiàries d'arbustos remarquen els perfils arrodonits de les platabandes, on hi creixen alguns arbres monumentals, com palmeres datileres, washingtonies i una araucària. En les platabandes perimetrals hi ha alguns tarongers i vora l'escala, dos magnoliers. Al bell mig del marge oriental s'hi troba una escala de pedra, d'un tram, que baixa a l'hort dels tarongers. Aquest presenta la configuració tradicional, amb l'espai seccionat amb caminals elevats, aquí pavimentats amb pedreny amb solada de calç, en els que corren adossades restes de les antigues canaletes de reg. En l'eix transversal, hi destaca una filada de quatre fasser. En l'encreuament dels camins es formen petites glorietses que confereixen un aspecte ornamental.

#### 14.2 Els sistemes hidràulics

La morfologia esglaonada que ha caracteritzat històricament l'articulació dels horts i jardins de Raixa, ha funcionat essencialment mitjançant dos sistemes hidràulics que se succeïren per atendre a diferents requisits: un d'origen medieval, respon a la lògica del conreu productiu de la terra; l'altre, d'època contemporània, substituï al primer i implicà un augment del cabal per tal d'abastir també als jardins (Figura amb 1r i 2n sistema).

El primer sistema tenia la captació a la Font des Coster, situada a la veïna finca de Raixeta. L'aigua era conduïda a Raixa a través una sèquia, que entrava per la banda



occidental de la finca, a l'alçada del camí que es forma en un replà del coster del pujol septentrional. Abocava en un petit safareig, que tenia com a objectiu principal l'abastiment d'aigua d'un molí hidràulic.<sup>296</sup> Els sobrants es destinarien, per una part, al reg d'algunes marjades d'hort, situades a la línia de desguàs del molí que, si existiren, serien ocupades a partir del segle XVIII per una nova ala de les cases; i, per l'altra, a la tafona immediata, que disposava d'un aljub annex al molí. Actualment està en desús, i la séquia es troba parcialment farcida i soterrada sota el camí, però se n'aprecien les traces de les galtes en superfície.

Tanmateix, el cabal d'aigua devia resultar insuficient pel reg dels horts perquè, a meitats del set-cents es construí un gran aljub per aprofitar l'aigua de pluja. Sortosament, en vam poder localitzar el projecte elaborat per Francisco Ricaud de Tirgalle, un enginyer francès que havia estat destinat a Mallorca el 1747 per treballar en el disseny de les murades de Palma (Tous 2002: 364). El document, titulat "*Advertencias y instrucciones para la Construcción de la expresada alberga*" i signat a Palma el 23 juny 1753, inclou la planta, l'alçat i la secció de l'aljub, amb llegenda explicativa i unes instruccions constructives (Figura 239).<sup>297</sup>

L'enginyer projectà una construcció de considerables dimensions, amb una capacitat prevista d'uns 248.000 pams cúbics d'aigua, per a la qual proposà una estructura tripartida.<sup>298</sup> En les instruccions s'especifica que pel reg de l'hort s'hauria de construir un aqueducte, el qual no s'inclou al projecte i desconeixem si

---

<sup>296</sup> El molí està situat davant la crugia septentrional de les cases, en una cota superior. És de cup tronco-piramidal i en el referit de la façana hi ha inscrita la data 1641. L'anàlisi estructural evidencia l'existència d'un molí anterior, de cup cilíndric, que, probablement, va deixar de funcionar a partir de la construcció del molí de major volum.

<sup>297</sup> Se'n desconeixia la seva existència fins que iniciarem la recerca gràcies a una notícia publicada per Juan Llabrés Bernal en el BSAL (XXVI, 87: 58), sota el títol "Índice de algunos papeles que se conservan en el Archivo Histórico y Biblioteca Nacional de Madrid". El canvi de signatura en va dificultar la localització. Finalment es recuperà del fons Castellano de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que, fins llavors, havia restat traspaperat. Actualment, es pot consultar al web de la institució:

<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Ricaud%20de%20Tirgalle,%20Francisco;jsessionid=E271C91188B02BC44D451A2413F7A4D5>.

<sup>298</sup> Document 10 de l'Annex documental.

s'executà. Molt probablement, una vegada construït l'aljub es formalitzà la canal que deriva directament a un hort situat a l'extrem occidental de les cases i continua pel jardí de la llotja, en el que sota la mateixa es troben indicis de canals subterrànies que alimentarien el brollador central.

En suma, el bastiment de l'aljub no degué suposar modificacions en el sistema preexistent, emperò, com veurem, sí que tindria conseqüències en la formalització dels jardins romàntics. Si bé inicialment no es detectaren traces de la seva existència, l'anàlisi de camp ens va permetre determinar que constitueix l'estructura bàsica sobre la que es va habilitar el gran safareig, del qual en configura els murs perimetrals, mentre que l'estructura tripartida s'hi troba integrada.<sup>299</sup>

El segon sistema, que és el que encara es troba actiu, es construï a la primera dècada del segle XIX per iniciativa d'Antoni Despuig per tal d'ampliar el perímetre de reg i garantir la viabilitat del seu programa paisatgístic. Es basteix amb l'aportació de l'aigua de la Font dels Polls de la possessió de Pastoritx, a uns 3 kilòmetres de Raixa. Per a la seva conducció es construï una nova séquia, que entra per una cota més alta de la medieval i permet l'habilitació d'un sistema que presenta una major complexitat (Figura 240). En la seva major part, funciona per gravetat, però també disposa d'algun sífó per salvar desnivells i per a formar brolladors.

El ramal principal travessa perpendicularment els jardins superiors, passant per l'alçada de l'exedra d'Apol·lo –on en possibilita la formació d'un brollador i la derivació cap als brolladors que flanquegen l'escala central-, continua cap al safareig de Neptú, i travessa el mur limítrof per a continuar cap a la veïna possessió de Biniatzar. Al llarg del recorregut, des de la séquia principal es fan derivar nombroses ramificacions amb canaletes obertes, cobertes o semi-soterrades, i

---

<sup>299</sup> Val a dir que aquell document va permetre, entre altres aspectes, resoldre els interrogants que els tècnics hidràulics s'havien plantejat en relació a l'original estructura constructiva del safareig. Al llarg de les seves obres d'impermeabilització, dutes a terme per l'empresa estatal TRAGSA (2003-2004), es van poder apreciar clarament els detalls constructius de les tres seccions en què es dividia l'aljub. Es conserva el grifó original de l'aljub, oberta en el mur oriental, mentre que les parets perimetrals es van realçar per a la seva reconversió en safareig.

altres elements lúdics (piques, fonts i petits safareigs i basses), els quals s'anaren habilitant a mesura que es completava l'enjardinament del coster.

L'abast del sistema s'estén als jardins i horts de baix. Una altra variant que discorre pel costat est de les cases, que recull tant l'aigua del tram final de la sèquia dels jardins com la procedent del desguàs del molí -corresponent al primer sistema hidràulic-, abasteix el brollador del jardí de la carrera integrat al mur de contenció i, a través d'una canal soterrada, aboca al petit safareig. A partir d'aquí, mitjançant canalitzacions subterrànies del tipus mina, propicia el reg del jardí del jardinet tancat, l'hort dels tarongers i fins i tot, a través d'una canaleta que està adossada al marge del jardí de la llotja, permet el reg d'un hort de tarongers situat a sota i vora la ribera del torrent.

### 14.3 Els jardins en l'època Moderna

L'estructura jeràrquica que s'anà implantant al conjunt edilici amb el procés de senyoriu tingué la seva correspondència en la configuració del territori i en la divisió de la seva gestió segons el règim d'amtges. Són representatius els pactes de l'arrendament de la finca a Bartomeu Moranta, conrador de la vila d'Esporles, per un període de sis anys. En el contracte, signat el 13 de novembre de 1740 per Joan Despuig i Martínez de Marcilla (1661-1746), II comte de Montenegro, i el seu fill Ramon Despuig i Cotoner, cavaller de l'hàbit de Calatrava, hi apareixen esmentades totes les zones productives de la finca i els seus sementers (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro, Llg. 48-M, pleg 21).

Per una part hi ha la zona boscosa i el terreny conreable, que se cedeixen al pagès. Inclouen els sementers d'oliveres, garrovers i de blat, la vinya i el parral, i l'hort. Aquest formava una extensa àrea de conreu, situada al marge septentrional del torrent fins als confrontes amb Biniatzar, que estaria segmentada en sementers de blat, ferratges i llegums, aspres i fruiters. Els senyors es reservaven la gestió dels productes d'alta rendibilitat comercial, com les fruites de l'hort i el safrà, alhora que mantenien en exclusivitat la propietat de l'aigua. Per una altra part, queden

exclosos del contracte de mitgeria dos horts: el de la gruta de les cases i el dels llimoners, l'administració dels quals és exclusiva dels senyors.<sup>300</sup>

No obstant l'ús del terme arcaïtzant d'hort, l'apunt és prou evident com per deduir que es tractaria dels dos primers espais identificables com a jardins. La referència a la gruta ens porta, indefectiblement, a la tipologia de jardí més difosa en la residència senyorial durant l'edat moderna i gairebé l'única que apareix en el context rural, tal com hem pogut comprovar en els capítols anteriors. En canvi, constitueix un cas singular, almanco a nivell documental, la referència a l'hort dels llimoners, tal vegada apreciat pels seus fruits; però, és la condició d'exclusivitat la que evoca a la idea de l'ús com a jardí.

Els topònims no es tornen a repetir en la documentació subsegüent, fet que dificulta precisar-ne la ubicació. Amb tot, la relació que s'estableix entre el petit hort de la gruta amb les cases, evidencia la proximitat amb les estances senyorials i, per tant, es circumscriuria entorn a l'angle nord-oriental del conjunt edilici i a prop del cabal d'aigua. Pel que fa a l'hort dels llimoners, d'acord amb la lògica constructiva de l'espai econòmic, l'hauríem de situar a prop de l'hort, a la part baixa de les cases, amb el que compartiria el sistema de reg. D'acord amb la hipòtesi plantejada i tenint en compte la informació extreta de la documentació posterior, molt probablement, aquells antics jardins quedarien afectats pel programa classicista impulsat per d'Antoni Depuig, fet al qual atribuïm la desaparició de les antigues traces.

#### 14.4 La configuració classicista del paisatge per a un ideari il·lustrat

La idea de convertir Raixa en un marc adequat per a l'*otium*, quedava expressada per Antoni Despuig en una data tan primerenca com el 1773. En una carta

---

<sup>300</sup> En la clàusula 17 s'estableix: "Item es pacta que en la present conducció de conrors i a mitges de sobredites, no van compresos l'hortet de la gruta de les cases, ni el de les llimoneres, puix estos nos los reservam per nosaltres, el cultiu dels quals també correrà pel nostre compte i a costes nostres pròpies".

adreçada al seu germà Joan, ja en condició de IV comte de Montenegro i hereu del patrimoni Despuig, el prelat l'estimulava al descans en el camp, a Raixa en particular, per dur-hi una vida tranquil·la, al que assegurava que algun dia l'acompanyaria (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/10; Madrid, 20 de febrer).<sup>301</sup> Raixa era llavors la finca emblemàtica del patrimoni del llinatge, i sembla que Antoni hi tindria una sèrie de drets adquirits, entre els quals, la reserva d'algunes dependències a la Casa Nova. Els fets i les decisions transcendentals per a l'evolució i la gestió de la finca –a partir del 1807 es converteix en el propietari del major cabal d'aigua–, evidencien l'estatus del prelat encara que no detingués el règim de propietat en termes jurídics.

Per altra banda, hom ha considerat que, en la seva elecció hi va tenir un pes important la valoració estètica del paisatge; des de la posició sensiblement elevada de les cases, es podia gaudir de l'entorn cultivat –plaent a una ment que valorava la bellesa de la natura en termes d'utilitat– i d'una ample panoràmica que s'estenia fins a la ciutat de Palma i la seva badia, aspecte no menys considerable perquè hi concorren les arrels urbanes del mite de la vil·la (Ackermann 1997: 28). Tanmateix, caldria esperar vint anys perquè el projecte de vida anhelat per Antoni Despuig comencés a prendre forma.

El programa previst responia, no tan sols a satisfer els desitjos personals, sinó que revestí el caràcter de projecte d'interès públic d'acord amb les inquietuds d'un convençut esperit il·lustrat. L'empresa ocupà una part notable de l'activitat del prelat des de la dècada de 1790 fins a la seva mort. Tal com hem anunciat, la sistematització de la informació derivada de les sèries epistolars i de la documentació econòmica, juntament amb el treball de camp, ens permet proposar tres etapes en l'evolució del projecte. La primera, que ocupa la major part de la dècada de 1790, durant la qual s'expressen les línies programàtiques i s'inicia la seva execució. L'ideari és inspirat i dirigit per Antoni Despuig, sense comptar però, amb un disseny general i definitiu.

---

<sup>301</sup> Joan Despuig i Dameto (17?-1813) va heretar el patrimoni dels Despuig el 1773 i el 1795 obtingué el títol de Grande de España.

La segona, que s'enceta cap el 1798, l'establim sobre la base de la intervenció dels dos arquitectes citats, Eusebio Ibarreche i Giovanni Lazzarini. A ells es deu la concreció del paràmetres tipològics i estilístics del programa de la vil·la, amb la inclusió de jardins artístics. Finalment, la tercera fase a partir del 1807, ve fixada per l'adquisició de l'aigua de la font de Pastoritx, que permetrà donar embranzida a l'execució dels jardins gràcies a la disposició d'un cabal prou regular i abundant d'aigua. En el decurs de cada una d'elles, les obres arquitectòniques i paisatgístiques es desenvolupen de forma paral·lela, sense que es pugui determinar la prioritat d'una d'elles.

És el 1793 quan el prelat, llavors bisbe d'Oriola, pren la determinació de dur a terme una reforma a Raixa. A través d'una sèrie de missives, més o menys explícites, es revelen els arguments bàsics entorn als quals es desenvoluparà el projecte: l'adequació de les cases als requeriments del retir senyorial en el camp i la restauració i instal·lació de les col·leccions d'antiguitats. Les actuacions es regirien segons un model o disseny, en el que s'hi estava treballant, que preveia la creació de jardins.<sup>302</sup>

L'ideari sembla inspirar-se en el *modus vivendi* de l'alta cúria vaticana i se cenyeix al programa de la vil·la italiana que, en l'ambient il·lustrat de la segona meitat del segle XVIII, prendria com a referent la del cardenal Alessandro Albani, construïda entre el 1747 i 1765 d'acord amb l'academicisme neoclàssic, i famosa pels seus jardins i per la valuosa col·lecció antiquària. Les obres serien contractades a artistes enviats per Antoni, juntament amb un pintor, un fuster i un mestre picapedrer.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> En una carta al seu germà Joan, escriu: "Estoy tratando de haser venir todo lo de Roma para Raxa, se hace el modelo y se te embiará echo, con sus jardines etc. (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/11; Madrid 1793, 11 de març). Molt probablement, el "todo" es referia a les escultures, pintures i llibres que havia reunit a Palazzo Nuñez, la residència romana d'Antoni Despuig, i que s'anaren traslladant a Mallorca en diverses partides. Cal recordar que, a les hores, la col·lecció antiquària devia ser ja prou important, perquè dos anys abans havien finalitzat les campanyes d'excavació a Arizzia. A més, s'aniria completant amb les excavacions que s'efectuarien a Sagunt al final de 1795 (Ripollés 2007).

<sup>303</sup> En cartes successives Antoni explica al germà: "(...) los artististas (sic) creo que te los embiaré a Raxa para que trabajen; y que vayan componiendo la casa para quando jo vaya, y para que hagamos el Museo, y pongamos aquella Casa que sea nuestro recreo y que

Les intensions eren començar les obres en pocs mesos, malgrat tot, sembla que passarien encara dos anys abans del seu inici.

El mes de maig de 1795 decidia enviar a Raixa al pintor Antonio Lorenzani i al fuster mestre Simó; desconeixem quin seria el mestre picapedrer, la contractació del qual havia delegat al comte.<sup>304</sup> Les primeres intervencions es focalitzaren en la reforma i decoració de les dependències que li eren reservades a la Casa Nova. La documentació no permet determinar si seguiren una traça elaborada per un artista o si se cenyiren a les indicacions directes del prelat. En qualsevol cas, resulta prou evident que entre l'ideari expressat el 1793 i les notícies generades el 1795, es va produir una minva de les expectatives del gran projecte previst a Raixa, almanco, respecte dels jardins. El motiu principal seria l'escassetat d'aigua, tal com s'infereix de la següent afirmació del seu promotor: “Jo espero aser alguna cosa buena, pero quiero antes ver si Morell me venderá el agua (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/89; Aranjuez 1795, 16 de maig).

La segona referència a l'existència d'un projecte es produeix el 1796. En una carta del mes de setembre, Ramon Despuig explica a l'oncle que Antonio Lorenzani – llavors ocupat en la decoració pictòrica de l'alcova del prelat-, ha elaborat un pla que inclou dues traces: una pel museu i una pel jardí, que és referit com a hort nou, ambdós vinculats o immediats a la Casa Nova.<sup>305</sup> Així doncs, la proposta donaria

---

podamos vivir juntos en ella lo que nos queda de vida” (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/54; Candete 1793, 5 de setembre). Dues setmanes més tard, precisa: “Mi idea es embiarte de aquí a algunos meses al Pintor y Carpintero para que tu poniendo de mi quenta un buen maestro de obras, o albañil, se haga en Raxa según el diseño que te embiaré; con esto verás los deseos que tengo de acabar en el seno de mi familia” (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/58; Orihuela 1793, 24 de setembre).

<sup>304</sup> En la carta enviada al seu germà Joan afirma: “(...) te embiaré un par de sugetos a Raxa para prepararme mi Casa poco a poco pues ha de ser mi descanso y sosiego: estos serán Lorenzani y Maestro Simó” (ARM, Marquès de la Torre, D-XIII, I/89; Aranjuez 1795, 16 de maig). Quant al pintor i decorador italià, sembla que gaudia ja de la confiança dels Despuig, per als quals havia treballat anteriorment en la decoració de la capella de la Beata Catalina Tomàs en el convent de Santa Magdalena de Palma.

<sup>305</sup> “El pintor Lorenzani a empezado ya a enseñar su abilidad en el techo del quarto de la Alcova veremos como saldra pues aun no se puede decir por no haver echo mas que dar el

resposta a dues de les prioritats de la reforma: la construcció del museu i la dotació d'una escenografia representativa a l'entorn senyorial. El projecte no ha estat localitzat, però podem suposar que es va considerar com a possible model perquè, un any més tard, el prelat des de Roma reclamava els plànols de Raixa per poder-hi fer les correccions, encara que no descartava la possibilitat de fer-ne un de nou.<sup>306</sup> No n'esmenta l'autor, però els de Lorenzani són els únics dels que es documenta la seva existència fins a les hores.

Paral·lelament, i al marge del progrés en l'elaboració d'un model, s'enllesteixen les gestions relacionades amb els dos projectes que han de servir a la instrucció pública: la restauració i adequació de la col·lecció escultòrica i els primers intents per a formar el jardí botànic. Per a la seva execució, el promotor tenia pensat enviar des d'Itàlia un escultor i dos jardiniers: un capità anglès i un francès.<sup>307</sup> La primera empresa es concretà el 1798 amb la contractació dels escultors Pascual Cortés i Luigi Melis, i el tallador de pedra Giovanni Trivelli. Tal com quedà estipulat en el contracte signat a Roma el 14 de gener, treballaren a Raixa per un període de tres anys, sota la direcció de Cortés, amb l'encàrrec de restaurar les escultures i les peces arqueològiques (ARM, Marquès de la Torre, D-VI, 11).

---

yeso y tirar las lineas di mezza tinta, à travajado un Plan para fabricar un Museo al Jardin que daría paso a las Casas novas y otro para el ort nou de Raxa, y ambos an salido muy bien (...)" (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/200; Palma 1796, 25 de setembre). Cal advertir que, en realitat, la carta dur la data de 1791, però resulta prou evident que, en la relació dels fets, és gairebé impossible que aleshores es parli de museu i jardins d'acord amb els següents arguments: primer perquè, tal com hem esmentat, és a partir del 1793 quan apareixen les primeres notícies relatives al projecte de Raixa i s'expressa la intenció de formar-hi un museu; segon, perquè l'elecció de Lorenzani es produeix el 1795; i tercer, perquè la carta està adreçada a l'arquebisbe de Sevilla, càrrec al que Antoni Despuig seria promogut el 18 de desembre de 1795.

<sup>306</sup> "Dime si tienes los Planos de Raxa y si me los embias jo aqui podria rectificarlos o embiarte un modelo" (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/104; Roma 1797, 25 de juny).

<sup>307</sup> El 1797 comunicava al seu germà Joan: "Jo creo que embiarte un Escultor quando va el museo para restaurarlo aqui se perdera procurare aumentarlo embiarte a Fiol y el Capitán ingles que es Gran Jardinero con otro Frances, dime si estas en que venga barco" (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/104; Roma 1797, 25 de juny).



Entorn a les mateixes dates s'instal·lava a Raixa, William Walsh ((17¿?-1807), un prevere natural de la localitat costanera de Waterford (Irlanda), que s'ocupà del quefer científic, treballant com a taxonomista –sembla que només ocasionalment- i en la creació d'un jardí de plantes. L'empresa responia a l'anhel del cardenal d'introduir els coneixements de botànica i fomentar aquesta rama de coneixement, aleshores considerada d'utilitat pública i que, tal com hem vist, va ser senyera també entre els projectes impulsats per la Societat Econòmica d'Amics del País.

Desconeixem els motius de l'elecció de Walsh, perquè no era ni jardiner ni botànic; amb tot, gaudí de la confiança i estima del cardenal, del qual en fou secretari i al que garantí la seva protecció per voluntat testamentària.<sup>308</sup> Apareix documentat a Raixa a partir del 1798, on hi visqué fins a la seva mort, esdevinguda cap al 1807.<sup>309</sup> A banda de que pogués existir algun tipus de contracte, en qualsevol cas no localitzat, les activitats del prevere són consignades en una extensa carta que signà a la mateixa possessió el 4 de desembre de 1798. En ella informa dels progressos, gestions i dificultats que es troba per a satisfer les demandes del cardenal, essent un document clau per a la interpretació del projecte cardenalici.<sup>310</sup>

La formació d'un jardí de plantes a Raixa no va ser una tasca exempta de dificultats, que va intentar ser resoltes per William Walsh amb estratègia i gràcies als contactes que va establir amb els personatges i les institucions més rellevants de

---

<sup>308</sup> En l'esmentat d'Antoni Despuig, signat el 10 d'agost de 1806, s'explicita el següent: "Dejo a Dn Guillermo Walsh Presbítero cien libras de la referdia moneda cada año por todo el tiempo de su vida, casa para su habitación y suplico al espresado mi hermano o a quien su heredero fuese, no le desemparen y que le den la Mesa, permitiéndole celebre la misa de la concepción en la capilla de su casa" (ARM, Prot. B-1.241, f. 94).

<sup>309</sup> El cardenal, a Roma estant, redactà dues versions per a la lauda del prevere, impel·lit per la mala salut que feia preveure la seva mort imminent. El text aporta algunes dades a la desconeguda biografia de Walsh. La consignada amb el número 2, resa el següent: "Hic situs est/Guilielmus Walchs/Natione Hibernus/Sacerdos magna probitate/et animi modestia./Linguiarum Latinæ, Hispaniæ/ Italicæ, Gallicæ, Anglicæ/Hibernicæ, ac Provincialis/Insigniter peritus./ Antonio Despuig/S.R.E Cardinali amplisimo/A secretis./Natus Waterfordiæ an. 17/Obiit in Villa Raxiana an 18/Gens Despuigiana/Grato animo/M. P." (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/168). En l'actualitat, el text constitueix la referència més precisa de les dades personals de Walsh.

<sup>310</sup> Document 11 de l'Annex documental.

l'època en matèria botànica, tant de Mallorca com de l'estranger. Sol·licità el consell de l'apotecari de Cartoixa, curador del jardí de plantes del monestir, el qual a parer de Walsh, era el màxim coneixedor de jardineria a Mallorca; emperò, les estrictes normes dels cartoixans s'interposaren i, pel que sembla, el monjo no pogué finalment intervenir.

A Roma contactà amb Gaspar Xuárez (1731-1804), jesuïta i primer botànic argentí, que fundà l'*Orto Vaticano Yndico*, el qual l'obsequià amb el seu *Prodomo* (1774), el primer estudi sobre la flora de Xile. Amb la mediació de Xuárez establí correspondència amb els professors del Reial Jardí Botànic de Madrid, Hipólito Ruiz (1754-1816), que fou el director de l'Expedició Botànica al Virregnat de Perú (iniciada el 1777), i Casimiro Ortega (1741-1818), primer catedràtic del Botànic de Madrid. L'empresa fou acollida amb entusiasme per Ruiz, el qual es comprometé a proporcionar gratuïtament plantes útils i curioses ja aclimatades i d'altres que arribessin d'Amèrica.

És prou evident que els majors entrebancs per a portar a terme el jardí sorgiren en la mateixa possessió. Del relat de Walsh es desprèn que els substancials foren la mancança d'un cabal regular i suficient d'aigua i la disponibilitat d'un espai adient. Als períodes de sequera s'hi sumava el mal estat de les infraestructures; els tres aljubs existents només tenien capacitat per a regar les hortalisses i el més gran – molt probablement, el que havia dissenyat Ricaud de Tirgal-, presentava greus problemes de filtracions. A banda d'arreglar els desperfectes, Walsh apunta com a solució conduir l'aigua de Pastoritx a la Casa Nova, una idea que havia estat anteriorment insinuada per Antoni Despuig.

La ubicació del jardí no degué ser tampoc una tasca fàcil, perquè els treballadors de Raixa no acolliren el projecte amb entusiasme, la qual cosa és indicativa del valor concedit a l'espai productiu. Finalment, obtingué el permís del comte per ocupar dos marges d'un antic hort, llavors sense cultivar i amb els marges caiguts, que reconstruí amb l'ajut d'un únic picapedrer que es brindà a la labor. Les tasques d'habilitació consistiren en: excavar fins a dos peus de profunditat (entorn a 50 centímetres), espedregar i arreglar les parets. A més, instal·laren un tancament per

a protegir les plantacions contra les persones i els animals. La seva intenció era organitzar cada una de les marjades amb platabandes per al cultiu de plantes útils i agradables, i disposar d'una senzilla i rudimentària infraestructura de reg amb la instal·lació de dues grans alfàbies i el traçat de petites sèquies.

D'acord amb la informació aportada per Joan Payeras, llavors secretari del prelat, en una carta del mes de març de 1799, l'antic hort estava situat a prop de l'entrada de les cases, darrera la casa de les dones, on hi treballaven els escultors.<sup>311</sup> Sembla que llavors, ja s'hi havien plantat alguns exemplars enviats des d'Itàlia. Walsh dóna notícies relatives a vint plàtans i a sis gessamins àrabs procedents de Livorno, mentre que Payeras, informa sobre l'evolució de dotze plàtans, que ja brosten, i de què el gessamí que l'irlandès té plantat en un test és viu (ARM, Marquès de la Torre, D-XII, 18; Palma 1799, 8 d'abril). En relació al compromís del Botànic de Madrid, no podem provar documentalment que s'arribessin a efectuar els enviaments, perquè la recerca que vàrem dur a terme a l'arxiu de la institució, no va aportar cap resultat.

Tots els indicis apunten a què el jardí ideat i gestionat per Walsh va ser el primer que es va construir a Raixa en el marc del programa del cardenal. A partir del que es desprèn de la documentació, estaria situat a prop de l'entrada de les cases, això és, a la zona oriental del conjunt. És possible que l'espai fos ocupat en posterioritat per les noves ales del museu aixecades a la part de llevant i sud. Emperò no es pot descartar una altra opció; a tall d'hipòtesi, consideram que podria tractar-se del jardí situat a la vora del camí d'entrada, en el nivell intermedi, a jutjar per les característiques morfològiques -dividit en dues terrasses amb un dipòsit en cada

---

<sup>311</sup> En una carta de Joan Payeras, en la que informa a Antoni Despuig de l'avanç del treball dels escultors, afirma: "Se trabaja en las casitas nuevas que se fabrican para las cullidoras bajo del alquive grande porque en las viejas trabanjan estas figuras [en referència a una Flora i a al cap d'un Ipòlit], a la entrada. El huerto de abajo a la derecha se rompe, excava de 3 palmos y ½ para D. Guillermo hacer el jardín: de los plátanos hay 9 vivos que ya sacan ojos (...)". (ARM, Marquès de la Torre, Cardenal Despuig III, plec 69; Palma 1799, 3 de març). Efectivament, tal com indica Payeras, es construí una nova casa per a les collidores d'oliva adossada al mur de contenció de l'aljub, ara el gran safareig, on encara hi romanen les restes. Per altra banda, molt probablement, la ubicació de l'antiga a l'entrada del conjunt i el fet de tenir un ús temporal, foren determinants a l'hora de destinar-la al treball dels escultors; a la llarga, seria el lloc on s'habilità el museu.

una d'elles- i per l'acurat tancament que encara conserva. Això no obstant, el catàleg florístic no va documentar cap de les plantes citades, encara que les profundes intervencions que s'executaren en el jardí a principis del 2000 no permeten resoldre la qüestió.

En suma, totes les tasques documentades evidencien que s'havia iniciat la reforma de Raixa. El 1798 coincidien a Raixa l'esmentat Lorenzani, dedicat a l'abillament de les cases i ocupat en la proposta d'una traça pel museu i un jardí ornamental; els escultors dirigits per Pascual Cortés, treballant en la restauració de les peces pel futur museu; i William Walsh, que s'esmerçava en la formació d'un jardí i en els experiments per a l'aclimatació de plantes. Tot i que no es pot determinar el grau d'incidència que van tenir les propostes de Lorenzani, és evident que no respondrien completament als interessos del prelat, tant pes que fa als aspectes constructius com de projecte de conjunt. Així es pot interpretar que en dates posteriors contractés als esmentats arquitectes Eusebio Ibarreche i Giovanni Lazzarini. Consideram que, amb la seva intervenció, el programa de Raixa prendria una nova dimensió envers la concreció projectual i tipològica com a vil·la il·lustrada, iniciant-se així una segona fase de desenvolupament.

La documentació permet constatar l'existència d'un pla del conjunt de Raixa elaborat per Ibarreche i la contractació de Lazzarini per a la reforma d'una casa del cardenal. Emperò, quant a l'efectiva intervenció de cada un d'ells i a la conformació de les seves propostes, difícilment es pot anar més enllà de la conjectura, perquè de la intervenció del basc no hi ha constància dels termes de l'encàrrec i no s'ha localitzat el plànol, mentre que a l'italià només se li ha pogut atribuir un projecte no datat ni signat. La sistematització de la informació permet confirmar el que ha vingut defensant la historiografia en relació a l'ordre d'intervenció i a l'atribució del projecte. Així mateix, hi podem afegir que cada un dels projectes estava destinat a resoldre distints aspectes de l'ideari, els quals serien concebuts a diferent escala. El que aquí defensam és que l'arquitecte basc seria l'autor del pla del conjunt de Raixa, mentre que a l'italià es deuria la concreció arquitectònica

d'una part del pla del basc, que afectaria, només, a una part de les dependències senyorials. Tanmateix, cap dels dos projectes es va executar en la seva totalitat.

Eusebio Ibarreche (1752-18¿?), acadèmic des del 1794, va ser un dels artistes pensionats a Roma, on és versemblant que es coneguessin amb Despuig quan aquest era un dels espanyols amb més alt rang diplomàtic.<sup>312</sup> L'existència del projecte va ser revelada per l'erudit local Joaquim Maria Bover, el qual, en una visita a Raixa cap al 1830, el va veure i n'expressà la seva impressió, afirmant: "Causa admiración el examen de los planos que de su orden [d'Antoni Despuig] levantó el arquitecto D. Eusebio Ibarreche. La muerte de nuestro ilustre purpurado nos privó de tener en Mallorca una maravilla" (Bover 1864: 272). Posteriorment, apareix novament esmentat en una nota inclosa en un catàleg manuscrit i anònim del museu, amb data de setembre de 1839, en la que l'autor ha vist els "bastos proyectos de construcción cuyos planos se formaron y se conservan en Raxa" (ARM, Marquès de la Torre, 46-M, 9).

Cantarellas (1981: 68) va proposar el 1799 com a data del projecte, deducció que es veu reforçada, si més no, per la notícia de la possible visita de l'arquitecte a Mallorca el mes de maig de 1798. En una carta de 28 de maig documentada per Salvà (1964: 322), el Pare Pou informa al llavors arquebisbe de Sevilla, de la imminent arribada dels senyors Cortés i Eusebio, que Marià Carbonell identifica amb l'escultor Pasqual Cortès –a les hores ja en qualitat de contractat-, i Eusebio Ibarreche (Carbonell 2013: 178).

En darrer terme, la intervenció de l'arquitecte basc ve corroborada per una relació dels espais de la possessió, anònima i sense datar, titulada *Relación anónima del plan inferior de Raxa, formado por el arquitecto Eusebio Ibarreche*, que és l'únic

---

<sup>312</sup> L'aproximació més recent a la carrera professional de l'arquitecte, acadèmic des del 1794, es deu a Pedro Moleón (2003: 208-213), que el documenta a la ciutat italiana entre el 1793 i el 1796. De la seva activitat a Roma no s'han conservat els estudis, dibuixos i projectes, però existeixen notícies soltes gràcies a la seva amistat amb el poeta Leandro Fernández de Moratín. Junts visitaren museus, vil·les i palaus de Roma i ciutats italianes, entre les quals Venècia, Mòdena i Ferrara. Després del retorn d'Itàlia només es coneixen dos projectes: el de la conclusió de l'església de Sant Pere de les Preses (Girona) i el de Raixa.

document conservat<sup>313</sup> Si bé tradicionalment s'ha llegit com a una llista parcial, de la part inferior del conjunt construït, cal interpretar el títol en la seva accepció de bàsic i no en sentit físic perquè, de fet, es tracta de la seqüència completa de cada una de les ales de les cases i dels elements respectius que es troben als voltants immediats. Així doncs, en el document es consignen un total de noranta espais i elements, que es correspondrien als que figuraven en els plànols, marcant en diferents colors les obres realitzades i les que restaven sense fer (Reynés 1918: 57). Alguns d'ells són identificables amb els actualment existents, d'altres han desaparegut, mentre que d'altres, presumiblement, no es van arribar a executar.

Una vegada identificades la carrera com a “Plaza principal” i la clastra, referenciada com a “Patio interior del Palacio”, se segueix un recorregut en sentit invers a les agulles del rellotge que s'inicia a l'ala nord. A la capella i a les estances senyorials, segueixen les dependències agràries que es troben alineades a partir de la botiga de l'oli i la tafona; continua a l'ala de ponent, on hi ha la casa del majoral; passa a relacionar les sales del museu que, presumiblement, es tractaria d'una crugia projectada a la banda sud, i acaba a la casa de les dones, que sabem que estava situada a l'entrada de les cases, a la banda de llevant.

De la relació s'infereix que el projecte d'Ibarreche era una proposta arquitectònica i paisatgística que responia a l'objectiu de formar una vil·la amb els elements prototípics, palau, jardins i museu o galeria d'antiguitats. El disseny seria, tal com afirma Moleón (2003: 313), un bon resum del que oferia Roma a coneixedors i dilectants amb vel·leitats col·leccionistes i vocació de viure com a romans fins. Es pot suposar una configuració classicista de les cases mitjançant la dotació de pòrtics i galeries, els quals apareixen associats a les façanes oriental, nord-oriental i septentrional. Tot i que les llotges s'havien consignat ja en altres casals de possessió –com serien els casos de Son Berga i la Granja-, la configuració porticada del conjunt que sembla desprendre's del document, constituïria un fet insòlit i

---

<sup>313</sup> El document es conservava a l'Arxiu Truyols, privat, i va ser publicat per Catalina Cantarellas (1981: 529-531). No s'ha localitzat a l'ARM, per la qual cosa, basam l'anàlisi en la transcripció feta per l'autora esmentada.

original. Per altra banda, la inclusió de miradors o *especula* en les parts superiors de les diverses ales, és indicativa de l'atracció del paisatge com a factor a renovador del concepte de palau. Tal vegada, tots aquests ingredients, explicarien l'entusiasme manifest de Bover.

En la relació s'inclouen diversos jardins, entre els que s'estableix la diferenciació entre el jardí baix inferior i els jardins superiors. Del primer, citat directament en els números 21 i 28 i indirectament en el 22, no s'esmenten detalls compositius i per les indicacions, sembla que seria un jardí preexistent.<sup>314</sup> La historiografia ha interpretat que es tractaria del jardí de la llotja, per la seva ubicació en la part baixa del conjunt, però cal descartar aquesta opció, perquè l'ala sud no estava encara construïda; altrament, es dedueix que es trobaria immediat a les dependències senyorials de l'angle nord-oriental, en una cota inferior i vora el camí públic, pel que se'n preveu un nou pas i baixada, probablement des de la sala. Aquestes circumstàncies ens permeten plantejar la possibilitat de què es tractés del jardí situat a l'entrada de les cases, probablement l'antic hort de llimoners, ja documentat en l'inventari del 1740.

Els jardins superiors, citats en el número 86, es correspondrien, a parer nostre, amb els números 66 al 68.<sup>315</sup> Serien jardins de nova construcció, definits per tarongers amb fonts i parterres. D'acord amb la interpretació del recorregut en el sentit explicat, haurien d'ocupar el terreny immediat a la façana septentrional de la Casa Nova, possiblement, en el lloc ocupat per l'antic hort de la gruta.

El projecte d'Ibarreche no s'executà íntegrament però sembla que es va establir com a model per a futures intervencions. Per les dimensions que li pressuposem, el seu desenvolupament exigiria l'elaboració de plànols a escala més reduïda i

---

<sup>314</sup> Es tracta de: 21. Paso (que introduce) al jardín (bajo inferior); 22. (Lugar común que se debe ha arruinar para hazer otro paso) otro paso al jardín; 28. (Escalera para bajar al jardín bajo inferior) otra bajada al jardín.

<sup>315</sup> Apareixen citats amb els següents termes: 66. Parterres (o Adornos que circundan el jardín de naranjos); 67. Jardines de Naranjos; 68. Fuente (colocada en medio del jardín de un Naranjo); 86. Paso para ir a la Especula y a los jardines superiores.

degudament canats. Aquest seria un dels factors que podria justificar la posterior intervenció de Giovanni Lazzarini (1769- 1834). L'arquitecte, format en l'acadèmia romana, desenvolupà la seva carrera professional a Lucca, d'on era natural; entre el 1802 i el 1809 va ostentar la càtedra d'arquitectura de la Universitat de San Frediano, que a partir del 1806 compaginà amb el càrrec d'arquitecte del Principat de Lucca.

El 1802 era contractat per Antoni Despuig per a projectar la reforma d'una casa seva que s'usava com a palau, segons les regles de la bona arquitectura, tal com consta en la clàusula quarta del contracte que se signà a Lucca el 24 de març.<sup>316</sup> El document va ser publicat per Guillem Reynés el 1918 i, des de les hores, la historiografia ha mantingut la convicció de què es tractaria d'una nova de Raixa. En posterioritat s'han plantejat alguns dubtes raonables motivats, per una banda, perquè en cap moment apareix la referència explícita a aquella i, per l'altra, perquè no s'ha localitzat el projecte signat. No obstant, ja hem constatat que Antoni gaudia de drets prou sòlids a la possessió emblemàtica dels Despuig, on hi tenia habitacions reservades, alhora que les cases ja apareixen citades com a palau en la relació d'Ibarreche. Així mateix, hi ha indicis que confirmen l'estada de l'italià a Mallorca i a Raixa. Una és l'acceptació del nomenament de director de la sala d'arquitectura de l'Acadèmia de Nobles Arts, de la que el mateix cardenal n'era el màxim benefactor.<sup>317</sup>

De la seva activitat a Raixa, deduïm que hi va treballar durant algun temps, on establí amistat amb William Walsh, tal com es desprèn de la carta que li dirigí uns anys més tard, el 1806 (ARM, Marquès de la Torre, Cardenal Despuig XVIII/11; Lucca 1806, 24 de novembre).<sup>318</sup> Finalment, hom li ha atribuït l'única traça coneguda de la Casa Nova i dels jardins superiors; un document no signat ni datat,

---

<sup>316</sup> Reproduïm el contracte a l'Annex documental, Document 12.

<sup>317</sup> La carta d'acceptació del nomenament de Lazzarini data del 17 de juliol de 1802, i va ser publicada per Cantarellas (1981: 531).

<sup>318</sup> La carta va ser publicada per Carbonell (2013: 183).



acompanyat d'una llegenda en italià que revela l'origen de l'autor. La seva anàlisi, contrastada amb les dades contingudes al contracte, ens permeten aportar nous arguments per a refermar la hipòtesi de l'efectiva intervenció de Lazzarini.

El projecte afecta a la planta noble de l'angle nord-oriental de les cases, on hi havia les estances del cardenal. Mostra l'alçat i la planta d'una construcció rectangular, denominada '*casino*', i dos jardins contigus (Figura 241). La correspondència entre les parts dibuixades permet afirmar que es tracta d'una reforma de la planta noble de l'angle nord-oriental de les cases, on hi havia les estances del cardenal, amb façana principal orientada a llevant. Així mateix, se la dota d'una tercera planta en la que, el gir de la teulada, indica que s'aixecaria aïllada respecte de la resta de construccions de la clastra.

L'alçat representa un edifici neoclàssic de dues plantes, de composició asimètrica, dividides per una balustrada cega ornamentada amb garlandes. La primera, que es correspondria amb la planta noble, s'eleva sobre un pòrtic de triple arcada d'arcs escarsers entre gruixuts pilars. La superior, que es correspondria amb una tercera alçada, està articulada amb tres pilastres i tres finestres balconeres dotades d'entaulament decorat amb tríglifs; l'extrem esquerra es tanca amb un arc de mig punt sobre columnes, que suggereix l'existència d'una llotja a la banda nord. La planta és una gran sala, a la que s'accedeix per una escala de caragol, amb un pilar central. A la part dreta hi ha alineades una alcova i dues cambres, la central amb accés directe al jardí, que és programat per a la tercera.

El projecte preveu la configuració porticada de les façanes de llevant i la de migjorn, que guaitaria a la clastra, mentre que a l'oposada a la principal, s'hi preveu l'obertura d'un '*cortille*'. En suma, la voluntat de composició regular i l'ús d'elements formals i del repertori decoratiu neoclàssic, semblen respondre a les normes dictades per la bona arquitectura, que eren requerides en el contracte de 1802. Així mateix, el plantejament porticat de les façanes, sembla recollir la idea que suggeria la relació anònima del pla d'Ibarreche, tal com hem considerat, que l'italià concretaria amb la tipologia del *casino*.

L'aspecte de palau es completa amb la presència dels jardins que configuren tot el terreny en pendent a la part septentrional del casino. Són prou diferenciats quant a la tipologia i al traçat, i resten connectats per tres passeigs paral·lels, un al nivell de les cases, i dos en la cota superior. Immediat a l'edifici hi ha un jardí en marjades, amb escala central de sis trams, que es desplega en eix amb el portal de la cambra situada al bell mig del casino. Culmina en una exedra el·líptica, a la que s'accedeix per una escala que es desplega en ventall. Les marjades de l'esquerra són més curtes en els primer trams, molt probablement perquè calia respectar les construccions preexistents entre d'altres, el molí hidràulic.

El jardí no està dissenyat, només traçat, encara que es detallen amb punts els llocs destinats a la decoració. Com a únics elements ornamentals identificables hi ha dos brolladors, situats als extrems de les dues primeres marjades de l'esquerra; en la segona, el mur perimetral forma una fornícula en la que sembla haver-hi algun tipus de rocalla, un detall que ens permet suggerir que aquest jardí ocuparia l'antic hort de la gruta que apareix esmentat en el contracte d'arrendament de Raixa del 1740; la seva ubicació a la vora del cup del molí, seria la idònia per a la formació de brolladors i per a la recreació de l'ambient humit i rocallós.

El jardí contigu s'articula a manera de gran parterre, subdividit en tres terrasses, connectades als laterals amb trams d'escalas, i flanquejades per marjades rectangulars. La zona central, està formada per platabandes ornamentades amb *broderie*, entorn un brollador circular. En la terrassa superior es forma una exedra circular, en el centre de la qual s'hi aixeca un temple de quatre pilars, elevat sobre basament escalonat. Es dibuixen els bancs i pedrissos pel repòs i es marquen els punts en els que hem de suposar s'hi col·locarien les plantes en test. El marge que tanca l'extrem oriental superior és l'únic que mostra un disseny simètric, amb caminet central i platabandes laterals, en el que es veuen dos brolladors: un al mig i l'altre adossat al mur perimetral de l'extrem. Donat que el projecte no inclou llegenda explicativa, no podem determinar si es preveia algun tipus de repertori escultòric o jocs hidràulics, més enllà dels brolladors assenyalats.

En conjunt, el projecte del jardí respon a un concepte classicista, que deriva de la voluntat manifesta de racionalitzar l'espai malgrat la manca evident de simetria. En el disseny hi predomina la línia recta, però s'introdueix el joc i la sinuositat continguda a partir de la contraposició de línies còncaves i convexes en els canvis de nivell, i la coexistència de la planta circular i l'el·líptica. Però ambdós jardins responen a models tipològics prou diferents. El jardí marjat amb escala central és formalment italià, elaborat en el Renaixement, que s'adoptà com a solució més seguida en els territoris amb topografia desigual.

L'actual configuració escenogràfica de l'escala, amb brolladors en forma de carassa, és també de derivació italiana i troba el referent emblemàtic en l'articulació d'un eix lateral de Villa d'Este. Alguns viatgers vuitcentistes hi establiren la relació visual; però es tracta més d'una suggestió que d'una correspondència formal directa. En canvi, la connexió italiana sembla més evident amb el jardí esgraonat de la Villa Trebilliana, d'origen setcentista, que es troba a Bagni di Lucca (Tolomei 2001: 135-144). En ambdós casos el jardí es desplega a la part posterior de l'edifici, en eix amb el portal de sortida. A més, comparteixen idèntica resolució ornamental en base als brolladors en forma de carasses de fang cuit, situats en els bots dels murs laterals de l'escala, coronats amb hídries i amb dos lleons a l'inici de l'ascens (Figura 242).

La vinculació entre ambdues vil·les, la mallorquina i la italiana, es pot establir també a partir de la procedència de Giovanni Lazzarini, el qual va projectar alguns palaus a la localitat termal. Així mateix, l'esmentada carta que l'arquitecte va escriure a Walsh el 1806, suggereix que existia algun tipus de relació personal entre els propietaris, quan Lazzarini informa del següent: "Non ho mancato di fare i suoi complimenti in casa Tribiliana, siccome pare M. Sig. Ab. Stefani, i quali tengono sempre una viva memoria di lei". Per la seva part, el jardí amb parterres de *broderie* recull la tradició compositiva i ornamental de procedència barroca. Sens dubte, entre finals del segle XVIII i principis del XIX, era una opció vàlida en els jardins de les vil·les romanes. Pot ser, els dissenys del jardí projectat a Raixa, s'emmirallaren amb els de la Vil·la Albani, tal com van suggerir Llabrés i Pascual (2009: 16). En

qualsevol cas, els models circulaven arreu d'Europa a través dels tractats de jardineria.

Del projecte del jardí resulta, si més no sorprenent, la nuesa en què es presenten les marjades en contrast amb l'acurat disseny de la zona central del jardí oriental. El fet sembla respondre a una voluntat expressa, per a la que es poden plantejar diverses hipòtesis. Es podria interpretar, per una banda, com un projecte amb la finalitat d'articular l'espai, establint els trets principals i deixant obertes les opcions del disseny. Així, l'única marjada ornamentada podria presentar-se com a possible model.

Per altra banda, ens inclinam a pensar que el projecte respondria als dos objectius prevists pel cardenal: la construcció d'un jardí ornamental, adient i ineludible al concepte de palau senyorial, i la creació d'un jardí de plantes. Per a tal empresa, l'autor del projecte, degué comptar amb la col·laboració de William Walsh, tal com suggereix la relació epistolar amb Lazzarini. Des d'aquesta perspectiva, el jardí marjat, seria destinat a jardí de plantes; l'altre, tendria una funció més lúdica i ornamental.

La informació econòmica ens permet datar el projecte cap a finals de 1803 o principis de l'any següent. La cronologia no s'allunya de la data de contractació de l'arquitecte i, encara que suposaria una extensió dels terminis estipulats en el contracte – de tres mesos pel treball de camp i un mes per a la redacció del projecte-, pot avenir-se, més o menys, amb la seva estada a l'illa, en la que hi era el mes de juliol de 1802, quan acceptà l'encàrrec de l'Acadèmia de Nobles Arts. Així mateix, el projecte s'executà parcialment, deixant sense efecte la renovació exterior de la Casa Nova, altrament, es reproduïx la relació espacial entre l'edifici i els jardins superiors.

El jardí marjat actualment existent, segueix les línies essencials del dibuix; fins i tot, puntualment es reproduïxen les solucions constructives, les quals són prou visibles en el tancament lateral de les dues primeres marjades de la part oriental, amb un mur que defineix un quart de cercle. Amb tot, són notables les diferències en el

tancament superior de l'eix, que més endavant, haurem de relacionar amb les modificacions que es produïren en el sistema hidràulic.

Relacionam la seva construcció amb els pagaments a 'banquedors' i margers de Sóller per a fer marges a l'hort de la Casa Nova, que es consignen entre meitats del 1804 i el mes de març de 1805 (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro. Llibre Llettra X-1). El període coincidiria a grans trets amb la llarga estada que va fer el cardenal a Mallorca, això és, des del setembre de 1804 al mes de maig de 1807. De la correspondència privada s'infereix que cap al 1806 ja s'havien plantat alguns arbres, però la seva evolució no seria l'esperada, ja que en perillava la seva existència per la insuficiència d'aigua. Molt probablement, aquest seria el factor determinant que podria explicar perquè no es va continuar amb l'execució del projecte dels jardins segons el disseny previst i, en canvi, es concentraren els esforços i les despeses en l'adquisició de l'aigua de la font de Pastoritx.

Efectivament, a partir del 1807, les notícies relatives als jardins giren al voltant de la qüestió de l'aigua. El desenvolupament d'aquesta empresa ens permet delimitar una tercera i última fase en l'execució del projecte cardenalici, que es clou el 1813 amb la mort del prelat. En canvi, pel que fa a l'evolució arquitectònica del projecte, pareix que es detura el ritme, ja que no es consignen despeses per a obres. No obstant, cal apuntar que la historiografia ha considerat aquest moment com a crucial en la renovació constructiva de Raixa.

Hom ha assignat al mestre picapedrer Tomàs Abrines la direcció de les obres arrel d'un contracte per a la construcció d'una casa signat amb el cardenal el 21 de maig de 1807 (ARM, Marquès de la Torre, Cardenal Despuig, VI/5).<sup>319</sup> S'ha afirmat que les obres afectarien a l'ala nord i a una part de l'ala est, on s'ubicaria el museu,

---

<sup>319</sup> Tomàs Abrines i Beltran (1775-1854) va ser un dels mestres picapedres més notable de la primera meitat del segle XIX. Es formà a les sales d'arquitectura i de dibuix de la SEMAP i col·laborà amb fra Miquel de Petra. El 1808 va ser nomenat auxiliar del mestre major d'obres reials Antoni Mesquida. Treballà en empreses privades, especialment per a les famílies Despuig i Verí. La seva activitat en l'obra pública va ser estudiada per Catalina Cantarellas (1981: 244-250) i completada en relació a les empreses privades per Aina Pascual (2012: 267-282).

ahora que, sense dir-ho explícitament, se li ha atribuït l'execució de la galeria neoclàssica de l'ala sud (Pascual 2012: 268-69). Emperò, els detalls constructius que es deriven dels pactes i condicions del document ens inclinen a descartar aquest supòsit, mentre que s'infereix que es tractava del casal urbà dels Despuig, situat en els carrers Montenegro i Forn de la Glòria. Sense entrar en l'anàlisi exhaustiva, bastarà apuntar els indicadors més rellevants.

Primer, en cap moment apareix la referència explícita a Raixa i, si bé se cita el museu, cal recordar que a Palma s'instal·laren la biblioteca –l'habilitació de la qual s'estableix en el contracte- i la col·lecció pictòrica, que constituí un dels museus del cardenal. Segon, es tracta de la construcció d'un edifici de nova planta, de dos pisos i un porxo, pel que s'havien de fer els fonaments i obrir-hi les finestres necessàries per a il·luminar 'la peça del Museo'. D'aquí es dedueix que no pot tractar-se de l'ala nord de Raixa, perquè llavors ja estava construïda, mentre que el museu s'habilitaria, com hem vist, en la vella casa de les dones, i difícilment es podria relacionar amb l'ala sud, singularitzada per la llotja, perquè no hi ha cap referència a pòrtics ni galeries.

A més, s'explicita que les aigües de la teulada han d'abocar al carrer, esment que ens situa inexorablement en l'àmbit urbà. S'indica que el museu ocuparà la planta baixa i la corresponent peça de dalt s'ha de deixar amb les parets preparades per a poder-se pintar. A Raixa no s'ha documentat cap fresc en les sales superiors de l'antic museu; però sí que es dona la circumstància al casal ciutadà, on en la planta noble hi ha la sala decorada amb pintures pompeianes, segons projecte d'Isidro Velázquez. No menys significatiu és el fet de què tots els rebuts de l'obra foren signats per Abrines a Palma i no a Raixa.<sup>320</sup> Finalment, relacionam amb l'obra contractada la sol·licitud del cardenal al seu nebot Ramon de què l'informi de la quantitat de bigues que necessitarà Abrines per a la casa de Palma (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/158; Barcelona 1807, 19 de juliol).

---

<sup>320</sup> Al final del contracte es consignen tots els rebuts per una quantitat de 350 lliures d'acord amb la periodització establerta, això és: el primer, en la data de formalització del contracte, fins al darrer, que es correspon al setè, de 24 de juny de 1810.

Altrament, Tomàs Abrines fou el mestre contractat per a l'execució d'una de les obres cabdals per a l'efectivitat del projecte de Raixa: la conducció de l'aigua de la Font de Pastoritx. Recordem que, ja el 1795 Antoni havia expressat la intenció de comprar l'aigua. Però les negociacions degueren accelerar-se una vegada finalitzades les obres del jardí marjat, quan ja era manifesta la insuficiència de la de la possessió. En un informe elaborat per Francesc Antich, ciutadà militar i curador del béns de Pere Joan Morell, propietari de Pastoritx, es detallen les condicions i el cabal de la font i s'exposen els motius de l'alienació de l'aigua en favor del Despuig. Llavors, l'aigua es perdia al fons del comellar i es proposen una sèrie de mesures que permetrien el seu aprofitament tant a Pastoritx com a Raixa.<sup>321</sup>

El 6 de juny de 1807 se signà l'acord de compra entre Ramon Despuig, nebot i apoderat del Cardenal, i Pere Joan Morell, en el qual es recollien les propostes d'Antich (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro, 149-M, 3/1).<sup>322</sup> L'adquiridor es comprometia a costejar les obres de canalització fins a Raixa, fer un safareig dins els límits de Pastoritx i pagar 1.500 lliures mallorquines. El cardenal es convertia, així, en el propietari de l'aigua de Raixa que, a partir de les hores, abastiria el principal sistema hidràulic pel reg d'horts i jardins. La consciència de la importància de l'aigua queda palesa en diverses cartes escrites al seu nebot Ramon, al qui encarrega la cura de l'hort i la gestió de les obres de conducció.<sup>323</sup> Així

---

<sup>321</sup> El document no està datat, però es dedueix que dóna resposta a la sol·licitud feta pel propietari de Raixa per a l'adquisició de les aigües de la dita font. Antich informa que era una surgència cabalosa que, no obstant, només s'emprava pel reg d'un petit hort proper. La major part de l'aigua es perdia pel Comellar de l'Infern, donat que no es podia aprofitar per falta de sòl conreable, així com per trobar-se a molta distància i més avall de les cases, en un indret escabrós, i pel fet de no comptar amb un sistema de canalització ni emmagatzematge. En canvi, presentava les condicions favorables per proveir a la veïna possessió de Raixa, donat que, es trobava en un nivell inferior i malgrat la distància, a uns 3 km., seria possible la seva conducció per gravetat (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro, 149-M, 3/3).

<sup>322</sup> Document 13 de l'Annex documental.

<sup>323</sup> "(...) y me escritas a Barcelona como esta lo de Morell y lo de Contestí para por todo lo del Agua que no sabemos el que es su Provecho (...). Cada dia siento mas la Perdida quietud de Raxa, cuida del Huerto, que con el agua sera una maravilla. Ojalá pueda jo cojer algun Fruto" (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/154; València 1807, 15 de juny).

mateix, del valor excepcional del bé, n'és prova la promesa de deixar-la en herència al nebot.<sup>324</sup>

Les obres de canalització i conducció es contractaren al mestre Tomàs Abrines, probablement cap el mes de juliol i les obres s'iniciarien ja a principis d'agost.<sup>325</sup> Les obres es perllongaren durant tota la resta de l'any i encara s'hi estava treballant el mes de desembre. L'increment del cabal d'aigua a Raixa, implicaria la necessitat d'augmentar la capacitat d'emmagatzematge. Seria versemblant, per tant, que sota aquestes circumstàncies es plantejés la reconversió del gran aljub en safareig, tot aprofitant, com s'ha esmentat, l'estructura existent projectada el 1753 per l'enginyer Francisco Ricaud de Tirgalle.<sup>326</sup> Ja ben entrat el segle XIX, l'obra s'aprofitaria per a formalitzar una de les intervencions paisatgistes més espectaculars de Raixa.

Paral·lelament a la formalització del nou sistema hidràulic es va bastint el jardí de plantes, del que en té cura William Walsh. A diferència dels períodes anteriors, es constata un increment en l'enviament d'exemplars florístics, alguns exòtics.<sup>327</sup> Però

---

<sup>324</sup> “Yo te haré una donación despues de mi muerte, de dicha agua y de son Toni por el caso de mi muerte (...).” (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, XIII, I/162; Barcelona 1807, 28 de juliol).

<sup>325</sup> No hem localitzat el contracte, però l'opció de contractar l'obra a Abrines s'expressa el mes de juliol en la següent carta d'Antoni a Ramon: “(...). Yo creo que son dos obras muy utiles llevase Abrinas y que vea como se puede haser la condusion de el agua y dile que lo huviera pensado, estas en Valencia y Barcelona este teimpo le habría traído por fuerza, dile que me escriba sobre las obras, con este ausilio del agua puede que no peligren como otro año los árboles; tengo varios apalabrados de exquisitos frutos” (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/162; Barcelona 1807, 28 de juliol). Poc després, escriu: “(...) una vez que la canal se hase haserla bien y jo la cubría bien. Procura governarte por Abrinas que el lo entiende y si Dios nos concede vemos nos recrearemos con las aguas de Pastoritx, ojala que bien condusida es Presiosa” (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/163; 1807, 11 d'agost).

<sup>326</sup> Aina Pascual (2012: 270) afirma que fou el mateix Abrines devers el 1810 el qui feu l'obra de reconversió de l'aljub en safareig. Emperò no en cita la font i per la nostra part no l'hem localitzada.

<sup>327</sup> En diverses cartes a Ramon, el cardenal dóna indicacions sobre les plantes que enviarà: “Diras a Dn Guillermo que me diga como va el huerto a Raxa y que el mes de noviembre le embiaran muchas plantas que estudie donde ponerlas hiran noladas (sic) y de que China



les esperances del cardenal en el jardí, una vegada gestionat el problema de l'aigua, es degueren veure truncades per la mort del prevere irlandès, que es produí devers el mes de setembre de 1807.<sup>328</sup> A partir de les hores no es tornen a registrar més enviaments de plantes ni apareixen notícies sobre els jardins en la correspondència del prelat. Tal vegada hi està relacionada la desaparició de la figura del jardiner, que era l'únic personatge de Raixa amb prou coneixements de jardineria per a dur endavant un jardí botànic.

A aquesta circumstància, cal sumar-hi la greu situació econòmica en que es trobava el cardenal cap al 1808. Aina Pascual informa que, llavors, l'excel·lència donava ordres explícites al nebot perquè paralizés alguns projectes (Pascual 2012: 269). En qualsevol cas, és evident que les obres de conducció de l'aigua a Raixa continuaren, tal com confirmen els rebuts de pagament efectuats als hereus de Pastoritx.<sup>329</sup> Tanmateix, la paralització definitiva de les obres vendria marcada per la mort d'Antoni Despuig, el 2 de maig de 1813, a la que seguiria la del seu germà Joan, el mes de desembre del mateix any.

---

son (...).” (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/157; Barcelona 1807, 12 de juliol). I el mes de desembre escriu: “(...) Si el padre Barranca embia árboles cuidalos y lo mismo si monsieur Duran de Marsella lo mismo. Mucho me alegro que tu Padre y Madre vayan continuamente a Raxa, no tienen ni mejor casa ni mejor ayre. Yo deseo mucho acompañarles; dime como va el agua que bien puesta será un Tesoro” (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/172; Roma 1807, 14 de desembre).

<sup>328</sup> El cardenal expressava el profund sentiment per la irreversible pèrdua del seu secretari en una carta a Ramon: “Querido sobrino: no crearás quanto siento la Enfermedad a nuestro D. Guillermo. Jo le creo muerto pues el ataque era grave y se encuentra débil. Si ha muerto lo habrán enterrado en Buñola, has en tal caso le pongan una Piedra con esta inscripción, en lengua mallorquina que signifique mi gratitud aserca de este buen sacerdote y que reusó el obispado de Waterfort donde le querían colocar” (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/168; Roma 1807, 14 d'octubre). Hi ha dos textos per a la làpida, ambdós enviats des de Roma el 29 d'octubre de 1807, als que ja ens hem referit (ARM, Marquès de la Torre, XIII, I/168).

<sup>329</sup> En compliment de l'acord, es pagà puntualment en tres partides de 500 lliures: la primera, just després de la signatura de l'escriptura d'establiment, el 22 de juliol de 1807; la segona, el 25 de juliol de 1808; la tercera, el 3 d'agost de 1809 (ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro, 149-M, 3/2).

En suma, durant l'etapa cardenalícia l'activitat constructiva se concentrà en la part superior de la finca, on hi confluïen dues circumstàncies: per una banda, s'hi trobaven les cases senyorials, amb l'angle nord-oriental reservat al cardenal; per l'altra, els terrenys immediats, en pendent i situats fora del perímetre de reg del primer sistema hidràulic, oferien les condicions adients per a formar-hi un jardí sense interferir en el ritme productiu de la possessió. Sembla que les obres finançades pel cardenal no aconseguirien la rellevància quantitativa desitjada. El testimoni de Bover n'és prou explícit quan afirmà que la mort del prelat ens privà de tenir a Mallorca una meravella. El més probable és que només s'executés el jardí marjat com a espai adient a la consolidació del jardí de plantes confiat al criteri i a la cura de Walsh.

Emperò, l'herència del cardenal que faria possible la posterior configuració paisatgística de Raixa, seria la dotació d'un nou sistema hidràulic. Molt probablement, aquest s'aniria modificant i ampliant, de la mateixa manera que es reinterpretaren els projectes arquitectònics, jardiners i museístics que impulsà Antoni Despuig. Al llarg del segle XIX s'aniria introduint una nova estètica que s'allunyaria de l'academicisme neoclàssic i de l'ideari il·lustrat. Amb tot, entre els seus hereus subsistiria l'anhel reformador i de modernització de Raixa.

#### 14.5 De l'ideal il·lustrat al paradís romàntic

En el decurs del segle XIX es continua i, fins i tot, s'intensifica l'activitat constructiva i transformadora de Raixa, sota la promoció dels successius comtes de Montenegro. L'abast de les actuacions s'expandirà tant en l'àmbit constructiu com en el paisatgístic, alhora que culminarà la instal·lació del museu d'antiguitats i d'escultura. Així, el ressò que havia aconseguit la possessió en el marc de la societat il·lustrada, s'incrementaria llavors esdevenint objecte d'estudi i admiració entre els erudits locals i lloc de visita obligada dels viatgers.

Inicialment, es recolliren les directrius que s'havien establert durant l'etapa cardenalícia. Però, des de la perspectiva paisatgística, l'ideari concebut en termes classicistes anà derivant, de manera progressiva, en favor dels nous requeriments culturals i de les modes en jardineria. Així, al final de la centúria, els jardins de Raixa van esdevenir el paradís dels romàntics. La documentació al respecte és minsa i decebedora; no s'han localitzat projectes, traces o plànols parcials. Per tant, l'evolució només es pot resseguir de forma fragmentada a través de les notícies i referències econòmiques contingudes en els llibres de despeses de la possessió. S'hi sumen els testimonis literaris i gràfics publicats pels viatgers i erudits locals, que abasten quasi tot el vuit-cents i, en conseqüència, resulten reveladors de les transformacions materials i, sobretot, dels canvis en la percepció dels jardins. Amb tot, les estructures que s'han conservat en els jardins constitueixen el material documental bàsic per a l'anàlisi historicoartístic del procés de configuració paisatgística de Raixa.

D'acord amb la informació directa i indirecta, general i explícita, hem considerat que es poden fixar dues grans etapes en l'evolució constructiva i estilística del període. La primera és protagonitzada pels hereus immediats del cardenal i del seu germà Joan, en la qual es dona continuïtat al projecte il·lustrat sota els postulats classicistes i es produeix una primerenca incursió en el paisatgisme. En una segona etapa, que es desenvolupa des de la dècada de 1860 fins al final de la centúria, es consolida un paisatgisme romàntic seduït per la presència de la runa i de l'historicisme arquitectònic interpretats en clau escenogràfica.

El projecte de Raixa es reprèn pocs anys després de la desaparició d'Antoni Despuig, sota l'impuls del seu nebot Ramon, que el 1813 succeí al seu pare Joan com a propietari i V comte de Montenegro. Les actuacions dutes a terme es desenvoluparen en un triple marc d'actuació: arquitectònic, amb la construcció de les noves ales de les cases a la part de llevant i de migjorn, cultural, amb la instal·lació del museu, i paisatgístic, amb l'ampliació dels jardins.

En conjunt, suposaren la culminació de l'ideari cardenalici, del que Ramon en tenia un coneixement directe. A més, fou un convençut il·lustrat que compaginà la seva

carrera militar amb la millora pública i el progrés cultural.<sup>330</sup> Tot fa pensar que el programa constructiu se cenyí, en termes generals, al projecte d'Ibarreche, encara que majoritàriament s'obviaren les configuracions porticades de les façanes. En canvi, pel que fa a la traça atribuïda a Lazzarini, es respectaria la distribució general dels jardins i, només en part, el disseny.

A jutjar per algunes notícies, va comptar amb la complicitat dels seus dos germans, Joan i Tomàs, cada un d'ells dedicat als diversos aspectes artístics i tècnics del projecte: el primer, que succeiria al comte el 1848, va seguir la carrera eclesiàstica, tenia una bona formació cultural i predilecció pel món artístic; el segon, s'ocuparia de dirigir els treballs d'enginyeria per a l'adequació del territori.<sup>331</sup>

L'habilitació del museu implicà la construcció de les crugies oriental i meridional de les cases, amb les quals quedava definida la clastra d'acord amb la morfologia més freqüent de les cases de possessió de la Serra de Tramuntana. En l'oriental -que degué implicà la desaparició de l'antiga casa de les dones, on havien treballat els escultors-, s'ha documentat la intervenció del picapedrer Antoni Morro, que va inscriure el seu nom en el referit en dues ocasions, amb la data 1826 (Estarellas & Merino 2012). El més probable és que les obres continuessin en la crugia meridional, que ningú no ha pogut datar. La seva articulació, amb pòrtic de cinc arcs escarsers i llotja de deu arcs, recull les estructures gramaticals que defineixen

---

<sup>330</sup> Ramon Despuig i Safortesa va seguir la carrera militar, arribant al càrrec de mariscal de camp. El 1833 fou nomenat Capità General de les Balears i president de l'Audiència. Sota el seu mandant, signà el decret de supressió dels convents, en aplicació de la Desamortització de Mendizábal. Va ser també director de la SEMAP i el seu compromís amb el benefici públic es significà amb el finançament de la Porta del Moll i en la millora del tancament de l'Hort del Rei.

<sup>331</sup> La informació prové d'un primer inventari manuscrit del museu de Raixa, d'autor anònim, aixecat el mes de setembre de 1839. En l'apartat de les notes que completen el document, escriu que, aleshores, el comte i els seus dos germans, vivien a Raixa. Joan és descrit com a un erudit, apassionat per les arts. En canvi, de Tomàs diu: "posee el gusto sensillo de los trabajos Industriales, él es el que dirige los terraplenes y desmontes de la montañas que rodean Raxa" (ARM, Marquès de la Torre, Montenegro, 46-M/9; nota B del document).

les façanes del projecte atribuït a Lazzarini; aquí, però, es combinen ambdues, que en la traça apareixien per separat, i s'incorporen les dues torres als extrems, seguint una tipologia romana. Fins i tot, el tipus de finestres dotades de cornisa, està clarament inspirat en aquella traça.

En definitiva, la configuració porticada de la façana és el principal argument classicista del conjunt arquitectònic de Raixa. La instal·lació del museu s'inicià el 1826 i s'anà completant fins a dècada de 1830. De la seva organització s'ocupà Gabriel Mercadal, un prevere que estava al servei del comte com a conservador del museu Raixa i bibliotecari de Palma. La figura degué ser prou rellevant, perquè també s'encarregà de la cura dels arbres dels jardins.<sup>332</sup>

Amb la construcció de les noves crugies hi podem relacionar la creació de dos jardins: el de la carrera de recepció i el que denominam de la llotja. Tot i que de la seva construcció no n'hem localitzat referències documentals específiques i no podem determinar dates precises, consideram que la seva habilitació es produí en aquell context cronològic i en el marc de representació que assumí Raixa com a seu d'un museu tan significat en l'àmbit mallorquí. Quan a la carrera de recepció, es deuria procedir a la seva delimitació amb la balustrada; els balustres de fang cuit palesen la seva cronologia vuitcentista. Amb tot, resulta prou evident que l'enjardinament i el disseny general degueren patir modificacions importants al llarg de la centúria, perquè les poques platabandes existents en l'actualitat, delimitades amb pedres rústiques i de formes sinuoses, delaten una cronologia del darrer terç del segle.

---

<sup>332</sup> En l'esmentat inventari del museu, del setembre de 1839, l'autor explica que ha pogut realitzar la tasca amb l'ajut de Mercadal, del qual afirma: "Un respectable eclesiástico dedicado enteramente al servicio del Sr. Conde de quien es a la vez bibliotecario en Palma y conservador del Museo en Raxa, encuentra algunos ratos aun en medio de estas ocupaciones para cuidar los hermosos árboles de la quinta y de velar acerca de otros pequeños detalles, que serían descuidados por un Mayordomo bien asalariado; este exelente sugeto llamo D. Gabriel Mercadal ha arreglado con un orden perfecto la biblioteca y Museo; en unión con este amigo he redactado el inventaio." (ARM, Marquès de la Torre, Montenegro, 46-M/9).

Consideram que seria també el moment en que s'adreçaria el jardí situat a la vora del camí d'entrada. Les traces constructives i l'aparença estètica del portal d'accés obert en la balustrada de la terrassa de recepció, amb els contundents aglans de pedra, s'inscriuen en l'estètica classicista. Pel que fa al traçat -respecte del qual ja hem dit que va desaparèixer-, les fonts gràfiques de la primera dècada del segle XX, ens il·lustren un jardí de tendència també classicista, amb una platabanda central circular vorejada de topiària (Figura 243).

Pel que ateny al jardí de la llotja, els indicis arqueològics i la presència de tarongers a les bandes, permeten pressuposar que, fins a les hores, la marjada que ocupa seria un hort de fruiters.<sup>333</sup> El primer traçat que es va documentar, i que es va recuperar per a la conformació del jardí actual, segueix els paràmetres propis de la construcció classicista: ús del cercle com a forma prioritària, disposició simètrica de les platabandes i marcada axialitat a partir d'un passeig que, a la vegada, estableix la relació entre la casa, el jardí i el paisatge. El resultat general evoca al disseny del parterre central del jardí atribuït a Lazzarini, que, tal vegada, es prendria com a referent. Així doncs, tal com es produeix en l'esmentat projecte, el classicisme que inspirà la façana de la llotja trobaria la seva correspondència en el disseny del jardí immediat.

La major atenció paisatgística es concentrà en la part superior de Raixa, donant continuïtat al projecte d'enjardinament iniciat en temps del cardenal. Això seria

---

<sup>333</sup> La uniformitat de les restes quant a la tècnica constructiva, els acabats i l'existència d'un sistema de reg organitzat amb canaletes de test semi-enterrades, evidencien la conformació d'un jardí perfectament dissenyat. El traçat estava definit per un doble cademat de pedres prismàtiques que delimitaven platabandes de perfil arrodonit entre caminets de terra premsada. En el centre hi havia les traces un brollador circular, de paredat en verd, amb la pila central de fang cuit. Era de major diàmetre que l'existent, de marès i amb brollador de ferro. S'hi localitzaren també les canaletes d'entrada i sortida de l'aigua, que alimentava l'antic brollador. La manca de dades pol·líniques i els canvis i modificacions que ha sofert, no permeten conèixer l'aspecte botànic. Amb tot, la presència dels tarongers als marges, que s'endevina com a constant, juntament amb les restes materials documentades són prou consistents per considerar que el jardí se superposà a un antic hort de tarongers.

possible gràcies a la posada en funcionament del segon sistema hidràulic, probablement cap a la dècada de 1810. Si ens guiam per la informació publicada per Aina Pascual (2012), les obres de jardí marjat, continuaren a partir del 1815 sota la direcció del mestre Abrines, al qui atribueix l'escala. Donat que desconeixem la font documental, no podem fer afirmacions argumentades al respecte. Emperò, per la lògica dels esdeveniments, seria plausible que, si el mestre picapedrer va intervenir en l'obra, es tractaria de la prolongació de l'escala fins al nou límit del segon sistema hidràulic, just en el lloc on es troba l'exedra d'Apol·lo. De fet, l'anàlisi constructiva va constatar diferències evidents en l'execució dels dos trams superiors de l'escala, de menys qualitat respecte dels cinc primers i amb una lleugera distorsió de l'eix. En la seva execució es produí una modificació prou significativa envers el projecte atribuït a Lazzarini; enlloc de l'exedra el·líptica amb tram d'escala de costats divergents, es concretà amb la de planta rectangular amb escala recta.

Així mateix, és factible que durant aquest període es concretàs l'aspecte ornamental i escenogràfic del jardí. Pel que fa a la vegetació, hi relacionam l'adquisició de cirerers i pomeres, el 1846 i el 1848 respectivament (ARM, Marquès de la Torre, Montenegro, 111-M), i de setanta-dos xiprers, el 1850, que s'emprarien per a formar les bardisses en topiària de les cares frontals dels marges superiors. Alhora, la disponibilitat d'aigua permetria el disseny del sistema de brolladors que flanquegen l'escala. I, finalment, és en aquest període quan s'esmenta per primera vegada l'existència d'escultures; en la breu i concisa descripció d'Antoni Furió (1840: 120-121) fa esment a algunes estàtues antigues. Consideram que podria tractar-se dels lleons de pedra que es troben al primer replà de l'escala, les quatre muses que s'alternen amb hídries en els trams superiors i l'Apol·lo que corona l'exedra.

És important destacar aquesta qüestió perquè, representa una novetat respecte de l'etapa cardenalícia. Mentre que el destí museístic de les col·leccions fou exposat pel prelat en diferents moments –i apareix com a voluntat expressa en el seu darrer testament, signat a Palma, el 10 d'agost de 1806-, no hi ha cap menció al seu ús per

a l'ornat dels jardins. De fet, tant sols hem localitzat les restes d'una escultura en els jardins que es dissenyà en el context cardenalici. Es tracta d'una peanya de fang cuit amb la inscripció "PALMA" (Figura 244), que relacionam amb una figura de Pascual Cortés documentada el 1800. Molt probablement, és la base de la representació al·legòrica de la ciutat de Palma, com a protectora de les arts, que l'escultor va dissenyar com a homenatge al mecenes.<sup>334</sup>

La conjugació de tots els elements aconseguiria donar forma al jardí més classicista de Raixa, hereu del programa inspirat per Antoni Despuig. A la tipologia d'origen renaixentista, s'hi sumava l'ús estructural de la vegetació per a configurar un amfiteatre verd, amenitzat pel joc de brolladors definit per les carasses de lleons i les piques a manera de copinyes. Així mateix, el programa escultòric dedicat a Apol·lo i les muses, dotava de contingut iconogràfic el jardí, relacionat amb al tema del Parnàs i les Belles Arts. El resultat seria, si més no, encara més italianitzant, projectant una imatge comparable a nombrosos jardins de vil·les.

Els mateixos viatgers vuitcentistes en remarcaren aquest aspecte. Gaston Vuillier va escriure: "Vaig recórrer els jardins, vaig admirar l'escala principal, de gust italià, decorada amb estàtues, gerros i fragments d'art antic; uns xiprers ombrívols i pins d'un verd intents en feien ressaltar la blancor" (1893: 48-49). Anys més tard, Nina Larrey, una turista americana establí el paral·lelisme amb Villa d'Este: "Then stem of Raxa is a stairway which mounts through the terraces, a miniature of the one at the Villa d'Este near Rome" (1927: 31).

Cal emmarcar en aquest període l'enjardinament de la zona immediata al flanc oriental del jardí d'Apol·lo, amb el qual es clouria el programa dels jardins superiors previst en el projecte de l'etapa cardenalícia. Els límits del nou jardí venen marcats per la balustrada del mur de contenció que tanca la terrassa de recepció. Coincideixen amb els del projecte, amb el que, tanmateix, són manifestes les

---

<sup>334</sup> En una carta dirigida al prelat, l'escultor explica les circumstàncies sota les que va decidir treballar l'escultura, pensada per ser trasllada al marbre, i els detalls de la representació. El document ja va ser publicat per Marià Carbonell (2013: 87), però no en va establir la relació amb la resta conservada.



diferències del disseny. Així, la idea del parterre de *broderie* és substituïda per un traçat que discorre per dins una zona boscosa. Des d'una consideració general, el conjunt d'ambdós jardins aconsegueix un caràcter més pròxim al jardí de la vil·la renaixentista, en el que es conjuguen el geomètric, com a màxima expressió de l'art, i la *selvática*, com a referent natural inspirador. Alhora, la recreació ens fa pensar amb la possible seducció per un primerenc sentiment paisatgista. Aquest aconseguiria la màxima expressió en el jardí de Sa Muntanyeta.

La urbanització del coster superior del jardí d'Apol·lo fins al cim del pujol suposaria l'ampliació més contundent en relació al programa setcentista. Les obres ja es devien dur a terme el 1839, perquè en l'esmentat inventari manuscrit del museu de Raixa, l'autor afirma que Tomàs dirigia les obres de construcció dels terraplens de les muntanyes. Els treballs es perllongar durant una la dècada de 1840 i finalitzarien a la primera meitat de la de 1850.<sup>335</sup> S'habilitaren petites terrasses o marjades, construïdes amb la tècnica tradicional de la paret en sec, però no aptes pel cultiu tant per les seves formes com per les petites dimensions, i es traçaren els camins en ziga-zaga, un de pujada i un de baixada. La concreció de la intervenció paisatgista vendria certificada amb la introducció de petites construccions que van fitant el camí de pujada, segons el següent ordre: una gruta artificial feta amb estalactites procedents de coves naturals, un mirador neoàrab, una reduïda ermita d'inspiració gòtica i un mirador amb façana inspirada en temple neoclàssic, que ostenta la data de 1854 i que marcaria el final de la intervenció.

La introducció de l'historicisme gòtic i, especialment, de l'arabisme, ens ha fet plantejar alguns dubtes en relació a la seva cronologia. No es pot descartar que la inclusió d'aquelles construccions es produís en dates posteriors; no obstant, la seqüència dels edificis respon a la lògica que es practicava en el context del jardí paisatgista. En conseqüència, si fos el cas, el mirador neoàrab de Raixa s'inclouria en el reduït conjunt de les primeres manifestacions inspirades pel romanticisme

---

<sup>335</sup> El 1842 es pagaven jornals al mestre marger Rafel i als seus manobres que es poden relacionar amb el marjament de Sa Muntanyeta (ARM, Marquès de la Torre, Montenegro, 111-M).

que es constaten a Mallorca a la dècada de 1840.<sup>336</sup> En qualsevol cas, el resultat escenogràfic de Sa Muntanyeta seria prou original en el context de Mallorca. Així es desprèn del relat de la visita a Raixa que féu Joan Cortada el 1845, que el va descriure com a “deleitable laberinto” (Cortada 1848: 231); a partir de llavors, la idea del laberint de Raixa apareix sovint en els textos de tot el vuit-cents. També fou un dels aspectes admirats per l’hereu de la corona d’Holanda, G. N. Alexandre d’Orange, que visità Raixa el 23 de setembre de 1857, i gaudí de les delícies de la cèlebre muntanyeta, segons recull Llabrés Bernal (V. III: 807-808).

En suma, la documentació i l’anàlisi de les restes materials ens permeten deduir que, durant l’etapa immediata a la mort del cardenal, es van construir la major part dels jardins de Raixa. L’extensió devia ser important, perquè el 1855 es documenten els pagaments al jardiner, Mateu Xamena (ARM, Marquès de la Torre, 125-M), del que no en tenim altre informació. L’activitat duta a terme significaria, per una banda la vehiculació dels aspectes que caracteritzaren el projecte il·lustrat; si bé, no se seguiren estrictament les pautes marcades en l’àmbit constructiu i de disseny, tal com testimonia J. M. Bover, es mantingueren vigents els seus trets culturals inspiradors, és a dir, la instal·lació del museu i l’interès per a introduir plantes aclimatades. El relat d’Antoni Furió resulta prou clarificador de tot el que oferia Raixa ja a la dècada de 1840:

Es verdad que desde algunos años a esta parte se ha mejorado mucho el predio, adornándole con variedad de jardines y huertos regados por deliciosas fuentes, en los que crecen árboles y plantas recientemente aclimatadas. Aves domésticas curiosas y raras, y sobre todo un monte lleno

---

<sup>336</sup> Catalina Cantarellas (1981: 423-425) va argumentar la primerenca acollida del neòrab a Mallorca, cap a la dècada de 1840 i amb testimonis, fins i tot, anteriors al goticisme. Els testimonis són exigus, perquè es concretà en la decoració d’interiors i en l’arquitectura efímera i, en suma, en contextos sotmesos a freqüents remodelacions. Tanmateix, el seu desenvolupament tendria lloc al darrer terç del segle XIX.

de arbustos y flores con algunas estátuas antiguas, hacen esta quinta más deliciosa; de modo que aún los que nada entienden de antigüedades, encuentran en ella mil objetos que les encantan los sentidos (...). (Furió 1840: 120).

Sens dubte, la formació cultural i artística del V comte de Montenegro i dels seus germans en els principis de la Il·lustració afavoriren la continuïtat del projecte. Amb tot, es deixa sentir el ressò de les noves suggestions d'un primerenc romanticisme que es va introduint a Mallorca a la dècada de 1840, les quals es concreten en una incursió en el paisatgisme, que ve representat per Sa Muntanyeta. La seqüenciació de petites construccions evoquen les etapes d'evolució històrica en sentit ascendent, des de la primitiva gruta fins al cim del pujol, coronat pel mirador classicista. Alhora, les torretes i miradors evidencien un altre aspecte definidor del paisatgisme: l'interès pel paisatge. Si bé l'obertura de les llotges en els casals de possessió pot ser considerat com a l'element més explícit del sentiment de paisatge en l'àmbit arquitectònic, aquelles estructures gramaticals s'interpreten també com a símbol d'ostentació senyorial i testimoni del panorama jerarquitzat de la ruralia mallorquina. En canvi, en el jardí de Sa Muntanyeta, el paisatge esdevé protagonista, part intrínseca de la concepció del jardí. Aquest seria un dels aspectes destacats per Vuillier o l'Arxiduc i és exemplificada en la descripció de Pau Piferrer i Josep Maria Quadrado:

Desde esta cima, y aun de todas las que componen el pensil y el camino, la vista se esparce por un espectáculo a la vez risueño y grandioso; y si la luz baja del sol poniente sale á iluminarlo por detrás de las vecinas crestas que quedan en la sombra, la ilusión sube de punto y todos los objetos hieren la imaginación con más viveza, al paso que el conjunto infunde mayor embeleso con la mayor armonía que entonces cobra. Los rayos vaporosos, brotando á la otra parte de aquel primer término oscuro, suavizan las

formas y doran el espacio y el sinnúmero de árboles que cubren aquella llanura, entre los cuales reina y se destaca el verde, ya plateado ya sombrío, de los olivos con armonía y quietud admirables, y con no escaso deleite del sentido. A trechos asoman relucientes las alquerías y casales, al fondo aparece como bordada en la orla de aquel tapiz inmenso la capital en que es dable distinguir sus chapiteles y las cúspides de su iglesia mayor; y remata el quadro la franja del mar, entonces vistosa y accidentada con los matices que sobre ella estampan las brisas, las nubes y los celajes vaporosos de la atmosfera. (Piferrer & Quadrado 1888: 969-974).

La dècada de 1860 marca una nova etapa en l'evolució del paisatge de Raixa. La documentació reflecteix el manteniment d'una important activitat constructiva, que serà finançada fonamentalment per Tomàs Despuig i Despuig, VIII comte de Montenegro, i per Ramon Despuig i Fortuny, IX i darrer comte i propietari de Raixa de la casa Despuig. Les diverses intervencions que es constaten tant en les cases com en els jardins, es desvinculen del projecte cardenalici en termes de contingut, encara que es manté l'esperit de modernitat. En els jardins es concreta amb la plena acceptació dels postulats del romanticisme, que es tradueix amb les pretensions monumentals i escenogràfiques així com en la potenciació dels aspectes decoratius.

Consideram que és en aquesta etapa quan s'ha d'emmarcar la conversió del safareig en llac, al manco pel que fa a l'enjardinament de la vessant immediata, amb la dotació de l'escala que culmina en l'exedra que s'eleva sobre la làmina d'aigua i el caminet que el voreja. No disposam de documentació explícita que ens permeti afirmar-ho amb rotunditat i, per tant, és revisable. Amb tot, hi relacionam unes obres que s'executen a l'aljub el 1869 (ARM, Marquès de la Torre, Montenegro, 89-M), les quals coincidirien amb la creació dels llacs de Canet i de Sa Coma.

Així mateix, l'esperit romàntic es revela amb la introducció de la runa per a la recreació d'escenografies des d'un sentiment lúdic més que erudit, i ve exemplificat en el jardí de Neptú. En aquest, l'argument escenogràfic principal són les dues petites construccions que es troben a la vora del petit safareig dedicat al déu de la mar. L'edifici, ara en runa, i les vores del safareig, estan formalitzats a partir de la concentració d'elements i materials de diferent cronologia, des del classicista o renaixentista, al gòtic i a l'islàmic, i, hem de suposar, procedents de diferents indrets i construccions històriques de Palma.

L'articulació del nou espai vendria sustentada per dues darreres intervencions: la completa urbanització del coster oriental, en la zona delimitada per la balustrada de merlets, i la prolongació del passeig de la Miranda, connectant els jardins des de la cota marcada pel límit de l'aigua, des de Neptú al gran safareig, passant per sota l'exedra d'Apol·lo. En la seva configuració es posà especial atenció en els aspectes decoratius, tal com delata el tractament pictòric dels murs i dels elements constructius, amb la recreació de parets de maons i de bandes decoratives.

Alhora, les fonts gràfiques i els estudis arqueològics documenten els canvis en els traçats. En aquest sentit resulta significatiu el jardí de la Llotja en el que, des d'un disseny regular i amb un eix fortament marcat, es va implantar un traçat basat en la fragmentació de les platabandes i els canvis en els recursos de delimitació: primer amb topiàries que després foren substituïdes per pedres rústiques (Figura 245). És també en el context de la dècada de 1880 quan es constata la compra de nombrosos cossiols, que es convertiria en un dels motius apreciats dels jardins de Raixa i que és testimoni encara en les fotografies de principis del segle XX (Figura 246).

Llavors, la fama de Raixa és ja inqüestionable i esdevé una de les possessions emblemàtiques de Mallorca. L'Arxiduc, en la seva exhaustiva descripció publicada al *Die Balearen* el 1887, resumeix les claus de l'èxit: "L'abundor d'aigua, la bellesa de la situació, l'esmerat artifici dels jardins i la proximitat de Palma es conjuguen per fer de Raixa una de les finques més belles de tota l'illa" (Arxiduc V. VIII: 322). En aquest marc es basteix la porta monumental d'estètica historicista i gust neogòtic,

construïda el 1898 sota la promoció del IX comte de Montenegro. Aixecada en el límit de la possessió, en la línia del mur que estableix la confronta amb Biniatzar, la seva habilitació implicà una darrera gran modificació en la configuració enjardinada de l'accés. Una fotografia datada a les acaballes del segle XIX, presumiblement, just abans de l'existència de la porta, mostra un curt passeig delimitat amb plataners ja prou alts, encara que l'amplada reduïda dels troncs delaten la seva joventut. A la meitat es veu encara l'antic portell, coronat amb lleonets de pedra que, en posterioritat, foren traslladats al darrer tram de l'escala del jardí marjat. També s'aprecia l'alçada original del jardinet tancat, en una cota inferior; precisament, consideram que seria en ocasió de la reforma monumental quan s'elevaren els murs perimetrals i es condemnà el presumible pas que es formava a l'extrem superior de l'antiga escala situada a l'angle nord-oriental del jardí.

#### 14.6 Conclusions

En la llarga història constructiva de Raixa, la creació del paisatge artístic i dels jardins en particular van assumir un pes decisiu en la seva configuració escenogràfica. En l'ideari cardenalici, foren una de les concrecions de la seva contribució al progrés cultural, artístics i científic. Tot i que el projecte no es completà i que s'ha criticat en la resolució material –Byne (1928: XXII) menysvalorà l'obra de la pedra i el treball escultòric de l'escala-, és inqüestionable que, en l'àmbit teòric, cal valorar la proposta com a renovadora i de radical modernitat. A parer nostre, el fet es sintetitza en tres condicions:

- Primer, perquè es constata la plena consciència del jardí com a espai artístic i com a construcció arquitectònica, d'acord amb el plantejament del jardí classicista. L'existència de projectes, encara que no tots es coneguin, verifica que el projecte fou confiat als arquitectes amb l'objectiu de proposar el model segons les normes de la bona arquitectura.

- Segon, perquè va significar el replantejament del jardí de la possessió en termes tipològics, de traçat i de disseny. Els aspectes apuntats són exemplificats en el projecte atribuït a Giovanni Lazzarini. La proposta del jardí esglaonat era una solució completament innovadora en l'àmbit illenc, alhora que la resolució del jardí immediat a manera de gran parterre, apuntava a nous canons en el traçat, en un context en el que encara era majoritari el jardí tancat i de traçat en creu. Alhora, els refinats brodats, indiquen una clara superació de les espesses topiàries que dominaven les grans creacions setcentistes, com a Son Berga o en el jardí de les murteres de Son Moragues. En conjunt, el projecte constitueix un dels màxims exponents del jardí neoclàssic a l'illa, per la seva reelaboració d'una tipologia de gènesi renaixentista i per l'estètica del seu disseny.
- Tercer, per l'avanç que implica en constituir-se com a motiu essencial de la transformació morfològica del territori, més enllà de qüestions d'orde exclusivament productiu. Si bé inicialment els plantejaments del cardenal no foren acollits amb entusiasme, tal com proven les dificultats de William Walsh en disposar d'un petit espai per a l'experimentació, l'èxit del projecte paisatgístic s'imposà finalment com a motiu essencial per a la construcció d'un nou sistema hidràulic. Aquesta consideració es pot fer extensiva a les actuacions desenvolupades pels successors del cardenal i exemplificada en la modificació dels pendents naturals i la construcció de marges, terrasses i terraplens.

La voluntat de modernització artística es manté al llarg del vuit-cents sota la promoció dels següents propietaris. Primer, dirigida a la culminació dels camps sobre els quals s'articulava el projecte cardenalici i després, ja en el darrer terç de la centúria, revestit de nous plantejaments programàtics. En el decurs del procés s'observen novetats i canvis, tant pel que fa a l'àmbit estilístic com pel que afecta al destí i a les funcions concedides als jardins. Inicialment, les intervencions tendiren a refermar els trets classicistes en les obres finançades pel cardenal. Paral·lelament,

les noves creacions s'establiren d'acord amb les primerenques premisses del romanticisme. Aquesta va ser la tendència artística que guià les actuacions posteriors.

El canvi d'orientació estilística és exemplificat tant en els traçats com en l'aspecte formal de les senzilles construccions i, en conjunt, s'articulen sobre una nova apreciació del paisatge com a part de l'experiència recreativa i sensual del jardí. D'aquí la importància de les terrasses, alhora que constitueix l'argument principal del discurs de Sa Muntanyeta; en ella, les diverses fàbriques omplen de contingut lúdic el recorregut, mentre que en l'elecció del lloc precís de la seva ubicació, s'erigeixen com a vertaders miradors.

Entre el programa cardenalici i les darreres intervencions s'aprecia també un canvi radical pel que fa al destí dels jardins; si en el marc il·lustrat la voluntat artística anava acompanyada –o revestida– d'utilitat pública, en la darrera intervenció documentada, promoguda pel IX comte de Montenegro, delata un evident sentit d'ostentació, justament en el moment en què la capacitat econòmica de la casa noble havia minvat fins al punt d'haver de vendre la possessió pocs anys després. Finalment, en el procés s'observa una minva de l'original entitat estilística que havia definit el projecte cardenalici.

Totes les qüestions esmentades vénen reflectides en l'evolució que va seguir el jardí d'Apol·lo. Donat que es convertí en un dels principals reclams dels jardins de Raixa, n'existeix un vertader corpus iconogràfic i literari (Figura 247). La primera representació coneguda és el dibuix de Gaston Vuillier, que publicà el 1889 a la revista *Le Tour du Monde*, en l'assaig titulat "Voyage aux îles Baléares".<sup>337</sup> El jardí es mostra completament acabat i de marcat classicisme. L'escala defineix l'eix ascendent que culmina a l'exedra dominada per la figura del déu Apol·lo, mentre

---

<sup>337</sup> En realitat, l'article data del 1888, amb text i il·lustracions inèdites de l'autor. Tots els dibuixos s'elaboraren a partir dels seus propis apunts i de les fotografies cedides per M. Sellarés i M. Torres, fotògraf de Palma [Consultat a [www.gallica.fr](http://www.gallica.fr). 05/05/2016]. L'assaig es completà amb dues entregues dedicades a Menorca i Cabrera, i a les Pitiüses, publicades el 1890. Els textos van ser retocats i reunits per a la publicació del llibre *Les îles oubliées*.



les bardisses ben retallades, cobreixen les filades horitzontals dels marges configurant la imatge d'un amfiteatre verd, que es tanca al cim amb filades espesses de xiprers. A l'efecte classicista hi contribueix el repertori ornamental, amb els brolladors de carasses, les hídries realçades sobre columnetes i, sobretot, la iconografia recreada amb les escultures de quatre musses i el mateix Apol·lo, acompanyat per dos ninets.

Aquesta configuració essencial es pot veure també a les fotografies de finals de la centúria, que ens permeten apreciar altres aspectes; en la fotografia del 1897, l'home que hi apareix està mirant l'entorn amb prismàtics, de manera que es pot interpretar la funció de "belvedere" que es concedeix a l'escala. Un any més tard, s'ha produït un canvi en el repertori escultòric de l'exedra, amb la instal·lació de dos bustos flanquejant la figura del déu. Justament, l'aquest serà el punt on es concentren la majoria dels canvis, amb l'elevació de la base sobre la que s'aixeca Apol·lo, i sobretot, pel que fa al repertori escultòric i ornamental. Així, en els primers anys del segle XX, els bustos han estat desplaçats als laterals de l'exedra i el seu lloc ocupat per hídries. Alhora, s'han incorporat dues columnes a ambdós extrems superiors de l'escala, les quals contribueixen a emmarcar visualment el punt focal de la construcció. Finalment, en les fotografies de la dècada de 1930 es veu com s'han afegit quatre columnes rematades amb hídries, dues a banda i banda del déu.

Un altre aspecte que es va modificant amb el temps és el diferent tractament de la vegetació. Sembla evident que, ja des de la primera dècada del segle XX, les bardisses retallades han anat perdent el pes dominant en la conformació estructural del jardí; algunes s'han deixat créixer, altres han desaparegut deixant vists els rústics marges de paredat en verd sense cap tipus de referit. Àdhuc, s'incrementa la presència del arbres, els quals van ocupant les terrasses, progressivament. Es desdibuixa així la imatge de l'amfiteatre verd, per configurar un pujol frondós amb una escala central que, paral·lelament, derivarà en l'anul·lació de la funció de mirador.

L'evolució constitutiva del jardí és reflectida a través de la literatura. Els viatgers vuitcentistes en perceben una impressió clàssica, que encara es manté entre alguns visitants de principis del nou-cents, tal com hem vist en la comparació que féu Nina Larrey amb Villa D'Este (1927: 31). No obstant això, ja des de finals de la centúria anterior, els artistes romàntics hi comencen a apreciar un cert decadentisme, propiciat per la frondositat, l'humitat i les calcificacions provocades per l'aigua, que s'avenen amb els ideals estètics del moviment. El testimoni més representatiu és el de Santiago Rusiñol, que visità Raixa el 1893 per primera vegada, i a la que hi tornà en repetides ocasions a pintar els jardins. Descriu el conjunt amb els següents termes:

Es una casa tranquila, de augusta tranquilidad, severa y risueña al mismo tiempo y sencilla como una casa de campo. Su adorno está en el jardín, bello como el jardín de los poetas. Por él suben altísimas escaleras, y vese en él, ya una estatua llena de musgo o en sombreada plazoleta, ya un león decorativo o un jarrón del renacimiento: aquí se levanta una glorieta íntimamente guardada por la hiedra; más arriba pasa un muro de cipreses, sirviendo de fondo oscuro a los balustres y desprendiendo el aroma clásico del árbol de la tristeza. Adivínase allí la ciudad muerta, de una opulencia grandiosa, vense los restos de un espectáculo de neo-romanticismo, y uno cree vivir en tiempos que ya depasaron. Y sin embargo, ese olvido del presente y ese aroma que llega allí del pasado, son el principal encanto de aquel sitio. Respírase allí tal sosiego, el ruido del mundo está tan lejos, que es aquella quietud el bálsamo para la vida, y es aquel rincón de tierra como un claustro del paisaje. En él se logra lo que es difícil de lograr en este final de siglo: una paz completamente absoluta, vestida de grata melancolía, un lacio abandono del cuerpo y una muerte de ambiciones, que el aroma del azahar, el aire, la sombra de la colina, la vista de una llanura sin pliegues, todo convida a tenderse en brazos de aquella naturaleza tan cariñosa y tan amante para el hombre, todo llama en aquella placidez armónica, a una

muda contemplación, todo convida al amor de un sueño de vida eterno (Publicat per Casacuberta 1996: 8-9).

Sens dubte, el procés de degradació que experimentà la finca arran de la minva de la capacitat econòmica dels propietaris i, molt probablement, per la incomprensió dels trets que caracteritzaren la intervenció classicista, van contribuir a reafirmar el discurs romàntic. Ho expressà nítidament Antonio Méndez Casal en un article sobre el mecenatge del cardenal publicat el 22 d'abril de 1923 al diari *ABC*. Atret per la col·lecció d'antiguitats, visità Raixa diverses vegades el 1912; anys després hi constata la transformació, amb la següent reflexió:

Mis visitas transcurrieron en medio de una sensación de necrópolis que invitaba fuertemente al silecio... La impresión constante era de muerte (...). Raixa es de una gran belleza, pero de una belleza morbosa y triste. Aquel ambiente recuerda la Isla de los muertos, de Arnolfo Boecklin. ¡Quien había de decir al cardenal Despuig que su obra, pensada y desarrollada en clásico, andando los años había de ser contemplada como la cosa de la que emana un fuerte aroma de romanticismo! (Méndez 1923: 8).

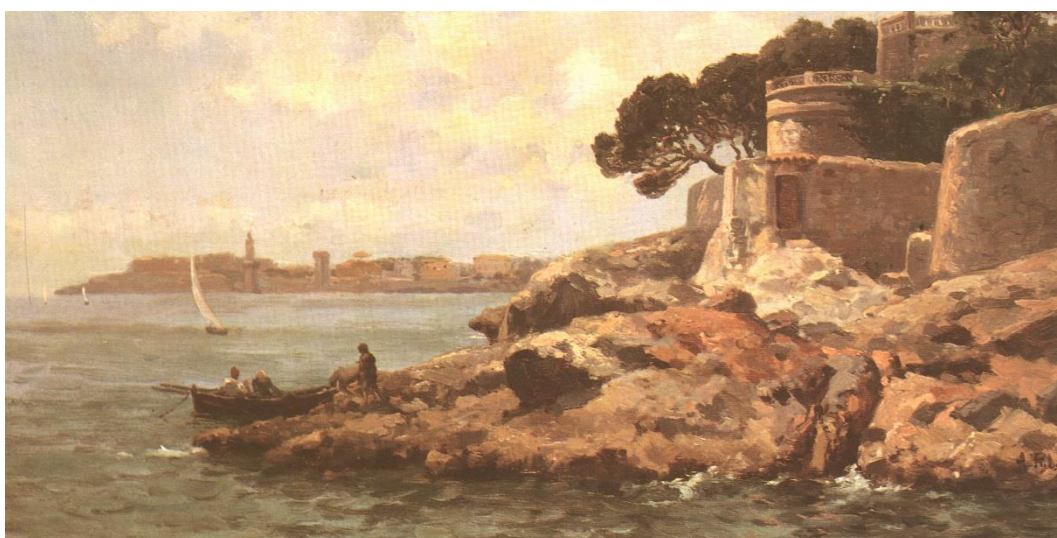
Paral·lelament, s'anà manifestat una visió crítica de Raixa, tant en l'aspecte arquitectònic com en el paisatgístic. Amb tot, no implicaria restar-li valor com a referent patrimonial de l'illa, però sí rebaixar-ne el discurs grandiloqüent. De la nova situació és prou representatiu el relat d'Arthur Byne, malgrat que són evidents algunes errades en l'argumentació històrica, en reproduïm alguns fragments:

Los escritores mallorquines han prodigado sus alabanzas a Raixa y sus jardines, comparándolos con las mejores villas italianas. Sin embargo, el

encanto de Raixa deriva tan sólo del romántico decadentismo de su bello emplazamiento. La casa, con excepción de unos pocos detalles italianos, está resuelta con sencillez; ofrece la típica estructura de la Isla, construída en torno a un gigantesco patio; enfrente y por debajo corre una arquería; detrás y por encima un extenso y encantador jardín formando una terraza. El trazado entero se adapta perfectamente a la Isla y a su tradición. Nada ganaría la obra con ser más recargada y pretenciosa, más italianizante (...).

El jardín de la terraza comienza al nivel del piso principal o del salón, cuyas ventanas se abren a un primer plano plantado con naranjos y limoneros. Desde allí, en un mismo eje con la puerta, asciende una escalera de piedra de cierta monumentalidad; en cambio hacia el Sur, en el límite de la terraza, se inicia una rampa de fácil acceso. Tanto la disposición general como los detalles son tipos de la jardinería romántica de fines del siglo XVIII, sin que falten las ruinas arquitectónicas artificiales, entonces tan en boga. El magnífico vuelo de la escalera, sombreado con hermosos árboles, es impresionante, pero la labor de la piedra es floja en sus detalles y las figuras escultóricas resultan insípidas (...). La mayor superficie de agua de Mallorca, los árboles de sus orillas, con sus animados reflejos, el templete de mármol y las balaustradas medio derruidas crean el clima conveniente para el romanticismo de este jardín (Byne & Stapley, 1928: XXII-XXIII).

En definitiva, podem concloure que, a mesura que es perdia l'entitat estilística, els jardins de Raixa esdevenien el lloc ideal del romàntic. Tanmateix, ambdues circumstàncies s'alimenten per convertir Raixa en un dels referents culturals i patrimonials de la Mallorca contemporània.



Làmina XI. Antoni Ribas, *La punta d'El Terreno*. C. 1901. Col·lecció particular.



## 15 Els jardins de Can Rubert

Can Rubert és una finca urbana que ocupa una part del que va ser el raval El Terreno, el primer terreny que s'establí a la costa de Bellver a la segona meitat del segle XVIII i que donà nom al barri d'estiueig de Palma que es configurà en el decurs del segle XIX. Des del 1924 és un centre d'acollida i d'educació de menors, en l'actualitat gestionat per la Fundació Natzaret, que n'és també la propietària. Està situada a la punta meridional del barri i forma un polígon de forma vagament triangular i de topografia desigual que es desenvolupa en dos plànols: una gran terrassa horitzontal situada sobre el nivell de la mar i un plànol inclinat que descendeix fins a cota zero.

Els seus límits vénen definits per: a l'oest, a la cota més alta, l'Avinguda Joan Miró, de la qual se separa per una alineació de cases unifamiliars; a l'est, a la cota més baixa, el Passeig Marítim; al nord, per una paret que discorre en línia recta des de l'extrem occidental fins a l'oriental; i l'angle sud-occidental queda tancat per un nucli de cases construïdes sobre el vessant de la cala de Can Barbarà, mentre que l'altra meitat és definida pel talús de l'antiga baixada a la mar (Figura 248).

Al llarg del segle XIX el conjunt es va estructurar en una casa senyorial puntualitzada amb elements classicistes, un gran hort i diversos jardins que recollien el gust eclèctic, entre formal i romàntic, de la burgesia benestant. El canvi d'ús esdevingut amb la dedicació com a centre d'acollida d'infants orfes, implicà l'adequació dels edificis existents i la construcció i habilitació de noves instal·lacions, algunes de les quals se superposaren a l'antic hort i jardí, amb la consegüent pèrdua d'espais i estructures originals. Dels edificis i traçats històrics dels espais verds, es conserven la casa urbana, part de l'hort i dels jardins. A la terrassa superior s'hi emplacen el conjunt d'edificis i les instal·lacions annexes, juntament amb l'hort i un jardí.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> La casa i una part del jardí estan inclosos al *Catàleg de protecció d'edificis i elements d'interès històric, artístic, arquitectònic i paisatgístic de Palma* amb la denominació Natzaret. Can Rubert, clau 19/09 i grau de protecció B.

L'antiga casa urbana és de planta rectangular, amb eix longitudinal nord-sud, en la que hi destaca una torreta que s'eleva en el punt central de la coberta en teulada. Presenta tres costats lliures amb façanes de composició senzilla, segons els criteris de simetria i axialitat; la principal, orientada al sud, és d'inspiració classicista amb una llotja de triple arcada de mig punt, coronada amb frontó triangular on s'obren dos òculs semicirculars (Figura 249). Al costat posterior de la casa hi ha adossat un edifici de construcció moderna (1960), que segueix el mateix eix marcat per l'antiga edificació i és d'igual alçada. Immediat a la façana occidental i en sentit transversal hi ha l'antiga capella –ara habilitada per a tallers de la Fundació–, que es bastí el 1925. L'antic habitatge rústic –en l'actualitat ocupat per la impremta i les oficines de la Fundació–, s'aixeca alineat a l'Avinguda Joan Miró. Entre el conjunt d'edificis es forma un pati semi tancat, enjardinat i ornat amb algunes columnes. Immediats al nucli edilici hi ha un aparcament i, a l'altra banda, un petit camp de futbol.

L'hort es desplega a la zona septentrional del conjunt fins al límit nord-oriental, estructurat en una sèrie de terrasses construïdes en diferents cotes. El jardí es troba contigu al costat oriental de les cases, constituït per un llarg parterre que finalitza en el mirador anomenat de la Senyora i forma una punta sobre el roquissar. El talús que descendeix fins al Passeig Marítim forma una franja que s'estén des de l'angle sud-oriental fins a la meitat de la finca, en el punt que marca l'eix oriental. És el jardí de baixada a la mar, de traçat laberíntic i limitat per un mur de contenció construït sobre el roquissar de l'antiga línia de mar (Figures 250 i 251).

Aquest espai va ser objecte d'un projecte de restauració que s'executà entre els anys 2007 i 2008, a l'empara de l'esmentat programa d'*Adequació i Restauració dels jardins tradicionals de Mallorca* impulsat pel Consell de Mallorca. A l'angle nord-oriental la disposició inclinada queda interrompuda per una antiga pedrera, que forma una depressió de murs verticals en sensible corba i una esplanada semi tancada per una torreta circular que s'aixeca a l'extrem d'un espigó. En l'actualitat està ocupada per un centre d'oci nocturn.



L'acurat sentit artístic juntament amb la seva ubicació, tancant la rada de Can Barbarà, convertiren Can Rubert en una fita paisatgística de la línia de mar i motiu de recreació preferent dels escriptors, artistes i viatgers, els quals en fixaren la imatge en el seu moment àlgid, entre les darreres dècades del vuit-cents i principis del nou-cents. En les diverses perspectives, s'hi destaquen el seu pinar i els miradors aixecats damunt el roquissar, tal com es veu a les pintures d'Antoni Ribas i Joaquim Mir (Làmina XI; Figura 252), en alguns plats de la fàbrica de ceràmica "La Roqueta" i en les fotografies fetes des de la badia (Figura 253). Així mateix, els jardins foren representats per Santiago Rusiñol, Joan Bauçà i Joan Fuster entre molts altres, destacats per Gaspar Melchor de Jovellanos (1999), Charles W. Wood (1888) o el mateix Santiago Rusiñol (1913), i minuciosament descrits per l'Arxiduc (1882).

El conjunt, i particularment els jardins, ha sofert importants modificacions i s'han produït algunes pèrdues a causa del canvi d'ús de la finca com a centre d'acollida d'infants orfes, i com a conseqüència de la urbanització del Passeig Marítim. Tot i això, Can Rubert és un dels pocs testimonis de la residència suburbana de la burgesia vuitcentista i de la creativitat desplegada en l'art de la jardineria a Mallorca. Al seu valor patrimonial s'hi suma el fet de constituir una fita històrica del paisatge original de la línia de costa de la badia de Palma.

Tal com hem esmentat, totes aquelles circumstàncies es van defensar per a la declaració de Can Rubert com a Bé d'Interès Cultural en categoria de Jardí Històric. Però en l'argumentació es detecten algunes dificultats en la identificació d'alguns elements i en la seva classificació estilística. Així mateix, la delimitació del bé s'estableix amb una certa incongruència que pot ser perjudicial, en un futur immediat, per a la seva efectiva protecció. Ambdós aspectes es reconsideren en el present anàlisi historicoartística, amb l'objectiu de resoldre alguns interrogants i d'establir els límits precisos de l'element. La lectura i la interpretació de les estructures i dels elements conservats es recolza en la nombrosa documentació existent. A les imatges i descripcions literàries esmentades, s'hi afegeix el fons documental de l'Arxiu Rubert que es conserva a la Fundació, bàsicament de

caràcter econòmic i que inclou un fons fotogràfic que abraça un període entre les dècades de 1930 i 1960. Malgrat tot, com és ja habitual, en el gruix de la informació no es determinen les qüestions relatives a la cronologia ni a l'autoria dels jardins. No obstant això, l'anàlisi de la informació directa i de la indirecta ens han permès formular algunes hipòtesis i elaborar-ne una proposta de restitució en el seu moment àlgid, això és, entre finals del segle XIX i principis del XX (Figura 254).

### 15.1 Evolució històrica i configuració paisatgística

Tal com s'ha explicat en el capítol dedicat a les residències suburbanes, la gènesi del conjunt actual de Can Rubert es remunta al 1769, quan el Reial Patrimoni establí una garriga d'uns 10.500 m<sup>2</sup> al canonge Jaume Oliver, que sol·licità per la seva situació vora la mar i per ser un lloc saludable i airejat. Hi formà el rafal El Terreno, majoritàriament destinat al conreu, i hi construí una senzilla casa per a banys de mar (ARM, ECR-581, f. 166). La finca és l'única que apareix ja delimitada en els mapes de finals del segle XVIII en la línia de costa de Bellver, entre el Llatzaret i Porto Pi. Després de successius canvis de propietat, el 1807 la va adquirir el cardenal Antoni Despuig, que la mantingué fins a la seva mort, esdevinguda el 1813. Tot i que tradicionalment se li havia atribuït la construcció de la casa i els jardins, a la llum de la documentació, consideram que la seva intervenció degué ser mínima i no tingué transcendència en l'àmbit paisatgístic.<sup>339</sup> El 1814, Jaume Sitjar la comprà en pública subhasta (ARM, ECR-588, f. 149), qui la vengué un any després a Joana Anna Vidal Serra de Marina pel preu de 1251 lliures. Aleshores, es comptabilitzà una superfície de 14.000 m<sup>2</sup>, ocupada meitat i meitat per sembrats i pastures (ARM, Protocols D-1525, f. 65v.).

La interpretació de la documentació ens permet constatar que la finca va seguir un procés de transformació des d'un ús bàsicament agropecuari, propi d'un rafal, fins a la configuració d'una vertadera residència d'esbarjo amb casa senyorial, hort i jardins. Aquestes circumstàncies es produïren a partir del 1840, quan la finca passà per via testamentària als germans Joan i Andreu Rubert i Lledó. Membres destacats

<sup>339</sup> Val a dir que les referències a la finca El Terreno són inexistents en tota la documentació privada del cardenal. Tant sols, apareix en la relació d'immobles del seu testament.

de la burgesia benestant de Palma, ambdós foren regidors de l'Ajuntament de Palma i Andreu en va ser el primer batle constitucional el 1812.<sup>340</sup>

Sota la seva promoció s'amplià la casa, es reformà l'entorn dels jardins i es van definir els límits del que avui és la Fundació Natzaret.<sup>341</sup> Tot i que la divisió de l'herència no es produí oficialment fins al 1861, sembla que Joan va portar la iniciativa de les reformes. El calat de les intervencions s'evidencia amb el canvi de denominació de la finca El Terreno pel de Can Rubert. A la mort de Joan Rubert, ocorreguda l'any 1870, heretà la finca el seu fill Joan Rubert i de la Peña (mort el 1899). Durant aquest període es documenta ja el seu ús com a residència d'estiu, amb els jardins associats a la casa del senyor, i com a hort productiu.

Del manteniment dels espais verds se n'ocupava l'hortolà a través del sistema d'arrendament. Estan documentats els contractes de 1876, en favor de Bartomeu Rigo i Ferrer, i el 1886, signat per Pere Joan Rigo i Vicens, fill del primer. Ambdós documents han esdevingut essencials per emmarcar cronològicament alguns elements del jardí i documentar-ne d'altres ja desapareguts, així com conèixer els cultius i l'ús senyorial de l'hort.<sup>342</sup>

Pressuposam que, cap a principis de la 1880, els jardins estaven completament acabats i els espais verds s'estenien per tota l'extensió de la finca. En aquest sentit

---

<sup>340</sup> Joan era home de negocis i tenia diverses possessions a la part forana de Mallorca, entre d'altres la de Son Prom a Sóller, dedicada a la producció de carbó i de taronges amb què comerciava amb França (ARM, Arxiu Peretó de Vidal, Correspondència privada de Joan Rubert, lligall 17). Per aquest motiu, Joan Rubert s'implicà com a promotor en la millora de la carretera que unia aquella població amb Palma; un projecte que tractà, juntament amb altres propietaris, amb el mestre d'obres militar Pere d'A. Peña, tal com es desprèn de la seva correspondència tant amb l'amitger de la finca de Sóller com amb el seu fill Joan, qui passà llargues temporades a Son Prom.

<sup>341</sup> Paulatinament, es va anar segregant la finca en petites parcel·les destinades a la construcció de casetes d'estiu amb hort o jardí, amb la qual cosa es modificaren el límit occidental, confrontant amb el camí de Porto Pi o carretera d'Andratx, i el vessant meridional que donava a la caleta. El procés s'inicià el 1855 amb la venda d'un tros de la possessió a Manuel Samper i a Joan Estades a la part de Can Barbarà. Les successives vendes i establiments estant documentats en els contractes que es conserven a l'Arxiu Rubert.

<sup>342</sup> Documents 14 i 15 de l'Annex documental.

és rellevant la descripció de Can Rubert que l'Arxiduc va incloure al *Die Balearen*, publicat el 1882; s'hi referia com la finca més ben situada d'El Terreno i en destacava la cura que s'havia posat en l'embelliment de l'entorn de manera que assegurava "hom sembla trobar-se en una residència turca" (Habsburg 1954: 301). La lectura atenta de la descripció és la font de referència bàsica per conèixer les característiques originals dels jardins.<sup>343</sup> Així mateix, la configuració general de Can Rubert és representada en l'esmentat plànol de l'entorn de Bellver del 1889. En aquesta època es diferencien, a més de l'hort, un petit jardí tancat, immediat a la casa urbana, un pinaret, diversos miradors, el jardí que es desplega en el talús de baixada a la mar i el jardí del Pirata, bastit a l'antiga pedrera.

La configuració general de Can Rubert es va mantenir fins a la segona dècada del segle XX. Per voluntat testamentària, Carme Rubert i Sureda, filla i hereva de Joan Rubert i de la Peña, que morí sense descendència, deixava la finca per a ús benèfic en favor dels nins orfes. A partir de les hores, va passar a ser gestionada per l'Església, que finalment es va reconèixer com a propietària, i el 1924 es fundà l'Escola de Natzaret.

El nou destí de la finca implicà l'execució d'obres de reforma; algunes es van dur a terme de forma immediata o gairebé, com la construcció de l'esmentada capella i una pista d'esports immediata a la casa -ara aparcament de la institució-, mentre que d'altres s'executaren en diferents etapes. Amb tot, el jardí de baixada a la mar es va mantenir inalterat, mentre que el jardí del Pirata es va anar desmantellant a partir del 1944, quan s'hi construí un niu de metralladores per ordre de la Comandància de Fortificacions, dins el pla de defenses previstes en el marc del conflicte de la Segona Guerra Mundial.

---

<sup>343</sup> Document 16 de l'Annex documental.

## 15.2 L'hort i els jardins de dalt

De tots els espais verds que configuraven la terrassa superior de Can Rubert, se'n conserven la major part de les marjades de l'hort i només un jardí molt transformat respecte de l'original. Tota la zona septentrional forma està ocupada per l'antic hort, delimitat per un pedrís transversal a les cases, que és configurat per marjades que salven el desnivell del terreny, des de la cota més alta on hi ha les cases, fins al mur de tancament de la finca. Hi ha, per una banda, sis terrasses quadrangulars, que es despleguen en dos grups de tres als costats d'un caminal, parcialment desaparegut, que culmina a la caseta de l'hort (Figura 255). Per altra banda, la franja que finalitza a les parets de l'antiga pedrera, s'organitza amb l'alineació de quatre marjades, una longitudinal i les tres restants disposades a manera de ventall, resseguint el perfil corb del límit del terreny; es tanca amb una marjada ocupada per caseta per a animals (Figura 256).

El jardí, que ocupa la zona oriental de l'antiga casa dels senyors, es desenvolupa en sentit longitudinal cap a l'est, en tres espais diferenciats. Una primera platabanda paral·lela a la façana, delimitada per un caminal on creixen dues oliveres. A continuació hi ha ampla una esplanada de gespa, entre caminals (Figura 257); el septentrional es tanca en una exedra on hi ha una peanya, antigament coronada amb una escultura, des de la que s'obre un passeig cap a l'angle nord-oriental del jardí (Figura 258.). Hi ha plantats alguns garballons i està ombrejada per exemplars de pins, pebrers bords, tamarells, oliveres i iuques, i conserva restes d'altres jardineres definides per pedres rústiques, juntament amb alguns pedrissos i una taula de pedra (Figura 259).

Separat per un caminal, el jardí culmina en un mirador, dit de la Senyora, que s'aixeca sobre una torreta des de la qual s'obté una àmplia panoràmica envers la badia i la ciutat de Palma. És un espai de planta poligonal, autònom, delimitat per un portell de quatre pilastres de secció quadrangular amb capitells piramidals rematats amb hídries de terrissa i tancat amb reixes de ferro forjat. L'espai mostra un acurat tractament artístic, amb jardineres perimetrals i balustrada, amb el sòl

emmacat entre cintes de pedra viva en disposició romboïdal (Figures 260, 261 i 262).

Hort i jardí han sofert modificacions de calat, tant pel que fa a la configuració formal i a la desaparició d'elements, com pel que es refereix al concepte del jardí com a part de l'espai senyorial. A manca de fonts documentals directes, per a la seva anàlisi històrica són prou aclaridors els esmentats contractes d'arrendament de l'hort, de 1876 i 1886. Històricament, ambdós espais constituïen unitats físicament diferenciades. En la clàusula 14 dels contractes, s'explicita l'existència d'un mur de separació, del que en resta el pedrís que tanca el caminal septentrional del jardí. Malgrat tot, l'hort era també destinat al gaudi senyorial, tal com es desprèn de la seva morfologia constructiva i de la informació escrita. Les traces del seu caminal central demostren que es perllongava fins a la casa senyorial, probablement tot cobert per una pèrgola de ferro forjat, de la que només han perdurat els ancoratges en el darrer tram que culminava a la caseta de l'hort.

Aquesta seqüència presenta també un singular tractament formal: en les marjades que delimiten el caminal es contraposen els xamfrans corbs i en angle recte, que particularitzen els marges com si es tractàs de platabandes de jardí (Figura 263). Tal com veurem, el suggestiu joc de línies rectes i corbes per a definir altes marjades s'estableix com a tret diferencial del jardí de baixada a la mar. Mentrestant, la caseta presenta un aplacat amb grans lloses de pedra que doten d'un aspecte orgànic i en realcen el decoratiu, com si es tractés d'un element de jardí (Figura 264). Val a dir que, la mateixa disposició en ventall de les tres marjades de l'extrem de la pedrera, respon més a criteris decoratius que funcionals propis de l'hort.

En els dos contractes d'arrendament hi trobam les claus per a la interpretació. Els termes i condicions determinen que l'arrendatari s'obligava al manteniment de l'hort, però també a la cura del jardí, tancat al trànsit humà i a la pastura dels animals. En canvi, el propietari podia, lliurement, gaudir dels fruits de l'hort i determinar-ne les millores. Pel que fa a la caseta, en els estims que acompanyen el contracte, es diu que es feia servir com a viver, però en l'articulat apareix citada com a gruta; així es comprèn el tractament orgànic aplicat a les parets exteriors.

Finalment, un sementer de fruiters quedava reservat a l'ús exclusiu del senyor. A jutjar per algunes fotografies de la dècada de 1960, es pot deduir que els arbres estaven en la marjada superior, al costat de la casa senyorial, on actualment hi ha superposat un jardí delimitat amb pilars (Figura 265).

En relació al jardí, en el contracte de 1876 apareixen citats un jardí tancat i la porció denominada el Pinaret, tancada de paret, mentre que en el de 1886 s'hi afegeix el mirador de la casa urbana. Les traces encara visibles, juntament amb el concurs de la documentació gràfica, ens permeten proposar a tall d'hipòtesi tres etapes constructives i fixar-ne l'emplaçament i límits inicials.

El jardí tancat està completament desaparegut. Gràcies a algunes fotografies anteriors a la dècada de 1930, conservades a l'Arxiu Rubert, sabem que s'estenia immediat a les façanes de meridional i occidental de la casa senyorial, delimitat amb una combinació de llenços de paret i reixats (Figura 267). A parer nostre, la construcció del jardí es pot emmarcar en el context de la reforma de la casa urbana que es produí a meitats del segle XIX. El 1847, Joan Rubert sol·licitava permís, concedit un any després, "para en una casa de recreo que posee dentro de la zona militar del Castillo de Bellver inmediata a la orilla del mar, construir una sala en lugar de la azotea, y cubrir un hoyo que està dentro de su propiedad, poniéndole un brocal para aprovechar las aguas llovedizas".<sup>344</sup> Pressuposam que va ser en aquest moment quan es va redefinir la façana principal de la casa, caracteritzada per la llotja a l'extrem de la sala de l'edifici. Dels aspectes decoratius se'n va encarregar el pintor Josep Planella, amb taller a Barcelona, que també treballava aleshores pel Teatre i el Casino de Palma (ARM, Arxiu Peretó de Vidal,

---

<sup>344</sup> La sol·licitud anava acompanyada del projecte i plànol de situació, però no hi consta a l'expedient conservat. L'enginyer militar que signà l'informe feia constar que efectivament, la construcció no perjudicaria els focs del castell de Bellver, per la qual cosa no posava objeccions per a la concessió del permís (AIMB, 508/3). Val a dir que uns anys abans, el 1845, una antiga portassa va ser reconvertida en casa rústica per a habitatge de l'hortolà. El permís concedit per la Reina, establia les restriccions habituals de construccions en la zona polèmica relatives a l'estructura i a l'alçada màxima, a les quals ja ens hem referit en tractar l'evolució urbana d'El Terreno (AIMB, 508/3).

Correspondència privada de Joan Rubert, 17). Aquesta actuació estableix una fita en la definició formal de l'antic rafal com a vertadera residència d'esbarjo.

Tot i que desconeixem l'existència d'informació específica referent a la construcció del jardí, hem de suposar que es bastí aleshores, d'acord amb els cànons tipològics de la residència suburbana. L'Arxiduc el va descriure com un "petit jardí de flors amb parterres de xiprers esmotxats i al mig una terrassa sostinguda per columnes cilíndriques" (1984: 301). Consideram que es pot identificar la "terrasa" amb una glorieta que apareix en algunes fotografies (Figura 268). Era definida per vuit columnes amb capitell toscà i coberta cupulada d'estructura de fusta.<sup>345</sup> Inicialment, estava tancada amb gelosies i plantes enfiladisses, que en algun moment van ser eliminades. Albergava una taula de pedra amb taulell de marbre – ara desplaçada en el parterre de migjorn- i, segons un inventari de l'any 1924, hi havia també una pica de marbre, tal com es veu a la fotografia.

En la seva ornamentació hi participà novament el pintor català Josep Planella. Entre la correspondència privada de Joan Rubert es conserven tres cartes de l'any 1857 signades per Planella en què es tracta sobre l'element ornamental que havia de rematar el capell de la glorieta. Encara que la informació és fragmentària, es dedueix que el propietari havia demanat un gerro; contràriament, Planella preferia una pinya, tal com expressa a la carta signada a Barcelona en data de 18 de juny: "Para el objeto que indica, he creído mas a proposito que un jarro lo que le envío, y encontrará en el Vapor; es del tamaño que pide." (ARM, Arxiu Peretó de Vidal, 17, sense foliar). Tanmateix, Planella va enviar els dos objectes, tot i que sembla que hi va haver algun mal entès. Finalment es descartà l'opció del gerro.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Les columnes es conserven desmuntades en un racó de l'hort.

<sup>346</sup> La carta més explícita és la de 27 de juny de 1857, signada per Josep Planell a Barcelona, que reproduïm: "Muy Sr. mio y amigo: Como en su carta del 17 me hablaba en diminutivo pues pedia un jarroncito para un cenador construido en un pequeño jardín, teniendo la piña la altura de tres palmas a corta diferencia, la preferí a un jarro por ser cosa menos vista; siento no le sirva par el objeto propuesto.

He buscado en todas las fabricas de barro y no hay cosa buena de jarros con tapadera, el mejor que me ha parecido es el que le envío pero parece tendra que añadirle un plinto de madera de medio



La correspondència clarifica la cronologia de la glorieta, encara que no es pot descartar que el jardí existís abans. Sens dubte, aquest es configurava com l'espai vinculat a la residència d'esbarjo i responia al concepte tradicional de jardí senyorial: immediat a la casa, tancat i destinat a les flors. Estilísticament, sempre a partir de la descripció de l'Arxiduc, devia ser d'inspiració neoclàssica, tant pel disseny, amb parterres delimitats per bardisses de xiprer, com la per definició formal dels elements constructius, pels casos del tancament i la glorieta.

En termes generals, el seu plantejament devia ser semblant al que hem vist a la veïna residència de Can Vilella. El jardí va ser arrasat durant el procés d'adaptació de la finca a la nova funció com a llar d'acollida d'infants, i s'hi superposà una pista de bàsquet. El procés de desmuntatge i reconversió va quedar documentat fotogràficament (Figures 269, 270 i 271).

El denominat Pinaret el situam al lloc on actualment hi ha el parterre central del jardí, en el que s'han conservat alguns pins. No podem precisar si, en origen, s'hi formalitzà algun tipus de traçat, però resulta evident que, en algun moment es dotà d'un disseny de jardineres de pedres rústiques, destinades a flors, de les quals en queden alguns indicis en el límit més oriental del parterre, tal com hem esmentat (Figura 272). La seva habilitació s'hauria executat entorn de la dècada de 1860 doncs, cal recordar, que les jardineres de pedres gropelludes es van introduir com a

---

palmo alto que podrá ser cuadrado u octogonal. Es de la fabrica que provee el Sor. Marques de San Simon y la casa de Misericordia. Todos los objetos de barro se fabrican de la misma pasta: para colocarlos se pone firme un eje de hierro, luego se moja el jarro y colocanse las piezas llenandolas de argamasa y cantos de piedra o ladrillo (de ningun modo yeso) cuando seco se barniza. Todos seguimos sin novedad y con espresiones a D Andrés y Juanito mande a SS y v. José Planella" (ARM, Arxiu Peretó de Vidal, 17, sense foliar). En una altra carta de 2 de juliol, Planella es refereix al mal entès: "(...) Me he reido al pensar lo que quedaría v parado al ver se le mandaba un cantaro para remate de un cenador. Al recibir la segunda carta de v estrañaba un poco el que me dijese qe lo recibido no llenava su objeto y lo qe no podia meter en as capell eran las espresiones de 'asi mismo me lo quedo para poner agua en fresco' pensaba yo ¿como y de qe manera podra darle este uso? No podia yo haberle indicado en qe vapor venia la cosa, pues en ambas fabricas les encargue el embalage y llevarlo a bordo. Por fin salido del error me alegro sea de su gusto y mande con franqueza en cosas de mayor importancia de este su amigo y ss. José Planella." (ARM, Arxiu Peretó de Vidal, 17, sense foliar)

novetat en el jardí de la Glorieta de la Reina, projectat el 1863 per l'arquitecte municipal Josep Frontera. Així mateix, ens sembla rellevant el fet que, Andreu Rubert era llavors el president de la Comissió de Passeigs de l'Ajuntament de Palma que va aprovar el projecte, amb la voluntat expressa de què el jardí havia de mostrar als ciutadans les darreres tendències i gustos imperants en jardineria.

El mirador de la casa urbana l'identificam amb el conegut com de la Senyora, que és citat en el contracte d'arrendament de l'hort de 1886. En desconeixem la data de construcció, però ja apareix en la descripció de l'Arxiduc, per tant, seria anterior al 1882. Àdhuc, si atenem a qüestions formals, es pot considerar una data més primerenca. Donat que no ha sofert canvis substancials, es poden establir semblances entre el disseny del seu portell i el mur del jardí tancat, per la combinació de panys de paret i de reixes entre pilars. L'aspecte més rellevant és que amb el mirador s'incorporava un nou element al jardí: el paisatge. Situat al final de l'eix oriental i aixecat sobre una torre, s'hi podia contemplar, en paraules de l'Arxiduc "una de les vistes més esplèndides de Palma i de la badia" (1984: 302). Una panoràmica que, malgrat els canvis de l'entorn, s'ha conservat.

Finalment, el jardí de dalt incorpora un passeig que voreja les marjades en ventall de l'hort i està practicat just a sobre les parets verticals de la pedrera (Figura 273). Està limitat per un ampit de marès al llarg del qual hi ha un seguit de pedrissos adossats als marges. Condueix fins a una terrassa quadrangular a l'extrem nord-oriental del conjunt, on finalitza el jardí. Des d'aquí s'obre novament la perspectiva cap a Palma i s'obté una panoràmica general de l'hort immediat i dels jardins. Actualment, està molt degradat, però l'efecte general es pot apreciar en una pintura d'Antoni Ribas, de principis del segle XX, on es veu com el camí estava flanquejat per flors i arbustos (Figura 274).

### 15.3 El jardí de baixada a la mar

Aquest jardí constitueix una de les creacions més originals de la jardineria mallorquina. Es desplega en talús i està configurat amb altes platabandes que

adopten el format de petites marjades construïdes de paredat en sec, que dibuixen variades formes poligonals combinant corbes i angles (Figures 275 i 276). Segueixen un traçat complex, adaptant-se a les corbes de nivell per recrear un recorregut laberíntic entre caminois de terra amb diferents rasants. Es tanca amb l'esmentat mur de contenció, construït de paredat en verd i acabat en esquena d'ase, en el que es conserven dos portals per a l'accés directe a la mar.

L'efecte des de la mar va ser objecte d'una sèrie de pintures realitzades pel ja citat Antoni Ribas (Làmina XI). Entre alguns marges es formen berenadors recollits, amb taula de pedra i pedrissos adossats als murs (Figures 277 i 278). Incorpora un mirador a la part de migjorn, aixecat sobre murs de contenció i de planta allargada acabada en arc semicircular, des del qual s'obre la vista a la cala de Can Barbarà i es projecta cap a Porto Pi (Figura 279). A prop d'aquest mirador hi ha una gruta formada en una cavitat natural. La boca de l'entrada està ornamentada amb pedres irregulars i a l'interior s'alcen quatre columnes de traça gòtica disposades aleatòriament. La coberta i els capitells de les columnes estan revestits amb restes d'estalactites i concrecions calcàries (Figura 280).

El jardí de baixada a la mar era sec, sense reg, poblat de garballons i algunes plantes crasses, i ombrejat per pins, tamarells, pebrers bords i algun ullastre; totes elles, espècies resistents a la sequera i al celistre de la mar. D'entre tots els espais que s'incloïen, el mirador de migjorn es va convertir en un dels elements característics del perfil de Can Rubert des de la veïna cala de Can Barbarà (Figura 281). Gràcies a l'acurada descripció de l'Arxiduc i a l'existència de documentació gràfica de finals del XIX i principis del XX, sabem que estava cobert amb una pèrgola formada per columnes de traça gòtica, versemblantment procedents d'edificacions enderrocades, i estructura de coberta de fusta amb cobriment vegetal (Figura 282). Les columnes han desaparegut, però, pel que es dedueix de les fotografies, devien tenir la mateixa procedència i morfologia que les que es troben a la gruta.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> A nivell d'hipòtesi es pot considerar que les columnes esmentades procedirien del convent de Santa Margalida de Palma. Els treballs de demolició havien estat dirigits per Pere d'A. Peña, qui, com ja s'ha apuntat, va obsequiar l'Arxiduc amb un fragment de l'antiga galeria claustral. La relació d'A. Peña amb Joan Rubert es constata indirectament en algunes cartes de la correspondència

Durant els primers anys de la Fundació Natzaret, aquest mirador va ser utilitzat com a aula a l'aire lliure (Figura 283); es conserva encara la pissarra que es va adequar amb un referit al mur de l'enfront.

El jardí de la baixada a la mar continua a l'altra banda del mirador de la Senyora. Des d'un pas volat es pot accedir a la torre circular situada a l'extrem de l'espigó, que tanca l'esplanada de la pedrera. Petites platabandes ocupen l'angle en talús que es forma entre el mirador i la pedrera. Per les característiques apuntades pensam que, cronològicament, la creació d'aquest jardí s'ha de situar a partir de la dècada de 1870. En qualsevol cas, a finals del 1880 sabem que estava ja construït gràcies al testimoni aportat per l'Arxiduc Lluís Salvador. Estilísticament respon als canons del romanticisme i es concretà en un traçat laberíntic en què es combinen els espais recollits amb l'obertura de perspectives llunyanes, dissenyat amb formes capricioses.<sup>348</sup>

Sens dubte, la mateixa morfologia del terreny va contribuir a l'originalitat del jardí i la llibertat expressiva es va manifestar en l'opció constructiva. El recorregut, estimulante i sorprenent, integra els elements característics com la gruta, i s'hi manifesta la preferència pel món medieval i la runa, ambdós revalorats en el context romàntic; poètica aquí evocada amb l'ús de pilars gòtics a la gruta i a la pèrgola del mirador de migjorn, o amb la incorporació de la torre circular de l'espigó, d'inspiració medieval. El gust pel rústic, caracteritzat, entre d'altres, per pedres gropelludes i irregulars, s'estableix aquí amb el recurs de la tècnica constructiva tradicional del paredat en sec i amb el sistema de marjades que s'ha usat secularment per urbanitzar els costers de Mallorca; això és, el mateix sistema sobre el qual s'estructura l'hort de la finca. Però, en aquest jardí, la intenció lúdica

---

privada del propietari, per al qual va treballar en l'elaboració de la topografia del terrenys que aquest havia adquirit al Mal Pas, annexos a la seva finca del Terreno (ARM, RP 1324/8, 1 i ARM, RP-1324/8, 2).

<sup>348</sup> En l'expedient d'incoació del BIC Jardins de Natzaret, Can Rubert (BOIB núm. 82 de 09-07-2002) aquest jardí és interpretat com clarament modernista, criteri que no podem compartir tant per raons de la cronologia, atès que aquest estil s'introduí a Mallorca a partir de principis del segle XX, com per les mateixes característiques formals i compositives.

ha trastocat la composició usual de les marjades, que s'aixequen disseminades a manera de platabandes de perfils capriciosos, amb la qual cosa s'aconsegueix la resistència estructural que exigeix el jardí en pendent.

Se'n desconeix l'autoria, però la seva complexitat constructiva, derivada de les dificultats que imposava el terreny rocós i en desnivell, juntament amb el calculat traçat entre corbes de nivell i l'estudiada disposició dels miradors, faria necessària l'existència d'un projecte previ i la intervenció d'un mestre. A nivell d'hipòtesi apuntam a la figura de Pere d'A. Peña sobre la base de tres arguments. El primer, perquè com a mestre d'obres militars, tenia els coneixements necessaris per intervenir en un terreny de semblants característiques, del qual, per altra banda, tenia prou coneixement per haver aixecat diferents topografies de l'entorn de Bellver. El segon, perquè es tractava d'un personatge destacat en la renovació cultural i artística i de plenes conviccions romàntiques. El tercer, perquè, com ja s'ha assenyalat, és documentada la seva relació amb Joan Rubert, per a qui va realitzar la topografia dels terrenys de la seva propietat a la veïna finca del Mal Pas; una relació que es mantindria també amb el fill, Joan Rubert i de la Peña.

En general, el jardí es va mantenir fins a l'esmentada restauració del 2007. Consistí en la consolidació de les platabandes i en la introducció d'una gran diversitat de flors. Sota el nou plantejament vegetal, s'hi acoblà un sistema de reg, la qual cosa va suposar la reconstrucció d'alguns marges amb paredat en verd i la transformació d'un jardí originàriament sec, adequat al clima mediterrani i amb una selecció botànica d'espècies resistents, en un jardí depenent del reg (Figures 284 i 285). La intervenció no contemplà la recuperació de la pèrgola del mirador de ponent.

#### 15.4 El jardí del Pirata

El desaparegut jardí del Pirata no ha deixat gairebé rastre a la documentació arxivística. Tanmateix, és conegut gràcies a la descripció que en va fer l'Arxiduc, a una pintura de Joan Fuster i, especialment, als olis de Santiago Rusiñol. Aquest n'elaborà, almanco, tres versions, totes elles entre el 1901 i el 1919 (Figures 286 i

287).<sup>349</sup> La transcendència d'aquestes representacions va més enllà del document visual per esdevenir la font a partir de la qual el desaparegut jardí pren la denominació de jardí del Pirata. Així doncs, són les fonts literàries i visuals les que ens permetran conèixer com era i proposar-ne una interpretació historicoartística.

El centre de l'antiga pedrera, que es mantingué activa fins el 1812, era ocupat per un jardí traçat amb caminets, possiblement sis, que seguien un discurs sinuós fins a confluïr en una rotonda central on hi havia un brollador. L'Arxiduc descriu l'efecte com el d'una mena d'estrella de mar. Entre els camins es desplegaven els parterres entre pedrissos, definits per alts xiprers alineats i retallats formant bardisses espesses, tal com es pot observar en els olis dels dos pintors esmentats. Estava plantat d'arbustos florits i ombrejat amb arbres, dels quals destaquen els salzes o desmais, que donaren títol a un dels quadres de Rusiñol. Així mateix, el pintor Joan Fuster recreà el jardí a partir de l'efecte de la rotonda central (Figura 288). S'hi pot veure el brollador, perfectament circular, voltat per una platabanda ornada de flors. Incloïa una escultura semi-nua, amb una túnica cenyida a la cintura i que podria tractar-se del déu de la mar, tot i que el detall no és prou nítid per a determinar-ho.

Les parets de l'antiga pedrera estaven cobertes amb magnífiques heures que s'enfilaven sobrepasant la paret del camí elevat. Hi havia una cova artificial, formada probablement per l'extracció de marès, que tenia doble entrada.<sup>350</sup> El jardí era regat per l'aigua procedent d'un dipòsit situat en una marjada de l'hort superior, de les parets laterals del qual encara resten alguns fragments. Era un jardí tancat a la mar per l'espigó amb la torre circular i per una paret on s'obria un portal d'accés a les roques (Figura 289).

---

<sup>349</sup> Totes estan realitzades des d'un punt de vista alt, des del camí volat que discorre sobre la pedrera, de tal manera que s'obté una perspectiva general del conjunt. Totes elles estan recollides al catàleg raonat de J. Laplana (2004).

<sup>350</sup> La cova és aprofitada actualment com a magatzem del centre d'oci que ocupa l'antiga pedrera.

Les dades sobre la cronologia i l'autoria del jardí es desconeixen, per la qual cosa qualsevol aproximació s'ha de considerar hipotètica. Consideram que seria coetani al jardí de la baixada a la mar o, tal vegada, un poc posterior. En qualsevol cas, el testimoni de l'Arxiduc ens permet situar-lo a la dècada de 1880. Per altra banda, era també un jardí d'inspiració romàntica, encara que aquest es revestia d'un discurs més sensual, tant pel predomini de la corba com pel protagonisme de la vegetació. El verd revestia totes les superfícies, mentre que la poètica romàntica era recreada per l'elecció dels desmais. No resulta estrany que Santiago Rusiñol el representés en diferents ocasions, en la seva passió per la recerca del jardí abandonat.

Tal com ja s'ha dit, l'any 1944 el jardí del Pirata es va clausurar i va ser parcialment destruït per construir-hi un niu de metralladores, unes obres que s'enllestiren com a part de les mesures de defensa i prevenció en el context de la Segona Guerra Mundial.<sup>351</sup> Passat el perill, es va tornar a obrir i es va mantenir més o manco inalterat fins a la dècada de 1960. A partir d'aleshores s'hi habilitaren diferents centres d'oci, activitat que encara es manté. En cadascuna de les actuacions es van anar desfigurant el traçat fins a la seva completa desaparició (Figura 290).

## 15.5 Conclusions

En la configuració dels jardins de l'antiga finca del Terreno hi diferenciam, com a mínim tres etapes: la primera se situaria a la dècada de 1850, la segona a partir del 1863, i la tercera, a partir del 1870, quan era propietari Joan Rubert i de la Peña. Entre el darrer terç del segle XIX i les primeres dues dècades del XX assoliren el

---

<sup>351</sup> A l'Arxiu Rubert es conserva la notificació que la Comandància de Fortificacions envià a la Fundació Natzaret en què comunicava la intenció de dur a terme obres en els terrenys de Natzaret i sol·licitava que no es possessin impediments. La Fundació només reivindicava que es respectés el caràcter de la institució –escola, asil i reformatori-, per la qual cosa exigia cura amb l'habilitació dels accessos per tal que no es facilitessin les fugues ni les entrades de personal.

moment de màxima esplendor, amb tota l'extensió de la finca enjardinada, tal com proposam al plànol de reconstrucció hipotètica. Mentre que la primera etapa es concretaria en l'opció pel classicisme, en la segona es preferiria el romanticisme. A través de les dues opcions es ressegueix l'evolució del concepte del jardí i del seu ús entre la societat burgesa al llarg del vuit-cents.

El jardí classicista era un apèndix de la casa, privat i reservat, el contingut del qual només s'exterioritzava a través dels murs de tancament, i s'hi reproduïen les fórmules ja consolidades en segles anteriors en els ambients nobiliaris. En canvi, en el jardí romàntic s'hi desplegava la creativitat, amb l'originalitat dels traçats, els dissenys i la diversitat d'elements, entre els quals el vegetal assumeix un gran protagonisme: en el jardí de dalt, es concretà en una atapeïda concentració de jardineres per a flors, arbustos i arbres; en el jardí de baix, les altes platabandes es combinaren amb la clara voluntat de convertir un roquissar en un laberint de verdor; en el del Pirata, el traçat orgànic dels caminals servia per acollir xiprers i salzes. Així doncs, en els diferents jardins s'hi evocaven les aspiracions sensuais i emocionals que havia de provocar el jardí romàntic, com a un paradís íntim i inspirador, tancat en ell mateix, com en el del Pirata, i, alhora, atent a les sensacions que es despertaven amb la contemplació del paisatge.

La voluntat d'integrar l'entorn esdevé un tret general a les diferents etapes constructives; la consciència de la situació privilegiada del lloc és ja constatada pel primer propietari de la finca, el canonge Jaume Oliver, que l'elegeix per tractar-se d'un lloc agradable. Amb tot, la mirada estètica envers l'entorn es materialitza a mitjan segle XIX amb l'obertura de la llotja a la nova sala de la casa construïda per Joan Rubert i Lledó, i amb la disposició d'una torreta per sobre la teulada. El jardí d'aquella època es completa amb el mirador de la Senyora, separat de la casa per un pinaret espès, que s'aixeca en un punt central de la finca. Des d'aquí es garanteix la millor panoràmica que abasta des del Cap Blanc, que tanca visualment l'extrem oriental de la badia de Palma, passant per la ciutat, fins a la punta marcada per la torre de Porto Pi, a l'extrem meridional.



En el jardí romàntic s'emfatitzà l'interès pel paisatge, fet que es traduí en la construcció de dos miradors, el de migjorn i la torreta oriental, i en la configuració de l'angle superior nord-oriental a manera de terrassa mirador. Les perspectives han perdurat, malgrat les transformacions profundes de l'entorn (Figures 291, 292 i 293). En definitiva, els jardins de Can Rubert s'inseriren en un projecte paisatgístic en el qual, la llibertat compositiva i l'admiració pel paisatge, estaven a la base de la seva definició.

Així doncs, en el context d'El Terreno, i tal vegada d'arreu de Mallorca, els jardins de Can Rubert es poden considerar com a la més clara manifestació de la importància que la burgesia benestant concedí al jardí com a manifestació de luxe i de l'interès per incorporar les darreres tendències i gustos imperants. En l'actualitat, són els únics que es conserven a la primera línia del barri El Terreno, essent també el testimoni material del perfil original de la costa. A despit dels canvis i les pèrdues —algunes irreversibles com el jardí tancat i el jardí del Pirata—, segueixen essent un dels exemples més representatius de la jardineria romàntica en el context urbà de Palma.

L'actual protecció integral dels jardins de Can Rubert sota l'empара de la Llei 12/1998 evidencia algunes mancances perquè la seva conservació sigui efectiva. En primer lloc, a la declaració de BIC en categoria de jardí històric (BOIB núm. 134 de 25-09-2004) es detecten algunes incongruències en relació a la seva delimitació i entorn de protecció. Tant a l'expedient d'incoació (BOIB núm. 82 de 09-07-2002) com a la declaració es determina que: "S'ha inclòs dins la delimitació de BIC tot el que resta dels jardins i hort de Natzalet ja que s'entén com un conjunt unitari encara que organitzat en diferents zones".

Tanmateix, en la delimitació gràfica l'hort queda disgregat: en el BIC només s'integren les marjades més orientals, mentre que les situades a l'altra banda del caminal i la caseta de l'hort es troben a l'entorn de protecció. Per tant, en realitat no es respecta la unitat compositiva ja no del conjunt sinó de l'hort, que forma una evident unitat històricament configurada. Per altra banda, a la delimitació s'hi inclou el desaparegut jardí del Pirata, del qual les possibilitats de recuperació són

remotes a hores d'ara; si bé els límits de l'espai no han estat modificats, el seu ús com a centre d'oci nocturn –que es reconeix a la declaració com a inadequat–, constitueix una font d'ingressos substancial per a la propietat actual, la Fundació Natzaret.

Una altra qüestió és la referida a les possibilitats edificatòries que han estat relacionades en l'apartat corresponent a tutela dels jardins de Mallorca. La declaració és prou clara en aquest aspecte a l'apartat 2:

A la zona inclosa dins aquest entorn no es pretén afectar les possibilitats edificatòries, que seran les que figurin als instruments urbanístics corresponents, sinó que es tractaria d'una afecció bàsicament pel que fa a visuals, i intentant que en ella es mantinguin uns certs trets de composició i ornat així com les característiques bàsiques de conjunt actualment existents a la zona sobre Can Barbarà.

S'expressa que es refereix a l'entorn, però, tanmateix, dins els límits del BIC es preveu un residencial plurifamiliar. És evident que l'edificació dels equipaments prevists i vigents en els jardins i l'hort de Can Rubert significarien la destrucció de parts estructurals i suposarien la modificació substancial del mateix BIC.

Vistes aquestes circumstàncies, el que traspua l'expedient de declaració és un conflicte d'interessos entre la voluntat de protecció i la inamovible realitat econòmica i urbanística. A partir de la proposta d'anàlisi aquí presentada, consideram que per a l'efectiva protecció i conservació del patrimoni dels jardins de Natzaret/Can Rubert, s'haurien de modificar les delimitacions actualment en vigor del BIC i de l'entorn de protecció. En primera instància, s'hauria d'ampliar el límit per incloure efectivament tot el conjunt actualment existent de jardins i hort. Finalment, s'haurien de reconsiderar les possibilitats d'edificabilitat previstes a la

normativa urbanística, cosa que implicaria la complicitat i l'actuació decidida de l'Ajuntament de Palma.





Làmina XII. Templet de Son Marroig. Foto estereoscòpica de Josep Salvany i Blanch. 1915. Biblioteca de Catalunya.



## 16 El jardí de Son Marroig

La possessió de Son Marroig formà part del conjunt de finques que l'Arxiduc Lluís Salvador va adquirir per a constituir el territori de Miramar, a la Serra de Tramuntana. A la seva promoció es deu la creació del petit jardí de les cases i un mirador. Indefectiblement, al seu valor artístic s'hi afegeix el valor emblemàtic, com a expressió del sentit de les intervencions de l'Arxiduc en la configuració del parc de Miramar. De fet, Son Marroig és l'escenari en què s'expressa de forma nítida el sentiment romàntic de l'Arxiduc, la seva admiració pel paisatge i, en especial, per la Foradada.

El gruix de la informació sobre Son Marroig es troba en les referències genèriques que l'Arxiduc aporta el *Die Balearen*, i en les informacions més precises contingudes a *Lo que sé de Miramar* (1911). A la literatura de viatges, les referències són més exigües; amb tot, resulten esclaridors els testimonis de l'Arxiduc que Gaston Vuillier recull a *Les îles oubliées* (1889). Finalment, són prou il·lustratives les fotografies incloses a *Flors de Miramar* (1888) i les que realitzaren alguns excursionistes catalans entre 1915 i 1920, conservades a la Biblioteca de Catalunya.

### 16.1 Evolució històrica i configuració paisatgística

Son Marroig està situat en el replà intermedi que es forma entre el cim del Teix i la mar, en una franja estreta i just a sobre la Foradada. El seu territori és configurat per camps de cultius que dibuixen un paisatge anàrquic i fragmentat en què se succeeixen marjades de diferents formes i dimensions, disposades exclusivament per una lògica constructiva tendent a anivellar el relleu per destinar-lo al conreu (Figures 294 i 295). Les cases s'aixequen al capdamunt de quatre marjades, gairebé penjades dels penya-segats, dels quals la distància més curta és només d'uns 70 metres. Estan formades per tres cossos, disposats al voltant d'una carrera oberta en direcció al sud. El cos situat al sud-oest del conjunt correspon a l'antiga casa dels senyors, amb façana encarada al nord-est, i torre de defensa annexa. El jardí ocupa part d'una marjada allargada, immediata a la part posterior de l'antiga casa dels

senyors i perpendicular a aquesta. Al final d'un caminal en direcció als penya-segats, hi ha un mirador neoclàssic, que constitueix una de les construccions més celebrades promoguda per l'Arxiduc.

Històricament havia estat una finca no gaire extensa, en la que s'hi documenten dues cases: la dels senyors, amb torre de defensa annexa, i una modesta casa pels amos. L'Arxiduc la va adquirir el 1877 per 200.000 lliures mallorquines. Tot i que va considerar el preu una mica excessiu, afirmà més endavant que només el "forat" de Sa Foradada ja valia tot el que havia pagat per la finca, del qual confessà haver quedat captivat per la seva "bellesa salvatge". Així doncs, va ser el paisatge el que despertà l'interès de l'Arxiduc per la finca, tal com explica al *Die Balearen*: "Son Marroig, o Son Mas Roig de sa Foradada, com l'anomenen els documents antics, és la casa més ben situada de tot Mallorca" (Habsburg 1987, vol. V: 164).

Ben aviat va programar una profunda reforma de la casa i de l'entorn immediat que consistí a isolar la torre, construir una casa nova i unificar-la amb la preexistent amb un cos transversal, que seria denominat sala d'ultramar.<sup>352</sup> A la casa nova es va adossar una galeria de tres arcs en el front, sostinguda per estilitzades columnes i definida per arcs de mig punt amb clau pronunciada. La torre es va engrandir en alçada, es va cobrir amb teulada sobre porxo obert a tots els costats i s'ornamentà amb una finestra renaixentista procedent de l'antiga façana de la casa.

Pel que fa a la sala d'ultramar, sembla que no es va concloure en temps de l'Arxiduc; tal com es pot apreciar en algunes fotografies d'entre els anys 1915 i 1920, només es bastí el mur de façana, dotat d'un gran portal de mig punt, a través del qual s'albira el temple neoclàssic situat a ran del penya-segat (Figura 296). Probablement, la reforma es degué completar pocs anys després, perquè ja apareix en el dibuix de les cases que publicà Arthur Byne, tot i que no es pot descartar que

---

<sup>352</sup> "Volguent arreglar un poc Son Marroig, vaig isolar sa torre antiga, fent-li peu, destruint a barrobins sa penya damunt la qual hi estava assentada la cuina de l'amo, de ses males casetes veies, que arribava fins an es penyal, del que encara es veuen restes davall es lledoner, prop de s'era. Vàrem fer sa casa nova, per la qual mos regírem per ses proporcions de sa veia dels senyors, que no era molt propi per fer-la de pendant amb sa sala qui les havia de juntar" (Habsburg 1911: 64).



es tractés de la representació del projecte, com hem pogut comprovar per a altres casos (Figura 297).

La intervenció paisatgística no revestí gran magnitud quant a dimensions. Es concretà en la reconversió d'una marjada d'arbres fruiters, immediata a la façana posterior, en un senzill jardí i en la construcció de l'esmentat mirador (Figura 298). No obstant això, constitueix el testimoni més transcendent de l'admiració de l'Arxiduc envers el paisatge de la Serra de Tramuntana.

## 16.2 Arquitectura classicista i sentiment romàntic

El jardí forma un gran parterre rectangular sobreposat sobre l'hort immediat a les cases, precedit d'una carrera parcialment coberta i delimitada amb un pedrís corregut. S'articula segons un traçat formal en creu i rotonda central, en el que els dos quadrants del parterre més propers a les cases formen una làmina d'aigua amb una petita illeta, amb un pontet que condueix des de la carrera a la rotonda central (Figures 299 i 300). La vegetació és rica en exemplars mediterranis i mostra una variada combinació d'arbres ornamentals i fruiters; hi ha diversos tarongers, dos cedres, una araucària, un pi blanc, un alt fasser a la platabanda central i un tamarell a la illeta del llac. També les flors són nombroses, plantades directament als quadres de cultiu i en els cossiols que se succeeixen als costats dels camins; hi ha rosers, iris, campanetes grans i margalides.

El costat de ponent del jardí no presenta cap tipus de tancament constructiu; són els tarongers de l'hort immediat els que estableixen el límit del parterre. En canvi, el flanc oriental resta delimitat per dos elements destacats: un berenador i l'aljub, que ocupen parcialment una marjada situada en una cota superior (Figures 301, 302 i 303). Per accedir al berenador s'habilita una escala de dos trams divergents adossats al marge, que està referit amb el tradicional morter i decorat amb pedreny incrustat de motius triangulars. Al centre hi ha el grifó de l'aljub, inscrit en una fornícula de mig punt, que aboca en una pica de pedra (Figures 304 i 305). El berenador ocupa l'espai lliure que deixa el costat septentrional de l'aljub. Està

format per quatre pedrissos de secció semi-corba, decorats amb pedreny encastat, i disposats al voltant d'una taula de pedra. El conjunt es completa amb una pèrgola de sis pilars de marès de secció octogonal, que resten unides per biguetes de fusta com a única estructura de coberta (Figures 306 i 307). Dos peus de parra s'enfilen per formar una corona en la part superior. L'aljub és el centre d'atenció del jardí per les seves dimensions i gran alçada. La construcció, que era preexistent, va ser objecte d'una original intervenció: s'habilità com a terrassa amb la construcció d'una ampla escala en el costat oposat al jardí, i es dotà d'una balustrada de marbre blanc, ara inexistent (Figures 308 i 309). Així, l'Arxiduc convertí un element funcional, imprescindible pel reg i el bon funcionament de l'hort, en un mirador excepcional.<sup>353</sup>

La seqüència de l'aljub i el berenador es tanca, a l'exterior del jardí, amb un llenç ornamental que integra un brollador (Figura 310). El mateix Arxiduc en dóna notícia al *Die Balearen* (Habsburg 1884: 164-167). Està delimitat per dues pilastres de fust estriat que tanquen els extrems, tot referit de morter amb pedreny incrustat que forma dues figures estilitzades amb una combinació de triangle, rombe i dos cercles, que es tanca a la part superior amb dos trams de balustrada de marbre. Al bell mig s'hi perfila un arc amb brancals plans i dovellat de marès, que acull el brollador en forma de carassa de lleó. Disposa d'una pica de pedra adossada de tot l'ample del front. A la part superior, hi creixia una filada de llorers a manera de bardissa decorativa, ara desdibuixada pel creixement descontrolat dels arbres. El brollador constitueix el llenç que s'aixeca al final del camí d'accés a les cases (Figura 311).

---

<sup>353</sup> L'Arxiduc en fa una breu descripció al *Die Balearen*: "(...) s'arriba a la terrassa, envoltada per una balustrada de marbre, de l'imponent aljub, que té en tota la seva llargària una graderia per la qual s'hi pot pujar. Des d'aquí es veuen les exuberants marjades de l'hort que hi ha més avall i els bells ametllers i oliverars" (Habsburg 1987, vol. V: 164).

El mirador és l'element artístic més celebrat de la intervenció de l'Arxiduc a Son Marroig.<sup>354</sup> Es troba al final del caminet que s'inicia a la carrera en direcció oest cap als penya-segats, construït sobre un potent mur de contenció. Un dels laterals té una alineació de fassers i s'engalana a les vores amb pedrissos decorats, aloes i baladres. En una petita raconada s'hi troba un berenador ombrejat per un lledoner. El mirador és definit a manera de *tholos* de marbre blanc que s'eleva sobre una base esgraonada (Làmina XII; Figures 312). El configuren vuit columnes de fust llis i capitell jònic, entaulament de dues bandes i fris decorat amb bucranis entre garlandes de fulles de llorer, i cobert amb cúpula semiesfèrica coronada amb una pinya. Alberga un pedestal també de marbre, desprovist de tot element. A *Lo que sé de Miramar*, l'Arxiduc (1911: 64) explica que fou tallat a Seravezza en marbre de Carrara, a imitació del templet de Diana del llac de la Villa Palaviccini (Pegli/Gènova), la qual, a la dècada de 1880 ja s'havia convertit en un referent dels jardins romàntics de l'Europa mediterrània (Figura 313).<sup>355</sup> Es basteix en un lloc privilegiat per a la contemplació del paisatge de la Serra i tota l'extensió del parc de Miramar. El mateix Arxiduc n'oferí la descripció detallada:

Des d'aquí es domina tot el paisatge de Miramar, que s'estén fent un arc majestuós, l'hostatgeria, Miramar, Son Gallard amb la vall de s'Estret fins a les altures de Son Rul·lan i el turó veïnat des Castellàs amb els rogencs penya-segats. Però l'encant principal és el blau immens de la mar, limitat a ponent per la punta de s'Àliga i les puntes llunyanes de la Dragonera, sobre les quals na Foradada sembla guaitar com una senyora i sobirana (Habsburg 1987 versió catalana, vol. V: 167).

---

<sup>354</sup> El mateix propotor el destaca, fent-ne el següent comentari: "Però el que és més joliu de Son Marroig és el seu mirador, on s'alça un elegant templet jònic de marbres blanc de Carrara" (Habsburg 1987, vol. V: 167).

<sup>355</sup> La vil·la Durazzo-Pallavicini és d'origen setcentista, quan era propietat de la família Grimaldi. La configuració actual del parc va ser el resultat d'una reforma romàntica promoguda pel marquès Ignazio Alessandro Pallavicini, les obres de la qual es dugueren a terme entre 1836 i 1846.

La intervenció en el paisatge es concretà en una original interpretació del legat classicista d'acord amb els paràmetres de llibertat artística promoguts pel romanticisme. En primer lloc, el model clàssic és reinterpretat en la mateixa composició formal del jardí, a manera de parterre quatipartit en el que dos quadrants han estat substituïts per una làmina d'aigua. El testimoni del classicisme es pot resseguir també en la formalització del brollador exterior, amb pilastres, balustrada i carassa de lleó. Tanmateix, l'articulació del conjunt no se cenyeix al criteri d'axialitat i correspondència entre les parts; aquí no s'ha procedit a la modificació de la morfologia marjada i al destí productiu dels horts, de manera que les seqüències del jardí marcades pel berenador, l'aljub, el brollador i el temple, s'adapten a les possibilitats de l'entorn. En segon lloc, pel que fa a la concreció material, s'utilitzaren les tècniques tradicionals del treball de la pedra. Així mateix, s'aplicaren les fórmules decoratives pròpies de la tradició de la zona, basant-se en l'ús de morters de calç i terra amb les típiques incrustacions de pedretes. En tercer lloc, s'emprà el recurs d'integrar elements funcionals com a ítems de referència del jardí, recollint la secular forma de procedir que s'ha pogut constatar en altres jardins des de l'època moderna. Aquí, l'aljub, dotada de balustrada de marbre de Carrara, n'és el màxim exponent.

Més enllà de les qüestions formals, el conjunt de les actuacions arquitectòniques i paisatgístiques impulsades per l'Arxiduc tingueren com a finalitat la clara voluntat de copsar el paisatge. Fins i tot, en el petit jardí tancat, s'obrien perspectives des del berenador sobre-elevat i, en especial, des de la terrassa de l'aljub. En suma, la mateixa elecció de Son Marroig va estar motivada per l'entorn i la proximitat de la Foradada. L'Arxiduc descriu les emocions que li despertà la bellesa salvatge que descobrí en aquell indret:

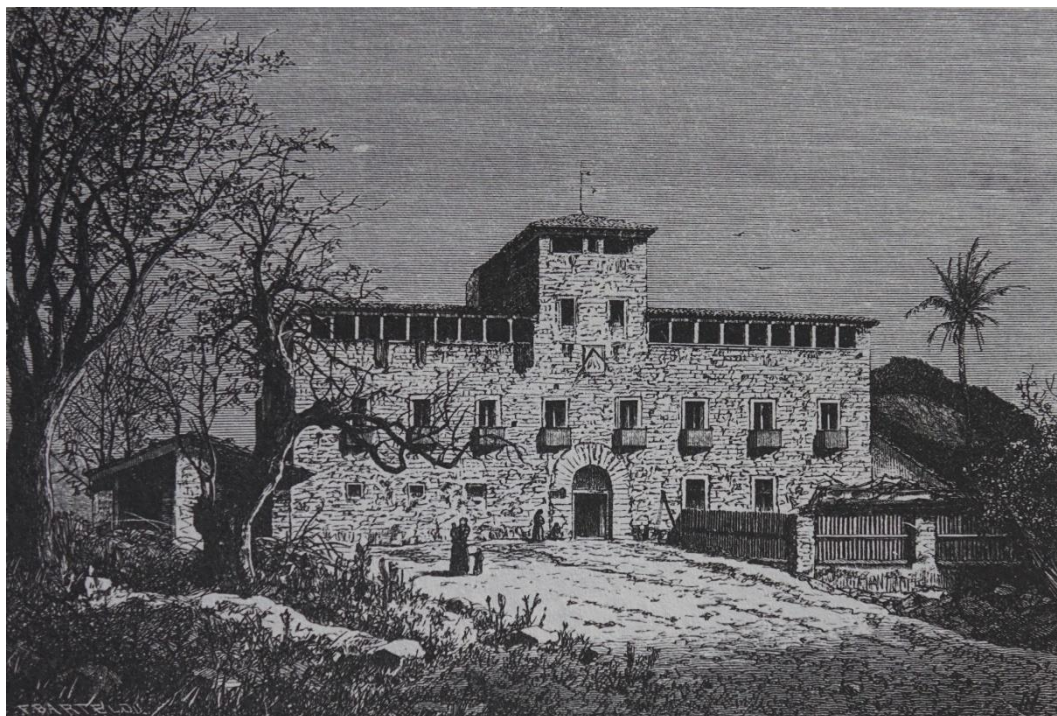
Des del mirador baixam cap a la mar entre les roques cobertes de pites i figueres de moro a l'ombra de vells garrovers i oliveres, i arribam al mirador

de na Foradada, una plataforma natural a la vorera de la carena rocosa envoltada de bancs acuradament obrats i enmig de la qual una taula ben robusta reposa damunt la soca caragolada d'una olivera. Millor encara que des del mirador es domina des d'aquí la fabulosa Foradada fins al seu inici. Sobretot cap a la posta de sol, quan el gorrió solitari deixa sentir la seva veu des de l'aresta de les roques, el crit estrident de les gavines i els corbs marins ens arriba des de l'abisme i l'àguila peixatera que té el niu part damunt l'ull de na Foradada traça amplis cercles en el cel, dóna gust seure aquí, transportat a un elemental estat d'ànim, i seguir la vela parpellejant o el fum a penes visible d'un vapor a l'horitzó. La vida no sembla realitat, i amb prou feines es pot entendre que sigui possible oferir als nostres ulls tants de plaers de formes de paisatge i magnificència de colors; car la mar és d'un blau ultramarí i na Foradada ha tornat color de púrpura i projecta la seva ombra negra sobres les aigües transparents. No menys majestuosa és la vista en dies de tempesta, quan ona rera ona romp sobre les roques i rebota impotent en cascades d'escuma. Profund, ombrívol, sinistre i tot, llença els seus gemecs com remor de canons el bufador de les esclatxes de na Foradada quan xucla les onades, i per damunt nosaltres sentim a prop l'aletada poderosa del voltor de les muntanyes (Habsburg 1987, vol. V: 169).

No és estrany que la fotografia de la Foradada inclosa a *Flors de Miramar* sigui, precisament, la d'un dia de cel ennuvolat i de mar amb fort onatge (Figura 314). I, en el punt des del qual la mar i la Foradada apareixen en tota la seva dimensió, l'Arxiduc hi aixecà un temple de marbre blanc. La seva bellesa clàssica, màxima expressió de la creativitat humana, és l'homenatge artístic a l'admiració que provoca la natura en estat salvatge.

### 16.3 Conclusions

La reforma arquitectònica i la creació del jardí a Son Marroig constitueixen el més clar exponent de l'ideari romàntic executat per l'Arxiduc al territori de Miramar. L'elecció del lloc fou determinada per la seva ubicació just a sobre de la Foradada, l'accident geogràfic que el va captivar per la seva bellesa salvatge. És aquí, per tant, on s'expressa i veu copsada l'ansia romàntica de paisatge. En aquest paisatge secular i simbòlic tots els repertoris de l'art es desplegaron per admirar-lo i s'expressaren en un llenguatge inspirat en el model classicista, tant pel que fa a la composició del jardí com en la formalització dels elements constructius i decoratius. En aquest sentit, el projecte de l'Arxiduc a Miramar respon als ideals teòrics i constructius sobre els quals s'havia bastit el jardí paisatgista, tant pel que fa a les emocions que desperta la natura com en l'ús del classicisme, avalat, ja des dels orígens en l'onada de neopalladianisme que invadí el camp anglès. En la interpretació romàntica hi ha també la simbiosi amb el territori i el respecte a la seva història secular; d'aquí l'adaptació a la particular morfologia de l'entorn i l'ús de les tècniques constructives i decoratives tradicionals.



Làmina XIII. Son Torrella. Ca. 1890. *Die Balearen*.





## 17 El jardí de Son Torrella

El jardí de la possessió de Son Torrella és un cas singular a Mallorca. Primer, perquè el seu disseny respon al model de *cottage* típicament anglès, que és absolutament estrany a l'illa. Segon, perquè aquest jardí va ser creat el 1983, per la qual cosa la categoria actual de jardí històric incoada l'any 1980 no es correspon amb la del jardí existent actualment, sinó que es planteja sobre un jardí anterior, del qual en desconeixem les característiques. De fet, a l'expedient d'incoació no hi consten ni les fotografies ni el plànol sol·licitats per l'administració de l'Estat, cosa que ens fa suposar que, de fet, no li varen ser remeses. Més encara, a l'article publicat per Gina Garcias a la secció "Jardines históricos" del diari *Última Hora* (16/01/1981), llegim que la propietària tenia la intenció de recórrer la declaració. En qualsevol cas, a la periodista no se li permeté la visita al jardí.

La investigació documental no ens ha aportat notícies referents a la possible existència d'un antic jardí, fet que ha vingut corroborat per la visita a la finca. Amb tot, l'anàlisi del lloc ens permet de plantejar la hipòtesi de l'existència d'un gran hort que, a partir d'un cert moment, complís també la funció de jardí. Per a l'estudi del cas, ens referirem a les circumstàncies històriques i a l'entorn territorial que permetrien justificar l'existència i l'emplaçament d'aquell antic hort. Haurem de concloure, però, que el jardí actual es va generar a partir d'uns factors aliens a aquella realitat històrica, començant pel fet cabdal que els seus promotors van ser anglesos.

### 17.1 Evolució històrica i configuració paisatgística de la possessió

La possessió de Son Torrella està situada al capdavall de la vall de Coanegra, a la dreta del torrent del mateix nom que la solca. Les cases s'aixequen en una cota superior, enmig de marjades destinades a conreus de reguiu, salvant així el desnivell fins al torrent (Figures 316 i 317). Es construïren al segle XVII, encara que els seus terrenys apareixen ja documentats en el *Llibre del Repartiment* com l'alqueria *Benicuaroz* (Kirchner 1997: 61). El topònim andalusí va ser substituït l'any

1264 pel nom del seu posseïdor català, Perpinyà de Torrella, i es manté encara en l'actualitat malgrat els canvis de propietat que ha patit la finca al llarg de la història.<sup>356</sup>

Els Torrella van recuperar la propietat en diferents etapes, fins que el 1670 fou adquirida per Francesc Cotoner i d'Olesa, membre d'una important família nobiliària de Ciutat de Mallorca. El nou propietari impulsà un projecte expansiu amb l'adquisició de finques veïnes i la introducció de nous cultius. Fins aleshores, la possessió era dedicada a l'explotació dels conreus tradicionals: olivar, garroverar, figuerar i conreu de cereals i lleguminoses. Es completava amb alzinars i pinars, que permetien la producció de llenya, carbó i calç. A partir del segle XVIII es dedicà també a noves activitats econòmiques com el conreu de moreres per abastir la cria de cucs i la producció de seda -el 1733 es documenten quatre torns de filar seda- o l'elaboració d'aigua de roses, documentada a mitjan segle.

La configuració del conjunt edilici és el reflex de l'esplendor de la possessió sota la direcció d'un membre de la noblesa mallorquina, que queda explicat en la façana monumental i en la configuració de la clastra amb dos nivells d'arcades i brollador ornamental al centre. A principis del segle XIX era propietat del Marquès d'Ariany i constava de 373 quarterades. Fou establida a inicis de la dècada dels anys trenta del segle XX, i l'any 1934, les cases i unes 50 quarterades, foren adquirides per Sir Alan Hugh Hillgarth, qui va ser vicecònsol britànic honorari a Palma (Valero 2013: 125). En l'actualitat en són propietaris els seus hereus.

A la base de l'activitat agropecuària de Son Torrella i de la configuració dels seus espais es troba un sistema hidràulic construït en època andalusina i que va ser parcialment modificat en època feudal i en el mateix segle XVII. La possessió està

---

<sup>356</sup> L'any 1264 Bernat Cifer vengué a Perpinyà de Torrella l'alqueria Benicuaroz, situada al terme de Coanegra. A partir d'aquesta data l'alqueria apareix citada reiteradament. Així per exemple, el 1291 Perpinyà la va vendre a Bernat Spinargii, perquè ell i la seva família patien fam. En aquest document apareixen per primera vegada les afrontacions que han permès Helena Kirchner determinar la coincidència d'aquells terrenys amb l'actual possessió de Son Torrella. Cal esmentar també que, com assenyalava la historiadora, en cap d'aquells documents no hi ha referències a les cases (Kirchner 1997: 61, 85-86).

situada al final del sistema hidràulic de la vall de Coanegra, el qual ha articulat la morfologia essencial del territori amb marges, sèquies i aqüeductes que abasteixen les peces de terra destinades a cultius de reguiu. El sistema s'origina en una captació subterrània d'aigua de tipus qanat, emplaçada a l'inici de la depressió (Kirchner 1997: 97). La canal que vehicula l'aigua passa just per la part posterior de les cases de Son Torrella, abasteix un gran safareig circular, és conduïda a les cases per un aqüeducte i, travessant el brollador de la clastra, és conduïda, entubada, fins al jardí (Figures 318 i 319).

El nucli edilici de la possessió és compacte, format per quatre cossos ordenats entorn de la clastra. La seva arquitectura és sòbria, senyorial i de gust barroc. La façana principal presenta un aspecte imponent (Figura 320). S'obre al sud, davant una carrera fitada per un xiprer superb. Consta de dos cossos laterals, de planta quadrangular, i desenvolupament horitzontal i tres plantes: baixa, planta noble i porxo. En el centre, s'alça un cos a manera de torre, amb dues plantes pis i porxo. El portal forà és un arc de mig punt, bastit amb dovelles de marès, formant un extens regràs. A sobre, destaca l'escut del llinatge Hillgarth, el no u propietari del casal, i un rellotge de sol. El pas forà està cobert amb dues voltes d'aresta i presenta el paviment emmacat entre cintes de pedra viva. La clastra, de grans dimensions, està voltada per una doble galeria porticada, amb arcs escarsers en planta baixa i porxada plana en planta pis, ambdues suportades per columnes de pedra viva. En el bell mig de la clastra hi ha el brollador i la pica, tot de pedra. Tot l'espai està pavimentat amb emmacat entre faixes. (Figura 321)

El jardí és a la part de davant, precedint les cases i situat en un lateral de la carrera. Es creà el 1983 sobre una marjada rectangular d'uns 30 x 60 metres, amb una extensió de prop de 2.000 m<sup>2</sup>. És un jardí eminentment tancat que, sens dubte, se superposà a un antic hort, que seria semblant al de tarongers que es desenvolupa en la terrassa immediata i en una cota més baixa. La seva creació suposà la desaparició del sistema tradicional de reg i la formalització d'un senzill traçat, de caminets estrets i empedrats, aliens a l'estructura original. No obstant, es conservaren els antics murs de tancament de paredat en verd (Figura 322), que

limitaven la marjada per tres costats, deixant lliure el de llevant, on es troben les escales de baixada a l'hort contigu. Sembla que els accessos també són els originals; en hi ha dos, el principal s'obre directament a la carrera, prop del portal forà de les cases, mentre que el secundari s'obre al mur septentrional (Figura 323).

## 17.2 El cottage garden de Son Torrella

El jardí de Son Torrella respon a una estructura prou senzilla basada en camins perimetrals i dos camins cantals en creu, que formen quatre grans plataformes de cultiu (Figura 324). El seu aspecte respon essencialment als trets que es van determinar en el projecte original, com a un jardí de flors i arbustos, que fou dissenyat per Virginia Nightingale el 1983 (Figura 325).<sup>357</sup> La característica principal del jardí és la massa contínua d'arbustos de distintes espècies i de floracions vistoses. Destaquen la varietat de baladres, la peònia arbustiva, l'arbre de la boira o la xeringuilla (Figura 326). Pel que fa als arbres, la seva presència és puntual i es troben situats en zones perimetrals, per a crear espais de repòs i contemplació. Hi destaquen un pebrer bord, vora l'escala de baixada al jardí, dos arbres de l'amor en extrems oposats del jardí, una sòfora, un gran lledoner i alguns xiprers.

Els elements constructius són escassos i s'emplacen als costats de l'àrea cultivada. A l'extrem nord, al costat de l'accés, es conserva l'antic aljub de l'hort, ara també aprofitat com a terrassa coberta amb un emparrat i on hi sobresurt el coll de cisterna central (Figura 327). Una acurada escala de pedra emmacada, baixa al jardí (Figura 328). A l'extrem sud hi ha una terrassa, lleugerament elevada respecte del nivell del jardí, delimitada per xiprers, que disposa d'una extensa pèrgola tota coberta amb emparrat (Figures 329 i 330). Finalment, es creen algunes zones per a descans i contemplació del jardí, amb la disposició de senzills bancs adossats als

---

<sup>357</sup> Disposam d'escassa informació de l'autora del jardí. Sabem que és consultora de jardins històrics i autora del jardí del Valence House Museum (Dagenham, London). La relació completa de les plantes seleccionades pel jardí i la seva evolució es pot consultar en el Document 17 de l'Annex.

murs perimetrals i a l'ombra dels arbres més alts (Figures 331 i 332). En el límit de ponent i al final de la sendera central del jardí, hi ha un banc situat en l'espai que es crea entre els dos trams divergents de l'escala que baixen a l'hort immediat (Figura 333).

El plànol de la distribució programada de les plantacions evidencia que, en aquest jardí, la idea rectora és la de provocar efectes estètics a través de l'abundància vegetal i florística. L'elecció de les espècies segueix el criteri de la floració concentrada en una estació de l'any, la primavera, de manera que el jardí es cobreix d'una paleta ampla de colors: blanc, groc, rosa, taronja i lila. Juntament amb les espècies determinades en el projecte original –algunes de les quals han mort i d'altres han estat substituïdes–, els propietaris han anat introduint altres plantes, algunes pròpies de la jardineria anglesa, però també d'altres pròpiament mediterrànies.

Ambdós aspectes, la floració primaveral i la manca d'arbres a les zones centrals del jardí, responen a la preferència dels propietaris anglesos, que s'instal·laven a Son Torrella durant aquella estació de l'any, fugint del clima humit del nord. Cap element atenuava, doncs, la llum brillant de la Mediterrània. Tanmateix, les zones d'ombra estan garantides, tant pels arbres perimetrals com per la gran pèrgola, situada a l'angle inferior del jardí. La incidència en els aspectes botànics, més que en els constructius o arquitectònics, situa el jardí de Son Torrella en la línia de la tradició anglosaxona del *flower garden* o *cottage garden*, la tipologia que sorgí a Anglaterra a finals del segle XIX. Així doncs, es tracta d'una distribució de les masses vegetals en funció dels colors de la floració, tal com recomanava John Claudius Loudon a la revista periòdica *Gardener's Magazin*, per tal de cobrir tota la superfície de cultiu, sense cenyir-se a un traçat lineal més que el que ve estrictament imposat pels caminals.

El fet particular del jardí de Son Torrella és la de la superposició d'un model de jardí, aliè a la tradició local, en el lloc d'un antic hort que es degué mantenir en actiu fins, almenys, la dècada de de 1930. Les fonts literàries i gràfiques permeten apreciar que es produïren algunes transformacions en relació a l'entorn. En un

gravat publicat al *Die Balearen* es veu un senzill espai adossat al mur de l'hort i delimitat amb reixat de fusta, el qual, en una fotografia un poc posterior, sembla haver-se adequat com a emparrat (Làmina XIII i Figura 334). En un moment difícil de determinar, aquest espai es va eliminar, deixant a la vista el mur de ponent de l'actual jardí (Figura 335). L'anàlisi de les traces permet afirmar que l'estructura de l'hort va ser substituïda pel traçat actual. Amb tot, es conservà l'aljub, essencial pel reg, al que es dotà de l'emparrat convertint-se així en un mirador excel·lent del jardí.

En conclusió, el jardí de Son Torrella respon a l'estètica del *cottage* anglès adaptat a l'estructura tradicional de l'hort mallorquí. D'aquí en deriva la seva originalitat i, per tant, l'argument essencial sobre el qual es podria justificar una declaració definitiva com a Bé d'Interès Cultural.

## 18 Conclusions

El jardí ha ocupat un lloc rellevant en les diferents civilitzacions que s'han succeït des de l'Antiguitat. Com a fet material, motiu de representació i tema iconogràfic, constitueix una manifestació artística que s'ha expressat a través de poètiques i categories estètiques que, a la vegada, han determinat la seva codificació. Com a espai de projecció de desitjos o interessos, siguin personals o col·lectius, esdevé un fet històric. El jardí s'ha definit i s'ha formalitzat sobre paràmetres constructius i programàtics que el singularitzen de la resta de les arts i en determinen una evolució i un discurs històric i artístic propis. Tanmateix, no és un fenomen aïllat. Ans al contrari, per la seva especificitat física i la seva dimensió conceptual, està materialment arrelat en el territori i imbricat amb el context sociocultural que n'estableix els significats, els usos i les funcions.

D'ambdues condicions, material i ideològica, se'n deriven els paradigmes generals. Primer, el seu caràcter efímer i canviant per efecte dels components vegetals, sotmesos als cicles naturals, però també per la voluntat artística i de l'entorn històric. Segon, la seva condició de palimpsest, conseqüència de superposicions, modificacions, substitucions i transformacions radicals, que cal interpretar. Historicitat i artísticitat, complexitat i ambigüitat, conflueixen en el jardí, de manera que per a la seva comprensió i interpretació calen estudis particulars i específics, mentre que per a la seva salvaguarda és necessari establir instruments i mètodes precisos.

L'estudi historicoartístic i patrimonial dels jardins de Mallorca ens ha permès reconèixer algunes de les qüestions que s'han dirimit en l'àmbit general, confirmar la diversitat de factors que han intervingut en la seva conformació i analitzar els condicionants, motius i elements que n'han determinat les particularitats. A partir del següent exercici de recapitulació i síntesi, n'establirem les principals conclusions.

La primera expressió documentada del jardí es produeix en l'àmbit de les arts sumptuàries. La iconografia dels mosaics romans recrea la visió mítica de la natura a través de l'al·legoria de les estacions, mentre que en els paviments musivaris de les primeres basíliques cristianes es concreta la imatge del paradís edènic a manera de palmerar o oasi, justament, la materialització primigènia del jardí. Tot i que, la manca d'estructures materials no ens ha permès determinar si es donà la transposició física, la concreció conceptual ens confirma que la història dels jardins a l'illa s'inicià amb la romanització, a través de la pràctica d'una de les vies de l'*ars topiaria*.

El jardí va mantenir la seva condició simbòlica en les civilitzacions medievals, l'andalusina i la feudal, que se succeïren a Mallorca en el període comprès entre els segles X i XV. Bastides sobre els valors de les respectives religions, el jardí constituí

un referent mític, associat a la idea del paradís. En aquest context assoleix valors més terrenals i es verifica la seva presència física. A despit de les diferències tipològiques, podem establir una sèrie de paràmetres comuns:

- Primer. El jardí és una construcció essencialment vinculada a la cultura urbana i a les elits polítiques, socials i religioses, d'acord amb l'estricta organització jeràrquica que caracteritzà ambdues civilitzacions, la islàmica i la cristiana.
- Segon. En la transposició física, el jardí s'enriqueix de continguts i associacions al·legòriques, les quals es nodreixen de la poesia. Aquesta estableix un diàleg fructífer amb el jardí, elevant-lo com a tema de recreació literària en la poesia andalusina i de marc escenogràfic del romanç cortesà.
- Tercer. La rica terminologia documentada i la precisió lingüística del llenguatge poètic, evidencien la varietat tipològica del jardí, alhora que permeten pressuposar la diferenciació dels espais cultivats, entre els exclusivament productius i els que també acullen les activitats de gaudi.
- Quart. La creació del jardí resta encara vinculada als coneixements agronòmics i a les tècniques hidràuliques, de manera que en la seva articulació morfològica es pot deduir el deute respecte de l'hort.
- Cinquè. La potenciació dels aspectes adreçats al gaudi sensual, es concreta amb la presència d'emparrats, pedrissos i plantes rares –com l'aranger del verger de l'Almudaina-, les quals es valoren per les qualitats singulars i ornamentals, més enllà de quines siguin les possibilitats productives.

Pel que fa a la incidència de la cultura andalusina en la configuració del jardí feudal, sens dubte, s'aprofitaren les infraestructures existents. Emperò, el grau de destrucció que han comprovat els estudis arqueològics, ens aconsellen descartar l'adequació als traçats preexistents. Alhora, la iconografia cristiana i l'excepcional representació del verger en l'obra de Ramon Llull, testimonien la plena adopció de l'*Hortus conclusus* i del verger que caracteritzen els jardins medievals en els contextos cristians.

Amb l'enriquiment dels referents culturals propiciats per l'humanisme, s'obre una nova etapa en l'evolució del jardí a Mallorca, que es desenvolupa al llarg de l'Edat Moderna. Ja des dels inicis del cinc-cents, es documenta el coneixement dels esquemes compositius i del repertori classicista del jardí del Renaixement. En l'àmbit iconogràfic, s'ha substituït la representació medieval de l'*Hortus conclusus* pel model clàssic, tal com evidencia la temàtica de la Immaculada. En l'àmbit teòric, s'ha comprovat l'existència d'exemplars de Vitruvi, Serlio i Andrea Pozzo en les



biblioteques mallorquines. Alhora, les dues traces conegudes, una d'inspiració serliana, l'altra de filiació barroca, avalen l'assimilació de la configuració en parterres, mentre que, de les anotacions que les acompanyen, s'infereix la clara voluntat de transposició física. Amb tot, són els jardins més emblemàtics del segle XVI, el de la Llotja i els de l'Almudaina, els que verifiquen la plena assimilació del nou ideari.

A partir del sis-cents i sobretot del sis-cents, el jardí segueix essent un fenomen essencialment urbà, associat al casal senyorial i a l'aristocràcia. No obstant, és rellevant la seva irrupció en l'àmbit rural, com a complement de l'espai senyorial de la possessió. En ambdós contextos se segueixen procediments semblants i es reproduïxen els trets essencials. La gruta, element recuperat de l'Antiguitat per la tractadística renaixentista, s'estableix com el referent de modernitat ineludible. Desaparegudes les que han estat documentades en els jardins urbans, és en el context rural on es poden avaluar els resultats artístics, que passen per ser el lloc on es concentrà la màxima atenció decorativa i iconogràfica.

Així doncs, els resultats de l'estudi ens permeten determinar que és en l'etapa corresponent al Renaixement quan es formalitza el jardí artístic. Les causes són dues. La primera, perquè es confirma la separació conceptual i física del jardí respecte de l'hort, amb la introducció dels elements adients per a constituir-se com a espai preferent destinat al gaudi, la diversió i la representativitat. La segona, perquè d'acord amb els moderns ideals dels ambients cortesans i de l'elit social i econòmica, s'incorporen programes iconogràfics pròpiament renaixentistes, de tal manera que, els gèneres exclosos del discurs historicoartístic illenc, cas de l'escultura eqüestre o fora del marc eclesiàstic, fan la seva aparició en el marc del jardí.

No obstant, a l'inici del procés, no hi ha una relació projectiva entre arquitectura i jardí. En el casal ciutadà ocupa una part de l'hort, situat a la part posterior de l'edifici; mentrestant, en el context rural, l'emplaçament usual és determinat per la presència d'aigua, sense minva del rendiment productiu, i no per la connexió amb la casa. Tot i això, es dibuixa un panorama amb clara voluntat de renovació de continguts i implicat amb la nova sintaxi del jardí classicista. En conseqüència, a diferència de la interpretació sostinguda per la historiografia vigent, els segles XVI i XVII són una època crucial per a la jardineria, i no de simple tràmit.

La voluntat artística del jardí es consolida a la primera meitat del segle XVIII. Augmenten les dimensions, es constata la suggestió pels models barrocs amb l'enriquiment de motius i traçats i es confirma amb la implicació dels artistes en el seu plantejament. Hi contribuïren factors històrics i culturals, entre els quals, el canvi dinàstic esdevingut amb la Guerra de Successió fou un vertader revulsiu per a

la reafirmació del braç noble. La seva situació preeminent es traduí en la renovació de llurs casals urbans i rurals. En tots dos àmbits, el jardí assumeix un protagonisme inaudit, com a espai ineludible del casal senyorial i amb projecció representativa. Aleshores, es referma la connexió física i visual entre casa i jardí, particularment en l'àmbit urbà. Encara que no es pugui parlar de fet generalitzat, el programa es revela a Can Vivot, quan el jardí assumeix un rol com a espai articulador del casal nobiliari.

Àdhuc en aquest període, s'incrementaren els programes constructius, amb l'aparició de la residència d'esbarjo, a mig camí entre la ciutat i el camp. El fenomen es concentrà en la franja costanera dels voltants de Bellver i Porto Pi, llavors encara sense urbanitzar. Tot i que no s'han conservat les traces arquitectòniques de les construccions setcentistes, de les notícies arxivístiques s'infereix que en les noves residències suburbanes la finalitat productiva donà pas a l'exigència d'*otium*, d'acord amb un estil de vida hedonista, dins la línia del bucòlic. Per tant, seria versemblant l'existència de jardins, extrems que no s'ha pogut documentar.

A partir de la segona meitat del set-cents, s'introdueixen les fórmules espacials del barroc i l'enriquiment formal en l'àmbit rural. La intervenció en el paisatge implica l'ampliació de les dimensions del jardí, en el que es potencien els jocs hidràulics, mentre que les pèrgoles substitueixen els emparrats per a cobrir el passeig senyorial. La iconografia és gairebé inexistent, però la mateixa presència del jardí constitueix una declaració de luxe i ostentació. Encara que des del punt de vista estilístic els exemples són difícilment reduïbles a un denominador comú, es constaten dues vies de procedir que exemplifiquen els jardins d'Alfàbia i de Son Berga.

En el primer cas, la dinàmica intrínseca de la possessió com a centre de producció econòmica i la necessària adequació a un espai construït, secular, s'estableixen com a paràmetres bàsics que condicionen la reproducció fidedigna dels models artístics. Aquesta tendència es mantindrà vigent fins ben entrat el segle XIX. Només excepcionalment, es concreta el model artístic de manera gairebé ortodoxa. Els jardins de Son Berga constitueixen la més interessant expressió del jardí barroc a Mallorca, tant pel que fa a la concepció espacial i la seva relació amb el casal, com pel que afecta la seva resolució estilística.

Considerats en conjunt, els jardins de les possessions s'han de valorar com a referents en el camp de l'experimentació i concreció de la cultura artística barroca. Més enllà de les formes, el fet més transcendent és el de confirmar-se com a projecte constructiu per a configurar la tipologia particular del jardí de la possessió. El seguiment de la seva evolució general, juntament amb els resultats dels casos estudiats, ens ajuden a precisar-ne els trets principals:

- Primer. L'aproximació a l'àmbit rural es fa des d'una concepció jeràrquica, d'acord amb l'ordre social i els valors projectats sobre el territori. Senyors i pagesos comparteixen interessos econòmics, però no els espais. Tota la finca s'alça en el territori com a paradigma de representació, mentre que el jardí és un espai íntim, reservat a uns pocs. Es desplega dins d'uns límits físics i identificables en el que es determinen els seus propis punts de fuga. Ocasionalment, s'obren visuals vers els camps conrats, els horts i la ciutat. El concepte estètic de la natura salvatge és encara desconegut; la sensibilitat es projecta sobre la natura antròpica. El discurs troba el seu paral·lel arquitectònic en la llotja; quasi l'únic mirador, sempre orientat a la ciutat i a la seva badia.
- Segon. Els jardins constitueixen una part essencial del paisatge de la possessió, alhora que resten completament imbricats en la seva morfologia. Aquesta condició és indispensable com a garantia del bon funcionament productiu i es basteix amb l'adequació al sistema hidràulic, que és el vertader dispositiu que articula i dinamitza tot el sistema de paisatge.
- Tercer. Els programes paisatgístics no es regeixen segons la suposada tradició secular, sinó d'acord amb fórmules artístiques. En la casa senyorial i en el jardí es concentren els elements d'estil, que en proclamen la seva jerarquia. Emperò el fet particular i destacable és l'aprofitament de les construccions funcionals i dels elements de la infraestructura productiva en termes paisatgístics i artístics. Quan s'integren en el jardí, són objecte d'un tractament artístic i ornamental, encara que es mantenguin les seves constants tècniques i constructives.

Aquestes premisses es mantindran més enllà del barroc, per a establir-se com a paràmetres fonamentals que regeixen i particularitzen el jardí rural a Mallorca. Serveixen d'exemple els jardins tancats de les possessions de La Granja i Son Moragues, ja configurats sota referents estilístics més classicistes d'acord amb les preferències artístiques que s'imposen en el darrer terç del segle XVIII.

En suma, la dissetena centúria representa un moment àlgid en la creació de jardins, tant per raons de quantitat com de qualitat artística. Per primera vegada es detecta la voluntat de construir un vertader programa de paisatge, intrínsecament relacionat amb l'arquitectura senyorial, sigui urbana o rural, i abonat per un discurs d'ostentació social. Per a la seva formalització se cercaren les solucions tècniques i projectives específiques i s'adaptaren els models artístics i les tipologies, els quals foren modelats amb el llenguatge efectista del Barroc. Els màxims resultats s'aconseguien en l'àmbit rural, amb els jardins de les possessions.

La creació de jardins prengué una nova dimensió en el marc de la Il·lustració. Entorn el jardí s'articulà un discurs que integrava, per una banda una visió teleològica i bucòlica de la natura i en determinava la voluntat de redescobrir-ne la bellesa i la seva influència benèfica, i per l'altra la convicció en l'eficàcia de la ciència i de l'art com a vehicles efectius en totes les esferes del progrés. Ambdós aspectes confluïren en la vertebració d'una cultura del jardí al voltant de la qual es desenvolupà una intensa activitat científica, experimental i artística. En conseqüència, tal com hem argumentat, si fins aleshores el jardí es podia considerar com a un fet eminentment artístic, l'esperit il·lustrat el revestí de valor científic, el convertí en una empresa pública de rellevància en el marc urbà, i l'erigí en signe del nivell intel·lectual i de compromís col·lectiu i personal amb la modernitat i el progrés.

La modulació d'un nou ideari del jardí a Mallorca s'articulà d'acord amb el coneixement directe dels referents intel·lectuals, tant espanyols com europeus, i de la plena implicació amb les empreses promogudes per l'Estat. Amb tot, els progressos i els resultats de les iniciatives seguiren ritmes propis i assumiren característiques específiques. De la mateixa manera que es produí en altres esferes, els primers indicis del canvi es detecten ben entrada la segona meitat del set-cents, encara que la seva consolidació es produí ja dins la següent centúria.

En termes generals, els trets diferencials respecte de les solucions modèliques s'expliquen d'acord amb factors d'orde social, econòmic i cultural. En aquest sentit, resulta prou evident que l'èxit relatiu de la Il·lustració com a procés transformador, malgrat l'entusiasme demostrat per l'elit intel·lectual, va repercutir en les propostes jardineres. Basta recordar les dificultats que envoltaren la creació d'un jardí botànic, de caràcter públic, a Palma, quan es tractava d'un dels projectes emblemàtics incentivat des de la Corona.

No obstant, és inqüestionable que les conviccions il·lustrades significaren una profunda renovació i modernització de la cultura del jardí, tant per raons programàtiques com estilístiques. Així, hem comprovat com els jardins assumiren un protagonisme rellevant en la configuració de la ciutat moderna i un rol fonamental en el marc de la residència de camp. A més, es dotaren de nous continguts i funcions, s'introduïren i s'articularen noves tipologies, s'ampliaren els referents formals i estilístics i s'enriquieren els resultats artístics.

L'opció estilística pel neoclàssic és també prova de la voluntat renovadora. En aquest aspecte fou decisiva la intervenció d'artistes forans, especialment arquitectes, el llegat dels quals tingué una dilatada repercussió. Ho exemplifiquen Isidro Velázquez amb el projecte del Born i Giovanni Lazzarini a Raixa.

Podem sintetitzar en dues, les aportacions essencials de l'ideari il·lustrat en la nova cultura del jardí, bastida com a àmbit de confluència científica, cultural i artística.

D'una banda, fou lloc per excel·lència d'investigació i experimentació per la seva íntima relació amb els progressos de l'agricultura i la inherent condició al pensament fisiocràtic. Altrament, s'establí com a projecte globalitzador de l'ideari cultural i artístic, deutor del programa de la vil·la renaixentista, com a escenari idoni per a l'exposició de les col·leccions botàniques i antiquàries. Les intencions i l'activitat desenvolupada per Antoni Despuig a Raixa, exemplifiquen cada un dels aspectes esmentats.

Per altra banda, fou en el marc de la Il·lustració quan es produí la transició de l'esfera privada que secularment havia ocupat el jardí, a l'àmbit públic. Entès com a empresa col·lectiva, implicà l'afer de la Societat Econòmica, dels intel·lectuals locals i dels alts funcionaris de l'Estat. La seva transcendència es verifica amb la celebració pública que seguí a la realització pràctica de cada un dels projectes. La consciència del benefici social del jardí, guià la direcció d'algunes iniciatives privades. Fou el cas del jardí botànic format per Pere Vicenç Trias a la seva propietat del Coll del Portell i, una vegada més, ho hem pogut comprovar a Raixa a través de la tasca encomanada per Antoni Despuig a William Walsh.

En conseqüència, tal com hem argumentat en el present treball, si fins llavors el jardí es podia considerar com a un fet artístic, paradigma de l'estatus social i econòmic del seu propietari, l'esperit il·lustrat el revestí de valor científic i urbà, signes d'una inicial modernitat. En definitiva, el creixent nombre de jardins, les activitats d'aclimatació i la configuració segons l'opció neoclàssic, revertiren en la configuració d'un nou paisatge cultural.

Cada un dels camps de desenvolupament de la jardineria que s'encetaren a finals del set-cents, aconseguiren els resultats pràctics més significatius en el decurs del segle XIX. Sens dubte, es van veure afavorits pel romanticisme, en el si del qual, natura i paisatge serien les claus de la nova poètica. I fou en l'àmbit dels jardins on s'expressà en tota la seva dimensió.

Des de la dècada de 1840 es constata la doble direcció teòrica que pren el desenvolupament de la jardineria: per una banda, s'estableix a partir dels pressupòsits formulats en el si de la Il·lustració, quan a projecte d'utilitat pública; per l'altra es forneix de la sensibilitat romàntica envers la natura, amb especial incidència en l'àmbit rural.

A la ciutat, la jardineria es consolidà com a camp d'actuació preferent de l'activitat de renovació urbana promoguda des de l'esfera institucional. Al discurs il·lustrat sobre la necessària aproximació de la natura al ciutadà, s'hi sumaria l'argument defensat per les teories higienistes, així com el requeriment d'espais per a l'esbarjo derivats del canviant perfil social de la ciutat. En la seva concreció material hi contribuïren alguns fets històrics, com l'adveniment d'Isabel II i la disposició de nous espais procedents de la desamortització.

Els principals programes urbanístics de promoció institucional consistiren en la renovació del passeig urbà, amb la introducció del saló en el Born, la formació del primer jardí públic a la Glorieta de la Reina, l'obertura pública de l'Hort del Rei i la concreció del jardí botànic, a partir de llavors, vinculat a La Misericòrdia. En l'àmbit estilístic, predominà la tendència neoclàssica, encara persistent durant la primera dècada del segle XIX. Des de la segona meitat de la centúria, es verifica l'atracció per l'estil isabelí, de traçat amable i sinuós. Paral·lelament, com a conseqüència de la vigència del classicisme i en un context arquitectònic dominat pels neos, es desplega l'eclecticisme. La combinació de dissenys formals amb els parterres orgànics i de les construccions rústiques amb els quioscos neoàrabs i neogrecs vendrà expressat en el nou jardí de la Glorieta de la Reina, enllestit amb la voluntat de contribuir a la renovació estilística de l'art del jardí.

En definitiva, el discurs local de la jardineria s'adaptà a les coordenades generals que caracteritzaren l'esdevenir a Espanya, tant pel que fa a les preferències tipològiques com en el desplegament de les diverses tendències estilístiques; en ambdós aspectes, Madrid seguirà marcant les pautes.

El fet més innovador que es produeix en l'àmbit de la jardineria és l'aparició de noves tipologies en la residència privada. La pràctica de nous costums relacionats amb l'esbarjo, l'estiueig i les sortides al camp, motivaren el desenvolupament de programes constructius burgesos i populars. El jardí s'integrà com a part ineludible de la residència suburbana i de la casa de camp de la burgesia benestant.

L'embranchida que prengué la residència suburbana per a l'esbarjo i l'estiueig, donaria lloc a la configuració del barri El Terreno. L'anàlisi d'aquest indret ens ha permès il·lustrar algunes de les qüestions que caracteritzaren la pràctica de la jardineria a la Mallorca contemporània. Pel que fa a la seva configuració es pot parlar de l'allunyament dels grans estils en favor de traçats més o menys complexos però adaptats als gustos i als desitjos particulars. Es creen jardins ornamentals on ressalten les escultures de fang, les flors i els cossiols. Igualment, tendeixen a obrir-se al paisatge, sigui mitjançant terrasses, miradors o torretes. Els jardins dels germans Rubert són els referents més acabats del jardí vuitcentista de la residència burgesa.

Per contra, el jardí de la residència de camp s'estableix sota altres paràmetres. És també entès en sentit ornamental i d'esbarjo, però en ell s'accentuen els aspectes lúdics i la suggestió per l'exòtic. Aquí es desenvoluparen les diferents possibilitats de l'eclecticisme imperant en el darrer terç de la centúria. En general, en els exemples analitzats s'evidencia l'emulació de les formes i motius dels parcs i jardins l'aristocràcia local.

De fet, va ser precisament en l'àmbit de l'antiga possessió on es produí un nou replantejament constructiu, tipològic i artístic, en especial a partir de 1860. El jardí,

interpretat com a espai lúdic per excel·lència, s'allibera de qualsevol càrrega productiva i es confirma com a lloc autònom amb regles pròpies. Així, es promouran grans intervencions en el paisatge amb objectius i intencions lúdiques i recreatives. Les intervencions es projectaran, sovint, sobre els jardins preexistents, amb profundes transformacions dels antics traçats i l'ampliació dels seus límits. Les intervencions es projectaran, sovint, sobre els jardins preexistents, amb profundes transformacions dels antics traçats i l'ampliació dels seus límits. La renovació s'inscriu en el marc de les tendències estilístiques en voga en el continent, aleshores dominades pels historicismes en arquitectura i pel pintoresquisme en jardineria.

El conjunt de les realitzacions ens ha permès proposar la delimitació d'una nova etapa en l'evolució artística i tipològica del jardí de la possessió, que es desenvolupa des de la segona meitat del vuit-cents fins als primers anys del segle XX. A partir de l'aproximació general al tema i dels resultats dels estudis específics, n'establim una sèrie de conclusions.

- Primera. La creació del jardí es fonamenta sobre nous paradigmes ideològics, els quals es sintetitzen en: la suplantació de l'ideari fisiòcrata per objectius eminentment estètics i recreatius.
- Segona. La conformació del jardí com espai autònom, amb regles de funcionament pròpies, implicà la dotació de les infraestructures pròpies pel seu funcionament i la desvinculació dels sistemes que estructuraren la morfologia de l'espai productiu.
- Tercera. La introducció del model informal i de la tipologia del parc, va permetre el trencament dels límits del jardí amb la integració de les zones naturals.
- Quarta. La vigència del model formal de derivació classicista, que s'exemplificà en dues tipologies: el jardí geomètric formalitzat amb topiàries i el jardí esgraonat, que constitueix una novetat en l'àmbit local. L'aplicació d'ambdues modalitats es produí en diferents casos: en el jardí proper a les dependències senyorials, en la configuració d'alguna de les zones dels nous parcs o en la modulació dels terrenys en pendent.
- Cinquena. El paisatge i la recreació de paisatges, constituïren el fil argumental de contingut emocional del jardí, molt influït per les derivacions del pintoresquisme de finals de segle. Excepcionalment, la bellesa natural fou el motiu vehicular del programa, que s'expressà en configuracions més properes al paisatgisme.
- Sisena. La preferència per la recreació de fragments de natura diferenciats respecte del paisatge local, d'arrels exòtiques i orientalizants, es concretarà amb la recreació d'ambients frondosos, amb abundància d'aigua, la potenciació de la presència del verd, l'increment dels arbres de grans dimensions i la proliferació de flors i arbustos de flors en platabandes i cossiols.

- Setena. L'increment de les construccions recreatives, amb un accentuat tractament ornamental i d'acord amb els tipus específics de fàbriques per a jardí en voga a Europa.
- Vuitena. L'habilitació i construcció de miradors i terrasses per a la integració de les visuals i panoràmiques del paisatge.

Les innovacions artístiques i tipològiques, juntament amb l'ampliació dels jardins tant des del punt de vista territorial com quant a fenomen social, ens han permès delimitar una nova etapa en l'art de la jardineria. Aquesta és una de les manifestacions artístiques en la que es palesa més plenament el gust romàntic a l'illa.

En relació a l'àmbit de la tutela, l'anàlisi de la legislació vigent confrontada amb l'exercici de la tutela, ens permet concloure que no es donen les condicions adients per a una efectiva salvaguarda del patrimoni del verd històric. Hem pogut comprovar que manquen els instruments eficaços de gestió, tals com els catàlegs i els programes de planificació. En definitiva, la deficiència dels coneixements sobre el patrimoni específic del jardí, s'ha manifestat amb les confusions i contradiccions detectades en els processos de declaració dels jardins de Mallorca. A despit de la importància de les proteccions, aquestes no han contribuït de manera efectiva a la comprensió del fenomen patrimonial dels jardins.

Finalment, el procés d'anàlisi i reflexió que ha comportat l'elaboració del present treball, ens ha impel·lit a exposar les següents consideracions generals en resposta a les qüestions que s'han anat formulant.

- Primera. La creació dels jardins a Mallorca ha seguit un desenvolupament secular. Les restes materials, les fonts escrites i les representacions visuals i gràfiques, constitueixen els testimonis més evidents de la dimensió física i conceptual que revestí el jardí al llarg de les diferents seqüències històriques i artístiques.
- Segona. El jardí s'estableix com a un fet artístic, amb regles de funcionament pròpies. Emperò no és un espai aïllat, sinó arrelat en el territori i imbricat en un sistema de paisatge, morfològicament i ideològicament.
- Tercera. El ventall de propostes i solucions, de les modificades i de les existents, s'han bastit a partir de l'assimilació, integració i reinterpretació de la diversitat de models



- artístics. En conseqüència, cal ampliar el marc de referències que la historiografia tradicional havia restringit a l'herència islàmica i a la influència del jardí renaixentista italià.
- Quarta. El fenomen dels jardins no es pot explicar senzillament com a un fet tradicional, per bé que les tècniques constructives, decoratives i les infraestructures locals hagin estat integrades en l'articulació del jardí.
  - Sisena. Els exemples i casos citats revelen l'existència d'un patrimoni que ha restat majoritàriament desconegut i al marge de l'atenció acadèmica i tutelar, més enllà del que conformen els jardins que gaudeixen de protecció específica per les lleis de patrimoni històric.
  - Setena. L'estudi historicoartístic és necessari per a la comprensió i la interpretació del jardí, i és fonamental per a l'efectiva conservació i recuperació i interpretació del patrimoni de referència, en ares d'una efectiva política de gestió i tutela.

## 19 Bibliografia

### 19.1 Bibliografia específica

- Abad, L. (1990) "Iconografía de las estaciones en la musivaria romana", *Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana* (pp. 11-28). Guadalajara: Asociación Española del Mosaico.
- Accati, E. & Devecchi, M. (2005). Il restauro del giardino storico, *Italus Hortus*, 12, pp. 17-30.
- Acidini, C. (1996). Il giardino dei Medici: origini, sviluppi, trasformazioni. L'architettura, il verde, le statue, le fontane. A A. Accidini (Ed.), *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento* (pp. 16-45). Firenze: Federico Motta Editore.
- Acidini, C. (Ed.) (1996). *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento*. Firenze: Federico Motta Editore.
- Ackerman, J. S. (1997). *La Villa. Forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal.
- Adroer, A.M. (2003). Barcelona: jardins medievals i renaixentistes. A S. Claramunt (Coord.), *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta: XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó* (pp. 483- 492). Barcelona: Universitat de Barcelona.

- Alberti, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Alomar, G. (2008). Presentació. A J. Llabrés & A. Pascual, *Jardins de Palma. Història i imatges*. (pp. 5-6). Palma: J.J. de Olañeta, Editor.
- Alomar, G. & Alomar, A. I. (1994). *El patrimoni cultural de les Illes Balears. Idees per una política de defensa i protecció*. Palma: Govern Balear.
- Aníbarro, M. A. (1991) Lo pintoresco y la formación del jardín paisajista, *Anales de Arquitectura*, 3, pp. 65-80.
- Aníbarro, M. A. (2001). Alberti y la invención del jardín clásico. *Goya*, 280, pp. 3-14.
- Aníbarro, M. A. (2002). *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Añón, C. (1987). *El Real Jardín Botánico. Sus Orígenes*. Madrid: CSIC.
- Añón, C. (1999). Javier de Winthuysen. A *Jardines de España [1870-1936]*. Catálogo de la exposición. (pp. 91-110). Madrid: Fundación MAPFRE.
- Añón, C. (1999). Natura e sentimento: il giardino spagnolo del Settecento. A M. Mosser & G. Teyssot (A cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente al Rinascimento al Novecento* (3ª edició). (pp. 277-288). Milano: Electa.
- Anón, C. (Dir.). (1993). *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*. Cursos de verano de El Escorial. Madrid: Editorial Complutense.
- Añón, C. (Dir.). (1995). *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Cursos de Verano de El Escorial. Madrid: Editorial Complutense.
- Anón, C. (Dir.). (2001). *Cultura y Naturaleza. Textos Internacionales*. Torrelavega: Asociación Cultural Plaza Porticada. Gobierno de Cantabria. Empresa de Residuos de Cantabria S.A.
- Añón, C., Luengo, M., & Luengo, A. (1995). *Jardines artísticos de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Antoine, E. (Dir.). (2002). *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Aquilué & Monturiol (Coors) (2005). *Jardins d'Empúries. La jardineria en època romana*. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries.

- Aracil, A. (1998). *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra.
- Argan, G.C. (1982). "Giardino e Parco". A *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. VI. (pp. 155-157). Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Ariza, C. (1986). La creación de escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX. *Reales Sitios*, 89, pp. 29-36.
- Ariza, C. (2007). La función higienista del verde. A A. Luengo & C. Miralles (Ed.), *Parámetros Del Jardín Español. Naturaleza. Paisaje. Territorio*. Tom. II. (pp. 16-31). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Assunto, R. (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos.
- Azzi, M. (1997). *La villa in Italia: quattrocento e cinquecento*. Milano: Electa.
- Azzi, M. (2010). "Come ne giardini de gli antichi si soleva fare". La memoria della classicità nella cultura del giardino occidentale dal XV al XX secolo. A E. Mauro & E. Sess (A cura de), *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio* (pp. 27-42). Palermo: Grafill.
- Bacon, F. (1629). *Of Gardens. A Essays, or Councels Civil and Moral*. Cambridge: The Riberside Press. Retrieved from: <https://archive.org/stream/essayesorcounsel00baco>
- Baridon, M. (2004). *Los jardines. Paisajistas. Jardineros. Poetas. Antigüedad. Extremo Oriente*. Madrid: Adaba Editores.
- Baridon, M. (2005). *Los jardines. Paisajistas. Jardineros. Poetas. Islam. Edad Media. Renacimiento. Barroco*. Madrid: Adaba Editores.
- Baridon, M. (2008). *Los jardines. Paisajistas. Jardineros. Poetas. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Adaba Editores.
- Battisti, E. (2004). *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Bazin, G. (1990). *Paradeisos. Historia del Jardín*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Bencivenni, M. (2006). Addenda: l'arte dei giardini in Italia nel Novecento. A M. L. Gothein, *Storia dell'Arte dei Giardini*. (pp. 1061-1116, Vol. 2). Firenze: Leo S. Olschki.

- Bencivenni, M. (2009). Tutela e conservazione dei giardini storici: dalla teoria alla prassi. Considerazione d'inizio millenio. A L. S. Pelisetti & L. Scazzosi, *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (pp. 237-249). Firenze: Leo S. Olschki.
- Beneš, M. (1999). Recent Developments and Perspectives in the Historiography of Italian Gardens. A M. Conan (Ed.), *Perspectives on Garden Histories. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXI* (pp. 37-76). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Benevolo, L. (1994). *La captura del infinito*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Benocci, C. (1988). Roma, Villa Mattei al Celio: le sistemazioni cinque-seicentesche del giardino, di Giovanni e Domenico Fontana. *Storia Della Città. Rivista Internazionale De Storia Urbana e Territoriale*, 46, pp. 102-125.
- Benzi, F. & Berliocchi, L. (1999). *L'histoire des plantes en Méditerranée. Art et botanique*. Arles: Actes Sud/Motta.
- Bonnechere, P. & De Bruyn, O. (1998). *L'art et l'âme des jardins*. Anvers: Fons Mercator.
- Bosch, J. (Coord.). (1993). *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981). Jardinero y urbanista*. Madrid: Doce Calles.
- Bresc, H. (1989). Genese du jardin meridional. Sicile et Italie Sud. XII-XIII siècles. A *Jardins et vergers en Europe Occidentale (VIII-XVIII siècles)* (pp. 97-113). Paris: Centre Culturel de l'Abbaye de Flaran.
- Brunon, H. Questions et méthodes de l'histoire des jardins en France. A. L. S. Pelisetti & L. Scazzosi (A cura di), *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela* (pp. 11-21). Firenze: Leo S. Olschki.
- Buttlar, A. V. (1993). *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*. Madrid: Nerea.
- Byne, A. & Stapley, M. (1924). *Spanish gardens and patios*. New York: Philadelphia and London J. B. Lippincott Company.
- Byne, A. & Stapley, M. [1928] (2002). *Casas y jardines de Mallorca*. Palma: Govern Balear.

- Calvo Serraller, F. (1993). Concepto e historia de la pintura de paisaje. A Fundación Amigos Museo del Prado (Coord.), *Los paisajes del Prado*. (pp. 10-26). Madrid: /Nerea.
- Cantarellas, C. (1980). Raixa, una aplicació de la idea de villa italiana en Mallorca. *Mayurqa*, 17, 79-83.
- Casa Valdés, M. de (1973). *Jardines de España*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Castillo, J. (2009). La dimensión territorial del Patrimonio Histórico. A José Castillo Ruiz, Eugenio Cejudo García, Antonio Ortega Ruiz (Eds.), *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. (pp. 27-48). Universidad Internacional de Andalucía. Recuperado de: <http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/2428/01patrimonio2009.pdf?sequence=1>.
- Castillo, J. (2010). Caracterización del Patrimonio Histórico en la etapa democrática. A I. L. Henares (Ed.), *La protección del Patrimonio Histórico en la España democrática*. (pp. 55-90). Granada: Universidad de Granada.
- Cavagnero, P., Giusti, M. A. & Revelli, R. (2009). *Scienza idraulica e restauro dei giardini*. Torino: Celid.
- Cazzato, V. (1992). *Ville, parchi, giardini. Per un atlante del patrimonio vincolato*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato.
- Cazzato, V. & Mantovano, A. (a cura de) (2010). *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio fra utile e diletto*. Lecce: Congedo Editore.
- Centroni, A. (2008). *Villa d'Este a Tivoli. Quattro secoli di storia e restauri*. Roma: Gangemi Editori.
- Ciarallo, A. (1992). *Orti e giardini della antica Pompei*. Napoli: Fausto Fiorentino.
- Ciarallo, A. (2006). *Elementi vegetali nell'iconografia pompeiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Clifford, D. (1970). *Los jardines. Historia, trazado y arte*. Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local.
- Coffin, D. R. (1999). The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium. A M. Conan (Ed.), *Perspectives on Garden Histories. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape*

*Architecture XXI* (pp. 27-35). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Coffin, D. R. (2008). *Magnificent Buildings, Splendid Gardens*. New Jersey: Princeton University.

Comito, T. (1999). Il giardino umanistico. A M. Mosser & G. Teyssot (A cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento* (3ª edició) (pp. 33-42). Milano: Electa.

Conan, M. (1997). *Dictionnaire Historique de l'Art des Jardins*. Paris: Hazan.

Conan, M. (Ed.) (1999). *Perspectives on Garden Histories. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XXI*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Conan, M. (Ed.) (2002). *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XXIII*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

De Vico, M. (2006). Introduzione all'edizione italiana. A M. L. Gothein, *Storia dell'Arte dei Giardini* (pp. VII-XXIII). Firenze: Leo S. Olschki.

Dezallier d'Argenville, J. B. (1709). *La théorie et la pratique du jardinage*. Recuperat de: <http://gallica.bnf.fr/html/und/bibliotheque-de-linha-collections-jacques-doucet>.

Domínguez Garrido, U. & Muñoz Domínguez, J. (coord) (1997). "El Bosque" de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento. Actas de la II Jornadas. Béjar: Junta de Castilla y León.

Domínguez Garrido, U., & Muñoz Domínguez, J. (Coord). (2000). "El Bosque" de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento. Actas de las Béjar III Jornadas. Béjar: Junta de Castilla y León.

Domínguez Ortiz, A. (1988). Urbanismo y política ilustrada. A *Carlos III y la Ilustración*. [Catálogo de la Exposición] (pp. 159-172). Madrid: Ministerio de Cultura.

El Faïz, M. (2000). *Jardins de Marrakech*. Arles: Actes Sud.

Enge, T. O., & Schröer, C. F. (1992). *Arquitectura de jardines en Europa 1450-1800. Desde los jardines de las villas del Renacimiento italiano hasta los jardines ingleses*. Colonia: Taschen.

- Fábregues, L. (1974). *Estampas de El Terreno*. Palma: Cort.
- Fariello, F. (2000). *La arquitectura de los jardines de la antigüedad al siglo XX*. Madrid: Mairea. Celeste.
- Forestiere, J. C. N. (1985). *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos*. Barcelona: Stylos.
- Freixa, C. (1999). Imágenes y percepción de la naturaleza en el viajero ilustrado. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 3, pp. 33-54.
- Frontera, G. (1987). *Imatge del Paradís*. Barcelona: Govern Balear.
- García, A. (2008). Una ciutat de jardins. A A. García, M. Rivero, J. M. Montserrat & N. Ibáñez, *Jardins, jardinería i botánica. Barcelona 1700* (pp. 16-66). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- García, J. (2007). La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-artístico durante la segunda república (1931-1939). *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*. Recuperado de: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo.php>
- Giusti, M. A. (2004). *Restauro dei giardini. Teorie e storia*. Firenze: Alinea Editrice.
- Giusti, M. A. (2009). La dimensione contemporanea del giardino: esperienza cognitiva e creativa. A L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura de). *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (pp. 265-273). Firenze: Leo S. Olschki.
- Giusti, M. A. & Fagiolo, M. (1998). *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*. Milano: Silvana.
- Gobbi, G. (1998). *La Villa Fiorentina. Elementi storici e critici per una lettura*. Firenze: Alinea.
- Goodchild, P. H. (2009). From the Florence charter to the Florence convention. A L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura de). *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (pp. 181-189). Firenze: Leo S. Olschki.
- Gothein, M. L. (2006) [1914]. *Storia dell'Arte dei Giardini*. Edizione italiana a cura di M. de Vico Fallani e M. Bencivenni. 2 vols. Firenze: Leo S. Olschki.
- Gousset, M. T. (2002). Le jardin du coeuer. A E. Antoine (Dir.), *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge* (pp. 84-95). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

- Grimal, P. (1969). *Les jardins romains*. Paris: P.U.F.
- Grimal, P. (1974). *L'art des jardins*. Paris: P.U.F.
- Hansmann, W. (1989). *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea.
- Henares, I. L. (Ed.). (2010). *La protección del Patrimonio Histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada.
- Hunt, J. D. (1996). *L'art du jardin et son histoire*. Paris: Odile Jacob.
- Hunt, J. D. (1999). "Ut pictura poesis": il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750). A M. Mosser i G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*. (pp. 227-237). Milano: Electa.
- Hunt, J. D. (1999). Approaches (New and Old) to Garden History. A M. Conan (Dir.) *Perspectives on Garden Histories. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXI* (pp. 77-90). Washintong D.C.: Dumbarton Oaks.
- Hunt, J. D., & Willis, P. (1992). *The Genius of the Place*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- I.C.O.M.O.S. (1971). *Les jardins de l'Islam/ Islamic Gardens*. Paris: U.N.E.S.C.O./I.C.O.M.O.S.
- Jakob, M. (2010). *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Madrid: Siruela.
- Jashemski, W. (1981). The Campanian Peristyle Garden. A E. B. Macdougall & W. Jashemski, *Ancient Roman Gardens* (pp. 31-48). Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, VII. Washintong D.C.: Dumbarton Oaks.
- Jeannen, B. (1986). *Le Nôtre*. Barcelona: Stylos.
- Jellicoe, G. & S. (1995). *El paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kluckert, E. (2000). *Grandes jardines de Europa: desde la antigüedad hasta nuestros días*. Colonia: Könemann.
- Kretzulesco-Quaranta, E. (1996). *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- Lang, S. (1974). The genesis of the English Landscape Garden. A *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles* (pp. 1-29). Washington: Dumbarton Oaks.



- Laplana Gil, J. E. (Ed.) (2000). *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*. Actas del I y II curso en torno a Lastanosa. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Latymer, H. (1995). *El jardín mediterráneo*. Barcelona: Blume.
- Laureano, P. (1994). Abitare il deserto: il giardino come oasi. A A. Petruccioli (Ed.), *Il Giardino Islamico. Architettura, natura, paesaggio* (pp. 63-84). Milano: Electa.
- Leslie, M. (1999). History and Historiography in the English Landscape Garden. A M. Conan (Ed.), *Perspectives on Garden Histories. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXI* (pp. 91-106). Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- Litvak, L. (2000). El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia Del Arte, T. 13*, pp. 485-507.
- Llabrés, J. & Pascual, A. (1990). *Jardines de Mallorca. Tradición y Estilo*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Llabrés, J. & Pascual, A. (2000). La configuración del jardín artístico en el siglo XVIII: Gabriel de Berga y la reforma barroca de Alfàbia. A *L'Art Barroc a Mallorca. Noves aportacions*. Institut d'Estudis Baleàrics 66/67.
- Llabrés, J. & Pascual, A. (2001). *Alfàbia: història dels jardins i del patrocini artístic dels seus promotors (1740-1860)*. Palma: Cort.
- Llabrés, J., & Pascual, A. (1993). *Jardines de Palma. Historia e imàgenes*. Palma: José J. de Olañeta.
- Llabrés, J., & Pascual, A. (2008). *Jardines de Palma. Historia e imàgenes*. Palma: José J. de Olañeta.
- Luengo, A (2008). *Aranjuez. Utopía y realidad. La construcción de un paisaje*. Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles.
- Luengo, A. & Miralles, C. (Ed.) (2007). *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje. Territorio*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Luengo, M. (2007a). La naturaleza idealizada. A A. Luengo & C. Miralles, C (Ed.) *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje. Territorio*. Vol. II (pp. 217-230). Madrid: Ministerio de Cultura.

- Luengo, M. (2007b). Nuevos estilos y viejas ideas en los jardines del siglo XVIII. A A. Luengo & C. Miralles, C (Ed.) *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje. Territorio*. Vol. II (pp. 231-244). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Luengo, M. (2007c). La Alameda de Osuna. A A. Luengo & C. Miralles, C (Ed.) *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje. Territorio*. Vol. II (pp. 245-257). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Macdougall, E. B. (Ed.) (1979). *Ancient Roma Gardens. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks / Trustees for Harvard University.
- Macdougall, E. B. (Ed.). (1983). *Medieval Gardens. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, IX*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks / Trustees for Harvard University.
- Macdougall, E. B. & Jashemski, W. (1981). *Ancient Roman Gardens. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, VII*. Washintong D.C.: Dumbarton Oaks.
- Maderuelo, J. (1998). Habitar el jardín. A J. Maderuelo (coord.), *El jardín como arte* (pp. 87-109). Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del III Curso (1997). Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Adaba Editores.
- Maderuelo, J. (coord) (1998). *El jardín como arte*. Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del III Curso (1997). Huesca: Diputación de Huesca.
- Magnani, L. (1987). *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovesa*. Genova: SAGEP Editrice.
- Martín, P. (2006). *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Adaba Editores.
- Martínez De Pisón, E. (2002). Reflexiones sobre el paisaje. A N. O. (ed.), & U. E. Soria (Ed.), *Estudios sobre historia del paisaje español* (p. 13-24). Madrid.
- Mauro, E. & Sessa, E. (a cura de) (2010). *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*. Palermo: Grafill.
- Milton, J. [1667] (1885). *Paradise Lost*. New York: Collier. Retrieved from: <https://archive.org/stream/miltonsparadisel00miltuoft?ref=ol#page/n15/mode/thumb>.

- Mirri, M. B. (2005). Profici giuridici di tutela dei giardini. A L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura di), *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela*. (pp. 211-220, Vol. 2). Firenze: Leo S. Olschki.
- Moleón, P. (Ed.). (2009). *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid Fernandino*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Montserrat, M. & Ibáñez, N. (2008). Les plantes ornamentals i la botànica. A A. Garcia, M. Rivero, J. M. Montserrat & N. Ibáñez, *Jardins, jardineria i botànica. Barcelona 1700* (pp. 110-163). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Mosser, M. & Teyssot, G. (A cura di) (1999). *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento* (3ª edició) Milano: Electa.
- Mott, T. (1990). Giardini e fotografia. *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento* (pp. 467-478). Milano: Electa.
- Negri, F. (1981). Per una catalogazione del patrimonio storico, architettonico e botanico dei giardini italiani. A G. RAGIONERI (a cura di), *Il Giardino Storico Italiano. Problemi di indagine fonti letterarie e storiche*. (pp. 53-58). Atti del convegno di studi Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Nys, P. (1997). El arte de los jardines: una hermenéutica del lugar y la cuestión de la Ekphrasis. *Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del III Curso*, Huesca. 175-193.
- Páez de la Cadena, F. (1982). *Historia de los estilos en jardinería*. Madrid: Istmo.
- Panzini, F. (1997). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo* (5a Ed.). Bologna: Zanichelli.
- Pastor, B. (2012). La possessió de Roqueta (Maria). Evolució històrica. A A. Morey & G. Jover (A cura de), *Les possessions mallorquines: passat i present* (pp. 299-312). Palma de Mallorca: Documenta Balear. Govern de les Illes Balears.
- Pelissetti, L. S., & Scazzosi, L. (. (2009). *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (Vol. 1). Firenze: Leo S. Olschki.
- Pelissetti, L. S., & Scazzosi, L. (A cura di) (2005). *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela*. 2 vols. Firenze: Leo S. Olschki.

- Petrucchioli, A. (a cura de). (1994). *Il Giardino Islamico. Architettura, natura, paesaggio*. Milano: Electa.
- Pevsner, N. (1983). La génesis de lo pintoresco. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili. 90-119
- Pizzoni, F. (1997). *Il giardino arte e storia dal Medioevo al Novecento*. Milano: Leonardo Arte.
- Plumptre, G. (1994). *Juegos de agua. La presencia del agua en el jardín desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Prest, J. (1981). *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. London: Yale University Press.
- Puerto Sarmiento, F. J. (1988). Botánica, Medicina, Terapéutica y Jardines Botánicos. A *Carlos III y la Ilustración*. [Catálogo de la Exposición] (pp. 295-306). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Puppi, L. (1990). Natura, artificio, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi e problemi. A M. Mosser & G. Teyssot (A cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento* (3ª edició) (pp. 43-54). Milano: Electa.
- Rabanal, A. (1994). Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII. *Reales Sitios*, 120, pp. 2-16.
- Rabanal, A. (2002). El paisaje transformado: jardines españoles de los siglos XVII y XVIII. A N. Ortega Cantero (Ed.), *Estudios sobre historia del paisaje español* (pp. 89-113). Madrid: Catarata.
- Rezza, Giusi, & Devecchi, Marco (A cura di) (1996). *Vegetazione e Giardino Storico. Corso di perfezionamento in "Parchi, giardino e aree verdi"*. Università di Torino. Facoltà di Agraria. Genova.
- Ribas, M., & Vidal, M. (1998). *Jardins de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Riera, M. & Roman, J. (2014). Jardines, huertos y espacios cultivados en las Islas Orientales de al-Andalus estudio de Madîna Mayûrqa. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 70, pp. 35-49.
- Ripoll, L. (1954). *Raxa y el Cardenal Despuig*. Palma: Panorama Balear.

- Rodríguez, A. (1996). *Historia de los jardines valencianos*. Valencia: Marí Montañana.
- Roman, J (2016). Jardins d'Alfàbia (Mallorca): materialitat, concepte i interpretació. *Materialidades. Prespectivas actuales en cultura material*, 4, pp. 40-61.
- Roman, J. (2001). Jardines públicos y jardines privados. La aportación de Gabriel Alomar en el franquismo. A *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada. 671-688.
- Roman, J. (2005 a). Els jardins de Raixa. *BSAL*, 56, pp. 197-212.
- Roman, J. (2005 b). Iconografía de jardins en els mosaics cristians de Mallorca. A M. L. Sánchez & M. Barceló (Coord.), *Actes de les XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: L'Antiguitat Clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears* (pp. 277-290). Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- Roman, J. (2005 c). *El jardí botànic de la Misericòrdia de Palma. Ciència i cultura de la Botànica a Mallorca en els segles XVIII i XIX*. Palma: Consell de Mallorca.
- Roman, J. (2007). S'Hort des Correu: el jardí botànic de Manacor. A *IV Jornades d'Estudis Locals de Manacor. Manacor: tradició i modernitat (s. XVI-s.XX)*. (pp. 197-204). Manacor: Ajuntament de Manacor.
- Roman, J. (2013). Génesis y desarrollo histórico de un barrio burgués del siglo XIX: del bosque real del Castillo de Bellver al barrio de El Terreno de Palma (Illes Balears). A J. M. Aldea, C. López, P. Ortega, M. R. Soto & F. J. Vicente (Coord.), *Los Lugares de la Historia* (323-342). Salamanca: Hergar Ediciones Antema.
- Roman, J., Riera, M. B. & Martínez, A. (2007). Estudios técnicos y patrimoniales del jardín histórico de Raixa (Mallorca). A *Actas del V Congreso Internacional <<Restaurar la memoria>>* (Vol. II. pp. 865-877). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Rubiera, M. J. (1995). El jardín transcendido o el jardín árabe medieval. *Jardines y paisajes en el arte y en la historia* (pp. 11-29). Madrid: Editorial Complutense.
- Rubió i Tudurí, N. M. (1960). *El jardí obra d'art*. Barcelona: Gráficas Layetana.
- Rubió i Tudurí, N. M. (1981). *Del paraíso al jardín latino*. Barcelona: Tusquets.
- Rusiñol, S. (1903). *Jardins d'Espanya*. Barcelona: Thomàs Tipografia.

- San Nicolás Pedraz, M. P. (1997). Los espacios ajardinados en la musivaria romana. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, 10*, 137-175.
- Sánchez, J. A. (2010). *El jardín de los pazos: ensayo histórico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Santamaría, M. T. (1993). *El jardín de Monforte. Aproximación a la jardinería valenciana de los siglos XVI al XIX. El jardín de Romero o de Monforte (Huerto del Barón de Llaurí)*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Santamaría, M. T., & Salvador, P. J. (1996). Valencia y los agrios. Del jardín de los cinco sentidos al huerto productivo-burgués. *Il Giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*. Firenze: Edifir. 137-156.
- Sattalini, F. (2005). Nuove prospettive di catalogazione dei beni immobili. A A. L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura di), *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela* (pp. 45-49). Firenze: Leo S. Olschki.
- Scazzosi, L. (1993). *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*. Firenze: Alinea.
- Scazzosi, L. (2005). Giardini, contesto, paesaggio. A. L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura di), *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela* (pp. 3-15). Firenze: Leo S. Olschki.
- Scazzosi, L. (2009). Giardini e paesaggi "opera aperta". I limiti delle trasformazioni. A L. S. Pelissetti, & L. (. Scazzosi, *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (p. 131-157). Firenze: Leo S. Olschki.
- Schenker, H. (2002) Women, Gardens, and the English Middle Class in the Early Nineteenth Century. *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*. Washintong, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Segre, A. (1996). Alla ricerca dell'orto delle esperidi: un mito per i giardini d'agrumi. *Il Giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte* (pp. 19-40). Firenze: Edifir.
- Segura, S. (2005). *Los jardines en la Antigüedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Settis, S. (2010). *La villa di Livia. Le pareti ingannevoli*. Milano: Electa.
- Soto Caba, V. (1993). Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España. A A. Von Buttlar, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista* (pp. 277-337). Madrid: Nerea.
- Steenbergen, C., & Reh, W. (2001). *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Strong, R. (1979). *The Renaissance Garden in England*. London: Thames and Hudson.
- Tagliolini, A. (1994). *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Tagliolini, A. (A cura di) (1990). *Il Giardino Italiano dell'Ottocento. Nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie. (Il Colloquio Internazionale, Pietrasanta, 8-9 settembre 1989)*. Milano: Guerini e Associati.
- Tagliolini, A., & Visentini, M. A. (A cura di) (1996). *Il Giardino delle esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*. Firenze: Edifir.
- Tejedor, A. (1999). El inventario de jardines de interés patrimonial de Andalucía. Modelos y propuestas de una base de datos. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 27, pp. 166-177.
- Tejedor, A. (1999). El jardín histórico en Andalucía: reflexiones para una tutela del paisaje patrimonial. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 27, pp. 128-137.
- Teyssot, G. (1999). "Un'arte così ben dissimulata". Il eclettico e l'imitazione della natura. A A M. Mosser i G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*. (pp. 355-368). Milano: Electa.
- Tito Rojo, J. (2001). Características de los jardines hispanomusulmanes. *Giardini islamici: architettura, ecologia*, Genova. 27-52.
- Tito, J. & Casares, M. (1999). Especificidad y dificultades de la restauración en jardinería. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 27, pp. 138-145.
- Tito, J. & Casares, M. (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada.

- Valery, M. (2002). *Jardins du Moyen Âge*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- Vannucci, M. (2000). *Architettura del verde. Le ville gentilizie lucchesi ed il loro territorio*. Firenze: M. Pzini Fazzi Editrice.
- Venturi, M. (1989). *Nel Grembo della Vittoria. Le origini dell'idea di giardino*. Milano: Guerini e Associati.
- Vercelloni, M., & Vercelloni, V. (2009). *L'invention du jardin occidental*. Grenoble: Rouergue.
- Vercelloni, V. (1990). *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*. Milano: Jaca Book.
- Vilella, C. (1999). *Flors i fruits de l'Illa de Mallorca*. Palma: J.J. de Olañeta, Patrimonio Nacional.
- Whittle, E. (2005). The conservation of historic parks and gardens in Wales. A. L. S. Pelissetti & L. Scazzosi (A cura di), *Giardini, contest, paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela* (pp. 29-36). Firenze: Leo S. Olschki.
- Winthuysen, J. de [1930] (1990). *Jardines clásicas de España*. Madrid: Doce Calles.
- Zangheri, L. (2003). *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*. Firenze: Leo O. Olschki.
- Zangheri, L. (2006a). *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*. Città di Castello: Leo S. Olschki.
- Zangheri, L. (2006b). Il giardino islamico. A L. Zangheri, B. Lorenzi & N. M. Rahmati, *Il giardino islamico* (pp. 1-160). Firenze: Leo S. Olschki.
- Zangheri, L. (2009). Documenti, esperienze e strumenti di conservazione: bilanci a 25 anni dalle carte di Firenze. A L. S. Pelissetti, & L. Scazzosi, *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (p. 167-169). Firenze: Leo S. Olschki.
- Zangheri, L., Lorenzi, B. & Rahmati, N. M. (2006). *Il giardino islamico*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Zoppi, M. (1995). *Storia del giardino europeo*. Roma: Laterza.



## 19.2 Bibliografia de referència

- Aguiló, C. & Mulet, M. J. (2004). *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears (1840-1967)*. Palma: "Sa Nostra". Caixa de Balears.
- Aguiló, E. de (1885). D. Damián Vadell y Más. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1, 1.
- Azcárate, I. (1999). Estudi preliminar. A C. Vilella, *Flors i fruits de l'illa de Mallorca* (pp. 11-76). Palma: José J. de Olañeta, Editor.
- Barceló, B. (1963). *El Terreno. Geografía urbana de un barrio de Palma*. Boletín Oficial de la Cámara de Comercio Industria y Navegación, 640.
- Barceló, B. & Frontera G. (2000). Història del turisme a les Illes Balears. A *Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears* [Catàleg exposició] (pp. 15-36). Barcelona: Fundació La Caixa.
- Barceló, M. & Rosselló Bordoy, G. (2009). *La casa gòtica a Ciutat de Mallorca*. Palma: Leonard Muntaner, Editor. Institut d'Estudis Baleàrics.
- Batllori, M. (1946). *Cartas del Padre Pou al Cardenal Despuig*. Mallorca: Editorial Raixa.
- Belenguer, E. (Dir.) (2004). *Història de les Illes Balears*. 3 Vols. Barcelona: Edicions 62.
- Bernat, M., & Serra, J. (2012). Reflexions sobre el concepte de possessió (Mallorca, segles XV-XVII). A A. Morey & G. Jover (A cura de), *Les possessions mallorquines: passat i present* (pp. 63-77). Palma de Mallorca: Documenta Balear. Govern de les Illes Balears.
- Bonner, A. & Bujosa, F. (Dir.) (2006). *Història de la Ciència a les Illes Balears. L'Edat Mitjana*. Volum I. Palma: Govern de les Illes Balears; Leonard Muntaner Editor.
- Bover, J. & Rosselló, R. (2003). *La falconeria a les Balears. Segles XIII-XIV*. Campos: Jaume Bover, Ramon Rosselló.

- Bover, J. & Rosselló, R. (2004). Algunes notícies sobre animals exòtics. El col·leccionisme reial d'animals exòtics als segles XIV i XV: el castell reial de l'Almudaina de Mallorca com a lloc de pas. *Randa*, 53, pp. 17-27.
- Bover, J. & Rosselló, R. (2008). Palmes i dàtils a Mallorca. Segles XIII-XV: Phoenix dactylifera i Phoenix canariensis. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64, pp. 311-320.
- Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea.
- Camarasa, J. M. & Vidal, J. M. (2008). Botànica i història natural al segle XVIII. A I. Moll & J. M. Vidal (Dirs.), Dirs.). *Història de la Ciència a les Illes Balears. La Il·lustració*. (115-123). Palma: Govern de les Illes Balears
- Cañellas, N. (1997). *El paisatge de l'Arxiduc*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- Cantarellas (1994) *La Roqueta. Una industria cerámica en Mallorca (1897-1918)*. Palma: José J. de Olañeta, Editor.
- Cantarellas, C (2003). La lonja. Un espacio único. A F. Climent (Coord.), *La Lonja de Palma* (pp. 79-106). Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears.
- Cantarellas, C. (1972). Bartolomé Ferrà y el neogótico en Mallorca. *Mayurqa*, 9, 117-135.
- Cantarellas, C. (1979-1980). La institucionalización de la enseñanza artística en Mallorca: la Academia de Nobles Artes (1778-1808). *Mayurqa*, 19, 279-293.
- Cantarellas, C. (1980). Una aproximación a la pintura mallorquina del siglo XIX y a su entorno. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 37, 621-642.
- Cantarellas, C. (1981). *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- Cantarellas, C. (1984). *Pedro de Alcántara Peña, maestro de obras militares (1823-1906)*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears.
- Carbonell, M. (2000). Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època moderna. La ruta ítalo-maltesa dels cavallers santjoanistes. A M. Oliver (Com.), *L'orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània* [Catàleg exposició] (pp. 145-180). Palma: Sobirà Orde de Malta.
- Carbonell, M. (2002). *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: José J. de Olañeta, Editor.

- Carbonell, M. (2004). Il·lustració i retorn a l'ordre. A M. Duran & A. Marimon (Coord.), *Història de les Illes Balears: Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat* (pp. 479-491). Barcelona: Edicions 62.
- Carbonell, M. (2004). Les mutacions del barroc. A M. Duran & A. Marimon (Coord.), *Història de les Illes Balears: Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat* (pp. 463-478). Barcelona: Edicions 62.
- Carbonell, M. (2012). Els orígens del col·leccionisme numismàtic i antiquari a Mallorca: Gabriel Florit i altres contertulians de Bonaventura Serra. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 68, pp. 201-233.
- Carbonell, M. (2013). *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Palma: Consell de Mallorca.
- Carbonero, M. A. (1992). *L'espai de l'aigua. Petita hidràulica tradicional de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca.
- Casacuberta, M. (1996). Santiago Rusiñol a Mallorca. La interpretació artística del paisatge illenc entre els jardins abandonats i "L'Illa de la Calma". *Randa*, 38, pp. 5-42.
- Casasnovas, M.A. (2004). La Il·lustració i el món de les lletres a la Mallorca del segle XVIII. A M. Duran & A. Marimon (Coord.), *Història de les Illes Balears: Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat* (pp. 42-51). Barcelona: Edicions 62.
- Cau, M.A. (2004). La ciutat romana de Palma: hipòtesi sobre el seu traçat urbà i restes arqueològiques. A M. ORFILA PONS & M. A. CAU ONTIVEROS (Coord.), *Les ciutats romanes del llevant peninsular i les Illes Balears* (pp. 191-237). Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Cerdà, M. (2013). Algunes notícies al voltant de les portes de la Llonja. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 69, pp. 121-130.
- Climent, F. (Coord.) (2003). *La Lonja de Palma*. Palma: Govern de les Illes Balears.
- Duran, M. & Marimon, A. (Dir.) (2004). *Història de les Illes Balears. Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat*, Vol. III. Barcelona: Edicions 62.
- Durliat, M. (1989). *L'art al Regne de Mallorca*. Mallorca: Editorial Moll.
- Estabén, F. (1975). *La Almudaina: Castillo real de la Ciudad de Mallorca*. Palma: Asociación Española de Amigos de los Castillos.

- Fernández, L. M. (2001). Los viajes de Rubén Darío a Mallorca. A R. Darío, *La isla de oro. El oro de Mallorca* (pp. 19-171). Barcelona: J. J. de Olañeta, Editor.
- Ferrà, J. (1948). *El Archiduque errante. Luís Salvador de Austria*. Barcelona: Montaner y Simón, S.A.
- Ferrer Flórez, M (2000). La personalidad de Antonio Desbrull Boil de Arenós (1745-1827). *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, 297-336.
- Fiol, J. M. (1992). *Descobrint la Mediterrània. Viatgers anglesos per les Illes Balears i Pitiüses al segle XIX*. Palma: Miquel Font.
- Font, A. (1999/2000). Algunes notes i escrits de viatge del Cardenal Despuig. *Estudis Baleàrics*, 64/65, pp. 174-184.
- Fontanals, R (2004). *L'aigua a Ciutat de Mallorca. La síquia de la vila al s. XIV*. Palma: Leonard Muntaner Editor.
- Freixa, C. (1993). *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- García, G. (2003). *Mallorca vista per viatgers alemanys*. Palma: Miquel Font.
- García, J. & Picazo, A. (2009). *La cultura de la Il·lustració a Mallorca. Llums i ombres de Bonaventura Serra*. Palma: El Tall.
- García, N., & Oliver, G. (1986). *Cases de Possessió I*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears.
- Guàrdia, M. (1988). Les basíliques cristianes de Menorca: Es Fornàs de Torellò i S'Illa del Rei, i els tallers de musivària Balears. A *Les Illes Balears en temps cristians fins als àrabs* (pp. 65-71). Maó: Institut Menorquí d'Estudis.
- Hillgarth, J. N. (1991). *Readers and books in Majorca (1229-1550)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Kichner, H. & Soto, R. (2006). Les tècniques agràries andalusines i les transformacions posteriors a la conquesta catalana a les Illes Balears. A A. Bonner & F. Bujosa (Dir.), *Història de la Ciència a les Illes Balears. L'Edat Mitjana* (pp. 101-152). Palma: Govern de les Illes Balears; Leonard Muntaner Editor.
- Kirchner, H. (1994). Espais irrigats andalusins a la Serra de Tramuntana de Mallorca i la seva vinculació amb el poblament. *Afers*, 18, pp. 313-336.

- Kirchner, H. (1997). *La construcció de l'espai pagès a Mayurqa: les valls de Bunyola, Orient, Coanegra i Alaró*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Kruft, H. W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza.
- Laplana, J. de (2004). *Santiago Rusiñol: obra completa*. Barcelona: Mediterrània
- Lavagne, H. (dir) (2001). *Mosaico romano del Mediterráneo [Catálogo de la Exposición]*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Le-Senne, A. (1981). *Canamunt i Canavall: els conflictes socials a Mallorca en el segle XVII*. Palma: Moll.
- Llompart, G. (2001). País, paisatge i paisanatge a la taula de sant Jordi de Pere Niçard. A G. Llompart, J. M. Palou, J. M. Pardo, F. Ruiz, *El Cavaller i la Princesa. El sant Jordi de Pere Niçard i la Ciutat de Mallorca* (pp. 58-89). Palma: Sa Nostra-Consell de Mallorca.
- March, J. (1983). *S'Arxiduc. Biografia ilustrada de un príncipe nómada*. Palma: José J. de Olañeta. Editor.
- Martens, D. (2013). Fragmentos de un museo desaparecido: los Primitivos flamencos del cardenal Despuig. *Goya*, 344, pp. 191-207.
- Melendreras, J.L. (1993). El escultor neoclásico aragonés Pascual Cortés. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 52, pp. 163-168.
- Moleón, P. (2004). *Arquitectos españoles en la Roma del "Grand Tour", 1746-1796*. Madrid: Adaba.
- Moll, I. (2008). Aspectes generals. A I. Moll & J. M. Vidal (Dirs.), *Història de la Ciència a les Illes Balears. La Il·lustració*. Vol III (pp. 37-57). Palma: Govern de les Illes Balears.
- Moll, I. & Suau, J. (1979). Senyors i pagesos a Mallorca (1718-1860/70). *Estudis d'Història Agrària*, 2, pp. 95-170.
- Moll, I. & Suau, J. (1986). *Terra, treball i propietat. Classes agràries i règim senyorial als Països Catalans*. Barcelona: Crítica.
- Moll, I. & Vidal, J. M. (Dirs.). *Història de la Ciència a les Illes Balears. La Il·lustració*. Vol III. Palma: Govern de les Illes Balears.

- Moltesen, M. (2003). Cardinal Despuig's excavations a Vallericcia. J. Beltrán, B. Cacciotti, X. Dupré & B. Palma (A cura de), *Iluminismo e Illustración. Le antichità e i suoi protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo. Atti del Convegno internazionale* (Roma 2001). (pp. 243-254). Roma: Erma di Bretschneider Editore.
- Montaner, P. de (1976). El desaparecido Gabinete de Antigüedades de los Capuchinos de Mallorca y el origen de la colección Vivot. *Mayurqa*, 39, pp. 199-208.
- Montaner, P. de (1990). *Una conspiración filipista: Mallorca, 1711*. Palma: Guillermo Canals, editor.
- Montaner, P. de (2008). Les biblioteques mallorquines del segle XVIII: una introducció al seu estudi. A I. Moll & J. M. Vidal (Dir.), *Història de la Ciència a les Illes Balears. La Il·lustració*. Vol III (pp. 57-76). Palma: Govern de les Illes Balears.
- Montaner, P. de & Riera, M. M. (1993). Los Bennàsser d'Alfàbia: del clan andalusí al "llinatge" catalán, *Homenatge a Antoni Mut i Calafell, arxiver*. (123-207). Palma: Govern Balear.
- Morales, A. (2002). Notas para una geografía cultural de la Ilustración española. A N. Ortega Cantero (Ed.), *Estudios sobre historia del paisaje español* (43-55). Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Morey, A. (1999). *Noblesa i desvinculació a Mallorca als segles XVIII i XIX. Les repercussions de la legislació desvinculadora sobre els patrimonis nobiliaris*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Morey, A. (2004). Les transformacions econòmiques al segle XIX. A M. Duran & A. Marimon (Dir.), *Història de les Illes Balears. Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat*. Vol. III. (pp. 139-157). Barcelona: Edicions 62.
- Morey, A. & Jover, G. (A cura de) (2012). *Les possessions mallorquines: passat i present*. Palma: Documenta Balear.
- Mulet, M. J. (2001). *Fotografia a Mallorca*. Barcelona: Lunwerg.
- Oliver, M. d. S. (1987). *La ciutat de Mallorca*. Palma: Moll.
- Orfila & Tuset (2003). Descripción, paralelos y análisis de los mosaicos de la Iglesia de Son Fadri net (Campos, Mallorca). *Mayurqa*, 29, pp. 189-207.

- Ortas, E. (1999). *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza.
- Pächt, O. (1950). Early Italian Nature Studies and Early Calendar Landscape. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 13-47.
- Palol, P. de (1967) *Arqueología cristiana en la España romana, siglos IV-VI*. Madrid-Valladolid: CSIC, Instituto Enrique Flórez.
- Parera, M. (Dir.). (1991) [1904. *Mallorca artística, arqueológica, monumental*. Palma: José J. de Olañeta. Editor.
- Pascual Bennasar, M. J. (2003). *La Historia Natural de Bonaventura Serra i Ferragut (1728-1784), un ilustrado mallorquí*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Pasqualini, A. (2003). Interessi eruditi e collezionismo epigrafico del cardinale Antonio Despuig y Dameto. J. Beltrán, B. Cacciotti, X. Dupré & B. Palma (A cura de), *Iluminismo e Illustración. Le antichità e i suoi protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo. Atti del Convegno internazionale* (Roma 2001). (pp. 295-309). Roma: Erma di Bretschneider Editore.
- Pecci, A., Cau, M.A. & Garnier, N. (2013). Identifying wine and oil production: analysis of residues from Roman and Late Antique plastered vats. *Journal of Archaeological Science*, 40, pp. 4491-4498.
- Querol, M.A. (2010). *Manual de gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal.
- Riera, C. (Dir.) (2011). *La mirada forana. Les Illes Balears vistes pels viatgers*. Palma: Govern de les Illes Balears.
- Riera, I. & Roman, J. (1995) *Els mosaics de Son Peretó*. Manacor: Ajuntament de Manacor. Papers de Sa Torre.
- Riera, M. & Roman, J. (2008). De Son Sabater a l'Hotel Victoria, de Can Barra d'Or a l'Hotel Mediterráneo: la urbanització de la costa d'El Terreno (Palma). A *Homenatge a Jaume Martorell i Cerdà. Miscel·lània d'Estudis de les Illes Balears* (pp. ). Porreres: Amics i amigues de Jaume Martorell.
- Riera, M. M. (1993). *Evolució urbana i topogràfica de Madîna Mayûrqa*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Riera, M. M. (1994). Agua i disseny urbà: Madîna Mayûrqa. *Afers*, 18, 305-312.
- Riera, M. M. (2003): "La urbanización de la ribera del mar", en A.A.V.V.(2003): *La lonja de Palma*: 23-31, Palma.

- Rosselló Bordoy, G. (1985): *Notes entorn al Castell Reial de Madîna Mayûrqa*, Palma.
- Rosselló Bordoy, G. (2000). *Una experiència museogràfica: la desintegració de la col·lecció Despuig en escultura clàssica*. Palma: Museo de Mallorca.
- Rosselló Bordoy, G. (2008). *Kitab Ta'rih Mayûrqa. Crònica àrab de la Conquesta de Mallorca*. Palma: Presidència de les Illes Balears/Universitat de les Illes Balears.
- Rosselló Bordoy, G. (1968): *L'Islam a les Illes Balears*, Palma.
- Rosselló Verger, V. M. (2012). La possessió, articuladora de l'espai rural. Imatge i realitat d'un sistema d'explotació esvaït. *Les possessions mallorquines: passat i present*. Mallorca: Documenta Balear. 19-46.
- Rubiera, M. J. (1981). *La arquitectura en la literatura àrabe. Datos para una estética del placer*. Madrid: Editorial Nacional.
- Rubiera, M.J. (1983): "El poeta Ibn al-Labbana de Denia en Mallorca", *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, 39, pp. 503-310
- Rubiera, M.J. (1984): "La corte literaria de Sa'id ibn Hakam: s. XIII" en *Revista de Menorca*, 105-138.
- Sabater, T. (2002), *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma.
- Salvà, J. (1964). *El Cardenal Despuig*. Palma: Imprenta Mn. Alcover.
- Sánchez, M. L. & Bareceló, M. (Coord.). (2005). *L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- Sánchez, M. L. & García, E. (2005). Las Illes Baelars en época romana. A F. Tugores (Coord.), *El mundo romano en las Illes Balears* (39-53). Barcelona: Fundació La Caixa.
- Santana, M. (2004). Les transformacions socials. A M. Duran & A. Marimon (Dir.), *Història de les Illes Balears. Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat*. Vol. III. (pp. 213-230). Barcelona: edicions 62.
- Schwendinger, H. (1991). *El archiduque Luis Salvador de Austria. Príncipe, científico, viajero*. Palma de Mallorca: Miquel Font.



- Sebastian, S. & Alonso, A. (1973). *Arquitectura mallorquina Moderna y Contemporánea*. Palma: Gráficas Miramar.
- Seguí Aznar, M. (1990). *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*. Palma: Universitat de les Illes Balears i Col·legi d'Arquitectes de les Balears.
- Seguí Aznar, M. (2001). *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Leonard Muntaner.
- Serra, J. (2008), "Domus Magister Johannis". La transformació d'un espai de Madîna Mayûrqa, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64, Palma, pg. 33-68,.
- Sevillano, F. (1974). *Historia del puerto de Palma de Mallorca*. Palma: Diputació Provincial de Balears.
- Shapiro, M. (1987). *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Soto i Company, R. (2012). Abans de les possessions. Les formes d'organització territorial a la Mallorca medieval. A A. Morey i G. Jover (Dir.), *Les possessions mallorquines: passat i present*. (47-62). Mallorca: Documenta Balear.
- Suau, J. (1989). Els patrimonis nobiliaris mallorquins al darrer quart del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX. *Estudis d'Història Agrària*, 7, pp. 139-160.
- Suau, J. (1991). *El món rural mallorquí, segles XVIII i XIX*. Barcelona: Curial.
- Tous, J. (2002). *Palma a través de la cartografia (1596-1902)*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Tugores, F. (2008). *La descoberta del patrimoni: viatgers decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*. Palma de Mallorca: Hiperbòlic.
- Tugores, F. (2011). Viatgers i patrimoni a les Illes Balears (1837-1962): un procés de descoberta, valoració i oblit. A C. Riera (Dir.), *La mirada forana. Les Illes Balears vistes pels viatgers* (pp. 16-89). Palma: Govern de les Illes Balears.
- Tugores, F. (Coord.) (2005). *El mundo romano en las Illes Balears*. Barcelona: Fundació La Caixa.
- Vanrell, C. (2000): La ràtzia pisanocatalana contra Mayûrqa segons el Kitab al-Iktifa d'Ibn al-Kardabus (ss. XII-XIII). *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, pp. 403-406.

Vega, J. (2010). *Ciencia, arte e ilusió en la España ilustrada*. Madrid. CSIC.

Vivot, T. (2006-2009). *Les possessions de Mallorca*. 4 Vols. Pollença: El Gall Editor.

### 19.3 Fonts bibliogràfiques i estudis de fonts

Boccaccio, G. (1998). *Decameró*. Barcelona: Edicions 62.

Bover, J. M. (1846). *Noticia Histórico-Artística de los Museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma: Imprenta de D. Felipe Guasp.

Boyd, Mary S. (1911). *The fortunate isles*, London. Illustration by A.S. Boyd, R.S.W.

Campaner, A. (2007) [1881]. *Cronicón Mayoricense*. Palma: Sa Nostra.

Carr, J. (1811). *Descriptive travels in the Southern and eastern parts of Spain and the Balearic Islands*. London: Sherwood & al.

Cortada, J. [1845] (2008). *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Palma: Miquel Font, Editor.

D'Este, M. (1907). *With a camera in Majorca*. London: Putnam.

Darío, R. (2001). *La isla de oro. El oro de Mallorca*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.

Darío, R. (2001). *La Isla de Oro. El Oro de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta, Editor.

Dervenne, C. (1933). *Les Baléares*. Toulouse: Ed. Occitania.

Dr. H. A. Pagenstecher (1989) [1867]. *La isla de Mallorca. Reseña de un viaje*. Palma: El Drac.

Estelrich, P. (1901). *Mis campañas*. Palma: Tipo-Lit. De B. Rotger.

Fábregues, L. (1974). *Estampas de "El Terreno"*. Palma: Ediciones Cort.

Ferrà, B. (1916). *Miramar*. Palma: Establecimiento Tipográfico La Esperanza.

- Flores, A. (1861) *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*. Madrid: Imp. y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Flors de Miramar. Àlbum de fotografías, 2 vols.* Biblioteca Lluís Alemany (Consell de Mallorca), Palma.
- Frau, A. (1885). La lonja de Palma. *BSAL*, vol. 1, núm. 14, pp. 1-6; núm. 21., pp. 3-4.
- Furió, A. (1975) [1840]. *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. Palma: Imprenta Mossén Alcover.
- Gran Enciclopèdia de Mallorca*. Palma: Promomallorca.
- Grasset de Saint-Sauveur, A. (1952). *Viaje a las islas Baleares y Pithiusas: escrito durante los años 1801 a 1805*. Palma: Roda.
- Harrison, A. (1927). *A Majorca holiday*. London: G. Howe Ltd.
- Jovellanos, G. M. de (1999). *Obras Mallorquinas*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor,.
- Juan Cortada, *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1845.
- Juan, J. (1996) (Ed.). *Bello maioricano. Libri octo*. Barcelona: Bosch.
- Larrey, N. (1927). *Mallorca the Magnificent*. New York-London: The Century Co.
- Laurens, J. B. (2006) [1840]. *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta, Editor.
- Lavedan, P. (1936). *Palma de Majorque et Les Iles Baleares*. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens.
- Leclercq, J. (1912). *Voyage a l'île de Majorque*. Paris: Imprimeurs-Éditeurs Plon-nourrit et Cie.
- Llabrés Bernal, J. (1958-1971). *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana. 3 vols.
- Lluís Salvador, Archiduque de Austria (1980-1993) [1869-1891]. *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*. Palma: Sa Nostra. 9 vols.
- Lluís Salvador, Arxiduc d'Aústria (1990) [1912]. *Somnis d'estiu arran de mar*. Barcelona: Selecta-Catalònia.

- Lluís Salvador, Arxiduc d'Aústria (1999-2002) [1869-1891]. *Les Balears per la paraula i la imatge*. Palma: Govern de les Illes Balears; Sa Nostra; Grup Serra.
- Lorris, G. de & Meung, J. de. (2003). *El libro de la rosa*. Madrid: Siruela.
- Lluís Salvador, Archiduque de Austria (1984). *La ciudad de Palma*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Luis Salvador, Archiduque de Austria (1987) [1909]. *Indicaciones a los que visitan Miramar*. Palma: José J. De Olañeta, Editor.
- Luis Salvador, Archiduque de Austria (1987) [1911]. *Lo que sé de Miramar*. Palma: José J. De Olañeta, Editor.
- Medel, R. (1989) [1845], *Manual del viajero en Palma de Mallorca*. Palma de Mallorca. El Drac Editorial.
- Munar, J. (1904). *El arbolado público bajo el punto de vista higiénico y ornamental*. Palma: Tipografía de las hijas de Juan Colomar.
- Mut, A. & Rosselló Bordoy, G. (1993) *La Remembrança de Nunyo Sanç. Una relació de les seves propietats a la ruralia de Mallorca*. Palma: Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports.
- Pagenstecher, H. A. (1989) [1867]. *La isla de Mallorca. Reseña de un viaje*. Palma: El Drac.
- Peña, P. d. A. (1891). *Guía manual de las Islas Baleares. Con indicador comercial* (Edició facsímil Ed.). Palma: Libreria de J. Tous.
- Pérez, L (1978). *Corpus Documental Balear (I). Reinado de Jaime I*. Palma: Fontes Rerum Balearium 2,n. 16.
- Piferrer, P., & Quadrado, J. M. (1888). *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Daniel Cortezo.
- Pou Muntaner, J. (1985). *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana.
- Pou Muntaner, J. (1987). *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Palma: Societat Arqueològica Lul·liana.
- Prats, N. [1817] (1975). *Mallorca: descripción de 1817*. Palma: Lluís Ripoll.
- Rusiñol, S. (2001) [1913]. *L'illa de la calma*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.

- Sand, G. (1993) [1842]. *Un hivern a Mallorca*. Palma: Moll.
- Sastre Moll, J. (2001). *Els llibres d'obra del palau reial de l'Almudaina (1309-1314)*, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Shelley, H. C. (1926). *Majorca*. London: Methuen
- Soto, R. (ed.) (1984). *Còdex català del Llibre del Repartiment de Mallorca*. Palma: Govern Balear. Direcció General de Cultura.
- Stein, G. (2001) [1933]. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London: Penguin.
- Turmeda, A. (1987). *Llibre de bons amonestaments i altres obres*. Palma: Editorial Moll.
- Vargas Ponce, J. (1983) [1784]. *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.
- Vuillier, G. (1889). Voyage aux îles Baléares. *Le Tour du Monde*, pp. 1-32. Paris.
- Vuillier, G. (2000) [1893], *Les illes oblidades. Viatge a les Illes Balears*. Palma: Moll.
- Wood, C. W. (1968) [1888] *Cartas desde Mallorca*. Palma: Ediciones de Ayer.
- Wood, Ch. (1888). Letters from Majorca. *The Argosy*, XLV, London. Recuperat de: <https://archive.org/stream/argosythe45wood#page/n7/mode/2up>.
- Zaforteza, D. (1953-1960). *La Ciudad de Mallorca. Ensayo Histórico-Toponímico*. 6 Vols. Palma: Antigua Imprenta Soler.



20 ANNEX

## 20.1 Taula: relació de plantes citades

| Nom en català     | Nom científic                           |
|-------------------|---|
|                   |   |
| Acàcia falsa      | <i>Robinia pseudoacacia</i> L.          |
| Aladern           | <i>Rhamnus alaternus</i>                |
| Albercoquer       | <i>Prunus armeniaca</i>                 |
| Aloe              | <i>Aloe</i> sp                          |
| Alzina            | <i>Quercus ilex</i>                     |
| Ametller          | <i>Prunus dulcis</i>                    |
| Aranger           | <i>Citrus paradisi</i>                  |
| Araucària         | <i>Araucaria heterophylla</i>           |
| Arbocera          | <i>Arbutus unedo</i>                    |
| Arbre de l'amor   | <i>Cercis siliquastrum</i>              |
| Arbre de la boira | <i>Cotinus coggygria</i>                |
| Avet              | <i>Abies alba</i> var. <i>masjoani</i>  |
| Baladre           | <i>Cnerium oleander</i>                 |
| Bambú             | <i>Bambusoideae</i>                     |
| Bignònia          | <i>Bignonia</i> sp                      |
| Bleda             | <i>Beta vulgaris</i> L.                 |
| Boix              | <i>Buxus balearica</i> Lam              |
| Buguenvíl·lea     | <i>Bougainvillea spectabilis</i>        |
| Campaneta         | <i>Ipomoea indica</i>                   |
| Càrritx           | <i>Ampelodesmos mauritanica</i>         |
| Castanyer         | <i>Aesculus hippocastanum</i> L.        |
| Ceba              | <i>Urginea maritima</i>                 |
| Cedre             | <i>Cedrus</i> sp i <i>Cedrus libani</i> |
| Cica              | <i>Cycas revoluta</i>                   |
| Cirerer           | <i>Prunus avium</i> L.                  |
| Col               | <i>Brassica balearica</i>               |
| Crisantem         | <i>Chrysanthemum</i>                    |
| Dàlia             | <i>Dahlia</i> sp                        |
| Espinac           | <i>Spinacia oleracea</i>                |
| Eucaliptus        | <i>Eucalyptus camaldulensis</i>         |
| Figuera           | <i>Ficus carica</i> L.                  |
| Fleix             | ( <i>Fraxinus angustifolia</i> )        |
| Garballó          | ( <i>Chamaerops humilis</i> )           |
| Garrover          | ( <i>Ceratonía siliqua</i> )            |
| Gerani            | <i>Geranium molle</i> L.                |
| Gessamí           | <i>Clematis flammula</i> L.             |
| Ginkgo            | <i>Ginkgo biloba</i>                    |
| Glicina           | <i>Wisteria sinensis</i>                |
| Heura             | <i>Hedera helix</i>                     |
| Hibisc            | <i>Hibiscus</i>                         |
| Iris              | <i>Iris</i> sp                          |
| luca              | ( <i>Yucca</i> sp)                      |



|                       |  |
|-----------------------|--|
| Julivert              | <i>Fumaria</i>   |
| llampúdol bord        | <i>Rhamus ludovici-salvatoris</i>                              |
| Lledoner              | <i>Celtis australis</i>  |
| Lletuga               | <i>Lactuca</i>   |
| Llimonera             | <i>Citrus limon</i>  |
| Lliri                 | <i>Iris germanica</i>  |
| Magnòlia              | <i>Magnolia grandiflora</i>                                    |
| Magraner              | <i>Punica granatum</i>   |
| Margalida             | <i>Chrysanthemum</i>   |
| Mata llentisclera     | <i>Pistacia lentiscus</i>                                      |
| Mimosa                | <i>Acacia saligna</i>  |
| Morer                 | <i>Morus alba L.</i>   |
| Murta                 | <i>Myrtus communis</i>   |
| Nesprer               | <i>Mespilus germanica L.</i>                                   |
| Olivera               | <i>Olea europaea</i>   |
| Om                    | <i>Ulmus</i>   |
| Palmera/Fasser        | <i>(Phoenix canariensis)</i>                                   |
| Palmera datilera      | <i>(Phoenix dactylifera)</i>                                   |
| Parra                 | <i>(Vitis vinifera)</i>  |
| Parra verge           | <i>Parthenocissus quinquefolia</i>                             |
| Pebrer bord           | <i>(Schinus molle)</i>   |
| Perera                | <i>(Pyrus comunis)</i>   |
| Peònia                | <i>(Paeonia suffruticosa)</i>                                  |
| Pi blanc              | <i>(Pinus halepensis)</i>                                      |
| Pi ve                 | <i>Pinus halepensis</i>  |
| Pitòspor              | <i>(Pittosporum tobira)</i>                                    |
| Poll blanc            | <i>Populus alba</i>  |
| Poll negre            | <i>Populus nigra</i>   |
| Pomera                | <i>Malus domestica</i>   |
| Poncem                | <i>Citrus medica</i>   |
| Plataner              | <i>Platanus x hispanica</i>                                    |
| Presseguer            | <i>Prunus persica</i>  |
| Prunera               | <i>Prunus cerasifera</i>                                       |
| Rave                  | <i>Raphanus</i>  |
| Roser                 | <i>Rosa sp.</i>  |
| Roure                 | <i>Quercus faginea</i>   |
| Salze ploraner/Desmai | <i>Salix babylonica L.</i>                                     |
| Sòfora                | <i>Sophora japonica</i>  |
| Tamarell              | <i>Tamarix galica</i>  |
| Taronger              | <i>Citrus sinensis</i>   |
| Teix                  | <i>Taxus baccata</i>   |
| Til·ler               | <i>Tilia playiphyllus</i>                                      |
| Ullastre              | <i>Olea europaea L.</i>  |
| Washingtònia          | <i>Washingtonia sp</i>   |
| Xeringuilla           | <i>Philadelphus coronarius</i>                                 |
| Xicranda              | <i>Jacaranda mimosifolia</i>                                   |
| Xiprer                | <i>Cupressus sempervirens i</i><br><i>Cupressus macrocarpa</i> |

## 20.2 Documents

**Document 1**

JARDINES HISTÓRICOS (CARTA DE FLORENCIA 1981). *Adoptada por ICOMOS en Diciembre de 1982*

## PREÁMBULO

Reunido en Florencia el 21 de Mayo de 1981, el Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS-IFLA ha decidido elaborar una carta relativa a la salvaguardia de los jardines históricos que llevará el nombre de esta ciudad. Esta Carta ha sido redactada por el Comité y adoptada el 15 de Diciembre de 1982 por el ICOMOS con vistas a completar la Carta de Venecia en esta materia específica.

## DEFINICIÓN Y OBJETIVOS

## Artículo 1.

"Un jardín histórico es una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público". Como tal, está considerado como un monumento.

## Artículo 2.

"El jardín histórico es una composición de arquitectura cuyo material es esencialmente vegetal y, por lo tanto, vivo, perecedero y renovable".

Su aspecto es, pues, el resultado de un perpetuo equilibrio entre el movimiento cíclico de las estaciones, del desarrollo y el deterioro de la naturaleza, y de la voluntad artística y de artificio que tiende a perpetuar su estado.

## Artículo 3.

Dado que es un monumento, el jardín histórico debe estar protegido según el espíritu de la Carta de Venecia. No obstante, en tanto en cuanto se trata de un monumento vivo, su protección se atiene a reglas específicas, que son objeto de la presente Carta.

## Artículo 4.

Determinan la composición arquitectónica de un jardín histórico:

- su trazado y los diferentes perfiles del terreno.
- sus masas vegetales: especies, volúmenes, juego de colores, distancias, alturas respectivas.
- sus elementos constructivos o decorativos.
- las aguas en movimiento o en reposo, reflejo del cielo.

#### Artículo 5.

Expresión de lazos estrechos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o al ensueño, el jardín adquiere el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, un "paraíso" en el sentido etimológico del término, pero que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y, en ocasiones, de la originalidad de un creador artístico.

#### Artículo 6.

La denominación de jardín histórico se aplica lo mismo a jardines modestos que a grandes parques de composición formalista o de naturaleza paisajista.

#### Artículo 7.

Esté o no unido a un edificio, del cual forme un complemento inseparable, el jardín histórico no puede desligarse de su propio entorno urbano o rural, artificial o natural.

#### Artículo 8.

Un sitio histórico es un paisaje definido, evocador de un acontecimiento memorable: el emplazamiento de un suceso importante de la historia, origen de un mito ilustre o de un combate épico, motivo de un cuadro célebre.

#### Artículo 9.

La protección de los jardines históricos exige que estén identificados e inventariados. Precisa intervenciones diferentes, a saber: de mantenimiento, de conservación y de restauración. En ciertos casos, es recomendable la recuperación. La autenticidad de un jardín histórico es tanto una cuestión de diseño y proporción de sus partes como de su composición ornamental, o de la elección de los vegetales y materiales inorgánicos que lo constituyen.

## MANTENIMIENTO, CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN, RECUPERACIÓN

### Artículo 10.

Toda operación de mantenimiento, conservación, restauración o recuperación de un jardín histórico, o de una de sus partes, debe tener en cuenta simultáneamente todos sus elementos. Separar los tratamientos podría alterar la unidad del conjunto.

## MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

### Artículo 11.

El mantenimiento de los jardines históricos es una operación de importancia primordial que debe ser continua. Siendo vegetal su material principal, la conservación del jardín en su estado habitual requiere tanto reposiciones concretas, que sean necesarias, como un programa a largo plazo de renovaciones periódicas (erradicación completa seguida de replantaciones con ejemplares suficientemente formados).

### Artículo 12.

La elección de las especies de árboles, arbustos, plantas y flores que deben replantarse periódicamente ha de hacerse teniendo en cuenta los usos establecidos y aceptados en cada zona botánica y hortícola, con el objetivo de identificar las especies originales y preservarlas.

### Artículo 13.

Los elementos de arquitectura, escultura y decoración, fijos o móviles, que son parte integrante del jardín histórico no deben ser retirados o desplazados más que en la medida que lo exija su conservación o restauración. La sustitución o restauración de elementos en peligro ha de hacerse según los principios de la Carta de Venecia, y debe indicarse la fecha de toda sustitución.

### Artículo 14.

El jardín histórico debe ser conservado en un entorno apropiado. Toda modificación del medio físico que ponga en peligro el equilibrio ecológico debe ser proscrita. Estas reglas se refieren al conjunto de la infraestructura,

tanto externa como interna (canalización, sistemas de riego, caminos, estacionamientos, tapias, dispositivos de vigilancia, atracciones para el visitante, etc.).

## RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN

### Artículo 15.

Ningún trabajo de restauración y, sobre todo, de recuperación de un jardín histórico deberá abordarse sin realizar previamente una amplia investigación que incluya todos los testimonios procedentes de la excavación y la recopilación de todos los datos relativos al jardín en cuestión y a otros similares, a fin de asegurar que dicho trabajo se realiza con total garantía científica. Antes de iniciar la ejecución de las obras, debe prepararse un proyecto basado en la antedicha investigación, el cual será sometido a consideración de un grupo de expertos para su examen y aprobación conjunta.

### Artículo 16.

La obra de restauración debe respetar los sucesivos estadios de la evolución experimentada por el jardín en cuestión. En principio, no debe concederse mayor relevancia o prioridad a un período en detrimento de los demás, a no ser en casos excepcionales en los que el estado de degradación o destrucción que afecte a ciertas partes del jardín sea de tal envergadura que aconseje su recuperación, la cual debe basarse en los vestigios que subsistan o en una evidencia documental irrefutable. Tal reposición puede resultar más justificada en las partes del jardín más próximas al edificio principal para poner de relieve su significado en el conjunto del diseño.

### Artículo 17.

Cuando un jardín haya desaparecido totalmente o sólo queden vestigios que sirvan para hacer conjeturas sobre sus sucesivos estadios, no ha lugar a emprender una reconstrucción que en modo alguno sería una intervención en un jardín histórico.

En tales circunstancias, una obra que se inspirase en formas tradicionales, realizada sobre el solar de un antiguo jardín, o en un espacio donde nunca existió otro, respondería simplemente al campo de la evocación o de la creación original, y no se le podría aplicar, en ningún caso, el calificativo de jardín histórico.

## UTILIZACIÓN

## Artículo 18.

Si bien todo jardín histórico está destinado a ser visto y recorrido, su acceso debe ser restringido en función de su extensión y su fragilidad, de forma que se preserven su integridad física y su mensaje cultural.

## Artículo 19.

Por su naturaleza y vocación, el jardín histórico es un lugar apacible que favorece el contacto humano, el silencio y la escucha de la naturaleza. Esta concepción de su uso cotidiano tiene su contrapunto en la utilización excepcional del jardín histórico como lugar de fiesta. Conviene definir las condiciones para el uso extraordinario de los jardines históricos de tal manera que la excepcional celebración de una fiesta contribuya a realzar el espectáculo del jardín, y no a desnaturalizarlo o degradarlo.

## Artículo 20.

Si en la vida cotidiana los jardines pueden acomodarse a la práctica de los juegos tranquilos, conviene crear, en zonas contiguas a los jardines históricos, terrenos apropiados a los juegos agitados y violentos y a los deportes, de tal manera que se dé respuesta a esta demanda social sin que perjudique a la conservación de los jardines y sitios históricos.

## Artículo 21.

Los trabajos de mantenimiento o de conservación cuyo calendario viene impuesto por las estaciones, o las pequeñas operaciones que contribuyen a restituir la autenticidad, deben tener siempre prioridad sobre las servidumbres de utilización. La organización de toda visita a un jardín histórico debe estar sometida a reglas que garanticen la preservación del espíritu del lugar.

## Artículo 22.

Cuando un jardín está cerrado por muros, no deben suprimirse éstos sin considerar previamente todas las consecuencias perjudiciales que podrían producirse en cuanto a modificación del ambiente y protección de dicho jardín.

## PROTECCIÓN LEGAL Y ADMINISTRATIVA

Artículo 23.

Corresponde a las autoridades responsables tomar, con el asesoramiento de expertos competentes, las disposiciones legales y administrativas apropiadas para identificar, inventariar y proteger los jardines históricos.

Su protección debe integrarse en los planes de utilización del suelo y en los documentos de ordenación y planificación del territorio. Corresponde igualmente a las autoridades responsables tomar, con el asesoramiento de expertos competentes, las disposiciones económicas tendentes a favorecer el mantenimiento, la conservación, la restauración y, cuando sea necesaria, la recuperación de los jardines históricos.

Artículo 24.

El jardín histórico es uno de los elementos del patrimonio cuya supervivencia, en razón de su naturaleza, exige mayores cuidados continuos por medio de personas cualificadas. Conviene que una enseñanza apropiada asegure la formación de estas personas, ya se trate de historiadores, arquitectos, paisajistas, jardineros o botánicos.

Debe velarse para asegurar también la producción regular de los vegetales incluidos en la composición de los jardines históricos.

Artículo 25.

El interés por los jardines históricos deberá ser estimulado por todo tipo de actuaciones capaces de revalorizar este patrimonio y hacerlo conocer y apreciar mejor: promoción de la investigación científica, intercambio internacional y difusión de la información, publicaciones y trabajos de divulgación, estímulo del acceso controlado del público, sensibilización a través de los medios de comunicación en cuanto a la necesidad de respetar la naturaleza y el patrimonio histórico. Los más sobresalientes jardines históricos serán propuestos para figurar en la Lista del Patrimonio Mundial.

Nota Breve

Estas son las recomendaciones aplicables al conjunto de jardines históricos del mundo.

Esta Carta podrá ser completada ulteriormente con cláusulas adicionales aplicables a tipos específicos de jardines, incluyendo una sucinta descripción de dichos tipos.

**Document 2**

1827, maig, 7.

Proposta del Capità General, Josep Maria d'Alòs i de Mora, presentada a l'Ajuntament de Palma, per a la formació d'un jardí botànic a l'Hospital General.

AGCM, VII-53/55

Capitán General de las Islas Baleares

Deseoso de promover con eficacia todo lo que diga relación con el fomento de la industria, riqueza e instrucción de este pays y no dudando que V. S. abunda en los mismos sentimientos he crehido oportuno poner en su conocimiento mi idea sobre la formación de un jardín botánico en el terreno inculto que está situado bajo la Plazuela llamada vulgarmente l'Era de l'Hospital General.

El sitio indicado me parece tanto más a propósito, cuanto se halla incluso en el recinto de esta ciudad, y en un punto en que puede servir de recreo al público y de muchísima utilidad a los que quieran dedicarse al estudio de la Botánica general y al particular de esta ciencia que tiene su aplicación a la agricultura, a las artes, a las fábricas, al comercio y a la farmacia, fuentes inagotables de abundancia y salubridad, estas consideraciones no me permiten dudar que V. S. tomará el más vivo interés para que la Junta de aquel piadoso establecimiento ceda el expresado terreno a fin de utilizarlo para la formación de dicho Jardín en cuyo coste espero que contribuiría V. S. con el celo y eficacia que le son bien notorios, quedando yo en proteger el establecimiento y en arbitrar todos los recursos que estén en la esfera de mis facultades, tanto para la formación de dicho Jardín, como para la enseñanza de la botánica.

Pongo igualmente en conocimiento de V. S. que con el objeto de propagar cuanto antes en esta Isla los conocimientos botánicos, se empezará el 8 del corriente de las 5 a 6 de la tarde una Academia de aquel ramo de historia natural en el Real Hospital militar de esta plaza, que ha facilitado el Sr. Intendente de este ejército bajo la dirección y enseñanza gratuita de D. Bartolomé Obrador, Consultor de Medicina de los Reales Ejércitos y primer Médico de dicho Hospital. La instrucción de este profesor y las pruebas positivas que ha dado en campaña de adhesión al Rey N. S. son suficientes motivos para que yo haya depositado en él la confianza que ha de merecer el que sea elegido para esta clase de enseñanza, la que queda bajo mi protección, y se continuará en las mismas horas los martes y viernes de cada



semana todo el tiempo que los vegetales sean susceptibles de demostración. Lo que digo a V. S. para su conocimiento y fines que dejo indicados.

Dios que a V. S.

Palma 7 de mayo de 1827

M. José Maria de Alós.

Palma 8 de Mayo de 1827

Se cite para el Sr. Cabildo. Así lo acordó el M. I. Ayuntamiento. Rosselló y González Secretario.

Palma 11 de Mayo de 1827.

Pase a la Junta de Gobierno del Santo Hospital para que suscriba información y fecha se cita. Así consta en el acta.

### Document 3

1861-1862

Descripció del jardí botànic de l'Institut Balear inclosa en la memòria del curs elaborada pel director, José Manuel de los Herreros.

Biblioteca de la Societat Arqueològica Lul·liana. Carpeta "Memorias del Instituto Balear". Sense signatura.

Contiguo al edificio donde se hallan establecidas las aulas y oficinas de esta escuela, existe un terreno de figura irregular, que en otro tiempo constituía el huerto de la casa y desde el año 1842 viene prestando los servicios de jardín botánico. Su extensión superficial es de 905 metros cuadrados, y aunque con exposición al S., al abrigo del N. y bien ventilado, la mala calidad de la tierra y la falta de agua para regarlo abundantemente, hacen que no pueda llenar su objeto cual corresponde, mientras no mejoren mucho sus condiciones actuales. La porción del centro y la occidental del jardín, que abrazan poco mas de dos tercios de su área, están divididas en veinte y cuatro mesetas rectangulares,

formando dos series o hileras de igual longitud, con una senda intermedia y dos laterales. En dichas mesetas que corresponden á las veinte y cuatro clases del sistema de Linneo, existen hoy unas doscientas cincuenta especies vegetales, algunas de ellas exóticas, cuyo número podrá doblarse o quizás triplicarse muy pronto con el auxilio de macetas ya prevenidas al efecto, mediante las semillas que han proporcionado a este jardin los de Madrid y Barcelona. El resto del terreno suele utilizarse para algunos ensayos de aclimatación, y especialmente los que convienen al estudio de la agricultura. Trátase ahora de dar una nueva distribución metódica al jardín y de mejorar sus circunstancias en cuanto sea posible; habiéndose pensado tambien en la adquisición de otro terreno mas adecuado, así para proporcionar al Instituto esta ventaja, como para facilitar la erección del Colegio de interinos, de que hace ya algún tiempo se está tratando

#### Document 4

1895, juliol, 29

Distribució dels serveis que estan a càrrec del personal de l'arbrat i passeigs a Palma.

ARM, Arxiu Torrella, 124.

Caminos Arbolado y Paseos

Distribución de los servicios que están a cargo del personal del arbolado y paseos

José Roser

Diariamente de 6 a 8 de la mañana, cuidará el jardín de la Glorieta, arreglando las bordaduras y demás plantas, reponiendo los desperfectos que se hayan ocasionado el día anterior, cavando los cuadros y procediendo a la limpieza del mismo.

Jaime Cánaves

Diariamente y a las mismas horas, practicar igual trabajo en el jardín de la calle de Palacio.

José Roser y Jaime Cánaves

De 9 a 12 de la mañana y todas las horas de trabajo del resto del día que no resulten destinadas a otra tarea, se ocuparán al arreglo del Vivero de Tirador, cuidando los planteles y preparando los cuadros para el aumento de plantel.

Bartolomé Salom

Mientras continúe su enfermedad y no se disponga otra cosa en contra, vigilará el jardín de la Glorieta, todas las horas de trabajo que no tenga destinadas especialmente a otro servicio; y a las 12 de la mañana pasará al despacho de la Alcaldía a recibir órdenes y dar cuenta de las ocurrencias del día.

El lunes de cada semana de 9 a 12 de la mañana se pasará una visita al arbolado que existe dentro de la población, caminos de Ronda y de Jesús procediendo a su arreglo en la forma siguiente:

José Roser

Al camino de Jesús hasta el Cementerio, Plaza del Aceite, Plaza de la Merced, Plaza de Santa Eulalia, Plaza de la Consolación y calle de San Alonso.

Jaime Cánaves

A la Plaza de la Lonja, ídem de Atarazanas, ídem Perta de Santa Catalina, ídem de San Antonio, ídem de la de Joanot Colom y la del Olivar.

Bartolomé Salom

A la calle de la Marina, Plaza de la Constitución, Calles de la Unión, Riera Rambla y Plaza de Jesús y al camino de Ronda desde la carretera de Sóller a la Puerta de San Antonio.

Todas las tardes de 2 a 4 José Roser y Jaime Cánaves, regarán y limpiarán la parada de los carruajes de alquiler de la calle de la Marina.

Los Lunes, Miércoles y Viernes de cada semana los tres guarda paseos regarán el jardín de Palacio, de 4 a 6 de la tarde.

Los Martes, Jueves y Sábados también de cada semana regarán el jardín de la Glorieta en iguales horas que el anterior.

Si cualquiera de los guarda paseos recibiere órdenes del Sr. Alcalde o de otra persona que ejerza autoridad sobre ellos, que alterara en lo más mínimo las

disposiciones anteriores, dará inmediatamente conocimiento al Sr. Concejal de servicio de paseos, sin que pueda escusarse de ello por ningún pretesto. Palma 29 Julio de 1895.

## Document 5

1863, agost, 30

Memòria descriptiva del projecte del jardín de la Glorieta a Palma.

AMP, FP, 1055/III, f.22-23v

Memoria descriptiva del proyecto de jardín o parterre que debe construirse en la plazuela de San Francisco de Paula.

La higiene pública tiene demostrado cuan útil y necesario es que los grandes centros de población tengan plazas espaciosas donde la luz, el aire, el calor, el frío eta, modificadores naturales de la economía puedan tenerse en cantidad y calidad proporcionadas a las necesidades de todas las personas. Ha demostrado igualmente la necesidad de construir jardines públicos para que las partes verdes de las plantas en contacto con los rayos solares, descompongan el ácido carbónico, absorban el atroz producto de las muchas descomposiciones animales y enriquezcan el aire de oxígeno para que puedan contrarrestarse en parte las mil causas que en las grandes ciudades tienden a viciar la atmósfera.

Palma desgraciadamente, cualquiera que sea el cuidado que ponga la autoridad en la limpieza de las calles, adolecen del defecto de tener muchas vías estrechas donde el aire se renueva con dificultad, donde apenas penetran los rayos del sol, y donde siempre se encuentra húmedo el piso: callejones sin salida donde una parte de la atmósfera queda sin movimiento: esquinas y ángulos que se oponen a las corrientes del aire y concentran esa multitud de miasmas escaldados continuamente por una extraordinaria diversidad de sustancias animales y vegetales. De aquí la necesidad de la construcción de jardines públicos donde poder ir a experimentar la modificación de los agentes exteriores, principalmente los niños, estos seres endebles que sin la acción benéfica de aquellos crecen flacos, pálidos abotagados, raquíticos y escrofulosos y mueren antes de llegar a la adolescencia.

Tan útil objeto puede llenar el parterre de la plaza de San Francisco, y para esto se ha calculado el proyecto con las condiciones más favorables y adecuadas a este fin. El centro de la plaza puede reducirse a un triángulo formado por la continuación de las calles de la Victoria, por una calle que se deja frente a la casa del Sr. Lladó y termine en una escalinata que suba al caserío donde empieza hoy la misma calle de la Victoria, y por la calle que desde la puerta del Muelle sigue hasta el Borne. Suponiendo cerrado este triángulo por tres líneas de laureolas u otra planta apropósito para ser entrecortada como se acostumbra en los jardines para formar rectas paredes, y teniendo en cuenta el desnivel del terreno, tendremos que la base del triángulo vendrá frente al monumento que es el punto más bajo, y el ángulo superior vendrá previamente en el punto en donde el terreno se presenta más elevado. Ahora bien: frente al monumento una portada de 4 arcos formada por cipreses, con barreras artísticas dará paso a un plano o vestíbulo formado por verde boj o mirto con asientos a su alrededor, por cuyo frente se entrará a un espacioso parterre formado por el desmonte del terreno de manera que el fondo o frente del mismo presentará una pared de [en blanc] de altura en su centro, la cual quedará perfectamente vestida de mirto entrecortado y de otras plantas trepaderas. El parterre, pues, ofrecerá un hermoso frente verde, a cuyos pies y siguiendo la misma curva habrá un banco de piedra caliza; y en el centro se construirá un surtidor o bacín de poca altura con una verja a su derredor para evitar desgracias, y cuyo surtidor podrá elevar el agua a considerable altura tomándola de uno de los depósitos del demolido convento de dominicos.

En el fondo del parterre una cómoda escalinata abierta dentro las paredes del mirto dará subida a un mirador que a su vez por medio de escaleras comunicará con los jardines laterales del parterre, facilitará asientos a los concurrentes, tendrá en su centro plantas y flores, y dará subida por su centro al tramo superior inmediato ya a la calle de la Victoria, y en el cual se construirá un kiosko para el guarda desde el cual se dominará todo el jardín.

A uno y otro lado del parterre aprovechando las desigualdades del terreno, se formarán pequeños jardines que podrán quedar incomunicados por medio de barreras. Todas estas barreras lo mismo que los asientos, mesas, bancos y cuanto deba colocarse para adorno de las glorietas serán rústicos, lo cual además de introducir en Palma un género de adorno desconocido y elegante, proporcionaran muchísima economía en su construcción.

Palma 30 de Agosto de 1863.

El Arquitecto Municipal.

José Frontera

## Document 6

Relació botànica del jardí de Son Lledó

### Coníferes

|                 |                               |
|-----------------|-------------------------------|
| Cedre del Líban | <i>Cedrus libani</i>          |
| Araucària       | <i>Araucaria heterophylla</i> |
| Pi blanc        | <i>Pinus halepensis</i>       |
| Tuia            | <i>Thuja plicata</i>          |
| Xiprer          | <i>Cupressus sempervirens</i> |

### Arbres planifolis caducifolis

|          |                         |
|----------|-------------------------|
| Codonyer | <i>Cydonia oblonga</i>  |
| Figuera  | <i>Ficus carica</i>     |
| Lledoner | <i>Celtis australis</i> |

### Arbres planifolis perennifolis

|                |                                 |
|----------------|---------------------------------|
| Llorer         | <i>Laurus nobilis</i>           |
| Salze ploraner | <i>Schinus molle</i>            |
| Taronger dolç  | <i>Citrus sinensis</i>          |
| Eucaliptus     | <i>Eucalyptus camaldulensis</i> |
| Ullastre       | <i>Olea europaea</i>            |
| Mandariner     | <i>Citrus deliciosa</i>         |
| Llorer tòxic   | <i>Acokanthera oblongifolia</i> |
| Troana         | <i>Ligustrum bucidum</i>        |

### Palmeres

|               |                              |
|---------------|------------------------------|
| De Califòrnia | <i>Washingtonia filifera</i> |
| De Canàries   | <i>Phoenix canariensis</i>   |
| Garballó      | <i>Chamaerops humilis</i>    |

### Arbust

|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| Hibisc                     | <i>Hibiscus rosa-sinensis</i>    |
| Mata                       | <i>Pistacia lentiscus</i>        |
| Buguenvíllia               | <i>Bougainvillea spectabilis</i> |
| Ginesta                    | <i>Spartium junceum</i>          |
| Estepa blanca              | <i>Cistus albidus</i>            |
| Romaní                     | <i>Rosmarinus officinalis</i>    |
| Lilà                       | <i>Syringa vulgaris</i>          |
| Arbocera                   | <i>Arbustus unedo</i>            |
| Miopor                     | <i>Myoporum tenuifolium</i>      |
| Pitosporo del Japó         | <i>Pittosporum tobira</i>        |
| Gessamí                    | <i>Jasminum officinale</i>       |
| Rusc                       | <i>Ruscus spp.</i>               |
| Casuarina de cua de cavall | <i>Casuarina equisetifolia</i>   |
| Aladern                    | <i>Rhamnus alaternus</i>         |

#### Enfiladisses

|       |                     |
|-------|---------------------|
| Heure | <i>Hedera helix</i> |
|-------|---------------------|

#### Herbàcies

|              |                                 |
|--------------|---------------------------------|
| Herba sana   | <i>Mentha suaveolens</i>        |
| Càrritx      | <i>Ampelodesmos mauritanica</i> |
| Esparraguera | <i>Asparagus spp.</i>           |

#### Aquàtiques

|         |                        |
|---------|------------------------|
| Nenúfar | <i>Nymphaea alba</i>   |
| Papir   | <i>Cyperus papyrus</i> |

#### Plantes crasses

|       |                     |
|-------|---------------------|
| Aloe  | <i>Aloe spp.</i>    |
| Eonio | <i>Aeonium spp.</i> |

## Document 7

Jardins declarats per Decret de 3 de juny de 1931.

Palacio de El Pardo (Madrid): 1931.

Jardines del Príncipe en El Pardo (Madrid): 1931.

Jardines de La Isla (Aranjuez): 1931.

Jardín del Príncipe (Aranjuez): 1931.

Jardín de Isabel II (Aranjuez): 1931.

Casa de Campo: 1931.

Campo del Moro: 1931.

Quinta de El Pardo: 1931.

El Escorial: 1931.

Brillante y Deleite (Aranjuez): 1931.

Palacio de Cristal: 1931.

La Granja de San Ildefonso: 1931.

Reales Alcázares (Sevilla): 1931.

Bosque de Riofrío: 1931.

Jardín de la Abadía (Cáceres): 1931.

## Document 8

1941, juliol, 31

Decret de 31 de juliol de 1941 pel que es reorganitza el *Patronato para la conservación y protección de los Jardines Artísticos de España*



MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. DECRETO de 31 de julio de 1941 por el que se constituye un Patronato para la conservación y protección de los Jardines Artísticos de España.

El considerable número de jardines españoles declarados artísticos, entre ellos, recientemente, el bellissimo llamado de Monforte, de Valencia, así como los múltiples parajes pintorescos de que está esmaltada nuestra patria, exigen que el Estado procure por todos los medios conservar unos y otros con su carácter, estilo, historia y modalidad. Lo que los dones del suelo y del clima nos proporcionan y que el temperamento artístico de nuestra raza supo mejorar, hay que sustraerlo a la incuria, al abandono y a la destrucción evitables.

El decreto publicado hace algunos años para atender a la protección de los Jardines artísticos, circunscribía a éstos su campo de acción, dejando sin una tutela directa y al solo amparo de la ley del Tesoro Artístico, rara vez acatada, los lugares y sitios de reconocida y peculiar belleza, cuyo conjunto vale tanto como el mas ponderable ejemplar de nuestra jardinería.

Se impone, pues, una nueva creación del Patronato, cuya labor fue, por otra parte, muy pasajera, y una ampliación de sus funciones y deberes para que su actuación sea eficaz. En razón a lo expuesto, a propuesta del ministerio de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros.

Artículo primero: Se constituye un Patronato para la conservación y protección de los Jardines Artísticos de España, en la forma siguiente:

Presidente, el Director General de Bellas Artes.

Vicepresidente, el Comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Cuatro vocales, nombrados por el Ministerio, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes; y

Un secretario, que lo será un Jefe de Negociado de la Sección del Tesoro Artístico.

Artículo segundo.- El Patronato velará por la integridad de los jardines que se conservan entre los declarados artísticos: cuidará de la restauración de estos

monumentos vivos, exigiendo el mayor respeto para sus estilos, tipos y peculiaridades: propondrá e informará sobre los que merezcan, con tal declaración, la tutela y protección del Estado, y encauzará todas las iniciativas en favor del arte de la jardinería, cuidando igualmente de la conservación de los parajes pintorescos que deban ser preservados de la destrucción o reformas perjudiciales.

Artículo tercero- El Patronato administrará directamente los recursos que se logren por todos conceptos.

Artículo cuarto.- Por el Ministerio de Educación Nacional se dictarán las órdenes necesarias para la ejecución y desarrollo de lo preceptuado en los artículos anteriores.

## Document 9

1934-1955

Jardins Artístics d'Espanya declarats a l'empara de la Llei del Tresor Artístic Nacional, de 13 de maig de 1933, modificada per la de 22 de desembre de 1933 sobre la defensa, conservació i creixement del Patrimoni Històric-Artístic Nacional (G.M. de 25 de març de 1933), informats pel Patronato para la conservación y protección de los Jardines Artísticos de España.

Primera etapa: 1934-1941

Jardín de la Alameda de Osuna (Madrid): 1934.

Jardines de La Zarzuela en El Pardo (Madrid): 1934.

Palacio de Velázquez (Madrid): 1935.

Parque del Buen Retiro: 1935.

Estufa de la Ciudad Universitaria (Madrid): 1935.

Jardín de la Princesa de la Ciudad Universitaria (Madrid): 1935.

Monforte (Valencia): 1941.

Segona etapa: 1941-1955

Jardín Botánico (Madrid): 1942.

Palmeral de Elche: 1943.

Carmen de los Mártires: 1943.

Alhambra y Generalife: 1943.

Parque de la Concepción (Málaga): 1943.

Palacio del rey moro (Ronda): 1943.

Parque de la Dehesa (Girona): 1943.

Jardín de San Carlos (A Coruña): 1944.

Jardín de la Villa (Padrón): 1946.

Quinta del Berro (Madrid): 1946.

El Bosque (Béjar): 1946.

Parc de la Ciutadella: 1951.

Pazo de Santo Tomé (Vigo): 1955.

Castrelos (Vigo): 1955.

## Document 10

1753.

Projecte per a la construcció d'un aljub a Raixa, signat per Francico Rigaud.

Biblioteca Nacional, B-1640, 14-45

Advertencias e Instrucciones Respectivas a la Construcción de la Expresada Alberca

Primeramente se ha de dar por asentado que toda la mescla que se empleará en la construcción de dicha alberca será compuesta de igual porción de cal y arena o grava delgada, con prevención de estar echa algún tiempo antes de ser puesta en obra.

Que todo el suelo e interior de las murallas deverán ser mamposteadas en parte con mescla echa de cal y porcelana en lugar de grava, y si faltare esse género de material deverá executarse todo en la forma acostumbrada, preveniendo solamente el que no se arreboze el suelo ni el terrado de ensima la bóveda, si bien se dexen los paraces [paredes] referidos en bruto para que se pueda mejor afianzar la capa o arrebozado que se le hará de buen hormigón o picadiz compuesto de cal y texa molida con alguna porción de Almagra, pero en cuanto a lo restante del interior de la bóveda, desde el arranque de ella podrá ser executado con enlucido ordinario de cal y arena.

Previniéndose también que todo lo largo de la bóveda deverá ser serrada con llave echa de una hilada compuesta de tres piedras de sillería puestas en soga y a los tres intermedios de la misma bóveda se les haga arco de una sola piedra, como también los arcos y averturas que se practicarán al pie de las dos murallas de división para la comunicación de las aguas, todo lo qual será muy conveniente se execute en la sobre dicha forma para mayor consistencia y duración de la obra.

Para que no haya equivocación de las proporciones que se demuestran en el plano y perfiles de los gruesos que se dará las murallas de dicha Alberca, diré que las dimensiones que corresponden a la muralla que deverá ser construida en la parte más vaja del terreno, que es la que corresponde a la letra E, en el Perfil E F, esta deverá tener catorce palmos de Ancho o de grueso, contando desde la altura del nivel del suelo, o piso interior que tuviere dicha Alberca, y rematarán a lo alto del piso o terrado de la bóveda en quatro palmos y medio de grueso.

La muralla que ha de hazer frente y ser paralela a la antecedente, se conciderará el espesor del pie de ella de doze palmos y de tres palmos y medio en lo Alto, atendiendo siempre como se tiene dicho que las expresadas dimensiones deven

entenderse tomadas por lo vaxo a la Altura del nivel del suelo interior y no al fondo del simiento, como también la altura del pizo del terrado de la bóveda, la porción y media del remate.

Las dos murallas a las cavezas o extremos de dicha Alberga, tendrán una y otra las mismas dimensiones, dando de grueso a la parte inferior doze palmos y tres y medio en lo alto, tomando siempre las medidas como se tiene prevenido antecedentemente.

Los expresados perfiles demuestran bastantemente a lo claro el grueso y forma que havrán de tener las sobre dichas murallas en sus simientos, dejando las retretas que de trecho en trecho se demuestran.

A lo alto de las sobre dichas murallas y desde el nivel del pizo de la bóveda o terrado, se construirá todo al alrededor de l'alberga un pretil en mampostería de cal y canto, cuyo remate se hará de piedra picada, en la forma que se demuestra en los perfiles.

Es de advertir que el suelo interior de l'alberga ha de tener solamente un palmo de pendiente para que las aguas puedan concurrir así a la parte de la cuneta, y que el terrado tenga asimismo dos vertientes de medio palmo de pendiente cada uno, a fin de que las aguas lluevedizas se inclynen así a la parte de los pretiles, al pie de los quales están practicados los conductos que atraviesan perpendicularmente la bóveda y por ellos deven introducirse en el depósito interior las expresadas aguas lluevedizas, y dichos van demostrados en los perfiles.

Materiales que prudencialmente se consideran necesarios apromptar para la ejecución de las expresada obra

Se necessitarán poco más o menos trescientas y treinta carretadas de cal, considerando estas al pie de 30 quarteras cada una.

Nueve mil seiscientas y veinte cargas de grava con acémilas (sic) y quinientas menos sy se emplease Porcelana en los parages referidos en lugar de traspol o Picadiz.

Se necessitarán asimismo de unas mil y nuevecientas piedras de grueso, para la construcción de los arcos y llaves de la bóveda, como para guarnecer lo alto de los pretiles.

La expresada Alberga contendrá unos dos cientos quarenta y ocho mil palmos cúbicos de agua.

No se haze mención por lo presente del Griffon grande y pequeño de bronze que se havrán de colocar al pie de la alberga, ny del pequeño saffareche que se considera será conveniente construir al pie y lugar de dichos griffones; como ny tampoco del Paradizo sobre Arcos que se necessitará hazer para poder comunicar a pie llano desde el Huerto al terrado de dicha Alberga, por lo que el Maestro Mayor que quedare encargado de su construcción podrá acudir para la intelligencia y explicación de qualquiera reparo o dificultad que se le pudiera ofrecer.

Se previene que los gruesos que se han dado a las murallas, son los que indispensablemente les corresponde, por lo que será siempre mayor seguidamente darles algo de más.

Palma y Junio a 23 de 1753

D. Francisco Ricaud de Tirgalle

### Document 11

1798, setembre, 4.

Carta de Guillaume Walsh a Antoni Despuig, arquebisbe de Sevilla, en la que explica els progressos i les dificultats per formar un jardí botànic a Raixa.

ARM, Marquès de la Torre, D-XII, 39.

Monseigneur

Je croirais de manquer dans les sentimens de veneration, de respect et de reconnoissance, que j'ai constamment voués a V. E., si n'eusse dans cette occasion chonneur de vous féliciter sur votre heureux retour en Espagne: recevez donc Monseigneur, ces humbles expressions de ma félicitation, de cet hounete témoignage de una satisfaction de vous savoir arrivé sans accident au port désiré.

Je crois aussi, Monseigneur, devoir encore vous dire un mot concernant mon existence à Raxa et de mes occupations. Plus j'habite cette campagne, plus j'eu suis content et plus je mis attache, au point que je ne vais a Palma qu'une fois par mois où dans les sept semaines. J'ai demeuré tout l'été a Raxa pour pouvoir mireur juger de son climat et la chaleur et la sécheresse ont été excessives: toutes les plantes se déséchèrent, les orangers se flétrirent et leur fruit devint jaune en septembre fautes d'eau pour les arosar à tems: je vo pois alors combien el m'auroit été difficile de conserver ici un jardin de plantes, si j'eu avois un par la disette d'eau qu'il y

avoit : les deux cisternes plus proches du jardins à peine en contiennent suffisamment pour arroser les pimentos et tomates, qui font le principal soutien des ouvriers; la cistern qui est à l'extrémité de la grande laisse filtrer toute son eau dans [...], et aussi elle se perd toute: Pour se promettre donc ici quelque succès dans la cultivation des plantes, il faudroit, ou que toute l'eau de la fontaine fut réservée pour cèi ou, qu'on accommodat la grande citerne pour en faire une provision: quant à la terre, je n'en ai pas vu de meilleure, quand elle est arrosée. Dans cet état des choses je désespérois pendant les mois de juillet, Aout et Septembre de former cette année aucun jardin : cependant la fraîcheur du mois d'octobre m'encouragea à entreprendre quelque chose : en conséquence et de l'avis de M. le Comte de Montenegro, je me suis déterminé pour les deux marginiers qui sont derrier les maisons des femmes: les ouvriers étant extrêmement rares ici, je n'ai pu avoir qu'un seul homme pour m'assister a labourer ces deux pièces à deux pieds de profondeur les nettoyer des pierres et accommoder les marges que out été delabrées, et enfin à l'enfermer pour les garantir contre les personnes et les animaux: ces differens ouvrages ont duré jusqu'ici : je vais actuellement les diviser en plantabandes, et les disposer pour recevoir tout ce que se pourras ramasser en plantes utiles ou agréables, je placerai dans chaque piece un grand vase (tinaja) pour contenir l'eau d'arrosemt, et je pratiquerai des petits canaux pour la conduire, je espere d'ailleurs que l'année prochaine ne sera pas si rudement seche que l'á été celle ci. Je dois vous observer, Monseigneur, que je n'ai pas découvert en Majorque qu'un seul amateur de la cultivation des plantes, c'est un frere Chartreux de Valdemosa, apothecaire du Convente ; il est habile et entretient un assez bon jardin botanique, dont il nous a promis tant de ses semences que de ses plantes : j'ai été le voir trois avec Dn Ramon de Puigdorfila: il serait bon que ce frere, comme homme d'experience, vist notre jardin naissant et ses dispositions, mais le Pere Prieur y met obstacle : M. de Puigdorfila me conseilla de vous le dire afin que vous puissiez de mander permission a son P. Général, qu'il fit pur tems un visite a Raxa.

Nous avons a Madrid une bonne ressource pour avoir de quai garnir notre jardin; et voici comment je le sais Dn Gaspar Xuarez me donna à Rome un exemplaire de son *Rodromo* pour le remettier a Dn Hipolito Ruiz membre du jardin royal de Botanique de Madrid : lorsque j'écrivoir à ce Monsieur pour lui annoncer sur livre, je lui fit part des intentions de V. E. d'introduire ici les connoissances de botanique et de former un jardins á cet effet : je lui demandois s'il ne serait pas possible qu'il put nous procurer du secours pour fomentier celle branche d'utilité publique : il me répondit, et me dit que non seulement lui, mais aussi le Dr Dn Casimiro de Ortega, premier professeur de Botanique du jardin RI, avec tout le plaisir du monde se prétéroient pour l'avancement de notre entreprise, et qu'ils nous fourniraient une portion de toutes les semences, racines et plantes, tant utiles que curieuses, de celle qu'ils ont

à present dans leur pouvoir, et de celles qui leur arriveront successivement à l'avenir de l'amerique, et se tout gratuitement. M. Ruiz m'observa qu'il conviendrait ecrire au Dr Dn Casimiro de Ortega sur ce sujet, au nom de V. E. cest ce que je n'osois pas faire ne sachant pas les intentions definitives de V. E. a cet égard. Mais à present, Monseigneur, que vous êtes à portée de ces messieurs là, vous pourrez convenir avec eux, selon que vous le jugerez à propos. En attendant je me mettrai des à présent à ramasser tout ce que je pourrai dans ce pays ci; quoique je ne sois ni jardinier ni botaniste, je reponds du soin que jeu aurai, de même que de tout ce qui me parviendra de la part de V. E. En un mot je ne négligerai rien pour correspondre par mou zèle à l'accomplissement de vos espérances.

J'ai balsamé une demi douzine des petits oiseaux, de ce pays, les seuls que j'ai pu trouver [...]: ceux de la famille qui ont désiré de les voir les ont beaucoup admiré: cependant je manque totalement des choses nécessaires pour les mieux arranger, principalement des yeux artificiels: je [...] la mer a St. Tropez la valeur 7 ou de 8 écus des instrumens d'Alemagne que j'avois, et l'on n'en trouve pas ici d'aucune maniere ; si vous juger à propos, Monseign., de me faire procurer à Madrid un [...] de table (morsas) et un petit eteau de main, deux ou trois petit pinces de differentes grandeur et un à pointes rondes, une paire de pinces pour couper le fil de fer, douzaine de limes fines triangulaires et plates de 5 a 8 pouces de longueur: si vous desirez que je continuare a préparer d'autres de ces petits animaux ces instrumens las que me ferant absolument necessaires.

Du tems que V. E. était dans ce pays ci l'on contoel de 300 a 400 pigeons à Raxa: depuis ce tems on les a negligé sans leu rein donner a manger, de maniere sans les avoir employer pour la maison, ils ont inseuriblement dépérir jus quia etre reduits a une 40 de tetes : comme ils sont a coté de la cambre que j'ocupe, et sachant que V. E. desiries d'en avoir pour votre usage, je les ai pris sous mes soins exclusivement ; je leur fis acheter un peu de purgueras au mois de 7bre et aussi tot [tatxat] part d'eux de sont mis a couvert. La dépense qui'ils [...] est de 6 a 7 pecetas par mois : on m'a ditque M. Paères, votre Procuram a Palma a trouvé cette dépense inutile, et fait des dificcultés dy fournir : V. E. voudra bien donc me dire si vous voulez ou non que je continuare ces soins là.

Je ne vous dit rien, Monseigneur, des autres objets de Raxa si étant pas de ma compétence, seulement je vous témoignerai combien je desire que l'eau de Pastorix viene a la Casa nova, et que toute celle de la fontaine viene a Raxa, alors je ne craindrais pas la chaleur de l'été.

Les six plantes de jasmin d'arabe que vous m'avez envoyées de Livourne vont bien : je plantai [...] les 20 platanos ils sont arrivés en bon état.



Voilà donc le détail de ce que je désirais vous communiquer sur le sujet de mes occupations ici, puissent mériter votre approbation, du moins je l'ambitione.

Recevez les assurances du plus profond respect avec lequel.

J'ai Chougné d'être. Monseigneur. De votre excellence.

Le très humble de très [...].

Gme Walsh.

## Document 12

1802, març, 24.

Contracte signat entre el Cardenal Antoni Despuig i l'arquitecte Giovanni Lazzarini. Transcrit per Guillem Reynés.

BSAL, XVII, 1918: 57-58.

In Lucca A di 24 Marzo 1802

Per la presente benchè privata scrittura da valere, e tenere come se fosse un pubblico Notaro Luchese apparisca, e sia noto qualmente fra i sottoscritti S.<sup>a</sup> E.<sup>za</sup> Monsig. Despuig, e l'Architetto Giovanni Lazzarini e rimasta fissata, e stabilita una Conduzione, e rispettiva Locazione di opera d'Architetto ai fatti, e condizioni, nel luogo, e nel tempo, che apresso, cioè –

1<sup>o</sup>.- Dentro il tempo, e termine di giorni uno d.<sup>o</sup> Architetto Lazzarini si obbliga di metersi in viaggio p. l'isola de Majorca, montando quella vettura, e salendo quei Legni da trasporto o mercantili, che d.<sup>o</sup> Monsig. Despuig si obbliga dentro detto termine di prepararli assine di eseguire un tal viaggio.

2<sup>o</sup>.- In questo viaggio il medesimo Architetto Lazzarini sarà acompagnato da persona dipendente da d.<sup>o</sup> Monig., quale provvederà a tutte le spese interamente d'itinerario, alloggio, e vitto; e questo vitto, e alloggio somministrerà a d.<sup>o</sup>Lazzarini anche durante il termine del suo soggiorno in detta isola.

3<sup>o</sup>.- La dimora nella mentovata isola di Majorca compresa l'andata ed il ritorno non sarà minore, ne maggiore di Mesi trè, non valutandosi però la differenza di cinque o

sei giorni più o meno, e per tutto questo tempo d.<sup>o</sup> Monsig. Si obliga di dare, e pagare a d.<sup>o</sup> Lazzarini la somma, e quantità di Zenchini fiorentini 70. Ben'inteso, che se questo termine serrà per avventura aumentato al di sopra del convenuto, el prelodato Monsig. Si obbliga di darli, e contarli oltre i detti Ze<sup>ni</sup> 70 quel di più, che calcolati i giorni d'aumento sopra la ragione di D. Zenchini 70 in Mesi trè si troverà appartenerti.

4<sup>o</sup>.- Il prefato Monsig spedisce nella detta Isola di Majorca il nominato architetto Lazzarini all'ogetto che egli visiti, ed asamini una Fabbrica di sua proprietà, colà esistente ad uso di Palazzo, ed osservi in qual modo potesse Essa accrescersi e variarsi, onde ridurla nella migliore Architettura a nobile Palazzo. E però d.<sup>o</sup> Architetto Lazzarini si obbliga di fare intorno alla medesima Fabbrica tutte quelle osservazioni, misure, calcoli e scandagli, che le regola di buona architettura suggeriscono per formarla e ridurla in Palazzo nobile, e di Prospetto.

5<sup>o</sup>.- Nel ritorno dalla detta Isola si osserveranno quanto all'Itinerario, alloggio, e vitto tutte quelle condizioni e patti, che sono come sopra consenuti per l'andata, a tal' che l'effetto sia, che detto Lazzarini per tutto il tempo della sua assenza sia, come vuol'dirsi, preso, rimesso, ripieno, pagato con detta somma di Zenchini 70: aumentabili nel caso, e modi di cui sopra.

6<sup>o</sup>.- Sulle osservazioni, scandagli, calcoli, che d.<sup>o</sup> Lazzarini avrà fatto, e fatti intorno a detta Fabbrica, Egli si obbliga di formarne al suo ritorno un esatto, e pulito disegno in regola d'Architettura, e uno spaciato, e questo, e quello esibirlo por nel termine di un mese dal giorno del suo ritorno a detto Monsig.; quale per il contrario si obbliga di pagarle l'uno e l'altro quel discreto prezzo, che possono meritare, non essendo il getto, e delineamento di questo disegno, e spaciato compresi in detta somma di Zenchini 70.

E per l'esatto adempimento di quanto sopra le dette respecttive parti ne obbligano la loro Persona, Eredi, e Beninella più ampl, e valida forma, che di ragione. Dichiarando, che del presente foglio di Capitoli ne faranno due Copie perfettamente uguali, una della quali sottoscritta col nome, e cognome di detti Monsig. Despuig, e l'architetto Lazzarini di loro propia mano restarà appresso detto Monsig; e l'altra sottoscritta ugualmente da ambedue i soprad. Rimarrà nelle mani del nominato Architetto Lazzarini.

Che è quanto fecc:

Ant. Despuig

Gio. Lazzarini Arch.<sup>to</sup>

**Document 13**

1806, juny, 6.

Acord entre Ramon Despuig, apoderat del Cardenal Despuig, i Pere Joan Morell de Pastoritx per a l'establiment de l'aigua de la Font dels Polls de Pastoritx al Cardenal Despuig.

ARM, Arxiu Marquès de la Torre, Secció Montenegro, 149-M, 3/1

Los infraescritos Dn. Ramon Despuig coronel agregado al Regimiento de Milicias Provinciales de este Reyno de Mallorca, Apoderado con Poder especial del Em<sup>o</sup> y Exm<sup>o</sup> Sor. Don Antonio Cardenal Despuig mi tio, según Escritura Pública que otorgó en poder de Don Miguel Brotad Notario en Veinte y cinco de Mayo último, y Don Pedro Juan Morell de Pastoritx Cavallero del Militar Orden de Nuestra Señora de Calatrava, decimos y declaramos: que por el mencionado Em<sup>o</sup> y Exm<sup>o</sup> S<sup>o</sup> Cardenal, ny yo dicho Don Pedro Juan Morell se trató de la adquisición de una fuente que tiene su oriegen en el Predio Pastoritx propio de mí, dicho Don Pedro Juan Morell, en la parte que confina con el Predio Raxa propio del Exm<sup>o</sup> S<sup>o</sup> Don Juan Despuig, Conde de Montenegro y de Montoro. Que para ello acudiría Su Em<sup>a</sup> al Tribunal de la Intendencia solicitando el Establecimiento de dichas aguas por un canon moderado. Que yo dicho Don Pedro Juan Morell no me opondría a esta solicitud, antes bien me allanaría a que se llevase a efecto. Que logrado que fuese el Establecimiento, permitiría que el susodicho Em<sup>o</sup> S<sup>o</sup> Cardenal hiziese la escavación de la referida fuente, compusiese la mina, mandase construir dentro el memorado mi Predio Pastoritx inmediato a la suso dicha fuente un depósito o safaretxe para recoger dichas aguas y la asequia corresponente para dirigirlas al ante dicho Predio Raxa, y que en premio de esta servidumbre, y en agradecimiento de no haverse hecho contradicción por parte de mí dicho Don Pedro Juan Morell al Establecimiento de las expresadas aguas, ni haverme valido de la preferencia que podía corresponderme como Dueño del prenotado Predio Pastoritx en que nace la citada fuente me pagaría el mismo Em<sup>o</sup> S<sup>o</sup> Cardenal Mil y quinientas libras moneda de este Reyno, a la razón de Quinientas libras al año hasta el cumplido pago de la expresada partida. Cyuo pago executaré yo dicho Don Ramon en el nombre expresado de esta manera, a saber: Quinientas libras del día en que se firmará el Establecimiento de las referidas aguas a un año, y así cada año hasta el cumplido

pago de la mencionada cantidad. Y por ser verdad todo lo referido, y deseando que se lleve a su debido efecto todo lo acordado, prometemos en dichos nombres observarlo y cumplirlo baxo la obligación de nuestros respectivos Bienes en dichos nombres, y firmar de ello Escritura Pública siempre que alguno de los Interesados lo requiera con todas las cláusulas de evicción que corresponda para que tenga la devida y perpetua observancia el referido acuerdo, firmamos por duplicado la presente Declaración, es, yo dicho Don Ramón Despuig, como Apoderado del incinuado Em<sup>o</sup> S<sup>o</sup> Cardenal Despuig, mi tio, en la ciudad de Palma. Y yo dicho Don Pedro Juan Morell por mí y mis sucesores perpetuamente en el Predio Pastoritx del distrito de la Villa de Valldemosa, a seis de Junio del año Mil ocho cientos y siete.

Ramón Despuig

Pedro Juan Morell y Vallés.

#### Document 14

1876, agost, 18.

Contracte d'arrendament de la finca El Terreno de Joan Rubert i de la Peña al conrador al conrador Bartomeu Rigo i Ferrer.

En la ciudad de Palma capital de la provincia de las islas Baleares a los diez y ocho días del mes de Agosto de mil ochocientos setenta y seis. Nosotros D. Juan Rubert y de la Peña, viudo, propietario, mayor de edad, vecino de esta capital, cuya personalidad queda justificada por medio de la cédula espedida por esta Alcaldía bajo el número 708, y el Honor Bartolomé Rigo y Ferrer, casado, conrador, mayor de edad, vecino del término de dicha ciudad, cuya personalidad queda también acreditada por la cédula librada por la referida Alcaldía con el númro [no consta], declaramos haber celebrado el siguiente contrato.

1<sup>o</sup>. D. Juan Rubert da en arrendamiento a Bartolomé Rigo el prdio denominado El Terreno con la casa rústica y sus habitaciones existentes en el mismo cuya entrada tiene en la carretera de Andraitx.

2<sup>o</sup>. La duración de este arriendo será de cinco años que empezarán día ocho de Setiembre próximo venidero y terminarán en igual día del año mil ochocientos ochenta.

3º. El arrendatario deberá llevar el predio a uso y costumbre de buenos cultivadores y conservar limpios de yerbas y demás todos los caminales que atraviesan la propiedad.

4º. Será obligación del conductor cuidar y escamujar todos los árboles, podar las parras y cepas procurando aumentar en lo posible el número, como también el de las alcachoferas que igualmente cuidará de la mejor manera.

5º. Será de cuenta del conductor proveer diariamente y para el consumo de la casa de toda la fruta y verdura que exista en el predio, durante todo el tiempo que permanezca en el mismo el Señor propietario o su familia.

6º. El arrendatario no podrá cortar ni arrancar árbol alguno de los que hay en el predio ni permitirá tampoco que otra persona lo verifique pagando treinta y tres pesetas por cada árbol que acaso desaparezca además de abonar los daños y perjuicios que se causasen.

7º. No podrá apacentar por el predio ninguna clase de animal.

8º. Queda prohibido el arrendatario de subarrendar el predio.

9º. No podrá permitir el conductor que personas estrañas transiten por el predio ni entren en él, pero sí podrán verificarlo todas aquellas que tengan permiso del propietario o vayan con él para lo cual podrán pasar por la casa del arrendatario.

10º. En todo tiempo podrán ir a la finca arrendada y transitar por toda ella el Sr. propietario y su familia incluso las personas que les acompañen.

11º. Por anua merced de este arrendamiento pagará el conductor en buena moneda corriente de oro o plata ciento sesenta y seis pesetas, cincuenta céntimos, cuya suma satisfará al Señor propietario en su propia casa habitación y en dos plazos iguales vencaderos en veinte y uno Diciembre y veinte y uno de Junio sin que por ninguna causa ni motivo pueda eximirse de ello.

12º. D. Juan Rubert se reserva poder hacer en el predio todas las mejoras que bien le parecerá: las alcachoferas existentes a los lados derecho e izquierdo del caminal que dirige a la gruta; comer y coger de la fruta que habrá en el predio lo cual será extensivo para su familia y personas que le acompañen; poder servirse del carro con su caballería algunas veces al año y entrar y salir siempre que acomode al Señor o cualquier persona de su familia por el portal, vulgo portasa que da al patio de la cochera.

13º. Será obligación del conductor cuidarse del jardín y de los árboles frutales existentes en el cercado inmediato, regando unos y otros del agua de la noria grande todas las veces que haya necesidad de ello. También estará al cuidado del arrendatario la porción de tierra dicha “El Pineret”.

14º. No va comprendido en este arrendamiento la porción de tierra cercada de pared llamada El Pineret, el Mirador, la casa urbana que habita el Señor propietario con su jardín y cercado inmediato, la habitación o sea la entrada principal que tiene el predio en la carretera de Andraitx, la coladuría con sus habitaciones inmediatas, la cuadra con su pajar y la cochera con el almacén y carbonera unidos a la misma.

Los estimos que tiene recibidos el arrendatario y que deberá devolver a la conclusión del arrendamiento en la misma calidad, bondad y número son los siguientes = Semilla de perejil, dos barcillas dos almudes = Semilla de espinaca, tres almudes = Simiente de cebolla, diez libras = Semilla de col, dos libras = Semilla de coliflor, dos libras = Semilla de lechuga, una libra = Semilla de rabanito, medio almud = Seis docenas de cebollas para semilla que no sean cogidas en el mismo predio = Dos quintales de cebollas para hacer cebollitas, vulgo grells = Seis paradas de cuatro surcos cada una de pimientos = Un cuadro de los grandes de la Pedrera de pimientos y dos paradas más cercanas al almendro que se halla sobre la pedrera sembrados de perejil = Veinte y dos paradas de perejil de cinco pasos de largo cada una = El predio todo barbechado y los arreos siguientes: = Un arado para una caballería con su correspondiente yugo rastell y una reja de diez libras de peso, todo en buen estado = Tres sárrias de red con sus maderos para transportar paja = Un falce = Unas balanzas con tres pesos que forman dos libras, todo en buen estado = Dos escardas medianas = Un toldo de carretón, un valetó y una espuerta grande usada = Cincuenta y tres campanas de vidrio = Diez y siete quintales de paja = Veinte y siete carretadas de estiércol de establo con portella buena y recibideras = Diez y siete bastidores con plancha de hojalata para cubrir el hoyo grande del criadero en la gruta = Cuatro perchas con sus cuerdas y platos = La noria corriente, media maroma y veinte y siete arcaduces = Un carretón justipreciado en noventa y seis pesetas cincuenta siete céntimos. En la conejera se encuentran trece conejos o sean doce hembras y un macho.

Este es el contrato que hemos celebrado en presencia de los testigos Antonio Muntaner y Horrach, vecino de Buñola y Jaime Santandreu y Brunet que lo es de esta ciudad, quienes suscriben por duplicado a ruego del Señor Rubert que no puede y de Rigo que no sabe, en la fecha ya espresada.

**Document 15**

1886

Contracte d'arrendament de Can Rubert.

En la ciudad de Palma, capital de la provincia de las islas Baleares, a los veinte y seis días de Agosto del año mil ochocientos ochenta y siete; Nosotros D. Juan Rubert y de la Peña, viudo, propietario, mayor de edad, vecino de esta capital, cuya personalidad queda justificada por medio de la cédula espedida por esta Alcaldía bajo el número 17, y el Honor Pedro Juan Rigo y Vicens, casado, conrador, mayor de edad, vecino del término de dicha ciudad, cuya personalidad queda también acreditada por la cédula librada por la referida Alcaldía con el número [no consta], declaramos haber celebrado el siguiente contrato.

1º. D. Juan Rubert da en arrendamiento a Pedro Juan Rigo el predio denominado El Terreno con la casa rústica y sus habitaciones existentes en el mismo cuya entrada tiene en la carretera de Andraitx.

2º. La duración de este arriendo será de cinco años que empezarán día ocho de Setiembre próximo venidero y terminarán en igual día del año mil ochocientos noventa.

3º. El arrendatario deberá llevar el predio a uso y costumbre de buenos cultivadores y conservar limpios de yerbas y demás todos los caminos que atraviesan la propiedad.

4º. Será obligación del conductor cuidar y escamujar todos los árboles, podar las parras y cepas procurando aumentar en lo posible el número, como también el de las alcachoferas que igualmente cuidará de la mejor manera.

5º. Será de cuenta del conductor proveer diariamente y para el consumo de la casa de toda la fruta y verdura que exista en el predio, durante todo el tiempo que permanezca en el mismo el Señor propietario o su familia.

6º. El arrendatario no podrá cortar ni arrancar árbol alguno de los que hay en el predio ni permitirá tampoco que otra persona lo verifique pagando treinta y tres pesetas por cada árbol que acaso desaparezca además de abonar los daños y perjuicios que se causasen.

7º. No podrá apacentar por el predio ninguna clase de animal.

8º. Queda prohibido el arrendatario de subarrendar el predio.

9º. No podrá permitir el conductor que personas estrañas transiten por el predio ni entren en él, pero sí podrán verificarlo todas aquellas que tengan permiso del propietario o vayan con él para lo cual podrán pasar por la casa del arrendatario.

10º. En todo tiempo podrán ir a la finca arrendada y transitar por toda ella el Sr. propietario y su familia incluso las personas que les acompañen.

11º. Por anua merced de este arrendamiento pagará el conductor en buena moneda corriente de oro o plata ciento sesenta y seis pesetas, cincuenta céntimos, cuya suma satisfará al Sr. propietario en su propia casa habitación y en dos plazos iguales vencederos en ocho de setiembre y ocho de marzo de cada año sin que por ninguna causa ni motivo pueda eximirse de ello.

12º. D. Juan Rubert se reserva poder hacer en el predio todas las mejoras que bien le parecerá: las alcachoferas existentes a los lados derecho e izquierdo del caminal que dirige a la gruta; comer y coger de la fruta que habrá en el predio lo cual será extensivo para su familia y personas que le acompañen; poder servirse del carro con su caballería algunas veces al año y entrar y salir siempre que acomode al Sr. o cualquier persona de su familia por el portal, vulgo portasa que da al patio de la cochera.

13º. Será obligación del conductor cuidarse del jardín y de los árboles frutales existentes en el cercado inmediato, regando unos y otros del agua de la noria grande todas las veces que haya necesidad de ello. También estará al cuidado del arrendatario la porción de tierra dicha "El Pineret".

14º. No va comprendido en este arrendamiento la porción de tierra cercada de pared llamada El Pineret, el Mirador, la casa urbana que habita el Sr. propietario con su jardín y cercado inmediato, la habitación o sea la entrada principal que tiene el predio en la carretera de Andraitx, la coladuría con sus habitaciones inmediatas, la cuadra con su pajar y la cochera con el almacén y carbonera unidos a la misma.

Los estimos que tiene recibidos el arrendatario y que deberá devolver a la conclusión del arrendamiento en la misma calidad, bondad y número son los siguientes = Semilla de perejil, dos barcillas dos almudes = Semilla de espinaca, tres almudes = Simiente de cebolla, diez libras = Semilla de col, dos libras = Semilla de coliflor, dos libras = Semilla de lechuga, una libra = Semilla de rabanito, medio almud = Seis docenas de cebollas para semilla que no sean cogidas en el mismo predio = Dos quintales de cebollas para hacer cebollitas, vulgo grells = Seis paradas de cuatro surcos cada una de pimientos = Los tres bancales contiguos al almendro



que se halla sobre la pedrera sembrados de perejil = Veinte y dos paradas de perejil de cinco pasos de largo cada una = El predio todo barbechado y los arrees siguientes. Un arado para una caballería con su correspondiente yugo rastell y una reja de diez libras de peso, todo en buen estado = Tres sárrias de red con sus maderos para transportar paja = un falce = Unas balanzas con tres pesos que forman dos libras, todo en buen estado = Dos escardas medianas = Un toldo de carretón, un valetó y una espuerta grande usada = Diez y siete quintales de paja = Veinte y siete carretadas de estiércol de establo con portella buena y recibideras = Diez y siete bastidores con plancha de hojalata para cubrir el hoyo grande del criadero en la gruta = Cuatro perchas con sus cuerdas y platos = La noria corriente, media maroma y veinte y siete arcaduces = Un carretón justipreciado en noventa y seis pesetas cincuenta siete céntimos. En la conejera se encuentran trece conejos o sean doce hembras y un macho.

Este es el contrato que hemos celebrado en presencia de los testigos D. Sebastián Cerdó y Bosch y Jayme Santandreu y Brunet, quienes suscriben por si y por Pedro Juan Rigo que ha espresado no saber, en la fecha ya espresada.

## Document 16

Descripció del jardí de Can Rubert inclosa al *Die Balearen*.

Lluís Salvador, Vol. V: 301-302.

La casa més ben situada del Terreno i al mateix temps la més imponent continua essent la casa de possessió del mateix nom, propietat de Rubert, de la qual hem parlat més amunt. És quasi al final del grup de cases i amb l'hort que li pertany ocupa tota la punta d'una avançada de terra dins la mar. Pareix que s'ha esmerçat una cura especial per tancar aquest joliu angle; hom creu trobar-se en una residència turca. Davant la casa hi ha una volta que serveix d'entrada, per on s'entra a un pati clos, del qual dos portals condueixen a l'interior que no es veu. La casa és quadrada, coronada per torretes al mig i amb un exterior senzill. L'hort, que sobre el talús arriba fins a vorera de mar, està curiosament dividit en nombrosos bancals mitjançant terrasses, que actualment en sa major part estan sembrats de verdures. Ben al costat de la casa hi ha un petit jardí de flors amb parterres de

xiprers esmotxats i al mig una terrassa sostinguda per columnes cilíndriques. A més, es veuen petites divisions envoltades per parets d'heura, a les quals dos arcs condueixen des del jardinet. A la paret del jardí s'uneixen algunes altres cases, que s'ajunten una amb l'altra en direcció a la cala. Molt bella és la vista sobre el cap Blanc des d'una taula de pedra situada tot d'una al principi, quan giram les nostres passes cap a la dreta, mentre que un poc més avall, al costat de pintorescs pins, es troba una terrassa, formada per quatre i sis columnes octogonals antigues amb capitells gòtics. La segueixen marges curiosament tancats, amb caminois entremig que puguen suament, i al racó una taula aïllada al costat de pebrers, des d'on hom gaudeix d'una vista panoràmica del mar. Una reixa, davant de l'entrada principal de la casa, condueix a una terrassa octogonal amb quatre bancs, des d'on es contempla una de les vistes més esplèndides de Palma i de la badia. Al costat baixa una mena de semicercle tallat a la roca, a la banda de la qual s'enfilen magnífiques heures. El centre amb els parterres emparedats forma una mena d'estrella de mar. Un pontet duu a una terrassa en forma de talaia construïda damunt d'un bloc de roca, des d'on es domina amb la vista tota aquesta part baixa. Des d'allà un viarany amb un portalet al mur que l'envolta condueix a vorera de mar. A la part baixa del jardí, amagada sota circells d'heures, hi ha una cova artificial amb doble obertura. Un poc més enllà hi ha una aixeta per regar amb l'aigua d'un dipòsit situat més amunt. A l'altra banda, aparellat amb la cova, hi ha un petit banc en la roca. Al final hi ha una terrassa rodona, que serveix al mateix temps de colomer i surt a una conillera. Per damunt aquest jardí hi ha una terrassa amb molts de bancs, des d'on s'arriba a una plataforma, des de la qual hom domina tot l'entorn i els jardins propers.

## Document 17

1983/2006

Taula de les espècies vegetals incloses al projecte original de Virginia Nighthingale i de les espècies previstes i ja desaparegudes el maig de 2006.

Arxiu Privat de Son Torrella

| Virginia Nightingale's plan of the Son Torrella garden (1983) | Plants that have died in the Son Torrella garden since Virginia Nightingale's plan of 1983 [As of 1 May 2006] |
|---|---|
| Erica mediterránea  | 2x Cotoneaster pannosus   |
| Escallonia  | 2x Viburnum tinus   |
| Cercis siliquastrum [Judeas Tree]                             | 6x Syringa vulgaris [Only 2 remain]   |
| Agapanthus  | Achillea filipendulina 'Gold Plate?   |

|  |   |
|--|---|
| Abelia x Grandiflora                                     | Buddleia davidii  |
| Agave americana variegata                                | Clemantis heracleifolia                                 |
| Cotoneaster pannosus                                     | Datura  |
| Berberis thunbergii atropurpurea                         | Eriobotrya japónica 'Loquat'                            |
| Aesculus hippocastum [Horse Chestnut]                    | Hibiscus  |
| Corylus avellana [Hazel]                                 | Many roses including 'Fragrant cloud' and 'Dr. Fleming' |
| Caesalpina gilliesii [Bird of Paradise]                  | Perowskia atriplicifolia                                |
| Celtis australis   | Pittosporum tenuifolium                                 |
| Cotinus coggygria atropurpureus                          | Polygala grandiflora                                    |
| Bougainvillea spectabilis                                | Prunus cerasifera atropurpurea                          |
| Citrus sinensis [Orange]                                 |   |
| Escallonia   |   |
| Euphorbia pulcherrima                                    |   |
| Gaillardia   |   |
| Hibiscus syriacus [mauve double flowered]                |   |
| Iris   |   |
| Macfadyena unguis-cati [Yellow Trumpet Vine] On the wall |   |
| Nerium oleander [Dark pink flowered]                     |   |
| Nerium oleander [Light pink flowered]                    |   |
| Nerium oleander [Pale orange flowered]                   |   |
| Nerium oleander [Pink flowered]                          |   |
| Nerium oleander [White flowered]                         |   |
| Nerium oleander [White flowered]                         |   |
| Philadelphus coronarius                                  |   |
| Phlomis  |   |
| Plumbago camensis  |   |
| Polygala grandiflora                                     |   |
| Rosa Canary Bird   |   |
| Schinus molle [Pepper Tree]                              |   |
| Senecio  |   |
| Spiraea  |   |
| Spiraea [Double White]                                   |   |
| Syringa vulgaris   |   |
| Tree Peony   |   |
| Vitex agnus-castus [Chaste Tree]                         |   |
| Wiganda urens  |   |
| Yucca  |   |

## 20.3 Llistat d'il·lustracions

### 20.3.1 Làmines

Làmina I. Frontispici de *Curiosités de la nature et de l'art*. Pierre Le Lorrain de Vallemont (1703).

Làmina II. Plànol de Ciutat de Mallorca. C. Finals del segle XVI-Principis del segle XVII.

Làmina III. Bonaventura Serra., "Idea para Casa de Campo". 1777.

Làmina IV. Turista en els jardins d'Alfàbia. 1933.

Làmina V. Localització dels Jardins Històrics protegits.

Làmina VI. Santiago Rusiñol, "Caminal d'Alfàiba". C. 1902.

Làmina VII. Bartomeu Sureda, *Predio La Granja*. C. 1840.

Làmina VIII. Son Berga. Planta general dels jardins. C. 1928.

Làmina IX. Erwin Hubert, *Son Moragues*. C. 1905-1910.

Làmina X. Santiago Rusiñol, *Jardí Senyorial*. 1902.

Làmina XI. Antoni Ribas, *La punta d'El Terreno*. C. 1901.

Làmina XII. Templet de Son Marroig. 1915.

Làmina XIII. Son Torrella. C. 1890. *Die Balearen*.

### 20.3.2 Figures

Figura 1. Fresc d'un jardí egipci a la tomba d'un alt funcionari de Tebas (1400 a.C.).

Figura 2. Fresc de la sala del jardí de Villa di Livia *ad galinas albas*.

Figura 3. Jardí i *qubba* del Cuarto Real de Santo Domingo (Granada).Reconstrucció hipotètica.

Figura 4. "*Ortus conclusus, fons signatus prefiguravit Mariam*".

Figura 5. Pietro Crescenzi, *Opus ruralium commodorum* (1304-1309).

Figura 6. Disseny de parterres geomètrics. Sebastiano Serlio. 1537

Figura 7 : Plànol esquemàtic de l'illa-jardí de Citerea. *Hynerotomachia Poliphili*

Figura 8: Fresc de Villa Lante (Bagnaia) al Casino Gambarara.

Figura 9: Gruta dels jardins de Villa Castello (Florència).

Figura 10: Vaux-le-Vicomte. Geomorfologia i recreació de la perspectiva visual del gran eix.

Figura 11: Gran eix dels jardins de Versalles.

Figura 12: Dissenys de *Bosquets* de A. J. Dezallier d'Argenville (1709).

Figura 13. Plànol de Twickenham, 1719.

Figura 14. Plànol de Rousham, 1738.

Figura 15. Passeig Milà. A. Appiani (1803).

Figura 16. El Prado. Gravat d'I. Velázquez. Principis del segle XIX.

Figura 17. Plànol del Cementiri de Père-Lachaise. M. A. T. Brongniart (1813).

Figura 18. Disseny de vil·la suburbana. Loudon (1838).

Figura 19. Planta del Jardí Botànic de Madrid. 1875.

Figura 20. Dibuix del mosaic procedent de Pollentia. Rafael Isasi (1923).

Figura 21. Gravat del paviment de la basílica de Cas Frares (Santa Maria) i detall del mosaic d'Adam i Eva S. VI.

Figura 22. *Palmerar de Son Fadrinet*. S. VI.

Figura 23. Plànol d'Antoni Garau (1744). Sobreposats, els horts i jardins de Madîna Mayûrqa cap al 1229.

Figura 24. Palau de l'Almudaina. Estat actual del pati nord del recinte.

Figura 25. Lleó-brollador de marbre. Palau de l'Almudaina.

Figura 26. Alfabaguer. C. 1229.

Figura 27. Alfabaguer de Tavira. Segle XIII.

Figura 28. Il·lustració del verger al *Llibre dels gentils i els tres savis*, Ramon Llull. S. XIV.

Figura 29. *Anunciació*. Taula central del *Retaule de l'Anunciació i els Sants Joans*. Ca. 1390-1400.

Figura 30. Taula central del retaule de Sant Jordi de Pere Niçart i Rafel Mòger. S. XV.

Figura 31. Gravat de la Ciutat de Palma d'Antoni Garau, 1644. Sobreposats, la localització dels horts a l'època medieval.

Figura 32. Plànol del jardí del Palau Episcopal. Projecte de restauració d'elements ornamentals. 2003.

Figura 33. *Hortus conclusus*. Detall del quadre de la *Immaculada*. Miquel Bestard (atribuït). Primer quart del segle XVII.

Figura 34. *Escena de la vida del ombre moço metido en máscaras*. Anònim. C. 1620.

Figura 35. Plànol de la ciutat de Palma. Gravat. Antoni Garau. 1644.

Figura 36. Jardí del Palau Episcopal. Estat actual.

Figura 37. Jardí del Palau Episcopal. Foto de principis del segle XX.

Figura 38. Projecte de jardí. No datat ni signat.

Figura 39. Llotja. Detall del plànol del front de la mar. Juan Ballester. 1760.

Figura 40. Fragments de les escultures procedents del jardí de la Llotja. Ss. XVI-XVII.

Figura 41. *Plano de la calle llamada la Cuesta de la Seu de la Plaza de Palma con sus contornos en que se demuestra la Torre llamada de las Cabezas que se esta demoliendo*. No signat. 1729.

Figura 42. Plànol del Castell de l'Almudaina. Bartholome Reynaud. 1810.

Figura 43. Villa d'Este. Detall del *Gioco della pallacorda*. 1573.

Figura 44. Emparrat de Son Salvat.

Figura 45. Gruta de Sa Campaneta.

Figura 46. Projecte del Jardí de Murtes i Tarongers. No data ni signat.

Figura 47. Planta dibuixada per Bonaventura Serra. Segona meitat del S. XVIII.

Figura 48. Dibuix d'una tafona d'Antoni Despuig. Darrer terç del S. XVIII.

Figura 49. Dibuix càmera obscura. Dibuix de Bonaventura Serra. Segona meitat del S. XVIII.

Figura 50. Perfil de costa. Dibuix d'Antoni Despuig. Darrer terç del S. XVIII.

Figura 51. Passeig de les Quatre Campanes. C. Primer meitat del S. XIX.

Figura 52. Projecte del Born d' I. Velázquez. 1812.

Figura 53. Passeig de La Rambla. C. 1840.

Figura 54. Jardí botànic de l'Hospital General. Tercer terç del S. XIX.

Figura 55. Can Vilella (El Terreno). Finals del S. XIX.

Figura 56. Plànol de la vil·la el Corb Marí (Mal-Pa).1871.

Figura 57. Vinya de Roqueta.

- Figura 58. Muntanyeta i vista de Roqueta.
- Figura 59. Saló de la Princesa. C. 1840.
- Figura 60. Glorieta de la Reina.
- Figura 61. Jardí botànic de la Misericòrdia. 1896. Projecte de Joan Guasp.
- Figura 62. Llac del jardí de Sa Coma.
- Figura 63. Paraterre formal amb topiàries de boix. Jardí de Sa Coma.
- Figura 64. Santiago Rusiñol, *Amfiteatre verd*. C. 1900.
- Figura 65. Canet. Vista general. C. 1928.
- Figura 66. Llac de Canet. Darrer terç del S. XIX.
- Figura 67. Pèrgola de Son Fortesa.
- Figura 68. Es Salt de Son Fortesa.
- Figura 69. Miramar. Vista general.
- Figura 70. Sa Foradada. Gaston Vuillier (1893).
- Figura 71. Jardí de la creu de Miramar.
- Figura 72. Jardí de Miramar. 1915.
- Figura 73. Jardí del la torre del moro de Miramar.
- Figura 74. Safareig del Jardí del la Torre del Moro.
- Figura 75. Xalet suís a la muntanyeta del jardí de Can Coll.
- Figura 76. Torreta neoàrab de Can Coll.
- Figura 77. Plànol del jardí de Son Lledó.
- Figura 78. Pavelló del jardí de Son Lledó.
- Figura 79. Llac del jardí de Son Lledó.
- Figura 80. Perfil topogràfic del puig de Bellver. Principis del S. XIX. Jovellanos.
- Figura 81. Còpia del projecte d'urbanització elaborat per la SEMAP el 1836.
- Figura 82. Projecte d'urbanització (El Terreno) sol·licitat per Pere Miquel Bonafé. 1859.
- Figura 83. Projecte d'urbanització (El Terreno) sol·licitat per Jaume Cabanelles (1859).
- Figura 84. Alineació de cases d'estiueig a la carretera d'Andratx (El Terreno). 1902.

Figura 85. Projecte d'urbanització dels terrenys de Bartomeu Moragues (El Terreno). 1859.

Figura 86. Jardí de la casa de Santiago Rusiñol en El Terreno.

Figura 87. S. Rusiñol, *Pati Blanc*. Santiago Rusiñol. 1919.

Figura 88. Plànol d'El Terreno amb porta de Bellver. P. d'A. Peña. 1856.

Figura 89. Al·legories d'Europa (C/ de la Salut) i d'Amèrica (C/Robert Graves). Segona meitat del segle XIX.

Figura 90. Família d'Emili Garcia en el jardí de casa (El Terreno). 1908.

Figura 91. Casa i jardí de Mr. John F. Bateman (El Terreno). 1888.

Figura 92. Jardí de Mr. John F. Bateman (El Terreno). 1888.

Figura 93. Can Quetgles (El Terreno). 1885.

Figura 94. Villa Florida (El Terreno).

Figura 95. S. Rusiñol, *Vil·la Florida*. 1902.

Figura 96. Detall del *Plano del Monte de Bellver y sus alrededores*. 1889.

Figura 97. Vil·la suburbana i casa popular en El Terreno. C. 1875-1879.

Figura 98. Postal d'El Terreno. C. 1916.

Figura 99. Fotografies i croquis del jardí de Son Marroig, que consten a l'expedient de declaració de Monument. 1980.

Figura 100. Gran hort d'Alfàbia i perspectiva de la Serra homònima.

Figura 102. Delimitació dels horts i jardins d'Alfàbia. Ortofotografia de 2015.

Figura 103. Plànol topogràfic d'Alfàbia.

Figura 104. Sistema hidràulic proposat per H. Kirchner (1997).

Figura 105. Façana de les cases d'Alfàbia. Segle XVIII.

Figura 106. Clastra de les cases d'Alfàbia.

Figura 107. Planta general dels jardins d'Alfàbia i perspectives visuals.

Figura 108. Planta i secció del passeig d'entrada d'Alfàbia.

Figura 109. Passeig d'entrada d'Alfàbia

Figura 110. Alfàbia. Planta i secció del passeig de l'hort.

Figura 111. Alfàbia. Passeig de l'hort.



- Figura 112. Alfàbia. Enfront de l'hort.
- Figura 113 . Eix central de l'enfront de l'hort.
- Figura 114. Alfàbia. Secció i planta del passeig de la pèrgola.
- Figura 115. Pèrgola d'Alfàbia en l'eix transversal del gran hort.
- Figura 116. Brolladors de la pèrgola d'Alfàbia.
- Figura 117. Alfàbia. Brollador dels escalons de la torre de l'hort.
- Figura 118. Alfàbia .Jardinet de la Reina.
- Figura 119. Alfàbia. Escala de doble tram del jardí romàntic.
- Figura 120. Alfàbia. Llac del jardí romàntic.
- Figura 121. Alfàbia. Pas forà.
- Figura 122. Alfàbia. Enteixinat mudèjar.
- Figura 123. Alfàbia. Safareig cobert de l'enfront de l'hort.
- Figura 123. Alfàbia. Safareig cobert de l'enfront de l'hort.
- Figura 124. Projecte de reforma classicista de l'enfront de l'hort. I. Velázquez. C. 1810-1814.
- Figura 125. Projecte de reforma arabitzant de la façana de les cases d'Alfàbia. Pere d'A Peña. 1861.
- Figura 126. Alfàbia. Balustres.
- Figura 127. Alfàbia. Evolució del passeig de l'hort a través de la documentació fotogràfica.
- Figura 128. Permanència dels trets formals de la pèrgola d'Alfàbia.
- Figura 129. Ortofotografia de La Granja. 2015.
- Figura 130. Plànol topogràfic de La Granja.
- Figura 131. Perspectiva actual de les cases de La Granja.
- Figura 132. La Granja. Carrera davant la façana de les cases.
- Figura 133. Clastra de les cases de La Granja.
- Figura 134. John Carr, *The Granja. Majorca*. 1809.
- Figura 135. Plànol dels jardins de La Granja.
- Figura 136. Sistema hidràulic proposat per Carolina Batet (2006).

- Figura 137. La Granja. Jardí de dalt.
- Figura 138. La Granja. El jardí de dalt des de les estances senyorials.
- Figura 139. La Granja. Brollador central i escultura d'Apol·lo al capdamunt de l'antic cup del molí.
- Figura 140. La Granja. Gruta artificial habilitada a l'obrador d'un antic molí hidràulic.
- Figura 141. La Granja. Pèrgola del jardí de dalt.
- Figura 142. La Granja. Brolladors a la solana de la taula de la pèrgola.
- Figura 143. La Granja. Pèrgola del jardí de dalt. Secció i planta.
- Figura 144. La Granja. Rocalla entre els antics marges del jardí de dalt per a la formació de burles d'aigua.
- Figura 145. La Granja. Caminó del jardí de dalt.
- Figura 146. La Granja. Casa de bany del jardí de dalt.
- Figura 147. Vista general de la Granja. C. 1928.
- Figura 148. La Granja. Jardí de dalt. C. 1928.
- Figura 149. La Granja. Secció i planta del jardí de baix.
- Figura 150. La Granja. Emparrat del jardí de baix.
- Figura 151. La Granja. Teix de La Granja.
- Figura 152. La Granja. Safareig del jardí de baix.
- Figura 153. La Granja. Vistes del jardí de baix amb zona de fruiters i roserar.
- Figura 154. B. Sureda, *La Granja*. C. 1840.
- Figura 155. Perspectiva general de La Granja. C. 1905.
- Figura 156. La Granja. Hort de baix. C. 1940.
- Figura 157. La Granja. J. Ferragut, Vista general de l'hort de baix. C. 1940-1950.
- Figura 158. Ortofografia de Son Berga. 2015.
- Figura 159. Plànol topogràfic de Son Berga.
- Figura 160. Façana principal de les cases de Son Berga Nou.
- Figura 161. Son Berga. Jardí geomètric.
- Figura 162. Son Berga. Planta general dels jardins. Detall. Byne & Stapley 1928.
- Figura 163. Son Berga. Platabanda amb la base d'un antic brollador.

- Figura 164. Son Berga. Perspectiva des de la terrassa.
- Figura 165. Son Berga. Passeig central entre els parterres del jardí geomètric.
- Figura 166. Son Berga. Passeig perimetral del jardí geomètric, obert a la vinya.
- Figura 167. Son Berga. Brollador de l'exedra.
- Figura 168. Son Berga. Jardí de tarongers.
- Figura 169. Son Berga. Glorieta del jardí de tarongers.
- Figura 170. Son Berga. Vial perpendicular en direcció nord-sud.
- Figura 171. Son Berga. Eix perimetral del jardí geomètric.
- Figura 172. Son Berga. Eix central entre les vinyes.
- Figura 173. Son Berga. Caminals entre el bosc.
- Figura 174. Son Berga. Exedra de confluència dels dos vials i bancs entre els marges.
- Figura 175. Dibuix de la façana de Son Berga. Byne & Stapley 1928.
- Figura 176. Fotografia de la façana de Son Berga. Byne & Stapley 1928.
- Figura 177. Façana de Son Berga. Estat actual.
- Figura 178. Eix transversal del jardí geomètric amb delimitació en topiàries del parterre dels tarongers. Byne & Stapley 1928.
- Figura 179. Villa Zoraide (Maglia, Puglia). Punt de connexió entre el jardí geomètric i el bosquet.
- Figura 180. Son Berga. Caminal del jardí romàntic.
- Figura 181. Son Berga. Berenador del jardí romàntic.
- Figura 182. Son Berga. Safareig i torre de l'aigua del jardí romàntic.
- Figura 182 i 183. Son Berga. Torre de l'aigua del jardí romàntic.
- Figura 184. Son Berga. Banc amb la data 1899 definida amb pedreny incrustat.
- Figura 185. Son Moragues. Panoràmica des del jardí de sa Muntanyeta cap al Pla del Rei.
- Figura 186. Ortofotografia de Son Moragues. 2015.
- Figura 187. Plànol topogràfic de Son Moragues.
- Figura 188. Son Moragues. Canalització de l'aigua de les fonts per diferents zones del bosc i els camps marjats.

- Figura 189. Les cases de Son Moragues des de la vall. Byne & Stapley 1928.
- Figura 190. Façana principal de les cases de Son Moragues.
- Figura 191. Cos de llevant de les cases amb el portal forà des de la clastra.
- Figura 192. Aspecte general de la clastra i amb el brollador central.
- Figura 193. Son Moragues. Plànol general dels jardins de ses Murteres i de Sa Muntanyeta.
- Figura 194. Son Moragues. Vista general del jardí de sa Muntanyeta i del jardí de les Murteres.
- Figura 195. Son Moragues. Vista general de S'Hort Gran.
- Figura 196. Son Moragues. Vista aèria de S'Hort Gran. En verd, espai on es troba la gruta
- Figura 197. Son Moragues. Gruta i detall del revestiment decoratiu.
- Figura 198. Son Moragues. Caminal central de s'Hort Gran amb la reposició de l'emparrat.
- Figura 199. Son Moragues. Tàpia i portal d'accés al jardí de les Murteres.
- Figura 200. Son Moragues. Planta i secció del jardí de ses Murteres.
- Figura 201. Son Moragues. Brollador en el punt central del jardí de les Murteres.
- Figura 202. Son Moragues. Eix est-oest del jardí de les Murteres.
- Figura 203. Son Moragues. Bardissa de murta en topiària del jardí de les Murteres.
- Figura 204. Son Moragues. Arbrat del jardí de les Murteres.
- Figura 205. Son Moragues. E. Meifrén, *Malva rosa*. C. 1900.
- Figura 206. Son Moragues. Vista del jardí de les Murteres des de l'exterior. C.1928.
- Figura 207. Son Moragues. Exedra del jardí de la Murtreres amb el cenotafi de Catalina Homar.
- Figura 208. Son Moragues. Entrada de l'hort de Sa Muntanyeta.
- Figura 209. Son Moragues. Escala central de l'hort i d'accés al jardí de Sa Muntanyeta.
- Figura 210. Son Moragues. S. Rusiñol, *Muntanya en vers*. C. 1902.
- Figura 211. Gruta del jardí de Sa Muntanyeta.
- Figura 212. Son Moragues. Terrassa mirador del jardí de Sa Muntanyeta.

- Figura 213. Son Moragues. Camins dins el jardí de Sa Muntanyeta.
- Figura 214. Son Moragues. Vista general de Sa Bassa Rodona.
- Figura 215. Son Moragues. Marges i construccions al voltant de sa Bassa Rodona.
- Figura 216. Son Moragues. Perspectiva del puig de Sa Moneda des de Sa Bassa Rodona.
- Figura 217. Son Moragues. S. Rusiñol, Jardí de les Elegies. C. 1902 i 1904.
- Figura 218. Ortofotografia de Raixa.. 2015
- Figura 219. Plànol topogràfic de Raixa.
- Figura 220. Raixa. Panoràmica general.
- Figura 221. Turistes a Raixa. A. García-Pelayo. 1960.
- Figura 222. Zonificació i construccions dels jardins de Raixa.
- Figura 223. Proposta hipotètica de l'evolució constructiva dels jardins de Raixa.
- Figura 224. Porta monumental d'accés a Raixa. C. 1920.
- Figura 225. Carrera de recepció de les cases de Raixa.
- Figura 226. Portell i escala d'accés al jardinet tancat.
- Figura 227. Raixa. Escala a l'angle del jardinet tancat.
- Figura 228. Raixa. Jardí d'Apol·lo.
- Figura 229. Decoració escultòrica del Jardí d'Apol·lo.
- Figura 230. Exedra d'Apol·lo.
- Figura 231. Safareig de Raixa.
- Figura 232. Escala i exedra del Safareig de Raixa.
- Figura 233. Berenador del jardí romàntic de Raixa.
- Figura 234. Raixa. Rampa d'accés a la Miranda. C.1928..
- Figura 235. Raixa. Estanc de Neptú. Finals del segle XIX.
- Figura 236. Raixa. Camí de Sa Muntanyeta i pavelló neoàrab.
- Figura 237. Gruta, ermita i temple de Sa Muntanyeta.
- Figura 238. Raixa. Jardí de la Llotja.
- Figura 239. Projecte de l'aljub gran de Raixa. Francisco Ricaud de Tirgalle (1753).

- Figura 240. Sistemes hidràulics de Raixa.
- Figura 241. Projecte de jardí i casino de Raixa. Giovanni Lazzarini (atribuït). C. 1803.
- Figura 242. Jardí escalonat de Villa Trebilliana (Bagni di Lucca).
- Figura 243. A. Boveri, *Las doce en Raixa*. C. 1912-1915.
- Figura 244. Base d'escultura de fang cuit amb la inscripció Palma. Atribuïda a Pascual Cortès. C. 1800.
- Figura 245. Seqüència evolutiva del jardí de la Llotja. Des del darrer terç del segle XIX a la primera meitat del segle XX.
- Figura 246. Passeig de la Miranda. Dècada de 1930.
- Figura 247. Evolució del jardí d'Apol·lo. Des del darrer terç del segle XIX a la meitat del segle XX.
- Figura 248. Ortofotografia de Can Rubert/Natzaret. 2015.
- Figura 249. Casa urbana de Can Rubert. Façanes meridional i oriental
- Figura 250. Mur de contenció del límit oriental del jardí de Can Rubert.
- Figura 251. Límit de Can Rubert en la línia de costa original. C. 1920.
- Figura 252. J. Mir, *Palma de Mallorca*. C. 1900.
- Figura 253. Jardins de Can Rubert. C. 1930.
- Figura 254. Proposta de reconstrucció hipotètica dels jardins de Can Rubert vers el 1882.
- Figura 255. Can Rubert. Perspectiva general de l'hort, caminal central i caminal entre marjades.
- Figura 256. Can Rubert. Hort i marjades en ventall. C. 1950.
- Figura 257. Can Rubert. Jardí de la terrassa superior.
- Figura 258. Can Rubert. Exedra del caminal septentrional.
- Figura 259. Can Rubert. Restes de jardineres rústiques i taula del parterre central.
- Figura 260. Can Rubert. Torreta del mirador de la Senyora.
- Figura 261. Can Rubert. Portell del mirador de la Senyora.
- Figura 262. Can Rubert. Mirador de la Senyora.
- Figura 263. Can Rubert. Perfils de les marjades de l'hort.
- Figura 264. Can Rubert. Caseta de l'hort.

- Figura 265. Can Rubert. Hort i sementer de fruiters. C. 1950.
- Figura 266. Can Rubert. Casa urbana i jardí tancat. Anterior a 1930.
- Figura 267. Can Rubert. Glorieta. C. 1930.
- Figura 268. Can Rubert. Desmantellament del jardí tancat. C. 1930.
- Figura 269. Can Rubert. El jardí tancat mig desmantellat. C. 1930.
- Figura 270. Can Rubert. Pista d'esports. C. 1930.
- Figura 271. Can Rubert. Esplanada formada a partir del desmantellament del jardí tancat. 1955.
- Figura 272. Can Rubert. Pinaret. Entre 1930 i 1940.
- Figura 273. Can Rubert. Passeig sobre la pedrera i mirador.
- Figura 274. A. Ribas, *Jardí de Nazaret*. C. 1901.
- Figura 275. Can Rubert. Planta del jardí de baixada a la mar.
- Figura 276. Can Rubert. Secció del jardí en el talús de baixada a la mar.
- Figura 277. Can Rubert. Jardí de baixada a la mar. Detalls de les platabandes i caminals.
- Figura 278. Berenador de Can Rubert. Fotografia de Byne & Stapley 1924.
- Figura 279. Can Rubert. Mirador de ponent.
- Figura 280. Can Rubert. Gruta del jardí de baixada a la mar.
- Figura 281. Antoni Ribas, *SaPortassa des de les roques d'En Fideu*. C. 1901.
- Figura 282. Can Rubert. El mirador de migjorn amb la pèrgola en diferents moments. C. 1940.
- Figura 283. Can Rubert. Classe al mirador de migjorn. Entre 1930 i 1940.
- Figura 284. Can Rubert. Cartell d'informació del projecte de restauració del jardí de baixada a la mar.
- Figura 285. Can Rubert. Treballs de desmuntatge dels marges per a la instal·lació del sistema de reg.
- Figura 286. S. Rusiñol, *Jardí del Pirata*. C. 1902. Col·lecció particular.
- Figura 287. S. Rusiñol, *Jardí del Pirata*. C. 1902. Col·lecció particular.
- Figura 288. J. Fuster, *Jardins del Pirata*. C. 1929. Col·lecció particular.
- Figura 289. Can Rubert. Jardí del Pirata. C. 1950.

- Figura 290. Can Rubert. Jardí del Pirata. Estat actual.
- Figura 291. Can Rubert. Perspectiva des del jardí de baix envers Palma. C. 1945.
- Figura 292. Can Rubert. Perspectiva des del jardí de baix envers Porto Pi. C. 1945.
- Figura 293. Can Rubert. Perspectives actuals envers la badia i Porto Pi.
- Figura 294. Ortofotografia de Son Marroig. 2015.
- Figura 295. Son Marroig. Panoràmica general.
- Figura 296. Son Marroig. 1915.
- Figura 297. Vista general de Son Marroig. C. 1928.
- Figura 298. Son Marroig. Plànol general.
- Figura 299. Son Marroig. Planta general del jardí.
- Figura 300. Son Marroig. Vista general del parterre i rotonda central.
- Figura 301. Son Marroig. Planta general del jardí.
- Figura 302. Son Marroig. Lateral de llevant amb el berenador i l'aljub.
- Figura 303. Son Marroig. Lateral obert de ponent.
- Figura 304. Son Marroig. Escala i grifó en el marge d'accés al berenador.
- Figura 305. Son Marroig. "Grifó de s'aljub". C. 1888.
- Figura 306. Son Marroig. Berenador.
- Figura 307. Son Marroig. Mobiliari del berenador.
- Figura 308. Son Marroig. "Aujub de Son Masroig". C. 1888.
- Figura 309. Son Marroig. "Ballant damunt l'aujub". C. 1888.
- Figura 310. Son Marroig. Brollador exterior.
- Figura 311. "Porxo, torre i camí de Son Marroig". Entre 1890 i 1936.
- Figura 312. Son Marroig. Mirador. Estat actual.
- Figura 313. Templet de Son Marroig. 1915.
- Figura 314. Celestino Degoix. Templet de Diana. Villa Pallavicini. Abans de 1890.
- Figura 315. "Sa Foradada. Mal temps". C. 1888.
- Figura 316. Ortofotografia de Son Torrella. 2015.
- Figura 317. Plànol topogràfic de Son Torrella.



Figures 318. Safareig de Son Torrella.

Figures 319. Aqüeducte de Son Torrella.

Figura 320. J. Escalas, Façana de les cases de Son Torrella. 1932.

Figura 321. Clastra de les cases de Son Torrella.

Figura 322. Son Torrella. Mur de tancament occidental i accessos del jardí.

Figura 323. Son Torrella. Accessos occidental i septentrional del jardí.

Figura 324. Planta general del jardí de Son Torrella.

Figura 325. Son Torrella. Projecte de distribució florística de Virginia Nightingale. 1983.

Figura 326. Son Torrella. Aspecte del jardí a l'estiu.

Figura 327. Son Torrella. Coberta de l'aljub.

Figura 328. Son Torrella. Escala de baixada al jardí.

Figura 329. Son Torrella. Pèrgola del jardí. Secció i planta.

Figura 330. Son Torrella. Pèrgola del jardí.

Figura 331. Son Torrella. Zona de descans al mur perimetral septentrional.

Figura 332. Son Torrella. Zona de descans al mur perimetral meridional.

Figura 333. Banc en el límit de ponent de la marjada del jardí.

Figura 334. Son Torrella. Fotografia de les cases entre finals del segle XIX i principis del XX.

Figura 335. Son Torrella. Aspecte actual de la carrera de les cases amb el mur occidental del jardí.

