

Revalorización del Parque histórico de «El Pasatiempo»: Investigación, gestión e intervención*

JOSÉ CRESPI RODRÍGUEZ**

Sumario

Las estrategias actuales de conservación del patrimonio establecen que la integración del inmueble en el contexto territorial, social y cultural es prioritario frente a cualquier corriente metodológica de intervención. La técnica del no-método defiende el tratamiento singular del monumento, fundamentado la intervención en un estudio en profundidad. El plan de recuperación y gestión integral del parque histórico «El Pasatiempo» está estructurado en tres fases: primera, investigación histórica y territorial; segunda, análisis de la gestión y determinación de criterios de intervención; y tercera, como resultado de las anteriores, el proyecto de arquitectura del paisaje que define las líneas de actuación.

Abstract

Nowadays, the heritage management challenge is to integrate the historical sites in territorial strategies. This example of a landscape architecture project consists of a simple three-phase plan: first, historical and cultural investigation; second, analysis of integrated management and action criteria; and third, technical solutions for implementation.

I. REFLEXIÓN METODOLÓGICA

1. Introducción. El debate de la recuperación del patrimonio

El término «recuperación» no significa desarrollar un tipo preciso de intervención sobre el patrimonio, aunque en él está implícita la intención de traer al presente algo perdido del pasado. Los estudios más recientes sobre conservación del patrimonio consideran más adecuada la línea de la recuperación del tejido histórico, privilegiando la conservación, mantenimiento, consolidación y reparación, acudiendo a la restauración y recreación sólo en casos en que la investigación histórica aporte información rigurosa que permita la reposición de un trazado o un elemento de la composición anterior.

Estos principios corresponden a una visión moderna de la intervención en el pasado tangible que encuentra sus orígenes en el debate sobre conservación del patrimonio que

* En este artículo aparecen sintetizadas las conclusiones del trabajo de investigación, análisis y coordinación de las intervenciones llevadas a cabo en el parque. De forma ineludible, la línea de investigación trazada ha exigido profundizar en el debate conceptual sobre la conservación y gestión de los jardines históricos, pero manteniendo como objetivo principal el estudio de la interpretación y valoración de los aspectos territoriales, artísticos y culturales del parque que, por sus contenidos y dimensiones, está considerado como un exponente en la historia de la arquitectura paisajista.

** **José Crespi Rodríguez** es paisajista. Formado en la Universidad de ingeniería agronómica, *Landbouwn Universitat* de Wageningen (Holanda) y en la escuela de *Arquitectura Paisagista da Universidade do Porto* (Portugal), ha sido responsable de los trabajos de recuperación del parque histórico «El Pasatiempo» desde 1996 hasta 2004. Es actualmente miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Paisajistas e imparte clases en el curso de recuperación de jardines históricos del máster de Arquitectura Paisajista de la Universidad Politécnica de Madrid.

se desarrolló en el siglo XIX, cuando la visión nacionalista, romántica e incluso nostálgica del pasado daba soporte al historicismo, desafiando la razón, la ilustración y el progreso universal.

La destrucción ocurrida tras las convulsiones posteriores a la revolución francesa promovieron, durante ese siglo, la conservación sistemática de los bienes materiales, el surgimiento de las primeras leyes y la creación de las primeras sociedades e instituciones ligadas a la protección y conservación del patrimonio construido. Se inició así el desarrollo de ideas diversas y objetivas sobre la intervención en el tejido histórico.

En la metodología propuesta por Viollet le Duc (1814-1879), se encontraba el fundamento teórico para llevar a cabo la rehabilitación de los edificios históricos en Francia con el fin de albergar las funciones marcadas por las nuevas necesidades, según sus palabras «...el mejor medio para conservar un edificio es encontrarle una función y satisfacer sus necesidades de uso para que no haya necesidad de hacer nuevos cambios»¹ anticipándose así a los criterios actuales de conservación del patrimonio. Según su criterio, cualquier intervención debía ir precedida de un análisis del aspecto original de la obra, de su estructura y de los sistemas constructivos, aceptando la liberación de aportaciones posteriores que pudiesen dificultar la lectura de la unidad arquitectónica. Ahora bien, su teoría está basada en un profundo conocimiento de la historia de la arquitectura para el cual aplica el método de investigación positivista de la época cuyo objetivo es conocer el estilo inicial de la obra y actuar de forma que no se contradiga su espíritu original.

Contrariamente a lo que podemos pensar, su planteamiento no aconsejaba de forma expresa la reconstrucción de la forma prístina de la obra. Fue el espíritu nacionalista de la época unido al criterio positivista lo que dirigió las obras de recuperación emprendidas hacia un fin de revaloración de los monumentos portadores de la antigua gloria de Francia. Este carácter escénico tuvo como consecuencia la reconstrucción en estilo de los monumentos más deteriorados. El acercamiento conceptual de Viollet le Duc fue continuado a lo largo del siglo XX desposeyéndose del debido rigor analítico, histórico y artístico lo que, infelizmente, dio lugar a que la intervención en muchos casos supusiese la pérdida del valor documental (Fontela 1997).

Por otro lado, John Ruskin (1819-1900) realizó una aportación en materia de restauración coherente con el momento cultural en las Islas Británicas. En su propuesta se daba prioridad al valor de antigüedad del monumento y, en contra de los criterios de restauración en estilo, se basaba en la negación del principio de eternidad de la obra de arte. Junto a William Morris y otras personalidades del mundo cultural y político, crearon la Society for the Protection of Ancient Buildings origen del «Anti-Restoration Movement» cuyas teorías consiguieron paralizar el proyecto de restauración del arquitecto Meduna de la fachada de la Iglesia de San Marcos de Venecia. Los principios de este movimiento de antirestauroación han sido recogidos y actualizados en las modernas metodologías de conservación del patrimonio. Estas dos visiones antitéticas de la conservación del patrimonio estimularon el debate posterior que se centró en Italia.

A principios del siglo XIX, los criterios aplicados en Italia² eran más moderados que los principios de restauración en estilo de Francia, los principios del Restauro Moderno que serán desarrolladas posteriormente por Camilo Boito (1836-1914) proponen el estudio filológico del monumento, valorando por igual su valor arquitectónico y el histórico. En su criterio se plantea la importancia de la diferenciación de estilo y materiales entre lo nuevo y lo viejo, la supresión de molduras y ornato y el seguimiento documentado de los trabajos.

Sus planteamientos se aceptan de forma generalizada por los profesionales en Europa y fueron recogidos en las posteriores Carta de Atenas y Carta de Restauo de 1932.

Muchas de las medidas en materia de actuación en el patrimonio que se plantean en estas Cartas serán recogidas en las posteriores convenciones y congresos internacionales de expertos que son el fundamento teórico tanto de los mecanismos de protección como de las corrientes actuales de conservación: La carta de Atenas de Urbanismo de 1933, Convención de La Haya de 1954 de la UNESCO, la Carta de Venecia de 1964, la Carta del Restauo de 1972, la Carta del Patrimonio arquitectónico europeo de 1975, la declaración de Ámsterdam de 1975 y la Carta del Restauo de 1987 han ido una tras la otra reforzando, matizando y depurando las propuestas.

En la Carta de Venecia (1964)³, los aspectos que se refuerzan son: la importancia de la consideración de los monumentos como obras de arte y documentos históricos; el interés por el mantenimiento; tratándose de obras de arquitectura, el uso del edificio; el respeto por los materiales originales; la cuestión de la autenticidad y la conjetura dependiente de la investigación arqueológica y del ajustado estudio histórico y la contemporaneidad y la ampliación del concepto de monumento histórico.

En el primer simposio conjunto ICOMOS-IFLA realizado en 1971, en Fountainebleau⁴ donde se esgrimieron los argumentos de la visión moderna de recuperación de jardines históricos, se plantea como base metodológica la importancia de la erudición y reinterpretación del monumento que no necesariamente supone la recreación de una copia exacta del plano original sino que incide en el interés por la comprensión y recuperación de la intención original del proyectista. Con la reunión de ICOMOS - IFLA se redacta la Carta de Florencia, en 1981, que, siendo un anexo de la Carta de Venecia, acepta sus principios fundamentales.

Actualmente, la restauración se plantea desde una perspectiva global, entendiendo el monumento como el producto del acontecer cultural y ampliando la perspectiva más allá del valor documental y arquitectónico o artístico. Se mantienen los planteamientos anteriores insistiéndose en la necesidad de realizar previamente a cualquier intervención el estudio histórico y arqueológico con el debido rigor que permita la interpretación del monumento-documento. En segundo lugar, cuando el monumento del que se trata es un objeto arquitectónico es fundamental el análisis de sus características como tal, es decir, como resultado de una determinada función para la cual fue concebido que, como reflejo de una época, manifiesta unos valores plásticos.

La restauración integral plantea que el proceso de conservación del patrimonio debe ir más allá de la dicotomía histórico-artístico y que se debe llevar a cabo a través de la interpretación del valor cultural y territorial del monumento, entendiendo que la restauración ha de enfocarse como una actuación coherente con las dimensiones sociológica, antropológica y semiótica. El valor de un monumento se aborda en sus significantes y significados como partes de un contexto cultural y son inseparables de un territorio, es decir, pertenecen a un espacio geográfico socializado y culturizado, portador de signos que inciden en el campo semántico de lo espacial. El contexto real del monumento no es la historia en que se originó ni las actuaciones de restauración o conservación que lo ha configurado sino la sociedad actual. Por lo tanto, podemos integrar ambos valores documental y artístico, estudiando cada caso de forma singular para interpretar las relaciones que establece con su entorno territorial y orientar el proyecto a la preservación del valor documental convergiendo con la revitalización de su valor artístico. El proyecto

no se ajusta a un único método de intervención sino que, una vez estudiado el programa de conservación y necesidades, se establecen pautas de actuación que se ajustan a la realidad territorial en que el monumento se integra.

2. La cuestión de la autenticidad y la conjetura

2.1. Determinación de los criterios de intervención

La búsqueda de autenticidad en el proceso de interpretación documental para la redacción de un proyecto de intervención en el patrimonio nos exige avanzar tanto en el conocimiento de las condiciones contextuales en que se inició el proceso de ejecución como determinar las intenciones que guiaron al proyectista o personas que intervinieron en dicho proceso, considerando que todas las intervenciones en él ejecutadas, incluso el propio proyecto de conservación, constituyen el documento del monumento.

En este planteamiento, la cuestión del paso del tiempo constituye uno de los fundamentos del inicio de la reflexión metodológica que persigue avanzar en la consecución de la unidad potencial de la obra para evitar el riesgo de incurrir en el falso histórico o en el falso artístico. La apoyatura documental nos permite comprobar empíricamente la antigüedad del monumento, y por tanto su peso histórico, y en este aspecto es útil, pero su existencia es también determinante para llevar a cabo el programa de conservación. Si en el momento de abarcar la rehabilitación o recuperación del monumento se cuenta con una documentación histórica que nos aporte una información parcial, los trabajos de reparación y renovación se considerarán prioritarios frente a los de reconstrucción, es decir, las intervenciones de reconstrucción o reposición de un trazado anterior deben esperar hasta que la investigación aporte una información histórica rigurosa.

Pero, la preservación de la autenticidad de la interpretación frente a la conjetura se refiere, además de a la relación entre la obra original y el rigor histórico en que se apoyan las soluciones propuestas, también a la necesidad de realizar la divulgación del conocimiento que se manifiesta a través del patrimonio. Este acercamiento conceptual implica la necesidad de trabajar con un criterio de sinceridad en la transmisión de información. La relación transmisión – receptor exige el respeto de ambos, el objeto y el sujeto y por tanto, la intervención debe asumir la responsabilidad de ser mediador entre los valores intrínsecos del objeto que es percibido, el monumento como documento y como objeto artístico, y el sujeto, la sociedad en que está inserto, con sus singularidades y demandas, que determina los códigos territoriales y culturales.

Por eso, la comprensión y recuperación de las intenciones originales del proyectista no supone realizar una copia exacta del plan original sino devolver al objeto la coherencia del espacio y los objetivos conceptuales, adaptándolos al momento actual (Esquema 1).

2.2. La cuestión del valor documental del monumento

En cuanto a la cuestión del valor documental del monumento, se puede afirmar que, cuantitativamente, esta determinado por la antigüedad del monumento ya que cuanto mayor es el período transcurrido más información documental puede reportar. Sin embargo, desde un punto de vista cualitativo, independientemente del tiempo transcurrido, la información aportada por un registro documental puede ser fundamental para el desarrollo de cualquier investigación.

En cualquier caso, el paso del tiempo no supone una condición para la consideración del valor patrimonial o para determinar la necesidad de su conservación, pues como dice la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español, la definición de Patrimonio Histórico es:

Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico

En el *Título Preliminar. Artigo 1.3. Ley 8/95, do 30 de outubro, do patrimonio cultural de Galicia*:

Integran o patrimonio cultural de Galicia os bens mobles, inmobles e inmateriais de interese artístico, histórico, arquitectónico, paleontolóxico, arqueolóxico, etnográfico, científico e técnico. Tamén forman parte deste o patrimonio documental bibliográfico, os conxuntos urbanos, os lugares etnográficos, os xacementos e zonas arqueolóxicas, así como os sitios naturais, xardíns e parques que teñan valor artístico, histórico ou antropológico.

Modifican estas a la ley anterior de 13 de mayo de 1933 que ya recogía lo fundamental de esta definición y que incluía bajo su protección

...cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico que haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico indiscutible...

Por otro lado, la antigüedad constituye un factor significativo, más aun cuando el monumento a tratar es un jardín histórico, cuyo valor documental es siempre una cuestión compleja que, dependiendo del ciclo biológico de las especies que componen el proyecto original, el efecto del paso del tiempo resulta variable.

3. Cronología del monumento-documento

3.1. Construcción del parque, 1893

Se ha convenido en fijar la fecha de inicio de la construcción del parque El Pasatiempo en el mismo año de regreso de su creador 1893 ya que fue el mismo quien dejó inscrita esta fecha en el jardín. De hecho, en base a la documentación existente, se ha podido comprobar que, inmediatamente después de tomar la decisión de su retorno, D. Juan comenzó la compra de varias parcelas con el fin de reunir el terreno suficiente para poder construir el conjunto de jardines que compondrían el parque (Cabano, Pato, Sousa, 1991). Las labores de adquisición y ejecución de las obras fueron largas y complejas pero, a pesar de todo, la ordenación global y los elementos fundamentales de la composición del parque ya estaban prácticamente ejecutados en la década de 1910 aunque la superficie final no se terminó de agrupar hasta 1915.

3.2. Etapa de decadencia del parque. (1933-1986)

Sabemos que el interés de D. Juan por mantener y mejorar el parque no decayó hasta su fallecimiento, en 1933, momento en el que comenzó un proceso de deterioro del parque

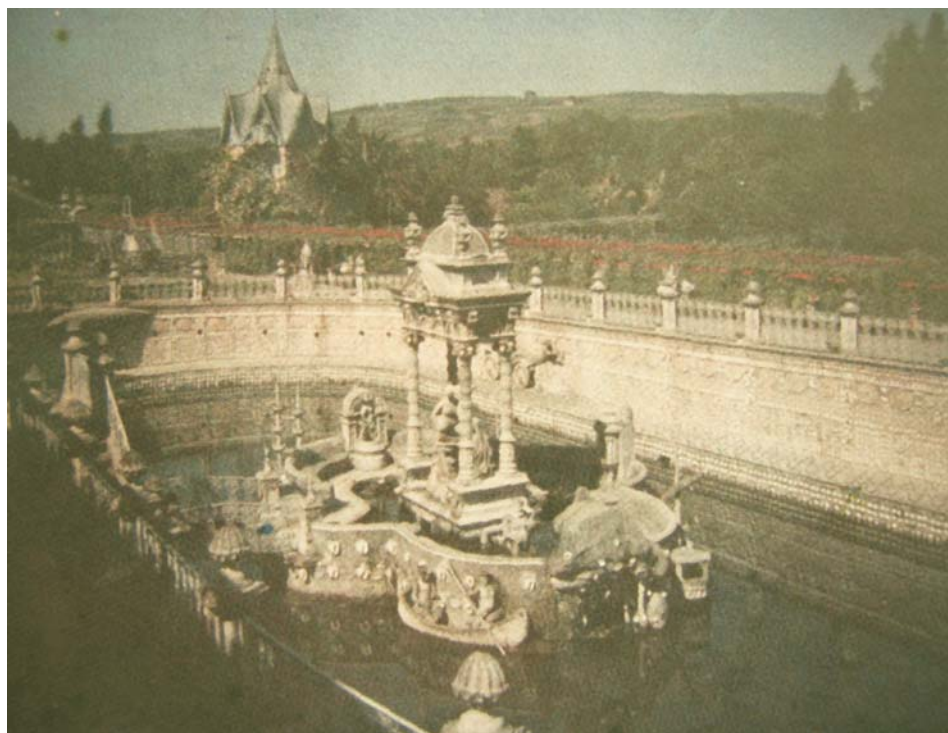


Fig.ura 1. Época de esplendor del parque, antes de 1933.

que se aceleró con el estallido de la guerra civil. Dos acontecimientos fueron definitivos para el inicio de la decadencia, por un lado, el alejamiento del parque respecto a la ciudad propició que el parque se convirtiese en un improvisado campo de tiro donde los abundantes bustos y estatuas servían como atractivos blancos alegóricos del orden social, político y religioso, sin duda, una tentación difícil de controlar en aquel ambiente de exaltación bélica. El otro motivo que influyó en la mala conservación del parque fue la destrucción sistemática de aquellos relieves y estatuas que ocultaban las cañerías de plomo del sistema hidráulico lo que supuso la ejecución de largas rozas en los muros y en las estatuas de las fuentes. Los descendientes de Juan García Naveira intentaron recuperar algunas de las piezas de mayor valor del parque⁵ pero, finalmente, entró en un periodo de abandono que duró casi cincuenta años.

3.3. Comienzo de las labores de recuperación, 1983

El proceso de recuperación del parque comenzó en 1983, cuando se iniciaron las gestiones para intentar salvar lo que quedaba del conjunto ajardinado gracias a la reacción de los vecinos de Betanzos. Para entonces, el estado en que se encontraba el monumento era dramático, toda la superficie del parque estaba cubierta por la vegetación espontánea con un vigor tal que no se podía apreciar diferencia alguna en la ordenación original del espacio donde habían estado los paseos, fuentes, estanques, parterres y pavimentos. Ni siquiera los relieves y estatuas se habían librado y cualquier resquicio de las esculturas de cemento reventaba por la acción de las raíces. Más del ochenta por ciento de su superficie

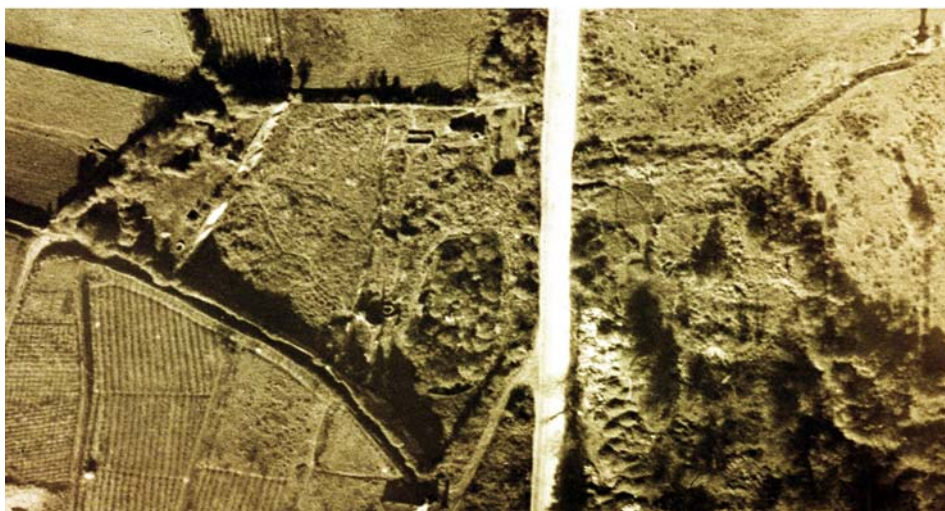


Fig.ura 2. Época de decadencia del parque, antes de 1983.

descansaba bajo la vegetación de la marisma y, en 1984, el ayuntamiento aprobó el traslado de la estatua de los hermanos García Naveira y su colocación en la plaza del Campo Grande⁶.

3.4. Etapa de rehabilitación del parque (1986-1996)

En 1988 *Consultora Galega* formó un equipo multidisciplinar con el fin de establecer los criterios de intervención en el parque. Para ello, realizó un análisis de los documentos históricos y de la situación de conservación, basado en las investigaciones hechas hasta ese momento, y una importante labor de prospección del terreno y estudio de los restos y escombros. La conclusión del equipo redactor es actuar en el monumento aplicando unos criterios de conservación herederos de las teorías antirestauradoras, dando prioridad al valor documental del monumentos frente a otros valores artísticos y fundamentando, por encima de otras consideraciones, el carácter espontáneo de la creación del parque por su autor y aceptando el encasillamiento del estilo del parque en el fenómeno del arte «Kitsch ou de mal gusto» en que algunos críticos lo situaban. Según los autores, «hay una desproporción entre fines y logros, peca de exceso y pretende dar más de lo que en realidad puede dar». Según esta valoración, las propiedades formales de los objetos del parque se caracterizan por la búsqueda del contraste de colores, el irrealismo de las dimensiones (miniaturización y gigantismo), los materiales sustitutivos (cemento por piedra o madera) profusión y horror vacui. Las relaciones del autor con los objetos se plantean como la reducción del sentimiento religioso en objetos de utilización profana, utilización de souvenir y clichés como cualquier turista, colección de objetos inútiles y curiosidades y, en general, proceso de imitación y copias.

Como conclusión proponen la puesta en valor del conjunto patrimonial para la «consolidación como ruina de todo canto exista hoxendía, por entender que esta é a mellor maneira de tratar uns valores coma os aquí existentes». Consideran la necesidad de poner en valor el monumento respetando y protegiendo su entorno, utilizando como instrumento la modificación puntual de las Normas Subsidiarias en la que se prevé la clasificación de suelo No Urbanizable de Especial Protección de las áreas que rodean el



Fig.ura 3. Época de recuperación del parque, antes de 1996.

parque en razón de su valor patrimonial de carácter histórico-artístico. En resumen, el criterio de la restauración se centra en *«consolida-lo conxunto monumental no estado de ruina actual, por entender que, dunha parte, da unha idea suficientemente expresiva do que foi e, doutra, non encerra valores de especial significación histórico-artística coma para merecer unha reconstrucción total [...] De calquera xeito, cabría pensar na reconstrucción, escalonada no tempo, total ou parcial, de algúns grupos escultóricos, que se acometerían polo obradoiro de Escultura despois de ter aberto o novo parque»*.

Por eso, se observa la necesidad de plantear un mantenimiento de conservación del monumento tratando, en la medida de lo posible, de evitar las intervenciones de restauración que son consideradas traumáticas, pero, dadas las malas condiciones en que se encontraban alguno de los elementos, se propone la creación de un taller de escultura para realizar pequeñas actuaciones de reconstrucción.

En 1991, se redacta un proyecto de intervención basado en estos criterios, el proyecto consiste en la creación de un nuevo parque en los terrenos abandonados de la zona baja en una parcela cuya ordenación no tiene en cuenta los límites originales sino que se ajusta a la ordenación del proyecto del nuevo polígono urbano. El elemento principal del proyecto consiste en una gran pasarela metálica elevada que recorre el espacio longitudinalmente uniendo las antiguas terrazas del parque con el límite urbano al otro lado del río.

En el momento de afrontar la intervención en el parque histórico, existía una abundante documentación gráfica, rigurosamente inventariada y clasificada por un grupo de profesionales, pero se carecía de una investigación profunda sobre la integración territorial del parque, el valor histórico y artístico y de la adecuada prospección del terreno. Prudentemente, se excluye del proyecto cualquier tarea de restitución del trazado original y se mantienen los criterios antirestauradores propuestos por el equipo de *Consultora Galega*.

La intervención se limita a realizar una serie de labores de limpieza y desescombro, consolidar estructuras y ejecutar el trazado de unos caminos, en ocasiones marcado por un pavimento de hormigón, no concordante con el diseño original que dirige el paso de los visitantes desde la pasarela hasta una edificación proyectada en el nivel más alto del parque con función de invernadero y mirador. El conjunto persigue el objetivo de reforzar el uso y el carácter de parque público urbano.

El aspecto que presentaba el parque tras la intervención de 1991 era coherente con los criterios de conservación que se habían propuesto. El ámbito había sido tratado con la asepsia de un yacimiento arqueológico, sobre una extensa superficie de pradera libre de vegetación leñosa aparecían los restos de los muros, terrazas, estatuas y grutas y las intervenciones eran escasas, livianas y buscando el contraste para evidenciar la diferencia entre los añadidos y la obra original. El planteamiento resultaba atractivo desde una perspectiva conceptual de conservación del patrimonio. Este criterio de conservación del monumento como ruina persigue un objetivo escenográfico que ya ha sido aplicado en otros jardines de gran valor patrimonial como en el Sacro Bosco de Bomarzo en Italia o el jardín de musgo del monasterio de Saiho-ji, en Japón. En ocasiones, la conservación del estado de abandono puede resultar interesante al evidenciar un acontecimiento histórico, como pueden ser las ruinas de una fortaleza asediada, pero también puede dar lugar a la pérdida del interés histórico por lo que supone de pérdida de uso y ésto, eventualmente, podría desembocar en su destrucción. (English heritage, conservation principles, 2007: 16, 26)

El inmueble poseía el encanto misterioso de parque abandonado que durante años, había sido utilizado como lugar de visitas, escarceos y juegos de aventuras, en el escenario de la arquitectura arruinada que todavía mostraba los motivos clásicos, las grutas, cuevas y galerías. Todo tipo de historias acerca de la historia del parque y de su promotor alimentaban la leyenda y el contenido misterioso y romántico del escenario.

Acudir a los conceptos metodológicos antirestauradores es todo un desafío al que se puede avanzar desde diversos enfoques, desde la utilización extrema de la vegetación como en el caso del poblado medieval de Ninfa, en Italia, donde las ruinas se incorporan en el trazado de un parque romántico de 1922 -1933, o el extremo contrario como es el caso del jardín de musgo de Saiho-ji, que después de ser abandonado entre los siglos XV y XIX se mantuvo en un estado concreto de su historia sin llevar a cabo ninguna intervención de reposición o de incorporación.

Pero, la congelación del proceso histórico del monumento en el estado en que se encontraba al inicio de la intervención carecía del atractivo de Saiho-ji con su tapiz espontáneo de musgo. En el caso de El Pasatiempo, la falta de atractivo era debido al deterioro de los materiales porque estaba construido principalmente con mortero de cemento y también porque había sido eliminada toda la vegetación, por motivos de protección y conservación del monumento, lo que había provocado la desaparición casi total del carácter misterioso y romántico del parque abandonado. Esta situación provocó que surgiera de forma espontánea, o por lo menos no programada, el debate sobre la intervención en el parque, alimentado también por consideraciones de tipo político y también logístico. Inicialmente, la cuestión surge de que el modelo de intervención del que parte el criterio conservacionista se basa, principalmente, en la gestión de los yacimientos arqueológicos, para los que, entre otras cosas, deben ir acompañados de un programa de investigación que justifique cualquier inversión realizada. A partir de aquí, la idea de proteger el monumento e integrarlo en la nueva ordenación urbana como una «ruina» comienza a ser una idea poco atractiva que no alcanzaba a cubrir las expectativas sociales, basadas en el recuerdo del parque en estado de esplendor. Probablemente, el hecho de reducir el funcionamiento original del monumento, trasladando las necesidades de uso hacia el nuevo parque no lograba satisfacer la pérdida del parque antiguo todavía presente en la memoria colectiva.

Las conclusiones que se extraen de este debate son que la importancia de considerar profundamente la relación entre el transmisor y el receptor en la reflexión metodológica



Figura 4. Restauración de elementos escultóricos, 2000.

previa a la intervención en el patrimonio es primordial para avanzar en el concepto de autenticidad. Insistir en la necesidad de la preservación atendiendo a su interés como registro documental, a su calidad artística, al valor material o la oportunidad didáctica y ética de las enseñanzas que contiene el parque conducía el debate hacia un campo poco fructífero. Más interesante resultaba profundizar en la percepción de los vecinos, considerando el espacio abandonado pero no olvidado, vinculado a una familia, a una época y a un fenómeno social concreto, el indianismo, todo un complejo entorno social y cultural que había generado unas

expectativas sobre un espacio muy deteriorado a las que era difícil responder desde un acercamiento estrictamente conservacionista.

3.5. Etapa de revalorización (1996-2004)

La redacción de un proyecto de recuperación surge vinculado a un proyecto formativo de Escuela-Taller. Contando con todo el escepticismo que ha despertado la pertinencia de este programa para acometer la protección del patrimonio, es interesante resaltar que sus objetivos son coincidentes con la idea original del promotor cuando inició las obras de construcción del parque, esto es, la formación ocupacional en oficios artesanales. El Proyecto formativo de la escuela se desarrolló en dos fases, 1993-1996 y 1995-1997. Inicialmente, el parque estaba considerado en toda su extensión original por lo que los trabajos de intervención en las terrazas superiores del parque, ámbito al que se refiere el proyecto de recuperación a que nos atenemos, se comenzaron a partir de Mayo de 1996. Anteriormente se habían llevado a cabo una serie de labores previas de limpieza y conservación sobre la base de un proyecto técnico, presentado para el programa de Escuela-taller, que se había limitado a plantear las instalaciones básicas, los trabajos de consolidación, la restauración de algunos elementos y la introducción de elementos de mobiliario. Dicho proyecto fue sustituido por el que a continuación se detalla que fue ejecutado en el periodo que va desde 1996 hasta el año 2004. Al término de la etapa de Escuela taller, prosiguieron las labores de ejecución y mantenimiento con un programa de contratación de personal en el que además de labores de conservación y jardinería también se incluyeron dos proyectos de restauración de esculturas dirigidos por F. Escudero y por Daniel Suárez. En el primero se llevó a cabo la restitución de piezas escultóricas de los murales y relieves y en el segundo la restauración del grupo escultórico del estanque del retiro (fig. 4).

II PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4. Metodología aplicada al proyecto de intervención, investigación, análisis y respuesta

El proyecto de recuperación no pretende una repropósito de los valores formales del parque sino la unidad proyectual conformada a partir del conocimiento de los componentes

de su fisonomía y de su integración territorial y de la protección del tejido histórico original. Se parte del respeto al valor documental por medio de una gestión integral que considera el monumento como una obra inacabada que debe adaptarse a las necesidades y demandas sociales del momento y asume como válidos los añadidos que a lo largo de la historia han ido configurando esta adaptación.

La utilización de la técnica del no-método en la conservación patrimonial hace referencia a la necesidad de abordar cada proyecto de forma individual. Esto no significa que la propuesta ideal deba ser una intervención de autor «...la actitud del conservador también es decisiva, el respeto por el valor patrimonial debe sobreponerse a cualquier tentación de protagonismo en la afirmación individual del proyectista» (Portela, 2006). La técnica del no-método considera que cada obra es singular y que su abordamiento no puede regirse por normas generales ya que lo que para un monumento puede ser adecuado no es necesariamente un recurso útil de forma universal. El debate sobre la idoneidad del uso de técnicas de restitución o reconstrucción se refleja en la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español, en el título IV, donde se plantean las bases sobre la protección de los bienes.

...se evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.

En la ley de Patrimonio cultural de Galicia sobre los criterios de intervención en inmuebles dice:

c) Evitaranse os intentos de reconstrucción, agás nos casos en que a existencia de suficientes elementos orixinais así o permita.

d) Non poderán realizarse adicións miméticas que falseen a súa autenticidade histórica.

La rigidez relativa de la redacción de estos criterios responde a la necesidad de abarcar un gran número de obras en la que era necesario establecer una prioridad de criterios que permitiesen un mejor reparto de los medios disponibles para la conservación del patrimonio, evitando la revalorización de ciertos monumentos en base a criterios de carácter escenográfico en detrimento de otros de valor equiparable. También se hace referencia al uso que estará siempre subordinado a su conservación para lo cual toda modificación deberá ser notificada y autorizada

La consecución del objetivo de preservación y recuperación integral supone un reto nada fácil sobre todo cuando el monumento es un jardín. El objetivo no es aportar un nuevo valor artístico a un espacio sino que pretende recuperar los valores que originalmente se consideraron para su concepción y hacerlos accesibles al visitante reforzados por otros valores de tipo histórico y cultural, generando así un espacio que recontextualiza la escenografía original.

La metodología que hemos utilizado en el proceso de la documentación histórica y la redacción del proyecto sigue un esquema sencillo y operativo en los proyectos de conservación del patrimonio compuesto por tres etapas: investigación, análisis y respuesta.

4.1. Fase de investigación

Es la más larga y compleja del proyecto, su objetivo fundamental es reconocer con rigor y en profundidad el carácter del proyecto original, las intenciones y las condiciones

que dieron lugar al diseño y el conocimiento del trazado original. Las fuentes básicas han sido la prospección del terreno, la documentación fotográfica y las fuentes testimoniales.

La base sobre la que se llevó a cabo esta investigación ha sido el importante trabajo del equipo de historiadores que llevó a cabo un trabajo de recopilación de documentos y testimonios, dando coherencia a toda la información en un importante documento de síntesis⁷.

A partir de esta base documental, el desarrollo de nuestro estudio parte del análisis del territorio, aplicando una base teórica que parte del principio, también utilizado en arqueología del paisaje⁸, que considera que la creación de una obra está enraizada en la «cultura» que genera y es, al mismo tiempo, generada por la organización social, lo cual se manifiesta en el paisaje por medio de regularidades diacrónicas y sincrónicas que modifican el espacio geográfico e inevitablemente quedan registradas en el territorio.

La determinación de estas regularidades puede llevarse a cabo por medio de un procedimiento de análisis reconstructivo de la información disponible. El estudio del registro así entendido considera su valor como reflejo del patrón socioeconómico que unido a procesos de semantización sociales y culturales genera un espacio simbólico. La aplicación de esta metodología debe bastante a los estudios interpretativos estructuralistas utilizados en la arqueología del paisaje y en otras disciplinas que prestan particular importancia al estudio del territorio. Esta forma de análisis establece tres dimensiones o niveles del espacio: entorno físico, entorno social y entorno simbólico. De esta manera el paisaje queda definido como «un producto socio-cultural creado por la objetivación sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario» (Criado, 1999).

Mediante un proceso de feedback podemos estudiar tanto las relaciones que se dan entre los elementos formales del monumento, obtenidos a partir de la prospección del terreno y la documentación, como actuar de forma inversa, es decir, conociendo las regularidades culturales determinar los elementos formales que se ajustan a ellas, aunque estas no hayan llegado a formar un canon estilístico.

El primer proceso se lleva a cabo mediante un proceso de deconstrucción, por el cual podemos describir el registro de los elementos formales que evidencian una coherencia en la forma de modelar el espacio ajardinado. A partir de estos elementos, se pueden determinar ciertas regularidades que nos permiten definir un modelo que refleja los dispositivos conceptuales y los códigos que han dirigido la configuración del parque. El análisis inverso busca la manifestación de regularidades que se han obtenido del estudio de otros jardines pertenecientes al mismo entorno cultural y contrastarlo con el registro que poseemos.

La investigación debía dar solución a una importante cuestión que constituía un intenso debate cultural desde hacía tiempo, esto es, discernir si la desconexión actual habida entre los elementos que componían el parque era consecuencia de la pérdida de información que hacía indescifrable cualquier mensaje original o si, por el contrario, los elementos habían sido colocados en el parque de forma arbitraria, sin atenerse a una línea argumental preconcebida y sólo guiado por el interés coleccionista del propietario que mostraba los recuerdos de sus viajes junto a murales que ilustraban sencillas lecciones escolares.

Si se certificaba la segunda hipótesis, el criterio a seguir se centraría en priorizar la preservación del valor documental y artístico y por tanto se establecería un programa de rehabilitación del entorno para su uso como recinto escultórico. Si, por el contrario, el trabajo de investigación demostrase que efectivamente la concepción del parque se fundamentaba en la transmisión de un mensaje expresado por medio de los murales y

esculturas del parque, el criterio de restauración debería centrarse en la recuperación de la estructura expresiva, el respeto al contenido y su coherencia espacial.

Esta fase de investigación trata de dar respuesta a las preguntas:

¿Cuáles fueron los motivos que condujeron al promotor a invertir en la construcción de un parque tan extraordinario?

¿Siguen el diseño y los contenidos del parque un programa determinado?

¿Se puede inscribir el parque en un estilo canónico?

4.2. Fase de análisis

En la fase de análisis la información obtenida de la investigación es procesada y contrastada con los recursos disponibles para definir un modelo de gestión en el que se establecen los objetivos de la intervención manteniendo la coherencia con los objetivos de protección y conservación del monumento.

La importancia de esta fase radica fundamentalmente en lograr el equilibrio entre los fines y los medios. Todo proyecto de intervención en el patrimonio debe ajustarse a los recursos disponibles, humanos y materiales en la fase de ejecución y en la fase posterior de conservación y mantenimiento. Los proyectos que se pierden en debates teóricos y no dan la suficiente importancia a los aspectos logísticos corren el riesgo de fracasar en la fase de implementación de las ideas reflejadas en el programa o, lo que es peor, de que estas sean desvirtuadas por una incorrecta ejecución.

La gestión integral del Patrimonio persigue la elaboración de estrategias que superen la cuestionable dicotomía entre investigación y gestión. La investigación básica es una práctica que sirve como punto de partida de carácter interpretativo que se adapta a los problemas del patrimonio y responde aportando conocimiento que revierte en la sociedad mediante su revalorización y divulgación, en transformar el patrimonio en un recurso cultural. (Criado, Mañana, 2003).

Esta etapa de la intervención reconsidera los criterios de intervención, enfocando la protección y conservación del parque mediante su revalorización funcional y artística, por tanto, el objetivo de esta etapa es definir:

¿Cómo incluir la recuperación y conservación del parque en un plan de gestión integrada en los programas de conservación y divulgación del patrimonio natural y cultural?

4.3. Fase de respuesta

La fase de respuesta es el documento de síntesis resultante en el que se determinan las líneas de intervención, la metodología de ejecución y el programa de conservación. Esta fase constituye, el proyecto de ejecución y el documento del monumento en donde se refleja el espíritu de la intervención materializado en un programa de intervenciones y la definición de los elementos constructivos. En este documento quedan registradas las intervenciones realizadas y la orientación de las labores de conservación. El programa de gestión determina la conservación del parque, integrándolo en los programas de protección del patrimonio actuales. Determina con claridad cuales han sido los criterios aplicados y cuales son las previsiones de evolución reflejado en un programa de mantenimiento. El proyecto de ejecución debe dar respuesta a la cuestión:

¿Cómo dar cabida al programa de necesidades reinsertando el parque en el territorio urbano actual?

5. Investigación: Interpretación de contenidos e integración territorial del parque

El estudio de la documentación existente y la prospección del terreno aportan respuesta al por qué de la creación de un gran parque público urbano en las estribaciones de una pequeña ciudad gallega. Surgiendo del ideal de progreso en el parque se expone un complejo plan de organización social basado en la búsqueda de la conciliación de los principios morales y productivos. Religión, política, progreso, tradición, educación, arte y recreo están encajados en un gran organigrama que revela a los vecinos de la sociedad brigantina su pertenencia a un sistema de escala superior donde actúan los agentes económicos, políticos y sociales modernos.

La mayor parte de la documentación fotográfica disponible aportaba información acerca del diseño de la zona baja del parque, hoy desaparecida, y también de la primera terraza de la zona superior. Sin embargo el resto de las terrazas, seis de un total de siete, apenas estaban documentadas, por eso, las descripciones testimoniales supusieron una valiosa ayuda para la interpretación del espacio y para localizar los elementos descritos en la documentación escrita. Apenas se hallaron planos originales del diseño del parque.

El estudio filológico del registro, el análisis del contexto e influencias artísticas y estilísticas, y el desarrollo de modelos hipotéticos conceptuales y estructurales del contenido y las formas de expresión dieron como resultado la interpretación del mensaje transmitido.

Gran parte de esta investigación ha sido ya publicada con anterioridad en el Anuario Brigantino nº 25 por lo que muchas ideas, análisis y conclusiones aquí sólo aparecen indicadas. Si están desarrollados aquellos puntos de la investigación que no se incluyeron entonces por coherencia analítica.

5.1. *Un jardín como obra magna*

Diseñado a imagen de las grandes Exposiciones Internacionales, el parque de Betanzos constituía un escenario ideal para ilustrar el nuevo modo de vida. El carácter alegórico de los elementos que lo componen; las grutas, las fantásticas estatuas, las fuentes y los relieves e inscripciones que cubren los muros del conjunto configuran una escenografía ideal para ilustrar la complejidad del tema expuesto. El parque es un exponente de la aplicación del modelo didáctico que se basa en la idea de «instruir deleitando».

El ideal urbano era la base conceptual de la obra de Juan García Naveira porque la ciudad era el lugar en donde se gestaba y de donde podía obtenerse la arquitectura, el arte y el comercio. Mientras que en España, la tradición rural mantenía la forma de hacer artesanal, en América, la apertura a toda influencia, la unión de culturas y la importación de modelos arquitectónicos permitían la incorporación de la nueva forma de vida con mayor rapidez. Los jardines representaban la expresión de confort de la vida urbana y el disfrute sensual de la naturaleza.

El movimiento que en Europa, fundamentalmente en Inglaterra, se conoció como Arts and Crafts, fue un modelo reactivo de la era industrial. Fundamentalmente, trataba de recuperar la tradición, simplicidad y destreza de los oficiales artesanos locales para ejecutar obras de arquitectura civil y paisajística para todo tipo de programa de uso público y privado. A finales de siglo, cuando ya este movimiento perdió fuerza, muchos parques y jardines eclécticos tomaron el testigo persiguiendo un objetivo social de dinamización económica y divulgación cultural⁹. La ingenuidad, o simplicidad con que estaban tratados los temas era el fruto de la combinación del objetivo divulgativo, que justificaba su existencia, con la expresión artística que evolucionó a partir de este modelo basado en lo genuino de la expresión artística vernácula.

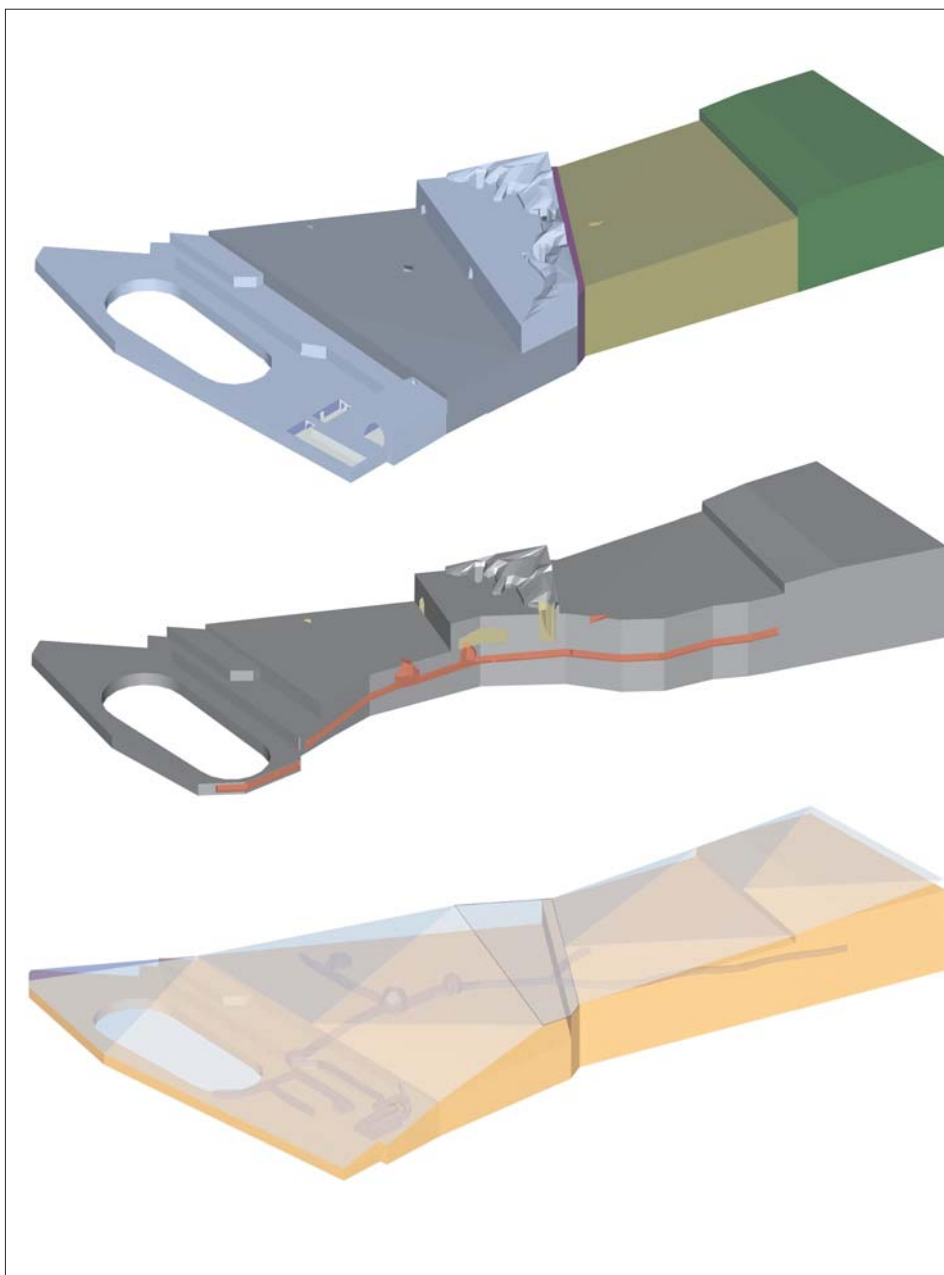


Figura 5. Estudio volumétrico del parque. El material procedente del desmonte y excavación de las galerías fue empleado para el relleno de la zona baja.

5.2. *El plan de extensión urbana. El modelo de integración territorial del parque público*

En su estancia en Argentina, Juan y Jesús García Naveira vivieron la colonización de los territorios vírgenes, adquiriendo terrenos de subasta pública en el sur de Buenos Aires donde realizaron inversiones en tierras que resultaron muy revalorizadas cuando se construyó el ferrocarril y fueron urbanizadas grandes áreas en torno a las estaciones. Esta región es conocida como la Pampa húmeda y constituye un lugar con características ambientales no muy diferentes del estuario de Betanzos.

También encontramos una relación evidente con el plan de ensanche de la ciudad de A Coruña que fue ejecutado a partir de 1885. El redactor del plan fue el arquitecto Juan de Cíorraga, autor del proyecto del edificio del Campo Grande de Betanzos donde residió Juan García Naveira. Mientras que el plan de ensanche de A Coruña contaba con la implicación de los agentes de desarrollo urbano, empresarios y administración, el proyecto de ensanche de Betanzos introdujo la idea de la creación de un gran parque que demostrase la viabilidad técnica del proyecto de relleno de la marisma. A su entender, el parque funcionaría como dinamizador de la operación urbanística y ejemplo de desarrollo tecnológico capaz de atraer agentes para la promoción de la futura expansión urbana.

Al poco tiempo de su regreso a Betanzos, Juan García Naveira inició su labor filantrópica, promocionando la construcción de una serie de edificios destinados a albergar las instituciones necesarias para paliar las carencias de la población en el ámbito municipal y comarcal. El estudio de la localización de estos edificios en el territorio nos muestra que la elección del lugar de ubicación no es arbitraria. Cada uno de estos edificios domina desde su posición el área del estuario en donde se ubica el parque El Pasatiempo, además se llevó a cabo la consolidación y mejora de la red de caminos que enlazaba el parque público con la ciudad y la carretera. El conjunto formaba una secuencia a lo largo del de la carretera de Betanzos a Santiago de Compostela, la secuencia es como sigue: Vivienda de Juan G. N. [1900] - Asilo-Escuela [1912-14] – 1º Lavadero das Cascas [1902] – 2º Lavadero das Cascas [1912] – Sanatorio San Miguel [1930] – Refugio de Niñas Anormales [1923].

En la relación emisor – receptor que hemos comentado que se establece entre el monumento y la sociedad donde se inserta, la ubicación del parque El Pasatiempo es el factor determinante ya que, desde el punto de vista de la semantización del espacio geográfico, un parque de carácter urbano en la marisma de Betanzos se ha encontrado hasta la actualidad descolocado territorialmente. Su construcción en un terreno no urbano había respondido a un plan de colonización del territorio para la extensión urbana, pero el hecho de no llegar a producirse esta urbanización dejó el parque en una situación de «fuera de juego». La percepción del parque desde la perspectiva del habitante del territorio quedaba muy condicionada por una subjetividad de exclusión negativa ya que el carácter urbano del parque no encajaba para su localización, una subjetividad reforzada además por la excentricidad de su aspecto y por la gravedad de los temas tratados. De hecho, en el clima de enfrentamiento que siguió a la muerte de su promotor creció el resentimiento hacia el parque.

La relación entre el parque y el ciudadano ha determinado su historia desde el momento de su creación y por eso el desarrollo del plan de conservación y gestión debe fundamentarse en la reinterpretación de esta relación ajustada al momento actual. Teniendo en cuenta que la construcción de jardines, que representaban la expresión del confort de la vida urbana, se ha realizado tradicionalmente en las huertas domésticas por medio de la incorporación de especies no exclusivamente productivas y habilitando espacios de descanso y disfrute sensual de la

naturaleza, es importante tener en cuenta el hecho de que el parque siempre fue denominado, en vida de su promotor, como «la huerta de Don Juan».

5.3. *Análisis formal*

El tratamiento tridimensional del espacio donde se ubica el parque recrea el modelo de ordenación clásico del conjunto arquitectónico edificio y jardín, de forma que el alzado de los muros de las terrazas resulta similar a las fachadas de los edificios de cubierta plana de la época. La cubierta plana es un recurso estilístico habitualmente utilizado en la arquitectura ecléctica y especialmente en la promovida por los indianos que marcó una nueva forma de ver la arquitectura y que se convirtió posteriormente en el abanderado del racionalismo europeo, si bien en este estadio inicial se recurría a la construcción de cubiertas ocultas tras anchas cornisas con petos y balaustradas. Este tipo de cubierta era usada principalmente en los edificios públicos, casinos, hospitales y escuelas, buscando obtener una imagen arquitectónica diferenciada, institucional y pública, que estaban frecuentemente rodeados de jardines de trazado geométrico en donde se introducían plantas de porte arquitectural, palmeras y drácenas.

La influencia americana en la arquitectura indiana no hace sino un efecto de espejo de la inspiración que en las obras de arquitectura llegaba a América proveniente principalmente de Francia e Italia. Las grandes fortunas europeas enviaron sus técnicos, ingenieros y gestores que utilizaron sus criterios de progreso y las técnicas y estilo de su país de origen. Allí dirigían a los maestros de obras y artesanos que a su vez provenían de diferentes países, aportando su destreza y gustos originales. La culminación del eclecticismo llegó con el estilo Disparate, justo antes de entrar en la fase Art Decó.

En el diseño de los elementos del parque también se aprecia el uso de los recursos aplicados en la arquitectura indiana. En los muros del parque aparecen simulados pilares y arcos de estuco y las cornisas de las terrazas están rematadas con balaustradas iguales a las que ocultan la cubierta de la serie de edificios promovidos por los dos hermanos. Para ascender a los niveles superiores del parque no existen escaleras monumentales, por el contrario, la ascensión se realiza por medio de escaleras y huecos de dimensiones domésticas. En la decoración de los abundantes muros predominan los relieves y murales, muchos de ellos con aspecto de cuadros con marco y los tratamientos de acabado de las superficies de los paramentos son estucados coloreados y con molduras de remate.

5.4. *Jardines eclécticos y jardines indianos*

El fenómeno del indianismo surge a partir de los sucesivos movimientos migratorios que se realizaron de España a América a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Una vez retornados, los emigrantes enriquecidos desarrollaron una experiencia vital fronteriza en lo social, pues se situaban en un estatus social comprometido dentro de la sociedad española, que mostraba sus reticencias para permitirles el acceso en la clase burguesa, ya que, por un lado, su situación económica desahogada les abría las puertas de entrada en una clase elevada pero, al mismo tiempo, se veían condicionados por su origen humilde y, en ocasiones, por la sospecha, fundamentada o no, de que profesaban una ideología progresista.

Tanto sus residencias privadas como los edificios destinados a obras sociales y los jardines que promovieron los indianos tienen un aspecto original que sigue una línea estética dentro del eclecticismo decimonónico. Una de las características de la arquitectura de estilo ecléctico es su capacidad para procesar la información que ofrecen los canales de

comunicación abiertos por el comercio internacional e incorporarlos en su ordenación y ornamentación. La desmedida utilización de este recurso en muchas obras indianas es lo que le ha valido la calificación de ingenua, caprichosa o naif. En su composición aparecen trazos de la arquitectura tradicional unidos a elementos importados, aparecen porches, columnas, pilastras, arcos, grandes aleros, ornamentaciones novedosas y nuevas agregaciones de volúmenes, a parte de múltiples experimentos y variaciones de todo tipo.

La arquitectura ecléctica encontró en las alamedas y jardines públicos el lugar para desarrollar sus más originales e insólitas creaciones donde los arquitectos creaban los palacetes y caprichos con la permisividad de diseño que la edificación monumental difícilmente aceptaba. Las figuras que se incorporaban a los monumentos, las estatuas y los grupos escultóricos de estos jardines, estaban libres del significado alegórico de los dioses y las fuerzas de la naturaleza que representaban. Su uso estaba justificado por su capacidad de expresión figurativa y la temática se dirigía hacia el recuerdo de grandes hombres, de hazañas o de ideas y, especialmente, a la representación del sentimiento nacionalista.

En Galicia, el desarrollo de la jardinería decimonónica surge fundamentalmente a partir de la iniciativa de los propietarios de los pazos gallegos que, tras el auge reformador de los predios que de forma general se llevó a cabo a lo largo del siglo XVIII, contrataron los servicios de importantes empresas de jardinería de Francia y Portugal. En esta época, en la comarca de Vigo se asentaron varias familias extranjeras de jardineros: Philippot, Turc, y Dariere (Curty, 1987). En 1885, Pedro Garampon viene a Galicia recomendado por la casa Vilmorin de Francia para trabajar en el pazo de Santa Cruz de Ribadulla y en el pazo de Pena de Ouro, en Noia, realizando las grutas del jardín según información testimonial aportada por Rodríguez Dacal (1994).

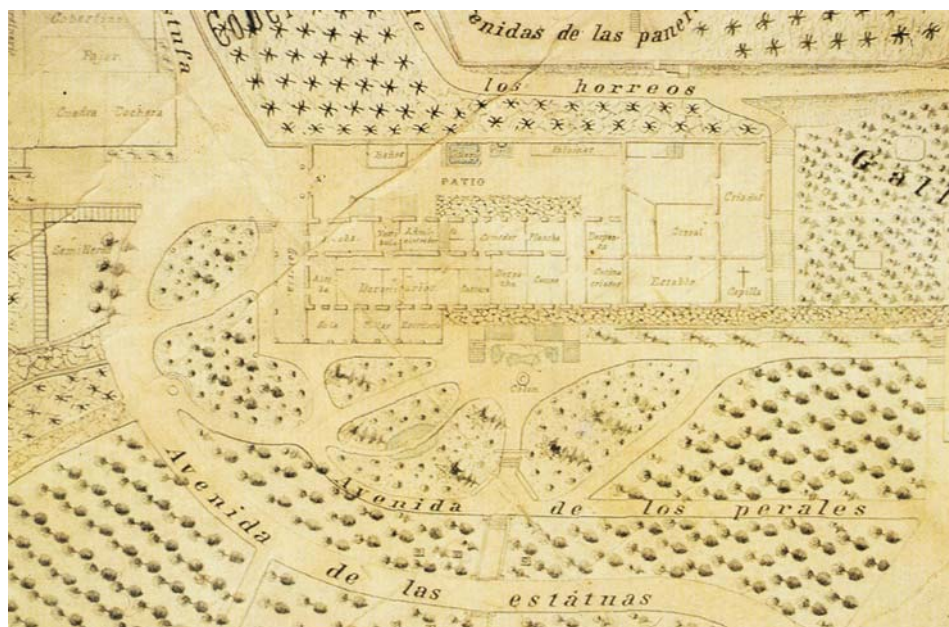


Figura 6. Pazo de Lourizán, Pontevedra. Plano del jardín de 1887.

En el siglo XIX se observa un auge en la construcción de edificios en Portugal con dinero de los ‘brasileiros’, el equivalente portugués del indiano. La construcción de estos edificios estaba apoyada en la estructura profesional y empresarial de la arquitectura portuguesa y, al igual que los indianos españoles, gustaban de imprimir una mayor identidad propia en sus obras, interviniendo en los aspectos estéticos del proyecto de forma intencionada. Sus aportaciones testimonian la aventura, angustia y regreso feliz a su comunidad original. Es el caso de numerosas quintas de arquitectura ‘brasileira’ del norte de Portugal: Quinta do Bom Gosto, Villa Moraes, Quinta de Curvos o Villa Belmira donde sus propietarios se valieron de los prestigiosos ingenieros, arquitectos, maestros de obras y empresas de jardinería para llevar a cabo sus excéntricos escenarios para los que utilizaban revistas o cualquier otra referencia que les sirviera para alcanzar un mayor desarrollo del lujo y exotismo.

La Villa Belmira, antes Villa Marieta, en Ponte de Lima, es una obra de exquisito gusto ecléctico construida en 1890 por el médico municipal Dr. António Inácio Pereira de Freitas, a su fallecimiento, la viuda vendió el predio al ‘brasileiro’ José María Cerqueira, propietario de la Quinta do Bom Gosto. Este realizó una serie de mejoras en el interior y exterior propias del gusto excéntrico de la época. En el diminuto jardín delantero, llevó a cabo la construcción de un extravagante escenario agreste con una gruta artificial y una pasarela que da acceso a una torreta almenada. Las estalactitas artificiales y las barandillas imitando ramas de árbol están construidas exactamente con la misma técnica utilizada en las grutas y balaustradas de El Pasatiempo (Fig. 17).

Con frecuencia, las fuentes testimoniales atribuyen la autoría de diversos jardines gallegos a profesionales portugueses contratados por sus promotores. Está constatada la relación comercial entre viveros de Oporto con viveros de Pontevedra y en la prensa local era habitual la aparición de sus firmas en los anuncios publicitarios. Un ilustre personaje de la sociedad porteña del siglo XIX, Joao Allen (1781-1848) introdujo en su jardín particular de Oporto las nuevas ideas y técnicas del estilo de jardín decimonónico a partir de 1839. Su hijo Alfredo Allen, continuó los trabajos de ajardinamiento que comenzó su padre y participó activamente en el desarrollo de la jardinería pública y privada de Porto junto a importantes jardineros portugueses como la familia Gomes y Jerónimo Monteiro da Costa. Otros profesionales extranjeros como Emilio David y Florent Claes intervinieron en el parque del Palacio de Cristal construido con motivo de la celebración de la exposición Universal de 1865. En esta época, también trabajaban importantes horticultores como José Marques Loureiro y Zeferino de Matos y, ya a comienzos del siglo XX, lo harán Alfredo Moreira da Silva y Jacinto de Matos. Fuentes testimoniales aseguran que los jardines de Quiñones de León, en Vigo, fueron trazados por jardineros portugueses y según Andressen y Portela, Jacinto de Matos realizó en Galicia los jardines de D. Garra y de D. Casimiro Gómez. También hay testimonios de la presencia de artesanos portugueses en la construcción del parque El Pasatiempo.

En la isla de San Miguel del archipiélago de las Azores encontramos ejemplos interesantes de jardines decimonónicos de gran importancia por su calidad de ejecución y el buen estado de conservación actual. La historia de estos jardines de San Miguel está unida al cultivo de la naranja que era exportada en barco a Inglaterra, esta relación comercial reforzó el vínculo con este país a donde acuden los propietarios de las Quintas para contratar a profesionales como Peter Wallace, George Brown o David Mocatta que realizan varios jardines en la isla: Jardim de José do Canto, Jardim de José Jácome Correa, Jardim de

Antonio Borges, los jardines privados del Vale das Furnas... El ideal de jardín importado a la isla llevó a plantear incluso, de forma un tanto desproporcionada, la conversión de la isla en un gran jardín decimonónico. Todavía hoy, las especies exóticas que podemos encontrar por toda la isla, algunas naturalizadas, se importaron originalmente para estos jardines y parques y que coinciden con las especies que también se encuentran tradicionalmente cultivadas en los jardines gallegos del siglo XX: hortensias, azaleas, rododendros, camelias, agapantos, hedychium, etc.

El jardín gallego que mejor representa esta relación entre los jardines decimonónicos gallegos y portugueses es el Pazo de Lourizán, en Pontevedra (Fig. 6). En 1879, este pazo pasó a ser propiedad de Don Eugenio Montero Ríos, siendo todavía difícil determinar si parte del jardín estaba construido antes de la compra o si fue el propio Montero Ríos el que promovió la transformación sobre la ordenación anterior. El tamaño de algunos ejemplares de árboles exóticos cercanos al edificio (palmeras, araucarias y cedros), que ya aparecen en las fotografías de finales de siglo, parece indicar que antes de la adquisición de la finca por Montero Ríos se habían llevado a cabo una serie de plantaciones ornamentales. Sin embargo, las fuentes testimoniales atribuyen el diseño del jardín a un paisajista francés de la casa Vilmorin contratado por Montero Ríos.

La organización de toda la finca mantiene una estructura basada en la adaptación topográfica y la racionalización de la primitiva explotación agrícola y forestal. Basándonos en el plano de 1887 y en la situación actual de la finca, un recorrido principal refleja nítidamente la configuración topográfica de todo el conjunto a lo largo del cual se ejecutaron yuxtapuestos a las instalaciones de la explotación agrícola una serie de espacios ordenados con plantaciones exóticas y caprichos (follies).

En su mayoría, estos elementos compositivos eran habituales en los jardines que se realizaron en esta época: las conchas abundan en la decoración y composición de los mosaicos y murales del parque, también haciendo la función de vaso en algunas fuentes, las estatuas alegóricas y las estructuras pseudomorfas de troncos de árbol son elementos frecuentes, así como la gruta con estalactitas artificiales y aberturas por donde la luz natural atraviesa cristales de colores. Pero es significativa la aparición de coincidencias con El Pasatiempo como la estatua de la Caridad y la mesa rectangular monolítica.



Figura 7. Jardines históricos que han servido de referencia: La casina del jardín del Vaticano; La galera del jardín del Vaticano; La boca del infierno de Bomarzo; Venus de Bomarzo y Vaso rectangular de Bomarzo.

Otro ejemplo de la contratación de profesionales extranjeros la encontramos en el jardín de San Fiz de Vixoi, en el municipio de Bergondo, A Coruña. Se trata de un gran jardín creado en 1860 por José Pascual López Cortón (1817-1878), intelectual gallego y gran amigo de la escritora Emilia Pardo Bazán, que hizo fortuna en el sector del comercio en Puerto Rico con la que llevó a cabo una serie de importantes actividades filantrópicas. La función para la que fue construido el jardín era, como el de Lourizán, la representación social. Ambos jardines eran frecuentados por las grandes personalidades del mundo de la cultura, la política y el arte. Lourizán y San Fiz de Vixoi están unidos por el hecho de que sus propietarios estuvieron implicados en la fundación de la Institución Libre de Enseñanza junto a su fundador Giner de los Ríos.

5.5. *La estética del parque*

La utilización de los modelos clásicos de jardín por los profesionales que diseñaban los jardines eclécticos decimonónicos era una práctica habitual y, aunque la obra de El Pasatiempo no es de autor sino que estuvo dirigida personalmente por su promotor y supervisada por el maestro de obras Francisco Sanmartín Murias, el diseño del parque se ajusta a esta forma de proceder.

La estética de estos jardines está bien ilustrada en la novela que en septiembre de 1923 escribe Pío Baroja para la serie EL MAR, titulada «El Laberinto de las Sirenas». Pío Baroja realizó largos viajes a través de Europa incluyendo Alemania, Holanda, Dinamarca e Italia. En el Libro Tercero de la novela, titulado El Laberinto, se narra la ejecución de un gran parque en una villa italiana, durante la segunda mitad del siglo XIX, donde se describe la forma de actuar de un paisajista llamado Toscanelli. De manera detallada, se describe el análisis del lugar, la valoración de los elementos compositivos, geográficos y sensoriales en donde se puede extraer la expresión paisajística de la época. Pío Baroja se documentó bien antes de escribir este relato en el que se hace referencia a los textos sobre jardinería clásica.

Cuando describe el estilo de jardín que pretende crear Toscanelli lo califica como un jardín «con aire más de salón que de otra cosa» en la zona más cercana a la casa y un «parque romántico donde la naturaleza es accidentada y pintoresca» en el resto de la finca. A través de la descripción de la concepción general del espacio y su entorno y de los elementos compositivos, podemos apreciar los aspectos estilísticos del jardín decimonónico. Aunque no he podido documentar ninguna relación con el parque de El Pasatiempo, llama la atención las coincidencias entre ambos parques: la propia historia de su promotor y su implicación en la dirección de las obras construidas por un equipo de «doscientos operarios» que son organizados por un maestro de obras; la adquisición por los pueblos de Italia de antigüedades y estatuas; el parecido con el nombre del predio: «El Laberinto». La mención del Desierto de los cipreses (veremos más adelante la relación del parque de Betanzos con el Desierto de Buçaco), la estatua del león vigilando, la naumaquia con templete, pozo y cuevas. Desde una perspectiva conceptual, recojo el último párrafo del capítulo por lo que además tiene de ilustrativo:

Los momentos más felices de su vida fueron aquellos en que soñó ver acabado su hermoso palacio, mientras vigilaba las obras, paseándose, con la pipa en la boca; los mejores instantes aquellos en que vivió en plena ilusión.

En octubre de 1899, los hermanos García Naveira realizaron un viaje por Francia, Suiza e Italia acompañados de un amigo Rogelio Borondo. En 1900 publicaron un libro de viajes en donde describen los lugares visitados, el libro impreso en Betanzos se titula «Memorias de un viaje improvisado». En su relato cronológico y programático están descritos con gran riqueza de detalles, los principales monumentos que visitaron.

En el prólogo se dice que el objetivo del libro no es otro «que bosquejar someramente el itinerario seguido con las más notables bellezas del arte y de la historia que hemos admirado». Esta afirmación nos permite comprobar que el patrón estético que dirige el diseño del parque es la aceptación de los modelos europeos como la verdadera referencia cultural y artística, relegando las referencias americanas a simples réplicas o variaciones de estos. Los diferentes grados de énfasis que el autor impone sobre los monumentos arquitectónicos y homenajes a personajes ilustres nos permiten comprobar que su devoción por la cultura y la poética está representada por la arquitectura de París y el arte de Italia respectivamente.

Entre la relación de lugares visitados, destaca la descripción de la visita al parque parisino Buttes-Chaumont, el parque del Sagrado Corazón, el Jardin des Plantes y el Bois de Boulogne. Las visitas a jardines que se describen en el libro tienen un tratamiento extraordinario ya que es considerado como un elemento independiente del edificio o incluso se considera el edificio como una parte del conjunto formado por ambos (Palacio Pitti y Jardín de Boboli). El parque de Versalles le interesa mucho más que el palacio y en la visita a St. Cloud, ni siquiera se hace mención al edificio. En Palais Royale, el jardín constituye la pieza ordenadora alrededor del cual se encuentran las edificaciones. «Ciento



Figura 8. El café del infierno es una de las referencias que aparecen en el libro de viajes de los hermanos García Naveira. (fotografía tomada de National Geographic).

ochenta arcos de bóveda sobre los cuales se elevan dos pisos decorados de pilastras que coronan una balaustrada, encierran el jardín de este palacio» Se hacen afirmaciones como que el palacio de Monza está situado en el centro del jardín o que el museo de Luxemburgo es «tan interesante el jardín como la obra expuesta en el interior». En el norte de Italia visitan La Isola Bella, y en Roma se maravillan con la Villa Adriana y los parques de Villa Borghese y realizan una descripción detallada de su visita a los jardines del Papa León XIII en el Vaticano (Fig. 7 y 9).

Toma fuerza a lo largo del libro el valor de monumento, un concepto intermedio entre la obra de arte y el espectáculo que da una importancia similar a la visita a los grandes museos, a los grandes jardines y obras de arquitectura que a pasar una velada en el Moulin Rouge, el Museo de cera, el Café del infierno (Fig. 8), pasear en el funicular, por el laberinto de espejos, subir a la noria y a la torre Eiffel de la exposición universal, bajar a las catacumbas romanas o ascender a contemplar el sublime espectáculo natural del volcán Vesubio. Cuando se quieren referir a aspectos más graves de los monumentos lo hacen describiendo aquellos relacionados con la religión y la política. La basílica de San Pedro es «Mayestático [...] el brillo de sus finísimos mármoles de colores, su profuso y espléndido decorado y la abundante claridad que recibe por las numerosas claraboyas, nos hizo pronunciar una exclamación de asombro ante tanta majestad y grandeza»; «La ornamentación en general de este magnífico templo es extraordinariamente rica...»; «Salimos de aquel edificio de los encantos, con el propósito de hacer repetidas veces la misma visita para conservar memoria de tanta belleza...». Cuando hacen descripciones, los motivos alegóricos y bíblicos que aparecen en las estatuas y pinturas de los monumentos son enunciados con precisión, incluso en su paso por el Louvre se fijan sólo en los motivos religiosos.

En general, la descripción de los monumentos, obras de arte y de la arquitectura se limita a exponer los datos cronológicos, las dimensiones, el coste de las obras y conceptos tales como el orden arquitectónico o la descripción de las figuras sobre todo, atendiendo a conceptos como riqueza de materiales, grandiosidad, belleza, gusto, decoración, ornamentación, estado de conservación y valor. Las características que aparecen más destacadas de los jardines visitados las podemos resumir en:

La capacidad para expresar una idea, destacando el ideal de sociedad.

La combinación de trazados geométricos y naturales.

El exotismo de los elementos que lo componen, principalmente las plantas.

La incorporación en las descripciones de la idea de lo pintoresco.

La importancia del efecto escénico.

La búsqueda de la diversidad para el estímulo de los sentidos.



Figura 9. Fuente de Cupido en estado original y referencias en el jardín del Vaticano y en el parque de la Ciutadella. Estado actual sin restitución de elementos desaparecidos.

5.6. *Imago mundi: La Divina Comedia en los jardines decimonónicos*

¿Siguen el diseño y los contenidos del parque un programa determinado? La Divina Comedia ha sido y es una obra fundamental para los estudiosos de las ciencias esotéricas y es referencia para todo aquel interesado en seguir esta línea de conocimiento, pero, fundamentalmente, es una obra de contenido religioso cristiano y los hermanos García Naveira eran profundamente católicos.

Las tendencias culturales contemporáneas alentaban el espíritu nacionalista recuperando la mitología vernácula, la tradición y el folclore. Los escritores gallegos contemporáneos se ocupaban de retomar los autores clásicos y volver a interpretar sus obras alentando el espíritu nacionalista. En 1888, el escritor gallego Curros Enríquez escribió «O Divino Sainete», se trata de una parodia de la Divina Comedia en la que se hace una crítica sarcástica a la Iglesia católica.

La obra de Dante coincide en muchos aspectos con el modelo conciliador de organización social y política que se propone en el parque a lo largo de una precisa línea argumental. En ambos espacios observamos un paralelismo escenográfico: el uso de la mitología clásica, el mar de juncos que rodea el jardín, la colina en forma de terrazas con angostas aberturas a través de sus muros, el ascenso en dirección Oeste, la combinación del ambiente agreste con la arquitectura clásica y la alternancia de los pasos subterráneos con los espacios abiertos, las escenas históricas ejemplarizantes de los relieves que cubren las paredes y la inclusión de personajes míticos como la alusión al rey Salomón o la figura del hombre salvaje (Fig. 10).



Figura 10. El escenario del Purgatorio.

La concepción política del Purgatorio se puede expresar en síntesis con la idea fundamental de la necesidad de mantener separados los dos instrumentos creados por Dios para evitar que el hombre pueda caer en la culpa: La Iglesia y el Imperio. Ambas autoridades ocupan el lugar protagonista de los contenidos de los relieves y figuras del parque de Betanzos. Probablemente, desde el inicio de la construcción del parque, Juan García Naveira ya le habría asignado el nombre de «El Pasatiempo», transcribiendo el escenario descrito por Dante en «El Purgatorio».

La influencia de Dante en el diseño de los jardines eclécticos decimonónicos tiene como exponente la Quinta da Regaleira en Sintra, Portugal¹⁰. El Palacio y su jardín fueron construidos entre 1904 y 1911 por el brasileño hijo de padres portugueses Carvalho Monteiro, un hombre culto poseedor de una de las mejores bibliotecas privadas del país que contrató los servicios del arquitecto Luigi

Manini para elaborar un ambicioso proyecto de palacio jardín y capilla de muy concretos gustos estéticos y filosóficos.

El virtuosismo de Manini permitió desarrollar un proyecto de gran calidad en el que se expresa por medio del revivalismo romántico un fascinante mundo simbólico en el que se unen códigos ancestrales de la tradición mitológica portuguesa, de la alquimia y de la masonería templaria¹¹. De talante conservador, monárquico y cristiano, Carvalho Monteiro quiso transmitir mediante el arte ecléctico de Manini los conocimientos de una tradición hermética que a su entender, encierran la fuerza, la sabiduría y la belleza, las tres virtudes masónicas.

La finca donde se asienta el palacio está situada en la ladera de un monte de fuerte pendiente. Por ella pasaba el Via Crucis que unía la Capilla del Espíritu Santo del Palacio Real de Sintra con el monasterio de Nuestra Señora de la Pena. El trazado del jardín se apoya sobre un camino serpenteante que une el palacio en la zona baja con el punto más alto de la finca atravesando un frondoso bosque. A lo largo de este camino, un rosario compuesto por variados espacios escenográficos representan con complejidad el extraordinario contenido que sólo una persona iniciada podrá captar en su totalidad.

El complejo se desarrolla en dos niveles: el nivel subterráneo, de trazado sinuoso contiene lagos y grutas (Fig. 11) de diversa simbolismo que ponen en contacto las galerías con el nivel de la superficie donde los follies de nombres rimbombantes y operísticos componen escenarios aparatosos: «La terraza de los mundos Celestes», «el pozo Imperfecto», «la Torre», «la gruta de Oriente», «la gruta del Acuario», «La Gruta de la Virgen», «La gruta de Leda»... y como fondo, las rocallas y la vegetación refuerzan el aspecto de naturaleza agreste del conjunto. De entre todos estos follies, el elemento más sugerente es el denominado Pozo Iniciático. Una enigmática follie construida en el interior de la colina que da acceso verticalmente al nivel superior del parque por medio de una escalera helicoidal que con sus nueve rellanos representan los nueve niveles del infierno de la Divina Comedia de Dante. La composición arquitectónica es de gran calidad, el desarrollo de la escalera es helicoidal, con hueco circular que en la planta baja presenta un mosaico con la cruz templaria y en el extremo superior una puerta de piedra con un ingenio mecánico para realizar su apertura. En otro punto del parque, un elaborado banco hace referencia al enigmático 515 de la obra de Dante custodiado por dos galgos y una figura central femenina que parece representar a Beatriz el personaje de la Divina Comedia.

El acierto del proyecto de Manini en Regaleira es haber trabajado fundamentalmente en los espacios de transición entre ambos el nivel subterráneo y la superficie, colocando elementos de sofisticada arquitectura como enlace entre los dos mundos. Estos elementos refuerzan el contraste de la arquitectura con el trazado sinuoso e intencionadamente agreste de las grutas y el bosque.



Figura 11. Grutas de la Quinta da Regaleira y Montañas de Montserrat en el parque de la Ciudadella.

Poco antes de desarrollar su obra de Regaleira, Manini había sido contratado para desarrollar el proyecto de Palacio-hotel de estilo neomanuelino en el Desierto de Buçaco. Se trata de una imponente obra de arquitectura inscrita en un espacio de marcado significado simbólico del cristianismo antiguo. El ambiente monacal de Buçaco, austero y apartado, dio paso a un cambio radical en el tratamiento paisajístico de la finca hasta convertirse en un lugar de moda para descanso de las clases privilegiadas. Una serie de actuaciones de este tipo se venían realizando desde 1855, cuando la finca pasó a manos de la *Administração Geral das Matas do Reino*. El espíritu ecléctico de la época repitió en Buçaco los criterios de reforestación utilizados en las repoblaciones forestales de la isla de San Miguel de las Azores, pretendiendo lograr una naturaleza bella y productiva. Posteriormente, en 1887, se planteó un tratamiento jardinístico de la finca con un proyecto no realizado de Roda e Figli que servirá de base para el tratamiento paisajístico del entorno del palacio proyectado por Manini en 1888.

El lugar de Buçaco es una referencia en la historia de la arquitectura del paisaje. La palabra Desierto designa un sitio donde los monjes carmelitas descalzos (fin del s. XVI hasta fin del s. XVII) vivían como los eremitas del cristianismo primitivo. Según ellos, la orden tenía su origen en Palestina, en tiempos del profeta Elias por lo que sus desiertos representaban escenográficamente la Jerusalem bíblica en el bosque que rodeaba sus monasterios construidos a imagen del templo de Salomón. En Buçaco, un viacrucis recorre la ladera de la montaña, señalizado mediante con capillas que escenifican la pasión con figuras de escala real (las que se conservan en la actualidad son de la primera mitad del siglo XX). Al inicio de las estaciones se encuentra el montaje más espectacular: «El Pretorio» que coincide en forma y contenido con el conjunto escultórico «La Sentencia de Jesús» escenificado en el parque «El Pasatiempo» (Fig. 12).

5.7. Las enseñanzas del parque

Partiendo de la idea de que el parque fue concebido como un medio para desarrollar el discurso sobre el nuevo ideal de vida, es lógico plantear que para su diseño se hubiese buscado un modelo. Más allá de la aparente arbitrariedad e ingenuidad de los contenidos expuestos, la investigación ha revelado que el autentico valor del monumento histórico radica en la exposición del discurso sobre los movimientos utópicos sociales de aquella época. «O ideário liberal penetrou profundamente nos espíritos através de uma ideia central, a ideia de «Civilização». Ou seja, os progressos materiais e espirituais (ou morais, como entao se dizia), recuperados do Iluminismo, e que uma vez implementados, permitiriam resgatar as Luzes do seu programa nunca cumprido. Sonha-se com obras de «civilização»; com o avanço da agricultura e da indústria, com a instrução pública e o cuidado na educação esmerada dos filhos de bem. Os ricos procuram, pelo gosto e pela arte, efeitos de emulação co as comodidades da vida de «lá fora». (Soares, 2000)



Figura 12. El Pretorio y la estación de la sentencia de Jesús, reproducción de 1938 que sustituye al original de 1887.

En 1908, los dos hermanos fundaron el patronato benéfico-docente García Hermanos y construyeron dos edificios: el Asilo y la Escuela García Hermanos. La dirección del centro educativo era responsabilidad directa del propio Juan García Naveira que utilizaba un modelo educativo progresista basado en el principio fundamental de crear un entorno académico amable en el que el alumno podría «aprender jugando». Este modelo pedagógico estaba siendo ya aplicado en las escuelas patrocinadas por la Institución Libre de Enseñanza dirigida por Giner de los Ríos que se basaba en el modelo pedagógico krausista. Además de explícitas lecciones escolares destinadas a sus alumnos, la idea fundamental que dirige la temática de los relieves es la exposición de un modelo de valores éticos y de organización social y política. Este modelo didáctico es similar al de los libros de ficción escritos por Verne que estaba dirigido por el editor Jules Hetzel y se agrupaban en una colección llamada «Educación y recreo». Las enseñanzas de El Pasatiempo comparten este espíritu verniano, en el parque aparecen alardes tecnológicos como automóviles, locomotoras, aeroplanos, dirigibles, funiculares, etc. Simultáneamente, se desarrolla el ideal de progreso y el de las ideas más elevadas a través de sus personajes, los protagonistas de sus relatos son hombres independientes y aventureros, firmes en sus convicciones y con aspiraciones elevadas que, habitualmente está acompañado por una protagonista femenina que representa alegóricamente los valores espirituales más elevados.

La estructura de los contenidos del parque sigue una construcción aristotélica en tres actos: introducción, nudo y desenlace cuyo tema es la conciliación de los ideales políticos (república y monarquía) y espirituales o morales (tradición católica y principios liberales).

5.8. Conclusión de la investigación. El león del Pasatiempo

Entre todos los elementos compositivos del parque que han sido descritos y analizados por su valor semántico o funcional, el más sobresaliente es el león del parque. La estatua del león ocupa un lugar protagonista en la composición pero aparentemente no sigue la línea argumental¹². Se trata de una enorme figura de hormigón de aproximadamente cuatro metros de altura y seis metros de largo que está situado sobre el borde de una de las terrazas, dominando el espacio del parque y dirigiendo su mirada hacia el centro de la ciudad (Fig. 13).

En contraste con las demás esculturas del parque, que son en su mayoría copias de escultores neoclásicos o reproducciones hiperrealistas de fotografías y postales, la estatua del león llama la atención porque es una figura de aspecto fantástico, hierática, de cuerpo desproporcionadamente alargado y melena rígida. Según la hermenéutica clásica, el león representa la jerarquía, la fuerza, el valor, es el símbolo de lo masculino, del sol y, en la mística cristiana se relaciona con la figura de Cristo por cuanto simboliza la representación del orden universal y se sitúa en la cúspide de la pirámide¹³ (dentro del parque se encuentra situado en el vértice de la pirámide representada en el mural del Viaje a Egipto). En la conocida representación simbólica del Mons Philosophorum de los rosacruces, el león aparece como elemento central con un aspecto y tamaño similar al del parque. El parecido de esta imagen rosacruciana con el montaje escenográfico del parque de Betanzos es evidente: la estructura piramidal del conjunto, la gruta, las peñas coronadas por el templete con cubierta apuntada y pájaros, hoy desaparecidos, que estaban en los remates de los peñascos del fondo.

Otra referencia la encontramos en el parque de la Ciutadella de Barcelona donde hay una recreación de un mamut que forma parte de una serie de recreaciones didácticas que se proyectaron para el parque, su forma y tamaño es similar al león de Betanzos. La serie

escenográfica también incluía la réplica de las montañas de Montserrat, similares a las formaciones rocosas de El Pasatiempo (Fig. 11). El dato que nos interesa es que el parque de La Ciutadella fue diseñado por el maestro de obras Fontseré que contó con la colaboración del joven arquitecto Antoni Gaudí. Se ha escrito mucho sobre la similitud del parque Güell y El Pasatiempo, efectivamente, siendo contemporáneos se inscriben en un contexto artístico y cultural que los une y que inevitablemente comparten elementos y técnicas constructivas. Es innegable el simbolismo esotérico del parque Güell y además coincide que los propietarios de ambos parques hicieron su fortuna en América.

En 1871, D. Eusebio Güell Bacigalupi (1846-1918), primer conde de Güell se casó con D^a Isabel López Bru, hija del primer marqués de Comillas. Su hermano, Claudio López Bru, representaría el sector ultra conservador del norte de España, de tendencia centristas, antirepublicanos y defensores de la religión como fuerza política. Eusebio Güell, mecenas de artistas destacados, representaba a la elite cultural catalana nacionalista y también profundamente religioso. La generación anterior, D. Antonio López y López (1817-1883), I marqués de Comillas, al igual que su consuegro Joan Güell hicieron fortuna en América. Dos familias poderosas de la segunda mitad del siglo XIX que se unieron y juntos defendieron sus intereses económicos. En conjunto los dos patriarcas llevaron a cabo un ambicioso proyecto arquitectónico en Comillas (Cantabria) con la construcción de varios edificios residenciales, religiosos y universitarios para el que contó con el servicio de los grandes arquitectos de la época D. Antoni Gaudí, D. Joan Martorell i Monstells, D. Lluís Domènech i Montaner y D. Cristobal Cascante (Gómez de Anuarbe, 2002).

En el conjunto de edificios ejecutados destacan el palacio del marqués de Comillas (1881) de planta rectangular y la capilla-panteón de arquitectura neogótica muy personal que responden a un proyecto de 1878 de D. Joan Martorell i Monstells. Cercano estos dos edificios se construyó «El Capricho» de la autoría de Antoni Gaudí (1883), una gran follie con un importante peso simbólico alrededor del cual se ejecutó un pequeño jardín con rocalla, también atribuido a Gaudí. El conjunto de edificios se inserta en un gran parque que no se ha conservado bien, pero entre sus elementos compositivos aparece una gruta que cobija a una imagen de la Virgen de Lourdes, atribuida por algunos autores a Gaudí y que es muy similar a la que Fontseré realizó para el parque de Samá del marqués de Marianao, otro indiano que fijó su referencia en Cambrils (Cataluña).

Ya ha sido comentada la influencia que la tradición de los vía crucis tuvo en el diseño de El Pasatiempo. Antoni Gaudí, que era católico practicante, realizó interesantes obras para la Iglesia, entre ellas, intervino en el proyecto de Rosario Monumental del camino de la Santa Cueva de Montserrat, en un encargo de 1900, ejecutado en 1903. Gaudí tuvo la



Figura 13. Estatua del león del Pasatiempo. Elefante del Sacro Bosco de Bomarzo. Mamut del parque de la Ciutadella.

idea de excavar una gruta orientada al este de tal forma que el primer rayo del día de Pascua Florida incidiría en el fondo de la cueva y sobre el Cristo de bronce del escultor Josep Llimona. No fue esta la única gruta diseñada por Gaudí, en el jardín del Colegio Teresiano en Sant Gervasi de Cassoles (1889) otra gruta también alberga en su interior una imagen de la Virgen.

También encontramos una referencia relevante de una gruta similar en los jardines del Vaticano donde se construyó, en 1902, la réplica de la gruta de Lourdes por iniciativa de Monseñor Schoepfer, obispo de Tarbes, cuya diócesis incluía Lourdes. La gruta es de dimensiones enormes, en comparación con las descritas anteriormente, y en ambos lados, en la parte alta, aparecen representadas en sendos medallones la imagen del Papa León XIII y la del obispo Schoepfer. Los hermanos visitaron el jardín del Vaticano por primera vez en 1899 y mandaron construir en el parque una gruta bautizada como Gruta de la Recoleta, no es tan grande como la del Vaticano pero es imponente en su altura, en el lado derecho de la entrada, en lo alto, se encuentra también un medallón, en este caso con la imagen de Juan García Naveira rubricando con un caduceo.

Curiosamente, en Betanzos, con el parque en su etapa de esplendor, se llevó a cabo en la iglesia Parroquial de Santiago de Betanzos, la reforma de una capilla para el culto de Nuestra Señora de Lourdes, para lo cual el arquitecto Rafael González Villar diseñó una gruta que guarda la imagen de la Virgen. Los materiales utilizados y la técnica son iguales a las del parque El Pasatiempo¹⁴.

Pues bien, volviendo a la descripción del conjunto arquitectónico y paisajístico de Comillas, encontramos que muy cerca del edificio del palacio se construyó otro edificio monumental, el Seminario Pontificio. Su construcción también fue promovida por el primer marqués de Comillas y continuada por su hijo Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas. Su función era albergar un seminario pontificio gestionado por los jesuitas. Su éxito fue tal que en 1935 llegó a convertirse en la primera universidad privada de España. El proyecto del edificio fue de Martorell y Montells y la obra fue dirigida por Cristóbal Cascante, entre 1883 y 1890, a partir de este año interviene en la obra Lluís Domènech. Se trata de un edificio con abundancia de materiales y policromías que recogen multitud de figuras alegóricas que hacen referencia a la corriente mística de la iglesia católica encarnada en la Compañía de Jesús. En el vestíbulo de entrada de la universidad pontificia de Comillas, el suelo está decorado con un mosaico en el que una de las figuras es un león con trece garras que representa al papa León XIII.

En mi opinión, es probable que, como en el vestíbulo del edificio de Comillas, la estatua del león colosal e imponente representase al papa León XIII, demostrando el respeto debido por la familia García Naveira de Betanzos ante la máxima autoridad eclesiástica y protegiéndose de esta forma de las dudas que podrían surgir desde el sector más conservador de la sociedad a propósito del modelo de orden social, político y religioso por ellos propuesto.

El final de este capítulo de la historia del parque es que, tras la muerte de Juan García Naveira, el león fue destruido con una potente carga de dinamita. Todavía no ha sido aclarada la autoría de este acto, pero las fuentes testimoniales apuntan que el motivo fue que a las mujeres de la familia García Naveira les ofendía lo explícito de los atributos sexuales del león, aunque la realidad es que la única parte que se conservó tras la explosión fue el cuarto trasero, atributos sexuales incluidos.

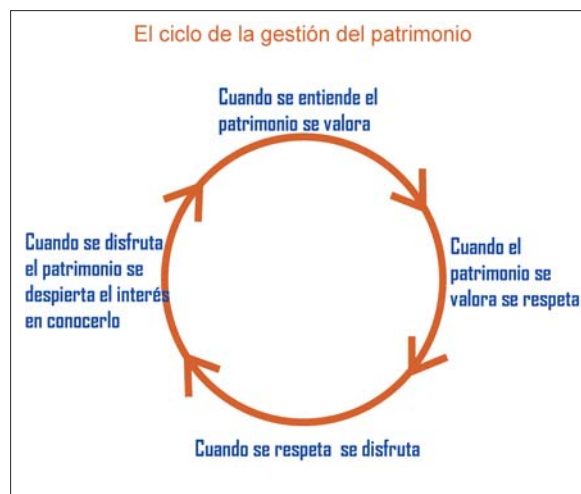
6. FASE DE ANÁLISIS: GESTIÓN DE LA INTERVENCIÓN

El programa de recuperación y su posterior mantenimiento es una necesidad que evita las actuaciones de restauración que se consideran más traumáticas. Las nuevas funciones asignadas al monumento deben estar subordinadas a su conservación evitando la revaloración de ciertos monumentos en base a criterios retóricos o escenográficos. En la actualidad, la conservación de los monumentos acepta que el atractivo del yacimiento arqueológico como tal no es suficiente para gestionar su conservación y que, salvo en casos de excepcional monumentalidad, es necesaria una intervención de revalorización que resulte auténtica para no desvirtuar el valor del monumento-documento, pero al mismo tiempo debe ser lo suficientemente atractiva para el público y poder incluirse en un programa de gestión plural e integrado que permita lograr fondos para su conservación¹⁵.

En el caso de la intervención de revalorización de 1996, los trabajos iban a ser realizados por medio del programa de escuelas-taller dependiente del INEM, lo que suponía un esfuerzo de ajuste de las tareas de intervención, los programas formativos y los plazos de ejecución.

Si bien estas limitaciones resultan inconvenientes para desarrollar cualquier proyecto de recuperación de patrimonio, en el caso del parque de Betanzos, valoramos la coincidencia de los objetivos originales que contemplaba el interés de la construcción del parque como un espacio de prácticas de formación profesional. De esta forma, es el hecho de la obra restaurada lo que constituye una aportación al legado original del constructor del parque para la historia de Betanzos. Otro aspecto positivo era la recomendación consensuada en los debates teóricos de recuperación y conservación del patrimonio respecto al empleo de técnicas tradicionales, que se consideran menos invasivas y con mayor potencial didáctico en programas de formación profesional y también compatibles con el uso de técnicas modernas de restauración.

Siendo conscientes de esta realidad, la primera etapa de intervenciones se orientaron hacia la conservación de lo existente, frenando el proceso de deterioro y en una segunda etapa a la recuperación de las funciones de uso público del parque integrado en la estructura urbana de Betanzos.



Esquema 1. English Heritage, Conservation principles

Los objetivos de la conservación y protección exigen (Portela, 2006):

1. Profundidad y rigor en la investigación.
2. Autenticidad en el abordaje.
3. Valoración de las acciones continuadas de mantenimiento.
4. Reparación y consolidación de estructuras.
5. Renovación de la vegetación.
6. Limitar la introducción de nuevos materiales o diseños.
7. Evitar restauraciones en espíritu y recreaciones.

El proyecto tiene la función de ser el documento en el cual se definen las intervenciones que se prevé llevar a cabo en el monumento, justificando la idoneidad de las soluciones propuestas y registrando con rigor las modificaciones y aportaciones realizadas al monumento. No se trataba tanto de llevar a cabo un proceso de repristinación como de recuperar el aparato escénico del parque. El objetivo es recontextualizar los contenidos y elementos compositivos del parque, su espíritu artístico y cultural original, llevando a cabo un proceso de adecuación al momento socio-cultural en que se inscribe. La introducción de contenidos formativos históricos, culturales y científicos actualizados en la escenografía del parque son expresados por medio de itinerarios formativos en los que se interviene con recursos museísticos actuales.

En conclusión, los objetivos del proyecto son lograr que el conocimiento generado por la investigación revierta en la sociedad mediante la divulgación de los resultados en el propio parque, considerando de esta forma el monumento como un recurso cultural. El criterio de restauración considera los objetivos fundamentales según la capacidad gestora de las administración implicadas y, aceptando el conflicto entre el respeto al documento y la recuperación de valor artísticos, no se decanta por el criterio del gusto por la aportación sino que da mayor importancia a la investigación y a la aplicación de técnicas de conservación y rigor en la reconstrucción bajo el prisma de un plan de gestión integral que integra la conservación del parque en programas de formación profesional y divulgación cultural y ambiental (Esquema 1).

La reconsideración de los objetivos de la intervención una vez realizada la investigación y analizada la información se reajusta según el modelo de gestión que ha sido desarrollado, cruzando la información obtenida de la investigación con los recursos disponibles:

1.- La protección del monumento-documento.

2.- La redefinición del valor territorial del parque público se convierte en objetivo fundamental a la vista de los resultados de la investigación. El parque forma parte de un plan de ordenación urbana y su integración en el desarrollo actual es una etapa de la evolución histórica. Se considera prioritario restablecer la relación con la ciudad y el entorno.

3.- La recuperación del contenido semántico del jardín. Más allá de un espacio contenedor de piezas de colección e ideas caprichosas, el parque recrea una escenografía utópica, inspirada en modelos clásicos, donde el contenido está programado y ordenado para facilitar la transmisión de un mensaje que sigue la construcción aristotélica en tres actos: introducción, nudo y desenlace.

4.- Se considera adecuado el uso de la técnica de anastilosis para las intervenciones de recuperación, pues con ella se logra un ajuste de los criterios de intervención con los medios disponibles dentro del plan de gestión propuesto.

7. RESPUESTA: EL PROYECTO DE RECUPERACIÓN DEL PARQUE.

7.1. Primera fase. Preparación y prospección del terreno

7.1.1. Retirada de material del terreno, limpieza y clasificación de piezas

Dado el estado de deterioro y la falta de documentación, el proyecto de recuperación exigía un trabajo preliminar, incluyendo técnicas de arqueología, pues de otra forma se corría el riesgo de acometer actuaciones poco respetuosas con el valor documental del

inmueble. Esta situación se hacía evidente por el hecho de que los restos que quedaban permitían adivinar la extraordinaria complejidad compositiva del parque tanto en su ordenación espacial como de los contenidos.

Ya en los primeros estudios del monumento no estaba considerado como necesario el estudio arqueológico para dirigir una metodología de excavación y registro, pero sí se llevó a cabo una primera prospección del terreno. Sin embargo, los resultados de esta primera fase eran insuficientes por lo que fue necesario llevar a cabo un registro de los elementos existentes y de los objetos dispersos. Para ello se habilitó un espacio donde clasificar las piezas halladas entre los escombros, el movimiento de tierra se comenzó con especial cuidado para liberar elementos enterrados que permitieron obtener los elementos que iban a ser fundamentales para recuperar la ordenación de las estancias y el recorrido significativo del conjunto. Todo el material desenterrado fue cuidadosamente clasificado y seleccionado de entre las toneladas de escombros. Esta primera etapa resultó ser de relevancia para la consecución de los objetivos del proyecto y para poder mantener el debido rigor en cada actuación ejecutada. Se invirtió mucho esfuerzo en su desarrollo y sólo cuando se consideró que las conclusiones del análisis aportaban datos rigurosos se planteó el inicio de las intervenciones de restauración de elementos concretos. A partir de aquí se pudo elaborar un programa de actuaciones bien definidas que, debido a lo largo del plazo de ejecución, se podrían revisar y adaptar a los medios disponibles según avanzase el desarrollo de la obra (Fig. 14).

7.1.2. Saneamiento del terreno, refuerzo de estructuras y eliminación de vegetación

Dada la urgencia de los plazos de ejecución previstos, se elaboró un plan inicial de actuación en el cual quedaron definidas las intervenciones necesarias para frenar el deterioro del monumento-documento. Para ello, se dirigieron los primeros esfuerzos a la limpieza de la vegetación que amenazaban muros y esculturas, consolidación estructural de elementos arquitectónicos y garantizar la seguridad para los visitantes.

Así, fue posible redibujar y reconstruir el saneamiento para evitar el perjuicio del paso descontrolado del agua por las galerías. También, se llevó a cabo la impermeabilización de los vasos de los depósitos principales. Esta fase de consolidación y saneamiento requirió un importante esfuerzo y mientras hubo tiempo para realizar la prospección, investigación y análisis para definir y jerarquizar las intervenciones de cada oficio, valorar su pertinencia dentro del proyecto y prioridad dentro del calendario de actuación.

7.1.3. Prospección del terreno

La inspección superficial del monumento requiere de una labor previa de archivo, a la que más arriba hemos aludido, pero sobre todo la prospección del terreno trata de entrar en contacto con el objeto de estudio, determinando las posibilidades del mismo, buscando



Figura 14. Registro de piezas y artefactos, reconstrucción y restauración de desperfectos.

los restos de las estructuras construidas más prominentes, las huellas e impresiones de elementos desaparecidos y los artefactos dispersos que deben ser recogidos, registrados y analizados.

La realización de una prospección requiere de diversas fases: labor de documentación y consideraciones sobre el material encontrado, si debe ser recogido o simplemente examinado. La importancia de la información que la prospección aporta es tal que, en los estudios arqueológicos, la prospección ha pasado de ser simplemente una fase preliminar del trabajo de campo, a ser un tipo de estudio más o menos independiente (Palacios, 1997).

Estudiando las marcas de los muros del parque, fue descubierta la existencia de una estructura mixta de madera y metal que hacía la función doble de banco y barandilla perimetral de uno de los estanques. Las huellas del asiento de los pilares permitieron reconstruir la estructura metálica y a partir de las impresiones dejadas en los muros donde se encastraban los extremos del banco se obtuvo la sección transversal. En otro punto se descubrieron las huellas de los anclajes de la estructura metálica del invernadero, de cuya existencia no tuvimos constancia documental hasta una etapa posterior, pero resultaba evidente por la abundancia de restos de cristales descubiertos en la prospección. El circuito hidráulico pudo ser rediseñado a partir de las marcas dejadas en los muros por las tuberías que habían sido arrancadas en la guerra.

La fotografía aérea fue también de gran ayuda para la detección de elementos enterrados en el suelo, ya que las diferencias en la altura, vigor y tipos de vegetación indicaban un elemento subterráneo. Por medio de la fotografía aérea se pudo determinar los puntos donde excavar para descubrir parte de los bordillos de piedra que delimitaban las zonas de plantación y que sirvieron de guía para el diseño del trazado de los caminos. La acumulación de tierra y restos vegetales durante los cincuenta años de abandono exigió un enorme esfuerzo de nivelado para lo que se utilizó maquinaria ligera (Fig. 15).

7.2. Segunda fase. Simplicidad del diseño y ordenación espacial

El estudio de la documentación y la prospección del terreno concluía que determinar que mientras el diseño de la primera terraza era muy elaborado, las terrazas superiores probablemente habían sido tratadas de forma más sencilla en lo que se refiere a plantaciones, quedando incluso inacabadas las últimas estancias. Las evidencias del trazado original permitían reconstruir ciertos aspectos del diseño, quedando otros insuficientemente documentados. La interpretación de estas evidencias se hizo con el adecuado rigor, tratando de evitar cualquier conjetura en la restitución del trazado y la reconstrucción¹⁶.

La simplicidad compositiva de la propuesta permite poner de manifiesto el discurso expuesto en el parque, estableciendo un recorrido que reforzaba la secuencia de los elementos compositivos que constituían el contenido de las enseñanzas del parque. El criterio de restauración se fundamenta en la recuperación de valor intrínseco del espacio y de sus contenidos, devolviéndole la unidad compositiva original, pero evitando cualquier intento de reconstrucción que no estuviese bien documentado.

Por eso, el esfuerzo de diseño se centró en lograr la máxima simplificación del trazado con el fin de evitar conceder un protagonismo injustificado a cualquiera de los elementos presentes. Así, se optó por una estructura espacial simple basada en un eje que dirigía el recorrido principal y un recorrido perimetral en cada terraza sobre la que descansan los elementos compositivos, recuperando de forma natural cada uno de ellos la importancia en el conjunto que le correspondía según había sido concebido originalmente (Fig. 16).

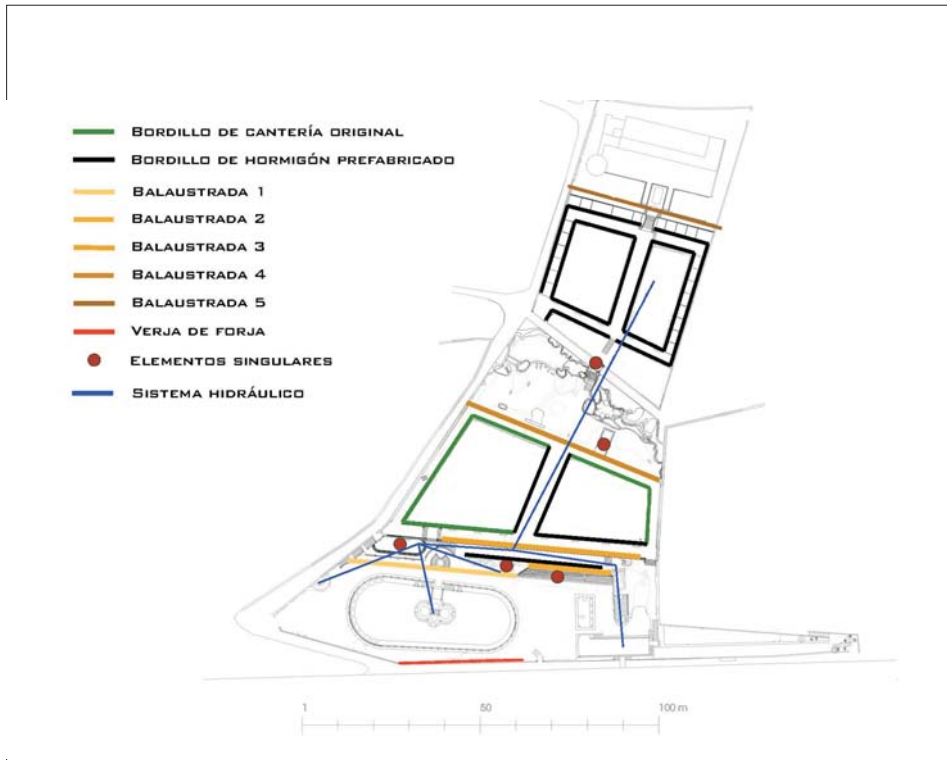


Figura 15. Prospección del terreno.

7.2.1. Recuperación de la función de parque público y programa de necesidades

La recuperación del diseño estancial del conjunto y la introducción de vegetación y mobiliario urbano aportaba soluciones a un programa de necesidades como parque urbano destinado al uso recreativo de los vecinos y los recorridos didácticos organizados. Para lograr un uso respetuoso con el valor del monumento-documento se procedió a la confección de un programa de usos compatibles e incompatibles, relegando estos últimos a la zona baja del nuevo parque (juegos infantiles y actividades culturales). También se planteó la necesidad del cerramiento del parque por seguridad y la introducción de servicios necesarios para desarrollar los usos compatibles (aseos, mobiliario, áreas de mantenimiento y zonas expositivas).

7.2.2. La recuperación de la ordenación de los contenidos y ordenación espacial

El objetivo de la ordenación espacial era recuperar la línea argumental del discurso que había sido descifrado en el trabajo de investigación. Si bien la primera parte del recorrido del parque había desaparecido, el tramo conservado debía ser tratado de tal forma que se recuperase la estructura organizativa y así poner en evidencia la información expresada por medio de los relieves y esculturas. Por tanto, la coherencia espacial de diseño y contenidos debía actuar considerando la parte desaparecida, compensando la carencia de información con la utilización de recursos expositivos. La determinación de la ordenación espacial y trazado de los caminos debía reforzar la estructura original de introducción, nudo y desenlace, completando el contenido desaparecido mediante el empleo de técnicas expositivas y de divulgación.

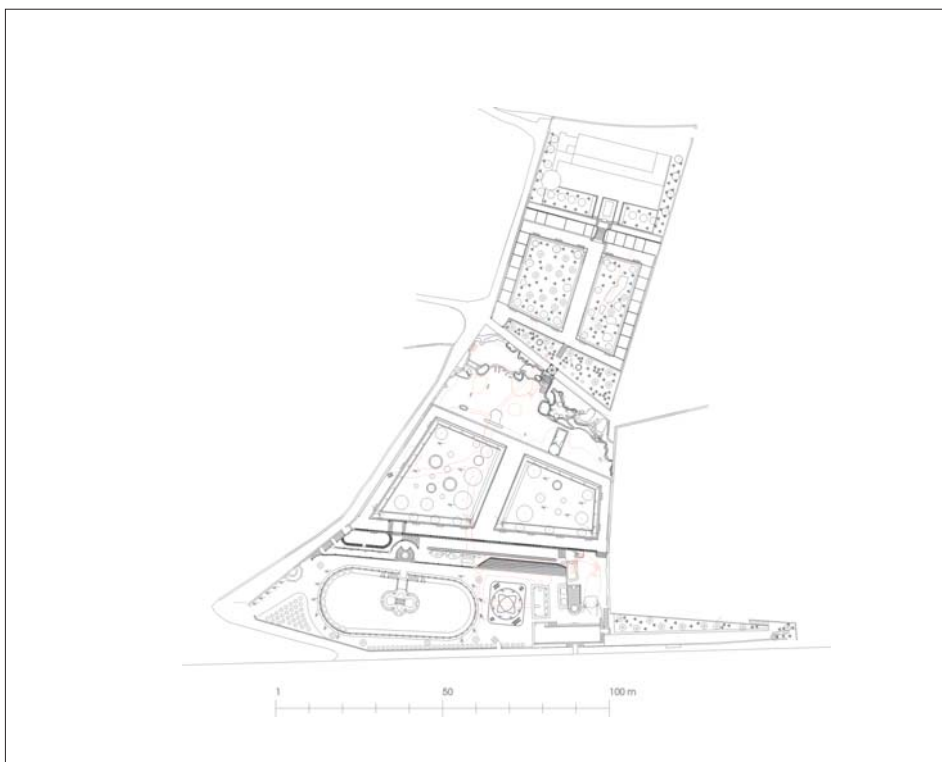


Figura 16. Diseño del trazado y ordenación espacial

7.2.3. La recuperación del binomio edificio-jardín

El tratamiento tridimensional de las terrazas de esta zona del parque le confería un carácter dominante sobre los jardines que originalmente se extendían por la marisma. La geometrización espacial de las terrazas interviene directamente en la integración escénica del conjunto ajardinado en el paisaje, de tal forma que, si observamos el conjunto de las terrazas desde abajo, vemos que el alzado es similar al de los edificios de cubierta plana. El tratamiento tridimensional debía reforzar este carácter mediante intervenciones respetuosas de la composición del alzado de las terrazas.

De la investigación previa se deducía que las terrazas superiores habían quedado probablemente inacabadas, habiéndose realizado una gran inversión en el diseño de la primera y segunda terrazas en la que aparecían gran cantidad de relieves y esculturas. El primer nivel estaba protagonizado por una arcada ciega rehundida, que permite insertar en el rehundido del arco relieves y esculturas. Los arcos de estuco son de vuelta entera con moldura simple que se apoya sobre los capiteles de las pilastras adosadas. Las cornisas se rematan con molduras sobre las que se apoyan las balaustradas. Las escaleras son de dimensiones domésticas decoradas con relieves y los paramentos verticales están decorados con murales con aspecto de cuadros enmarcados que cuelgan de las paredes. Para completar el programa decorativo, aparecen paneles de azulejos que rellenan parcialmente el interior de los arcos.

El estilo de plantación de la primera terraza refuerza el carácter arquitectónico mediante el uso de ejemplares individuales de porte arquitectural (palmeras) y su plantación regular concordante con la arquitectura, mientras que las plantaciones de las terrazas superiores forman una cubierta alta y densa que permite crear un volumen que enmarca puntos concretos del parque y refuerza el recorrido interior.

7.2.4. La recuperación de la importancia del panorama como un elemento del parque

La secuencia de balcones del parque establece un recorrido en dirección oeste que obliga a cambiar el sentido de la marcha en cada terraza para poder asomarse a la baranda y sentarse en los bancos dispuestos originalmente para contemplar el panorama urbano. Este efecto fue considerado fundamental para restablecer la relación del parque con la ciudad y el entorno, abordándose mediante el adecuado diseño de caminos, la ubicación del mobiliario y la reposición de las balastradas que rematan los muros.

7.2.5. La recuperación del contraste arquitectura-paisaje agreste

La unidad compositiva se reforzaba con la ordenación de los espacios destinados a plantación, una correcta selección de las especies botánicas y el adecuado diseño y uso de recursos de jardinería con el objetivo de recuperar los principios de arquitectura paisajista original. El uso diferenciado del estilo de las plantaciones reforzaba la diferenciación de las dos tipologías escenográficas: arquitectónica, con plantaciones regulares y especies de porte arquitectural y tratamiento topiario, y agreste, con predominio de especies de enredaderas y arbustos de crecimiento libre.

7.2.6. La recuperación del carácter didáctico mediante programas de divulgación y formación

Con el fin de lograr la unidad compositiva, se optó por desarrollar un diseño que reforzase el eje principal del parque a lo largo del cual se desarrollaba la ordenación secuencial de los elementos compositivos. En este recorrido se integraron una serie de itinerarios didácticos, convenientemente documentados sobre temas históricos, culturales y científicos.

La colección botánica del Arboretum permite la introducción sistemática de las especies ordenadas según criterios taxonómicos, geográficos y fisiológicos que permitan construir recorridos formativos adecuados para programas de divulgación y formación. En el lugar se dan las condiciones ideales de clima y orientación para el cultivo de especies exóticas. y las plantaciones originales de los parterres eran sofisticadas y se construyeron invernaderos. El espacio destinado a plantaciones componía la mayor superficie del conjunto, dándole un aspecto exuberante y exótico. Si bien la profusión y rareza de los elementos escultóricos es una característica identificativa y singular del parque, originalmente las plantas jugaban un papel fundamental, aportando unidad espacial al conjunto y reforzando los contenidos enciclopédicos del parque.

7.2.7. La recuperación del aparato escenográfico original utilizando los mismos criterios de ordenación espacial sin acudir a la recreación forzada de elementos compositivos

La recuperación de la escenografía se basa en los resultados de la investigación que permite la interpretación de contenidos y el diseño coherente del espacio. El principio que rige la recuperación de elementos escultóricos se fundamenta en el criterio de la mínima intervención, dando prioridad a las acciones de resalte de los conjuntos escultóricos en el

conjunto espacial. Para ello, el diseño adecuado del espacio enmarca intencionadamente puntos de vista protagonistas, oculta y refuerza ejes de perspectivas, secciones de caminos y establece referencias de proporción con la introducción de plantaciones en los tres niveles, superficie, plantaciones de altura media y dosel arbóreo.

De esta forma, la recuperación de la unidad compositiva no dependía ya de la restauración de los elementos escultóricos y arquitectónicos que supondría una mayor intervención en el proceso restaurador y un mayor esfuerzo aportando un resultado relativamente inferior para la recuperación de la unidad formal y conceptual del conjunto. El programa seguido para la ordenación espacial fue de la siguiente forma: la primera terraza se realizaría una recuperación analógica basada en la documentación fotográfica; en la segunda terraza la ordenación espacial se debía integrar en la geometría del espacio arquitectónico (Fig. 23); en las terrazas tercera, sexta y séptima, se aplicaría la estructura de eje central y recorrido perimetral antes descrita (Fig. 24, 26 y 30). Finalmente, en la cuarta y quinta terrazas las plantaciones de aspecto silvestre debían integrarse en la imponente escenografía gruesca (Fig. 31).

7.3. Tercera fase. Descripción de las intervenciones

7.3.1. *Recuperación de Balaustradas*

El proyecto de ejecución se inició con la recuperación de las balaustradas que remataban los muros de las terrazas. Su restitución iba a resultar un cambio fundamental de la percepción del espacio ya que se lograba recuperar el carácter de balcón-mirador de las terrazas y se lograba la seguridad necesaria para permitir las visitas en horario restringido del parque. Para su restauración se aplicó la técnica de anastilosis, procediéndose a la restitución de elementos encontrados o de réplicas hechas a partir de los mismos. Se diferenciaron cinco tipos de balaustrada:

La balaustrada que remataba el muro de la primera terraza estaba formada por balaustres torneados de mortero de cemento armado y en la segunda terraza, aparecía una celosía también de mortero de cemento, rematada por un pasamanos moldurado. Para la restitución de ambas se construyeron moldes a partir piezas recuperadas en la excavación y de la documentación fotográfica.

El tercer tipo de balaustrada estaba formado por una composición que utilizaba cantos rodados, engarzados con mortero de cemento y rematado con pasamanos de cantería amorfa. Gran cantidad de las piezas que lo formaban fueron encontradas en el mismo lugar por lo que se procedió a su recolocación.

Las dos terrazas restantes se remataban por dos balaustradas originales pseudomorfas, imitando ramas de árbol entrelazadas. Para su ejecución se realizó el diseño de seis módulos rectangulares diferentes de dimensiones 0,70 x 0,40 m; para su construcción en taller se utilizó varilla de acero corrugado revestido con mortero de cemento, modelado y acabado con la textura de la corteza. Una vez ejecutadas, se dispusieron unidas entre sí, evitando la colocación consecutiva de módulos iguales, de tal manera que formasen una composición irregular y homogénea (Fig. 17).

7.3.2. *Recuperación de elementos singulares*

Se procedió a la selección de los elementos singulares que se consideraban fundamentales para la correcta lectura del espacio y del contenido semántico del parque,

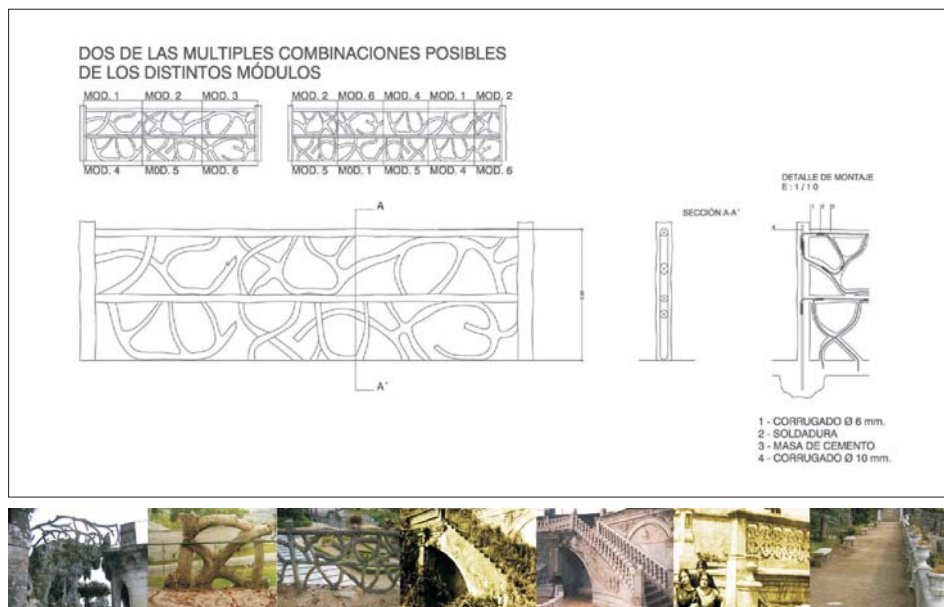


Figura 17. Recuperación de balastradas.

basándose en los criterios de restitución de los contenidos y la coherencia espacial y por sus características formales y funcionales en el conjunto del parque.

1. Reconstrucción del invernadero de la primera terraza, de cuya existencia dejaba constancia la huella de la estructura metálica y la abundancia de restos de cristales. Siguiendo las marcas se construyó una estructura metálica, que soporta la cubierta de hojas de vidrio formando escamas de pez, con ventilación cenital. También se restituyeron los cristales de colores que había en los huecos del muro que separa el invernadero de la galería subterránea (Fig. 18).

2. El Estanque de Salomón era el depósito principal de agua que alimentaba las fuentes. Su recuperación además reforzaba el esquema terraza – balcón de todo el conjunto del parque. Analizando las marcas en los muros, fue descubierta la existencia de un banco que hacía la función de barandilla perimetral de uno de los depósitos de agua, el estanque de Salomón. Las impresiones dejadas en los puntos donde se encastraban los extremos del banco permitieron calcular la sección transversal y las huellas de asiento de los pilares y de ahí recrear su trazado en planta (Fig. 19).

3. Una Mesa Monolítica cuya tabla de una sola pieza de pizarra de 3,5 m. se encontraba sobre el suelo fue elevada sobre dos patas de granito y se reconstruyó el banco con respaldo y brazos de 4m. de largo utilizando un mortero de cemento blanco, cal y árido fino (Fig. 20).

4. La reconstrucción de la estatua del León de la cuarta terraza fue realizada mediante la contratación de los servicios del escultor F. Escudero (Fig. 13).

5. La reconstrucción del Mirador de la quinta terraza fue realizado en hierro forjado reinterpretando el diseño a partir de una fotografía del original (Fig. 22).

6. El diseño de la verja de hierro forjado incluido en el proyecto de recuperación es original y se basó en los modelos clásicos con arabescos. En torno a los estanques se optó por la colocación de una barandilla metálica sencilla (Fig. 21).

7.3.3. Recuperación de elementos escultóricos

Utilizando los recursos disponibles en los talleres de formación, se procedió a la limpieza sistemática y reconstrucción de desperfectos en los enfoscados de los muros muy deteriorados causados por las rozas hechas para retirar las tuberías de plomo de las fuentes. También se llevó a cabo la reconstrucción de faltas leves en las inscripciones y relieves, tales como reposición de letras con moldes obtenidos de las existentes, cornisas y molduras, la eliminación de raíces y el relleno de grietas. El trabajo de reposición de molduras de remate de las balaustradas y los muros, se hizo también mediante la obtención de moldes de los originales. Los trabajos de restitución y restauración de las obras escultóricas fueron ejecutados por los dos equipos de restauración que intervinieron en el parque, dirigidos por F. Escudero y por Daniel Suárez, respectivamente. En el primero se llevó a cabo la restitución de piezas escultóricas de varios murales y relieves y en el segundo se procedió a la restauración del grupo escultórico del estanque del retiro.

7.3.4. Explanación y delimitación de superficies. Plantaciones estructurantes e Instalaciones

En la primera terraza se procedió a la limpieza y dragado del fondo de los estanques en donde apareció gran cantidad de material de interés. Con la base de la documentación

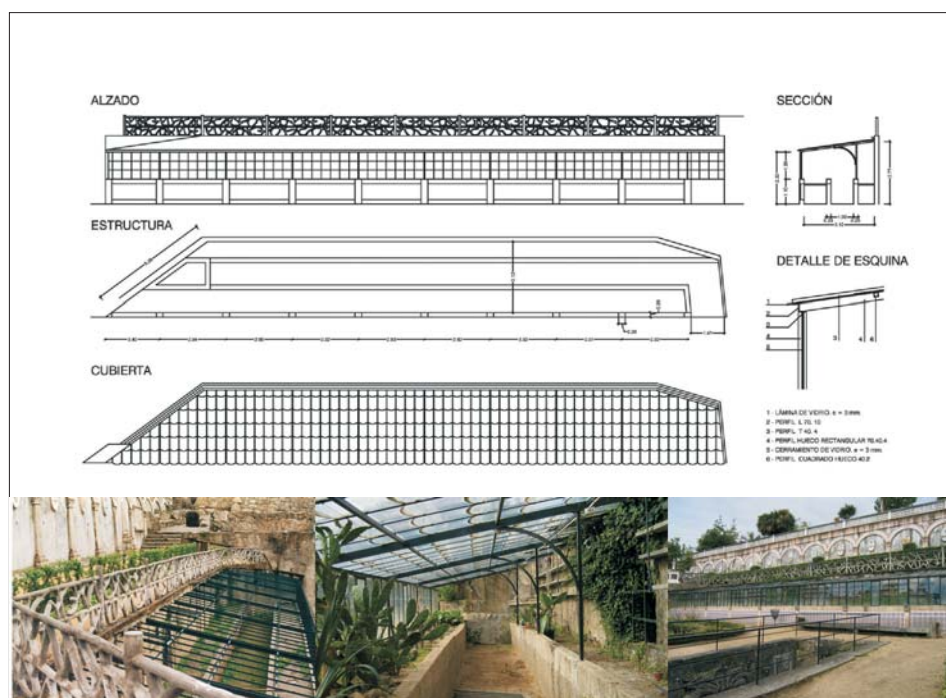


Figura 18. Reconstrucción de invernadero

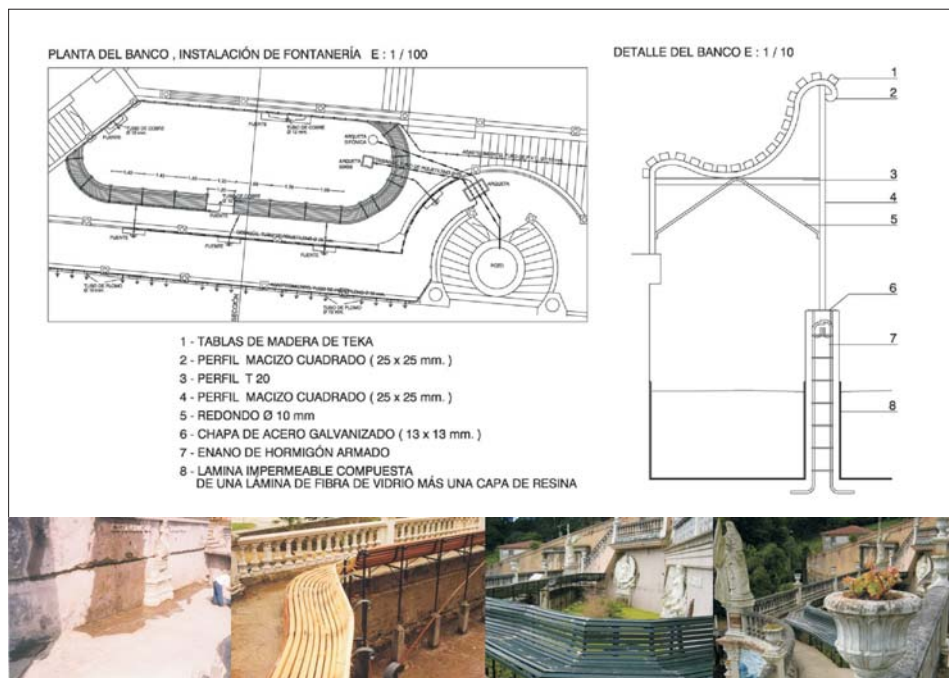


Figura 19. Reconstrucción de banco y reparación del vaso del estanque de Salomón



Figura 20. Reconstrucción de banco y mesa monolítica. En el centro de la imagen la mesa del jardín de Lourizán.

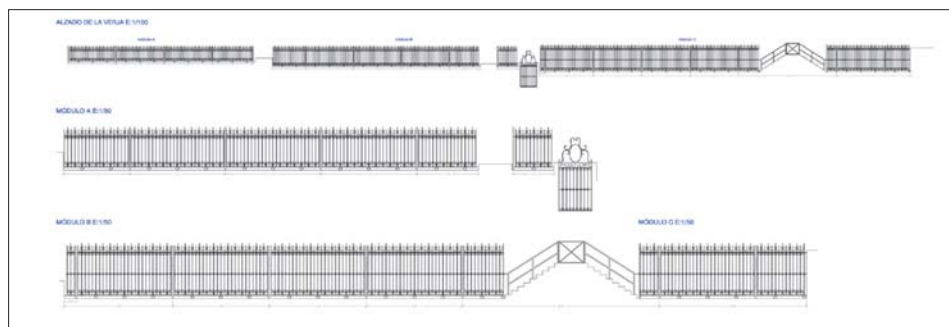


Figura 21. Detalle de la reconstrucción de verja de hierro en el cerramiento del parque.



Figura 22. Reconstrucción de mirador de hierro.

fotográfica, se llevó a cabo un proceso de restitución del parterre de setos de boj (*Buxus sempervirens* ‘Sufruticosa’), cuya parte leñosa apareció enterrado en el lodo del fondo del estanque. También se procedió a la construcción de una barandilla de seguridad en torno a los estanques y a la reposición de las palmeras *Trachycarpus fortunei* que bordeaban el estanque oval. La superficie de paso fue nivelada y diferenciada con las zonas de plantación utilizando árido compactado (Fig. 23).

Para la recuperación del espacio rectangular del extremo norte del parque que daba antiguamente acceso a la parte baja del parque, se diseñó una ordenación para su utilización como zona estancial, siguiendo el concepto de balcón, para ello, se procedió al nivelado y ejecución del firme de acceso en el que se instaló una secuencia de bancos de madera, diferenciándola longitudinalmente de la zona de plantación donde se instalaron, frente al muro de contención, arbustos, enredaderas y una colección de magnolias.

La segunda terraza la forma un largo espacio rectangular rematado en ambos extremos por escaleras que dan paso a la terraza superior que se eleva a una altura de cuatro metros. El muro de contención que separa los dos niveles está profusamente decorado, haciendo un homenaje a la República Argentina con relieves alusivos a la cultura y tradición argentina, los escudos de todas las provincias argentinas y los bustos de los presidentes. Mientras que los primeros se hallaban perfectamente conservados, de los segundos tan sólo se pudo restituir un busto que fue hallado en el fondo de un estanque. La policromía de los escudos para reproducir los colores oficiales fue hecha mediante el uso de técnicas tradicionales de coloración con tierras y aceites vegetales. La ordenación de este espacio se realizó mediante la introducción de un largo seto de boj tratado con técnica topiaria, formando almenas concordantes con la arquitectura del espacio y la secuencia de pilares y arcos que decoran el muro. La presencia del seto refuerza el carácter lineal del espacio y organiza el tránsito de un extremo a otro de la terraza, permitiendo contemplar los relieves y separando el espacio donde se encuentra la mesa monolítica. En alzado, la presencia del seto funciona como fondo visual de la balastrada pseudomorfa y se introdujeron dos magnolias que dan sombra la zona estancial y refuerzan el efecto estético con su floración (Fig. 23 y 27).

En la tercera terraza se procedió a la reconstrucción de los caminos formando un trazado con un eje central y un recorrido perimetral, continuando el trazado de los bordillos de granito detectados mediante fotografía aérea. Para su recuperación fue necesario rebajar el nivel de toda la superficie de la terraza. Los tramos desaparecidos fueron restituidos utilizando piezas de hormigón prefabricado de las mismas dimensiones. La plantación de dos largos setos siempreverdes de *Prunus caroliniana*, con forma de arco tendido refuerzan el

eje principal que da acceso a la entrada de las grutas. En el nivel inferior de las grutas y los dos superiores que se alzan sobre este (cuarta y quinta terrazas respectivamente) se procedió a la limpieza de escombros y saneamiento de los muros preservándose las composiciones de estalactitas tal y como se habían conservado hasta el momento (Fig. 24).

En la cuarta y quinta terraza se procedió a la limpieza y encintado de las grietas de los muros. La sexta y séptima terraza del parque parecía haber quedado inacabada, sin embargo, al iniciar el movimiento de tierra se descubrieron restos de bordillo de un trazado original del camino principal. Por tanto, la rehabilitación del recorrido se basó en el registro que seguía un trazado similar al de la tercera terraza, con eje central reforzado por setos recortados laterales y dos caminos ascendentes paralelos al eje, que se cubrieron con emparados contruidos con pilares de madera y estructura horizontal metálica destinado a albergar la colección de plantas enredaderas (fig. 25).

El conjunto escultórico de la última terraza que constituye el desenlace del discurso quedaba intacto componiendo el punto focal del eje del camino y enmarcado por las altas cañas de la colección de bambúes. El nivelado del terreno fue llevado a cabo con especial cuidado, dándole la pendiente adecuada para el correcto saneamiento. También se procedió a la instalación del saneamiento superficial y subterráneo y un sistema de riego simple con el fin de reducir el mantenimiento de las plantaciones.

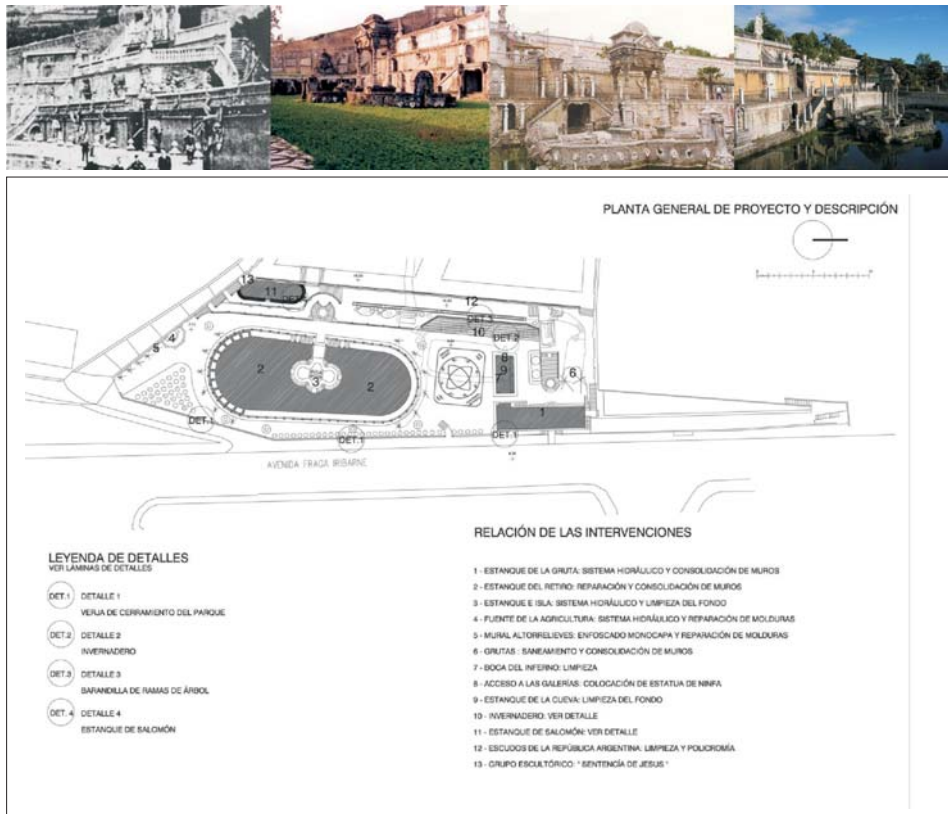


Figura 23. Descripción de la intervención en las terrazas primera y segunda

7.3.5. Plantaciones. Recuperación el recorrido didáctico del parque

La selección de especies se realizó en base a dos criterios. Primero, se procedió a la reintroducción de especies que habitualmente se utilizaban en los jardines de la época, para lo cual se llevó a cabo un estudio de las plantas que habían pervivido en los jardines privados de la zona de las que se obtuvo material para su reproducción en las instalaciones del centro de formación y su posterior plantación en el parque (Anexo 3 y 4). Segundo, el carácter didáctico del parque fue recuperado con la introducción de una colección botánica o arboreto. Todas las especies introducidas se determinaron taxonómicamente y su ubicación en el parque siguió un criterio de agrupación según el origen geográfico. Se incluyeron además una serie de pequeñas colecciones botánicas siguiendo criterios taxonómicos, geográficos y fisiológicos que, en conjunto, permitían organizar itinerarios formativos adecuados para diferentes niveles de formación académica: Colección de especies del género *Magnolia*; Colección de especies de la familia de los Cactus y del grupo de las plantas crasas. Colección de variedades del género *Dahlia*; Colección de géneros del grupo de las epifitas. Colección de géneros de grupo de los bambúes. Colección de géneros del grupo de plantas de rocalla. Colección de especies del grupo de las enredaderas (Anexo 2).

Los criterios de plantación se desarrollaron de la siguiente forma: En la primera terraza



Figura 24. Descripción de la intervención en la tercera terraza.

se siguió el criterio de restauración analógica, realizando un diseño de plantación similar al original aprovechando la información que muestra la documentación fotográfica. (Fig. 27a)

En la segunda terraza, no habiendo aparecido documentación fotográfica, el diseño de las plantaciones refuerza el volumen arquitectónico integrándose en la geometría de los muros y escaleras. Dos ejemplares de *Magnolia Soulangeana* ocupan el espacio central, descolgando sus ramas sobre los muros de la terraza inferior; el color púrpura de sus flores y el gris del tronco combinan con los colores de los muros y relieves (Fig. 27b).

En la tercera terraza comienzan la colección de especies botánicas del arboreto. Es la zona de mayor superficie de plantación y corresponde a las especies procedentes de América, habiéndose dispuesto de esta forma con la intención de reforzar el carácter conmemorativo del parque con la República Argentina. En esta zona, el diseño de las plantaciones sigue las técnicas utilizadas en los jardines de estilo mixto decimonónicos donde se introducen grupos de plantas dispuestas regularmente junto a otras dispuestas



Figura 25. Descripción de la intervención en las terrazascuarta, quinta, sexta y séptima

desordenadamente, utilizando con preferencia especies de aspecto exótico y porte arquitectónico como palmeras, araucarias, ágaves, etc. Los importantes relieves didácticos que aparecen en los muros de esta terraza quedan realizados por los corredores visuales que forma la vegetación. Dos largos setos de hoja perenne recortados con forma de arco refuerzan la importancia del pasillo central que permite el acceso a la entrada de las grutas y al muro donde se encuentran los relieves de mayor tamaño del parque (Fig 24 y 30).

En las plantaciones de las terrazas cuarta y quinta se recurrió al uso de plantas sarmentosas y arbustivas, de aspecto silvestre, plantadas en los recovecos de las rocas que trepan reforzando el escenario pseudomorfo de rocas y estalactitas.

En la sexta terraza, aparecen los grupos botánicos restantes. El diseño de las plantaciones persigue en este caso reproducir el paisaje vegetal más representativo de cada uno de los continentes: la rocalla sudafricana, el bosque planifolio europeo (fig. 26) y la mata arbustiva australiana (Fig. 28).

En la última terraza, la de menor superficie, se reúnen las especies asiáticas. El trazado de caminos y cuadros de plantación sigue el mismo patrón de diseño de que en la tercera terraza.

7.4. Plan de gestión del mantenimiento y conservación

7.4.1. Sostenibilidad de la propuesta e integración en los fondos de conservación del patrimonio

En el programa de plantaciones y el mantenimiento del Arboretum no se puede establecer un criterio independiente, por el contrario, una gestión integral del monumento



Figura 26. Plantación de especies europeas en la sexta terraza. La formación del dosel arbóreo ha generado un importante cambio ambiental y espacial.



Figura 27 Plantación en estilo en la terraza primera y plantación integrada en la arquitectura en la segunda terraza.

se basa en la sincronía de tareas de recuperación y mantenimiento. La Gestión del monumento pretende integrar la conservación del parque en los fondos disponibles para la conservación del patrimonio cultural y natural, mediante la introducción del concepto de Arboretum vinculado a un Centro de Divulgación ambiental.

El plan de gestión del parque trata el conjunto del parque como un espacio didáctico en el que se establecen itinerarios formativos que trascienden los límites del parque y se extienden por el espacio natural del estuario, catalogado como espacio protegido de la red Natura 2000. Para ello, el edificio del parque funciona como un centro de gestión donde organizar:

Exposiciones temporales y permanentes.

Jornadas y Conferencias.

Visitas programadas y guiadas dentro del parque y en el entorno natural.

Biblioteca de publicaciones de protección del patrimonio natural y cultural.

Cursos de jardinería y cultivo ecológicos.

Programas de seguimiento y refugio de fauna amenazada.

Los siguientes aspectos son fundamentales en la gestión integral del parque.

La selección de especies debe basarse en los criterios de organización sistemática de las especies botánicas que componen el arboretum, pero además por su adaptación al clima y al ambiente en que se introducen. Esto supone la clave del éxito en la conservación del parque ya que una adecuada selección es la base para una conservación ecológica de las plantaciones, evitando el uso de pesticidas y reduciendo la complejidad y frecuencia de las tareas. La diversidad de plantaciones es fundamental para crear un ambiente de calidad ecológica que permita el establecimiento de procesos de control de poblaciones potencialmente patógenas. Tanto las tareas de poda y limpieza como la renovación de individuos seguirán los criterios coherentes con los objetivos perseguidos en el proyecto ejecutivo de las plantaciones y la adaptación a las condiciones ambientales que van cambiando con el crecimiento del dosel arbóreo.



Figura 28. Plantación de especies australianas en la sexta terraza

La protección del monumento contra el vandalismo está directamente relacionada con el correcto mantenimiento y su práctica continuada, por ello es de vital importancia ajustar las labores de mantenimiento a los recursos disponibles. Una deficiente gestión supone un deterioro ambiental que predispone al monumento a las agresiones por aparentar despreocupación por parte de la administración. Para ello, es fundamental la inclusión en el proyecto del pliego de condiciones técnicas que define el tipo de tareas para alcanzar los objetivos, estableciendo su periodicidad y frecuencia en:

- Programación del sistema de riego.
- Mantenimiento del sistema de saneamiento.
- Programación del sistema de iluminación.
- Condiciones de las tareas de mantenimiento específico de las plantaciones.
- Criterios de selección de especies.
- Definición de tareas de poda de limpieza y mantenimiento.
- Compostaje de restos vegetales.
- Mantenimiento de la cobertura vegetal.
- Técnicas adecuadas para el de control de adventicias sin herbicidas

La Conservación de los elementos escultóricos sigue un plan de restauración singular. En el proyecto, la gran mayoría de esculturas y relieves se mantuvieron intencionadamente intactos, sólo llevando a cabo acciones de restitución aplicando la técnica de anastilosis en aquellos elementos que se pudo comprobar mediante documentación o por evidencias en la prospección del terreno. El criterio a seguir en el resto de los conjunto escultóricos fue la limpieza y recopilación de piezas y artefactos dispersos con el objetivo de poder llevar a cabo proyectos específicos integrados en fondos de conservación del patrimonio.

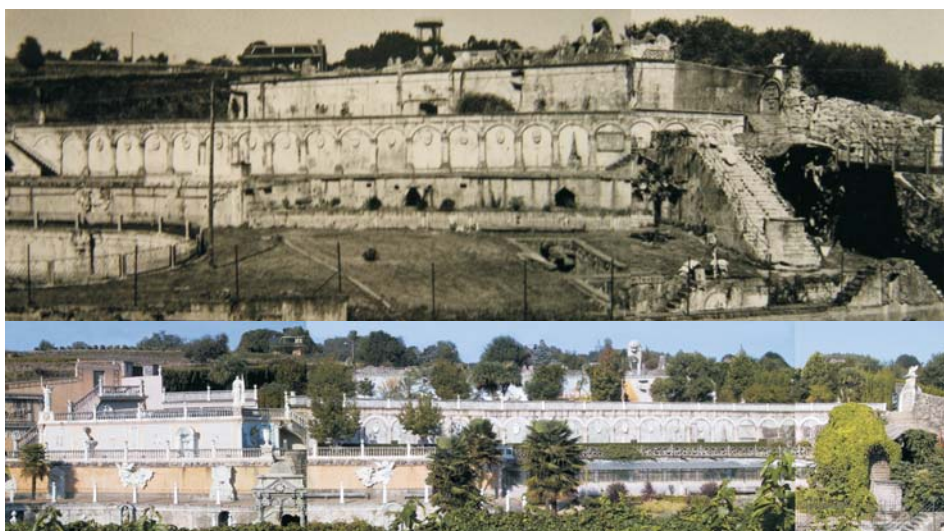


Figura 29. La secuencia de planos de las terrazas se refuerza por la alternancia de los grupos de vegetación.

Anexo 1. Listado de los elementos arquitectónicos y escultóricos.

Terraza 1.

Accesos y verja exterior
 Estanque del retiro
 Estanque de la gruta
 Gruta de la Recoleta
 Invernadero. Azulejos exteriores
 Fuente de la agricultura
 Relieve mural de los exempla
 Fuentes de los animales
 Esculturas de leones
 Galerías subterráneas y sistema hidráulico
 Cornisas y entablamentos
 Sistema de riego

Terraza 2.

Balaustradas
 Relieves de los escudos de las provincias de la República Argentina
 Funicular, Religiones del mundo, Martín Fierro, Husos horarios, Obelisco
 Estanque de Salomón
 Lagar, escalera con emparrado y fuente del pescador
 Bustos de los presidentes de la República Argentina
 Sistema de riego

Terraza 3.

Bordillos
 Ventilaciones de las galerías
 Árbol Genealógico del Capital
 Viaje a Egipto
 Canal de Panamá
 Mezquita de Mohamed Alí
 Entablamento de botellas de anís y hojas de hortensia
 Mobiliario
 Galerías subterráneas y sistema hidráulico
 Sistema de riego

Terraza 4.

Balaustrada pseudomorfa y de cantos rodados
 Grutas y accesos
 Estatua de León
 Esculturas de ciervos

Terraza 5.

Formaciones rocosas
 Mirador chino

Terraza 6.

Balaustrada de cantos rodados
 Bordillos
 Grutas y sistema hidráulico
 Escalinata y estatuas
 Emparrado
 Rocalla
 Mobiliario
 Sistema de riego

Terraza 7.

Balaustradas
 Escultura de ciervos
 Sistema de riego

Anexo 2. Organización taxonómica de las especies introducidas en el Arboretum.

Terraza 1

Parterre. Especies de jardín de la época
 Alineación de *Trachycarpus fortunei*
 Colección del género *Magnolia*
 Invernadero. colección de cactus y plantas crasas.

Terraza 2.

Seto de buxus con topiaria
Magnolia soulangeana
 Azaleas y especies de jardín de la época

Terraza 3.

Especies americanas
 Enredaderas
 Seto de ciprés
 Colección de variedades de género *Dalhia*

Terraza 4.

Enredaderas y especies de jardín de la época
 Epifitas

Terraza 5.

Enredaderas y especies de jardín de la época

Terraza 6.

Colección de enredaderas y sarmentosas
 Bambúes
 Especies australianas
 Especies europeas

Especies africanas y región mediterránea

Terraza 7.

Especies asiáticas



Figura 30. La introducción de la vegetación aporta contenido y genera un ambiente adecuado para el uso del predio como parque público urbano.

Anexo 3. Especies utilizadas en jardines de la época de construcción del parque. (No se han incluido especies que resultan muy habituales en la jardinería internacional excepto aquellas cuya frecuencia sea elevada o que sean portadoras de un alto valor histórico-cultural, caso de *Rhododendron*, *Azalea* (*Rhododendron simsii*), *Hydrangea* y *Camellia*).

Abutilon sp., *Acacia* spp. *Agapanthus umbellatus*, *Aloe* spp., *Alopecurus pratensis*, *Amarillis bella-donna*, *Aptenia cordifolia*, *Araucaria* spp., *Argyranthemum* sp., *Beschorneria yuccoides*, *Blechnum spicant*, *Canna indica*, *Camellia* spp., *Chimonobambusa quadrangulris*, *Clerodendron bungei*, *Clivia miniata*, *Cocculus laurifolius*, *Cordylina australis*, *Cordylina stricta*, *Cortaderia sellowiana*, *Crinum x powelli*, *Crocossia* sp. *Cryptomeria japonica*, *Cylindropuntia* sp. *Cyperus alternifolius*, *Diosma pulcherrima*, *Echium pinninana*, *Euphorbia marginata*, *Fascicularia bicolor* *Fuchsia boliviana*, *Fuchsia magellanica*, *Furcraea (roezlii)*, *Hedychium gardnerianum*, *Helianthus* sp. *Heliotropium peruvianum*, *Hydrangea macrophylla*, *Impatiens olivieri*, *Ipomea acuminata*, *Ligularia tussilaginea*, *Lippia citriodora*, *Lonicera nitida*, *Lychnis coronaria*, *Mirabilis jalapa*, *Magnolia* spp., *Muehlenbeckia complexa*, *Musa* spp., *Ophiopogon* sp., *Opuntia* spp., *Phoenix canariensis*, *Phyllostachys* spp., *Petasites* sp., *Pittosporum undulatum*, *Pseudosasa japonica*, *Psidium cattleianum*, *Rhododendron simsii*, *Salvia microphylla*, *Senecio petasitis*, *Sinarundinaria fastuosa*, *Solanum* spp., *Tetrapanax papyrifera*, *Tillandsia bergerii*, *Trachycarpus fortunei*, *Tradescantia* sp., *Tropaeolum majus*, *Vallota speciosa*, *Yucca* spp., *Watsonia rosea*, *Zantedeschia aethiopica*.

Anexo 4. Listado de especies documentadas.

En las secciones de horticultura y jardinería de las publicaciones periódicas locales de principios de siglo, aparecen listas larguísimas de especies, principalmente herbáceas de flor, en las que se exponen datos relativos a su forma de cultivo y fecha de siembra. Probablemente, se trataba en su mayor parte de transcripciones de revistas de horticultura extranjeras que, en cualquier caso, nos aportan una documentación importante sobre el uso y la disponibilidad en el mercado de ciertas especies (Diario La Defensa, Betanzos, 1907-1908. Archivo Municipal de Betanzos). La mayoría de estas especies exigen importantes labores culturales, por lo que su uso en la actualidad es raro, otras en cambio, son de fácil cultivo y se pueden encontrar habitualmente en la jardinería tradicional, es el caso de: Don Diego de Noche (*Mirabilis jalapa*), *Begonias*, *Lychnis coronaria*, *Solanum*, *Ipomea*, capuchina (*Tropaeolum majus*), *heliotropo*, *lantana*, *impatiens*, primavera, variedades de rosa ('Damasquina', 'Mme. Alfred Carrière', 'Albéric Barbier'), *crisantemo*, *crocossia*, *ageratum*, *Nigellia*, *Dianthus*, *Salvia*, *Zinnia*...

Acanto, *Adelfas*, *Adónidas*, *Adónidas*, *Adonis*, *Adormidera*, *Agrósitda*, *Alhelí*, *alisios*, *Altramuz*, *Amapolas*, *Amaranto*, *Arañuela*, *Artemisas*, *Aspidistras*, *Azulinas*, *Balsámicas*, *baltonias*, *Begonias*, *Bella de día*, *Botón de plata*, *Calceolaria*, *Campánulas*, *Canna*, *Capuchina*, *Coreopsis*, *Coreopsis*, *Crocus*, *Darkias*, *Digitales*, *Espejo de Venus*, *Espuelas*, *Francesillas*, *Gardenias*, *Geráneos*, *Giroflés*, *Gloxinias*, *Heliotropos*, *Hierba doncella*, *Jacinto*, *Julianas de los jardines*, *Lantana*, *Lobelia*, *Verbenas*, *Madreselvas*, *Malvas reales*, *Maravillas*, *Mimosas de los poetas*, *Miosotis*, *Narciso*, *Nardos*, *Nemofilos*, *Olizos olorosos*, *Orejas*, *Pasionarias*, *Pensamientos*, *Peonías*, *Petunia*, *Phlox*, *Primaveras de la China*, *Pulsátilla*, *Ranúnculos*, *Reseda*, *Saponarias*, *Silenes*, *Solanum*, *Tulipán*, *Valeriana*, *Vellorita*, *Verónicas*, *Violetas*, *Zinnia*.



Figura 31. La selección de las especies botánicas sigue criterios historicistas, escenográficos y científicos.

NOTAS

1 Viollet le Duc, E.: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle*. Tomado de Fontela San Juan, 1997.

2 Los arquitectos Stern y Valadier se ocuparon de la restauración de monumentos tan singulares como el Coliseo de Roma y el Arco de Tito.

3 Carta para la Conservación y restauración de los Monumentos y Sitios, fue redactada en el 2º Congreso Internacional de arquitectos y técnicos de Monumentos históricos realizado en Venecia en 1964.

4 «Primer simposio sobre Problemas Relacionados con la Conservación y la Restauración de jardines y Sitios Históricos» Fountainenbleau, 1971.

5 Entre ellas, los dos leones de la entrada de mármol de Carrara, copias de aquellos de Canova en el sepulcro del Papa y que fueron enviados al santuario de Covadonga o la verja de forja que están en el Pazo de Armuño.

6 Además de la estatua de los hermanos García Naviera, se conserva la estatua de La Caridad y la fuente de las Cuatro Estaciones.

7 Cabano Vázquez, I., Pato Iglesias, Mª L., Sousa Jiménez, X., 1991.

8 Criado, Mañana 1999, 2003)

9 Hay muchos ejemplos, pero hemos escogido como el más ilustrativo de esta tendencia el jardín de la Villa Ephrusie de Rothschild, en Niza, contemporáneo del parque de Betanzos, por estar vinculado a las estructuras comerciales capitalistas europeas, su uso era exclusivamente privado.

10 Aunque esta obra no representa un ejemplo del mismo tipo de arquitectura indiana al que pertenece El Pasatiempo, por sus dimensiones, concepto, criterios estéticos y contenidos se convierte en una clave fundamental del análisis artístico. La principal diferencia entre ambos es que A Regaleira no presenta el aspecto naive característico del parque de Betanzos, esto es debido a que su promotor pertenecía al tipo de emigrante de origen burgués que buscaban realizar obras de autor en las que su intervención personal en los aspectos artísticos del proyecto era menor. Casos similares son el ya comentado de San Fiz de Vixoi, el Palacio de Comillas, en Cantabria, las obras de la familia Güell, en Barcelona o los jardines de Raixa en Mallorca.

11 El periodo «revival» neogótico de la arquitectura del s. XVIII portuguesa dio paso a una serie de obras de estilo ecléctico entre las que el neomanuelino del final de siglo XIX tiene mucha impronta, debido a la carga nacionalista que conlleva la revalorización de un estilo tan portugués.

12 Anuario brigantino nº 25.

13 Fundamental es el trabajo publicado en el Anuario brigantino nº 28 «De masones y revolucionarios: una reflexión en torno a este encuentro» de Alberto Valín Fernández.

14 Archivo histórico Diocesano, Santiago de Compostela. Fondo Parroquial. Serie: Administración parroquial. Fecha: Fábrica, culto e inquilinato 1838-1916. Número: 13.

15 Proyecto de adecuación de la Vila Romana del Pla de Palol – Platja d'Aro, Martiriá Figueras

16 Del hecho de que el final de los dos recorridos del parque El Pasatiempo, el subterráneo y el superficial, quedase inconcluso y de que el paralelismo de contenidos y diseño con la quinta da Regaleira sea evidente podríamos deducir que en el plan original, Juan García Naveira hubiese pensado en utilizar una solución similar de remate, uniendo ambos recorridos por medio de un pozo con escalinata, constituyendo el elemento final y protagonista del parque. Al carecer de apoyatura documental, actuando en esta línea nos situaríamos en el campo de la conjetura.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRESEN T., PORTELA T., 2001, *Jardins históricos do Porto*. Lisboa, Ed. Irapa.
- ANDRESEN T., PORTELA T., 2004, «A cerca: uma paisagem entre o sagrado e o profano». *Monumentos*. Lisboa, Ministerio de Obras Públicas, Transportes e Habitação
- ANATOL Seoane, B., ARDÁ Suárez, A., 2000, *Indianos. Arquitectura da emigración na península de Bezoucos: Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*. Ferrol. Colexio oficial de arquitectos de Galicia. Comisión de cultura da Delegación de Ferrol.
- ANIBARRO, A., 2002, *La construcción del jardín clásico, teoría composición y tipos*. Madrid, Akal.
- ASSUNTO, R., 1991, *Ontología y teleología del jardín*. Madrid, Tecnos.
- BORONDO, Rogelio, 1900, *Memorias de un viaje improvisado*. Betanzos, Sucs. De Castiñeira.
- BUTTLAR, Adrian Von, 1993, *Jardines del clasicismo y el romanticismo*. Madrid, Ed. Nerea.
- CABANO Vázquez, I., PATO Iglesias, Mª L., SOUSA Jiménez, X., 1991, *El Pasatiempo. O capricho dun indiano*. Sada, O Castro, Cuadernos do seminario de Sargadelos.
- CALVO, E., 1999, «Un bosque de cuentos. Evolución del género infantil», *Minotauro Digital*.
- CIRLOT, J. E., 1997, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela
- CLARK, G., 1980, *Arqueología y Sociedad*. Madrid, Ed. Akal.
- COLONNA, Francesco, 1981, *Sueño de Polifilo*. ed. Pilar Pedraza. Murcia: C.C.C.A.A.T.
- COMISIÓN DE CULTURA, DELEGACIÓN DE A CORUÑA DEL COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA, 1998, *Guía de arquitectura*. A Coruña. A Coruña: COAG.
- COAG, 1992 *Pazos de Galicia*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude.
- CORREIA, V. H. 2003, *Conimbriga. Guia das ruínas*. Porto, ASA Editores S. A.
- COSTA Rico A., BENÍTEZ García, Mª. X., 2000, «Marcelino Pedreira, un mestre coruñés baixo a influencia de Pestalozzi e da Escola Nova». *Anuario Brigantino* 1999, 22: 221-236.
- CRIADO F. 1999, «Del Terreno al Espacio: Planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje». *CAPA* nº 6, Santiago.
- CRIADO, F. MAÑANA, P., 2003, «Arquitectura como materialización de un concepto. La especialidad megalítica». *Arqueología de la arquitectura*, nº2. CSIC.
- DANTE ALIGHIERI, 2000, *Divina Comedia*, eds. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Catedra (Letras Universales).
- DE LA FUENTE García, S., 2000, «Los hermanos García Naveira y sus fundaciones». *Anuario brigantino* 1999, 22: 395-434.
- EIROS, C. 1998. *A casa grande*.
- ENGLISH HERITAGE. 2007, *Conservation principles, policies and guidance*. www.englishheritage.org.
- FERNÁNDEZ de Rota y Monter, J. Antonio, IRIMIA Fernández, Mª. del Pilar, 2000, *Betanzos frente a su historia, sociedad y patrimonio*, Fundación Caixa Galicia.
- FDEZ. DE ANA MAGÁN, F., ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, D., 1994, *Lourizán de Pazo soariego a centro de investigaciónes forestales*. Pontevedra.
- FERNANDES, M., 2004. «Mata de Buçaco: planos e intervenções». Lisboa. *Monumentos*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes e Habitação
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V., 1991, *Teoría y Método de la Arqueología*. Madrid, Ed. Síntesis.
- FONTENLA SAN JUAN, C. 1997, *Restauración e historia del arte en Galicia*. Santiago de Compostela, CSIC.
- GARCÍA, José Luís, 1976, *Antropología del territorio*. Madrid: Taller de ediciones J B.
- GEADA, E., coordinador, 1998, *Quinta da Regaleira, Sintra*. Fundación cultursintra.
- GOMEZ DE ANUARBE, M. 2002, *Masonería y santidad. Los caprichos de Gaudí en los jardines de Comillas*. Torrelavega, Ed. Besaya.
- HARRIS, E. C., 1991, *Principios de Estratigrafía Arqueológica*. Barcelona, Trad. Isabel García Trócoli. Ed. Crítica.
- KESSLER, M., 1999, *El paisaje y su sombra*. Barcelona, Idea books.

- KRETZULESCO QUARANTA, 1996, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del renacimiento*. Madrid: Ed. Siruela (La biblioteca sumergida).
- LYNCH, Kevin, 1974, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Infinito.
- McINTOSH, J. 1987, *Guía Práctica de Arqueología*. Madrid,. Trad. Jaime Lorenzo y García Ormaechea.
- MORENO, M. R., 1999, *Els jardins del laberint d'Horta*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona (Quaderns de l'arxiu).
- PALACIOS ONTALVA, J. A., 1997, *Teoría y método de la Historia*, curso 1996-1997
- PONS, E., 1992, *El parc zoològic de barcelona. Cent anys d'història*. Barcelona, Edicions 62
- PORTELA, T. 2006, «Da recriação á conservação – os jardins históricos na história da salvaguarda patrimonial». *Publicación do Congreso de APAP*. Oporto.
- RENFREW, COLIN, BAHN, P., 1993, *Arqueología. Teorías, Métodos y Práctica*. Madrid. Trad. María Jesús Mosquera Rial. Ed. Akal Universitaria.
- RODRÍGUEZ Crespo, M., 1983, *Lucha y generosidad de los hermanos García Naveira*. Betanzos, Exmo. Ayuntamiento de Betanzos.
- RODRÍGUEZ DACAL, C., IZCO, J., 1994, *Pazos de Galicia*. Xunta de Galicia.
- RUIZ ZAPATERO, G., *La prospección en España: pasado, presente y futuro*. Arqueología Espacial, 13. Teruel.
- SOARES DE ALBERGARIA, I., 2000, *Quintas, jardín e parque da ilha de Sao Miguel*. Lisboa, Quetzal Ed.
- STEENBERGEN, C. REH, W., 1996, *Architecture and landscape. The design experiment of the great european gardens and landscapes*. Bussum, Thoth publishers.
- TOMAS DO COUTO, M., 2004, «Os passos da Piazo de Cristo segundo Rafael Bordalo Pinheiro.», *Monumentos*. Lisboa. Ministerio de Obras Públicas, Transportes e Habitação.
- VALENCIA, Marta, «Tierras públicas - tierras privadas: la formación y consolidación de los grandes patrimonios en la provincia de Buenos Aires, Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX.» CONICET - Centro de Estudios Histórico Rurales. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- VALÍN Fernández, Alberto, 1990, *Galicia y la masonería en el siglo XIX*. Sada: O Castro.
- VALÍN, A., 2006, «De masones y revolucionarios: una reflexión en torno a este encuentro». *Anuario brigantino nº 28*. Betanzos, Exmo. Concello de Betanzos.
- VAN DER REE, SMIENK, STEENBERGEN, 1992, *Italian villas and Gardens*. Amsterdam: Ed. Thoth.
- WHEELER, M., 1961, *Arqueología de campo*. Méjico. Fondo de Cultura Económica.

