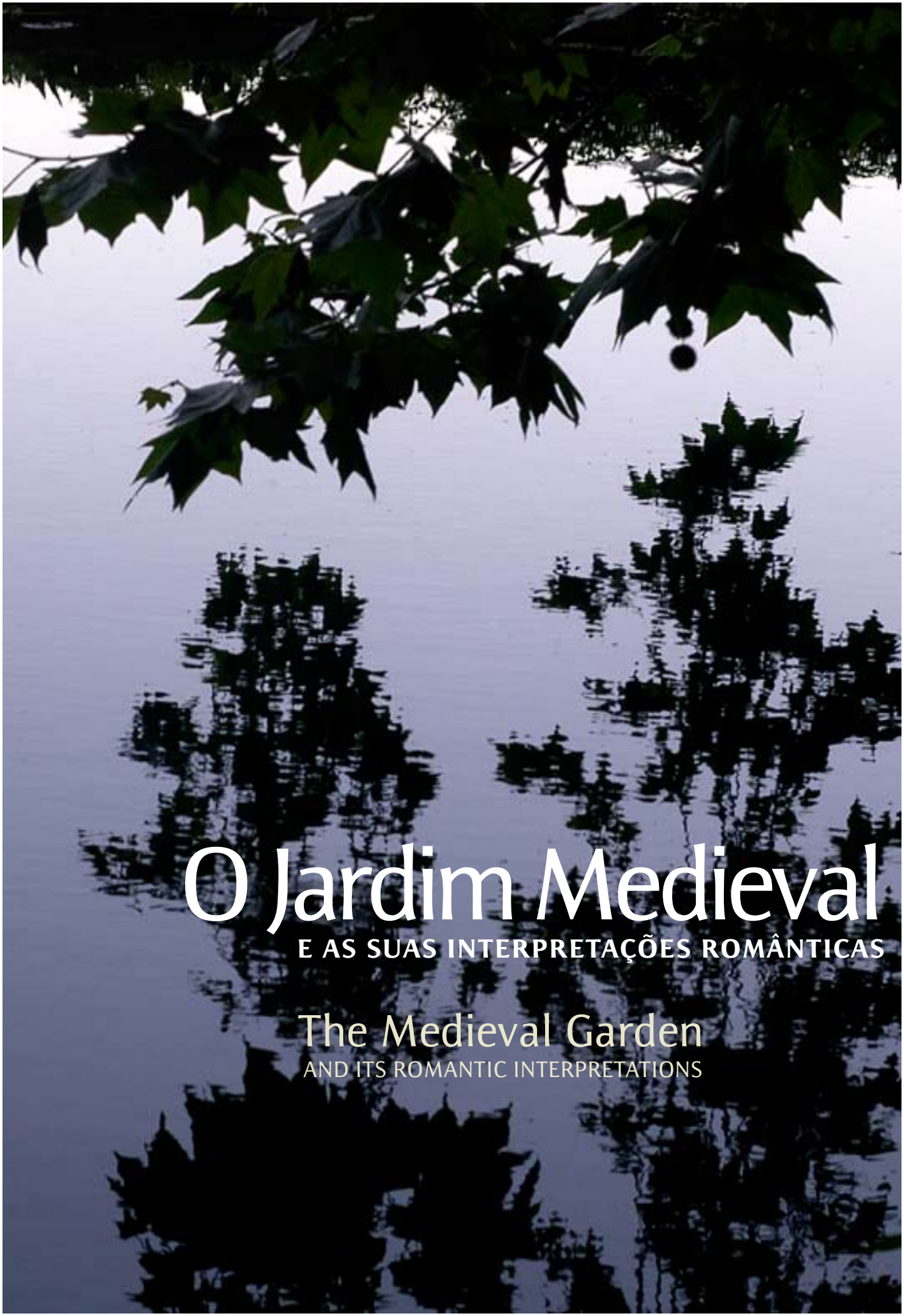


O Jardim Medieval

E AS SUAS INTERPRETAÇÕES ROMÂNTICAS

The Medieval Garden

AND ITS ROMANTIC INTERPRETATIONS

O Jardim Medieval

E AS SUAS INTERPRETAÇÕES ROMÂNTICAS

The Medieval Garden

AND ITS ROMANTIC INTERPRETATIONS

©2008 Associação Portuguesa dos Jardins e Sítios Históricos

DIRECÇÃO DIRECTION Cristina Castel-Branco

ORGANIZAÇÃO ORGANIZATION Associação Portuguesa dos Jardins e Sítios Históricos

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL CO-ORDINATION Andrea Cardoso | Maria João Reis Martins

DESIGN DESIGN TVM Designers

IMAGENS PHOTOS As imagens de cada comunicação são da responsabilidade do respectivo autor / Images from each author

FOTOS DE PÁGINA INTEIRA FULL PAGE PHOTOS António Saccheti

ÁLBUM FOTOGRÁFICO PHOTO ALBUM (PP. 284-305) António Saccheti

TRADUÇÕES TRANSLATIONS Cláudia Abreu Antunes (M. Racine) | Maria João Reis Martins (J. T. Rojo) | Ricardo Amaral (C. Castel-Branco, M. Zoppi, K. Fatsar, E. Ruoff, J. A. García, B. M. Werner, V. Walker, H. Moggridge)

DATA DE PUBLICAÇÃO EDITION Junho / June 2008

O JARDIM MEDIEVAL
E AS SUAS INTERPRETAÇÕES ROMÂNTICAS

Quinta das Lágrimas,
1 e 2 de Maio de 2006

COMISSÃO ORGANIZADORA ORGANIZATION COMMITTEE

Cristina Castel-Branco
Raquel Carvalho
Berta Marinho
João Albuquerque
Isabel Andrade
Ana Luísa Soares
Teresa Chambel
TopAtlântico
Associação Portuguesa dos Jardins e Sítios Hstóricos

COMISSÃO CIENTÍFICA SCIENTIFIC COMMITTEE

Cristina Castel-Branco
Teresa Chambel
Luís Paulo Ribeiro
Mónica Luengo
Aníbal Pinto Castro
Helena Freitas
Teresa Portela Marques
Rita Theriaga Gonçalves

ORGANIZAÇÃO ORGANIZATION

Associação Portuguesa dos Jardins e Sítios Históricos
Rua da Correnteza, n.º 1 – 1400-077 Lisboa – PORTUGAL
Tel. / Fax (00351) 213 641 613
apjsh@mail.telepac.pt

JARDINS HISTÓRICOS

AGRADECIMENTOS AKNOWLEDGEMENTS

A Associação Portuguesa de Jardins e Sítios Históricos
agradece o apoio de todos os patrocinadores sem os quais
este congresso não teria sido possivel.

Universidade
de Coimbra

Instituto Superior
de Agronomia

A Direcção da Associação Portuguesa de Jardins e Sítios Históricos
agradece a todos os que colaboraram no Congresso:
Raquel Carvalho, Berta Marinho,
João Albuquerque, Isabel Andrade, à TopAtlântico, e a todo o *staff*
do Hotel Quinta das Lágrimas Relais & Chateaux,

Aos alunos do Instituto Superior de Agronomia
da licenciatura em Arquitectura Paisagística:
Maria Matos Silva, Catarina Folque, Inês Valadas, Catarina Bettencourt,
Cláudia Gonçalves, Ana Raquel Santos, Bruno Marques, João Lourenço, Diogo Bento

e a todos os que contribuiram para a publicação das Actas:
Fundação Calouste Gulbenkian
Jardins do Paço
Andrea Cardoso e Maria João Reis Martins,
Vera Castel-Branco e Raquel Carvalho
TVM Designers

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Introdução CRISTINA CASTEL-BRANCO 7

IDADE MEDIEVAL MIDDLE AGES

A **Fragmentos da história do jardim medieval na Provença e o revivalismo do jardim medieval em França no fim do século XX** 17
Fragments de l'histoire du jardin médiéval en Provence et renouveau du jardin médiéval en France à la fin du XXe siècle 151
MICHEL RACINE

B **Luxo, calma e volúpia: a visão dos jardins do Al-Andaluz no orientalismo do século XIX** 29
Lujo, calma y voluptuosidad: la visión de los jardines de al-Andalus en el orientalismo del siglo XIX 163
JOSÉ TITO ROJO

C **O Jardim das Lágrimas: renovar um espaço com sete séculos de história** 41
The Lágrimas Garden: renovating a site deep with seven centuries of History 175
CRISTINA CASTEL-BRANCO

D **Os jardins na literatura portuguesa da Idade Média** 55
Gardens in the portuguese literature of Middle Ages 189
ANÍBAL DE CASTRO

E **O jardim mediterrânico na Idade Média** 65
The Mediterranean garden in the Middle Ages 199
MARIELLA ZOPPI

F **Interpretações da jardinagem medieval na Hungria durante o século XIX** 75
Interpretations of Hungary's medieval gardening during the nineteenth century 209
KRISTÓF FÁTSAR

G **Os jardins da Europa Central no século IX** 89
Mid-European gardens in the ninth century 223
EEVA RUOFF

Bibliografia 96

JARDINS DO SÉCULO XIX 19TH CENTURY GARDENS

H **Vestígios medievais nos jardins românticos da Galiza** 101
Medieval echoes in the romantic gardens of Galicia 233
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA

I **O cemitério polaco como jardim romântico nacional** 115
Polish cemetery as a national romantic garden 247
BARBARA MARIA WERNER

J **A sedução da pedra: o revivalismo gótico e o movimento do cemitério rural** 125
Romancing the stone: gothic revival and the rural cemetery movement 257
VICTOR WALKER

K **Renovação do Jardim de Kelmscott Manor: uma análise pré-rafaelita do ambiente medieval e sua relevância actual** 133
Rejuvenating Kelmscott Manor Garden: medieval ambience and modern purpose as seen through pre-raphaelite eyes 265
HAL MOGGRIDGE

Bibliografia 146

Conclusão / Conclusion CARMEN AÑON 279

ÁLBUM

Convento de Santa Clara-a-Velha: almoço e visita 284
Jardim Botânico de Coimbra: visita 288
Quinta das Lágrimas: inauguração do jardim medieval 290
Homenagem a Carmen Añon 296
Conímbriga: visita 298
Congresso 300

Introdução

Cristina Castel-Branco

Em 1986, Elisabeth MacDougall coordenou a edição das actas do congresso intitulado *Jardins Medievais*. Como tudo o que vem de Dumbarton Oaks, o conteúdo desta edição tem grande qualidade e abarca pontos determinantes no estudo do fenómeno jardins medievais, até aí muito esquecido.

Em 2002, o Musée National du Moyen Âge — Thermes de Cluny organizou uma exposição comissariada por Elisabeth Antoine e publicou o livro *Sur la terre comme au Ciel*, no qual o conjunto de imagens de jardins medievais é rico e muito bem escolhido. São registos do conceito mais próximo do Paraíso: o jardim.

O congresso de 2006, realizado em Coimbra, inspirou-se nestas duas fontes que haviam criado um precedente de sucesso ao estudar, juntar e abrir ao público o tema remoto, mas próximo, dos jardins medievais. Tema remoto, pois sendo já difícil chamar a atenção do público para os jardins históricos, mais ainda o é para os jardins medievais; tema próximo porque o desejo de recriar o Paraíso é um pulsar constante no homem ao longo dos séculos; também próximo porque os tempos que vivemos são de grande incerteza, do clima que se alterou com o aquecimento global, imprevisível, ao terrorismo que nos surpreende das formas mais brutais e às epidemias que se espalham por todo o globo. A natureza, as acções humanas deixaram de ser um conjunto de realidade e de forças, que, no século XX, pareciam dominadas e racionalizadas, e voltaram agora a ser percebidos como elementos dos quais é necessário uma protecção quotidiana. E o que são os jardins medievais senão lugares protegidos, pequenos, discretos onde se encontra conforto, que estão separados por altos muros do exterior malfazejo?

O congresso teve também como obras de referência *L'Europe au Moyen Âge* e a *Histoire de la vie privée* de George Duby, e a ajuda dos professores de Coimbra Aníbal Pinto de Castro e Maria Helena da Cruz Coelho, especialistas da Idade Média na sua terra, Coimbra, e ao nível internacional. A escolha de Coimbra para acolher um congresso não foi um acaso: nela nasceram todos os reis da primeira dinastia portuguesa (com excepção de D. Pedro I, mas esse ficou para sempre ligado à cidade pela paixão por Inês de Castro) e, sobretudo, nela se encontra aberto e em estudo o maior estaleiro europeu da Idade Média, o Convento de Santa Clara-a-

-Velha. A 500 metros do local onde decorreu o congresso foram, graças a trabalhos arqueológicos, encontrados entre os sedimentos deixados pelas cheias do rio Mondego ao longo de seis séculos as pedras das campas, os claustros, as fontes e os capitéis das colunas que voltaram a renascer para o mundo, como se tivessem acabado de ser esculpidas.

Devemos também muito do sucesso da iniciativa ao próprio local do congresso, a Quinta das Lágrimas, que nos ofereceu, no seu Hotel Relais & Chateaux, as salas, o apoio e as estadias para os membros do evento. Mas a própria Quinta das Lágrimas, local de grandes reminiscências medievais, está no despoletar desta ideia de juntar os peritos dos jardins medievais, pois foi ao tentar restaurar os seus jardins que me dei conta da sua origem medieval, com a obra feita para a Rainha Santa Isabel. Ao mandar fazer um cano de água para o convento, e, ao longo dele, um caminho, a rainha registou a sua encomenda nestes termos: (...) *um caminho para hir, vir e star* (...). Com este "apelo ao recreio" da rainha, na forma do verbo estar, fiquei convencida que aqui seria o local certo para melhor interpretar, como músicos, dir-nos-á Michel Racine, as partituras antigas, aquelas descritas nas actas do congresso de Dumbarton Oaks e presentes na exposição do Musée de Cluny, atrás referidas. Os anteriores eventos haviam compilado os elementos que compunham os jardins medievais, e as suas formas de organização, e no jardim da Quinta das Lágrimas mantinha-se a funcionar uma obra datada de 1326, o cano que levava água para o Convento de Santa Clara e que já no século XIV é referido por "Cano dos Amores". Era por isso, também, o momento de tentar recriar um jardim medieval.

Inaugurou-se, por isso, durante o congresso, o Jardim Medieval de Pedro e Inês, e, nessa manhã de sol, a Associação Portuguesa de Jardins e Sítios Históricos homenageou também Carmen Añon pelo seu imenso trabalho a defender o património de jardins históricos.

Quanto aos conteúdos das comunicações, é interessante analisar de que forma os temas de Dumbarton Oaks foram retomados pelo congresso da Quinta das Lágrimas. Em 1986 foram apresentadas descrições de jardins reais e jardins monásticos; em Coimbra os autores abriram mais este leque e avaliaram os vestígios de jardins da Idade Média. Eeva Ruoff trouxe a planta do Convento de São Galo, que chegou até nós, e interpretou a disposição dos espaços; Kristóf Fatsar descreveu os tipos de jardins conventuais na Hungria a partir de documentos; eu apresentei o Convento de Santa Clara-a-Velha e José Tito Rojo analisou os documentos ficcionais do século XIX e descreveu os jardins medievais islâmicos.

Enquanto em Dumbarton Oaks se apresenta o tratado de Piero de Crescenzi para a construção de jardins conventuais, em Coimbra, Michel Racine anuncia a descoberta de um novo tratado.

Em ambos os congressos foram observadas as descrições de jardins na literatura: em 1986, os jardins ficção do *Roman de la Rose*, que constituem o jardim-protótipo da Idade Média e nos oferecem informação da vivência, da composição e da simbologia do jardim; em 2006, em Coimbra, Aníbal Pinto de Castro correu a literatura portuguesa para descobrir a descrição de um paço e relembrar que é já no século XIX que surgem as descrições de vivências nos jardins medievais.

As origens do jardim medieval, as influências que sofreu nos seus remotos primórdios dos séculos V a X, foram um tema tratado com inovação por Mariella Zoppi, trazendo hipóteses de criação destes espaços a partir da mistura romana e islâmica com uma influência do Norte da Europa. Tese nova que discutiremos em próximos congressos!

Enquanto em Dumbarton Oaks e na exposição de Cluny se deu muita atenção às plantas ornamentais e medicinais, em Coimbra, talvez por se ter inaugurado um verdadeiro jardim com um elenco de cem espécies de flores, vegetais e aromáticas, todas medievais, discutiram-

-se mais as dificuldades e as realizações de quem, de facto, projectou e construiu um jardim sobre o tema da Idade Média ou da sua retoma ao século XIX. Foram apresentados o jardim medieval da Quinta das Lágrimas, por mim, e um jardim na Provença, cujo restauro Michel Racine acompanhou.

Michel Racine abriu-nos um novo tema, o universo do uso actual destes jardins para o turismo. Este tema liga-se à introdução de Didier Wirth que explica o valor potencial destes jardins e a urgência em criar uma associação europeia que defenda este património para conseguir financiá-lo com apoios comunitários para a sua restauração, manutenção e cuidada abertura ao público.

Pode então afirmar-se que este congresso prosseguiu na linha das anteriores publicações sobre este tema e aumentou, com exemplos da Hungria, da Suíça e de Portugal, o leque geográfico de registos dos jardins medievais na Europa. Mas o congresso abriu também novas linhas de pesquisa quanto à própria obra de construção de elementos medievais, na reinterpretação de um espaço tão poético como aquele que nos oferecem as iluminuras, as tapeçarias, as gravuras, as pinturas e os romances que foram publicados sob o título *Assim na Terra como no Céu*.

À tese de Mariella Zoppi vem juntar-se a comunicação "Os jardins da Europa Central no século IX", de Eeva Ruoff, que apresenta o caso da planta do Mosteiro de São Galo, erguido na Idade Média, como modelo de todos os jardins centro-europeus no século IX. Usado como um documento monolítico, a planta do Mosteiro de São Galo é uma "planta mestre" que detém a fórmula dos jardins monásticos da Idade Média. E prova, juntamente com outros documentos, que a jardinagem, a apreciação das plantas e, até certo ponto, o *design* nos jardins não eram negligenciados a norte dos Alpes na primeira metade do século IX. O impacto e as consequências daquela época (negra) podem não ter sido tão catastróficos como se diz para os jardins centro-europeus.

Continuando na Europa Central, ouvimos as "Interpretações da jardinagem medieval na Hungria durante o século XIX", por Kristóf Fatsar, que expõe a evolução dos magiares, povo pagão nómada da Hungria, que faziam o culto das árvores, até ao seu estabelecimento. Os monges vindos do Ocidente plantaram jardins requintados dentro dos seus mosteiros, mas só há documentação que evidencia a existência destes na primeira metade do século XIII. É a partir desta época que surge um conjunto de descrições no qual se insere a história, paralela à portuguesa, do milagre das rosas de Santa Isabel da Hungria, tia-avó de Santa Isabel, rainha de Portugal. O milagre é idêntico — a transformação de pão em rosas. As descrições de jardins ornamentais aparecem em meados do século XV. Também na Hungria se reproduziu a génese dos jardins medievais na época do romantismo, mas o revivalismo medieval do período romântico acabou com a Segunda Guerra Mundial e o interesse pela história medieval húngara só ressurgiu depois da sua liberalização em 1990.

"Luxo, calma e volúpia: a visão dos jardins do Al-Andaluz no orientalismo do século XIX" foi o sugestivo título da comunicação de José Tito Rojo sobre os jardins islâmicos medievais, que contrastam com os jardins monásticos ascéticos pulsando de simbologia mística. De facto, na Península Ibérica os dois mundos da sensualidade islâmica e da frieza conventual viveram paredes-meias e essa é uma especialidade desta Europa do Sul, onde um clima benigno apela mais ao lazer que ao sacrifício...

José Tito Rojo transporta-nos, atentos ao luxo, calma e volúpia descritos nos jardins islâmicos, defendendo que o Ocidente projectou no Oriente as suas deficiências e desejos, criando um Oriente que lhe convém e no qual os jardins têm lugar privilegiado. E explica — para os

pintores e desenhadores românticos do século XIX o jardim andaluz era igual ao jardim medieval, que é igual ao jardim oriental. No entanto, a historicidade do jardim islâmico mostra-nos que são indiscutíveis temas como o uso subtil da água, a mistura de plantas hortícolas e ornamentais, formando um jardim-horto, e a sua construção deliberada como uma metáfora do Paraíso. Estas evidências só aparecem recentemente, pois no século XIX estes temas não eram tidos em conta. O Oriente era visto, por alguns pintores românticos, como o império dos sentidos onde as relações entre as pessoas, incluindo as sexuais, eram mais livres, espontâneas e directas. Para os restantes, o Oriente é criticado e rejeitado por estas mesmas razões. Ambas estas visões são o reflexo de uma mesma estrutura mental e as contradições do orientalismo evidenciam a derrota do primeiro romantismo estético. O jardim árabe chegou a ser tido como um jardim chinês, por associação com o Oriente. Luxo, calma e volúpia (Baudelaire) era o que procuravam e imaginavam nos jardins islâmicos os pintores românticos, pós-românticos e orientalistas do século XIX, ainda que, para eles, essa visão resultasse mais das suas necessidades do que da realidade do jardim.

As origens de "O jardim mediterrânico na Idade Média" são magnificamente ilustradas por Mariella Zoppi, que apresenta o jardim mediterrânico como o resultado da "contaminação" entre o saber e o estilo de vida de três grandes civilizações: a romana, a da Europa do Norte e a islâmica. A zona mediterrânica é um contexto geográfico onde diferentes culturas se mesclaram e interagiram ao longo dos séculos — fenícios, egípcios, etruscos, gregos, cartagineses e romanos deixaram as suas marcas nos vários pontos da costa mediterrânica. Uma prova particular dessas "contaminações" é a da interpretação do jardim na Idade Média. Do século V ao século X há muito poucas descrições de jardins, mas dos documentos existentes é possível apurar uma "nova" ideia de jardim baseada em quatro elementos: um espaço fechado, com a presença de água, com riqueza na decoração e preenchido de plantas e flores. São evidentes as semelhanças nos jardins romanos e nos islâmicos. Esta "contaminação" mostra o nascimento do "novo" conceito de jardim mediterrânico, onde este espaço é cada vez mais um lugar para o misticismo e a espiritualidade.

Sob o título "Fragmentos da história do jardim medieval na Provença e o revivalismo do jardim medieval em França no fim do século XX" abordam-se dois temas: um novo tratado de jardins e a ajuda que os tratados podem prestar a quem tem de restaurar jardins; e as formas de interpretação dos dados antigos para neles recriar um ambiente medieval. Michel Racine, descobridor de um tratado de divisão de terreno e construção de jardins, em Aix-en-Provence, começa por recordar a importância da Idade Média na formação dos conceitos de monumento histórico e de património. Estes, existentes desde o século XIV no humanismo italiano, caíram no esquecimento até ao fim do século XVIII, nomeadamente pela acção dos renascentistas. O autor estabelece, ainda, uma comparação singular entre os músicos e os arquitectos paisagistas: ambos são intérpretes das fontes históricas; reúne fragmentos da história dos jardins medievais na Provença e mostra-nos a grande importância que estes tinham nessa época, assim como, já no século XX, a acção exemplar do doutor Joaquim Carvallo na invenção do jardim histórico em França e da articulação jardins/turismo. Hoje em dia, esses jardins turísticos são, não raramente, jardins medievais que reúnem diferentes temas: jardim simples (flores domésticas), jardim dos aromas, jardim de nora, jardim do carvalho branco e jardim moderno. Isto traduz um movimento criativo, iniciado em 1980 e inspirado em motivos literários e iconográficos tanto da Idade Média como do romantismo, que revela a nossa relação com a natureza nos tempos que correm. Esse romantismo não é, porém, símbolo de exuberância ou de morbi-

dez como noutros tempos, antes pelo contrário; o jardim medieval actual veicula valores como a ecologia, a saúde, a redescoberta dos sentidos, do gosto e o aproveitamento económico baseado no turismo, gastronomia e venda de plantas. Tudo isto alimentado pela pesquisa histórica.

Os registos de jardins ficaram, depois deste congresso, enriquecidos com o tema "Os jardins na literatura portuguesa da Idade Média", no qual Aníbal Pinto de Castro sustenta que os jardins portugueses da Idade Média têm que ser vistos no todo da Península Ibérica e começa por diferenciar o jardim, ou horto, da floresta ou do bosque. A poesia e a música dos trovadores medievais são mais uma sugestão do que propriamente uma descrição. O jardim surge, assim, mais como um ambiente ou um símbolo do que como uma representação — nunca é realmente descrito. É tratado e relatado através da historiografia ou dos contos de cavalaria. Do século XIV ao século XVI, nomes da literatura como Petrarca, Primaleon ou Gil Vicente incluíam jardins nas suas peças literárias. O jardim medieval, encerrado nos palácios, servia quase sempre de esconderijo para resguardar amores que desafiavam as leis sociais, humanas e divinas. Mas não servia apenas de cenário de acolhimento dos encontros amorosos entre damas e cavaleiros, também fazia de representante das oscilações no amor do cavaleiro enamorado. Depois do século XIV, o jardim torna-se numa metáfora para o aperfeiçoamento das virtudes morais, que se mantém no imaginário medieval da literatura portuguesa da Idade Média — séculos mais tarde, com o revivalismo romântico, na sua busca do passado nacional, vem ao seu encontro nos textos de Alexandre Herculano, por exemplo.

A segunda vertente do congresso desenvolveu-se em redor da interpretação romântica que o século XIX veio trazer a este espólio misterioso dos temas medievais. A efervescência de elementos decorativos, composições de espaços criados para conseguir atingir, a partir da paisagem, efeitos sublimes e encantatórios, tristes mas belos foram matérias apresentadas pelos oradores que falaram sobre os parques românticos. Teresa Andresen trouxe-nos a Pena, em Sintra, Jesús Ángel o Jardim de San Carlos, Hal Moggridge os Jardins de Kelmscott Manor, Barbara Werner e Victor Walker os cemitérios-jardins, respectivamente, da Polónia e de Boston. Em todos confirmamos a importância do revivalismo medieval tanto na gramática como no ornamento dos parques, mas, e sobretudo, na leitura obscura que o século XIX fez da Idade Média. Tal como nos diz Tito Rojo, os criativos do século XIX fizeram do jardim medieval aquilo que convinha ao seu imaginário romântico destorcendo, e por vezes muito, a essência simbólica do jardim medieval: o Paraíso. Em duas apresentações fomos levados ao tema da morte que carrega a tristeza e que nos cemitérios-jardim associa a emoção estética ao mistério e ao medo da morte. "O cemitério polaco como jardim romântico nacional" foi explicado por Barbara Maria Werner, que olha para a Polónia, privada da sua independência, como um caldeirão de humores românticos, de mudança e de propósitos durante o século XVIII. Só os cemitérios permaneceram com todas as características mais simbólicas do jardim romântico. A Idade Média foi embebida na cultura europeia do século XIX, mas para os românticos polacos, desprovidos de liberdade, foi um retorno ao "antigo" — fascinante, vivaz e espontâneo. A acção era a religião dos românticos polacos. Os cemitérios na Polónia tornaram-se jardins das artes onde a arquitectura, a escultura, a poesia e a natureza se entrelaçavam. Eram espaços seguros, de liberdade de expressão, da expressão de sentimentos e, se possível, da implementação das artes criativas. Como o jardim medieval, também o cemitério tem um desenho regular, cercado por um muro, com caminhos e vielas, árvores, arbustos e flores. Num como no outro jaz o mistério da vida e da morte — os seus elementos simbolizam-no. Os jardins medievais eram imagens do anseio do Homem pelo "espaço de felicidade perpétua — O Paraíso" — esta

visão vive também nos cemitérios polacos do século XIX. São verdadeiros jardins românticos, pleno de símbolos — um jardim de arte e de natureza, um jardim de morte e de vida, de sofrimento e de alegria, um jardim com a força dos ideais patrióticos.

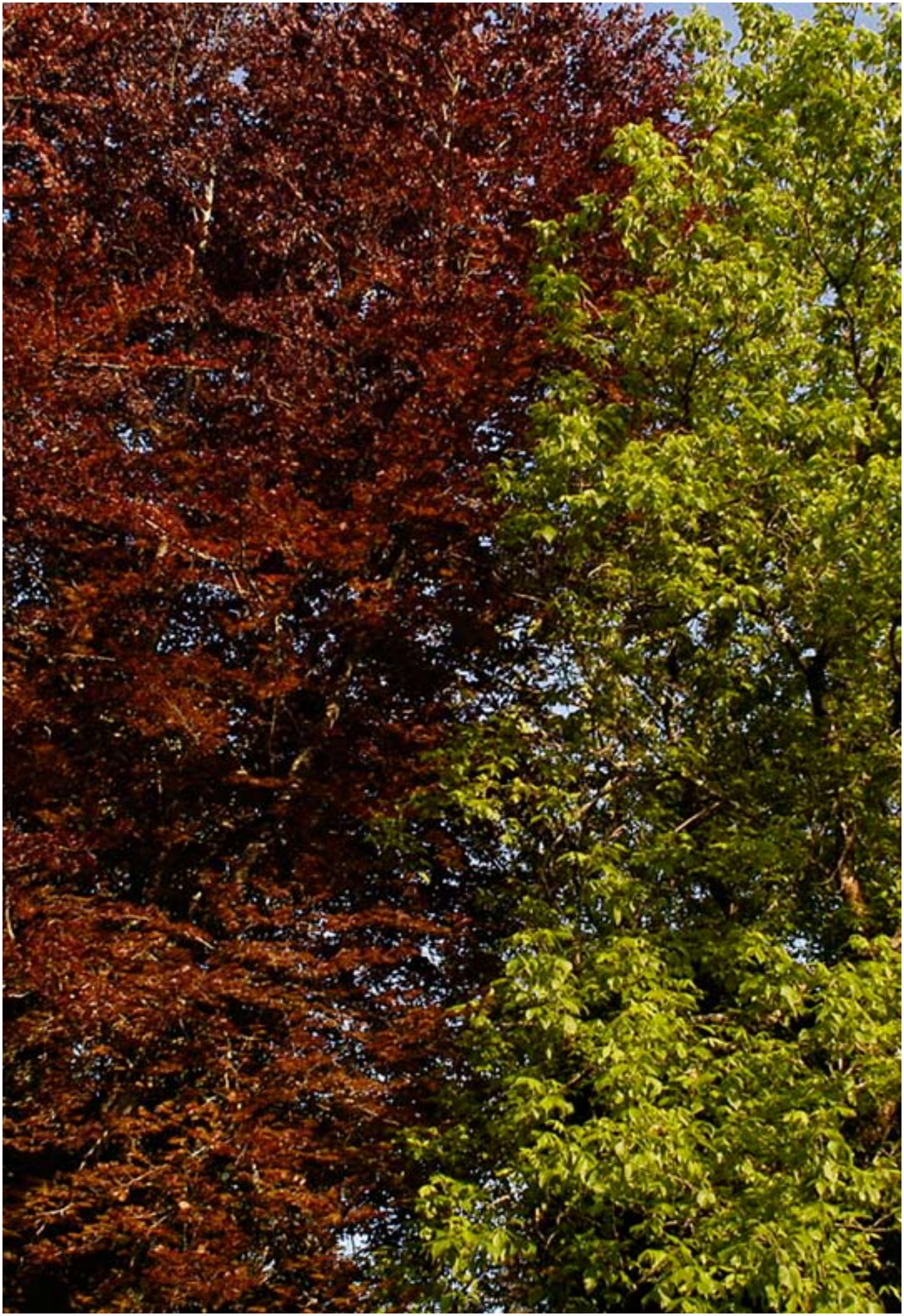
Confirmando a tese de Barbara Werner, mas do lado de lá do oceano, a comunicação "A sedução da pedra: o revivalismo gótico e o movimento do cemitério rural", de Victor Walker, ilustra a evolução das "valas comuns" nos cemitérios rurais, cuidadosamente arquitectados, e foca-se na expressão do revivalismo gótico nos sentimentos românticos do século XIX. Os cemitérios no "Novo Mundo", no século XVII, eram literalmente valas comuns de ossadas deixadas ao abandono que foram transformados, já nos finais do século XVIII, numa espécie de cemitérios comuns, mais organizados ainda que bastante desleixados, inestéticos e muito pouco higiénicos. Nasce da necessidade de reinventar os cemitérios o movimento do cemitério rural, inspirado nos casos francês, do Le Père-Lachaise, e americano, do New Haven´s New Burying Ground. A morte tornou-se, assim, de uma coisa grotesca para algo bonito — um jardim funerário. O movimento de cemitérios rurais trouxe uma nova estética ao *design* das paisagens funerárias. A topografia variada era importante para criar uma paisagem complexa e de interesse visual, as vistas amplas e paisagens pitorescas ofereciam a visão da eminência da natureza e eram abundantes em árvores, plantas e flores. O estilo romântico dos cemitérios rurais cultivou no público o gosto pelas paisagens pastorais, o hábito de fazer piqueniques e excursões pela cidade.

Os "Vestígios medievais nos jardins românticos da Galiza" recua um século para nos explicar como chegamos ao parque romântico no Norte de Espanha. Jésus Ángel Sánchez Garcia caracteriza, num primeiro momento, os jardins dos *pazos* — chamados jardins de gosto ou curiosos pela presença e importância das plantas ornamentais conjugadas com elementos artificiais, como fontes, lagos, bancos, etc., que surgem na Galiza nos séculos XVII e XVIII. Tinham, apesar de tudo, um aspecto marcadamente campestre, até que, nos finais do século XVIII, estes jardins hortícolas cedem passagem aos jardins ornamentais — elementos artísticos e de recreio vieram a predominar nos espaços que aspiravam ter o aspecto distinto dos *parterre* franceses. A configuração ecléctica destes jardins tem pontos de contacto interessantes com a dos jardins medievais. Num segundo momento o autor expõe o caso do Jardim de San Carlos na cidade da Corunha — um memorial romântico. Um jardim público com evidentes contornos românticos e com um grau de intimismo e de reclusão que até transmite ecos da Idade Média. Há, no jardim, a clara intenção de o tornar num lugar de prazer e recreio — o canto romântico com mais História de toda a cidade da Corunha.

O título "O revivalismo da floresta medieval no Parque da Pena" expressa bem a essência deste congresso: o estudo dos jardins medievais ajuda à interpretação do jardim romântico e alimenta o elenco decorativo que de um passou para o outro. No caso do Parque da Pena a mistura é riquíssima — é um rei vindo do Centro da Europa que interpreta as essências medievais portuguesas: a islâmica, a monástica e a cavaleiresca. Teresa Andresen integrou a equipa de restauro e reabilitação do Parque da Pena, em Sintra, nos anos de 1990. Tido como uma paisagem cultural, o parque está na lista de Património Mundial da UNESCO desde 1995. Foi D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha que comprou o local da cerca do Mosteiro da Pena em meados do século XIX e o transformou em, provavelmente, a obra-prima do romantismo em Portugal. Ainda que se pareça a um ambiente alemão, a floresta medieval da Pena, reinventada por D. Fernando II, tem características muito portuguesas inspiradas no estilo do revivalismo manuelino. Esta tese explora a interpretação do *genius loci* do Parque da Pena, assente na literatura e nos ideais do revivalismo medieval do século XIX.

Tal como Teresa Andresen, Hal Moggridge restaurou os jardins da Kelmscott Manor e desta experiência apresentou uma comunicação em que a Idade Média e o romantismo se misturaram. "Renovação do Jardim da Kelmscott Manor: uma análise pré-rafaelita do ambiente medieval e a sua relevância actual" apresenta Kelmscott, perto de Londres, num projecto de transformação de uma mansão com cerca de duzentos e cinquenta anos numa sociedade de antiguidades, que começou em 1993. O principal objectivo deste projecto era o de restaurar os jardins ao gosto de William Morris, o seu primeiro proprietário. Seis jardins compõem o lugar — o jardim da frente, o relvado, o pomar, o jardim *Mulberry,* o jardim privado e o pátio. É visível ao visitante a paz e o regozijo do lugar, inspirados nas plantas e evocando uma imagem da Idade Média tal como a percepcionaram os românticos europeus do século XIX. O resultado é positivo.

IDADE MEDIEVAL



Fragmentos da história do jardim medieval na Provença e o revivalismo do jardim medieval em França no fim do século XX

Michel Racine

Para começar, proponho relembrar a importância da Idade Média no processo de invenção da noção de monumento histórico e de património. Depois de uma questão sobre a evolução do papel dos profissionais nos jardins históricos, a minha contribuição para este congresso, sobre o jardim medieval e as suas interpretações românticas, basear-se-á nos meus trabalhos em três domínios:

— O inventário regional dos jardins da região Provença-Alpes-Côte d'Azur (o primeiro inventário dos jardins em França, efectuado entre 1982 e 1984) e a história regional dos jardins na Provença e na Côte d'Azur[1] que seguiu o nosso inventário, incluindo as pesquisas de medievalistas de Aix-en-Provence, assim como a descoberta de um tratado de levantamento topográfico que ainda não desvendou todos os seus segredos.

— A interpretação no Sul de França e, nomeadamente, em Marselha, dos modelos pitorescos, rústicos e góticos em vivendas e jardins[2] da segunda metade do século XIX (foi esta pesquisa que me conduziu à história dos jardins, a partir de 1975).

— O estudo do movimento de criação de jardins de inspiração medieval desde o princípio do século XX e, particularmente, o excepcional renascer do interesse dos franceses pelo jardim a partir dos anos oitenta da mesma centúria. Se a palavra "romântico" designa as obras que se inspiram na Idade Média e se opõem ao racionalismo, parece que entrámos, desde há vinte anos, numa nova forma de romantismo cujas especificidades procuraremos compreender.

Os meus agradecimentos a Cristina Castel-Branco por reunir ao mesmo tempo o Comité Internacional dos Jardins Históricos e Paisagens Culturais e os investigadores, historiadores e paisagistas sobre o tema estimulante da interpretação do jardim medieval. Este assunto permite tanto a pesquisa científica quanto a interpretação artística, pela escuridão que envolve este período. Em França revela-se muito actual, a avaliar pelos numerosos projectos que surgiram ao longo dos últimos vinte anos.

1 *Jardins de Provence et Jardins de la Côte d'Azur*, Edisud, 1987; *Gardens of Provence and of the French Riviera*, MIT Press, 1987.

2 *Architecture rustique des rocailleurs*, Le Moniteur, Paris, 1981; *Les rocailleurs marseillais*, Exposition à l'Institut Français d'Architecture, Paris, 1982, *Jardins "au naturel"* , Actes Sud, 2001.

Também procuraremos compreender as especificidades daquilo que inspira os criadores nos domínios da literatura, da banda desenhada e dos jogos de vídeo.

Da invenção da Idade Média à invenção da ideia de património

A Idade Média, que os manuais escolares ocidentais dizem começar em 476 e acabar em 1492 com a descoberta da América, era, antes dos investigadores do século XX, como esses sonhos de que não conseguimos lembrar-nos, conforme as palavras de Jacques Le Goff (...) *um sonho desvanecido* (...).

Sabemos que a designação aparece no século XVI na obra de Petrarca e dos humanistas italianos que se lhe seguiram. Absortos no seu trabalho de memória e de redescoberta da Civilização Romana, os artistas do Renascimento vão considerar o período que os separa daquela civilização como um longo parêntese, um pesadelo votado ao esquecimento até ao fim do século XVIII.

No fim do século XVIII, muitos locais religiosos medievais abrem-se ao mundo para o embelezamento e o prazer, como, por exemplo, a Abadia de Valmagne, transformada em casa de recreio, com uma falsa fonte gótica, ou a Abadia de Fontenay. O sítio, inscrito como património mundial, foi restaurado pela família Aynard aquando da sua aquisição, em 1906, e mais tarde, em 1966, numa perspectiva turística, com o projecto do paisagista Peter Holmes, que modificou os circuitos, reduziu as áreas minerais e criou o Jardin Saint-Bernard e um labirinto de vegetação.

Em França, o interesse pela Idade Média renasce depois da Revolução Francesa, com a invenção da ideia de património, a criação, em 1796, do Museu dos Monumentos Franceses, por Alexandre Lenoir e, a seguir, a criação da Comissão dos Monumentos Históricos, por Guizot, nos anos de 1830. Mas se Prosper Mérimée, escritor e primeiro inspector-geral dos Monumentos Históricos, pede a Eugène Viollet Le Duc que restaure a Abadia de Vézelay e muitos outros monumentos medievais, o projecto contempla em primeiro lugar a construção. A importância do jardim — se alguma houver — nesses restauros continua a ser um domínio por explorar. Nos jardins franceses do século XIX, os elementos da Idade Média fazem parte, principalmente, dos ingredientes pitorescos, assim como muitos outros.

Restituição ou interpretação?

Além do jardim medieval, propriamente dito, a reflexão que estamos a desenvolver a respeito dos jardins do período mais recuado da civilização europeia ocidental dá-nos a oportunidade de revisitar a noção de património histórico, de reflectir a respeito da nossa atitude em relação aos vestígios deixados por aqueles que nos precederam no terreno e das categorias históricas nas quais os consideramos, não sendo estas universais.

Temos aqui, na Península Ibérica, uma bela ilustração da relatividade das categorias históricas. Nesta parte da Europa[3], muitos jardins podem, ao mesmo tempo, ser chamados de teste-

---

3 *A Espanha é actualmente o único país do mundo onde encontramos, nos dias de hoje, jardins do século XIII tal qual foram criados*, Fouquier e A. Duchène. *Divers style de jardins*, Paris, 1914, citado por, Xavier de Winthuysen en 1930.

munhas da Idade Média e/ou de heranças da "Idade de Ouro do Mundo Árabe" e obrigam-nos, assim, a alargar a nossa visão da História, reforçando a ideia de património da humanidade.

As nossas reflexões sobre o tema do jardim medieval, visto sob o ângulo da interpretação, deveriam ajudar-nos a fazer evoluir a nossa opinião sobre a nossa atitude em relação a períodos mais recentes para os quais possuímos mais fontes.

Assim, poderíamos comparar as interpretações dos jardins históricos que fazemos nos nossos países, tanto no que se relaciona com os conceitos de restituição, restauração, reabilitação, conservação, criação, gestão ..., como com a prática e a formação teórica e técnica dos profissionais. E se tivéssemos tempo, seria interessante situar essas interpretações em relação às cartas de Veneza e de Florença.

A escolha da palavra "interpretação" é uma escolha de criador ou de criadora. Cristina Castel-Branco e Mónica Luengo tomaram o partido prospectivo da interpretação dos conhecimentos e dos vestígios no terreno. Trata-se de uma atitude profissional que assume um papel criativo baseado em conhecimentos científicos e sensíveis.

Tal como os músicos, os arquitectos de jardins poderiam assumir o papel de intérpretes de fontes históricas.

I. Fragmentos da história das hortas medievais na Provença

1. As hortas dos conventos e mosteiros

Não temos vestígios do conteúdo das hortas dos conventos e dos mosteiros da Provença. No entanto, a partir dos cartulários[4], é-nos possível deduzir o calendário do abastecimento de hortaliças nos conventos de Aix-en-Provence, assim como indicações sobre os complementos de produção doméstica, principalmente cebolas, até ao mês de Julho, abóboras, couves, alho-porro e rábanos, até meados de Outubro, sendo a couve a base do *potagium* de meados de Junho até meados de Novembro[5].

Em contrapartida, sobram-nos as magníficas arquitecturas de Thoronet, Sivacanne, Ganagobie, Saint Trophime, Saint Honorat e muitos outros... com os respectivos claustros. Lugar central num mosteiro, espaço encerrado dentro de um complexo arquitectural comunitário fechado, o claustro é o jardim de meditação e de orações solitárias do monge (*monos*). Espaço aberto, é um jardim a céu aberto, o único espaço entre a cela e a igreja, ligando o monge ao curso do sol, ao desenrolar do mapa das estrelas, ao cosmos.

2. As hortas de alimentação das cidades da Provença: hortas e pomares de Aix-en-Provence entre 1350 e 1450

Dentro das muralhas, as hortas estão dispostas em redor dos conventos e também nos espaços livres e ainda nos lugares das casas destruídas (*casaux*).

À volta das cidades, os *orts*[6]: fora das muralhas, como em muitas cidades medievais, um círculo de hortas de alimentação rodeia a cidade do século XIV. Estas repartem-se à volta dos

---

4 Recolha de alvarás que contêm a transcrição dos títulos de propriedade e privilégios temporários de igrejas ou mosteiros.

5 Noël Coulet, *Pour une histoire du jardin...*

6 Em provençal antigo e do latim *hortus*.

poços, das fontes e sobretudo dos *béals*, pequenas levadas de água que alimentam os moinhos ou *paradous* (azenhas). Os jardineiros, ou *ortolans,* compartilham a água com os moleiros, utilizam o lixo doméstico da cidade e vendem os seus produtos na rua.

3. Medir e delimitar a horta: o tratado de levantamento topográfico dum burguês de Arles

Como na maior parte das cidades da Provença, este círculo de hortas é composto por um grande número de pequenas parcelas.

O padrão é "a pequena parcela quadrada" (entre 35 e 100 metros de lado). Algumas parcelas estão fechadas dentro de muros para ficarem mais protegidas das tentações, mas as vedações não fazem parte da paisagem rural da Provença. Os limites de um terreno só se reconhecem pela demarcação. Daí a importância desta operação[7], tanto mais que muitas pessoas possuem entre dez e vinte parcelas sujeitas a redistribuição. Bertrand Boysset, cronista da Provença, burguês de Arles, é o autor de um notável tratado de levantamento topográfico e redigiu as únicas obras escritas na época por um burguês, não em latim, mas sim em provençal. A burguesia do século XIV começa a ter acesso aos empregos, ofícios e à propriedade de novos territórios, necessitando de precisão na definição dos seus bens. Os registos prediais nem sempre existem e quando existem não são muito precisos. A ciência aplicada do geómetra responde a este novo pedido social e, ao mesmo tempo, ensina como medir, *destrar*, e como delimitar, *atermar*. Bertrand Boysset pinta, no seu tratado, o retrato de uma cidade da Provença da Idade Média, com as suas hortas, os seus pomares, os instrumentos do geómetra e também os do hortelão.

4. A horta, jardim de recreio

Aquelas hortas que servem para a alimentação podem também servir para recreio, nomeadamente para os notáveis que as possuem e reservam o direito sobre os produtos da horta e também sobre um espaço de recreio que constitui uma alternativa à cidade medieval. Em 1427, o comerciante Guillaume Aymeric (...) *reserva para si, além da colheita das árvores de fruto e das uvas da sua parreira, as rosas da roseira que ocupa o centro da horta e das que crescem ao pé das vinhas* (...). Os senhores de Châteuneuf-le-Rouge proíbem, por contrato, ao seu caseiro que (...) *pesque no viveiro que se estende no centro do pomar, à sombra da figueira e da macieira* (...) e precisam que (...) *em qualquer altura, ele terá a obrigação de deixar o livre acesso ao cunhado deles, Jourdain Brice, primeiro juiz, sempre que ele quiser entrar naquela horta para lá passear — 'pro se spaciando'* (...)[8].

5. Um jardim de excepção: o Jardim do Palácio Papal de Avignon

Fugindo à insegurança, os papas instalaram-se em Avignon de 1309 a 1376. A partir das contas do jardineiro do papa e das várias campanhas de escavações, podemos imaginar como

---

7 *O Livro dos Marcos*, manuscrito do século XIV, descreve esta operação: (...) *Para assentar um marco são necessárias três pedras: a grande e terminal e duas para o meio, dentro da terra, dando a direcção e os limites da parcela* (...). *Liber Terminum*, Bibliothèque Méjanes, M.S. 1056 k 609.

8 Noël Coulet, *Pour une histoire...*

era o jardim do papa, atrás de uma alta muralha, debaixo do quarto e dos aposentos privativos do mesmo. O jardim de Bento XII era adornado por um grande fontanário ricamente esculpido. A água subia de um poço para uma cisterna graças a uma máquina. Um prado — *pratellum* — rodeava o fontanário. Este jardim de recreio prolongava-se para norte com uma horta, ao pé das cozinhas. O jardim estava plantado de árvores, de roseiras, violetas, vinhas, de plantas medicinais e aromáticas. Com Clemente VI o jardim ampliou-se; uma máquina elevatória e uma nora com alcatruzes de vime permitiam regar o pomar. Os jardineiros também estavam encarregues de cuidar da importante colecção de animais composta por, conforme as épocas, uma leoa, um gato-montês, vários ursos, um camelo, um javali, um papagaio, gruas e avestruzes.

6. A Idade Média no jardim do século XIX no Sul de França: um ingrediente pitoresco entre outros. Os roqueiros de Marselha (1860-1914) e as vivendas da Côte d'Azur (fim do século XIX)

Os ingredientes pitorescos medievais podem ser vestígios reutilizados ou recriações. No Sul de França, há o caso dos roqueiros de Marselha (1860-1914), ou o dos paisagistas da Côte d'Azur do fim do século XIX, como, por exemplo, a torre romântica da Vivenda Torre Clementina, ou a galeria de pequenas colunas da Vivenda Cypris, ambas criadas pelo paisagista italiano Raffaele Maïnella no Cap Martin, pouco depois de 1900.

O gosto pelos jardins pitorescos espalha-se por entre os proprietários rurais de Marselha logo no princípio do século XIX. Mas, foi a partir de 1860, com a multiplicação das casas de campo burguesas, com o novo material que é o cimento e a chegada dos pedreiros italianos, com algum engenho, que se desenvolveu um estilo pitoresco particular e único, do ponto de vista da liberdade de invenção, um estilo parcialmente baseado em modelos pitorescos. A orientação escolhida foi o sonho e a imitação formal, com o cimento, um material novo que facilita esta imitação graças às suas qualidades plásticas, tornando o pitoresco negro acessível à burguesia da segunda metade do século XIX. O gótico, sob a forma de falsas ruínas, representa um gosto pelo estranho, pelo bizarro, um exotismo entre outros, uma desorientação, primeiro no tempo, mas também no espaço. Os modelos vêm do Norte da Europa, com paisagens alpinas e de florestas, com a madeira como material principal, enquanto que o mediterrânico é principalmente uma civilização da pedra.

No jardim pitoresco do fim do século XIX, o ambiente romântico nasce da mistura particular de uma arquitectura gótica decrépita com uma vegetação própria para reforçar a ideia da acção destruidora do tempo sobre a obra humana. A ideia é a de William Gilpin nas suas *Observações Pitorescas*: (...) *Se a hera recusa o seu manto aos vossos arcobotantes e recusa rastejar entre os adornos das vossas janelas góticas, se não pode suspender o freixo nas juntas ou deixar agitar nas ameias uma erva comprida, a vossa ruína há-de ficar imperfeita, não pode haver ilusão, melhor seria escrever no frontispício: construído no ano de 1771* (...). Mas aqui, a hera também pode ser uma imitação de cimento que vem misturar-se com a hera verdadeira.

II. O renascer de interpretações medievais nos monumentos e jardins do século XX em França

1. As interpretações do princípio do século XX

1.1. Lugares para a música e para o teatro

No fim do século XIX os testemunhos arquitecturais da Idade Média fascinam pela sua beleza, mas os numerosos castelos, torres e mosteiros estão vazios e assim permanecem durante todo o século seguinte. Adquiriram o estatuto de monumento sem outra razão de ser e as forças intelectuais vivas colocam a questão da sua reanimação, primeiro pela música ou pelo teatro, depois pelo jardim. Os mais emblemáticos tornam-se lugares de concertos ou de representações teatrais, logo no final do século XIX e durante todo o século XX. O caso mais famoso é o do Palácio dos Papas, em Avignon, com o festival criado por Jean Vilar. E não é por acaso que encontramos mesmo em frente, em 1980, entre os pioneiros deste revivalismo, a ideia de transformar a Cartuxa de Villeneuve-lez-Avignon numa espécie de *Villa Médici* para intelectuais dos jardins[9].

1.2. A acção exemplar de Joachim Carvallo

Por entre os pioneiros das acções destinadas a dar nova vida aos monumentos anteriores ao classicismo e a realizar, nomeadamente, o projecto paradoxal de recriar um jardim do passado, é preciso citar o Dr. Joachim Carvallo. Nascido no Sul de Espanha, perto da fronteira portuguesa, Carvallo está na origem da invenção do jardim histórico em França.

Em Villandry, baseando-se nas suas pesquisas sobre os jardins do Renascimento em França, ele integra reminiscências do jardim andaluz que lhe lembram as suas origens. Acabado em 1914, o seu jardim ornamental anuncia os jardins modernos de inspiração mourisca dos anos de 1920. Estas reminiscências transparecem no jardim de amor e, sobretudo, nos chafarizes de pias quadriculadas desenhadas pelo artista espanhol Lozano e que marcam como um lago, discreto e eficaz, a intersecção de todas as ruas.

(...) *Villandry é de longe a melhor — e com certeza, única — evocação dos jardins de outrora* (...) escrevia Ernest Ganay que — devemos lembrá-lo — desejava que se desistisse dessa ideia[10] e não encontrava (...) *em parte alguma, uma reconstituição perfeitamente feliz* (...).

Joachim Carvallo foi também pioneiro em matéria de turismo de jardim. Em 1924 fundou La Demeure Historique, uma associação que junta os proprietários dos monumentos a fim de tornar comum os meios jurídicos e os conselhos, e também de cobrar um preço de entrada destinado à manutenção dos monumentos privados ou públicos menos importantes. Logo em 1925, La Demeure Historique restaurou o campanário de Amboise e ajudou o município de Tours a comprar o Castelo de Plessis-lès-Tours.

1.3. O jardim do Museu de l'Œuvre de Notre-Dame, em Estrasburgo

No momento em que, em França, os projectos de jardins medievais surgem um pouco por toda a parte é interessante verificar como as gerações precedentes conceberam um projecto de jardim medieval. "L'œuvre de Notre-Dame", que deu o nome ao museu, é uma fundação

---

9 Colóquio *Jardins de la Méditerranée.*

10 E. de Ganay, *Coup d'œil sur les jardins de France* (textos escritos entre 1921 e 1947), Editions du Cercle, Bruxelles, 1993.

antiquíssima criada na Idade Média para gerir as doações destinadas à construção da catedral. A ideia de implantar nela um jardim medieval nasceu em 1931 sob o impulso de Hans Haug, que desejava expor ao ar livre os monumentos lapidários góticos do museu e fazer redescobrir a tradição dos *Paradiesgärtenlein* representados nos quadros e nas gravuras. Elaborado a partir das indicações do tratado do século XIII (*'Naturalia' e os Sete Livros dos Vegetais*) do dominicano Albert Le Grand e das miniaturas franco-flamengas do século XV, o jardim está dividido em três quadrados, dedicados às plantas medicinais, domésticas e aromáticas. Uma antiga pia baptismal ocupa o centro. Um regato, cuja nascente brota de duas manjedouras esculpidas do século XV, serpenteia pela relva. Para representar o pomar, que normalmente completava o traçado dos jardins da Idade Média, plantaram-se duas faias, uma tília e uma cerejeira.

1.4. As restituições do período pós-guerra

De 1945 a 1970, alguns arquitectos-chefes dos monumentos históricos, Yves-Marie Froidevaux, Jean Trouvelot, Bernard Vitry, Pierre Lotte, assim como Jean Ferray, inspector dos monumentos históricos, participaram nas chamadas obras de "restituição" junto de monumentos medievais: na Abadia de Charroux (Vienne), claustro da Abadia do Monte Saint-Michel (1966), no jardim da cabeceira da Catedral de Sarlat, no Castelo de Puyguilhem em Villars (Dordogne), na Abadia de Fontevrault e na Abadia de Brou (Ain). Por ocasião do milenário monástico do Monte Saint-Michel, em 1966, o padre Bruno de Senneville pediu a Yves-Marie Froidevaux, arquitecto-chefe dos monumentos históricos, que debuxasse novamente um jardim, inspirando-se nas espécies que existiam na Idade Média: uma sebe de buxo e singelos canteiros de roseiras. Cada ângulo é assinalado por cinerárias marítimas de folhagem perene, cinzenta-prateada, que assim faz eco no lindo cenário vegetal esculpido na pedra de Caen das colunas do claustro. Esta aliança do vegetal e do mineral é uma das curiosidades deste pequeno jardim monástico.

2. O romantismo contemporâneo, de 1980 a 2006

De 1980 até hoje, o revivalismo do interesse dos franceses pelo jardim é acompanhado por um movimento extraordinário de criação de jardins medievais. Trata-se de realizações que interpretam fontes literárias e iconográficas pouco abundantes e de sítios que podem ser de origem medieval, romântica ou sem nenhuma relação particular com a Idade Média. Estes projectos inscrevem-se no contexto das nossas expectativas em relação ao jardim e informam-nos sobre a nossa actual ligação à natureza. Enquanto que na Idade Média o jardim é um lugar de orações, uma horta, um local de contacto com a natureza, no romantismo o jardim integra as ruínas e a sua vegetação como um ingrediente pitoresco, no jardim romântico contemporâneo existe a procura de uma certa autenticidade, de um regresso às origens. Mas estas são raras. A procura da autenticidade diz principalmente respeito às plantas (*Capitulaire de Villis Imperialus*, planta da Abadia de São Galo...). Não se trata de um romantismo exuberante, mas sim moderado, embebido no rigor do movimento moderno anterior e da autoridade dos científicos. Não se trata de um romantismo negro. A ideia de morte está ausente. O jardim medieval de hoje é um vector de novos valores: prazer do útil, ecologia, saúde, redescoberta dos sentidos, do gosto, desenvolvimento económico baseado no turismo, gastronomia e venda de plantas. As pesquisas históricas vieram alimentar os projectos edificados sobre estes novos valores. Logo em 1975, a senhora Houlier cria o jardim "des Croisades" em Vic-le-Comte,

onde, afirmou ela, quis (...) *reconstituir o jardim interior referido nos seus arquivos, com flores e plantas medicinais* (...).

A redescoberta do jardim medieval em França opera-se num contexto de desenvolvimento do *habitat* individual com um jardim, de circulação generalizada, de turismo de jardim, de procura de sentido e da redescoberta dos cinco sentidos. "O jardim dos cinco sentidos" é o nome dado ao primeiro jardim medieval com vocação turística da nova onda de jardins medievais. Foi criado em 1986, em Yvoire, pelo paisagista Alain Richert para os senhores d'Yvoire. O tema da campanha nacional "Encontro no Jardim", em 1906, é o perfume. O Jardim d'Yvoire faz parte das interpretações voluntariamente contemporâneas. A Idade Média é um pretexto para criar um ambiente agradável e pedagógico.

O jardim medieval de hoje não se baseia muito na redescoberta do religioso, da espiritualidade e da meditação. É surpreendente notar que numerosos jardins de orações medievais estão num estado de semi-abandono, como em Saint-Honorat, onde os monges deixam de lado o jardim do claustro para cuidar das vinhas, mais remuneradoras.

Hoje, o jardim de meditação encontra-se no jardim *zen* e nas pesquisas de certos artistas contemporâneos, como James Turrel com os seus jardins do céu e o seu observatório celeste na cratera de um vulcão extinto no Arizona.

A meditação ou a pesquisa fazem-se de outra maneira, por exemplo, com uma nova relação com a planta. Em 1987, em Mane, na Haute-Provence, o etnobotanista Pierre Lieutaghi e a associação "Alpes de Lumière" criaram o Jardim de Salagon, um jardim medieval associado a cinco jardins temáticos: o jardim dos simples e das plantas domésticas (flora doméstica de uso medicinal), o jardim dos aromas (plantas aromáticas), o jardim da nora, o jardim do carvalho branco e o jardim moderno (últimos criados). O conjunto constitui um espaço pedagógico e poético notável. Revela um renascer do interesse pelas medicinas tradicionais, pela história da relação com as plantas da sociedade rural e o saber adquirido e transmitido pelas mulheres durante esta história.

Na linha desta inspiração pedagógica, o jardim-museu de Limeuil, criado em Dordogne em 1995, e infelizmente já encerrado, remontava à descoberta das plantas comestíveis pelo caçador-recolector até à reconstituição do Jardim de São Galo, passando pelo Neolítico e as primeiras culturas, sem evitar porém "pequenos delírios".

Os jardins de Valloires nasceram, em 1987, do projecto do Syndicat Mixte d'Aménagement de la Côte Picarde de criar um jardim em harmonia com a abadia para apresentar a botânica de maneira moderna e atraente, utilizando a integralidade da colecção de arbustos de Jean-Louis Cousin, viveirista. Gilles Clément sublinha que a instalação desses jardins (...) *travou o mecanismo aparentemente ineluctável que faz com que um sítio histórico se mumifique progressivamente dentro dos limites administrativos dos perímetros preservados* (...). Foi também em 1987 que Alain Richert realizou os jardins de la Guyonnière em Poitou. Para ele, a Idade Média é um trampolim para imaginar nove campos fechados: couve-salgueiro-verónica-pequenas frutas-abelhas-*ileas*--halésias-borboletas; para trabalhar as texturas e as matérias naturais, caramanchões de castanheiro ou de amieiro, vedações de castanheiro, colmeias de centeio ou de casca de silvas ou vime coberto de bosta de vaca. No mesmo ano, Alain Richert criou os jardins do "Donjon du Ballon" para Jean Guérout, um dos pioneiros do renascimento dos jardins entre os proprietários privados. 1987 foi, também, o ano da preparação da campanha "Visite um jardim em França"[11], do apoio à criação de jardins, assim como da ornamentação da Abadia de Fontfroide.

---

[11] Iniciada pela Associação pela Arte das Paisagens e Jardins.

Em 1989, no Mosteiro Saint-Michel na Normandia, Anne Chahine juntou a um lindo conjunto monástico, dos séculos XIII e XVIII, um museu, jardins temáticos visitáveis, incluindo um jardim de simples e de hortaliças, rodeado por rosas antigas, e um pomar onde ela organiza festas de plantas. No mesmo ano, na Borgonha, Chantal Duléry começou por plantar uma horta em frente de uma casa Luís XIII, "Le Logis", a seguir, teve vontade de criar um jardim inspirado por alguns documentos descrevendo o conteúdo de um jardim da Idade Média. Depressa este jardim de ervas e frutas, concebido segundo o cartulário de Carlos Magno, se tornou "O Jardim" dos seus prazeres jardineiros, onde ela privilegiou os ambientes. O jardim fornece à família da casa os seus chás e a sua fruta e, aos visitantes, as melhores ideias (...) *Há vinte anos que não nos beijávamos; sentimo-nos bem* (...), confessou um casal no fim da sua visita.

Dez anos mais tarde, juntamente com Chantal Duléry e Philippe Bergerot que restaurou sozinho a Torre de Rosières na Borgonha, experimentámos um método de concepção colectiva, *in situ*. Primeiro, procurámos compor um jardim em harmonia com as verticais desta linda arquitectura militar e as linhas das parcelas agrícolas cultivadas pelo irmão do proprietário.

O rigor geométrico dos bosques de carpas em forma de losango, do labirinto octogonal e do pomar, faz a ligação entre o castelo e uma paisagem desenhada pelos agricultores.

Em 1992, na Torre de Vez, num jardim destinado a apresentar obras de arte contemporânea, Pascal Cribier fez uma interpretação sábia e simples das gravuras medievais nas quais a perspectiva não existe. As implantações de quadrados floridos são duas vezes e meia mais espaçadas no sentido da largura, as sebes laterais são duas vezes menos altas no fim do que no princípio, para aumentar o efeito de encurtamento.

Em 1993, nos arredores do Mosteiro de Orsan, fundado no século XII, Sonia Lescot, Patrice Taravella e Gilles Guillot, jardineiro, desenharam e realizaram jardins destinados à visita. Foram concebidos como uma livre interpretação das miniaturas medievais. Protegidos por sebes e vedações de castanheiros, a horta, os simples, o pomar, o roseiral, o caramanchão, o canteiro e os jardins secretos estão encerrados dentro do conjunto do mosteiro. Sonia Lescot é perita na arquitectura vegetal dos arcos feitos de ramos de carpa trançados e nas ogivas em varas de castanheiro.

Na proximidade, em Anay-le Viel, Marie Sol de la Tour d'Auvergne concebeu cartuxas com o mesmo jardineiro e no mesmo espírito.

Em Bois-Richeux, perto de Chartres, um casal construiu um conjunto de sessenta canteiros de plantas medicinais, aromáticas e tintoriais.

O Jardim de Anaïs, no norte, rodeia um solar com turismo de habitação, onde o director do Syndicat Mixte, na origem do Jardim de Valloires, passa dias aprazíveis.

É significativo que os projectos de jardins de hoje com vocação turística sejam muitas vezes de inspiração medieval, não só quando acompanham arquitecturas desse período, mas também arquitecturas neogóticas, e até sítios totalmente virgens, como os de muitos municípios (Melle, Loches). O próprio município de Paris associou-se, no ano 2000, ao Ministério da Cultura e à Direcção dos Museus de França para o controverso projecto do jardim do Museu da Idade Média que navega sobre essa onda que Monique Mosser chamava "medievalite". Do ponto de vista dos historiadores que militam a favor da salvaguarda do que Monique Moser considerava como "verdadeiros" jardins históricos que estão a agonizar (Méreville, Ermenonville), podíamos ficar realmente espantados ao ver as mais altas autoridades culturais encomendarem uma criação "pseudo-histórica" colada a um edifício neogótico e às termas romanas de Lutécia, bem no centro do urbanismo "haussmaniano". Hoje, os responsáveis do museu apresentam o jardim

dizendo que não se trata de uma "reprodução idêntica", nem de *pastiche,* mas de jardins contemporâneos de inspiração medieval. Éric Ossart e Arnaud Maurières criaram um agradável jardim temático, satisfazendo as expectativas dos mandantes, mas sem ligação nenhuma com a arquitectura do museu, com as magníficas ruínas romanas, ou com o bairro.

É acompanhado por um discurso que se pretende pedagógico, apresentando, em painéis, a simbologia dos espaços: a floresta do unicórnio; o quintal ou horta; os simples jardins medicinais; o jardim celeste onde florescem a rosa, a violeta, os malmequeres e as boninhas, o lírio e o íris para simbolizar a Virgem; o jardim do amor com os seus bancos de relva perfumada de tomilhos e cravos, plantas em vasos, árvores talhadas de maneira decorativa; o "pátio", vasta pradaria salpicada de flores enfeitada com um chafariz; o "tapete milflores" orientado para o museu. Mas, será que os autênticos/falsos jardins históricos não poderão tornar-se, com o tempo, autênticos jardins históricos? Além do jardim medieval, é interessante o conflito entre o herdeiro de Achille Duchêne e Patrice de Vogüe, actual proprietário de Vaux-le-Vicomte. O tribunal sentenciou que os canteiros de Vaux-le-Vicomte são realmente uma criação de Achille Duchêne, mesmo se a encomenda de Edme Sommier, nos anos de 1920, falava de "restauro". Mas essas sentenças do Tribunal da Relação, de 10 de Maio de 2002 e 11 de Fevereiro de 2004, foram contestadas e o caso transitou para o Supremo Tribunal. Os juízes deveriam, efectivamente, ir mais longe na sua actual sentença e não verem apenas "a casca" do jardim e o desenho vegetal do jardineiro. Deveriam também considerar o perfil de Vaux, os seus aterros e as suas infra-estruturas que caracterizam o génio da arquitectura do Jardim de André Le Nôtre.

Alguns marcos para as criações recentes:

Jardim des Croisades	1975	Mme Houlier
O jardim dos cinco sentidos	1986	Alain Richert/Y. d'Yvoire
Mosteiro de Salagon	1987	Pierre Lieutaghi
Abadia de Valloires	1987	Gilles Clément
Abadia de Fontfroide	1987	
Castelo La Guyonnière	1987	Alain Richert, V. Dugois
Torre de Ballon	1987	Alain Richert, Jean Guéroult
Jardim de Logis	1989	Chantal Duléry
Jardim de Prieuré Saint Michel	1989	Anne Chahine
Torre de Rosière	2000	P. Bergerot, C. Duléry, M. Racine, E. Boursier-Mougenot
Castelo du Colombier	2000	Alain Richert e Annabelle de La Panouse
Torre de Vez	1992	Pascal Cribier
Jardim du Prieuré d'Orsan	1993	Sonia Lesot/P. Taravella
Jardim-museu de Limeuil	1995	Véronique Guignard
Castelo d'Aynay-le-Viel	1995	Marie Solange de la Tour d'Auvergne
Jardim de l'Alchimiste	1995	Eric Ossart e Arnaud Maurières
Jardim medieval de Melle	1996	jardineiros da cidade
Castelo de Loches	1998	Conseil Général Ministère de la Culture, Ville de Paris
Jardim do Museu de Cluny	1999	Eric Ossart e Arnaud Maurières

Bibliografia

AZAR, Samir, *Les sciences de l'Islam entre VI^e et XII^e siècle, L'Âge d'or du monde islamique*, Tamiras Edif, 2000.

CAMBORNAC, Michel; PERNOUD, Régine, *Plantes et jardins du Moyen-Âge*, Edipso,1996.

CIANFARANI, Grégory, *Les jardins médiévaux, réalités historiques et créations muséologiques, mémoire de DEA*, Muséum d'histoire naturelle, Paris, 2002.

CUSENTE, Benoît ; MOUSNIER, Mireille (dir.) *Les territoires du médiéviste*, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

D'ARNAUD, André Bouyala, *Évocation du Vieil Aix-en-Provence*, Les éditions de Minuit, Paris, 1964.

DUBY, Georges (pref.), *Une histoire du monde médiéval*, Collectif, Larousse, Bibliothèque historique, 2005.

HAUDEBOURG, Marie-Thérèse, *Les jardins du Moyen-Âge*, Perrin, Paris, 2001.

JARDINS de la Méditerranée, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, Colloque, 1980.

JARDINS du Moyen-Âge, Centre de l'enluminure et de l'imager médiévale, Abbaye de Noirlac, Le Léopard d'Or, 1995.

LE GOFF, Jacques, *À la recherche du Moyen Âge*, Editions Louis Audibert, Points Seuil, Paris, 2003.

LE GOFF, Jacques, *Héros et merveilles*, 2005.

LE JARDIN Médiéval, *Colloque de l'Abbaye de Saint Arnoult*, Éditions ADAMA, 1998.

LESOT, Sonia; TARAVELLA, Patrice, «Les jardins du Prieuré d'Orsan», *Actes Sud*, Arles, 1997.

LIEUTAGHI, Pierre, *Les simples entre nature et société*, Épi, Mane, 1983.

LIVET, Roger, «Habitat rural et structures agraires en Basse-Provence», *Annales de la Faculté d'Aix-en-Provence*, Editions Ophrys, 1962.

RACINE, Michel, «Architecture rustique des rocailleurs», *Le Moniteur*, Paris, 1981.

RACINE, Michel, «Jardins 'au naturel'», *Actes Sud*, Arles, 2003.

RACINE, Michel, «Jardins en France», *Actes Sud*, Arles, 2004.

ROMANTISME Noir, Collectif, Éditions de l'Herne, 1978.

«VERGERS et jardins dans l'univers médiéval» Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales, *Senefiance d'Aix*, Aix-en-Provence, 1990, n.° 28.

Luxo, calma e volúpia: a visão dos jardins do Al-Andaluz no orientalismo do século XIX

José Tito Rojo

Parece-me pertinente começar a minha comunicação afirmando que as reflexões de Edward W. Said sobre o *Orientalismo*[1] constituem um instrumento utilíssimo à demonstração de como o Ocidente criou um Oriente conforme a sua conveniência, ou, como no Ocidente domina uma visão sobre o mundo árabe correspondente tanto à sua necessidade de hegemonia (política, económica e ideológica), como à sua necessidade de projectar "no outro" os seus defeitos e os seus desejos.

No romantismo, o árabe oriental significava o Paraíso perdido, a imagem da busca de um mundo dominado pelos sentidos, a rejeição da vida burguesa das sociedades europeias, mas, ao mesmo tempo, era a imagem do passado, o perigo de uma sociedade baseada no irracional, a persistência da tirania, o domínio de uma religião que se encontrava pejada de normas incompreensíveis e injustas. Citando Juan Goytisolo, no prefácio da obra citada de Said, o orientalismo estabeleceu uma (...) *cáfila de clichés etnocentristas* (...) *fundados em falsas e incertas premissas, forjou uma avassaladora massa de documentos que, copiando-se uns aos outros, apoiando-se uns nos outros, ganharam com o tempo um indiscutível — mas discutível — valor científico* (...)[2]. Da mesma forma, sobre o jardim islâmico foram sendo acumuladas várias afirmações indemonstradas que, ornadas e engrandecidas numa corrente de textos sucessivos, configuraram uma visão dominante, cuja *evidência indubitável* se baseia não na pesquisa documental, mas na coincidência com a visão geral dominante do "ser muçulmano".

Noutros trabalhos investiguei a percepção romântica sobre o jardim andaluz, apoiando-me em documentação escrita[3]. Tentei averiguar como se chegou à invenção de um estilo, o "jardim hispano-muçulmano", cujas características deviam mais à ideologia que dominava a historiografia paisagística de grande parte de Oitocentos e de Novecentos, do que ao que se sabia real-

---

1 E. W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, 2002. Publicado inicialmente em 1978 (*Orientalism*, Pantheon Books), em França foi publicado com a significativa variante no título *Orientalism, l'Orient créé par l'Occident* (Seuil, 1984).

2 J. Goytisolo, "Presentatión. Un intelectual libré", E. W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, 2002.

3 Cf. Tito Rojo, "La reconstrucción teórica de un estilo: el jardín hispanomusulmán", *Histories of garden conservations*, ed. Leo S. Olschki, Florença, 2005, pp. 321-358 (incl. bibliografia).

mente dos jardins do Al-Andaluz. Permito-me resumir as conclusões desse trabalho antes de passar ao objecto principal destas linhas, que é questionar a percepção romântica do jardim árabe, e, mais especificamente, do jardim andaluz, através da produção gráfica dos românticos e dos, em grande medida seus herdeiros, os orientalistas (termo que aqui utilizo em sentido estrito referindo-me aos desenhadores e pintores).

As diferenças de visão sobre os jardins andaluzes que encontrei correspondem a várias fases: a primeira situa-se nos séculos anteriores ao romantismo, em que não se encontravam manifestações explícitas que mostrassem que o jardim andaluz, ou, em geral, o jardim do mundo árabe fosse distinto de algum outro tipo de jardim. De facto não encontrei "manifestações específicas", mas, a partir das descrições lidas, pode inferir-se que esses jardins eram claramente diferentes, no entanto, aqueles que os olhavam à época e falando até da sua magnificência, nunca os distinguiram dos demais, nunca afirmaram a sua singularidade.

As fases seguintes correspondem ao século XIX. Numa primeira abordagem os românticos estabelecem uma equivalência tripla: o andaluz é igual ao medieval e este é igual ao oriental. Os jardins que os românticos vêem na Andaluzia são iguais aos dos mouros espanhóis e iguais aos jardins dos árabes do Oriente e do Norte de África. A propósito, aqui repito uma frase de Washington Irving, referindo-se ao Pátio dos Leões: (…) *basta um mínimo de esforço da imaginação para se representar alguma beleza melancólica do harém vagando por estes lugares solitários de luxo oriental* (…)[4].

A fase seguinte, já no final do século XIX e na primeira metade do século XX, divulga a ideia de que os jardins andaluzes desapareceram e que, pelo seu carácter efémero, não deixaram testemunhos que pudessem permitir saber como eram. Numa frase maravilhosa, o especialista espanhol em estudos árabes, Emílio Garcia Gómez, comentava que eles, os cientistas modernos que estudavam o passado andaluz, haviam substituído a imaginação romântica pela seriedade da ciência, tendo deixado apenas a ilhota dos jardins para as mãos dos literatos. Para este autor era impossível que dessa ilhota se pudesse aproximar a racionalidade dos cientistas, por ser terreno da imaginação, da "literatura"[5].

A última fase advém do momento contraditório em que vivemos, que teve início entre 1953 e 1966[6], e que vem desmentir, respeitosamente, o mestre Garcia Gómez, caracterizando-se por tentar averiguar dados daquele passado mediante novas leituras de textos das manifestações estéticas, recorrendo à arqueologia e às novas matérias interdisciplinares que actualmente fazem parte da tarefa da investigação.

No entanto, penso que a reflexão de Garcia Gómez "punha o dedo na ferida", não só na sua época, como nas anteriores e na actual. A visão que temos dos jardins do Al-Andaluz deve mais ao que ele denominava pejorativamente de "literatura" do que à ciência. A imaginação preenche sempre os espaços vazios do conhecimento, atraiçoando-o até, ou, mesmo substituindo-o. Cada momento histórico tem uma visão geral dominante sobre o mundo islâmico, o que acaba por determinar a opinião que se tem sobre os seus jardins. A historicidade do conceito "jardim islâ-

---

4 W. Irving, *Legends of the Alhambra,* Filadélfia, 1832 (citado de *Cuentos de la Alhambra*, Padre Suárez, Granada, 1965, p. 119.

5 E. Garcia Gomez, "Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas", *Revista de Occidente*, Madrid, 1948, p. 21.

6 Respectivas datas de publicação de AA.VV., *Manifiesto de La Alhambra,* Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación, Madrid, 1953. Com varios artigos, como "Jardines", de F. Prieto-Moreno, pp. 47-49 e o de J. Dickie, "Notas sobre la jardineria árabe en la España musulmana", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos,* 1966, pp. 75-87. Estes dois trabalhos podem considerar-se as bases da nova forma de visão dos jardins andaluzes.

mico" caracteriza-se, em grande medida, por factores alheios, quando não contrários, à análise concreta dos documentos disponíveis. Se o historicismo é essencial para todas as construções ideológicas, é ainda mais relevante quando falamos de conceitos elaborados a partir de um escasso corpo de documentação, como é o caso dos jardins árabes medievais.

A revisão das ideias dominantes sobre o jardim "oriental" (digamos islâmico, hispano-muçulmano, arábico-andaluz, andaluz, medieval, etc.) torna esse historicismo surpreendentemente evidente. Teses que, por exemplo, consideram que o jardim islâmico se construía de uma forma deliberada como uma metáfora do Paraíso, que nas suas áreas de cultivo havia uma mistura de plantas hortícolas e ornamentais, formando aquilo a que se chama horto-jardim, que nele se utilizava a água de forma subtil, contrariamente aos jogos de água violentos, e não fontes, hoje parecem indiscutíveis, no entanto surgiram muito recentemente na historiografia e são construções ideológicas que não correspondem àquilo que nos transmitem os documentos, mas sim à invenção moderna de um árabe obsessivamente religioso, incapaz de luxo gratuito e de uma sensibilidade doentia, absolutamente diferente do árabe primário, amante do luxo e de gosto requintado que predomina no século XIX, aquilo a que Said[7] chamava (...) *um complexo aparato de ideias 'orientais': despotismo, esplendor, crueldade, sensualidade* (...).

É inútil procurarmos nos documentos a justificação de uma ou outra postura, porque o que as explica é o historicismo. Assim, enquanto que hoje é raro não começar uma investigação pela análise da metáfora do jardim islâmico como o Paraíso, no século XIX nenhum investigador, nenhum viajante, nenhum cronista reparou nessa aparente evidência[8]. Os documentos são, tanto antes como hoje, seleccionados, interpretados, ou mesmo tergiversados, para serem adaptados às necessidades ideológicas pretendidas.

No entanto, também a história do orientalismo, inclusive nas suas origens, apresenta contradições, o que para uns era procurado e admirado, para outros era repudiado e criticado. Para alguns românticos, o Oriente era um lugar desejado, uma "Meca pessoal" e, para os mais atrevidos, a viagem ao Oriente, incluindo ao Próximo Oriente andaluz, substitui o antigo Grand Tour. O Oriente é para eles o reino dos sentidos, algo alheio ao racionalismo burguês, onde as relações entre as pessoas, incluindo as sexuais, eram mais livres, mais espontâneas, mais directas; para outros, o Oriente é repudiado e criticado exactamente pelas mesmas razões. (...) *La imitación de Mahoma* (...), diz Lagreze em 1872, (...) *ha inspirado a los musulmanes un fatalismo guerrero y religioso, una piedad mezclada con sensualismo, un sensualismo mezclado con ferocidad* (...)[9]. Não vamos analisar em detalhe o complexo panorama do orientalismo e suas contradições, mas podem ser úteis estas duas reflexões: uma, que essas contradições evidenciam a derrota do primeiro romantismo estético; outra, que ambas as visões em confronto são, no fundo, reflexo de uma mesma estrutura mental. Em ambos os casos, como afirmou Said, (...) *o Ocidente é o que age, o Oriente é o paciente, o Ocidente é o espectador, o juíz, e o júri de todas as vertentes do comportamento oriental* (...)[10]. Ou seja, muda o ditame, o resultado do juízo, mas a atitude é a mesma: julgar.

---

7 E. W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, 2002, p. 22.

8 Nenhum investigador até hoje o fez, constante nas bibliografias modernas. Mas é provável que venha a ser descoberto um texto, que a existir não deixará de ser uma excepção.

9 G. B. de Lagrèze, *Pompéi, les catacombes, l'Alhambra, Etude a l'aide dês monuments de la vie païenne…*, Paris, 1872, p. 498.

10 E. W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, 2002, p. 155.

Quando, em meados do século XIX, surge em Espanha, e se estende pelo mundo, uma nova visão do jardim islâmico, esta apresenta-se com base no mesmo critério. O Ocidente é visto como racionalista e laico. Espanha era a "reserva moral do Ocidente", como dizia a propaganda oficial do regime. Será Prieto-Moreno quem irá renovar o exercício de leitura, tanto através das suas publicações, como através da autoridade subjacente à sua larga trajectória como arquitecto conservador do Alhambra, de 1936 a 1978, que se manifestava através do respeito absoluto pelas suas opiniões, difundidas em numerosos fóruns[11]. Mais uma vez se projectam as carências do passado islâmico sobre o presente, mas agora sem perder a sensualidade, nem o anti-racionalismo, nem o sexo alheio às normas ocidentais; neste momento o que se sente como perdido é o carácter religioso de todas as relações sociais e reinventa-se toda a percepção do passado islâmico, em que os árabes já não faziam jardins para o prazer, o desfrute dos sentidos, o esbanjamento de luxo e luxurioso, mas para o desfrute discreto, a contemplação, a meditação e a oração. Os jardins deixam de ser vistos como um mero adorno, passando a ser encarados como símbolo religioso. Esta concepção não se aplica apenas ao jardim da mesquita, nem ao jardim do palácio de um rei piedoso, mas a todos os jardins, do doméstico de família modesta até ao mais faustoso de um rei criticado pelos seus imãs, ou ainda o de uma quinta de recreio fora da cidade, ou aquele que é construído na antessala de um trono para espanto dos embaixadores. A operação é muito complexa, afecta toda a estrutura de conceitos sobre o jardim. Como falamos de ideologia e não de ciência, o panorama não tem de ser coerente, e, por vezes, no mesmo autor encontramos manifestações de uma visão e da sua contradição.

Ao mesmo tempo que esta nova fase (especialmente no início) regenerou mitos e interpretou à sua medida símbolos reais ou inventados, também se virou para o arabismo científico, começando a usar os textos (históricos, literários, agronómicos, legais, etc.) como fonte primária de informação sobre os jardins, juntamente com estudos estéticos, arquitectónicos, arqueológicos, sobre os restantes materiais existentes nos jardins. As novas investigações vão-se libertando pouco a pouco do pesado lastro de lugares-comuns do passado, consagrados pela autoridade intelectual dos estudos precedentes e a produção científica recente indica-nos que esses tópicos, ainda que revestidos de um valor axiomático, são desmentidos ou desprezados, não passando de adornos literários e alheios à matéria de investigação. Assunto que há que reconhecer como submissão ao funcionamento da ciência, dificuldade de romper com o princípio da autoridade e dar a primazia ao que realmente importa, aquilo que é transmitido pelos documentos.

A partir daqui convido-vos a reflectir sobre algumas imagens do século XIX, as quais demonstram as várias formas de ver o jardim pelos pintores românticos e orientalistas.

A primeira é *Un vaso de fiori sulla finestra di un harem*, pintada por Francesco Hayez em 1881. A princípio parece uma natureza-morta, um jarro de flores. No entanto, parece-me uma das melhores manifestações de como se imaginava um jardim islâmico no século XIX. Não é preciso recorrer ao título da pintura para nos apercebermos que estamos num contexto cultural árabe, mais que o tapete com arabescos são os arcos em ferradura da janela e o turbante, que adorna a cabeça da personagem no momento em que o coloca no parapeito da janela e se deixa surpreender pelo pintor, que o denunciam.

---

[11] Da sua influência no tema dos "jardins islâmicos" podem encontrar-se impressões no volume *Les Jardins de L'Islam* (ICOMOS, Granada, 1973). Cf. René-Pechère confessa mudar de opinião sobre os surtidores num debate com Prieto-Moreno, cuja autoridade coloca acima das suas própria observações arqueológicas, na p. 38.

A imagem transmite o sentido da clausura, o segredo e a intimidade que a palavra "harém" sugere. Mais uma vez não necessitamos de recorrer ao título; conseguimos, ao olhar para a imagem que está por trás do jarrão, por trás da janela, ver a existência de um harém, íntimo, familiar, proibido a estranhos e, para além disso, feminino. O harém é o mundo das mulheres,

1. *Un vaso de fiori sulla finestra di un harem*, de Francesco Hayez, 1881.

sem necessidade de recorrer às fantasias eróticas do mundo ocidental. Sabemos que a casa é o mundo restrito da mulher[12] e o jardim faz parte deste gineceu.

A riqueza da construção que vemos, com o vaso partido e o grande jarrão vidrado, faz-se acompanhar pela riqueza vegetalista: rosas, açucenas, tulipas de várias cores, magnólias, lírios, gladíolos, cravos, capuchinha, amores-perfeitos, violetas ..., belíssimas, mas que nos falam mais de jardins do que de floricultura. Essas flores conservam um ar selvagem indicando-nos que, da mesma forma que sabemos que há mulheres escondidas fora do alcance da nossa vista, há um jardim nesta casa. Um jardim exuberante, de plantas, cuja única utilidade é a beleza das suas flores e o aroma que difundem.

Para este quadro acrescentamos uma reflexão: admitindo que se desenha, em elipse, um jardim árabe não é mais, sem dúvida, que um jardim medieval. No entanto, a leitura dos escritos dos românticos, indica-nos que para o orientalismo ocidental o jardim árabe carece de história. Enquanto na Europa se pensa que o jardim medieval é diferente do renascentista, maneirista, barroco, neoclássico-paisagista ou, por exemplo, *art-déco,* o jardim islâmico carece de evolução; um jardim marroquino do século XIII é, aos olhos de um orientalista, igual a um do século XVI ou do século XIX. Sob o mesmo argumento, não existe a geografia, pois ninguém confundiria um jardim da Flandres do século XVI com outro da Toscânia da mesma época; em vários escritos se agrupa num único alvoroço o jardim aqueménida pré-islâmico, ou o jardim do Al-Andaluz, ou o mongol tardio do século XVIII.

A segunda imagem é muito anterior e convém tê-la presente para poder valorizar os efeitos que vai produzir mais tarde. *L'Etang Royal dans le Palais des Roys Afriquains,* gravada em 1668 pelo editor Jacques Van Merle sobre desenho, perdido, de Louis Meunier, de 1665, é a mais antiga imagem interior que temos de um jardim andaluz. É da época anterior à do furor romântico e orientalista da moda do exótico. Neste momento a referência da perfeição era a Antiguidade Clássica. O palácio é admirado pela sua beleza, mas quando é desenhado passa a fazer parte do presente e as personagens passam a ser actuais, trajando vestes cortesãs e ocidentais. A imagem é riquíssima em informação sobre o jardim, sobre as suas plantas e sobre a sua estrutura, o que se coaduna fielmente, *mutatis mutandis,* com o que sabemos dele.

Terá de passar mais de um século para termos outra imagem significativa do pátio, pois salvo os levantamentos arquitectónicos da Academia de San Fernando, 1766, durante 150 anos, tudo o que conhecemos são cópias de Meunier. A intitulada *Patio de los Baños en la entrada de la Alhambra* foi desenhada cerca de 1806 e publicada em 1812 no segundo tomo, correspondente à "Andaluzia", da enorme publicação *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,* editada por Alexandre de Laborde, a quem se atribui a obra, mas que, logicamente, não será sua, mas de um membro do exército de colaboradores que com ele viajava. Neste caso Vauxelles, que se assina como desenhador da estampa que foi gravada em Paris.

Trata-se de uma linha totalmente diferente da de Meunier/Van Merle. Os figurantes não estão ali para indicar que o espaço é um lugar do presente, nem para servir de cenário à corte. Um olhar mais atento denuncia um paradoxo. É uma heterocromia *naif*, que apresenta duas etapas do pátio desenhadas em simultâneo. Os edifícios são do presente, mas o ambiente

---

[12] Acerca da mulher na sociedade andaluza, ver, entre outros V. Aguilar; M. Marín, "Las mujeres en el espacio urbano de Al-Andalus", *in* J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de Al-Andaluz, siglos XII y XIII*, Barcelona, 1995, pp. 39-44; M. E. Díez Jorge, "El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002): 155-181, especialmente p. 160, onde se analisa como o jardim era também um ponto de encontro entre homens e mulheres.

2. *Patio de los Baños en la entrada de la Alhambra*, desenhada cerca de 1806 e publicada em 1812 por Alexandre de Laborde.

pretende ser do passado. Nos edifícios há alterações cristãs evidentes, as janelas do fundo, a porta grande da galeria, a varanda e sinais evidentes da incúria relativa ao velho esplendor: os indícios de ruína, as paredes a descascar, as madeiras empilhadas no chão, musgo nos telhados, lousas de mármore destruídas... Para mostrar o passado árabe do sítio nada disso importa. É evidente que, apesar da miséria visível, a beleza oriental fala mais alto. Todavia, para mostrar o ar do passado a imagem necessita incorporar um cenário adequado, o que podemos encontrar na rapariga desnuda e no jardim. Trata-se, portanto, de dois elementos vivos; sobre o primeiro poder-se-ia dizer que a rapariga é uma odalisca moura, mas aos olhos de um espectador do início do século XIX essa nudez não sugere que se trate da Espanha desse tempo, em que os viajantes românticos se enchem de mulheres veladas e que, chegados da Inglaterra anglicana, da Alemanha protestante, ou da França revolucionária, se deparam com um catolicismo pacato e retrógrado, em cujos desenhos são mostrados o padre e os monges, ocupando uma inequívoca imagem de marca da moral dominante no território. A nudez não pertence a essa Espanha obscura e triste, mas antes a uma Espanha imaginada, hedonista e sensual, tal qual os românticos a sonhavam quando esteve ocupada pela civilização árabe...

Para mostrar o ambiente de passado do pátio, Laborde também se socorre da vegetação, e da escolha das plantas, e aí opera como muitos investigadores, incluindo alguns actuais, mas, em

minha opinião, erradamente. Não considera o que vê como próprio do jardim nazari: as duas mesas de murta ladeando a alverca são demasiado modernas, mais perto de um racionalismo da sua França natal, do que do exotismo exuberante e primitivo próprio de uma civilização "oriental". Consequentemente não desenha o jardim que vê no pátio, mas aquele que supõe que existiu na época nazari. Assim, vemos, no lugar das mesas de murta, uma confusão de árvores e arbustos, não necessariamente identificáveis, talvez uma bananeira a fornecer sombra no lado esquerdo, um grupo de acantos por baixo dela; do lado direito algo que poderia ser uma espirradeira... em todo o caso, nada que se pareça com murta. A idealização arabizante afasta a mais andaluza das plantas de jardim como a murta, em árabe andaluz, *al-raihan*, *arrayán* (em castelhano), a planta que, por outro lado, dá nome ao próprio jardim, Pátio de los Arrayanes. O pensamento de Laborde, manifestado no desenho, não tem nenhuma base sólida de sustentação, é apenas fruto da ideologia orientalista[13]. O ocidental Laborde para desenhar o jardim oriental como o imagina tem de eliminar o mais autenticamente oriental desse jardim, a murta.

Se existe algum momento do século XIX em que o pátio conta com imensas representações gráficas (desenhos e gravuras) é a década de trinta, especialmente entre 1831 e 1837, com obras de Richard Ford, Harried Ford, John Frederick Lewis, Wilhem Gail, David Robert, George Vivian, Girault de Prangey, Leon-Auguste Asselineau, Owen Jones... O estudo das plantas que são desenhadas no pátio mostra-nos a coexistência de murta e de caprichosas flores e arbustos ocupando os canteiros. Quando se encontra uma extensa produção de alguns desenhadores, constata-se que o mesmo autor, no mesmo ano, desenha a vegetação como estava e como ele pensa que seria adequado à época. Assim, no livro *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Grenade* de Girault de Prangey há uma gravura em que os canteiros têm murta e, nesse mesmo livro, outra em que os canteiros apresentam uma bagunça de árvores, flores e arbustos[14]. Da mesma forma, no mesmo ano, em 1837, David Robert reproduz uma estampa, em que não só se trocam as espécies das plantas, como também se muda a sua localização, colocando a zona de cultivo junto aos muros perimetrais.

Realce-se a atenção dada aos cilindros talhados em ciprestes que se vêem nas esquinas, com o remate em forma de chama, típico das podas ornamentais. Este elemento parecia não perturbar o seu desejo de aumentar o exotismo do pátio, o que pode ver-se nitidamente noutra gravura contemporânea desta, a de Wilhelm Gail, também de 1837, que ocupa um nível intermédio de mistificação fantasista, não esculpidos, mas com pouca diferença de altura, não só murta, mas também arbustos de aspecto não muito distante daquele. Há, assim, nos desenhadores românticos uma tensão dupla: desenhar o pátio como o viam, com a poda ornamental geométrica da murta, ou como julgavam ser o mais ajustado a um jardim oriental, com desordem de arbustos e flores. No momento parece que triunfara uma orientação ou outra.

A produção de imagens que mostram a idealização dos jardins orientais é muito antiga. Antes dos românticos, o jardim oriental era já um lugar de luxo e refinamento de prazeres íntimos. Van Loo, em 1773, apresenta-nos *La Sultana favorita con sus mujeres, servida de eunucos blancos y negros*,

---

13 Detenhamo-nos neste ponto: como estaria o pátio quando Laborde o viu, entre 1806 e 1808? Que plantas teria? Poderíamos incorrer num erro de análise, crendo que o pátio estava assim, tal como Laborde o desenhara, mas achamos que não! Textos de cronistas e viajantes dos séculos XV a XVIII insistem em mostrar as duas esculturas de murta, o que também nos foi mostrado na imagem mais antiga do pátio, a de Meunier, onde a murta se fazia acompanhar por algum arbusto[?]arbolito, seguramente as laranjeiras das quais nos falam alguns textos, e ciprestes. As difíceis condições vividas por Espanha no princípio do século XIX, poderiam justificar a ausência momentânea de murta, mas faltanos documentação inequívoca e os relatos de viajantes posteriores indicam-nos que o pátio estava abandonado. Mas a dúvida deixa de existir, como veremos noutros desenhos e gravuras imediatamente posteriores

14 O mesmo pode afirmar-se relativamente a outras gravuras de J. F. Lewis.

3. Gravura de Girault de Prangey, 1837.

uma cena doméstica com tapetes, almofadas e criados, sem que haja perturbação da cenografia de filiação neoclássica dos ornamentos construídos (edifício, fonte, balaustrada, copas). Opção gráfica coerente relativamente às características desta primeira etapa que temos vindo a apresentar: não há necessidade de distinguir o estilo do jardim oriental do ocidental, é a sultana, as escravas e os eunucos que o singularizam e não os elementos do jardim (traçado, vegetação, mobiliário...). Não tardaria muito para o romantismo introduzir o erotismo como elemento do jardim. Se antes era apenas insinuado, agora surge em primeiro plano, com banhos, haréns e odaliscas despidas em quiosques, tanques e ambientes de vegetação luxuriante, como se pode ver nos quadros de Ingres, como um excelente exemplo. Prazeres que são simultâneos com outros mais subtis, como a indolência da vida familiar, onde de novo se aflora a unidade jardim-intimidade-feminino, como na cena familiar do *Viejo Damasco: el barrio judío*, de Frederick Leighton (1873-1874), de um pátio oriental, onde a ausência de conotações eróticas talvez se deva ao facto de, embora oriental, se tratar de uma casa judia e não árabe num bairro de Damasco.

A Andaluzia era para os românticos o Oriente próximo e os orientalistas da segunda metade do século XIX não deixam de produzir exemplos da sua visão do jardim andaluz, um lugar de indolência e relaxamento, onde se toma chá e se joga xadrez. Um local de passeio com a amada, ocupações protagonizadas por, nalguns escassos exemplos, figurantes castelhanos e não árabes. O passeio em amena conversa é uma das actividades mais frequentes das gravuras orientalistas da segunda metade do século XIX, e a que mais abunda nas estampas dos primeiros tratados de história do jardim. Assim, na obra de Lefèvre, dois árabes passeiam por um Pátio dos Leões de escala sobredimensionada[15], ou na publicação de Arthur Mangin, em que o rei Al-Hamar, fundador da dinastia nazari que construiu o Alhambra, conversa com vários cortesãos no seu jardim, como se lê no rodapé da gravura[16]. Jardim que — como todos os jardins históricos retratados por Mangin — também é estranho, quase uma selva, em que a única planta reconhecível é uma *Opuntia ficus-indica,* cuja presença num jardim medieval seria bastante improvável, dado tratar-se de uma planta de origem mexicana.

---

15 A. Lefèvre, *Les parcs et les jardins*, Paris, 1882, p. 83.

16 A. Mangin, *Histoire des jardins ancienes et modernes*, Tours, 1888, p. 81.

Alguns orientalistas não se esquecem de retratar o jardim medieval como um cenário de poder, como é o caso de Benjamin Constant no *En Alhambra, el día después de una victoria,* de 1871. O Pátio dos Arrayanes é aqui retratado como o local onde o rei vitorioso, depois de uma batalha, escolhe a sua recompensa: um grupo de cativas cristãs despidas e assustadas. A cenografia e a estrutura deste quadro fazem lembrar outro famoso orientalista, Henri Leopold Levy, na obra *La entrada de Bonaparte en la mezquita del Cairo,* em datas muito aproximadas. Não posso deixar de observar neste par de quadros uma intenção de contraponto irónica; no quadro de Levy, Napoleão é a luz que rasga as trevas orientais, uma metáfora do poder do Ocidente sobre o Oriente, a defesa do colonialismo que se encontra em muitas manifestações orientalistas; no quadro de Constant invertem-se os termos e a brutalidade ocupa a zona da luz, onde o hierático sultão se dispõe a "iluminar" as aterrorizadas cristãs do primeiro plano. Neste exercício de inversão só se respeita um conceito, a brutalidade, dominada num caso e dominante no outro, encontra-se sempre do lado dos árabes.

A fotografia tarda em "aprender" a reproduzir cenários orientalistas, mas nos finais do século XIX não é raro encontrar fotografias com cenas de figurantes com vestes mais ou menos orientais, tanto em recriações guerreiras e cortesãs, como em efabulações mais ou menos pornográficas, das quais fazem parte, como manifestação do domínio colonial, as abundantes fotos de prostitutas árabes nuas, tiradas por franceses em Marrocos, ou na Argélia. No caso da Andaluzia, alheio à produção colonial, o erotismo nos jardins encontra manifestações de tipo mais ingénuo, com mulheres no harém, ou com abundantes cenas familiares, onde os turistas vestidos de mouros posam para eternizar-se convertidos em *boabdiles* de opereta.

Conclusões

A análise da produção gráfica indica-nos como funciona a visão dos românticos.

Primeiro, o jardim interpreta-se como primitivo, pertencente a uma cultura primária, que não é capaz de tecer as complexas elaborações do jardim do Ocidente. Assim, na visão que se dá das plantações, é manifesta uma rejeição total pela formalidade geométrica, considerando-a imprópria para um jardim ocidental. Não podemos esquecer que nessa época o jardim chinês, também oriental, é entendido como o paradigma do informal, mais paisagista, do mais livre. Vale a pena recordar que Cavanah Murphy define em 1813 o estilo do Pátio da Acequia, dizendo que (...) *os jardins são plantados seguindo um estilo chinês* (...)[17]. Quando num jardim andaluz existem plantações formais há uma tendência para as substituir por plantações livres nos desenhos, o que se pode constatar nos pátios do Alhambra, Comares, Leones, Generalife, Acequia. Esta visão não impede que os vejamos com admiração; é, em grande medida, a admiração pelo simples ao invés do elaborado, pelo natural em vez do artificial.

Segundo, sublinham-se como orientais alguns elementos singulares. Nas plantações alhambranas, chama-se a atenção para o facto de ter havido dois aspectos sistematicamente respeitados e ressaltados, as podas ornamentais feitas em ciprestes, tipicamente granadinas, em forma de cilindro com remate superior, e os gradeamentos rústicos feitos de cana, denominados localmente por "encanados". Fazem parte do oriental como as superfícies de água que se multiplicam vezes sem conta, ou, como quando se desenham jardins norte-africanos, as fontes ou pavilhões.

---

17 J. C. Murphy, *Monuments árabes en Espagne*, Granada, 1987, texto da gravura XCV.

Terceiro, o uso do jardim é sistematicamente assinalado como um lugar ameno. A opção de desenho é mostrar o seu presente. Nalguns casos mostra-se o seu passado e aí introduzem-se fantasias orientais com figuras de mouros. Na segunda metade do século XIX a essas fantasias vão-se adicionando cambiantes, igualmente fantasiosas, em construções e jardins.

Este uso prazenteiro do jardim encontra-se conotado de duas maneiras diferentes consoante se reflicta sobre o seu passado ou o seu presente; quando se situa no presente é um *locus amoenus* com figurantes granadinos com traje "local", como ciganos, monges, as "manolas" e os pobres granadinos que por ali viviam, e que eram retratados nos textos dos viajantes e que ficaram imortalizados por Washington Irving como os "filhos do Alhambra". Aparecem quase sempre sentados ou tombados pelo jardim. É também na segunda metade do século que se começa a adicionar o turista como elemento humano associado a estes jardins. De qualquer modo, o jardim nunca é encarado como um local de negócio, mas de ócio, só numa aguarela de Wilhelm Gail são retratados trabalhadores em acção, principalmente jardineiros.

Quando o jardim é imaginado no passado esse uso de *locus amoenus* é assinalado com fantasias de mouros e odaliscas, com árabes sentados, bebendo chá, fumando, tocando ou ouvindo música, em bailes... mas a estas fantasias vêm juntar-se outras duas actividades, ausentes nas visões do presente do jardim, o harém, com todas as suas referências eróticas próprias do orientalismo, e a personificação do poder, com sultões, guerreiros, verdugos e juízes marcando o lugar com a sua presença.

Gostaria de acabar com uma última reflexão. Retirei de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, o título de um dos seus versos, *Luxo, calma e volúpia,* cujo convite à viagem a uma terra de sonho de "esplendor oriental" se identifica com a fuga para Oriente. Sabemos que esse país de campos dourados e canais, de zonas húmidas e céus brumosos parecido com a China ou Arábia não se encontra em Paris; é o país de Cocagne, o país imaginário, onde se vive sem trabalhar e sem preocupações, com opulência e felicidade. É ainda Baudelaire que nos lembra num texto em prosa com o mesmo título *L'Invitation au voyage,* publicado no *Le Spleen de Paris:* (…) *Diz-se que há um país magnífico, um país de Cucanha, que sonho visitar com uma velha amiga. País singular inundado pelas brumas do nosso norte, a que poderíamos chamar o Oriente do Ocidente, a China da Europa, em que a tal ponto a cálida e a caprichosa fantasia ali tiveram livre curso, como o que é ilustrado, com engenho e paciência, repleto de delicadas flores (vegetação)*[18]. Trata-se de um país imaginário, mas é sem dúvida em Delft, na Holanda, que Baudelaire vê a pintura de Vermeer. Para imaginar o luxo, a calma e a volúpia, mesmo quando se trata do Norte da Europa, deve vestir-se de oriental para ser credível.

Era isso que os românticos, pós-românticos e orientalistas do século XIX procuravam e imaginavam nos jardins islâmicos: o luxo, a calma e a volúpia. Ainda que para estes essa visão devia mais às suas necessidades do que à realidade dos jardins, a verdade é que nisso teriam razão: o luxo, a calma e a volúpia eram parte daquilo que podiam encontrar em muitos dos jardins orientais. A mínima correcção anti-orientalista é que, para sorte de todos, o luxo, a calma e a volúpia podia-se e pode-se encontrar também em muitos dos jardins ocidentais, desde a Roma Clássica até aos dias de hoje. No máximo quando é a imaginação que lhe pode dar sustentação.

---

[18] Citado de Charles Baudelaire, *Le esplín de Paris*, Madrid, 1999, p. 71, (trad.) F. Torres Monreal.

O Jardim das Lágrimas: renovar um espaço com sete séculos de História

Cristina Castel-Branco

Sebastião da Gama escreveu no seu diário: (...) *Este Aragão é dos melhores que tive oportunidade de conhecer — inteligente e distinto. É o tipo de pessoa de quem tenho orgulho em dizer, mais tarde, 'é um dos meus estudantes' — não tenho ex-alunos. Uma vez disse que aprecio uma grande variedade de soluções na resolução de exercícios, e Aragão respondeu imediatamente: 'E você Mestre, também vai aprender connosco, certo? Nós mostramos-lhe coisas que não conhecia ou que não via da mesma forma'. Tens razão Aragão. Abençoado sejas por perceberes que é pouca a diferença entre aprender e ensinar eque em francês os dois conceitos são definidos pela mesma palavra:* APPRENDRE (...)[1].

Assim sendo, quero apresentar os meus mais sinceros agradecimentos a todos os estudantes com quem aprendi tanto ao longo destes dezassete anos de ensino da história da arte de jardins e a quem dedico esta comunicação.

O jardim da Quinta das Lágrimas, em Coimbra, exigia uma abordagem muito cuidadosa, pois é um local referido desde o século XIV, em documentos que mencionam as estruturas existentes, que ainda são visíveis, tendo sido preservada a sua autenticidade, singularidade e integridade.

1. As qualidades naturais e excepcionais do jardim

A quinta é constiuida por uma encosta íngreme que rodeia os 20 hectares de terra fértil enriquecida pelas frequentes inundações causadas pelo rio Mondego. A formação geológica da encosta é constituída por calcários, o que confere a este local um carácter único devido à abundância invulgar de água doce que nasce no sopé da encosta e corre através de três canais diferentes.

A encosta circundante assegura a protecção contra o vento, a água é abundante e o solo é rico, pelo que a vegetação existente forma uma densa mata de loureiros onde crescem espécies

[1] Sebastião da Gama, *Diário*, Edições Ética, p.133.

exóticas que encontraram aqui o seu *habitat* mais adequado: a *Ficus macrophylla,* o *Podocarpus,* a *Cinamomun camphora,* mas outras espécies do reino vegetal, como a *Sequoia sempervirens,* o *Cedruslibani*, o *Cedrus atlantica,* o *Cupressus lusitanica, a Araucaria bidwilli, a Camellia sinnensis e a Liquidambarsteraciola,* atingiram um grande porte e adaptaram-se bem ao seu novo meio ambiente. A flora natural que cobre a parte da encosta exposta a sudeste marca a sua presença através de uma diversidade taxonómica que inclui: loureiros, zambujeiros, aroeiras, folhados e camadas de vegetação rasteira que cresceram livremente, formando um denso *maquis* mediterrânico.

O palácio foi construído a um nível mais elevado para evitar as cheias, o se pode observar em postais antigos que mostram barreiras e taludes sobre os quais se construíram os edifícios. As águas do Mondego subiam e alagavam regularmente os campos, deixando os depósitos férteis, vitais para os campos que rodeavam a casa, designados por "ilhas", nos mapas antigos.

A partir do século XVI a quinta passou a chamar-se Quinta das Lágrimas e nela se cultivavam três produtos mediterrânicos tradicionais: trigo, uva e azeitona. Mais tarde, introduziram-se novas culturas trazidas de outros continentes: pomares de laranjeiras, milho e batata que ali produziam bem.

No entanto, a característica mais importante desta paisagem foi e é a água, que nasce por entre a terra e as rochas no sopé da encosta e depois das grandes chuvadas inunda os terrenos, estendendo-se até ao rio Mondego, cercando as terras mais altas e deixando para trás um lago calmo e espelhado.

Na altura das cheias a quinta mais parece uma paisagem de água, com o palácio construído numa ilha e árvores reflectidas na água, do que uma paisagem terrestre, o que também contribuía para a sua beleza única.

2. Um retrato histórico desde o século XIV

Estas características notáveis e únicas levaram a que este local fosse, previsivelmente, utilizado desde cedo e, como é frequente em Portugal, era propriedade de uma ordem monástica, a dos frades de Santa Cruz, cujo principal mosteiro se situava no outro lado do rio Mondego, em Coimbra. Nos documentos do século XIV este local é referido como Quinta do Pombal, construção que ainda hoje existe com a sua forma cilíndrica de espessas paredes.

A norte da quinta situava-se o Convento de Santa Clara, construído em 1314, e aumentado pela rainha Santa Isabel, esposa do rei-trovador, D. Diniz, que aqui decidiu viver logo que enviuvou em 1325. Os documentos mencionam, este local pela primeira vez em 1326, quando a rainha ordena a construção do aqueduto (o canal que mais tarde se chamou dos amores) para a recolha da água de duas nascentes e conduzi-la até ao Convento de Santa Clara e ao Paço da Rainha, a cerca de 500 metros, junto ao rio. Para a construção do "cano" a rainha determinou o seguinte: (...) *Item pede a dita senhora Raynha aterra hu nascem essas duas fontes e por que possa levar esta água livremente ao dito seu mosteiro de St.ª Clarae hua braça de terra a redor das ditas fontes e d ancho per o cano per o qual ha de hir a dita agua ao dito mosteiro de St.ª Clara hum covado de terra de cada parte e juntado com o ditto cano com todollos seus direitos, per que se possa servir e adubar e de mais cumprir hir vir e estar* (...). *desta seja contente a dita senhora Raynha. 26 de Junho de 1326* (...)[2].

[2] 26 de Junho de 1326 citado in António de Vasconsellos, in *Inês de Castro*, 1928.

Este canal ainda hoje leva água ao longo de um muro e todo o conjunto se encontra em restauro. A rainha ficou para a história como Santa Isabel, a Rainha Santa, conhecida pelo Milagre das Rosas que se resume de seguida. D. Diniz havia proibido a rainha de fazer caridade dando aos pobres tudo o que podia e surpreendeu-a a desobedecer, perguntando-lhe o que trazia no regaço. A rainha respondeu "São rosas, meu senhor" e o pão transformou-se miraculosamente em rosas. Para o restauro do jardim da área medieval da Quinta das Lágrimas este episódio acabou por desempenhar um papel importante, cobrindo-se de rosas grandes terliças.

É de salientar, também, a existência de uma lenda semelhante na história da monarquia húngara com a rainha Isabel da Hungria, que era a tia-avó da rainha santa.

Ainda no século XIV, a quinta foi palco da trágica história de amor entre D. Pedro, neto da rainha santa, e D. Inês de Castro, a aia da sua esposa. (...) *O príncipe Pedro, filho de Afonso IV, casou com uma princesa espanhola, Dona Constança. A atraente Inês fazia parte do seu séquito, tendo idêntico charme, graça, berço e beleza facial* (...)[3]. A Quinta das Lágrimas foi o seu refúgio amoroso e este lugar tranquilo ainda hoje mantém uma atmosfera propícia ao amor e à sedução.

Em 1355, o rei mandou matar Inês por razões em que a política se intermeia com exegeses e morais. Cinco anos depois (...) *o príncipe Pedro ascendeu ao trono e vingou-se horrivelmente daqueles que perseguiram a sua amada. Inês tinha sido sepultada no Convento de Santa Clara, mas ainda assim o novo Rei desenterrou o seucorpo, vestiu-a com roupas reais, coroou-a com um diadema e cobriu-a de jóias. Em seguida colocou o seu corpo em decomposição num trono do Mosteiro — a Igreja de Alcobaça, e todos os cortesãos tiveram de ajoelhar-se e beijar a mão cadavérica da sua rainha* (...)[4].

Pedro mandou construir um túmulo para a sua esposa, que deveria ficar à frente do seu próprio sepulcro e as suas palavras passaram a ser um símbolo de amor eterno. Ainda hoje se podem ler as suas palavras cinzeladas em pedra: "Até ao fim do mundo" e assim Inês se tornou rainha, depois de morta. Esta história inspirou várias gerações de poetas, pintores e dramaturgos, dando origem a títulos famosos como *La Reine Morte*, de Henri de Montherland, e a um trabalho sério e volumoso, que inclui todos os escritos publicados por Adrien Roig, em 1986, com o título *INESIANA*.

As esculturas do túmulo de D. Pedro, testemunho dos melhores artistas do gótico português, foram cuidadosamente analisadas para este trabalho. Numa rosácea de pedra talhada são descritos em pormenor os episódios do amor de Inês e Pedro que inclui a tragédia do final, mas também retrata o quotidiano de um casal na corte medieval. Inês e Pedro, a lerem juntos, a acariciarem-se e ainda Inês com uma criança ao colo, perto de uma fonte. É notória a semelhança entre a Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas e a que foi esculpida no túmulo de Pedro.

3. A Fonte do Amor na Quinta das Lágrimas: quando o jardim se transforma num poema

No século XVI, o famoso poeta Luís de Camões cantou a história de Pedro e Inês, passada junto das fontes n'*Os Lusíadas* (poema épico que é considerado um dos expoentes máximos da cultura portuguesa). N'*Os Lusíadas*, a fonte que nasce nas rochas passou a chamar-se "Fonte das Lágrimas", como se a natureza em redor tivesse chorado após o assassinato da bela amante de D. Pedro. Esta forte imagem, criada pela analogia da água da nascente com as lágrimas do

---

3 Ethel Hargrove, *Progressive Portugal*, London, Werner Laurie Ltd, 1895, p. 56.

4 Martin Hume, *Through Portugal*, London, Grant Richards, 1907, p. 134.

sofrimento choradas por toda a natureza, no lamento pela perda de um amor imenso, deu um cunho tão absolutamente poético à palavra Lágrimas que esta se tornou intemporal, conferindo ao nome "Quinta das Lágrimas", uma aura poética.

Relembremos aqui o verso mais profundo que Camões escreveu sobre este tema e que foi gravado na pedra ao lado da Fonte das Lágrimas:

(...) *O nome e reputação que inda dura*
Dos amores de Ignes que ali pasarão
Vede que fresca fonte rega as flores
Que lágrimas são água, e o nome amores (...).

4. O século dos avanços tecnológicos: quando a água se transforma em energia

No início do século XVII começaram a surgir referências documentais a muros, reservatórios e a um sistema hidráulico completo utilizado no funcionamento de um moinho e de uma prensa de azeite. Este sistema tem também origem na mencionada poética Fonte das Lágrimas e na sua abundante água que, no século XVII, se tornou útil através da recolha e transporte para a produção de energia necessária à moagem e à prensagem.

O primeiro elemento característico a ser construído foi o lago, um verdadeiro reservatório de água para onde corriam duas nascentes. As primeiras referências a este lago datam do século XVII, quando a quinta pertencia ao (...) *Dr. Rui Lopez da Veiga, Professor de Direito na Universidadede Coimbra, que viveu na quinta com o seu filho, por volta de 1600, numa época em que o soberano de Portugal era o Rei espanhol Filipe II. Foram feitos então vários melhoramentos: construíram-se muros em redor da quinta, uma casa senhorial com uma capela e uma pequena barragem para um moinho de água* (...)[5].

As águas da Fonte das Lágrimas e de outro canal mais a sul, perto de um enorme plátano, eram levadas até este grande reservatório de água (34 x 70 metros), que julgamos nunca ter sido desactivado pois até aos anos sessenta do século XX se fez azeite com a água trazida a partir dele. O actual lago, de 1020 m^3, é, muito provavelmente, a pequena barragem construída inicialmente para o moinho de água. Os moinhos eram movidos pela queda da água na grande roda construída junto do canal que atravessa o prado, transportando a água ao longo do topo de um muro de pedra. No lagar, junto do palácio as grandes pedras de moagem produziam farinha de trigo e azeite, e o palácio era abastecido com esta água.

Hoje em dia, a água corre do grande tanque a três níveis: no topo do muro, a meio e ao nível do chão. O edifício foi demolido, mas mantiveram-se as oito mós, o lagar, assim como os muros e o tanque de lavagem de roupa. As pedras foram deixadas como esculturas sobre a relva ou embutidas em sebes de ciprestes, como memória do lagar, permitindo, hoje, ter uma ideia da dimensão desta produção que, de acordo com alguns documentos da época, garantia, seguramente, uma confortável estabilidade financeira aos seus donos, através da venda de farinha e azeite.

---

5 António de Vasconsellos, *Inês de Castro*, Porto, Marques Abreu, 1928, p. 149.

5. Uma abordagem científica da paisagem da Quinta das Lágrimas: século XVIII e início do século XIX

No século XVIII, Coimbra, cidade universitária, recebe vários viajantes, entre os quais Link, um cientista que acompanhou uma expedição botânica do conde de Hoffmannsegg, na sua qualidade de curador do Jardim Botânico de Berlim, e admirou com olhos de cientista a qualidade da paisagem. Começou por descrever rigorosamente o vale do rio Mondego, as estruturas geológicas, mas abandonou a sua linha de pensamento racional para exaltar a beleza das fontes e jardins da Quinta das Lágrimas, e a história fantástica do amor de Inês e Pedro.

Já no século XIX surge um novo interesse pela botânica através dos esforços de Brotero (um conhecido cientista botânico português), que escreveu a primeira *Flora de Portugal* e descreveu o *Cupressus lusitanica* que existia perto da Fonte das Lágrimas e que ainda se mantém de pé. (...) *Temos algumas árvores dessa espécie em Coimbra, perto da fonte das "Lágrimas"* (...) *espalham-se facilmente quando as sementes são de cones de conífera novos* (...)[6].

Foram também registadas para a posteridade as memórias da visita efectuada pelo duque de Wellington, em 1820. Este foi recebido por D. António Osório Cabral, o proprietário da Quinta dasLágrimas, durante as Guerras Peninsulares e consta ter plantado as duas *Sequoias sempervirens* perto do Canal dos Amores e encomendou uma placa com os poemas de Camões, para ser colocada perto da Fonte das Lágrimas.

Durante o século XIX foram feitos vários melhoramentos no palácio e foi concebido e plantado um jardim romântico por trás da capela. Existem desenhos que mostram o novo eixo de acesso à casa, o novo portão e as várias árvores que foram plantadas, tal como é referido no actual conjunto de árvores.

Mais importante e crucial para este congresso: perto da mina em arco gótico (mandada construir pela rainha santa e donde sai a água para o Cano dos Amores) foi construída a sua interpretação romântica, um arco neogótico duplo. A proximidade destes dois elementos separados por quinhentos anos, mas com o mesmo estilo (e neo-estilo), é muito rara e confere a este jardim o seu carácter único e a sua forte autenticidade.

6. Como abordar o restauro deste jardim?

Tendo em consideração tantas referências históricas evocando o valor do sítio, como iniciar o restauro deste jardim?

Alguns elementos estão documentados e ainda são visíveis; o mais antigo é o Canal dos Amores que transportava a água até ao convento. A sua estrutura em pedra com cerca de 60 metros de altura é a de um canal com dois níveis: um fechado que corre dentro de telhas seguidas, o outro corre a céu aberto numa largura total de cerca de 60 centímetros. Os muros de pedra que serviram para conter a inclinação natural do terreno e criar uma zona plana ainda existem e a irregularidade da sua construção revela uma origem medieval. O canal subterrâneo, denominado "mina", tem uma entrada esculpida em arco gótico, confirmando assim a época do documento que a menciona: 1326. Ainda o pombal, de forma cilíndrica, embora tenha sido remodelado mantém umas espessas paredes e um telhado próprio.

---

6 Cristina Castel-Branco, *Felix Avelar Brotero*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004.

Segue-se a história de amor de Inês e Pedro que dá a este jardim um valor único pois está documentado o período de vida de Inês no Paço da Rainha, junto ao Convento de Santa Clara. Os aspectos míticos e culturais, que são tão importantes para a história portuguesa, têm de ser enfatizados e clarificados através dos trabalhos de restauro, tendo em atenção que, de acordo com Duby, o amor como acto de sedução foi inventado na Idade Média e o jardim era o seu refúgio favorito.

Esta ideia do jardim como um altar ao amor, que foi visitado por multidões durante cinco séculos, foi uma das principais referências para o restauro do jardim. Era necessário criar um ambiente pacífico, com todos os ingredientes de um lugar agradável, tal como aqueles que são representados nas iluminuras dos documentos medievais, protegidos por muros e onde todos os sentidos podem apreciar o som da água, os cantos dos pássaros, o perfume de plantas aromáticas, a sombra ou o sol a acariciarem levemente a pele e a paisagem, com as deliciosas composições de cor e luz. Algumas ilustrações medievais posteriores revelam imagens de alegria e felicidade em eventos musicais, espectáculos de dança, banquetes e festividades, mas neste trabalho de restauro não se pode tocar em nenhum dos elementos originais. Estas estruturas apenas podem ser limpas. É necessário também construir um agradável jardim interior, mas este apenas pode ser criado através da interpretação do local, porque não existem quaisquer vestígios. Este lugar deve aludir ao amor.

Tem, também, de se completar a história de Inês e Pedro numa área mais misteriosa, não só a própria história de amor como igualmente o que se conhece acerca desta: a ideia da lamentação e do sofrimento que, frequentemente, acompanham o amor e o reverso deste, que foi designado, brilhantemente, pela palavra Lágrimas — que daria nome à fonte e, posteriormente, à quinta e ao actual hotel. Ainda se pode ver uma das mais importantes características da fonte, que é referida em vários livros sobre esta construção: (...) *meia dúzia de pedras, que ficaram cobertas com uma espécie de ferrugem vermelha devido às propriedades minerais da água; e a raiz bastante comprida, flexível e sedosa de uma erva aquática; como se fossem o sangue e um pedaço de cabelo do mártir real* (...). Criou-se uma lenda secular segundo a qual foi este o local do assassinato em que se derramou o sangue de Inês na água. É aqui que o ponto forte da história atinge o seu auge; as pedras estão lá, a água corre e o tanque reflecte as árvores majestosas que o rodeiam. Existem referências a um cipreste neste local desde o século XVIII, sob o qual foi colocada uma placa em que se pode ler um apropriado excerto d'*Os Lusíadas*, de Camões.

No entanto, era igualmente importante manter e assinalar a presença da água como elemento central desta paisagem. O lucro agrícola dos seus proprietários aumentou através da utilização de um grande e poderoso moinho onde se produzia azeite. A água é um elemento essencial à vida que, por vezes, se pode tornar nocivo quando em excesso. Não só o canal tinha sido importante para a produção de energia, como também para uma drenagem capaz, necessária para a protecção dos edifícios mais adiante.

O desafio seguinte consistiria em determinar o que fazer com o conjunto de árvores que datam do século XIX, em particular com as três espécies gigantes: o *Podocarpus*, a *Cinamomum camphora* e a *Ficus macrophylla,* todas com cerca de 20 metros de diâmetro. Cresceram ao ponto de darem sombra a grande parte do jardim. O lago sinuoso, cercado por uma vegetação rasteira que cresceu demasiado, perdeu o seu encanto original, a velha pérgula de rosas, toda a flora luxuriosa em redor, com espécies de diferentes épocas e origens.

7. O projecto: análise, síntese e proposta

Esta fase de recolha de documentação e análise do local baseia-se num artigo de Cármen Añon, intitulado "Metodologia anterior ao projecto de restauro".

Em síntese, a partir do programa de restauro para o jardim, estabeleceram-se as seguintes acções:

1 – Um restauro dos canais, (dos Amores e das Lágrimas) muito cuidadoso, com as argamassas apropriadas, devendo-se contratar especialistas em construções em pedra e cal para garantir a sua impermeabilização. Todo o canal deve ser visível e as raízes da *Ficus* devem ser podadas para evitar a sua destruição.
2 – Todas as espécies plantadas no terreno à volta do canal devem aludir à rainha Santa Isabel; as ervas aromáticas que se cultivavam nos conventos da Idade Média e as rosas devem ser abundantes nesta área. Tal como é mencionado no seu documento, o canal é rodeado por um covado de terra agrícola, pelo que devem aí ser plantados vegetais da Idade Média. Os muros de pedra solta devem ser restaurados para serem vistos com a sua simplicidade original.
3 – O *hortus conclusus* pode ser interpretado e construído de modo a que se crie uma atmosfera propícia ao amor: um recinto murado, com áreas de sol, de sombras e limites irregulares; o *loecus amenus* com água numa fonte central. Na Idade Média os canteiros misturavam as plantas de flore com os vegetais e plantas aromáticas. O local tem de tirar partido do canal do século XIV devendo-se encontrar uma forma de utilizar a água para rega a partir do mesmo.
4 – A partir das imagens das iluminuras e livros desta época se fará a "interpretação de um jardim medieval" recriando (como diz Michel Racine a partir de uma pauta de música) uma atmosfera com elementos copiados a partir de iluminuras e gravuras: a pérgula com vinha, a fonte antiga que foi transportada dos limites da quinta para dentro deste jardim. A tenda existia e tinha de ser integrada, tapando-a com treliças de rosas.
5 – A mata tornou-se demasiado cerrada e não deixava atravessar a luz. Um quadro do século XIX mostra um arco e aberturas de luz por entre a mata que tinham de ser redescobertos.

Ao longo de dois anos de pesquisa conseguiram-se identificar e propor quatro áreas diferentes com alusões a quatro períodos diversos, de modo a serem criados espaços com carácter próprio no jardim.

Foram criadas as seguintes áreas de restauro em consonância com os elementos existentes:

1 – O jardim medieval, situado perto do Canal do Amor, uma reconstrução histórica efectuada nas imediações da "mina" e do arco gótico de 1326 ligada ao Canal do Amor, recorrendo à parcela de jardim irregular adjacente.
2 – O restauro do canal que levava a água para o lagar a partir da Fonte das Lágrimas do século XVI, e do lago grande .
3 – Em relação ao jardim romântico do século XIX, com a sua magnífica colecção de árvores exóticas, pretende-se implementar uma solução que passa pela renovação e ênfase dos lagos irregulares.
4 – A mata que encima estes jardins apresenta um palco misterioso e sombrio. Este deverá ser limpo, sendo também necessárias uma definição e reparação da estrutura de caminhos e uma estratégia de replantação que faça justiça ao desenho do século XIX.

8. O resultado de imagens que recriam um local através de um período de interpretação

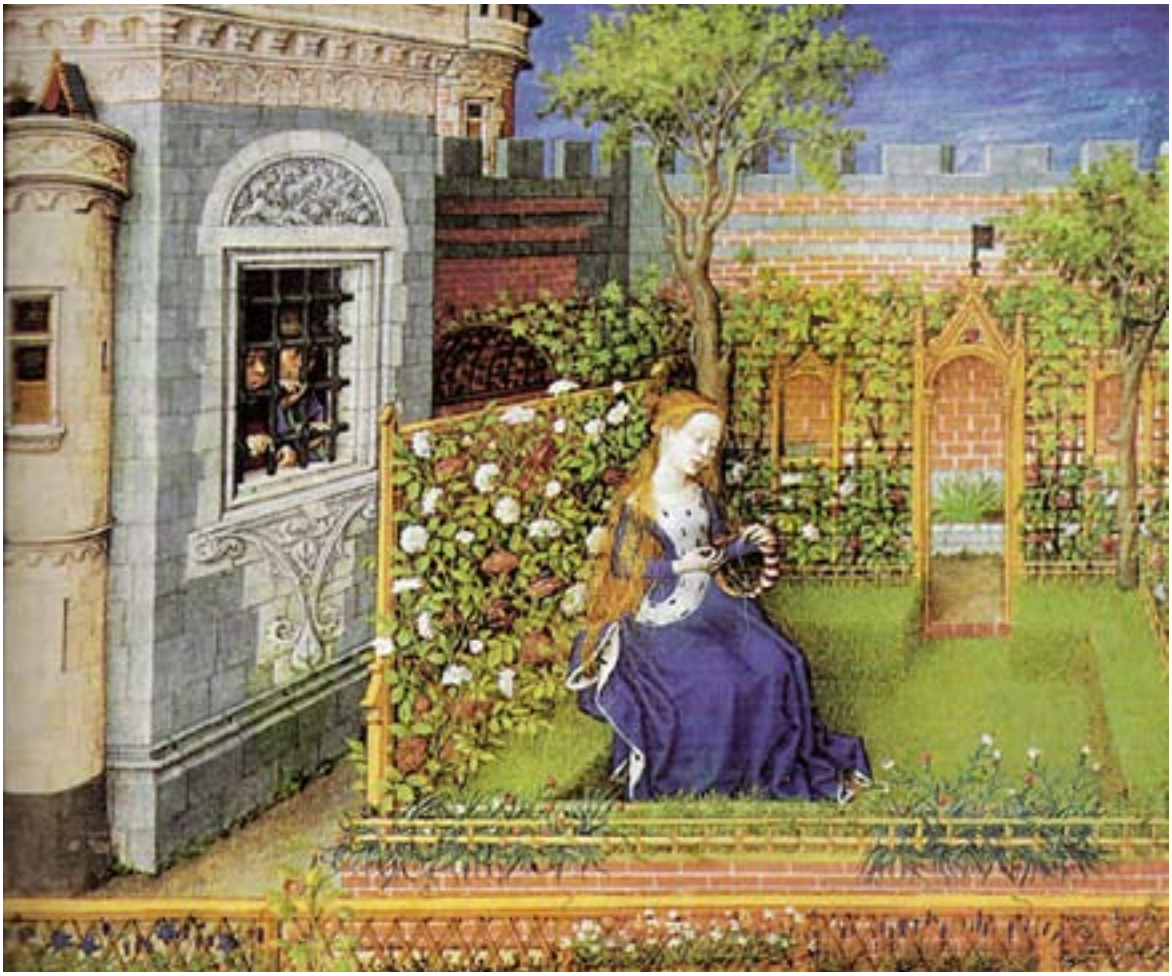
1. Entrada na pérgola do Jardim Medieval da Quinta das Lágrimas.

2. O jardim de flores e plantas aromáticas é também uma horta de vegetais.

3. Christine de Pisan, *A Cidade das Mulheres. Livro do Duque dos Amores Fiéis*. Imagem de detalhe que permitiu uma interpretação actual do jardim medieval.

4. René d'Anjou, Jean Tavernier, *Países Baixos.* Pintura sobre pergaminho, 1458. Pormenor da fonte hexagonal muito semelhante à fonte octogonal existente na Quinta das Lágrimas e transposta para o jardim medieval.

5. Fonte octogonal e a sua pedra de água original.



6. Bancos de relva e treliças que inspiraram a execução dos pormenores do jardim medieval.

7. Fonte das Lágrimas, pintada por Cristino da Silva em 1858.

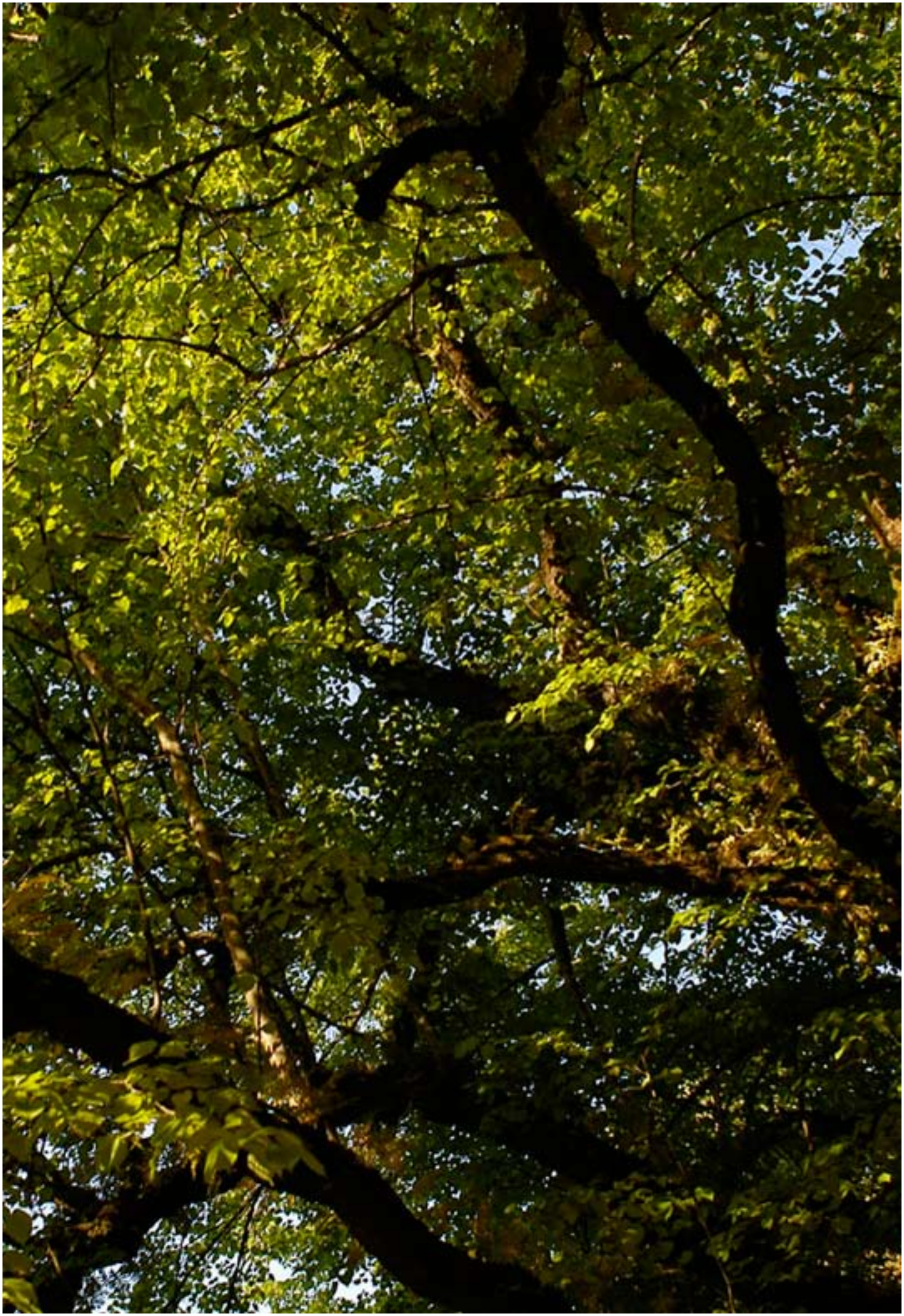
8. História de Simona e Pasquino. Boccacio, *Decameron*, 1432.

9. A entrada no jardim medieval faz-se pelo portão de madeira semelhante ao das iluminuras.

9. Novos usos: os visitantes do jardim, os anfitriões hoteleiros e a preservação do jardim como um monumento

Nesta fase final era necessário ligar todas as áreas e definir a rede de acessos para os turistas e os acontecimentos que devem animar esta paisagem aquática. A renovação começou pela reconstrução do jardim medieval ao longo do canal de água. Foram seleccionadas cinquenta espécies medievais, arranjos florais e vegetais, quadrangulares e rectangulares, assentos de relva, e construiu-se e plantou-se uma pérgula para se criar a atmosfera dos quadros e gravuras medievais. Foi recolocada aqui uma fonte e uma bacia octogonal do século XVI, dando às árvores existentes o complemento de água omnipresente em todas as representações de jardins medievais: a *fons sapie* ou *fons vitae.* Foi renovada, e integrada com latadas de rosas trepadeiras, uma tenda que existia anteriormente e era usada em festividades (ver o 19.º artigo da *Carta de Florença*). Passou a ser um jardim fechado tal como todos os *hortus conclusus* devem ser.

Este restauro pretendia homenagear o lugar que serviu de palco a um grande amor. Muitos outros amantes e histórias de amor, como Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta, passaram por cenários criados pelos seus autores, alimentando um mito que perdurou e se estendeu a todo o planeta. Esta época e este lugar não fazem parte de um cenário inventado. A Quinta das Lágrimas é um lugar autêntico e real, onde o amor, as lágrimas e a própria vida assumiram proporções intemporais, valorizando-a como a nenhum outro espaço. É o lugar real em que uma também real história de amor deixou a sua marca e os visitantes ainda a sentem a pairar no ar.



Os jardins na literatura portuguesa da Idade Média

Aníbal Pinto de Castro

Há, no conjunto das leituras feitas durante a infância (pelo menos comigo assim sucede...), passos que ficam a constituir pequenos quadros que perduram na memória para o resto da vida. Foi o que aconteceu quando a minha prezada colega e amiga, Cristina Castel-Branco, me convidou a participar neste congresso sobre O *Jardim Medieval e as suas Interpretações Românticas.*

Lembrei-me de um passo d'*O Bobo*, de Alexandre Herculano, publicado pela primeira vez n'*O Panorama,* entre Janeiro e Fevereiro de 1843, onde o narrador imagina um jardim pênsil do paço régio situado no interior do Castelo de Guimarães que, ao nível do desenvolvimento da acção, se vai transformar num espaço fulcral daquilo a que Vitorino Nemésio chamou (...) *a fragilidade aérea e imolada de Dulce* (...), naquele ano longínquo de 1128[1].

É no capítulo sexto e vale a pena transcrever o passo: (...) *À esquerda da sala de armas uma pequena porta dava passagem para o extremo e escuro corredor, em cujo topo havia outra porta fechada: o conde tirou uma chave, abria-a e, cerrando-a após si, os dois cavaleiros se acharam em uma espécie de jardinzinho pênsil, assentado sobre uma alta arcaria, que ligava uma das torres do castelo com os paços da bela infanta. As câmaras desta, e os aposentos habitados pelas suas damas e donzelas, cercavam por dois lados este pequeno terrado coberto de flores e arbustos viçosos. Um desses engenhos árabes que ainda hoje cobrem o solo da península e fertilizam as nossas veigas e pomares, ministrava constantemente àquele ameno horto, de um poço profundíssimo talhado no rochedo em que repousavam os fundamentos do castelo, água cristalina, que ao cair num tanque de mármore sussurrava brandamente. Junto dele um salgueiro copado formava uma espécie de caramanchão sobre um banco de pedra* (...)[2].

---

1 *O Bobo*, revisão e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Livraria Bertrand, 1972, p. xv. Desta edição me servirei.

2 *Ibidem,* p. 77. Para a fina interpretação que Vitorino Nemésio deu a esse espaço, veja-se todo o capítulo oitavo e, em particular, as pp. 101 e seguintes, de que lembro ainda este passo: (...) *o reflexo do tanque em que as estrelas se espelhavam guiara o cavaleiro para aquele sítio. Pelas ruas tortuosas que giravam por meio dos arbustos, e por entre os canteiros das flores, Egas chegara junto ao poial escondido no caramanchão fechado. Em vez de se acalmar a agitação que lhe despedaçava o coração, este bateu com mais violência ao entrar ali. Tudo estava como dantes, o céu, a noite, o jardim: só um amor de mulher mudara: mas esse amor fora para ele o universo, e o que via em redor de si não era mais do que uma imagem mentirosa da realidade, lançada sobre o túmulo do passado, sobre as ruínas da sua íntima existência. Nas recordações de outrora havia para ele indizível saudade, mas saudade árida e atroz, sem consolação nem lágrimas* (...) (pp. 101-102).

Este texto representa bem o tema do nosso colóquio. Entendo, porém, que muito conviria estabelecer previamente, pelo menos em breve síntese, o ponto de partida para os ulteriores tratamentos do tema nas literaturas modernas. E foi assim que parti dele para a indagação do jardim, como tema ou motivo da literatura medieval portuguesa, embora sem deixar de me situar no âmbito peninsular, pois na produção poética desta época não é fácil nem metodologicamente aconselhável separar em partes marcadas pelo uso de formas idiomáticas nacionais um todo cultural e estético, onde elas, pelo recurso ao latim e à tradução, bem como pela competência múltipla dos falantes, não tinham lugar.

Se bem reflectirmos na questão, o *jardim,* na sua polissemia poética e simbólica, remontava ao *Génesis*[3]*,* quando Deus, segundo as palavras do Texto Sagrado, (...) *plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que havia formado* (...) *fez brotar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida estava no meio do jardim, assim como a árvore do conhecimento do bem e do mal* (...) *o Senhor Deus levou o homem e colocou-o no jardim do Éden, para o cultivar e, também, para o guardar* (...)[4] e, a partir de então, o jardim ocorre, com significativa frequência, ao longo da literatura vetero e neo-testamentária como símbolo da perda da inocência angélica do homem e da beleza de todas as criaturas e lugares. Veja-se, como exemplo, este passo do *Cântico dos Cantos:*

(...) *És um jardim fechado, minha irmã e minha esposa, um jardim fechado, uma fonte selada.*
Os teus rebentos são um pomar de romãzeiras com frutos deliciosos,
com alfenas e nardos,
nardo e açafrão,
cálamo e canela,
com toda a espécie de árvores de incenso,
mirra e aloés,
com todos os bálsamos escolhidos.
És fonte de jardim, nascente de água viva que jorra desde o Líbano (...)[5].

Daqui passou o motivo a toda literatura patrística por caminhos que se torna, neste momento, impossível traçar. Também da literatura greco-latina ele não esteve ausente, sobretudo a partir da sua configuração como o *locus amoenus* que, segundo Sebastião Tavares de Pinho, (...) *desde cedo serviu para designar a paisagem e ambientes literários em que germinava a poesia pastoril em particular e o lirismo amoroso em geral* (...)[6]. Apesar de ocorrências esporádicas em poetas anteriores, como Teócrito, é, porém, Virgílio o seu verdadeiro difusor, quer nas *Geórgicas,* quer nas *Églogas* (sobretudo graças à leitura do Comentário de Sérvio) e, a partir dele, se difundirá por todas as literaturas europeias, principalmente desde os alvores do Renascimento.

---

3 Veja-se, a este propósito, Jean Delumeau, *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delicias*, Lisboa, Terramar, 1994.

4 *Génesis*, 2, 8-15.

5 *Cântico dos Cantos,* 4, 12-15. *Hortus conclusus, soror mea, sponsa,/ hortus conclusus, tons signatus./ Emissiones tuae paradisus malorum punicorum,/ cum pomorum fructibus, cypri cum nardo./ Nardus et crocus, fistula et cinnamomum,/ cum universis lignis Libani;/ Myrrha et aloe, cum omnibus primis unguentis./ Fons hortorum, puteus aquarum viventium,/ quae fluunt impetu de Libano.§*

6 *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. III, c. 224.

É por demais evidente que, independentemente do género que consideremos, o jardim (também designado por horto e por vergel ou virgeu) constitui uma realidade bem diferente da floresta, cujas funções e valores poéticos deram lugar a um valioso conjunto de estudos intitulado *Il Bosco nel Medioevo*[7]. Apesar de até hoje, que eu saiba, as abordagens ao jardim medieval se terem circunscrito a aspectos técnicos ou de âmbito muito específico, e muito poucos para esta época[8], não é, porém, esse o tema que me proponho desenvolver; preferia restringir-me ao jardim como conjunto, natural ou artificial, destinado a concretizar, em termos de urbanismo, o *locus amoenus,* nos vários géneros literários desse período.

É certo que os textos literários são escassos a esse respeito, outras formas de expressão, porém, havia para lhe dar visibilidade. Refiro-me em especial à iluminura. Dos muitos exemplos que podia apresentar, lembro o livro *The Bedford Hours* (Paris, c. 1423), em cujo fólio 288 verso se pode ver uma escadaria que conduz do salão nobre, de uns paços onde conversam damas e cavaleiros, para um terreno plantado de pequenos arbustos floridos e semeado de flores[9].

E havia ainda, claro está, para além dos jardins dos claustros monásticos, uma tradição arquitectónica que vinha do *impluvium* da *domus* latina e dos pátios floridos da casa árabe, tal como se pode ainda admirar hoje no Palácio de Alhambra, em Granada. Gostaria de sublinhar que, sendo embora expressões plásticas do tema, estas figurações ou realidades muito contribuíram para dar ao jardim, na vida quotidiana e no próprio urbanismo medievais, os significados múltiplos que ele viria a assumir, segundo os modernos conceitos de recepção estética. Voltemos, porém, à literatura *stricto sensu.*

Apesar do encanto que hoje encerra para quantos a lêem ou musicalmente executam, a poesia trovadoresca recorre mais ao sugerir do que ao descrever. Deste modo, pressentimos muito mais vezes a presença do jardim como enquadramento ou símbolo do que como "representação"; mas não o encontramos descrito, ainda que sumariamente. Veja-se, como exemplo excelente desta realidade, a cantiga de D. Dinis (150 do CV e 547 do CBN) que começa:

(...) *Vi oj'eu cantar d'amor*
en un fremoso virgeu
ũa fremosa pastor,
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi,
e por en dixi-lh'assi.
"Senhor, por vosso vou eu" (...)[10]

ou a paralelística do mesmo autor, que começa:

---

7 *Il bosco nel Medioevo*, a cura di Bruno Andreolli e Massimo Montanari, Bologna, Editrice CLUEB, 1988.

8 Vejam-se, de modo especial, A. Alphand, *L'art des jardins: pares, jardins, promenades. Études historiques, príncipes de la composition des jardins, plantations*, Paris, J. Rothschildpes; Alain Abbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste: essai sur le thème du roi em majesté*, Genève, Slatkins, 1987; ou John Harvey, *Mediaeval Gardens*, London, Batsforf, 1990.

9 Veja a respectiva imagem reproduzida nos *Treasures of the British Library*, compiled by Nicolas Barker an the Staff of the British Library, London, 1988, p. 121.

10 *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, por José Joaquim Nunes, nova edição, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, voI. II, p. 3.

(...) *Amad'e meu amigo, valha Deus!*
vede la frol do pinho
e guisade d'andar.
Amigu'e meu amado,
valha Deus!
vede la frol do ramo
e guisade d'andar (...)[11].

Nos cantares de gesta, de que a literatura portuguesa é hoje penosamente pobre, haveria por certo descrições de jardins mais ou menos desenvolvidas. Lembro a este propósito o quadro em que a mulher e as filhas do Cid contemplam Valência dos terraços do alcázar:

(...) *Adelinó mio Çid con ellas en Alcácer,*
allá las subie en el más alto logar.
Ojos vellidos catan todas las partes,
miran Valençia cómmo yaze la çibdad,
e dei otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand,
e todas las otras cosas que eran de solaz (...)[12].

Mas desses textos de gesta perdura farta herança no romanceiro tradicional. Basta lembrar romances como aquele que começa:

(...) *Estava a bela infanta, no seu jardim assentada,*
Com um pente d'oiro fino seus cabelos penteava (...);

Ou aquele outro sobre o martírio de Santa Iria:

(...) *Estava Iria a bordar numa almofada,*
passou um cavaleiro que lhe pediu pousada (...).

Mais explícito aparece o jardim cultivado na historiografia. Vejamos alguns breves exemplos. Assim, no capítulo XIII da *Crónica Geral de 1344,* desejando sublinhar as excelências de Espanha, o narrador vai sucessivamente pondo em relevo as (...) *muytas nobrezas, as quaees nom podem seer comtadas* (...): os rios, a abundância de fontes, os bons ares, os (...) *altos montes e grandes serras, muytos e anchos valles e booscos de grandes proveytos* (…) *terras muy chãas, campos muy largos que levam muytos fruytos assy tẽporãaos e sorodios* (...), enfim (...) *todallas cousas que os homẽes podem cobiiçar pera se manteerem, todas som achadas em Espanha. Por todas estas nobrezas que dizemos ha en ella, forom algũuns que diseron que Espanha era tal como o paraiso de Deus* (...); regada por nove rios, havia entre eles (...) *grandes serras e montes e chãaos e logares muy fructiferos, ca ho humor dos rios lhe faz levar muytos fruytos e em grande avondamẽto* (...), graças a fontes,

---

11 *Ibidem*, p. 22.

12 *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulário*, ed. de Menéndez Pidal, 3.ª edição, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, vol. III, p. 1086.

a represas e outras muitas maneiras de regar[13]. Depois, para a caracterização das muitas cidades nela edificadas, recorre ao mesmo processo. Assim, acerca de Córdova, diz que (...) *he cercada de muy boas hortas e as arvores pendem sobre a vylla e dam muy saborosos fruytos pera comer e som muy altas polo aar em que ha grande bondade; e ha hi arvores de muytas naturas* (...)[14]; de Jaén diz que (...) *ha en sy as bondades da terra e ha hi muytas arvores e muytos regadyos e fontes muytas e muy boas* (...)[15]; de Seja diz que (...) *he muy boa terra e de boa sementeira e de muy boa criança e he muy boa terra de collmeas que ha hi froles muy boas e proveytosas peras as abelhas* (...)[16]. E assim por diante.

Fernão Lopes também não desaproveitou o tópico. Acontece até que, na *Crónica de D. Fernando,* encontramos um dos mais perfeitos exemplos do jardim no interior da casa onde, aqui em Coimbra, se aposentava D. Maria Teles. O melhor é citar o texto: (...) *Em isto a alva começava d'esclarecer e trigava-sse a manhã pera viir. Hora assi aveo, como suas tristes fadas mandarom, que o iffante com os seus aa porta, e hũua molher que aviia de lavar rroupa destrancou as portas e abrio-as de todo; e assi como forom abertas logo os do iffante sobirom acima a hũua salla hu sse fazia hũu virgeu de laranjeiras e outras arvores, apartarom o iffante Diego Affonso e Garcia Affonso* (...)[17].

É curioso verificar como, embora de modo implícito, o tema não está ausente de outros textos cronísticos de Quatrocentos e em contextos algo diferentes dos habituais. Basta recordar o capítulo LXXXIX da *Crónica da Tomada de Ceuta,* de Gomes Eanes de Zurara, onde o narrador enfatiza o (...) *grande pranto que os mouros faziam sobre a perdiçom da sua cidade* (...)[18].

As novelas de cavalaria ofereceram, sem sombra de dúvida, outro veio de transmissão do tema dos jardins, apesar da preferência que as personagens, sobretudo quando investidas nas funções de narradores, davam às aventuras das pelejas, encontros e desencontros dos cavaleiros que deixavam na sombra da indeterminação as mulheres, que eram, afinal, o objecto da sua *quête* amorosa. Seria arriscadíssima aventura metermo-nos agora pela *selva oscura* à sombra da qual o género se desenvolveu ao longo de toda a Idade Média. Retomemos apenas, para o demonstrar, a leitura do *Amadis de Gaula,* que foi verdadeiramente a matriz definitiva desse género que tão longa fortuna iria ter até ao barroco[19].

Para além de referências ocasionais que seria longo e porventura desnecessário aqui aduzir, queria sublinhar um aspecto que me parece de singular significado. É que jardim (ou horta) não representa apenas aí o cenário do encontro amoroso ou o refúgio acolhedor das penas e alegrias da vivência das paixões entre donzelas e cavaleiros. Serve também de pretexto, ou enquadramento, para a demonstração, no plano do comportamento visível, de todas as transformações que o amor provoca no cavaleiro enamorado.

Independentemente dos problemas levantados pela sua autoria e língua original, tivera a novela uma longa e larga difusão na Península Ibérica, sobretudo a partir da edição da versão

---

13 *Crónica Geral de Espanha de 1344*, edição crítica do texto português de Luís Filipe Lindley Cintra, Lisboa, INCM, vol. II, pp. 39-40.

14 *Ibidem*, p. 43.

15 *Ibidem*, p. 47.

16 *Ibidem*, p. 65.

17 Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica de Giuliano Macchi, Lisboa, INCM, 1975, p. 370.

18 Edição de Francisco Maria Esteves Pereira, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1915, pp. 237-241.

19 Veja-se a excelente dissertação doutoral de Isabel de Almeida, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Lisboa: [sn], 1998, texto policopiado.

castelhana promovida em 1496, em Sevilha, por Garcia Ordonez de Montalvo[20]. O jardim dentro dos paços servia quase sempre de encobrimento à prática de actos nascidos da paixão amorosa, que desafiavam as leis sociais, humanas ou divinas. Veja-se, a comprová-lo, este passo do capítulo LIII do Livro II. Aproveitando uma ida ao mosteiro de Miraflores em busca de consolação para as suas saudades, Oriana encontrou (...) *un lugar tán sabroso y tán fresco de fores y rosas y águas de canos y fuentes* [qu] *gran descanso su afanado y atribulado ánimo sintió, confiando en la merced de Dios que allí vernía aquél reparar su vida*. Obteve por isso da abadessa a chave de uma porta que dava para essa (...) *hermosa huerta que com él se contenía* (...). Evoca a lembrança de Amadis e eis que chega Gandalín que lhe servia de escudeiro[21] e que será o portador da carta de reconciliação, com todas as consequências que teve no desenvolvimento do entrecho amoroso da novela.

De não menor interesse a este respeito é o *Libro segundo del Emperador Palmerín en que se cuenta los grandes e hazañosos fechos de Primaléon,* pela primeira vez impresso em Salamanca, em 1512. Significativa e abundante foi a sua recepção durante o Renascimento[22]. É que aqui o protagonista disfarça-se de hortelão (ou jardineiro!...), para poder entrar no jardim que o imperador Primaleón mandara construir junto dos seus paços. A descrição é sugestiva e merece ser recordada: (...) *Y sabed qu'el Emperador la avia fecho cercar de muy alto muro y havia labrado en ella caños de muy gran sotileza para donde venía agua muy fria a unas fuentes que en ella estavan muy bien obradas. Y porque él avia seido allí engendrado, fizo grandes cosas en ella y fizo poner en ella árboles de estrañas maneras* (...)[23].

Ora será nesse jardim, como que sacralizado pelo Amor, que Primaleón procura refúgio, disfarçado em filho dos hortelões, para mais de perto ver Ariana e prestar-lhe, ainda que sob disfarce, o seu culto amoroso.

A vitalidade destas duas obras foi tal que dariam a Gil Vicente, duas escassas décadas depois, matéria para as tragicomédias de *Amadís* e *D. Duardos*[24], aproveitando deliberadamente o tema dos jardins.

Retrocedamos, porém, aos séculos XIV e XV, para definirmos outra linha essencial dos vários desenvolvimentos do tema que, em síntese, me propus apresentar-vos. É que, entretanto, ele se vira enriquecido com o tópico do *locus solitarius,* cujo fundamento principal fora o *De vita solitaria,* de Petrarca, com forte poder renovador na experiência de quantos procuravam no ermo o ambiente ideal para a meditação filosófica, para a ascese pela oração ou pela reflexão moral e até para a vivência do sentimento amoroso. A essa herança se vinha juntar a da tradição bíblica e da abundante exegese que ao longo dos séculos lhe viera sendo consagrada pelos Padres da Igreja.

Refiro-me à alegoria, sobretudo a partir de finais do século XIV. O jardim vê-se então tomado como metáfora de virtudes e aperfeiçoamento moral. Três textos gostaria de lembrar nesta linha.

---

20 Sobre as edições da obra *vide* Edwin E. Place, *Amadis de Gaula*, edição anotada, Madrid, Consejo Superior de Investigacione Científica, 1971, vol. I, pp. XVII-XXV.

21 Edição citada, tomo II, p. 426 e segs.

22 Vide *Primaleón, Salamanca, 1512*, edição de Maria del Cármen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

23 Edição citada, p. 218.

24 Veja-se o meu estudo "As dramatizações vicentinas da novela de Cavalaria", in *Gil Vicente. 500 anos depois*, Lisboa, Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 13-30.

O primeiro é o *Virgeu de plazer e de consolaçon,* contido num manuscrito alcobacense, directamente traduzido, em meados do século XIV, do *Viridarium consolationis,* de Fra Iacopo de Benavente e seria impresso em Sevilha, em 1497[25], cuja essência vem expressa, com toda a clareza, logo no começo do prólogo, quando o autor diz: (...) *assi como no virgeu son achadas flores e fructos de desvayradas maneyra, assy en esta obra son achadas muitas e desvayradas auctoridades, que dam plazer maravilhosamente ao coraçon daquel que as cõ voontade leer o ouvir* (...)[26]. Quer isto dizer que, infelizmente, as flores são simples metáforas dos vícios e pecados, limitando-se ao título o recurso ao jardim. Na sua intenção moralizante e ascética, a obra é formulada em sentenças apotegmáticas, ou exemplos, quase sempre colhidos em autoridades cristãs, mas num conjunto compósito, que nem por isso esquece os autores greco-latinos, entre os quais avultam Sócrates, Aristóteles, Cícero e, sobretudo, Séneca, oferecendo assim um claro testemunho da síntese medieval do Cristianismo com o Saber dos Antigos.

A segunda destas obras é o *Orto do Esposo,* de autor desconhecido, mas também conhecida através de um manuscrito pertencente à biblioteca do Mosteiro de Alcobaça. O autor parte de um circunstanciado símile da Sagrada Escritura com o Paraíso terreal, recurso bem explícito no Prólogo ao Livro II, onde se lê, afinal, todo o fundamento de aproximação alegórica que depois irá desenvolver: (...) *A Sancta Escriptura he tal como o orto do parayso terreal, porque ella he muy fremosamente apostada cõ marauilhosos enxertos e muy graciosamente afeytada com muy graciosas plantas e he aprouada muy conpridamente cõ especias de muy bõõ odor, e com flores muy resplandecentes he muy deleitosamente cheyrada, e cõ fructos muy dilicados he muy auondosamente deleytosa e cõ muy tenperados orualhos he muy blandamente regada, e he muy saudauelmente abalada cõ uentos muy mansos de grande tenperança, e cõ muy deleytosos cantares daues he muy docemente resoada, e con muy linpos ryos he muy abastosamente circũdada, e com muy fortes sebes* (...)[27].

Mas a marca alegórica continua presente nos simples títulos dos capítulos seguintes, todos baseados em símiles como, por exemplo, *Dos enxertos do Paraíso terreal, Das plantas do orto da Santa Escritura, Das especias do orto da Santa Escritura, Das flores...; Das árvores...; Dos orvalhos...; Das ervas...; Dos cantares das aves...; Do muro...* E pena é não podermos proceder agora a uma análise mais próxima dos textos!...

Sensivelmente da mesma época é o *Boosco deleitoso,* que é, em boa parte, uma versão do *De vita solitária,* de Petrarca, que, no entanto, logo viria a ser impresso, por mandado da rainha D. Leonor, mulher de D. João II, na oficina lisboeta de Hermão de Campos, em 1515. Trata-se de um diálogo cujo principal interveniente é um certo D. Francisco, figuração do próprio Petrarca, que vai conversando com Santos, outras figuras da Igreja, com alegorias, tanto femininas como masculinas, ou com vultos da Antiguidade, entre os quais, mais uma vez, Cícero e Séneca, sobre variadas questões morais, teológicas, doutrinais ou de cultura. Neste momento interessa-nos menos o seu conteúdo que o recurso à alegoria do jardim. Sem tempo para mais, deixo-vos apenas o exemplo do enquadramento e da descrição "floral" da alegoria da Misericórdia, que tiro do capítulo V: (...) *E chegámos a ũu virgéu comprido de árvores mui fremosas e*

---

25 Veja-se, entre outros estudos consagrados ao mesmo assunto, Mário Martins, "O Viridarium consolationis e a sua versão portuguesa", in *Itinerarium*, 6 (1960), pp. 497-504.

26 *Virgeu de Consolaçon*, edição crítica de um texto arcaico inédito. Introdução, gramática, notas e glossário de Albino de Bem Veiga, Bahia, Livraria do Globo, 1959, p. 3.

27 Bertil Maler, *Orto do Espooso* (texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV), edição crítica com introdução, anotações e glossário, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, p. 14.

que tinham muitos fruitos de muitas guisas; e havia i muitas fontes de água mui crara. E, acerca de ũus mui fremosa fonte, estava ũua videira carregada de uvas brancas; e, sô aquela videira, andava ũa donzela mui graciosa e de mi boõ doairo; e ela andava vestida de panos verdes, e cruzes de ouro em eles, quantas cabiam em as vestiduras. E em sua cabeça trazia ũa grilanda de ouro com ũas pedras preciosas, que chamam jacintos; e em ũa sua maão trazia ũu ramo de oliveira mui verde com olivas maduras; e em a outra mão, ũa buceta de ouro (...)[28].

O jardim continuava, pois, vivo no imaginário e na imagética da produção literária portuguesa ou conhecida em Portugal na Idade Média. E quando, séculos mais tarde, o revivalismo romântico, na sua busca do passado nacional, veio ao seu encontro, tinha vasto campo a explorar, como faria Alexandre Herculano.

Se o seu significado alegórico-religioso já não tinha a mesma oportunidade ou actualidade, o mesmo não poderá dizer-se da temática amorosa. Permitam-me, pois, que, estando neste lugar, eu termine com um texto de riquíssimo significado semântico-poético, ainda de teor marcadamente medieval.

Estamos em 1527. Até Coimbra viera, para fazer o primeiro recenseamento da população conhecido em Portugal, Anrique da Mota, poeta largamente representado já no *Cancioneiro Geral* publicado por Garcia de Resende, em 1516. Certamente conhecedor da rica tradição do tema de Inês de Castro, a que o próprio Resende dera maior difusão poética com as trovas à morte daquela que depois de morta fora rainha, deixou-se ele próprio tentar pelo tema numas trovas sob a forma de *visão.* E escreveu um texto, em prosa e verso, em que como em certo dia, saindo de casa, se viu arrebatado por uma força invencível, até que o cavalo o deixou num lugar onde lhe foi dado ver este quadro: (...) *E em pequeno espaço me pôs* [o cavalo] *às portas de uns grandes paços e mui sumptuosos per que muitos canos de água clara e fria corriam que de mui altos muros vinham em três tanques e chafarizes que nos paços e jardins estavam com que se regavam as mui verdes laranjeiras e muitas outras árvores de espinho, os quais jardins eram ladrilhados de mui fermosos ladrilhos e azulejos e jacintos com piares per onde as águas corriam, que lhe davam imensa perfeição e graça. Per antreũa quadra do jardim d'antre as frescas laranjeiras e rosas que i estavam que de si odorífico cheiro lançavam vi andar mui galante e mui fermosa donzela* (...)[29]. Era Inês de Castro. Pisava quase o mesmo chão que pisamos e os canos que levavam a água em que misturava as suas lágrimas de amor eram provavelmente os mesmos que Cristina Castel-Branco em boa hora recuperou para a reconstituição de um jardim que atravessou a História como a afirmação perene da vida espiritual e afectiva da Humanidade, e, no nosso caso, da sensibilidade portuguesa no seu contexto europeu. Os apontamentos, porventura soltos, que aqui vos trouxe mais não pretendem do que suscitar a atenção dos investigadores, sobretudo dos mais novos, para esta realidade ainda tão pouco conhecida.

---

[28] Augusto Magne, *Boosco deleitoso*, edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950, vol. I, p. 15.

[29] O texto, pertencente a um códice da Livraria da Manisola, hoje na Biblioteca Pública de Évora, foi publicado por Eugenio Asensio em *Estudios Portugueses*, Paris, Centro Cultural Português, 1974, pp. 37 e 58.

O jardim mediterrânico na Idade Média

Mariella Zoppi

Mais do que apresentar um ponto de vista romântico sobre os jardins da Idade Média, venho apresentar uma perspectiva do jardim mediterrânico como sendo o resultado de um processo de "contaminação" entre o conhecimento e o estilo de vida de três grandes civilizações.

É necessário ter em consideração três culturas diferentes para que se possa compreender o conceito de jardim mediterrânico por volta do ano 1000: a romana, a da Europa do Norte e a islâmica. Segundo a nossa análise, é também pertinente ter em conta três acontecimentos históricos: a queda do Império Romano Ocidental (467) e as invasões dos povos bárbaros; a existência do Império Romano Oriental (Bizantino); e a conquista árabe da região mediterrânica (712-1492).

É sabido que a região mediterrânica foi um palco geográfico em que diferentes culturas se influenciaram ao longo dos séculos. Fenícios, egípcios, etruscos, gregos, cartagineses e romanos deixaram as suas marcas na costa mediterrânica, as quais dão a conhecer as trocas económicas e culturais que outrora efectuaram. É na civilização helénica que se pode encontrar o melhor exemplo desta miscelânea de culturas, pois foi durante esta época que todos os territórios dominados por Roma evidenciaram várias características comuns.

O fim desta homogeneidade chegou com o século v, quando os povos bárbaros conquistaram o Sul da Europa e impuseram às populações locais os seus conceitos estéticos, as suas tradições e a sua organização religiosa e social. Além disso, após a morte de Maomé, os muçulmanos conquistaram terras no Norte de África, na Sicília, em Espanha e Portugal. Exerceram grande influência na ciência, na arte e na arquitectura: a cúpula de Monreale, na província de Palermo, é um dos exemplos mais importantes, tal como o Alhambra ou o Generalife em Granada. Foram também capazes de modificar a cultura e a paisagem: até então a Sicília tinha sido o celeiro de Roma, mas foi transformada num pomar de laranjeiras e limoeiros[1].

A par desta influência árabe na cultura romana, as Cruzadas levaram as tradições e a arquitectura latinas ao Médio Oriente. Pode dizer-se que toda a costa mediterrânica serviu de palco a uma "nova" cultura humanista, científica e tecnológica: o resultado de uma assinalável "conta-

[1] D. Jacquart, *L'Epopèe de la science arabe*, Paris, Gallimard Ed., 2005.

1. Santo Altus, representação da destruição de uma floresta para fazer nascer um jardim.

minação" ao nível do conhecimento e dos estilos de vida. A interpretação do conceito de jardim durante a Idade Média é um dos exemplos peculiares desta contaminação.

Durante o século V, a Europa foi assolada pelos ataques dos povos germânicos; um conjunto de povos e guerras internas que prepararam o nascimento de uma nova civilização, que ainda incluía alguns elementos da cultura romana, tal como o idioma. Na verdade, o latim, tal como o grego, esteve presente até ao século XII, garantindo uma continuidade ideal com a Antiguidade.

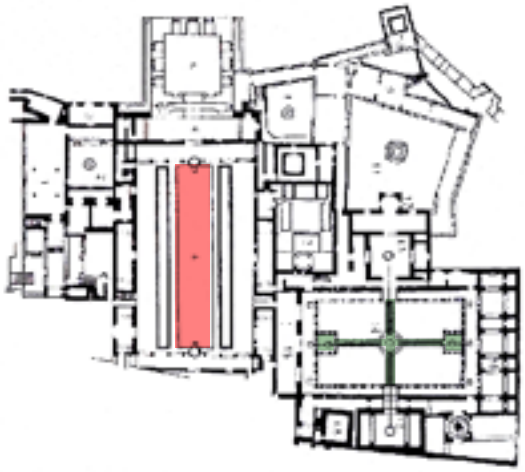
A maior parte da população era bastante pobre, essencialmente agrária, quase ao nível da subsistência, residindo no campo, onde os terrenos de cultivo estavam a ser invadidos pelas florestas. Foi neste contexto que a desflorestação assumiu um papel importante, ao ponto de Santo Altus e, já no século VII, São Fiacre serem beatificados por terem deitado abaixo uma floresta para fazerem um jardim.

Durante este período, especialmente entre os séculos V e o VI, foram feitas apenas algumas descrições de jardins; no entanto, os documentos disponíveis revelam a emergência de uma "nova" ideia de jardim baseada em quatro elementos principais: o espaço fechado (*hortus conclusus*); a presença de água (água corrente, de fonte ou tanque); a riqueza da decoração (estátuas, pavilhões); a plenitude das plantas e das flores (cores e cheiros)[2].

Podem comparar-se facilmente os mesmos elementos na cultura romana e islâmica. Começando pelo *euripus* romano, observam-se as mesmas características nas casas de Coimbra e Pompeia. Pode fazer-se também uma comparação entre o tanque de Villa Adriana, em Tivoli, e o imponente espelho de água do Taj Mahal, na Índia, ou da principal mesquita em Damas. Além disso, o jardim interior, o pátio, é muito semelhante na Pompeia e na Síria: este mesmo

2 M. Zoppi, *Storia del giardino europeo*, BA, Laterza, 1995, pp. 16-20.

Jardim romano



Jardim persa

2. Jardins andaluzes: o jardim romano e o jardim persa.

efeito, criado através de plantas, flores e decorações, foi utilizado numa casa em Pompeia e num jardim em Cabul, ou Pérsia[3].

Os claustros, semelhantes aos pátios das casas, estão presentes nos conventos e nas abadias: a "regra" de São Bento de Núrsia (480-543) consiste, como é do conhecimento geral, em *ORA ET LABORA* (rezar e trabalhar); por outras palavras, (...) *passar o tempo a desenvolver actividades*

3 L. Zangheri, B. Lorenzi, N. M. Rahmati, *Il giardino islamico*, FI, L. S. Olschki ed, 2006.

3. Rosa mística, representada na *Divina Comédia*, Dante Alighieri: Cristo e a Santíssima Trindade sentados numa rosa branca e rodeados por anjos.

manuais, contemplativas e intelectuais (...)[4]. A cultura latina continua presente nos conventos, onde grandes autores clássicos, como Catão, o Velho, Varrão, Columella, Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*) e Palladius (*De Agricoltura*), continuam a ser estudados e copiados.

Neste contexto, é provável que a estrutura do jardim romano continue a ser utilizada. Os peritos são pessoas religiosas que viajam pela Europa e desempenham o papel de mediadores entre a Igreja Romana e as cortes dos povos bárbaros. Muitos dos seus escritos são relativos a plantas e flores. Venâncio Fortunato (530-609) escreveu versos dedicados aos jardins das cidades dos francos e dos godos e descreveu as flores que enviou a Radegunda, a viúva de Clotário I, ao chegar a Poitiers depois de várias viagens, empregando as seguintes palavras: (...) *Não posso enviar uma planta perfumada tão sombria como a violeta* (...). Fortunato também enviou um ramo de rosas à rainha Ultragoth, viúva de Childeberto I, afirmando que estas (...) *eram de um vermelho magnífico* (...). Foi também nesta época que Alcuíno de York (735--804) mencionou (...) *lilia cum rosulis mixta rubris* (...) (rosas vermelhas e lírios). O Venerável Beda (673-735), da Bretanha, também descreveu pormenorizadamente os (...) *lírios da Nossa Dama* (...). Por outro lado, deu igualmente a conhecer informação mais pragmática quando referiu (...) *segmenta ultra marina* (...), isto é, as sementes que podiam ser encontradas no continente[5].

São Bento de Aniane (Benedict de Aniane) escreveu *Capitularis de Villis et Curtis* para Carlos Magno, um famoso tratado botânico que contém muita e variada informação sobre as plantas cultivadas na época. Este documento descreve uma lista de 73 ervas e 16 árvores, que o rei gostava que fossem plantadas nas suas propriedades. São Bento de Aniane deu a conhecer um manancial de informação sobre flores úteis e ornamentais, tais como o lírio branco (*Lilium candidum*), a rosa (*Rosa gallica et alba*), a papoila (*Papaver sonniferum*), a camomila (*Chamomilla matricaria*), a salva (*Salvia virdis*) e a malva (*Malva silvestris*).

---

4 M. T. Haudenbuorg, *Les Jardins du Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001, pp. 33-62.

5 J. Harvey, *Medieval Gardens*, London, B. T. Batsford Ltd., 1981, pp. 6-17.

No entanto, existe uma outra fonte de informação importante: os poemas. O *Roman de Tristan* faz referência a um jardim perto dos quartos de Isolda: podemos observar a presença de água numa miniatura deste jardim (uma pequena bacia e dois regatos), e também as flores (talvez rosas vermelhas), a árvore verde e o muro em redor. A fonte mágica é mencionada no *Roman de la Rose* (*Romance da Rosa*) e no jardim...

(...) *espero que/passada a porta do paraíso divino/Não se veja uma paisagem mais bela/Que este poço espelhado. A fonte a jorrar/Nascentes sempre frescas e doces. O curso/ dos seus dois regatos passa pelas profundezas,/ E estende-se profusamente; não descansa/ Dia ou noite, porque nunca seca/ Fugindo ao calor perdulário que acompanha o Verão,/ Nem se submete aos rigores do Inverno/ Preso, mas as suas águas continuam a correr/ Preso, mas da terra/ O seu murmurar se faz ouvir, durante todo o ano/ A pastagem tenra cresce nas redondezas/ Incessantemente, viçosa, densa e luxuriante* (...).

E (...) *Corriam nas clareiras fontes cristalinas;/ nunca se ouviu um sapo ou salamandra/ Nas suas águas, mas sob a sombra fresca/ Gentilmente cantavam. A alegria brota/ dos pequenos riachos a correrem nos seus leitos/ As suas águas a murmurarem prazenteiramente/ Num ténue vaivém. A mais bela erva,/ Cerca estes regatos estrelados/ Com o seu verde vivo e luxuriante* (...) e

(...) *A violeta, sofisticada e de cor viva,/ A pervinca azul em forma de estrela,/ As primaveras com o seu amarelo vivaz,/ Por entre as margaridas bordadas a cor-de-rosa,/ E flores variadas, azuis, amarelas e vermelhas,/ os caminhos, prados e regatos dispersos* (...)[6].

Com base nesta informação pode dizer-se que, durante este período, se conhecia e utilizava um reduzido número de plantas: são, basicamente, as mesmas que os romanos conheciam.

O reinado de Carlos Magno marcou um interregno de cultura secular anterior ao ano 1000. Em seguida, a vida nos conventos regressou à normalidade, tal como se pode constatar de um documento cartográfico da Abadia de São Galo, datado entre 816 e 836. Este desenho é bastante importante pois esclarece a atribuição de espaços, indicando também três tipos de jardins (cemitério, *hortus conclusus* e *herbularius*) e o desenho do claustro.

Este conhecimento foi-se consolidando ao longo dos anos, tal como se pode depreender do facto de que no século X surgiram os primeiros livros científicos: *Hortulus* ou *Liber de cultura hortorum*, um poema com 444 versos da autoria de Walafrid Strabo que descreve práticas agrícolas; o singular *Vocabolarium*, de Aelfric Bishop (995), com a tradução de duzentos nomes de ervas e árvores de latim para inglês[7]. No entanto, foi o belo e famoso *Tacuina sanitatis* que demonstrou o crescente interesse por plantas durante o século X: textos com ilustrações de plantas e das suas propriedades medicinais, assim como do seu potencial decorativo e da sua utilidade culinária.

---

6 Guillaume de Lorris e Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, século XV, ilustração n.º 62, *Amant contemplant le reflet du rosier dans l'eau de la fontaine*, em M. T. Gousset, Eden, Albin Michel ed., Bibliothèque de France, 2001. Ver, também, p. 38 e pp. 50-51.

7 J. Harvey, ob. cit, pp. 27-36.

4. Representação de um jardim medieval: o jardim de recreio ou real.

Bizâncio foi a capital do Império Romano do Oriente: as suas leis e cultura dominaram a área do Mediterrâneo. No século X, o imperador Constantino VII Porfirogénito escreveu um livro fundamental no domínio da agricultura e da botânica: *Geoponica.* Este tratado aborda assuntos relacionados com a utilidade, estética e concepção de uma paisagem. *Geoponica* foi uma obra com um grande impacto, como se pode depreender do facto de ter sido traduzida para italiano, em Veneza, cinco séculos depois de ter sido publicado (1549), com o título *De notevoli et utilissini ammaestramenti dell'agricoltura.*

Tal como mencionado anteriormente, no início desta comunicação, durante este período o Sul da Europa viveu sob a influência da cultura árabe e o conceito de jardim tornou-se mais sofisticado. Tal como é do conhecimento geral, na religião muçulmana o jardim é uma metáfora para o paraíso que, no entanto, não é espiritual, mas sim bastante tangível e terreno. É um local onde se pode desfrutar de uma felicidade sensual à sombra de árvores jovens e perenes com ramos que baloiçam gentilmente ao vento; um lugar onde a água refresca e revi-

6. Representação de um jardim medieval: o verdadeiro *hortus conclusus*.

taliza, correndo em perfeita harmonia com os quatro elementos da natureza (terra, ar, fogo e água)[8].

Esta contaminação exemplifica o nascimento de um *novo* jardim mediterrânico. Ainda hoje é possível encontrar esta combinação de características distintas: refiro-me às teorias de Nicolau M. Rubiò i Tuduri e o seu *Latin Garden,* e também aos jardins de Forestier ou às experiências contemporâneas apresentadas anteriormente por Michel Racine, durante esta manhã.

Neste apontamento histórico, abordámos as grandes mudanças do ano 1000. Verificaram-se alterações ao nível político, com a evolução do sistema feudal, no domínio da economia, com o aumento das transacções comerciais, em termos agrícolas, com a introdução da charrua, e, no âmbito da demografia, com o crescimento da população e o aumento do intercâmbio cultural e do conhecimento científico.

Nessa época estudava-se não só nos conventos, como também nas bibliotecas das catedrais e nas universidades: o que significa que também se estudava nas cidades.

Durante este período, as abadias cistercienses foram um importante exemplo de organização social, cultural e económica. O fundador, São Bernardo de Claraval, considera o jardim como o lugar para a recuperação do corpo e da mente: existe um jardim de flores, para a igreja, e um jardim de ervas, para a comida e para os tratamentos. O jardim também alberga uma fonte para refrescar a alma. É esta a aplicação do modelo mencionado para a Abadia de São Galo, tal como referido acima.

O jardim é cada vez mais um lugar dedicado à espiritualidade e ao misticismo, tal como se pode observar na obra de Richard de San Victor escrita no século XII. (...) *O jardim é a alma onde as virtudes e os desejos espirituais podem crescer como plantas e sementes* (...).

A flor mais apreciada é a rosa: durante a Antiguidade foi consagrada a Vénus, mas no período em questão a rosa mística passou a simbolizar a igreja. Dante Alighieri escreveu a *Divina Comédia*, uma obra em que representou Cristo e a Santíssima Trindade sentados no centro de uma rosa branca e rodeados por anjos[9]. A rosa branca simboliza, especialmente, a ideia de pureza e, consequentemente, a Virgem Maria[10].

A Virgem aparece sentada num jardim rodeado por uma vedação dupla em várias miniaturas: uma consiste numa sebe de flores (constituída, regra geral, por rosas vermelhas, como a paixão de Cristo, e brancas, como a pureza de Maria); a outra é mais protectora, consistindo num muro alto em redor. É este o verdadeiro *hortus conclusus*, o claustro, o espaço místico.

Por outro lado, o jardim real, como o de Isled, faz parte do castelo. É igualmente fechado, mas é alegre e está associado aos factos e prazeres da vida: inclui plantas, flores e uma fonte, um espaço em que as pessoas conversam, se divertem e jogam xadrez. São estas as cenas de "galanteria" e vida romântica descritas na *Chanson* e em romances. Em relação a este aspecto, deve-se mencionar a *Chanson de Roland* ou o *Roman de Erec et Enide*, em que o pomar se transforma num novo jardim do Éden, um verdadeiro paraíso terrestre. No *Roman de la Rose* existe uma descrição de um peculiar pomar constituído por plantas do Médio Oriente (tamareiras, pessegueiros e amieiros, por exemplo) e plantas autóctones (aveleiras e castanheiros, por exemplo),

---

8 M. Zoppi, ob. cit, pp. 24-29.

9 Uma visão de Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, Canto XXXI (século XIII): (...) *Como de costume então, uma rosa alva/ Mostrou-se revelando o espírito santo,/ Que Cristo* (...).

10 *A Medieval Flower Garden*, San Francisco CA, Chronicle Books, 1994.

rodeado por muros altos. Neste pomar o clima é ameno, os animais são dóceis e as flores são perfumadas (rosas, violetas, cravos e também menta, funcho e canela), estando sempre acompanhados por um regato e uma pérgula: são estes os elementos que dão beleza ao ambiente e criam sombra, brisa fresca e a atmosfera romântica adequada para o encontro amoroso das personagens. São estas as principais características do jardim mediterrânico.

Os jardins estão presentes no interior de cidades cercadas por muralhas, e as terras de cultivo situam-se na sua periferia. Essas mesmas cidades estão a evoluir: as pessoas mudaram a forma de ver a vida, já vai longe o tempo do medo de viver. Verificaram-se alterações na mobilidade dos indivíduos, dos bens e do dinheiro; foram definidos idiomas nacionais e as artes estão em franco desenvolvimento.

Surge a primeira descrição de jardins urbanos: Hugh of Saint Victor (1078-1141) descreveu Paris como uma cidade com belos jardins repletos de árvores, flores e relva verde; pouco depois William Fitzstephen escreveu *Description of London*, onde mencionou jardins públicos com caminhos ladeados por árvores que davam sombra a jovens que passeavam em busca de ar fresco. Surgem passeios em Paris, Viena e Madrid.

Estava-se, então, à beira do Humanismo e da Renascença.

Interpretações da jardinagem medieval na Hungria durante o século XIX

Kristóf Fatsar

O título deste artigo sugere que, durante o romantismo, a redescoberta da Idade Média incluiu também os jardins típicos dessa época — o que está correcto em parte. A principal razão prende-se com o facto de que se sabe muito pouco acerca dos jardins medievais húngaros e que a informação de que se dispunha há séculos atrás era escassa. Os factos deram, consequentemente, lugar à fantasia. No entanto, examinemos aquilo a que, possivelmente, os nossos antepassados românticos se referiam.

Os húngaros pagãos, ou magiares (*Magyars*), chegaram à bacia dos Cárpatos em 895, depois de passarem séculos a vaguear pelo Centro da Ásia[1]. Eram um povo nómada, que criava gado e não estava familiarizado com o cultivo dos campos. O seu conhecimento botânico pode ser aferido a partir da sua religião. Os magiares veneravam algumas árvores considerando-as objectos totémicos. O facto de terem tido contacto com a tradição ocidental da arte da jardinagem parece não ter influenciado a sua abordagem.

Estes contactos foram ocasionais, mas bastante sistemáticos. Os magiares aumentavam os seus rendimentos investindo em campanhas bélicas contra a Europa Ocidental. Durante estas "Digressões Grandiosas" visitavam, principalmente, cidades abastadas e mosteiros, entre os quais o de São Galo, em 926, e que é um dos outros assuntos desta conferência[2]. Embora estivessem a par das mais avançadas práticas hortícolas, não mostraram qualquer interesse em implementá-las. As suas campanhas de extorsão chegaram ao fim com a Batalha de Lachfeld, em 955, após a qual os magiares praticamente deixaram de atacar a Europa Ocidental.

Passadas algumas décadas, a liderança dos magiares foi disputada, com sucesso, pelo rei Santo Estêvão, que ordenou a sua coroação como monarca ocidental no ano 1000. Teve uma educação cristã e forçou a nação a seguir o seu exemplo. Mandou construir uma igreja por cada dez aldeias, mas a disseminação da nova fé não foi, obviamente, um processo fácil.

---

1 Sobre este assunto ver Miklós Molnár, *A Concise History of Hungary*, Cambridge, 2001.

2 Ver o artigo de Eeva Ruoff nesta mesma edição.

1. Palácio de Esztergom.

Santo Estêvão procurou desenvolver laços com o mundo ocidental durante o reinado do chefe Géza, seu pai, e fundou a primeira ordem religiosa romana, isto é, o mosteiro beneditino, em 996. Esta ordem monástica foi-se tornando cada vez mais influente devido ao crescente número de monges no país e fomentou não só a expansão da fé católica, como também a introdução de práticas agrícolas e de criação de gado. Apesar deste facto, sabemos muito pouco acerca dos jardins monásticos dos primeiros séculos do cristianismo húngaro. Os nomes das plantas cultivadas e o termo "jardim" são mencionados em vários documentos antigos, mas não há uma descrição precisa da sua natureza e localização.

De início, a ideia de assentar não foi recebida com muito entusiasmo. Até mesmo o próprio Santo Estêvão continuou a viver na tradicional tenda magiar entre a Primavera e o Outono. Apenas utilizava o seu palácio ocidental em Esztergom para fazer representar a sua corte[3]. Não há qualquer vestígio de jardins ornamentais seculares dos primórdios do Reino da Hungria, incluindo nos arredores dos paços reais. Ainda assim, é possível que os monges ocidentais tenham criado alguns jardins sofisticados nos seus mosteiros, embora não existam provas que atestem o desenvolvimento destas práticas durante os primeiros séculos de actividade monástica no país.

No entanto, existem indícios dos jardins da primeira metade do século XIII, relativos tanto às criações seculares como às monásticas. O convento dominicano da Ilha Margarida foi criado nessa época e existem registos exactos da sua localização mas não, infelizmente, das suas estruturas. Este conjunto arquitectónico será mencionado, posteriormente, em relação ao romantismo do século XIX.

Existem várias referências ao primeiro jardim secular. Em primeiro lugar, a criação deste jardim também está associada um membro do clero, nomeadamente o chefe eclesiástico da igreja húngara, o arcebispo Robert Leodiensis, que nasceu em Liége (actualmente faz parte da Bélgica)

---

3 Sobre a história da arquitecura, ver *The Architecture of Historic Hungary*, Dora Wiebenson and József Sisa (eds.), Cambridge MA–London, 1998.

2. Mosteiro de Vértesszentkereszt, nave da igreja.

3. Mosteiro de Vértesszentkereszt, cabeceira da igreja.

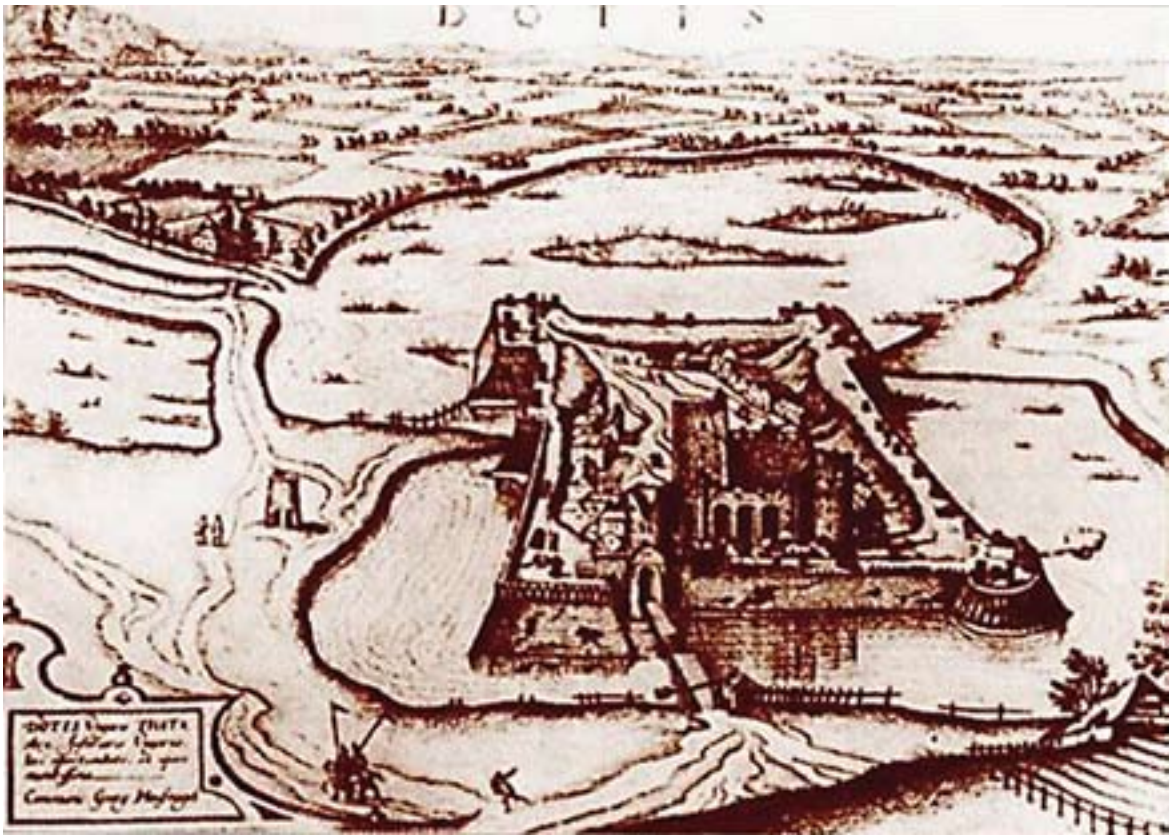
e acabou por ascender ao cargo máximo do clero húngaro, o arcebispado de Esztergom. Construiu a sua casa de Verão entre 1226 e 1239, numa ilha do Danúbio situada nas proximidades da cidade onde residia, criando também um jardim onde ocasionalmente recebia visitas.

Já se conhecia a existência desta estância de veraneio antes de começarem as escavações arqueológicas de 1959, pois é mencionada em diversos documentos. O jardim incluía um pomar de árvores de fruto, principalmente pessegueiros, distribuídas segundo uma grelha geométrica. As árvores encontravam-se alinhadas paralela e perpendicularmente à casa de Verão, distando 3 a 3,5 metros entre si. As suas raízes foram colocadas num buraco com, aproximadamente, 1 metro cúbico, que foi enchido com terra escura e fértil — um solo bastante mais rico do que os terrenos rochosos circundantes. O jardim também deveria ser útil e não apenas belo, de acordo com os princípios da época.

Entretanto, os húngaros tinham substituído a veneração de árvores sagradas com o respeito pelas plantas mais importantes para o Cristianismo. Um dos exemplos maiores desta mudança é a lenda associada à Santa Isabel (Elizabeth) da Hungria. A rainha santa desenvolveu actividades caritativas desde a sua tenra infância. As suas iniciativas nem sempre foram bem acolhidas pelos outros membros da sua família. Numa ocasião foi apanhada a levar pão do palácio às escondidas, para distribuir pelos pobres. Quando foi confrontada com as suas acções, afirmou que estava a levar rosas, e os pães transformaram-se em rosas quando teve de mostrar o que levava no seu avental. Alguns afirmam que o milagre ocorreu na Hungria, mas outros defendem que teve lugar no ducado que a acolheu, Turíngia[4].

O milagre voltou a repetir-se na família, pois a mesma lenda é referida em relação à sua sobrinha-bisneta, Santa Isabel de Portugal. A rainha santa dos portugueses foi baptizada com

4 János Géczi, *Női szentek és a rózsa (Female Saints and the Rose), Eső*, Irodalmi lap. VII. 4 (2004. tél).



4. Tata cerca de 1570, gravura de Georg Houfnagel.

o nome Elizabeth, mas actualmente é mais conhecida pela versão ibérica do nome — Isabel. A rainha Isabel teve uma estreita relação com o próprio lugar da conferência, tal como puderam tomar conhecimento através de outro artigo sobre a história dos jardins da Quinta das Lágrimas[5], pois fundou o Convento de Santa Clara-a-Velha, situado nas proximidades e no qual foi enterrada.

A princesa real húngara, Santa Isabel, apenas viveu no seu país natal durante a primeira infância. Devido ao facto de ter sido escolhida para ser a futura esposa do conde da Turíngia foi levada para a Alemanha, onde cresceu, mas, no entanto, o seu respeito pela Hungria nunca esmoreceu. A condessa enviuvou ainda bastante jovem e tornou-se uma terciária franciscana. Foi sempre considerada como uma santa durante toda a sua vida, acabando por ser canonizada quatro anos após a sua morte, numa cerimónia solene em que o próprio imperador Frederico II colocou a sua coroa imperial sobre o corpo deitado no altar. A veneração da princesa na Hungria foi estimulada pelo seu irmão, o novo rei, que mandou construir uma capela em sua honra e espalhou-se pela Europa através dos Franciscanos.

A sobrinha de Santa Isabel, filha do rei, seu irmão, também subiu ao altar, mas muito mais tarde. Chamava-se Margarida, nome que foi atribuído à Ilha Margarida de Budapeste em sua honra. De início a ilha albergava leprosos em quarentena, mas parte do seu território foi atribuído a um convento dominicano, fundado de acordo com os interesses da filha do rei. Margarida passou quase toda a sua vida na ilha, como freira, e reza a lenda que também participou nos trabalhos pesados de jardinagem. Após a sua morte, passou quase de imediato a fazer parte da

5 Ver o artigo de Cristina Castel-Branco nesta mesma edição.

5. Castelo de Tata, vista aérea.

6. Castelo de Tata, fachada lateral.

hagiografia dominicana, embora a sua santidade apenas tenha sido reconhecida pela igreja em meados do século XX.

Não dispomos de muito mais dados sobre a fase final da Idade Média. Apenas temos descrições de jardins ornamentais a partir da segunda metade do século XV. Estes pertencem ao reinado de D. Matthias Corvinus que desenvolveu a primeira corte renascentista fora de Itália e convidou artistas e intelectuais, maioritariamente de origem florentina, a visitarem o seu país. Os estrangeiros, cortesãos e embaixadores, elogiaram a riqueza e elegância das residências e jardins reais. Embora o estilo renascentista não se tenha espalhado pelo país também não se tratou de um fenómeno isolado. No entanto, não temos conhecimento de outros jardins que possam teoricamente ser reconstruídos para além dos jardins reais.

Tendo em consideração tudo o que foi dito até ao momento, pode dizer-se que a informação que temos em relação aos jardins medievais da Hungria é muito limitada. Durante o romantismo, as lendas sobrepuseram-se ao saber académico. O respeito pelos santos húngaros estava fortemente associado ao romantismo nacional e até mesmo à arte da jardinagem da época.

A veneração dos santos nativos aumentou durante o período barroco. Este fenómeno surgiu com base num determinado contexto político e estava associado à luta pela independência. As suas raízes estendiam-se ao longo dos séculos de história do país.

Após o trágico confronto com o Império Otomano em 1526, em que o próprio rei faleceu no campo de batalha, o país ficou à mercê dos seus inimigos. A nobreza encontrava-se, já então, dividida. Alguns nobres defendiam a ideia de um rei nacional e outros apoiavam os Habsburgos, que tinham legítimas pretensões ao trono. Tendo em consideração que alguns imperadores romanos pertenceram à casa dos Habsburgos, esta família real ganhou previsivelmente a batalha pelo poder. Apesar de ser estrangeira, a dinastia dos Habsburgos liderou a Hungria durante quatrocentos anos, até ao fim da Primeira Guerra Mundial. Este facto teve repercussões muito negativas no país. A Hungria foi uma espécie de colónia até ao último terço do século XIX, quando o denominado Compromisso, entre o rei e a nação, levou à criação do Império Austro-Húngaro.

As forças dos aliados europeus expulsaram os turcos, que ocupavam um terço do país, mas a Hungria ficou cada vez mais à mercê dos desígnios do seu rei absoluto. O respeito pelos santos húngaros tornou-se uma forma inocente de expressão do desejo de independência. Tratava-se de um olhar retrospectivo sobre a glória de outros tempos, quando o país era um estado forte e independente, liderado por monarcas nativos e, não menos importante, a nobreza tinha então mais direitos constitucionais.

A maioria dos santos húngaros pertencem à primeira dinastia, que acabou em 1301. As suas estátuas estão presentes nos altares de várias igrejas do século XVIII, embora também não tivessem sido aceites como santos titulares de novas ordens. O ponto de viragem para a Idade Média ocorreu com o início da escola de jardinagem inglesa. Tal como na maior parte da Europa, a melhor forma de se salientar este facto é através de ruínas, mas a sua popularidade ocultava, por vezes, um toque político.

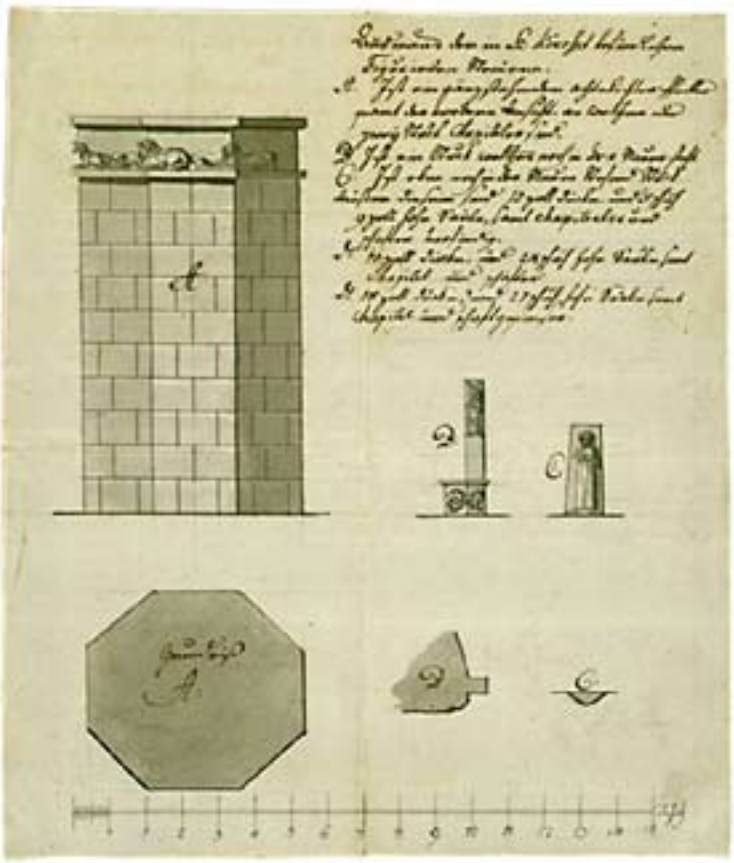
O jardim paisagístico inglês exibe vários indícios de libertação, mas na Hungria[6] não assumiu contornos de crítica social. A oposição à situação social na Hungria de então praticamente não existia. Apenas a Revolução Francesa teve algum impacto num pequeno grupo isolado de

---

6 Géza Galavics, *Magyarországi angolkertek (English landscape gardens in Hungary)*, Budapest, 1999, é o mais recente trabalho sobre este assunto.

7. Castelo de Csákvár, Portão de Diana.

8. Castelo de Csákvár, desenho de um pilar do Mosteiro de Vértesszentkereszt.

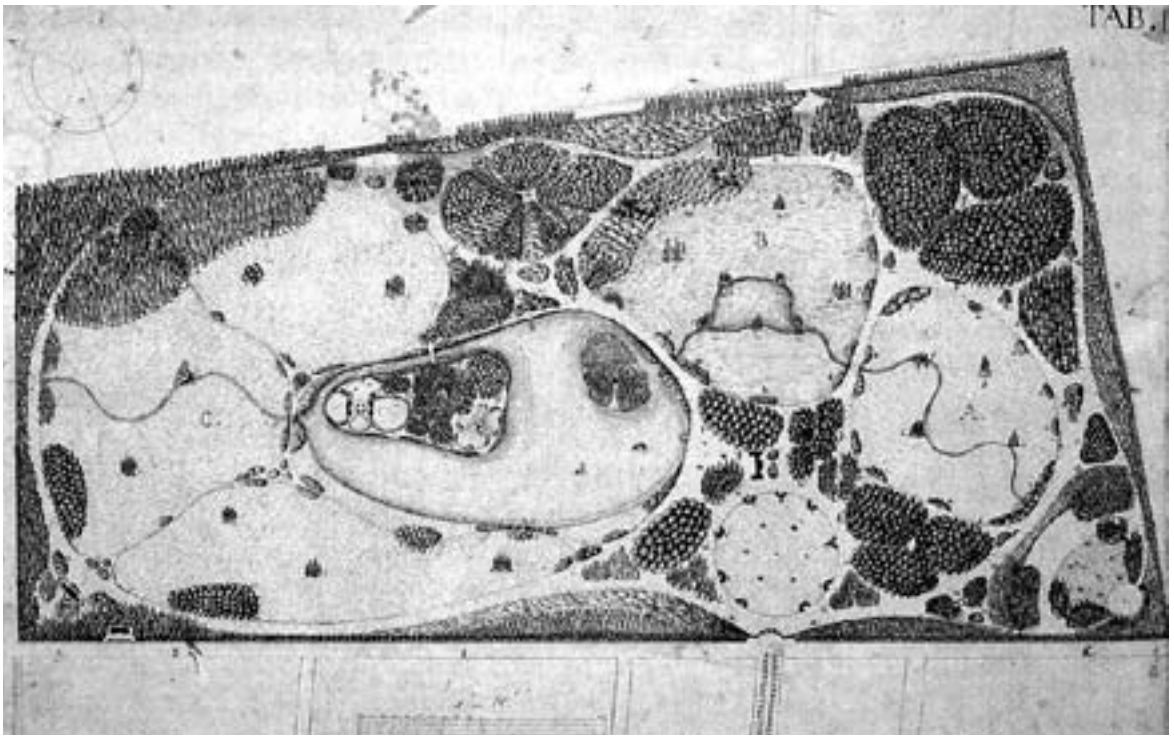


intelectuais. O desejo de liberdade significava apenas uma vontade de recuperar a independência nacional.

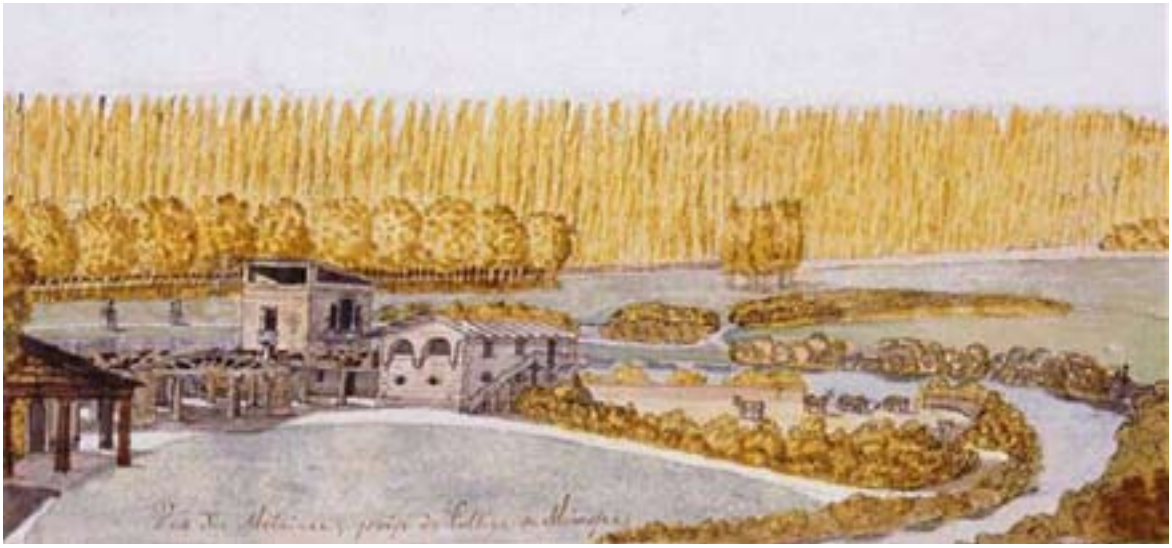
O respeito por objectos medievais estava fortemente associado à memória da nação independente de outrora. As ruínas que tinham sido abandonadas, ou até mesmo, deliberadamente, destruídas, passaram a ser consideradas monumentos históricos que deviam ser preservados. As igrejas e os mosteiros destruídos durante a ocupação turca tinham sido utilizados como pedreiras, tanto pelos novos colonos locais como pelos seus senhores. No final do século XVIII, a ideia de conservação dos monumentos começou a ganhar adeptos.

Um dos exemplos mais interessantes, digno de reconhecimento internacional, está relacionado com os mais importantes jardins ingleses do país. A história dos jardins de Tata e Csákvár, propriedade do conde Esterházy, data de 1780. Os dois irmãos Esterházy construíram aí o centro das suas herdades, os seus castelos e rodearam-nos de jardins. A história dos dois jardins está interligada e estes revelam não só semelhanças, mas também diferenças significativas. Os jardins começaram por ser criados de acordo com o estilo irregular dominante, com caminhos serpentinos. Muitos pormenores dos jardins revelam uma tendência para o deliberado abandono das formas da jardinagem barroca. A popularidade de um grande número de edifícios deveu-se ao estilo rococó e continuaram a ser um marco importante. As habituais construções exóticas foram complementadas por um revivalismo de várias estruturas góticas. Estes edifícios foram erigidos com pedra da abadia beneditina do século XIII e do Mosteiro de Vértesszentkereszt. Por este motivo tiveram de proibir os habitantes locais de utilizarem as ruínas do mosteiro como pedreira.

Existe uma diferença básica na tipologia dos edifícios construídos, com as pedras medievais esculpidas, nos dois jardins. As pedras foram utilizadas na construção de uma igreja ruinosa, que se assemelhava a uma basílica com três naves. A utilização de elementos adicionais e de pedras romanas antigas deu à estrutura uma aparência alegre e menos séria. Charles Moreau foi



9. Parque da Cidade de Budapeste, projecto de Heinrich Nebbien, planta geral.



10. Parque da Cidade de Budapeste, aspecto da "quinta medieval".

11. Parque da Cidade de Budapeste, aspecto da "quinta medieval".

escolhido, como de costume, para conceber a igreja que foi erigida dois anos depois da construção dos edifícios de Csákvár, que seguiram a linha do revivalismo gótico.

A alteração do Castelo de Tata também foi atribuída a Moreau. O castelo foi construído por Sigmund do Luxemburgo durante o primeiro quarto do século XV e sobreviveu à ocupação turca em boas condições devido à sua importância militar. Acabou por perder este protagonismo no século XVIII, mas continuou a desempenhar um papel pitoresco no jardim paisagístico. Tal como em relação à igreja, Moreau deu conta do recado de uma forma bastante lúdica, acrescentando terraços ao edifício e moldando o seu carácter rígido e militar original. O castelo já se encontrava rodeado pelas casas residenciais da cidade, pelo que os trabalhos paisagísticos teriam de ser desenvolvidos sem levantarem qualquer polémica em relação ao meio circundante.

Tal como mencionado anteriormente, as estruturas neomedievais do jardim[7] de Csákvár foram criadas poucos anos antes, em meados da década de 1790, com base num conceito de Pietro Rivetti, um pintor nascido em Itália. Rivetti examinou cuidadosamente as ruínas da abadia de Vértesszentkereszt, escolheu as pedras que queria utilizar no jardim e ordenou que as estruturas originais fossem transferidas para o jardim paisagístico. Um dos edifícios formava um portão que, originalmente, era uma secção da nave da abadia. Embora um jardim de entrada não possa ser tão elevado como a nave de uma igreja, acabou por ser útil ao dar a ilusão da passa-

7 Sobre a história do jardim, ver József Sisa, *A csákvári Esterházy-kastély parkja (The park of the Esterházy chateau of Csákvár) Művészettörténeti Értesítő* XLVI. (1997) 3-4, pp. 147-179.

12. Ilha Margarida após a transformação em jardim paisagístico, vista para Buda.

gem do tempo. Os pilares da estrutura foram reconstruídos com uma altura menor do que na igreja original, pelo que os capitéis colocados mais abaixo sugeriam que a sujidade se tinha acumulado em redor ao longo dos séculos passados. Esta forma de indicar a cruel passagem do tempo é sobejamente conhecida na história da arte dos jardins.

A criação do portão respeitava, indubitavelmente, a estrutura original, mas temos provas mais concretas deste facto noutro edifício inspirado no revivalismo gótico. Chegou-nos às mãos o desenho do levantamento de um pilar da abadia. O desenho era um registo de outras pedras esculpidas ao pormenor que ainda se encontravam na parede do local e deveriam ser utilizadas futuramente. O pilar foi desmantelado e reconstruído no ponto de fuga de uma vista do jardim. As outras estátuas registadas no desenho foram colocadas no cimo de modo a encaixarem no pilar.

É claro que havia uma motivação conservadora subjacente a esta acção. O respeito pelo passado incluía também outro aspecto, nomeadamente, a apreciação de valores estéticos e o esforço pela sua manutenção Apenas as fotografias velhas conseguem dar uma ideia das duas estruturas pois a agência de conservação de monumentos nacionais ordenou o seu desmantelamento e destruição nos anos cinquenta de modo a que se salvaguardassem as valiosas pedras medievais em museus. Algumas das pedras utilizadas em Csákvár foram, posteriormente, levadas de volta para a abadia original que foi parcialmente reconstruída com o apoio da mesma instituição nacional. A abadia situa-se numa floresta remota, estando exposta a actos de vandalismo.

Os edifícios de inspiração turca dos jardins paisagísticos mencionados também ostentam, curiosamente, formas medievais. Não é um fenómeno invulgar na Europa, uma vez que a arquitectura do Império Otomano não era então muito conhecida. Por outro lado, na Hungria

13. Ilha Margarida após a transformação em jardim paisagístico, vista para Óbuda.

ainda existem monumentos construídos durante a ocupação turca que podem ser examinados e copiados. Parece que a influência da arquitectura ocidental foi mais importante do que a autenticidade dos edifícios dos jardins.

O sentimento dos tempos medievais foi recuperado durante o romantismo um pouco por toda a Hungria e também noutros jardins europeus. Os edifícios de índole medieval normalmente faziam parte de um todo que os transcendia, tal como numa das mais emblemáticas criações do início do movimento de jardinagem paisagística. Trata-se do jardim de Hotkóc[8] descrito por Ferenc Kazinczy num pequeno tratado sobre jardinagem paisagística — um texto muito influente na época. O papel de Kazinczy na Hungria pode ser comparado ao de Goethe na Alemanha, ou Rousseau em França. Apesar de dispormos dos seus escritos, não temos qualquer informação sobre as paisagens em redor das estruturas neomedievais do jardim de Hotkóc.

No entanto, temos informação sobre o meio envolvente dos edifícios medievais do Parque da Cidade de Budapeste. Em 1813, a câmara de Peste anunciou uma competição para a criação de um parque público dedicado aos seus habitantes num terreno situado na periferia da cidade. Heinrich Nebbien venceu a competição com a ideia de criar uma espécie de jardim nacional. O conceito já tinha sido sugerido ao imperador em Viena por Bernhard Petri, décadas antes da competição. O jardim nacional deveria ser um palco para a expressão de sentimentos patrióticos, uma espécie de galeria a céu aberto onde se deveriam colocar estátuas em memória das pessoas e acções mais importantes na história da nação, à semelhança do Templo dos Dignitários Britânicos, em Stowe.

8 Hoje Hodkovce, na Eslováquia.

A Hungria começou a desenvolver-se rapidamente durante esse período. Surgiram iniciativas para se comprarem produtos regionais em apoio da debilitada indústria húngara e se criarem instituições nacionais no sentido de se promover o desenvolvimento das ciências e da cultura, a par de outras acções importantes para que o país acompanhasse o resto do continente. Nebbien, nascido na Alemanha, apercebeu-se perfeitamente dos ventos de mudança e inovou o conceito de jardim nacional. Concebeu uma quinta medieval como parte de um plano mais alargado. Consistia num conjunto de edifícios para gado economicamente vantajoso. Os arredores da quinta eram muito despojados e simples, adequados à criação de gado. O meio envolvente correspondia às necessidades subjacentes à prática da agricultura e não incluía quaisquer elementos ornamentais.

Começou-se a utilizar recentemente uma abordagem crítica da história no âmbito do pensamento académico, com base numa melhor análise de informação arquivada. Estas iniciativas não visavam atentar contra o grande respeito pelos santos húngaros, nem denegrir a apreciação romântica de que foram alvo no século XIX. A crescente veneração da Santa Margarida estava associada a uma jardinagem paisagística de grande mérito.

Tal como mencionado anteriormente, é do conhecimento geral que Santa Margarida viveu na Ilha Margarida de Budapeste, mas não existem quaisquer vestígios do século XIX que confirmem esta crença. No fim do século XVIII, o governo arrendou esse território ao Estado para o oferecer ao palatino, vice-rei da Hungria. Entre 1795 e 1847, o arquiduque José assumiu o cargo de palatino e, embora fosse o irmão mais novo do rei Habsburgo, era extremamente popular devido à sua participação activa no processo de recuperação do país. Chegou mesmo, para muitos húngaros, a substituir a figura do rei ao invés de o representar. Ao contrário de José, a nação não se recordava do tempo em que a sua monarca tinha vivido na capital do país.

O arquiduque Alexandre, seu irmão mais velho e palatino anterior, iniciou os trabalhos paisagísticos na Ilha Margarida e planeou que os jardins estivessem abertos ao público. Após três anos a desempenhar o seu cargo, Alexandre sofreu uma morte súbita, dando a José a oportunidade de acabar o projecto. José nasceu e foi criado em Florença. O espírito do iluminismo também influenciou os Habsburgos levando a que os arquiduques tivessem de aprender uma profissão. José escolheu a jardinagem. O seu interesse pela botânica era evidente, ao ponto de conseguir reconhecer seis mil plantas diferentes. Trabalhava frequentemente nos seus jardins com grande prazer.

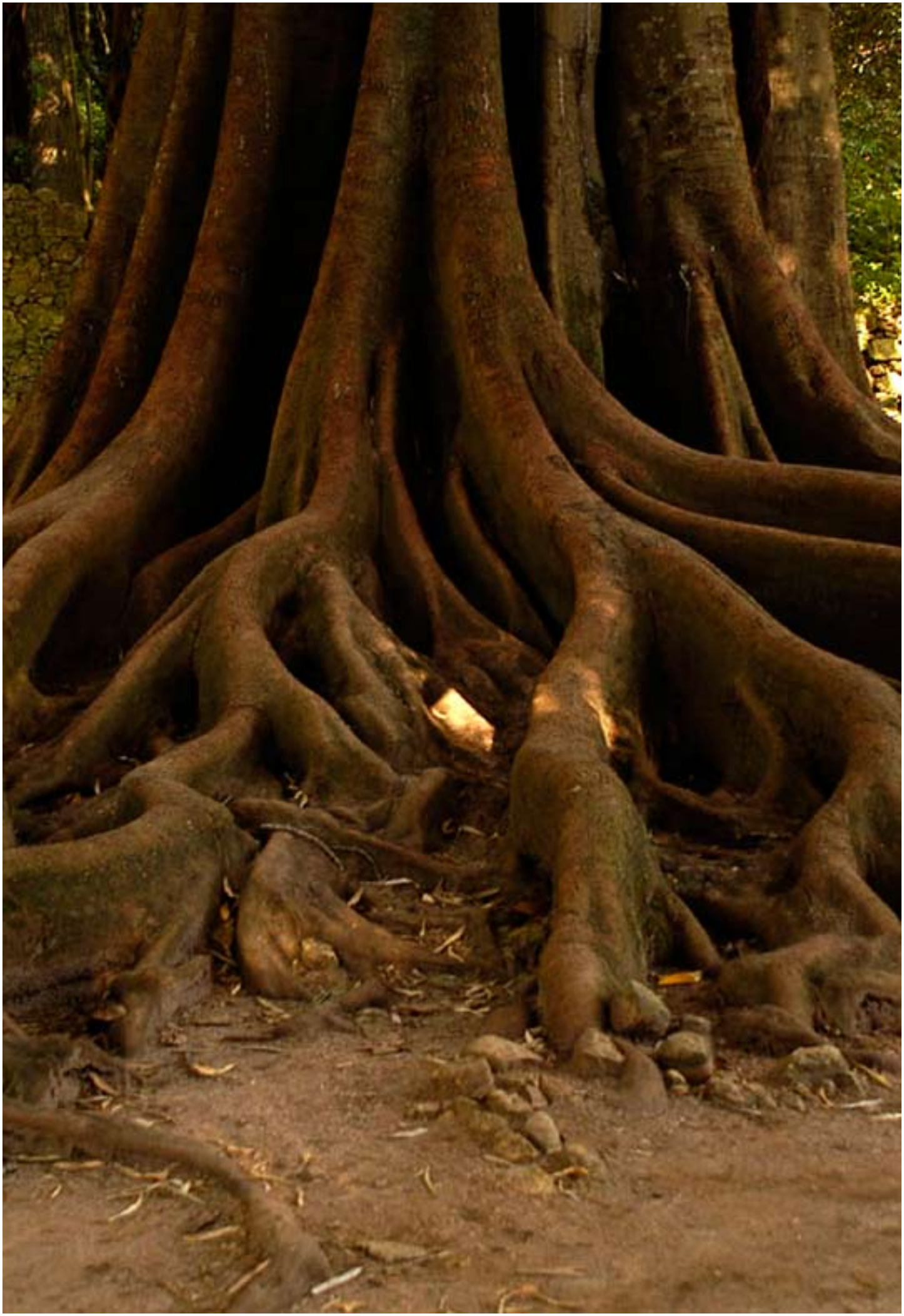
Quando José decidiu transformar a quinta da Ilha Margarida num jardim paisagístico estava perfeitamente ciente da importância histórica do território. Não se conhecia o local exacto do convento dominicano, mas o mosteiro dos franciscanos, outro monumento medieval da ilha, assumiu um papel importante na composição paisagística. José mandou construir a sua mansão paredes-meias com os muros altos do mosteiro. O rés-do-chão era habitado pelo jardineiro da ilha e José tentou ir ao encontro do carácter simples dos muros medievais deixando a mansão por estucar, contrariamente aos costumes húngaros. O terreno em redor do edifício tinha uma aparência simples e rural. Manteve o vinhedo do século XVIII situado ao lado da mansão para dar um carácter mais pastoral à paisagem. É óbvio que José tentou recuperar um ambiente idílico há muito desaparecido, tal como a quinta do Parque da Cidade.

O jardim foi bastante afectado pela inundação glacial de 1838, que destruiu um quarto da cidade de Peste e a maior parte da vegetação ornamental da Ilha Margarida. Uma consequência inesperada da inundação foi o arrastamento do único monte de dimensões assinaláveis da ilha e do pequeno miradouro que tinha sido colocado no seu topo. Descobriu-se então que

o monte estava a cobrir o antigo claustro de Santa Margarida. O chefe dos jardineiros removeu a terra em redor das paredes e trouxe à superfície grande parte do convento. Descobriu-se também um sofisticado sarcófago de mármore no coro da igreja que foi prontamente identificado como sendo o túmulo da santa, embora, provavelmente, fosse o do seu irmão, o rei Estêvão v. O feriado de Santa Margarida tem sido celebrado, entusiasticamente, com fogo-de-artifício na ilha, por vezes durante uma semana inteira, todos os anos.

Embora a Santa Margarida apenas tenha relevância ao nível nacional, a Santa Isabel é reconhecida ao nível mundial. Esta veneração está associada à rosa que foi incorporada nas tradições de jardinagem do fim do século XIX. A sua importância foi reforçada pelo facto de a esposa do imperador e rei Francisco José, a muito estimada imperadora Sissi, ter sido baptizada com o seu nome. A sua figura era sobejamente conhecida durante o romantismo europeu e quando foi assassinada, em 1898, a memória da adorada imperatriz e rainha dos húngaros ficou associada à Santa Isabel. O ministro da Agricultura ordenou que se criassem parques e se plantassem árvores em memória da falecida rainha. O rei fundou uma ordem feminina em honra da sua esposa morta e ofereceu-a a Santa Isabel. As novas igrejas dedicadas à Santa Isabel revelavam, naturalmente, formas arquitectónicas medievais e estavam, frequentemente, rodeadas por roseirais. Esta admiração exagerada estendeu-se até ao século XX, atingindo o seu auge em 1931, no aniversário do 7.º centenário da morte da santa.

O romantismo nacional e o seu saudosismo da Idade Média terminaram com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. A Hungria não prestou atenção aos seus santos autóctones, nem à nostalgia dos tempos feudais da nação, devido a circunstâncias históricas sobejamente conhecidas. No entanto, curiosamente, o interesse pela história medieval do país não regressou após a libertação do país em 1990. O romantismo nacional debruça-se, actualmente, sobre períodos mais recentes ou bastante mais ancestrais com intenções, frequentemente, controversas.



Os jardins da Europa Central no século IX

Eeva Ruoff

Alguns documentos da Europa Central do século IX sobre jardins e plantas sobreviveram até à actualidade. Estes documentos foram descobertos há vários anos e os estudos pormenorizados sobre os problemas relativos à sua exacta datação, identificação das plantas, paleografia, etc., são referidos nas notas. Neste artigo, forçosamente pequeno, serão apresentadas apenas algumas novas peças de informação, perspectivas e hipóteses.

I. Teoria da arte de jardinagem: a Planta de São Galo

A denominada Planta de São Galo é, provavelmente, o mais conhecido documento sobre a arquitectura da Idade Média. Pensa-se que terá sido enviado do Mosteiro de Reichenau, no Sul da Bavária, ao mosteiro que lhe deu o nome, na cidade de São Galo (St. Gall), na actual Suíça. Foi enviado a um (...) *dulcissime fili coz*(be)*rte* (...) para que se dignasse a estudar o conjunto de edifícios do mosteiro: (...) *de positione officinarum paucis exemplata direxi / quibus sollertiam exerceas tuam* (...). O destinatário tem sido identificado como Gozbert, que foi abade em São Galo de 816 a 836[1]. Este autorizou a construção de uma nova igreja, depreendendo-se que tinha algum interesse em relação ao planeamento de edifícios[2]. No entanto, o seu sobrinho, também chamado Gozbert, viveu no mosteiro durante o mesmo período, pelo que pode ter sido este a receber a planta[3].

---

1 A menção do altar principal como *altare sanctae Mariae et sancti Galli*, i.e., os santos da Abadia de São Galo, confirma que foi definitivamente enviado ao mosteiro, s. Ernst Tremp, Karl Schmuki, Theres Flury, *Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter*, St. Gallen, 2002, pp. 28-31 com bibliografia.

2 Tanto quanto se sabe, a planta desta abadia, i.e., o denominado "Gozbert-Münster", construído entre 837 e 839, não corresponde à igreja no plano.

3 Walter Berschin, "Der St. Galler Klosterplan als Literaturdenkmal", in *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, p. 112.

1. A planta e os jardins

De acordo com a planta, existem quatro áreas plantadas associadas aos edifícios do mosteiro: o jardim do claustro, o *hortus,* o *herbularius* e o cemitério.

Aqueles que se interessam por jardins de mosteiros costumam ficar surpreendidos com o tamanho relativamente pequeno do *hortus* e do *herbularius* da planta. Tendo em consideração que os jardins eram, essencialmente, uma sugestão associada ao conjunto de edifícios do mosteiro, estes podem não ter sido representados com a escala exacta, uma vez que o desenhador estava a ficar sem espaço à medida que se aproximava da margem direita do pergaminho, onde teriam de ser desenhados os espaços verdes. Na verdade, o desenhador já antes tinha chegado à referida margem durante o curso do seu trabalho. Uma análise da planta revelou que a parte direita do pergaminho foi, mais tarde, cosida à parte central. Este acrescento foi efectuado depois de se decidir, por variadas razões, que a primeira abadia desenhada no pergaminho devia ser alargada nos dois extremos[4]. Assim sendo, as representações dos jardins não pertenciam ao conceito original, pelo que a planta pode não ser uma reprodução fiel do número, dimensão, posicionamento e estilo dos jardins do mosteiro beneditino. É de salientar que o jardim do claustro, a única área plantada incluída no projecto original, é representado de uma forma mais detalhada que os dois jardins no topo direito da planta.

Sabe-se, actualmente, que os textos da planta foram escritos por duas pessoas com caligrafias distintas e que usaram tintas diferentes. Um dos autores escreveu no idioma do povo alamano e o outro em minúsculas carolíngias. Todos os nomes de plantas foram escritos pelo autor que recorreu às letras do idioma dos alamanos. Este parece ter corrigido e complementado o trabalho efectuado pelo escrivão, que optou pela escrita carolíngia[5]. Este facto levanta algumas questões. Será que a pessoa que recorreu à caligrafia dos alamanos escolheu as plantas porque sabia mais sobre botânica que o escrivão? E será que o — suposto — plano director dos beneditinos poderá ter excluído intencionalmente os nomes das plantas, para que os jardineiros e os médicos dos vários mosteiros pudessem escolher livremente as espécies que pretendiam cultivar[6]? Por enquanto ainda não se encontrou resposta para estas questões, mas uma análise mais detalhada da planta poderá revelar novas informações acerca do processo subjacente à sua criação, das pessoas envolvidas e dos seus métodos de trabalho.

2. A plantação do jardim do claustro

O jardim do claustro situa-se a sul da igreja. Divide-se em quatro partes ao longo de outros tantos caminhos. No centro do jardim existe uma área quadrangular na qual foi desenhado um círculo. O diâmetro do círculo é aproximadamente igual à largura dos arcos mais pequenos do claustro que rodeia o jardim. Assim sendo, o círculo não diz respeito ao tronco da *savina* — o nome da planta inscrito no desenho circular. Os juníperos da espécie *Juniperus sabina* nunca

---

4 Cf. Robert Fuchs e Doris Oltrogge, "Ergebnisse einer technologischen Untersuchung des St. Galler Klosterplans", *in Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, pp. 307-329.

5 Walter Berschin, ob.cit., pp. 109-110.

6 Considera-se que a Planta de São Galo é um trabalho original e não uma cópia, tal como sugerido por Walter Horn, "The Plan of St. Gall – Original or Copy", *in Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 42, 1962, pp. 67-102; Cf. Werner Jacobsen, «Der St. Galler Klosterplan – 300 Jahre Forschung», *in Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, pp. 40-46. No entanto, os desenhos ocultos e as outras marcas descobertas após a publicação do artigo de Horn não desacreditam completamente a sua teoria. Alguns detalhes do plano podem ter sido copiados de documentos anteriores ou de esboços efectuados para este pergaminho.

ficam com aquela grossura e, na verdade, qualquer árvore com aquele diâmetro faria sombra sobre todo o jardim. O círculo refere-se, provavelmente, a um poço, a uma bacia ou a outro elemento arquitectónico[7], e o nome da espécie vegetal diz respeito à espécie trabalhada que o circunda. A escolha do *Juniperus sabina* para o jardim do claustro surpreendeu alguns peritos, porque é uma planta venenosa e tem sido utilizada para provocar o aborto[8]. Outros especialistas consideram que esta planta é inapropriada para o centro do jardim de um claustro, pois é uma conífera rasteira e informe que não parece ser merecedora deste contexto arquitectónico[9].

Os juníperos são, realmente, venenosos, pelo que raramente são plantados em jardins públicos. No entanto, durante a Antiguidade Clássica foram utilizados para fumigações, no tratamento de úlceras e na cura da icterícia, entre outras doenças, assim como para fazer sair o feto morto[10]. Foram também incluídos, a par de outras plantas, nalgumas receitas medicinais do século IX[11]. A *savina* é mencionada no *Capitulare de villis,* a par de outras plantas úteis, entre *levisticum* (ápio do monte) e *anetum* (anis), como se o autor a considerasse uma planta aromática, isto é, não é referida na extensa lista de árvores do mesmo documento. Isto poderá significar que as suas bagas eram utilizadas como tempero, ex. *Sebenwein* (vinho de zimbro). Os juníperos também foram plantados nos jardins da herdade dos Asnapes e dos Treola no ano de 812 e são, igualmente, mencionados nas suas listas de ervas e não de árvores[12].

Berschin salientou que, segundo *Ruralia Commoda*, escrito por Petrus de Crescentiis em 1300, os juníperos eram frequentemente plantados nos jardins italianos — e também nos jardins dos claustros de ordens religiosas (*claustris religiosorum)* da época[13]. Berschin pode ter sido um pouco precipitado ao concluir que a tradição de plantar juníperos teria durado quinhentos anos — do século IX ao século XIV. O interesse revelado pelos juníperos durante a vida de Crescentiis pode ter sido uma espécie de novidade da época, devido ao facto de se prestarem ao ensino de motivos decorativos. Os ramos dos juníperos são muito flexíveis e podem ser moldados facilmente, com a ajuda de argolas e paus: (...) *quia circulis et perticis circa eam positis ramos undique convenienter expandit* (...). Crescentiis parece descrever aqui as pequenas árvores, com os ramos distribuídos por vários níveis, que são bastante comuns nos jardins do fim da Idade Média. No entanto, não esclarece se, durante este período, estão associados, ou não, a práticas nocivas.

O junípero é, habitualmente, um arbusto rasteiro, mas existem várias espécies, e muitos viveiros de plantas albergam dúzias de variedades, entre as quais a *Juniperus sabina* 'Erecta' e a *Juniperus sabina* 'Fastigiata'. Esta última é um arbusto de grandes dimensões e crescimento vertical, com folhas verde-escuro[14]. De acordo com o *Spaeth-Buch*, uma bíblia da botânica, é extre-

---

7 Cf. Teresa McLean, *Medieval English Gardens*, London, 1981, p. 16.

8 Ver, por exemplo, Dieter Hennebo, *Gärten des Mittelalters. Neue Ausgabe*, München und Zürich, 1987, p. 25; Wolfgang Sörrensen, «Gärten und Pflanzen im Klosterplan», *in Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 42, 1962, pp. 195-199; Hans Rudolf Sennhäuser, «Der Sadebaum im Kreuzgarten», *in Klosterplan und Gozbertbau. Zwei Aufsätze*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege (ETH Zürich), 23, 2001, pp. 23-28.

9 Ver, por exemplo, Walter Horn e Ernest Born, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy*..., e *Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, California Studies in the History of Art, 19, vol. I, pp. 246-248. Estes afirmam que, tal como Sörrensen (ver nota anterior), não compreendem (...) *porque é que uma planta com tão pouco porte, frondosidade e beleza, assumiu um papel tão central na vida dos monges* (...). Ver também Sennhäuser, ob. cit. (na nota anterior).

10 Pliny NH XXIV102.

11 É mencionado duas vezes no *Glossae Theotiscae*, cf. R. von Fischer-Benzon, *Altdeutsche Gartenflora*, Kiel und Leipzig, 1894, p. 189.

12 *Ibidem*, p. 181 f.

13 Walter Berschin, ob.cit., p. 128.

14 Ver, por exemplo, *Hilliers' Manual of Trees and Shrubs*. Thetford, 1974, p. 490 f.

mamente semelhante ao cipreste italiano[15]. Assim sendo, a planta ou plantas sugeridas para o jardim do claustro de São Galo poderiam assumir formas distintas. Hoje em dia, os juníperos apenas existem em abundância no Sul da Suíça, mas podem ter existido na região do lago Constança durante o século IX, quando o clima era mais ameno.

Existe algum consenso em relação ao facto dos arcos do claustro serem representados no plano através de um alçado, pelo que se deve considerar a possibilidade de o ornamento estilizado em redor do círculo central representar quatro pequenas árvores com uma projecção semelhante à dos arcos, ou mesmo as árvores do cemitério, ao invés de simbolizar quatro ramos de um junípero. A eventual existência de quatro juníperos de crescimento vertical em redor de um poço não seria desagradável de todo, em termos estéticos. Pelo contrário, não difere grandemente dos conceitos de plantação de alguns dos jardins mais conhecidos do século XVI. Até mesmo quatro exemplares dos comuns juníperos rasteiros podem resultar, esteticamente, em redor de um elemento arquitectónico colocado no centro do jardim do claustro.

3. O *hortus*

Estima-se que, de acordo com as dimensões representadas na planta, o mosteiro albergaria entre 250 e 270 comensais do sexo masculino[16]. É óbvio que os dois pequenos jardins representados na planta não poderiam fornecer os alimentos necessários para um tão grande número de pessoas, e mal dariam para as ervas aromáticas necessárias para as suas refeições. Na verdade, sabe-se que várias quintas abasteciam o — verdadeiro — Mosteiro de São Galo com grandes quantidades de alho francês. É possível que se tenham cultivado outros vegetais em quintas nas proximidades, para se abastecer o mosteiro. O próprio mosteiro poderá ter tido outros jardins e campos sob a sua alçada. É de salientar que existem quartos de dormir para os empregados (*cubilia famulorum*) na casa do jardineiro. No entanto, o *hortus* à frente da referida casa é tão pequeno que poderia ser perfeitamente mantido por uma pessoa nas suas horas livres. Onde é que o jardineiro e os seus ajudantes na verdade trabalhavam? Muito provavelmente nos jardins — ou campos — que não são representados directamente na Planta de São Galo, pois este foi desenhado para representar o conjunto de edifícios, e não inclui as áreas circundantes.

No entanto, o pequeno *hortus* à frente da casa do jardineiro também deveria ter tido um papel específico, determinado pelo conceito geral do plano, que foi pensado cuidadosamente. É de mencionar que todas as plantas no *hortus* são anuais, ao passo que a maioria das plantas do outro jardim, o *herbularius*, e que não são analisadas neste artigo, são do tipo perene[17]. Deve-se referir também que uma das divisões da casa do jardineiro foi designada para o armazenamento de ferramentas agrícolas e sementes de vegetais (*hic ferramenta servantur et seminaria holerum*). Assim sendo, é plausível que o jardineiro possa ter cuidado das plantas deste *hortus* essencialmente para obter as suas sementes. As colheitas de cada ano dependiam da recolha e armazenamento de uma quantidade razoável de sementes frescas e de qualidade, efectuados pelo jardineiro no ano anterior. Algumas destas sementes também eram utilizadas para darem sabor ao pão ou ao queijo, como os cominhos, ou até mesmo na pastelaria, como a papoila, e não de somenos importância eram utilizadas para fins medicinais. Walahfrid Strabo refere no

---

15 *Späth-Buch 1720-1920*. Berlin, 1920, p. 246.

16 Horn and Born, ob. cit., vol. II, p. 208 e 212.

17 As plantas do *herbularius* são: hortelã francesa, cominhos, feijão frade, funcho (o perene *Foeniculum vulgare*), alforva, orégão híbrido, lírio, ápio do monte, menta, poejo, rosa, rosmaninho, arruda, salva e segurelha.

seu *Hortulus* que as sementes de aipo hortense, funcho, ápio do monte, rabanete e papoila eram usadas no tratamento de várias enfermidades.

A hipótese das plantas do *hortus* serem cultivadas principalmente pelas suas sementes também explica, em parte, o facto, mencionado por alguns peritos, de cada planta, desde a salsa às chirivias, ocupar um canteiro com as mesmas dimensões no referido jardim. Seria de esperar que os monges necessitassem de mais de um canteiro de, por exemplo, couves, no entanto, o dimensionamento igualitário dos canteiros já faz mais sentido no caso do jardineiro cultivar as plantas no *hortus* pelas suas sementes.

4. O cemitério

O cemitério fica a sul do *hortus*. É uma área rectangular com uma grande cruz no meio e catorze formas oblongas agrupadas ao seu redor, considerando-se que representam as sepulturas dos monges. Existem onze árvores grandes e duas pequenas por entre as formas representadas. Os nomes das árvores foram escritos com as mesmas minúsculas do idioma dos alamanos, tal como os das plantas no *hortus*. A árvore no canto inferior esquerdo começou por ter dois nomes — *malus uel perarius* — mas a primeira palavra já não é legível. As outras árvores são: *prunarius, sorbarius, mispolarius, laurus, castenarius, ficus, guduniarius, persicus, auellenarius, amendelarius, murarius, nugarius*[18]. Se o mosteiro estivesse a fornecer refeições a 250-270 homens por dia (ver acima), estes praticamente não teriam fruta. Concluiu-se que o mosteiro deveria ter um outro, e maior, pomar. Esta conclusão é lógica, mas também permite outra extrapolação, isto é, que a Planta de São Galo não providencia informação exaustiva acerca do número de jardins do mosteiro.

A lista de árvores sugeridas para o cemitério tem sido considerada, frequentemente, hipotética. Alguns autores afirmam que o loureiro e as figueiras não conseguiriam desenvolver-se no clima relativamente frio de São Galo[19]. Isto não é verdade. Tanto a figueira, como o loureiro crescem nesta região em sítios abrigados, por exemplo, perto das paredes das casas, embora tenham de ser protegidos com esteira durante os dias mais frios. No século IX, quando o clima na Europa era, de um modo geral, mais quente que hoje em dia, o seu cultivo não deveria apresentar problemas de maior na região do lago Constança. Até ao ano de 849, os pessegueiros não só cresciam, como davam fruto num — verdadeiro — jardim do Mosteiro de São Galo e, nessa época, Walahfrid Strabo, abade do mosteiro de Reichenau, cultivava melões no seu jardim[20].

No entanto, o autor que recorreu ao idioma dos alamanos, e anotou as sugestões a plantar, não parece ter estado muito interessado em conseguir um bom pomar no cemitério. Apenas existe uma árvore de cada tipo, isto é, não ocorria polinização cruzada, pelos que os jardineiros não poderiam obter grandes quantidades de fruta destas árvores. Surge ainda outra questão: será que os monges teriam gostado da ideia de comer fruta cultivada num cemitério? A maioria das pessoas acha a ideia pouco apetitosa, para não dizer macabra. No entanto, a ideia de um cemitério também albergar um pomar parece ter agradado a vários peritos que o consi-

---

18 Maçã ou pêra; ameixa, sorveira (i.e. *Sorbus domestica* em vez de sorba), nêspera, louro, castanha, figo, marmelo, pêssego, avelã, amêndoa, amora, noz.

19 Por exemplo Sörrensen, ob. cit., pp. 246-252, salienta que o "pinheiro" editorial intitulado, *Pinus pinea*, de Ferdinand Keller, estava errado desde o início.

20 *Hortulus* 152-180.

deravam como uma expressão de piedade ou de considerações pragmáticas dos velhos beneditinos[21].

O texto escrito no pergaminho em redor da grande cruz central diz o seguinte: *Inter ligna soli haec semper sanctissima crux est / in qua perpetuae poma salutis olent* (É entre estas árvores terrestres que a cruz é mais sagrada / e os seus frutos de bem-estar eterno perfumam o ar). A ideia do cemitério pode, portanto, não ter ficado a dever-se a uma questão de gestão económica de recursos, mas sim a uma representação simbólica da cruz rodeada por todas as árvores férteis deste mundo. De acordo com o *Velho Testamento*, Deus concedeu o milho e as árvores de fruto ao homem no início dos tempos: (...) *Eis que vos dou toda a erva que dá sementes sobre a terra e todas as árvores frutíferas que contêm semente: isto vos servirá de alimento* (...)[22]. A mensagem do *Novo Testamento* vai ao encontro das palavras escritas no pergaminho que foram mencionadas anteriormente: os frutos da cruz ainda são melhores do que os que se gozam na terra. A plantação no cemitério parece ser, portanto, uma expressão desta ideia.

As medidas utilizadas na realização da Planta de São Galo deram origem a várias teorias[23]. Sem querer debruçar-me muito sobre este aspecto, gostaria de salientar que as medidas usadas para o cemitério não parecem bater certo com as que foram utilizadas noutras partes da planta. Se compararmos o comprimento das camas dos monges no dormitório a leste do jardim dos claustros, e as formas oblongas do cemitério, interpretadas como sepulturas, a diferença entre o seu tamanho relativo é surpreendente. Partindo do princípio que as camas no dormitório mediam cerca de 2 metros de comprimento, as sepulturas deveriam ter mais de 4 metros de comprimento e ser mais largas do que as camas. O cemitério não foi, portanto, representado à escala, ou talvez se tenha utilizado uma escala diferente para a parte central do pergaminho[24]. Sennhäuser chegou mesmo a sugerir que o cemitério na planta é, na verdade, uma pintura, um trabalho artístico de um pintor com experiência nas artes ornamentais em miniatura da época, ou seja, não pode ser considerado como uma planta de um cemitério[25]. Provavelmente tem razão. Ainda assim, a pessoa que desenhou o cemitério parece ter encurtado o seu trabalho à medida que se aproximava da margem do pergaminho. Era necessário espaço para algumas linhas explicativas para o destinatário, isto é, Gozbert, tal como mencionado anteriormente. O cemitério foi, portanto, representado em menores dimensões. Este foi encurtado tão abruptamente que as duas grandes árvores a este, a amoreira e a nogueira, tiveram de ser representadas num tamanho bastante inferior ao do loureiro e da nespereira, no centro do cemitério, que são mais pequenos. O pior foi que as três sepulturas mais acima tiveram de ser posicionadas de norte a sul ao invés do alinhamento este-oeste, como é normal. Os desenhadores podem não ter dado muita relevância a este facto porque, tal como escreveram nas suas explicações, estavam apenas a enviar o seu trabalho a Gozbert. Os factos acima mencionados indicam, contudo, que os desenhadores da planta estavam a trabalhar — após o acrescento da folha superior ao pergaminho — mais ou menos em *ad hoc*. Não estavam a tentar criar um plano director.

---

21 Para referências ver Sennhäuser, «Der Friedhof», *in* ob. cit., pp. 33-34.

22 *Genesis*, 1 29.

23 Para um resumo das hipóteses levantadas ver Florian Huber, "Der Sankt Galler Klosterplan im Kontext der antiken und mittelalterlichen Architekturzeichnung und Messtechnik", *in Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, pp. 233-284.

24 Cf. Florian Huber, ob. cit., p. 253.

25 Sennhäuser, ob. cit., pp. 33-39.

II. Um verdadeiro jardim

O conhecido poema *Hortulus*, de Walahfrid Strabo, abade de Reichenau, termina com uma dedicatória ao seu mentor Grimaldus, abade de São Galo de 841 a 872. Walahfrid descreve-o sentado num jardim à sombra de árvores de fruto; os rapazes da escola do mosteiro estão a brincar no jardim, onde colhem pêssegos que levam a Grimaldus. O jardim é, obviamente, bastante grande, porque existe espaço para as árvores, para as crianças brincarem e para Grimaldus se sentar, a sós é claro, e um pouco afastado dos rapazes. A referência às crianças significa que este jardim se situava fora da *clausura*, pelo que não fazia parte do cemitério dos monges na planta. Era um verdadeiro pomar que pode ter sido cultivado ao lado do edifício da escola, isto é, numa área que não foi abrangida pela planta.

Walahfrid descreve os pêssegos de modo casual. Não faz qualquer referência à possibilidade de terem sido raros ou dos pessegueiros de São Galo necessitarem de cuidados especiais. As árvores cresciam livremente, sem qualquer espaldar, pois o autor refere-se à sombra irregular que ofereciam ao jardim. Esta informação reforça a ideia de que o clima de São Galo no século IX era, de facto, consideravelmente quente, pelo que também seria terra de figueiras e loureiros.

Estes versos do poema de Walahfrid oferecem uma descrição concreta, ainda que sucinta, de um pomar de um mosteiro do século IX — ao contrário da famosa planta. Transmite a impressão de um verdadeiro jardim, no qual os alunos da escola do mosteiro jogavam e onde o abade poderia, eventualmente, ler um novo poema num belo dia de Outono, época em que os pessegueiros dão fruta.

III. Resumo

Estamos habituados a considerar a Planta de São Galo como um documento monolítico, uma espécie de plano director representativo de outros jardins de mosteiros da mesma época. No entanto, esta análise revela que a informação veiculada pelo plano tem de ser reinterpretada, em particular no que se refere à folha superior, onde se situam os dois jardins e o cemitério dos monges.

A planta e os outros documentos referidos neste artigo provam que, ainda assim, a jardinagem, a apreciação da beleza e utilidade das plantas de jardim e, até certo ponto, a concepção do próprio jardim não foram negligenciados a norte dos Alpes durante a primeira metade do século IX. O clima relativamente ameno foi, com grande probabilidade, um factor que encorajou a jardinagem de uma forma geral. O longo período de crescimento assegurou o sucesso de plantas que, mais tarde, se tornaram raras e, provavelmente, garantiu melhores colheitas que as actuais, pelo menos em termos relativos. O impacto e os prejuízos causados pela Alta Idade Média podem não ter tido consequências tão catastróficas em relação aos jardins e à jardinagem como alguns supõem.

Bibliografia

Bibliografia geral

GARDNER'S, *Art through the ages, The proto renaissance in Italy*, p. 530-547.
JELLICOE, G., *Landscape of man, Middle Ages in Europe*, 1987, pp. 138-153.

Bibliografia específica

AA. VV., *Sur la terre comme au ciel*, éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002.
ARIÈS, P.; DUBY, G., *Histoire de la vie privée,* Paris, Ed. du Seuil, 1999.
BUESCU, M. L. C, *Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade Aberta, 1990.
CALKINS, Robert, cap. IX, *Piero de Crecenzi and the Medieval Garden*, pp. 155- 174.
CLARK, K., *Landscape into Art,* 1986.
COELHO, M. H. C., "Esboço sobre a Vida e obra da Rainha Santa Isabel", *Monumentos*, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, Março, 2003.
CRUZ, M. H., *Arouca. Uma Terra, um Mosteiro, uma Santa*, Arouca,1989.
DIAS, G. C.; Et. al., *Cister no Vale do Douro*, ed. Afrontamento, 1999.
DIAS, J. R., *Em louvor do mosteiro cisterciense de São João de Tarouca*, Edições Fluir, 2001.
DUBY, G., *Sociedades Medievais,* ed. Terramar, Lisboa, 1999.
DUBY, George, *L'Europe au Moyen Âge,* Flammarion, 1984.
DUBY, George, *Saint Bernard l' Art Cistercien.*
FRANÇA, J. A., *Tomar "Thomar Revisited"*, ed. Presença, Tomar, 1994.
GIMPEL, J., *The Cathedral builders*, Ever green books Ltd, Londres, 1961.
LIBERA, A., *La philosophie Médievale*, Presses Universitaires de France, 1989.
MACDOUGALL, Elisabeth B., Oaks, Dumbarton (Trustees for Harvard University), *Medieval Gardens*, 1986. (Actas do Congresso).
MILLER, Naomi, cap. VIII, *Paradise regained: medieval garden fountains*, pp. 135-155.
MORGAN, M. H. (trad), *Vitruvius. The Ten Books on Architecture*, Dover Books, New York.
MORUJÃO, M. R. B., *O Mosteiro de Celas em tempos medievais*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2001.
NATIVIDADE, J. V., *Os Monges Agrónomos do Mosteiro de Alcobaça,* ed. do Grémio da Lavoura da Região de Alcobaça, 1942.
PEVSNER, N., *An Outline of European Architecture*, 7.ª ed., Penguin Books, England, 1970.
RESENDE, G., *Antologia do Cancioneiro Geral*, Ulisseia, 1994.
ROB, A.; SASKIA, W., *The enclosed Garden, History and Development of Hortus Conclusus and its reintroduction into the present-day Urban landscape*, 010 Publishers, 1999.
SANTÍSSIMA, M. M.; RIBEIRO, A. A., *História da Fundação do Real Convento e Seminário de Varatojo, com a Compendiosa Noticia da Vida do Veneravel Padre Fr. António das Chagas,* Oficina de Antonio Alvarez, Porto, 1799-1800.
SILVA, J. C. V., *Paços Medievais Portugueses,* IPPAR, Lisboa, 1995.
VALERY, M. F.; LE TOQUIN, A., *Jardins du Moyen Âge,* La Renaissance du Livre, Belgique, 2002.
TEIXEIRA, F., *O Mosteiro de Santa Maria de Almoster*, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1992.
VON SIMSON, O., *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and Medieval Concept of Order*, Bollingen Series/ renewed by Princeton University Press, 1988.

JARDINS DO SÉCULO XIX

Vestígios medievais nos jardins românticos da Galiza

Jesús Ángel Sánchez García

Os jardins dos *pazos*

A primeira parte deste artigo incide sobre os jardins mais singulares da Galiza, que se caracterizam, habitualmente, pela grande variedade de espécies luxuriantes e, acima de tudo, pelo seu carácter sombriamente melancólico, razão pela qual são considerados os mais belos jardins românticos de Espanha[1]. Estes jardins fazem parte dos *pazos* (herdades), as propriedades rurais da nobreza da Galiza na Idade Moderna (séculos XVI-XVIII). Esta nobreza, também conhecida como fidalguia, constituía um grupo heterogéneo, do qual faziam parte membros da nobreza titulada e *hidalgos* (no sentido literal do termo), que eram, frequentemente, cidadãos comuns — vereadores, clérigos, escriturários, advogados, mercadores. Neste grupo incluíam-se, também, os descendentes dos vassalos de famílias feudais importantes — cavaleiros, escudeiros — e, até mesmo, camponeses abastados que tinham conseguido obter rendas e direitos de uso da terra. Independentemente da sua origem, a proeminência socioeconómica destes senhores dos *pazos* advinha das rendas e do quinhão das colheitas que recebiam dos camponeses; no início do século XVI, depois de terem abandonado as suas tradições guerreiras, conseguiram manter o património familiar em resultado da definição dos direitos sucessórios e da primogenitura.

Foram precisamente as alterações introduzidas pela nova estrutura política e jurídica imposta pelos Reis Católicos, durante os anos de transição entre o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, que determinaram a evolução da arquitectura militar, passando-se das torres defensivas e dos fortes para os pacíficos *pazos*. A palavra *pazo* deriva do termo latino *palatium*, que deu lugar ao medieval *paaço* e, posteriormente, a *paço* e *pazo*; durante a Idade Média a palavra era utilizada apenas para designar os palácios urbanos autênticos, mas, no século XVII, e, sobretudo, no século XVIII, passou também a incluir as casas de campo da nobreza. De início estas estruturas caracterizavam-se pela distintiva presença de uma torre que, ao longo dos anos, se tornou o núcleo

[1] Quintanar e Ozores, *Los Pazos Gallegos...*; Casa Valdés, *Los Jardines de España*; Añón Feliu, *Jardín y Romanticismo...*

e a parte mais emblemática de um tipo de construção complexa que foi evoluindo, passando a incluir diferentes elementos arquitectónicos e alas, chegando mesmo a atingir proporções ambiciosas. A expressão "casa y torre" ou simplesmente "torre", utilizada habitualmente para descrever vários dos primeiros *pazos*, refere-se a esta configuração original, mesmo que, simultaneamente, no século XVI se tivessem usado outras expressões como "casa grande" e "pousa" (casa de campo) para se designarem mais correctamente as variantes de estruturas com um tipo de construção mais rústica, especialmente no interior e nas montanhas.

Algumas das características defensivas da arquitectura dos primeiros *pazos* — torres, ameias, aberturas para flechas e muralhas — permaneceram, apesar da necessidade de se promoverem os espaços domésticos e produtivos das herdades, que não só eram a residência do senhor e da sua família, como também assumiam as funções de núcleo agrícola e de criação de gado, utilizado pelos camponeses que pagavam a sua renda com um quinhão das suas colheitas. Acresce ainda que, durante os séculos XVII e XVIII, alguns elementos distintivos e figurativos ganharam uma nova relevância devido ao facto de sublinharem o estatuto superior da nobreza e um melhor nível de vida, funcionando, simultaneamente, como uma afirmação genérica da sua condição e, no caso das famílias de linhagem mais importante, a antiguidade e o valor da sua condição social. Assim sendo, além dos *pazos* construídos anteriormente, com torres, ameias e brasões heráldicos, ergueram-se novos *pazos* com torres, que se tornaram estandartes do exibicionismo da nobreza. Estes novos edifícios incluíam elementos funcionais cada vez mais exagerados, como entradas imponentes, escadarias grandiosas, inúmeras varandas, solários, chaminés e pombais, além de símbolos exclusivos, como inscrições, motivos heráldicos e estátuas... Assim sendo, as características que viriam a conferir aos *pazos* o seu estatuto de herdades foram definidas durante o período barroco, que coincidiu com o auge económico da *fidalguia*. Embora estas herdades fossem construídas com materiais e soluções tradicionais, também incorporaram influências mais refinadas, em particular símbolos formais inconfundíveis, com alusões à nobreza e ao estatuto dos seus proprietários.

Desde o início, foram sendo cultivados espaços verdes, com alguma utilidade, nas proximidades e até mesmo nas áreas amuralhadas dos *pazos*; no entanto, estes não podem ser considerados propriamente jardins[2]. Pensa-se que estes espaços seriam organizados em canteiros separados, dedicados ao cultivo de plantas medicinais, vegetais e árvores de fruto, seguindo a tradição das hortas da Idade Média, especialmente os dos mosteiros, que existiam um pouco por toda a Galiza. Estes terrenos cultivados estariam rodeados por caminhos que os ligariam ao resto da propriedade e às áreas florestais. A disposição espacial das oliveiras no *pazo* de Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, Corunha) tem sido mencionada como uma das primeiras evidências destes espaços verdes iniciais. As árvores estão alinhadas segundo a forma de uma cruz para marcarem as fronteiras das áreas cultivadas. É provável que este padrão remonte à data em que o clérigo D. Juan Ibáñez de Mondragón comprou esta propriedade, no início do século XVI[3].

No entanto, foi preciso esperar até ao apogeu do poder socioeconómico da fidalguia, durante os séculos XVII e XVIII, para que fossem criados espaços verdes que pudessem ser reconhecidos como jardins formais. Eram considerados jardins "de bom gosto" (*de gusto* na terminologia de então), ou "bizarros" (*curiosos*), devido ao importante papel desempenhado pelas plantas ornamentais a par de elementos artificiais, como fontes, lagos, bancos e casas de Verão. Embora até

---

2 Rodríguez Dacal e Izco, *Pazos de Galicia...,* pp. 39-44.

3 Fernández Gasalla, *La arquitectura en tiempos...*; Rodríguez Dacal e Izco, *Pazos de Galicia...,* pp. 116 e 126.

ao momento não se tenha estudado muito este aspecto, não é muito absurdo pensar-se que os jardins da corte possam ter tido alguma influência neste processo. Por exemplo, a descrição dos jardins do *pazo* de Castro de Amarante (Antas de Ulla, Lugo) com o seu lago repleto de peixes, a casa de Verão, os bancos de pedra, os jogos de rua e outras diversões do género, demonstra uma certa determinação em emular o retiro e os jardins que pertenciam aos nobres mais importantes[4]. Esta interpretação pode ser aplicada, de igual modo, aos dois lagos desnivelados, com o seu impressionante barco de pedra que parece evocar uma antiga *naumachia* a pairar sobre os jardins do *pazo* na Oca (A Estrada, Pontevedra). A escultura foi, talvez, inspirada pelos barcos que navegam no grande lago do Palácio do Retiro, em Madrid. Na Oca, tal como noutros jardins de *pazo* barrocos, existem vestígios da justaposição única de elementos utilitários — um tanque, um moinho de água, canais de irrigação que levavam água aos pomares — e outros elementos inegavelmente refinados e prestigiosos — lagos, estátuas alegóricas, escudos de armas. Estes jardins mantiveram, ainda assim, uma aparência distintamente agrícola até meados do século XVIII, quando foram acrescentadas, a esta base utilitária, plantas ornamentais e divisões geométricas complicadas, oriundas dos jardins barrocos franceses. A descrição, de 1774, do jardim que pertencia ao marquês de Mos, situado em Betanzos, numa zona conhecida como As Mariñas (Corunha), apoia este ponto de vista: o jardim foi (...) *adornado com plantas interessantes e brasões com flores, caminhos e divisões definidas pelo mirto* (…), *assim como com vegetais, como a couve galega, ou árvores de fruto* (...)[5]. Durante as últimas décadas do século XVIII, sob a influência do Iluminismo e das suas academias agrícolas e sociedades económicas, começou a dar-se maior atenção às propriedades campestres; estes jardins hortícolas deram lugar, consequentemente, a jardins repletos de espécies ornamentais; foram introduzidos mais elementos recreativos e artísticos em espaços que deveriam adoptar uma configuração idêntica à dos *parterres* franceses[6].

Concebido em 1780, o pequeno jardim do *pazo* de Mariñán (Bergondo, Corunha), com a sua elaborada geometria, é o melhor exemplo do triunfo deste estilo. Os seus complexos trabalhos em madeira de buxo são alguns dos melhores exemplos da tradição dos *parterres à broderie,* combinando elementos ornamentais com temas simbólicos e figurativos. Estes jardins foram concebidos para usufruto privado e é provável que a sua popularidade tenha sido estimulada pelo desejo de copiar a elite senhorial. Este facto explicaria a razão pela qual, desde então, passaram a ser raros os *pazos* que não tinham a sua pequena parcela de *parterres*, claramente, considerados um símbolo de distinção e que se situavam, quase sempre, em redor de uma pequena fonte ou estátua.

No entanto, após os primeiros anos do século XIX, a Galiza começou a receber rapidamente novas influências, provenientes agora dos pitorescos jardins paisagísticos desenvolvidos na Inglaterra de 1700, o que veio marcar definitivamente a imagem dos jardins do *pazo* no contexto do romantismo. De facto, pode dizer-se que, em 1800, se introduziu nos jardins uma nova perspectiva em relação à natureza, que se manifestou através de uma certa simplicidade, espontaneidade e liberdade de apresentação. Esta disposição arbitrária das árvores, formando várias moitas e pequenas áreas de arvoredo, alternando com caminhos e prados, foi favorecida pelo clima húmido e chuvoso da região, que estimulava o crescimento de vegetação luxuriante, tendo sido introduzidas várias espécies exóticas com grande sucesso.

---

4 Taboada Roca, "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos...*

5 Sánchez García, *Mariñán. Pazo de los Sentidos...,* pp.116-117.

6 Sánchez García, "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico...*

No entanto, salvo raras excepções, na época a noção do que hoje se considera o novo conceito de jardim do *pazo* não foi vista como uma alternativa ao estilo francês comum, e muito menos como um veículo das conotações políticas e morais da Inglaterra de 1700. Ao invés, podemos dizer que, até certo ponto, foi considerada como um complemento natural do modelo francês. A rápida sobreposição de influências e o pragmatismo atingido através de uma evolução que começou com as primeiras hortas familiares levaram a que estes novos jardins românticos coexistissem com as concepções geométricas anteriores, que permaneceram, continuando a existir nas proximidades das residências. Este facto é bastante visível através dos pequenos *parterres* que continuaram a existir, tendo sido progressivamente invadidos por espécies exóticas e por um labirinto de sebes de buxo altas, uma espécie que também predominava na concepção das passagens e dos caminhos rectos que levavam aos terrenos cultivados. Estas passagens eram, ocasionalmente, pontuadas com círculos, bancos e casas de Verão[7].

Devido ao contexto histórico e às condições ambientais ideais, surgiu então uma atitude de *laissez-faire* em relação aos caprichos da natureza, levando a que os jardins fossem pequenos, mas extremamente variados e com uma aparência menos meticulosa. Outra característica distintiva advinha do facto de a vegetação dominar os poucos elementos artificiais, os quais eram sempre de granito, incluindo fontes, piscinas, escadarias imponentes e cursos de água; estavam cobertos com musgo e líquenes que acrescentavam um outro elemento de simbiose. Devido a estes aspectos, os jardins adquiriram rapidamente uma imagem sombria e romântica, que viria a ser considerada a sua característica mais distintiva; contudo, o seu efeito melancólico de abandono e negligência era evidente para os seus observadores contemporâneos como, por exemplo, o botânico Miguel Colmeiro Penido, referindo, em meados do século: (...) *O clima ameno e a humidade abundante mantêm a Galiza constantemente verde, uma cor que, devido a circunstâncias opostas, é bastante fugaz em grande parte da Espanha. As hortênsias, peónias, camélias e os brincos-de-princesa crescem sem quaisquer cuidados especiais e desenvolvem-se de uma forma admirável nos jardins da Galiza. Aqueles que sabem o cuidado que estas plantas exigem noutras regiões de Espanha dão valor às qualidades do solo e do clima da Galiza* (...)[8].

Tendo em consideração este processo evolutivo no seu todo, apesar do predomínio das contribuições do romantismo e do barroco, a configuração dos jardins dos *pazos* consegue, ainda assim, revelar pontos de contacto interessantes com os jardins medievais e até mesmo algumas semelhanças. Em primeiro lugar, sobressai a configuração deste jardim: fechada, isolada e de pequenas dimensões[9]. Esta deriva de uma divisão antiga dos usos da terra e foi reforçada através do continuado cultivo das terras das redondezas, sob a forma de hortas e pomares; é por esta razão que, sempre que não era possível dar uso a uma parte do muro que cercava a propriedade, ou ao muro nas traseiras do *pazo* em questão (onde normalmente estes jardins se situavam), se introduziam sebes altas que separavam e isolavam estes jardins dos campos produtivos em redor. Alguns cantos ainda evocam a atmosfera protegida e intimista do *hortus conclusus* medieval com os seus contornos geométricos repletos de flores e plantas aromáticas que fazem as delícias dos sentidos. Este facto também se aplica a algumas hortas plantadas para usufruto dos seus proprietários.

---

7 Sánchez García, "Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos", *Jardín y Romanticismo*...

8 Colmeiro Penido, *Recuerdos Botánicos de Galicia*..., p. 3.

9 Martín Curty, *Los Jardines Cerrados*...

Além dos jardins e das hortas, as muralhas dos *pazos* podiam albergar também bosques e até mesmo florestas, no caso das herdades de maiores dimensões. É provável que quando os *pazos* surgiram, no século XVI, estas áreas florestais fossem utilizadas para caçadas, mantendo uma certa semelhança e até alguma continuidade com os parques medievais. Esta possibilidade ganhou peso com informação recolhida posteriormente. Em 1665, por exemplo, um oficial do exército invasor português afirmou categoricamente que, no *pazo* de Gondomar (Pontevedra), construído por D. Diego Sarmiento de Acuña no fim do século XVI: (...) *O jardim* (...) *comprido e irregular, ornado e repleto de mirto, era uma passagem para um parque fechado com varrascos, cabritos-monteses, veados e outros animais de caça* (...)[10]. Em 1681, foi mencionada outra área fechada, com animais de caça, numa descrição do *pazo* de Castro de Amarante (citado acima): (...) *um pomar com diferentes árvores de fruto e, no centro, um pombal com bastantes animais de caça. Toda esta área era cercada por um muro com mais de 2,56 metros (3 varas)* (...)[11].

Estes vestígios da Idade Média levam-nos a salientar um dos mais interessantes jardins românticos da Galiza: o *pazo* de Ortigueira ou de Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, Corunha). Embora este jardim tivesse começado a ser criado nos séculos XVI e XVII, quando os primeiros Mondragóns compraram e renovaram a propriedade, parece que foi apenas após 1802 — durante a vida de D. Juan Ignacio Armada Ibáñez de Mondragón (1757-1824), quinto marquês de Santa Cruz de Ribadulla —, que se começou a replantar a parte ocidental da propriedade e a planear o actual parque. Nesta área, os caminhos ladeados por buxo e os jardins geométricos dão lugar a uma paisagem mais solta e pitoresca, que começa com uma cascata formada pelo regato Castilán, que continua por um barranco rochoso ao longo de cascatas sucessivas acompanhadas por um caminho sinuoso, pontuado por espaços isolados, onde se pode relaxar, e pequenas fontes e pontes rústicas, terminando na parte principal da quinta com as suas hortas e prados. Salientámos noutro artigo[12] os paralelos estabelecidos entre esta zona específica de Ortigueira e o "Virgil's Grove", criado pelo poeta inglês William Shenstone quando foi o proprietário de The Leasowes, entre 1741 e 1763[13]; mas também existem semelhanças com o jardim de Monserrate, em Sintra, criado em 1798 por William Beckford, com a sua cascata e a linha de água[14]. D. Juan Armada e Losada, marquês de Figueroa, que tinha laços familiares com os proprietários, comparou-o, correctamente, a uma selva: (...) [no] *recinto fechado da Ortigueira, abrigado e escondido, aparece de repente um barranco no interior do qual corre um regato por entre as rochas, formando uma cascata e, em seguida, desce ao longo do seu leito íngreme repleto de falhas. Estas absorvem a água, levando uma grande parte da corrente; no subsolo esta nutre e sustenta a vegetação musgosa que amacia as rochas e cobre os troncos das árvores e, acima de tudo, se pendura nos ramos do buxo que se entrelaçam, como uma parede, formando um tecto ogival que apenas é ultrapassado, com dificuldade, pelos carvalhos, faias, pinheiros-do-lorde, nogueiras e pelo excepcional castanheiro; árvores que conseguiram atingir uma altura considerável e estão enraizadas com firmeza nas encostas íngremes, lançando as suas copas em direcção ao céu para aproveitarem e se exibirem*

---

10 Rodrígues Lapa, "Un episodio das Guerras de Restauración: invasión da Galiza en 1665", *Grial*... p. 206; Fernández Gasalla, *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)...*, p. 486.

11 Taboada Roca, "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos*...

12 Sánchez García, "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico*..., p. 106.

13 Buttlar, *Jardines del Clasicismo*..., pp. 57-61.

14 Castel-Branco, "Sintra paisagem romântica eleita. De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburg-Gotha", *Jardín y Romanticismo*...

ao sol assim que crescem o suficiente (...). *Protegem e ocultam a vegetação, igualmente importante, que estende a sua vitalidade sombria e ornamental na penumbra, como o musgo, a era, a madressilva e as amoras; estes adornos e os troncos das árvores que buscam aberturas através das quais possam apanhar algum sol, transmitem uma impressão estranha e confusa que só pode ser comparada à da vegetação subaquática; a realidade apresenta-se tão alterada que parece tratar-se de um sonho caprichoso de alguma fantasia levada ao extremo* (...). *É de bom grado que se abandona esta selva; é também com prazer que se deixam para trás as sombras do barranco de Santa Cruz, regressando-se à claridade e aos seus prados verdejantes e flores cativantes, às suas planícies e vinheiras que atravessam os alinhamentos rectos das antigas oliveiras* (...)[15].

É um jardim romântico tão exuberante que é considerado como uma selva, ou melhor, um pomar luxuriante, sendo o seu percurso visto como uma viagem de um principiante, das sombras para a luz. Uma outra comparação entre o percurso paralelo ao rio com as suas criações medievais de tecto ogival feitas a partir do buxo sugere uma relação de imitação entre a natureza e as construções humanas que, curiosamente, já tinha sido sugerida em 1813 por James Hal, com a sua pitoresca defesa das origens da arquitectura gótica[16].

É aqui que entramos no campo da literatura, de modo a verificar em que medida é que estas variações medievais foram capturadas pelos escritores galegos mais importantes, a partir da segunda metade de 1800. D. Emilia Pardo Bazán confirmou, precisamente em relação à Ortigueira e sem qualquer sombra de dúvida, (...) *a beleza selvagem daqueles lugares* (...)[17]; ao passo que alguns anos antes de editar o seu romance mais importante, passado no mundo dos *pazos*, *Los pazos de Ulloa* (1886), decidiu recriar jardins abandonados e negligenciados, apresentando-os como se representassem os vestígios de um passado glorioso e nobre. Recorreu a elementos reais de alguns dos *pazos* existentes para as suas descrições; por exemplo, para o lago, inspirou-se indubitavelmente no jardim da Oca, pois menciona que tinha sido (...) *adornado com pesadas esferas de granito cobertas de musgo verde, que se encontram espalhadas um pouco por toda a relva, como se fossem projécteis gigantes num campo de batalha abandonado* (...). A comparação entre as esferas de pedra e os projécteis é bastante precisa, pois supõe-se que estas esferas, tais como as ameias, tiveram origem na Idade Média, pois pertenciam à primeira fortaleza da Oca e à Torre de Barreira, que foi destruída. Esta imagem de abandono voltará a ser adoptada e reforçada, com uma carga de decadência poética, pela mão de Ramón del Valle Inclán e as suas descrições de jardins sombrios, repletos de mistério, que conhecia devido à sua naturalidade galega e ao facto de ser um membro da nobreza, uma herança que não hesitava em aplicar na sua (...) *evocação romântica de encontros amorosos no século dos trovadores* (...), como se pode ler no *Femeninas* (1895).

Por último, não se pode considerar que os edifícios inspirados na Idade Média e construídos no fim do século XIX foram intocados pelo romantismo e pelas conotações destes jardins. Álvaro de Torres Taboada, um janota refinado da Corunha, foi, provavelmente, um dos primeiros a fomentar esta fantasia nostálgica no seu *pazo* em Vilaboa (Culleredo, Corunha). Assumiu a responsabilidade por uma renovação ambiciosa de modo a conferir-lhe uma aparência medieval pitoresca, incluindo uma enorme torre quadrada, com ameias e gárgulas, a par de um fosso e divisórias que o ligavam à capela[18]. Alvaro de Torres também aconselhou a sua amiga Emilia

---

15 Armada y Losada, "Marqués de Figueroa", *Del Solar Galaico...*, pp. 15-17.

16 Hall, *Essay on the origin, history and principles...*

17 Pardo Bazán, "Las residencias señoriales", *Mondariz-Vigo-Santiago...*, p. 33.

18 Martínez-Barbeito, *Torres, Pazos y Linajes...*, p. 674.

1. Jardim do *pazo* A Ribeira (Carral, Corunha).

Pardo Bazán a levar avante um projecto elaborado pelo prestigiado Vicente Lampérez, especialista em arquitectura. Em 1893, começou a transformar o antigo *pazo* da sua família, conhecido como "Torres de Meirás" (Sada, Corunha) e onde costumava passar as suas férias de Verão. A arquitectura feudal, adornada novamente com ameias, gárgulas, varandas subtis e até mesmo uma capela de estilo romanesco, capturou um desejo de evocar uma Idade Média impossível; um desejo tão quimérico que o escritor designou a torre onde a biblioteca foi instalada como "Torre da Quimera", em homenagem ao título de uma das suas novelas (*La Quimera*, 1905). Tratava-se de novas construções ou renovações de *pazos* antigos[19]; este estilo medieval ganhou raízes entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, ganhando forma em *pazos* como Cascaxide (Silleda, Pontevedra), Baión (Cambados, Pontevedra), San Sadurniño (Corunha), e, até mesmo, em alguns castelos de construção recente, como Arnado (Vilamartín de Valdeorras, Ourense). No que diz respeito aos jardins, este novo diálogo com a Idade Média justificou a introdução de estruturas desse período, das quais se destaca a pitoresca torre, com um pombal, construída no meio dos jardins do *pazo* do Cadaval (Nigrán, Pontevedra), propriedade da esposa de D. Ángel Urzáiz Cuesta, representante de Vigo e Secretário do Tesouro em várias ocasiões durante o reinado de Alfonso XIII.

19 Quintanar e Ozores, *Los pazos gallegos...*

2. *Torres de Meirás*, construídas por Emilia Pardo Bazán (1893-1900).

Um memorial romântico: o Jardim de San Carlos

Fora do mundo dos *pazos*, mas sem deixarmos o contexto romântico, é importante salientar um jardim público único; embora pertença ao mundo urbano, é neste espaço que se encontra o grau de intimidade e isolamento mais elevado dentre todos os jardins desse período, pois inclui mais do que apenas alguns vestígios da Idade Média. Trata-se do Jardim San Carlos, na cidade da Corunha, um jardim especial porque, desde o início, foi associado, de modo inextricável, à memória do general britânico Sir John Moore, ao qual foi dedicado. Foi uma figura heróica que faleceu em 1809, na batalha contra as forças francesas que teve lugar nos arredores da cidade, pelo que foi objecto de grandes homenagens durante o período romântico. Este oficial de origem escocesa foi mortalmente ferido durante os primeiros combates da Batalha de Elviña, mas de acordo com a sua vontade e ao contrário das suas tropas, o seu corpo não foi enviado para Inglaterra, tendo sido enterrado no local onde faleceu. Na manhã de 17 de Janeiro de 1809 foi enterrado apressadamente num baluarte das fortalezas que constituíam a primeira linha de defesa da Corunha e que eram conhecidas como as "Pescadarías"[20].

Embora se tenha pensado durante muitos anos que a sepultura se situava no actual Jardim de San Carlos[21], descobriu-se recentemente que o corpo de Moore foi colocado no jardim

20 Zbigniew Guscin, *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida...*, p. 162.
21 Vincenti, *El sepulcro de Moore...*

3. Jardim de San Carlos (Corunha), em 1879.

meses depois do seu falecimento, quando o marquês de la Romana libertou a cidade, no Verão de 1809. O marquês considerou que a sepultura inicial não tinha a dignidade que o herói britânico merecia e ordenou que os seus restos mortais fossem trasladados para o baluarte de Don Carlos, como era então conhecido. Este baluarte foi construído entre 1755 e 1764 pelo governador e capitão-general D. Carlos Francisco de Croix, de quem recebeu o nome, e situava-se no perímetro da Cidade Velha da Corunha, formando uma plataforma elevada sobre uma superfície irregular, onde o enterro de alguém que não professava a fé católica não causaria qualquer problema. A frente oval está virada para o oceano e existe um muro ou parapeito a isolar a área, vindo, mais tarde, a protegê-la e abrigá-la, proporcionando um local íntimo e isolado apesar de se situar no centro da cidade. Neste caso, pode estabelecer-se uma relação directa com uma construção medieval preexistente. Debaixo do jardim encontram-se vestígios de um antigo forte construído no século XIII para defender a cidade e o porto da Corunha, que foi posteriormente demolido e convertido num baluarte do século XVIII.

No início do século XIX, a velha masmorra desta fortaleza medieval destruída, tal como as outras torres mais pequenas, e o muro e o fosso eram invisíveis, mas não ignorados por aqueles que visitavam um lugar que, devido à sua localização e à vista que oferecia, era já então uma referência para quem apreciava passeios relaxantes. Embora o túmulo de Moore se situasse no centro da área, não há registo de qualquer outra construção nos anos seguintes, exceptuando a substituição do primeiro monumento funéreo, provisório, em 1811. O obelisco de madeira pintada, erigido em 1809, deu lugar a uma sepultura mais digna, com blocos de granito, uma pedra tumular e um muro ao seu redor, que se encontrava terminada em 1824. Esta área foi colo-

cada ao cuidado dos cônsules ingleses que viviam na cidade, tendo sido utilizada como panteão para si e para a sua família directa. Durante esse anos, a estima pela figura de Moore levou à inauguração de vários eventos em sua honra, desde o monumento colocado na Catedral de São Paulo, Londres, em 1815, à estátua de bronze erguida em sua honra quatro anos mais tarde, em Glasgow, a sua terra natal[22]. No início do período romântico, a figura de Moore foi alvo de uma veneração semelhante à de outros heróis napoleónicos, especialmente a figura de Lord Byron. Ambos foram mitificados como heróis que tinham lutado e morrido pela libertação de um povo oprimido. No caso de Moore, as circunstâncias dramáticas subjacentes à sua morte foram, igualmente, convertidas em material literário, graças a um poema de Charles Wolfe, *The Burial of Sir John Moore*, publicado em 1817 e que rapidamente teve um grande sucesso.

Assim sendo, durante esses anos, os turistas ingleses começaram, previsivelmente, a visitar o túmulo de Moore na Corunha; não poupavam críticas ao estado de abandono do local que, na sua opinião, parecia ser apenas uma parcela de terra rochosa fria, estéril e abandonada. Foi a braços com esta situação que, em 1838, D. Francisco Mazarredo de la Torre (1772-1855) foi nomeado governador militar do monumento. Era um homem de pendor liberal que tinha sido colocado em Inglaterra durante a Guerra Peninsular, e que decidiu pôr um fim a anos de negligência e dignificar o espaço em questão de modo a aperaltar a cidade e, acima de tudo, prestar um tributo adequado a um dos oficiais militares que deu a sua vida pela Guerra da Independência. Entre 1838 e 1839, de acordo com as ordens de Mazarredo de la Torre, procedeu-se à transformação do velho baluarte num jardim, o que começou com a eliminação de todas as ervas daninhas e a criação de dois caminhos em quadrados concêntricos em redor do túmulo de Moore. José María Noya, arquitecto municipal responsável por esta abordagem, desenvolveu também o projecto de renovação do monumento instalando uma elegante urna, albicante, no topo do túmulo despojado que até então existira, conferindo-lhe, assim, a sua actual forma de monumento neoclássico. Este projecto foi concretizado com o apoio monetário das autoridades inglesas e de donativos públicos das regiões limítrofes[23]; o primeiro jardim, conhecido como "Jardín de San Carlos", devido a uma confusão com o nome original do baluarte, tornou-se rapidamente uma das referências favoritas das caminhadas dos corunhenses. Na época, não existiam na cidade outros jardins ou parque públicos que se lhe comparassem[24]. Em 1842, reconstruiu-se o parapeito do século XVIII, que protegia a área, para que se tivesse uma melhor vista da baía, tendo sido acrescentadas seis janelas com varandas e colocados vários bancos de pedra no interior.

Este muro abrigou as primeiras árvores dos fortes ventos que se costumam sentir. Algumas espécies exóticas, como, por exemplo, as camélias, já tinham sido introduzidas neste local, antecipando a criação do jardim botânico em 1800. Para se abastecer o jardim com água, escavou-se um poço que, de acordo com algumas testemunhas, estava ligado à cisterna da antiga fortaleza medieval, à qual se podia descer através de uns degraus. O jardim foi mantido sem grandes alterações até aos anos cinquenta e sessenta do século XIX, época em que foi completamente remodelado. O padrão regular dos caminhos originais deu lugar a uma série de passeios radiais com a configuração de uma coroa em redor do espaço ocupado pelo túmulo de Moore, e foi dividido em oito canteiros com plantas[25]. Em 1848, substituiu-se um círculo de acácias brancas por

---

22 Zbigniew Guscin, *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida...*, pp. 165-197.

23 García Barros, *Medio Siglo de Vida Coruñesa...*, p. 149.

24 Vedía y Goossens, *Historia y Descripción...*, p. 293; Ford, *A Handbook for Travellers in Spain...*, p. 597.

25 Puente Vaquero, *Historia de los Jardines...*, pp. 91-94.

ulmeiros, que constituíram o primeiro anel de árvores em permanente vigília dos restos mortais do herói britânico. Foi colocado, posteriormente, um segundo anel de ulmeiros no perímetro exterior, reforçando o papel do túmulo como ponto focal de todo o jardim.

Além do seu estatuto de jardim fechado, cercado por um resistente muro com bancos interiores, existem outras referências à Idade Média nas construções e plantas incorporadas neste espaço ao longo do tempo. Por exemplo, a galeria ou pavilhão de estilo neo-árabe, que foi construído em 1862, à frente da vigia, como uma espécie de miradouro coroado pelo busto de Moore. O edifício, com arcos em forma de ferradura, era um exemplo chamativo do estilo galego da arquitectura de leste. No lado oposto do jardim existe, em contraste, uma pequena latada sobre a extremidade do muro do velho baluarte que proporciona um local fresco e agradável para se relaxar graças às suas folhas e vinhas. Finalmente, tal como nos jardins de lazer medievais, sobressaem as flores cativantes e cuidadosamente seleccionadas, tal como se pode constatar pela lista de plantas adquiridas em 1865 à empresa do horticultor belga Louis van Houtte, de Gand, uma das mais importantes eminências europeias no domínio dos viveiros de plantas. A lista inclui uma grande variedade de flores ornamentais, tais como rosas, peónias, anémonas, ranúnculo persa, gladíolos, crisântemos, camélias, brincos-de-princesa, jacintos, túlipas e íris. Embora a maioria destas flores já não exista, a sua presença demonstrou uma vontade inequívoca em transformar o velho baluarte militar num jardim de lazer com fins recreativos; mais tarde viria a ser considerado um jardim botânico autêntico[26]. Além disso, deve-se ter em consideração que, no século XIX, havia restrições em relação ao tipo de plantas que podiam ser cultivadas em cemitérios[27]. Entre as espécies aceites, incluíam-se plantas que davam flor ou fruto, o que evidencia uma tentativa deliberada de contrariar o carácter sombrio de um lugar dominado por uma tumba. Algumas das plantas exóticas e extremamente raras cultivadas nesse período sobreviveram até ao século XX. Por exemplo, pensa-se que é neste jardim da Corunha que existem os únicos exemplares de dracena, originária das Canárias, e de iúca pé-de-elefante na Península Ibérica[28]. Hoje em dia, os canteiros rodeados por buxos, alfenas e evónimos albergam inúmeras espécies como *pittos porum*, verónicas, silindras, chalotas, louro, cordilina, saxífraga, alecrim, brincos-de-princesa, cambará de cheiro, branca, erva-moura, folhado, loendro, peperómia, albízia, rosas, hera, loureiro-cereja, *Spiraea thunbergii*, loureiro-do-Japão, *Polygala myrtifolia*, *coleonema*, azáleas, pilriteiro, aráceas, acantáceas, linho-da-Nova-Zelândia, *cestrum*, romãs, *teucrium*, avenca japonesa, *diervilla japonica*, arruda, *camellias* e palmeiras[29].

Em 1854, as autoridades militares delegaram a responsabilidade sobre o jardim ao município da Corunha. A importância do jardim deve-se ao facto de ter sido o único espaço verde público na cidade até 1870, ano em que foram inaugurados os jardins de Méndez Núñez. O município da Corunha decidiu então disponibilizar recursos e desenvolver esforços substanciais para a sua conservação, publicando editais com punições, contratando jardineiros e vigilantes, e adquirindo flores. Devido a estas medidas, o Jardim de San Carlos tornou-se uma das zonas mais bonitas da cidade, e recebeu a visita de personalidades distintas, como a princesa Isabel de Bourbon, a rainha Vitória Eugénia de Espanha, o duque de Windsor, o futuro rei Eduardo VIII de Inglaterra e o seu irmão Jorge, duque de Kent. Em 1916, o presidente da câmara, Manuel Casas, propôs a instalação de duas placas de mármore, para reforçar o esta-

---

26 Tettamancy y Gastón, *Apuntes para la Historia...*, p. 408.

27 Barallat, *Principios de botánica funeraria...*

28 Rodríguez Dacal, *Alamedas, Jardines y Parques...*, p. 74.

29 *Idem*, *ibidem*, pp. 75-76.

tuto do jardim como monumento a um retiro: uma com excertos do famoso poema de Charles Wolfe e a outra com um poema da poetisa galega Rosalia de Castro, também dedicado ao túmulo de Moore. Ambas as placas foram colocadas em 1927.

Uma das últimas medidas foi implementada em 1939, consistindo na instalação de uma fonte e uma bacia com motivos jacobinos nas traseiras do jardim perto do canto ocupado pela latada. Foram colocados também uma coluna gótica e um capitel, provenientes da paróquia de Santiago[30]. Tendo em consideração a história e a evolução deste lugar, desde as suas origens medievais ao recinto fechado do período romântico, esta última intervenção é um acenar apropriado ao seu passado histórico, acentuando a atmosfera evocativa de um jardim que, pouco depois, foi declarado Monumento Histórico-Artístico (BOE 18-11-1944), em reconhecimento do seu estatuto como (...) *o mais antigo canto romântico da cidade da Corunha* (...). Foi também o primeiro jardim da Galiza a conseguir este nível de protecção histórica.

30 Rodríguez Yordi, *Cristal y Sonrisa...*, p. 187.

Bibliografia

"Conservation and value of the Galician Pazo", *Jardins et Sites Historiques. Journal scientifique,* ICOMOS-IFLA, Madrid, 1993, pp. 167-174.

ARMADA Y LOSADA, J., "Marqués de Figueroa", *Del Solar Galaico*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1917.

BARALLAT, C., 1885, *Principios de botánica funeraria*, Tipo-Litografía de Celestino Verdaguer, Barcelona, Facs. Alta Fulla, Barcelona, 1984.

BUTTLAR, A. von, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista*, Nerea, Madrid, 1993.

CASA VALDÉS, M. de, *Los Jardines de España*, Aguilar, Madrid, 1973.

CASTEL-BRANCO, C., "Sintra paisagem romântica eleita. De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburgo-Gotha", *In* AÑÓN (Dir.), C.; LUENGO, M. (Dir.), *Jardín y Romanticismo*, Universidad Complutense-Comunidad de Madrid, 2004, pp. 55-70.

COLMEIRO PENIDO, M., *Recuerdos Botánicos de Galicia, o Ligeras Noticias sobre las Plantas, observadas de paso en este Antiguo Reino*, Imp. de la Viuda de Compañel e Hijos, Santiago, 1850.

FERNÁNDEZ GASALLA, L.,"El Pazo de Santa Cruz de Rivadulla y el mecenazgo de la familia Mondragón", *Abrente*, n.os 23-24, 1991-1992, pp. 169-193.

FERNÁNDEZ GASALLA, L., *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)*, Tesis Doctoral en CD-Rom, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*, Part II, Third Edition, John Murray, London, 1855.

GARCÍA BARROS, J., *Medio Siglo de Vida Coruñesa, 1834-1886 (Del Miriñaque al Tren Veloz)*, La Coruña, 1970.

HALL, J., *Essay on the origin, history and principles of Gothic Architecture*, London, 1813.

HARVEY, J., *Mediaeval Gardens*, B. T. Batsford Ltd, London, 1981.

KACE CENTENO, Y.; FREITAS, Lima de, *A simbólica do espaço. Cidades, ilhas, jardins*, Estampa, Lisboa, 1991.

LANDSBERG, S., *The Medieval Garden*, British Museum Press, London, 1995.

MARTÍN CURTY, J. A., *Los jardines cerrados. Trazados de jardinería pacega en la comarca de Vigo, siglos XVIII, XIX y XX*, COAG, 1987.

MARTÍNEZ-BARBEITO, C., *Torres, Pazos y Linajes de la provincia de La Coruña*, Everest, León,1986.

PARDO BAZÁN, E., "Las residencias señoriales", *Mondariz-Vigo-Santiago. Guía del Turista*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1912, pp. 30-36.

PUENTE VAQUERO, S. de la, *Historia de los Jardines Públicos de A Coruña: 1791-1934*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.

QUINTANAR, Marqués de, y OZORES PEDROSA, X., *Los pazos gallegos. Apuntes Gráficos y Notas Históricas de las Casas Señoriales de Galicia*, PPKO, Vigo, 1928.

RODRÍGUES LAPA, M., 1965, "Un episodio das Guerras de Restauración: invasión da Galiza en 1665", *Grial*, n.º 8, pp. 205-208.

RODRÍGUEZ DACAL, C., *Alamedas, Jardines y Parques de Galicia*, Xunta de Galicia, 2001.

RODRÍGUEZ DACAL, C.; IZCO, J., *Pazos de Galicia. Jardines y Plantas*, Xunta de Galicia, 1994.

RODRÍGUEZ YORDI, J., *Cristal y Sonrisa. Guía y guión de La Coruña*, Ed. Moret, La Coruña, 1943.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., *Mariñán. Pazo de los Sentidos,* Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico*, n.º 4, 2002, pp. 96-127.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., "Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos", *In* AÑÓN, C. (coord.); LUENGO, M. (coord.), *Jardín y Romanticismo*, Universidad Complutense-Comunidad de Madrid, 2004, pp. 147-180.

TABOADA ROCA, A., "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos,* Nós, Santiago, 1929, II, pp. 231-242.

TETTAMANCY Y GASTÓN, F., *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña*, Tip. El Noroeste, La Coruña, 1900.

VEDÍA Y GOOSSENS, E. de, *Historia y Descripción de la Ciudad de La Coruña*, Imprenta y Librería de D. Domingo Puga, Coruña, 1845.

VINCENTI, J. P., *El sepulcro de Moore. The Tomb of Moore*, Imp. de D. Domingo Puga, Coruña, 1857.

ZBIGNIEW GUSCIN, M., *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida del General Británico que murió en la batalla de La Coruña en enero de 1809*, Librería Arenas, A Coruña, 2000.

O cemitério polaco como jardim romântico nacional

Barbara Maria Werner

Durante o século XIX, quando o romantismo começa a implementar-se na Europa, a Polónia passou por um período histórico muito particular. Este país transformou-se numa amálgama de tendências, mudanças e ideias românticas depois de ter sido privado da sua condição de Estado independente no século XVIII pela Rússia, Prússia e Áustria. Este quadro era visível em todas as facetas da vida, que se tornou romântica na verdadeira acepção da palavra. Após a sua humilhação política, a Polónia lutou pela sua independência e, apesar de a sua cultura ser manipulada pelas nações vitoriosas, deu provas de igual soberania e grandeza na literatura, na música e nas artes.

É de salientar que foi precisamente a actividade artística do povo polaco que assumiu vários dos papéis e funções inerentes a outros sectores sociais, que não as podiam concretizar na época. O artista transformou-se num profeta, num vidente guiado pela ideia de continuidade da nação, que incendiava o fogo dos sentimentos nacionalistas.

Qual era a natureza do romantismo polaco, quais eram as suas principais características e por que razão é que um cemitério se destacou como a expressão maior dos jardins românticos? Ao colocar a questão, precisamente no início deste artigo, pode parecer que a resposta é simples e fácil, mas, na verdade, é precisamente o contrário.

A complexidade do período romântico polaco impossibilita uma descrição e comprovação exaustivas da teoria segundo a qual foi precisamente o cemitério que, de todos os jardins, ao conservar o seu mistério, estabeleceu laços estreitos entre a religião e a vida, atraindo ao seu território o carácter sagrado das obras de arte, imbuídas não só com o talento do seu criador, mas também com outras emoções de vários matizes.

Para o romântico polaco, a Idade Média, tão presente na cultura europeia do século XIX, representava um regresso ao fascínio, à vivacidade e à espontaneidade dos "velhos tempos", em que a grandiosidade e a magnificência da história nacional eram notórias. Maurycy Mochnacki (1803-1834), um dos activistas do romantismo polaco e teórico do início do período romântico que faleceu no exílio, teve, nas suas palavras, um vislumbre do futuro, i.e., do "jardim gótico da Europa", onde poderiam surgir novas formas de cultura, assim como a liberdade e o futuro das nações. Por isso (...) *a literatura romântica pode surgir nesta atmosfera e impor ideais de liber-*

dade à consciência nacional. O jardim gótico de Mochnacki é uma Europa de nações livres em rebelião contra os monarcas iluminados, contra a simplicidade da Sagrada Aliança (...)[1]. Com base nesta citação de Maria Janion, uma especialista desse período, pode dizer-se que os românticos (...) *dividiram a realidade entre o antigo e o contemporâneo* (...)[2], uma equação segundo a qual a antiguidade era grandiosa e sublime, e a actualidade é indigna, podendo apenas ser redimida pela memória do passado, do qual deveriam ser extraídos os padrões relevantes para o futuro.

Assim sendo, relembrar o passado significa também recordar os restos mortais colocados nos cemitérios, num local que fazia juz ao seu estatuto de símbolo da liberdade e de escape à vida do dia-a-dia. Este lugar garantia também a liberdade de expressão dos sentimentos, das paixões e das atitudes patrióticas.

Tal como na literatura da época, foram desenvolvidos esforços no sentido de se estimular um espírito nacionalista e de se focar a memória no passado heróico e intenso, pleno de grandes e majestosas ideias. Deste modo, os cemitérios deixaram de ser apenas palcos para encontros associados a cerimónias fúnebres. Existiam galerias e obras de novas correntes artísticas nos domínios da escultura e arquitectura. Alguns cemitérios eram autênticos jardins repletos de árvores e flores, oferecendo recantos propícios à recordação e até mesmo locais de descanso e refúgio.

Tal como se pode observar nas ilustrações do século XIX, o cemitério do período romântico era um espaço verde organizado com árvores e arbustos, alamedas de castanheiros, salgueiros e bétulas, túias esguias e larícias. Por vezes encontram-se cinzas perto das tumbas, roseirais e sebes, hera entrelaçada em forma de cruzes, bustos dos mortos e anjos ou carpideiras. Existiam também pequenas flores nos túmulos, com bosquetes de miosótis, amores-perfeitos, lírios-do-vale ou margaridas, como que uma espécie de manta mais ou menos rica que cobre toda uma floresta ou jardim.

As formas góticas chegaram aos cemitérios depois de 1830 e, como se sabe, adequavam-se ao espírito e às regras de então. Embora o estilo neogótico tenha atingido o seu auge em Inglaterra e na Alemanha (onde era considerado uma expressão do espírito da nação), também foi bastante popular nos territórios polacos e muitas das obras góticas originais foram preservadas até à actualidade.

O estilo neogótico, comum na arquitectura das igrejas, castelos e palácios, e nos terrenos dos jardins adjacentes sob a forma de uma ruína artificial, estava também presente nos percursos e nas capelas dos cemitérios. Nomes como Szymon Bogumiał Zug, Chrystian Piotr Aigner F. M. Lanci, A. Idźkowski e mais tarde F. Księżarski, J. Sas-Zubrzycki e J. P. Dziekoński, ficaram para a história da arquitectura polaca e estarão para sempre associados a este estilo.

Gestia Dei per Homines era o *motto* seguido pelos românticos que foi concretizado através da criação de uma nova história. Acreditava-se então, e chegou-se mesmo a escrever — correndo-se riscos de punições por parte das nações vitoriosas — que (...) *a Polónia afastou-se do resto do planeta, alienou-se dos outros países, com o seu corpo completamente torturado, a sofrer, fugindo com a sua alma dos infortúnios extraordinários, do mundo vulgar e, ao não encontrar apoio, consolo, nem fortalecer a sua fé, procura consegui-los no mundo dos mistérios; precisa de visões, milagres, pessoas inspiradas, profecias* (...)[3].

---

1 Depois R.Przybylski, *Ogrody romantyków* (*Jardins dos Românticos*), Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1978, pp. 25 e 26.

2 M. Janion, M.Żmigrodzka, *Romantyzm i historia* (*Romantismo e História*), PWN, Warszawa, 1978, p. 42.

3 S. Goszczynski, "Trzy wieszczby" por Lucjan Siemiński [Paris 1841] depois: M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum* (*Artista romântico versus sacrum nacional*). *In*: *Sztuka XIX wieku w Polsce* (*Arte do século XIX na Polónia*), PWN, 1979.

1. Jazigo da família Rostropowicz, cemitério de Powazki, primeira metade do século XIX.

2. Parte do jazigo da família Wincenti, cemitério de Powazki, 1848.

No século XIX, a Polónia empenhou-se na implementação de visões, milagres e profecias para recuperar a sua liberdade. A atitude romântica assentiu de bom grado. Pode dizer-se que a acção era a religião dos românticos. Assim sendo, começaram a instigar revoltas nacionais, tentaram lutar e opor-se ao seu destino, procurando consolação na religião, utilizando os seus símbolos como meios para concretizarem as suas conspirações políticas. Os polacos românticos que lutavam por uma boa causa não consideravam, nem poderiam considerar, a morte como um fenómeno horrível. Era um sacrifício necessário pela nação e o princípio de uma nova existência imortal. Dito de uma forma mais sentimental — de acordo com as regras do século XIX — o derramamento de sangue deveria ser a água da vida para as gerações vindouras. Era assim que os românticos pensavam.

É por esta razão que muitos aspectos da vida durante este período estão associados ao cemitério. Foi a partir do cemitério, das sepulturas em que o *sacrum* national estava escondido, que o renascimento começou. A "pátria morta", como se dizia, incluía toda a nação, e se estivesse ao lado da morte no cemitério, a própria submissão fúnebre seria uma vitória sobre a morte. O "génio da morte", omnipresente nos cemitérios, embora apague a chama da vida, de acordo com os românticos não a apaga para sempre. Esta pode voltar a reacender-se com uma nova geração.

Durante esse período, em que ocorreram as revoltas nacionais entre 1830 e 1863, e em que se deram confrontos e actos de desobediência civil em relação às nações vitoriosas, os símbolos do luto estenderam-se muito para além dos cemitérios. A própria vida estabelecia os padrões. Tal como os caixões dos jovens manifestantes de Varsóvia falecidos em 1861 foram colocados nas palmas do martírio com a forma de uma cruz, também surgiram novos símbolos para os

imperativos de então. Os livros de oração foram ornamentados com uma cruz quebrada, numa alusão à cruz destruída durante as investidas dos manifestantes mencionados anteriormente. As pessoas começaram a vestir deliberadamente de luto e com trajes nacionais, louvando ícones conhecidos, como as jóias do martírio patriótico, as quais incluíam anéis com um esmalte preto, anéis em forma de coroas de espinhos, anéis feitos a partir de correntes de ferro em cruz e alfinetes de gravata, apresentando águias com coroas de espinhos.

A propaganda de conteúdo patriótico, as datas das revoltas e os nomes dos heróis falecidos eram colocados, frequentemente, nestes objectos decorados discretamente. Existem duas alianças no Museu da História da Cidade de Cracóvia que são relíquias extraordinárias desse período feitas de ouro e esmalte, e os seus aros têm caixões em miniatura que abrem, quando se toca numa parte secreta, revelando o número de rebeldes. Pode dizer-se que se tratava de um pequeno cemitério patriótico privado.

O secretismo estendia-se então a todos os aspectos da vida. Os sinais e símbolos de fé que se podiam encontrar na joalharia eram: a cruz, o símbolo do cativeiro — a coroa de espinhos, que simbolizava o martírio — a palma e também os ferros, todos combinados numa entidade que denotava as intenções de quem os usava. O preto, a cor do luto, não era apenas usado durante os funerais, passou a ser usado em eventos sociais, como uma recordação do luto nacional que, deve salientar-se, não era visto com bons olhos pelas nações vitoriosas, sendo, frequentemente, proibido por estas.

Assim, uma vez que estes símbolos estavam presentes no dia-a-dia, era inevitável que também surgissem nos cemitérios. As manifestações patrióticas tornaram-se um fenómeno frequente durante as cerimónias fúnebres. No entanto, estes acontecimentos são mais complexos do que se possa pensar. Sempre que os jovens patriotas eram executados, as pessoas manifestavam a sua solidariedade, especialmente no aniversário da sua morte. As sepulturas dos cemitérios municipais, que então se encontravam em desenvolvimento, começaram a apresentar poesia, fazendo não só referência à saudade dos mortos, como também louvando os seus feitos grandiosos. O cemitério romântico converteu-se num jardim artístico, uma espécie de *correspondence des arts*, em que a arquitectura, escultura, poesia e, obviamente, a natureza se juntavam.

O passado também se juntava ao presente nos cemitérios polacos, providenciando a base para a criação de uma nova realidade, construída a partir de acontecimentos históricos exemplares. Foi assim que nasceu a crença na necessidade de se recuperar a independência. Os cemitérios ficaram repletos de objectos extremamente simbólicos. Os artistas românticos conheciam bem os símbolos em questão e tinham a perfeita noção de que iriam ao encontro da sensibilidade emocional dos seus destinatários, quando estes encontrassem objectos familiares nos monumentos fúnebres dos cemitérios.

Além das típicas capelas neogóticas, decoradas profusamente com uma grande variedade de elementos arquitectónicos, incluíndo medalhões ou bustos, os cemitérios do século XIX apresentavam também, com frequência, outras soluções artísticas, pois os artistas buscavam inspiração e padrões para a forma da lápide, não só na arquitectura gótica como também, na natureza, escolhendo frequentemente a forma de um monte feito apenas a partir de pedras cobertas de hera, com uma cruz no topo, a fim de imitarem a forma de uma árvore. A âncora ligada à cruz através de uma corrente sublinhava a sua inviolabilidade. O monte de pedras deveria, não só, fazer lembrar a natureza, como também a sepultura do rebelde polaco[4]. A hera da

[4] Cmentarz Powązkowski w Warszawie (*Cemitério Powązki em Varsóvia*), Warszawa 2002, p. 37.

lápide simbolizava a morte e a imortalidade, ao passo que a âncora simbolizava a estabilidade e a esperança.

Os símbolos de morte e passagem, esculpidos com mestria nas pedras tumulares, ou forjados em placas de ferro, constituíam uma espécie de compêndio dos símbolos aplicados ao longo do século. A caveira, enquanto *vanitas,* combinada com a cruz esculpida, significava (...) *meditação na vida eterna depois da morte* (...).

Tal como já havia mencionado, as esculturas das lápides românticas, que estavam directamente associadas a eventos políticos, exibiam, abundantemente, uma grande variedade de símbolos, os quais sobreviveram até aos nossos dias, em lápides de tamanhos variados, sob a forma de demónios, esfinges, anjos da morte e uma miríade de plantas, flores e sinais gráficos diversos. O mistério e os pensamentos murmurados também fazem parte das sepulturas românticas.

Ainda é possível encontrar-se nos velhos cemitérios, que sobreviveram até à actualidade, um sinal, uma flor ou um símbolo, até mesmo o conteúdo eternamente enclausurado e o seu significado. A riqueza, o charme e o secretismo de um cemitério romântico advêm da combinação de várias plantas e objectos como rosas, margaridas, magnólias-da-Virgínia, ramos de oliveira, lírios, folhas de carvalho e fetos, urnas com anéis de fumo, pilares quebrados e estrelas ou monogramas.

Nesta época, os símbolos de passagem eram bastante populares e utilizados com frequência, assumindo a forma de colunas ou árvores quebradas que exprimiam a vida tragicamente interrompida. As urnas e os vasos que encimavam as cruzes eram colocados nas lápides, simbolizavam a corrupção que existia no dia-a-dia e os candeeiros esculpidos denotavam, habitualmente, a sabedoria e a piedade dos entes falecidos. Por vezes é difícil determinar se as restantes representações de círculos, cartas e triângulos eram de natureza religiosa ou se diziam respeito à Maçonaria, por exemplo. O mistério da vida, e dos seus símbolos, durante este período nunca será desvendado.

Os cemitérios, especialmente os românticos, albergavam os sentimentos mais importantes: o amor, o luto, a partida e o desespero, a noção do destino, a tristeza, mas também a esperança, especialmente no âmbito da religião que salientava o êxtase de se chegar ao paraíso, à felicidade eterna.

Tal como o jardim medieval, o cemitério também tinha uma configuração típica: era um recinto fechado, rodeado por um muro, com portões monumentais à entrada. A área interior do cemitério dividia-se numa rede organizada de caminhos e vielas, e albergava inúmeras parcelas de terrenos com sepulturas rodeadas por árvores, arbustos e flores, fazendo lembrar os misteriosos e simbólicos jardins medievais. O cemitério, tal como o jardim medieval, abrigava os mistérios da vida e da morte. As árvores faziam parte da regularidade e da beleza destes locais e as flores acrescentavam conteúdos simbólicos.

Todos os jardins medievais, incluindo os jardins fechados, do amor, dos prazeres, dos mosteiros e dos palácios, foram criados à imagem do desejo humano de atingir o (...) *lugar da verdadeira felicidade — o Paraíso* (...)[5]. A visão do paraíso e da sua promessa, semelhante à medieval, fez parte dos cemitérios do século XIX. Tal como o Éden bíblico era uma área separada e cercada por um muro, que distinguia o *sacrum* do *profanum*, o cemitério também era rodeado por um muro que o separava do caos do dia-a-dia. O cemitério oferecia aos seus visitantes a possibilidade de se libertarem dos seus afazeres e de terem esperança.

---

[5] S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski* (*O Homem e o Jardim do Éden*, PAX, Warszawa, 1997, p. 147.

Se compararmos um cemitério medieval com um do século XIX, podemos constatar que não partilham apenas a sua função básica — o enterro dos mortos. Tal como a igreja, o cemitério medieval era uma espécie de fenómeno social — um foco da vida em sociedade. O espaço adjacente à igreja, onde se situava o cemitério, tal como a própria igreja, era um local de refúgio e liberdade. O cemitério romântico polaco era também um lugar seguro, que permitia a liberdade de expressão e demonstrações de afecto, e também, se possível, a apresentação de obras criativas.

Os cemitérios medievais tinham os seus próprios direitos e não podem ser propriamente comparados aos espaços fúnebres dedicados ao luto do século XIX. No entanto, independentemente do tempo que separa as duas épocas, estes tinham algumas características em comum. De acordo com Phillipe Ariès (...) *O cemitério desempenhou as funções de forum, praça central e passeio, sendo um local onde os habitantes de uma localidade se podiam encontrar, reunir, passear e dar ordem às suas questões espirituais e existenciais* (...)[6]. As reuniões, assembleias e manifestações sociais, assim como as ocasiões festivas, materializavam-se nos cemitérios românticos polacos, onde as plantas que cresciam por entre as sepulturas alinhadas ofereciam sombra aos visitantes e aos anjos. A felicidade perdida ganhava novo alento no jardim *sacrum* do cemitério sombrio, que oferecia a promessa de um regresso aos bons tempos, embora numa dimensão diferente, mais transcendental. Esta fé deu esperança a todos os que quiseram segui-la e, frequentemente, também a amantes que tinham sido separados em vida e ansiavam por uma união depois da morte, já que a sua existência não o permitia...

Os epitáfios e símbolos das lápides do século XIX, concebidos com requintes de perfeição, davam a conhecer mais do que a mera data do óbito, pretendiam salientar os aspectos mais importantes das suas vidas nesse momento. Os cemitérios antigos continuam a exibir os vários epitáfios, pequenos e concisos (nalguns casos a discrição assim o impunha), por vezes em verso, que revestem as lápides. (...) *Começou o serviço militar quando o destino do seu país era triste, Acabou como guardião da lei de acordo com a sua vontade. Foi estimado pelos idosos e glorificado pelos jovens, E sem qualquer feito inglório, Viveu como Deus, a pátria e a honra ordenaram* (...)

A influência romântica que se fez sentir prolongadamente nos cemitérios polacos do século XIX, principalmente, mas não só, através de conteúdos patrióticos, tal como já foi mencionado, assumiu sempre a forma neogótica. No entanto, os cemitérios de Varsóvia, Cracóvia, Poznan e Lublin apresentavam várias sepulturas, mais ou menos elaboradas, que poderiam ser consideradas, no âmbito do estilo, neogóticas.

O jardim romântico polaco ganhou vida nos cemitérios durante todo o século XIX, pleno de expressividade e com uma forma igualmente interessante. Nem sempre conseguiremos encontrar os activistas românticos de maior mérito ao relembrarmos a história da vida dos entes que foram enterrados nos cemitérios. Nem todos estão enterrados em cemitérios polacos. A maioria escolheu uma vida de apátrida ou emigrante, preferindo frequentemente ir para França devido aos seus ideais de liberdade e, desse modo, escapar à deportação para a Sibéria ou ao desperdício dos melhores anos da sua vida na prisão. Os actuais cemitérios franceses comprovam este facto.

No entanto, aqueles que não deixaram a pátria nem sempre foram homenageados com monumentos grandiosos. Ainda assim, a correcta preservação de documentos do século XIX e a publicação ocasional de alguns livros deram a conhecer o seu reconhecido mérito, assim

---

6 P. Ariès, *Człowiek i śmierć* (título original: *L`homme devant la mort*), PIW, Warszawa, 1989, p. 75.

3. Jazigo de Mianowski com litografia de W. Walkiewicz, Powazki Cemitério, primeira metade do século XIX.

4. Jazigo de B. Foland, Cemitério Protestante,1895.

como o papel importante e insubstituível que os cemitérios e os seus mistérios tiveram na vida social.

As manifestações patrióticas antes referidas eram organizadas nos cemitérios e reuniam centenas de participantes que, ao comparecerem e participarem na Missa Sagrada, cantando em uníssono os cânticos religiosos, davam alento às suas almas e criavam uma atmosfera de optimismo. Este fenómeno estendia-se a toda a gente, incluindo os artistas que, proibidos de concretizarem as suas esculturas nas praças e parques municipais pelas nações vitoriosas, davam azo à sua criatividade esculpindo bustos e composições figurativas complexas para encomendas fúnebres. Estes monumentos são, actualmente, o testemunho de alguns artistas extraordinários.

O cemitério polaco do século XIX, na sua condição de jardim romântico nacional, apresentava todas as principais características desta tradição: albergava espaços verdes de beleza cuidada, guardava os segredos necessários e sustentava o espírito patriótico da sociedade. Os valores medievais influenciaram a sua forma e o seu conteúdo. Era um lugar sagrado e um símbolo da muito valorizada, e idealizada, liberdade de escutar e pensar sobre eventos gloriosos do passado histórico. Os estilos neogóticos que acompanharam a influência medieval ajudaram também a implementar esses conteúdos históricos. Tal como a arquitecura gótica visa a implementação de princípios de composição vertical, os românticos pretendiam levantar o ânimo e enaltecer os sonhos do espírito patriótico figurativa e literalmente, como nunca antes.

Os cemitérios polacos do século XIX são verdadeiros jardins românticos, ainda que este facto nem sempre seja óbvio, e albergam segredos codificados através de símbolos. É um jardim de arte e natureza, de morte e vida, de sofrimento e felicidade, e da força dos ideiais patrióticos.

"Embora mãe na tristeza e no luto,
Ela louvará sempre os seus filhos —
Hoje coloca sobre a tua sepultura
Esta modesta pedra — a Pátria —"[7]

A perspectiva contemporânea dos cemitérios do século XIX aproxima-nos da história e da arte desse período. É difícil dizer se temos noção da sua verdadeira dimensão, ou se, ao invés, a devemos considerar no actual quadro contemporâneo, como se fizesse parte de uma série de acontecimentos encadeados, associada à emigração recente — como no caso do túmulo de Krzysztof Kieślowski, o mais famoso realizador polaco da actualidade.

---

7 (Stanisławów, 1872, lápide de Julian Montwiłł Ejmotowicz, da Lituânia que, em 1863, se juntou aos rebeldes polacos, como capitão dos fuzileiros de uma infantaria russa)

A sedução da pedra: o revivalismo gótico e o movimento do cemitério rural

Victor Walker

Durante a primeira metade do século XIX, surgiu um interesse repentino em relação ao estilo gótico que, segundo algumas opiniões, estaria directamente relacionado com os escritos românticos de Sir Walter Scott e, talvez, dos irmãos Grimm. Sugeriu-se que o imaginário popular de então teria regressado ao passado para não enfrentar o mundo desagradável em que se habitava. A morte era um lugar-comum na vida do dia-a-dia. As elevadas taxas de mortalidade durante grande parte do século XIX contribuíram para a familiarização com o mundo dos mortos. A recorrência desta tragédia doméstica levou a que as pessoas se deixassem cativar pelo conceito de vida sentimental escapista veiculado em épocas anteriores, associando romanticamente a morte à paixão. Apenas se toleravam os tempos remotos, as imagens pitorescas do período medieval.

Este sentimento, a par das condições deploráveis dos cemitérios urbanos, coincidiu com a criação de um projecto elaborado em 1804 por Père-Lachaise, em Paris, que marcou o início do movimento do cemitério rural na Europa. O estilo do revivalismo gótico, com o seu romantismo pitoresco, adequava-se a estes cemitérios, que foram concebidos como parques ornamentais com paisagens variadas e outros elementos de interesse. Os locais de construção eram escolhidos em função da sua acessibilidade, beleza natural e qualidades paisagísticas, com vislumbres românticos de rios ondulantes, descidas abruptas, vales sombrios e clareiras ensolaradas. Os símbolos associados a este período romântico eram colocados, com frequência, nas entradas dos cemitérios. No seu interior, a mortalidade ganhava uma conotação glamorosa, com sentimentos lânguidos amiúde. Eram empregues todas as formas de embelezamento no túmulo da família, como uma forma de reconhecimento exterior da tristeza. Os lugares que anteriormente eram encarados com medo e superstição passaram a ser locais de peregrinação e piqueniques. As visitas semanais ao cemitério passaram a ser uma actividade popular, juntando o útil ao agradável, com um toque de melancolia sensual.

Esta apresentação irá ilustrar a evolução da concepção dos espaços reservados aos enterros que deu origem ao movimento do cemitério rural, incidindo sobre a expressão de sentimentos românticos associados ao revivalismo gótico de então.

Os primeiros cemitérios do Novo Mundo

No século XVII, os cemitérios puritanos construídos no Novo Mundo eram, literalmente, ossadas, locais dedicados apenas a enterros que se situavam, frequentemente, em terrenos inférteis ou considerados pouco desejáveis para outros fins. Estes reflectiam o clima de austeridade e a vida difícil deste período, sendo desprezados pelos puritanos, que não queriam qualquer tipo de ligação com o lugar dos mortos.

Os primeiros enterros eram, habitualmente, efectuados no local do óbito, em lugares distantes e isolados, sem qualquer tipo de organização. Os primeiros cemitérios podiam albergar as sepulturas de uma família alargada, perto da sua residência, ou situar-se numa pequena comunidade, mas, habitualmente, albergavam poucos túmulos, que costumavam estar virados a poente. No entanto, regra geral, a sua disposição não seguia praticamente qualquer tipo de organização. Ofereciam uma paisagem árida, com uma topografia acidentada devido às frequentes escavações, à falta de relva e ao facto de terem poucas árvores ou plantas, sendo óbvia a ausência de qualquer preocupação estética. Existiam poucos caminhos, pois a terra era muito valiosa. Os primeiros coveiros não ocupavam um posto laboral permanente, pelo que as sepulturas mais antigas eram frequentemente danificadas por enterros posteriores. Muitos cemitérios haviam sido, inicialmente, terras de pasto, e continuaram a sê-lo mesmo depois de serem convertidos para albergar sepulturas, o que acentuava a sua aparência pouco cuidada. Poucos cemitérios eram arranjados.

Com o aumento do número de famílias, as cidades foram crescendo, pelo que se criaram cemitérios municipais, situando-se, alguns, em terrenos adjacentes a igrejas, ou em propriedades municipais, e outros em locais mais isolados. Os cemitérios associados a igrejas costumavam seguir as tradições europeias. Quando o elevado número de enterros esgotou o espaço disponível para os funerais, os corpos começaram a ser removidos das sepulturas, sendo os restos mortais colocados em ossuários construídos nos cemitérios das igrejas. Era comum as sepulturas serem apenas alugadas por um período de seis a vinte anos.

No fim do século XVIII, os cemitérios já tinham atingido dimensões muito superiores às que tinham cem anos antes, começando a evidenciar sinais da nova ordem geral que era valorizada na Nova Inglaterra, durante o período federal, deixando de ser campos com algumas sepulturas espalhadas para começarem a albergar filas de lápides e, por vezes, outras pedras tumulares. A paisagem continuou a ser árida e despojada de adornos, embora o cemitério pudesse ser cercado por um muro ou por uma vedação de madeira, particularmente se tivesse sido, anteriormente, utilizado como pastagem. Eram poucas, ou nenhumas, as plantas ornamentais existentes. No início do século XIX, um escritor da Nova Zelândia escreveu: (...) *o cemitério continua a ser o lugar mais negligenciado de toda a região, distinguindo-se dos outros campos apenas pelas lápides inclinadas e a fealdade da sua vedação, sem uma árvore ou arbusto que contrariem o seu ar de completa desolação* (...).

Ao longo do tempo, a utilização de lápides tornou-se mais frequente, com um cada vez maior recurso a trabalhos em ardósia efectuados por artesãos como Joseph Lamson, James Foster e Henry Christian Geyer. Estas lápides iniciais fazem parte das primeiras obras de arte públicas da América, incluindo caveiras e ossos colocados em cruz, para lembrar que a morte era inevitável e que se devia viver uma vida de bem, na esperança de se conseguir a salvação. Seguiram-se efígies da alma, uma representação alada da ascensão do espírito em direcção ao céu, indicando uma perspectiva mais optimista em relação à possibilidade de se conseguir a libertação. Neste período, as lápides tinham, normalmente, a forma de um portal, com imagens de caveiras aladas e ampu-

lhetas. Os epitáfios utilizados costumavam incluir frases como "Aqui jaz o corpo de..." reflectindo a rejeição puritana da ressurreição do corpo.

No fim do século XVIII, as ideias acerca da morte e do enterro começaram a mudar à medida que o Unionismo se começou a sobrepor às rígidas crenças puritanas. As atitudes em relação à morte, e à vida depois desta, tornaram-se mais ambivalentes, revelando um optimismo cauteloso que se tornou evidente nos cemitérios da Nova Inglaterra. Os túmulos deixaram de estar virados a poente, para ficarem orientados a nascente. As lápides continuaram a ser feitas, maioritariamente, de argila, mas verificaram-se alterações na iconografia utilizada, que passou a reflectir o novo optimismo. Os querubins alados e os anjos ofereciam imagens mais positivas, sendo rapidamente agraciados com outros símbolos de esperança. Os epitáfios também ganharam um tom diferente: "Dedicado à memória de..." que denotava um legado permanente, apesar de o corpo já não estar entre os vivos.

O movimento do cemitério rural

No fim do século XVIII, precisamente no início da Revolução Industrial, a crescente densidade demográfica dos centros urbanos atingiu um ponto de saturação em termos da ocupação do espaço disponível. Verificou-se um sobrepovoamento das cidades, que ofereciam condições sanitárias inaceitáveis. Em 1790, os médicos de Boston, temendo uma epidemia, aconselharam os seus cidadãos a impedir que o seu gado pastasse nos cemitérios. No início do século XIX, a população de Massachusetts tinha aumentado dramaticamente. A crescente urbanização contribuiu para uma maior poluição do ar e da água das áreas citadinas, levando a um aumento de epidemias, como a febre amarela, a difteria, a escarlatina, a tosse convulsa, o sarampo e a cólera asiática e, consequentemente, a taxas de mortalidade elevadas.

Em 1822 ocorreram casos de profanação e saque de sepulturas que chocaram a população. Os cemitérios de Boston estavam então num estado tão deplorável, que o presidente da câmara Josiah Quincy propôs a proibição dos funerais dentro dos limites da cidade. Os cemitérios urbanos existentes estavam em muito mau estado devido ao vandalismo, ao abandono e às mudanças de localização. Os cemitérios estavam tão cheios, que já não havia espaço para mais enterros, e cria-se que, por isso, estavam também a contaminar o abastecimento de água e que os gases emanados pelas sepulturas ameaçavam a saúde pública, facilitando a transmissão de doenças nas cidades. Nas décadas de 1830 e de 1840 foram encerrados vários cemitérios da nação devido a negligência, abandono e profanação.

O sobrepovoamento e a falta de condições sanitárias dos cemitérios urbanos e das igrejas levou a que se considerasse necessário deslocar os cemitérios do centro das cidades. Embora os problemas de Boston fossem bastante dramáticos, estas questões também afectaram outras cidades e vilas populosas, levando a uma nova abordagem na concepção de cemitérios, o denominado "movimento do cemitério rural". As melhorias verificadas nos transportes trouxeram a possibilidade de se construírem cemitérios em áreas afastadas das urbes sobrepovoadas. Estes locais ofereciam a garantia de que os mortos poderiam ser enterrados e que os seus restos mortais não seriam profanados. Estas mudanças seguiram-se a um período em que os mortos eram exumados, com o objectivo de se conseguir espaço para os novos enterros nos pequenos cemitérios urbanos e nas igrejas.

O movimento do cemitério rural foi influenciado por dois antecedentes importantes, o Novo Cemitério de New Haven, e o Le Père-Lachaise, em Paris.

O antigo cemitério de New Haven, em Connecticut, situava-se no parque central da cidade. Como consequência dos recorrentes surtos de febre amarela, na década de 1790, deixou de haver espaço para novos enterros. As sepulturas estenderam-se para lá do recinto octogonal amuralhado que existia no parque, o que levantou questões de ordem estética e outros problemas no âmbito da saúde pública. Em 1796 foi construído o novo cemitério, posteriormente designado como Cemitério de Grove Street, para uma maior permanência e segurança. Esta abordagem apresentou a ideia de um cemitério privado e sem qualquer tipo de discriminação, longe da supervisão da igreja e dos municípios e situava-se suficientemente longe da cidade para não ser considerado um risco para a saúde pública. O cemitério tinha um estilo formal, bem patente na grelha geométrica que definia os contornos dos jazigos privados de cada família e dos monumentos. O cemitério foi construído numa planície com caminhos de acesso suficientemente largos para que pudessem passar carruagens e foram plantadas árvores (choupos negros ao longo dos caminhos e salgueiros um pouco por toda a parte). A introdução das árvores, além de acolher os valores rurais, coincidiu com o crescente desejo popular de ter um aspecto mais natural nos centros urbanos, onde estavam a ser plantadas árvores nas ruas. A influência deste conceito na concepção e gestão dos cemitérios influenciou a forma e o estilo dos cemitérios posteriores.

Em 1780 ocorreu um desastre num cemitério sobrelotado de Paris, conhecido como Cemitério dos Inocentes, que acolhia funerais desde 1186, durante quase 600 anos. As paredes da cave de um prédio adjacente ruíram, expondo cerca de 2000 corpos em decomposição. O cheiro insuportável levou a que vários residentes ficassem gravemente doentes. Era comum acreditar-se que os cemitérios representavam uma ameaça à saúde pública, pois os corpos em decomposição criavam uma atmosfera perigosa, propícia à doença e à morte. As pessoas acreditavam que os mortos ameaçavam os vivos. Calcula-se que se tenham enterrado, decomposto e removido para o ossuário do Cemitério dos Inocentes, mais de 1 000 000 de corpos, os quais raramente ficavam no cemitério mais do que alguns anos, particularmente durante o século XVIII, quando as taxas de mortalidade subiram para valores mais elevados. As autoridades locais desenvolveram rapidamente um plano no sentido de rectificarem a situação, realojando os mortos num local menos sobrepovoado, fora do centro da cidade. Foi ordenada a abertura das catacumbas como medida provisória.

Em 1804, foi concebido o novo cemitério rural Le Père-Lachaise, em Paris, cujo mérito foi reconhecido internacionalmente. Este espaço também se situava fora do centro da cidade, mas, ao contrário dos seus predecessores, foi construído de modo a evidenciar um ideal arcadiano, uma paisagem para o luto. A concepção deste cemitério, construído numa antiga herdade, incluiu elementos do estilo paisagístico influenciado pelo romantismo inglês da época, com elementos decorativos formais e informais. Era uma paisagem comemorativa, pitoresca, em que os caminhos pedonais estavam separados das vias para as carruagens. Toda a área do cemitério era ligada por uma via curva que conduzia os visitantes ao longo dos monumentos clássicos e oferecia uma sequência de vistas construídas cuidadosamente. O cemitério tornou-se um ponto de atracção turística e local de passeio aos fins-de-semana, devido ao facto de se situar numa colina com uma vista deslumbrante sobre a cidade e os rios ondulantes.

As teorias estéticas inglesas da época faziam alusão ao sublime, ao pitoresco e ao belo ou pastoral. Segundo o romantismo, que salientava a fronteira entre a vida e a morte, a localização da sepultura era profundamente simbólica. O facto de se colocar uma sepultura num jardim era indicativo de uma mudança na atitude europeia em relação à morte e aos mortos. A morte deixou de ser algo grotesco, para se transformar num espaço belo, como um jardim fúnebre.

Estes dois antecedentes e as questões específicas levantadas pela reforma dos cemitérios de Boston abriram caminho para o Cemitério Mount Auburn, em Cambridge, que foi construído com a ajuda da Massachusetts Horticultural Society, em 1831. Na década de 1830, as três grandes cidades dos Estados Unidos da América (Boston, Nova Iorque e Filadélfia) tinham já construído grandes cemitérios em locais cuidadosamente escolhidos pelos seus acessos e pela sua beleza natural. Os valores-chave de Mount Auburn residiam no facto de se situar fora da cidade, de oferecer a possibilidade de enterro permanente em jazigos familiares e de não estar associado a nenhuma fé em particular. Foi o primeiro cemitério americano a ser construído com a intenção de se emular o carácter romântico associado à concepção de uma herdade, um estilo que foi bastante imitado nos anos seguintes. Situava-se num belo terreno e o seu estilo reflectia as teorias paisagísticas europeias dos cinquenta anos anteriores, particularmente a tradição naturalista inglesa, com curvas fluidas, vistas desafogadas e plantios pitorescos, como uma expressão da mão de Deus na natureza. Prevalecia a tranquilidade.

O Cemitério de Mount Auburn e o Le Père-Lachaise foram construídos com uma concepção e um estilo paisagístico semelhantes. No entanto, estes dois cemitérios evoluíram de um modo bastante diferente: em 1854, Le Père-Lachaise começou a perder o seu carácter, semelhante ao de um jardim, e a sua atmosfera naturalista, revelando um excesso de construções e acabando por ficar repleto de monumentos e mausoléus. Estes desviavam a atenção do cenário natural, devido a uma ostentação cívica artificial do estilo continental e a uma expressão paisagística do domínio do homem sobre a natureza; em Mount Auburn, verificou-se uma predominância da expressão natural que viria a representar uma certa esperança apaziguante e um certo grau de expectativa em relação ao além, mantendo, assim, o equilíbrio delicado entre arte e natureza, tal como tinha sido idealizado pelos seus criadores.

O movimento do cemitério rural trouxe uma nova estética à concepção de outras paisagens fúnebres. Pretendia-se uma topografia variada, para se criar uma paisagem complexa e visualmente interessante. As vistas desafogadas e as paisagens pitorescas foram introduzidas com o objectivo de oferecerem uma noção do carácter sublime da natureza. As estradas eram sinuosas e construídas de modo a proporcionarem uma série de vistas à medida que os visitantes se moviam pela paisagem. Ao contrário dos cemitérios urbanos, os rurais albergavam inúmeras plantas. Alguns, como o de Mount Auburn, foram concebidos como arboretos. Criaram-se espaços verdes fechados para contemplação.

Esta nova concepção do espaço funéreo mudou a percepção que a população em geral tinha dos cemitérios ao ponto de terem surgido excursões fúnebres, bastante populares no Novo Mundo, à semelhança do que já tinha sido feito na Europa. Para muitos, estas excursões modernas juntavam o útil ao agradável.

Ocorreu também uma importante mudança na nomenclatura. Deixou de se usar o termo "campo-santo", que foi susbtituído por "cemitério", uma palavra de origem latina que significa "dormir". Até mesmo a toponímia dos cemitérios rurais (Greenlawn, Harmony Grove, Hope e Forest Hills — Relvado Verde, Pomar Harmonioso e Floresta das Colinas) começou a evocar os novos ideais, as aspirações a serem lugares de consolação e inspiração.

As lápides, a iconografia fúnebre e os materiais utilizados mudaram radicalmente durante o século XIX. Abandonaram-se as caveiras e os ossos cruzados dos cemitérios coloniais. As urnas, os salgueiros e outros símbolos de consolação substituíram gradualmente as imagens anteriores. A urna e o salgueiro tornaram-se símbolos clássicos de luto. A iconografia tornou-se menos abstracta e mais sentimental, passando a utilizar-se figuras como cordeiros e queru-

bins nas sepulturas de crianças. Considerava-se que as imagens mais suaves, como as de flores de mármore, eram mais aceitáveis. A taxa de mortalidade infantil era elevada e este facto, associado a taxas de natalidade mais baixas e, consequentemente, a um cuidado especial das crianças que sobreviviam, levou a que as famílias sentissem profundamente as mortes infantis. As sepulturas das crianças eram identificadas, frequentemente, através de botões-de-rosa com o caule partido. No caso dos idosos, utilizava-se um molho de trigo. A lira sem cordas simbolizava um poeta. Existiam ainda outros símbolos de mortalidade menos pessoais, como livros, ampulhetas, tochas invertidas e pilares dóricos quebrados.

O salgueiro-chorão, um símbolo de tristeza, tornou-se também um símbolo dos cemitérios. Outras espécies com um aspecto igualmente choroso, como o vidoeiro, o ulmeiro, o abeto vermelho e a samambaia foram igualmente introduzidas nos cemitérios. A hera, símbolo da persistência da vida por entre a morte, suavizava a austeridade das cruzes de mármore. Os tecidos esculpidos, como as cortinas de salão, e as almofadas de pedra, davam um toque doméstico.

As pedras tumulares de argila e arenito deram lugar a lápides de mármore, obeliscos de granito e réplicas de estátuas. A brancura das lápides de mármore era menos sombria do que a argila utilizada anteriormente, sendo mais apropriada para os sentimentos positivos associados à vida após a morte. Embora o mármore fosse mais fácil de esculpir, as suas desvantagens foram-se tornando cada vez mais evidentes ao longo do tempo. Não era uma pedra permanente pelo que as esculturas começaram a apresentar sinais de erosão. No fim do século XIX, os avanços nas tecnologias utilizadas nas pedreiras fizeram com que se extraísse granito mais facilmente, que substituiu o mármore e se tornou a pedra preferida para a criação de lápides.

A ideia de jazigos familiares, onde os membros de uma família podiam ser enterrados juntos para toda a eternidade, era de primordial importância para a concepção dos cemitérios rurais. Pela primeira vez, as famílias da classe média tinham meios financeiros para comprarem um jazigo perpétuo. A privacidade dos mortos passou a ser mais respeitada. Os jazigos familiares eram mais estimados pelos vivos. As famílias gostavam, frequentemente, de cuidar dos seus jazigos que, por vezes, incluíam bancos e outros objectos para o conforto dos visitantes. Absortas no mundo dos mortos, as pessoas gostavam de embelezar ostensivamente os jazigos familiares como se fosse um sinal exterior da sua tristeza. Os ricos delimitavam os jazigos com pedras nobres, ou sebes; os mais pobres utilizavam vedações de ferro ornamental. O ferro fundido era relativamente barato, adaptável à topografia e capaz de um grau de expressão pictórica como nenhum outro tipo de vedação. O traçado gótico e as imagens rústicas podiam ser replicados facilmente. As pessoas, fascinadas com o lado rústico da natureza, começaram a exprimir o envelhecimento e a decadência através de galhos torcidos e entrelaçados, evocando as protuberâncias dos trabalhos ornamentais góticos, de carácter formal, realizados em pedra.

As lápides continuaram a ser populares, mas começou a verificar-se um uso crescente de monumentos tridimensionais. As lápides individuais deram lugar, frequentemente, a um monumento familiar central de grandes dimensões. No início do século dava-se preferência aos símbolos clássicos, particularmente aos obeliscos e às colunas. Surgiram várias florestas de pequenos obeliscos egípcios, conhecidos como "agulhas de Cleópatra". Os obeliscos egípcios eram considerados especialmente misteriosos e românticos devido aos símbolos indecifráveis dos padrões gravados na sua superfície. A utilização de arte egípcia tinha por objectivo fazer com que os visitantes pensassem na morte. Os troncos de árvores cortadas também eram considerados símbolos pitorescos, profundos e belos.

À medida que a noção da família foi dominando a paisagem dos mortos, as famílias mais abastadas começaram a construir túmulos ou mausoléus, os quais reflectiam, por vezes, a vida ou a carreira

de um indivíduo, ou a eterna devoção a um cônjuge ou a uma criança. O estilo francês, com leitos de mármore, ficou na moda. A sua estrutura básica incluía lápides e pedras em rodapé, com lajes laterais em espiral. As famílias mais prósperas criavam, por vezes, representações mais realistas.

A morte era frequentemente encarada com paixão nestes jardins de cemitérios. As noções românticas da morte como uma ocasião festiva foram revigoradas. Os mortos ganharam um carácter mais heróico que os vivos. A entrega ao sentimentalismo na tragédia e na melancolia era frequentemente representada através de uma dramatização muito personalizada da tristeza, da angústia e do pesar. Aqueles que ficavam no mundo dos vivos encontravam algum consolo em relação ao seu inevitável destino através destas representações; aqueles que choravam os mortos aceitavam melhor a morte quando a paisagem convidava os vivos a homenagearem os mortos.

Influências do movimento do cemitério rural

Embora se tivessem construído muitos cemitérios antes do movimento do cemitério rural, a influência destas novas ideias foi muito abrangente. Os cemitérios deixaram de ser lugares desoladores a evitar, para se tornarem em locais de consolo para os vivos, assim como leitos de descanso permanente para os mortos. Muitos dos cemitérios que surgiram depois de 1830 integraram alguns aspectos do movimento do cemitério rural na sua concepção. Esta nova geração de cemitérios apresentava estradas e caminhos curvilíneos, lagos rústicos, inúmeras plantas e vários elementos arquitectónicos ornamentais, alguns dos quais foram construídos pelo crescente número de topógrafos, jardineiros e arquitectos paisagistas que se especializaram na concepção de herdades e cemitérios rurais.

Muitos dos cemitérios antigos também foram remodelados durante o século XIX, conseguindo uma aparência semelhante à de um parque. Embora muitos cemitérios sejam mais antigos, a imagem romântica de um campo-santo colonial coberto de árvores é, em grande parte, um fenómeno do século XIX. Os registos municipais indicam que as vedações, a plantação de árvores e outros melhoramentos eram comuns durante este período. Os elementos decorativos vitorianos também eram utilizados com frequência nos cemitérios mais antigos. Foram acrescentados portões de entrada elaborados que representavam as portas do Paraíso. Uma das alterações mais notórias consistiu na introdução de vegetação como elemento integrante da paisagem do cemitério. Foram plantadas árvores em todos os cemitérios de Boston nos quinze anos que se seguiram à criação do Cemitério de Mount Auburn.

A influência romântica patente no movimento do cemitério rural "suavizou a morte e aproximou os vivos dos mortos". À medida que a concepção dos cemitérios foi evoluindo, a cremação tornou-se mais comum, observando-se uma relação com a morte menos emotiva, surgindo representações menos ostensivas. O estilo romântico, com a sua dedicação sentimental à vida de outros tempos, deu lugar a novas correntes estéticas para a concepção de cemitérios.

Os cemitérios rurais surgiram como uma resposta à confusão e à complexidade da vida urbana. A paisagem rural, com a sua beleza bucólica, é apresentada com um certo grau de nostalgia em relação a um passado que se imagina mais simples. A beleza bucólica transmite calma e um sentimento de harmonia. Este efeito contrastava grandemente com o bulício e a confusão da vida urbana, repleta de barulhos e tumultos. O estilo romântico dos cemitérios rurais ajudou a desenvolver o gosto popular pelas paisagens bucólicas e o hábito de se fazerem piqueniques e excursões na cidade. Esta forma de se escapar às populosas condições urbanas abriu caminho para a criação de grandes zonas verdes na América e na Europa nas décadas que se seguiram.

Renovação do Jardim de Kelmscott Manor — uma análise pré-rafaelita do ambiente medieval e a sua relevância actual

Hal Moggridge

Kelmscott Manor e William Morris

Em 1871, William Morris (1834-1896) descobriu Kelmscott Manor, (...) *o paraíso na terra, uma velha casa de pedra* (...) *e um jardim belíssimo* (...) (carta de Morris 71.5.1871); alugou-a como casa de campo. Embora a sua residência principal e o seu local de trabalho tivessem permanecido sempre em Londres, apreciava muito a propriedade alugada onde passou grande parte da sua vida. Kelmscott é, actualmente, um museu, cujo proprietário é a Sociedade de Antiquários que, em 1993, encarregou Colvin e Moggridge, arquitectos paisagistas, para renovarem o jardim.

A casa situa-se numa vila campestre antiga e isolada, na margem, a montante do Tamisa, perto do ponto mais a norte, onde a bacia do rio ainda é navegável. No século XIX, podia ir-se de comboio até Kelmscott, numa linha de via única, com partida de Oxford rumo a uma pequena estação que se situava a 3 quilómetros da vila. Por vezes Morris continuava a andar de comboio até um pouco mais adiante para depois chegar a Kelmscott Manor de barco, percorrendo 5 longos quilómetros no tranquilo Tamisa, ladeado por salgueiros. Kelmscott Manor é um belíssimo exemplo da arquitectura em lioz tradicional da localidade, situada nas imediações de uma vila com casas de pedra. É uma herdade agrícola, na verdade uma grande quinta, com quartos pequenos, habitualmente com 5 x 5 metros e 2,5 metros de altura, ou menos.

O edifício principal da casa foi construído por volta de 1570, de acordo com uma planta em forma de "U", com duas alas para oeste. Nesta época, a arquitectura inglesa ainda seguia o estilo do fim da Idade Média, embora a Renascença já estivesse a dar os primeiros passos no resto da Europa. A casa tem três pisos, sendo o último um sótão em que uma excelente estrutura de madeira sustenta um telhado em ardósia bastante inclinado. Por volta de 1670, foi acrescentado um bloco de quartos a nordeste, ligeiramente mais alto e grandioso, mas ainda com dimensões modestas. Este novo edifício tinha um quarto apainelado de 5,5 x 5,5 metros e 3 metros de altura, com alcovas no lado norte dos quartos. Os umbrais de alvenaria de 60 centímetros, com janelas elegantes no exterior, dão um ar espaçoso e uma certa presença aos

1. Papel de parede desenhado por Dearle para a Morris & Co. e o mesmo motivo desenhado para o herbário Gerald (edição de 1536).

quartos. A casa sofreu poucas alterações desde então, tendo sido efectuadas algumas modernizações na ala de serviço.

Em 1871, William Morris arrendou a casa em conjunto com o artista Dante Gabriel Rossetti (1828-1888), cujo nome é bastante indicativo das predilecções medievais dos seus pais. Rosseti era uma das figuras mais importantes da Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo de artistas que pretendiam regressar à arte da pré-Renascença, através de obras com cores vivas e pormenores. Este tinha apresentado Morris a uma das sua modelos, Jane Burden, filha de um palafreneiro, bonita e excelente costureira, com quem Morris casou e de quem teve duas filhas. Em 1871, passados dez anos sobre a morte da sua esposa, Rossetti apaixonou-se por Jane, servindo Kelmscott de palco para esta relação triangular liberal, que podia assim escapar às normas convencionais da Londres do fim do século XIX, no entanto, Rossetti deixou Kelmscott em 1874. A família Morris passou o Verão em Kelmscott nas duas décadas seguintes, tendo estes tempos sido felizes e criativos. Após a morte de Morris, em 1896, Jane continuou a viver na casa que, posteriormente, comprou, deixando-a à sua filha May, falecida em 1938. A casa foi então legada à Universidade de Oxford e, em 1962, passando a ficar sob a alçada da Sociedade de Antiquários que continua a gerir a propriedade como um memorial a Morris e às suas ideias.

Morris era o filho mais velho de uma abastada família de mercadores que vivia numa grande casa com as suas nove crianças. Aos 7 anos de idade recebeu uma armadura e, sendo já um leitor ávido de histórias românticas, começou a cavalgar o seu pónei no pequeno parque da

sua casa, envergando a armadura e imaginando que era um dos cavaleiros da corte do rei Artur. Já crescido, frequentou o Exeter College da Universidade de Oxford, onde conheceu o artista Edward Burne-Jones (1833-1898), um amigo que ficou para toda a vida e com quem explorou as catedrais do Norte de França.

Após a universidade, Burne-Jones foi para Londres e juntou-se à Irmandade Pré-Rafaelita. Morris queria ser arquitecto e trabalhou com Webb no escritório londrino de Street, mas abandonou rapidamente a arquitectura com a esperança de vir a ser um artista. Após o seu casamento, encarregou Webb de conceber a Red House, em 1859, e, embora Morris apenas tivesse vivido cinco anos neste edifício, continuou a ser amigo e colega de Webb, cujas casas eram típicas do Movimento das Artes e dos Ofícios.

O facto de ter mobilado e decorado a Red House levou a que Morris fundasse a firma Morris & Co., para a qual concebeu, com a colaboração de Webb, Burne-Jones e, mais tarde, vários dos seus alunos, têxteis, papéis de parede, mobiliário e vitrais feitos à mão com a mesma dignidade do artesanato medieval. O próprio Morris aprendeu a dominar sozinho as tecnologias que a Morris & Co. deveria adoptar. Em Kelmscott Manor existe, a título de exemplo, um grande tapete com 3 a 4 m^2 através do qual aprendeu a técnica de tecelagem de tapetes. Sempre meticuloso, anotou que levou 513 horas a fazê-lo.

Morris era uma pessoa de grandes e variados interesses: escreveu poesia, que foi tão bem recebida pelos seus contemporâneos a ponto de ser nomeado para poeta laureado; escreveu romances em prosa, influenciados pela sua confessa admiração pela Idade Média, como se pode constatar pelo óbvio recurso a termos arcaicos; traduziu Völsunga Saga (a partir do islandês), *A Eneida*, de Virgílio (do latim), *A Odisseia,* de Homero (do grego antigo) e Beowulf (do inglês anglo-saxão). Em 1877 fundou a Sociedade para a Protecção dos Edifícios Antigos, que ainda promove a recuperação de edifícios sem substituir as partes antigas e diferenciando claramente qualquer trabalho de reconstrução da estrutura original e exalta a simplicidade e beleza do vernacular. Influenciado pela Idade Média, considerava que toda a arte deveria ser (...) *feita pelo povo e para o povo* (...). Era socialista, um dos fundadores do socialismo organizado em Inglaterra. Disseminava as suas ideias escrevendo panfletos e dando aulas. Perto da terceira idade, fundou a Kelmscott Press, através da qual pretendia editar as suas ideias para livros, em particular uma colecção dos livros de Chaucer. Determinado a conseguir os melhores materiais artesanais para a sua editora, importou papéis e tintas da Alemanha e da Itália e concebeu os seus próprios caracteres.

Morris é actualmente relembrado pela colecção de obras da Morris & Co., fruto da sua extraordinária criatividade que teve origem nos pensamentos tecidos durante as suas calmas estadas no cenário medieval de Kelmscott Manor. Webb concebeu grande parte da mobília e Burne-Jones foi responsável pelos vitrais e trabalhos figurativos. Morris concebeu vários têxteis e papéis de parede. Todas as suas criações partilhavam uma qualidade bidimensional estilizada, derivada de um grande apreço pela natureza.

Morris utilizava desenhos de flores, folhas e, por vezes, pássaros para tecer padrões arrojados, com cores vivas. Ainda hoje são produzidos comercialmente vários dos padrões têxteis e papéis de parede criados por Morris, passado um século sobre a sua criação. O interior de Kelmscott exibe, actualmente, várias destas obras, além de uma colecção de mobiliário, livros, desenhos, pinturas e cerâmicas diversas, incluindo algumas obras do Império Otomano, que influenciaram as suas próprias criações.

Objectivos do restauro dos jardins

No Verão de 1993, o jardim encontrava-se em boas condições, mas era desinteressante e despojado, não reflectindo a visão romântica que Morris tinha em relação a Kelmscott, (...) *o jardim entre o muro e a casa exalava os perfumes das flores de Junho, e as rosas sobrepunham-se entre si com a deliciosa superabundância dos pequenos jardins bem cuidados que, logo à primeira vista, roubam aos visitantes todos os seus pensamentos excepto a contemplação da beleza* (...) (um romance de Morris, intitulado *New from Nowhere*, termina em Kelmscott).

Os jardins fechados em redor da herdade apresentavam relva cortada, com uma amoreira preta (*Morus nigra*) a oeste e uma acácia bastarda *(Robinia pseudoacacia)* no canto nordeste. A noroeste da herdade existiam duas amoreiras brancas (*Morus alba*), a espécie predilecta do bicho-da-seda, que tinham sido oferecidas por equívoco, para substituir a velha amoreira negra (*Morus nigra*) com a sua fruta doce e comestível. Em redor dos muros à volta do jardim existiam alguns canteiros de flores com espécies típicas dos jardins modernos, e um cedro-do-Oregon no canto noroeste. A ideia subjacente a esta configuração consistia em manter vazio o espaço do jardim para que as plantas não interferissem com as vistas da herdade.

Embora com pouco dinheiro, o cuidado dos jardins era, e ainda é, assegurado por um jardineiro e por um responsável pelos terrenos, trabalhando ambos a tempo parcial. No entanto, o objectivo da Sociedade dos Antiquários era renovar o jardim de modo a reflectir as vivências de Morris durante os vários anos em que passou o Verão em Kelmscott.

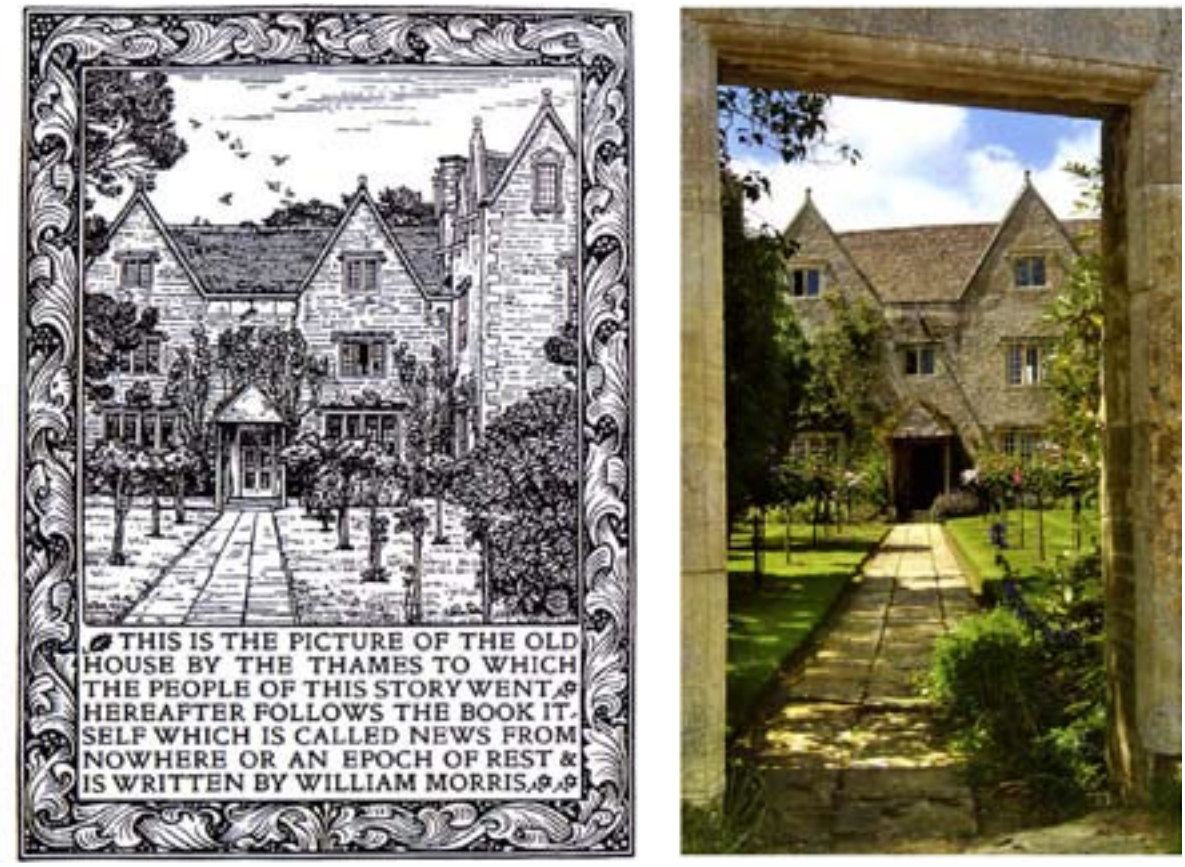
Os escritos de Morris contêm vários trechos que ilustram a sua concepção do jardim como: (...) *Muitas casas, novas e velhas, são prejudicadas por terem um jardim vulgar e sem nexo, pelo que somos atormentados pela abstracção mental necessária para nos concentrarmos no edifício belo e esquecer o pesadelo 'hortícola' que o cerca* (...) [Um jardim] *deve parecer organizado e vistoso. Deve ser claramente separado do mundo exterior. Não deve, de modo algum, imitar os caprichos da Natureza, nem o seu carácter selvagem, devendo assumir a aparência de um espaço que apenas se deve encontrar nas proximidades de uma casa.* No entanto, não existem quaisquer indícios de que Morris tenha interferido na configuração do Jardim de Kelmscott Manor. O jardim já existia.

A Sociedade dos Antiquários considerou também que o jardim devia incluir muitas das flores que Morris utilizou nos seus têxteis e papéis de parede.

Medidas adoptadas em 1993

O primeiro relatório enviado à sociedade foi redigido por Colvin e Moggridge em Dezembro de 1993. Abordava os jardins em termos do seu usufruto e renovação. O principal objectivo dos jardins consiste em oferecer aos visitantes uma experiência agradável, o jardim visto da casa ou como complemento a uma visita, muitas vezes enquanto aguardam que esta comece. O relatório definiu estratégias que serviram de base a uma proposta de configuração em Dezembro de 1994.

A propriedade é constituída por duas partes distintas, os prados periféricos e os jardins fechados. As diferenças entre ambas as áreas devem ser salientadas, apresentando os prados periféricos um crescimento mais natural em contraste com a ordem dos jardins repletos de flores. Assim:



2. Jardim frontal de Kelmscott, frontispício de *News from Nowhere*, desenhado por G. M. Gere, 1892; e jardim frontal visto através do portão.

2a. jardim frontal de Kelmscott, após o restauro.

1. Prados

Morris e a sua esposa nunca alugaram os edifícios da quinta a sul da estrada de acesso, que continuaram a ser usados como armazéns. Ainda hoje, estes belos edifícios de pedra continuam a ser utilizados como instalações de serviços, tendo passado a desempenhar um papel importante para os visitantes da herdade, contribuindo também para que a sua experiência seja prazenteira.

Os prados são constituídos por quatro áreas interligadas:

1.1. **O pátio da quinta** (primeiro recinto), coberto com materiais avulsos, cujo aspecto menos arranjado ainda denota esta sua utilização. Deve manter-se o ambiente de pátio da quinta, apesar de se construir um pequeno estacionamento (com capacidade para quinze viaturas). Deve ser, igualmente, criado espaço para um autocarro lhe aceder vindo do celeiro com margem de manobra para se virar a partir da estrada.

1.2. **O jardim de chá** (segundo recinto), onde os visitantes podem beber chá no exterior, num relvado com pequenas árvores.

1.3. **O espaço ribeirinho**, a sul da herdade, onde os visitantes gostam de passear pela erva aclimatada que cresce em condições de pouca luz. Muitos visitantes trazem calçado próprio para uma visita ao campo, pelo que o caminho por pavimentar, coberto de relva, é adequado, não devendo esta zona ser pavimentada com produtos duros como a gravilha. Os assentos informais sob as árvores são apreciados, tal como a vida selvagem, os peixes, os pássaros e as flores. É necessária uma área de serviço para a zona ribeirinha.

O terreno na margem sul, onde existem três castanheiros-da-Índia que vigiam sobranceiramente os arbustos circundantes, também pertence à herdade. Podem manter-se as árvores mais velhas nesta área, pois não constituem qualquer ameaça ao visitantes ou aos edifícios. O facto de o prado estar rodeado por esta vegetação cria um isolamento apropriado em relação ao mundo exterior, embora seja aconselhável abrir espaço para uma vista orientada a sul, que permita ver-se o vale do Tamisa a partir do ponto ocidental da zona ribeirinha.

1.4. **O prado ocidental**, o seu extremo sul, é utilizado como parque de estacionamento, no Verão. Assim que o número de visitantes aumenta, na época alta (Agosto) os carros chegam a estacionar, inclusive, na relva. Todas as árvores inadequadas deverão ser removidas do prado, de modo a que se possa ver a herdade à retaguarda. Devem, ainda, criar-se canteiros de flores, incluindo flores de Verão, na zona oeste do jardim. Tem-se uma bonita vista sobre o portão de um campo a partir do canto sudoeste do prado, uma zona bastante agradável da herdade.

2. Jardins

Os jardins foram subdivididos em seis espaços distintos:

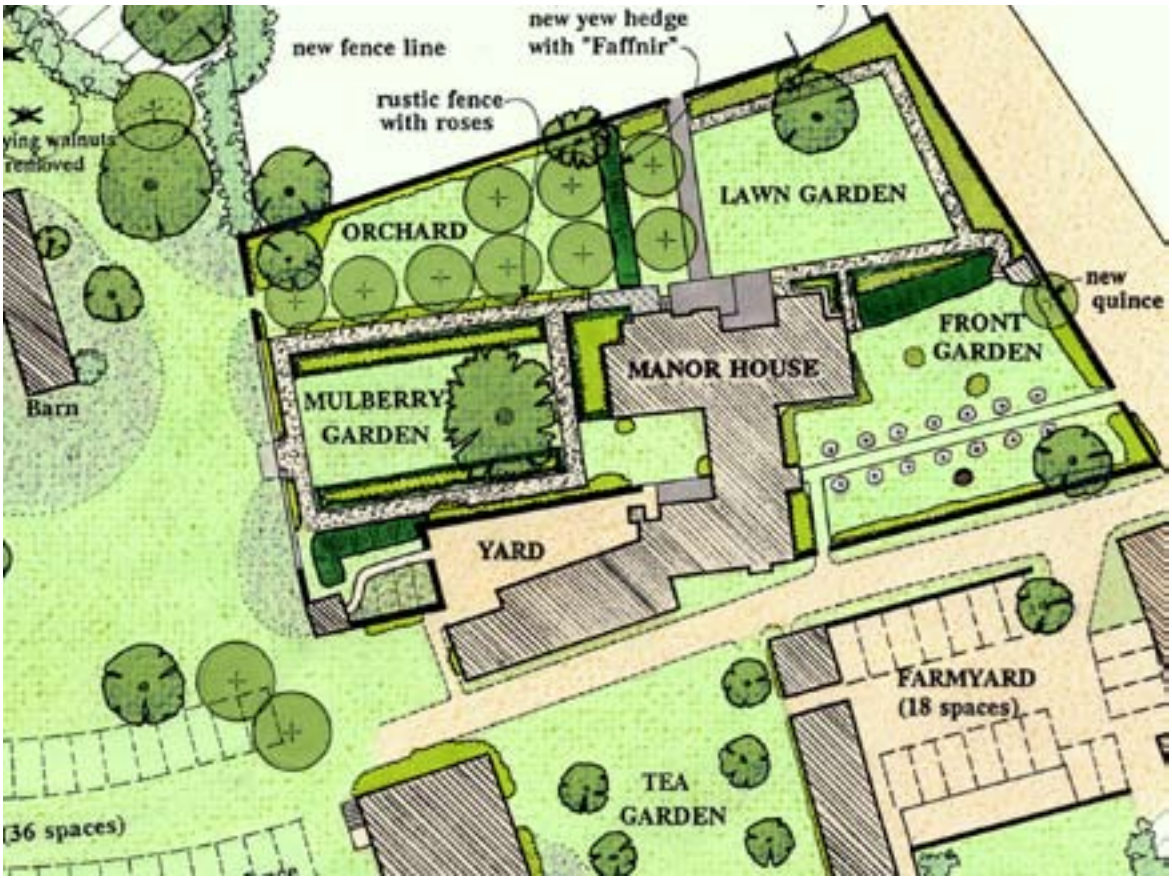
2.1. **O jardim frontal** deverá ser restaurado à semelhança, tanto quanto possível, da paisagem representada na frontispício de *News from Nowhere*. O espacejamento das rosas comuns pode ser avaliado pelas cavidades que ainda existem no lado norte do caminho.

Parecem ter estado numa grelha com 2,7 m^2, com sete ou oito rosas em cada lado, e talvez com 1, 25 metros de altura. Deverá ser avaliada, também, a viabilidade do recorte da sebe de teixo de grandes dimensões, de modo a assemelhar-se à cabeça de dragão ilustrada em vários desenhos e fotos de Morris. É aconselhável aumentar a largura do espaço em relação à casa, mas o intervalo do extremo situado a este deve permanecer estreito.

2.2. **O relvado**. Na zona nordeste da herdade existia um jardim de vegetais rodeado por um caminho. Considerou-se pouco viável recriar um jardim de vegetais, no entanto, a criação de um caminho rectilíneo a toda a volta, com os canteiros a ladearem o muro, iria restaurar a configuração deste jardim e proporcionar espaço para os visitantes esperarem.

2.3. **O pomar**, que existia na zona noroeste dos jardins, deveria ser recriado, separando-o do relvado por uma pérgula ou sebe e do Jardim das Amoreiras por uma vedação aberta com rosas arqueadas, de acordo com fotos antigas.

2.4. **O Jardim das Amoreiras**. Aqui, a amoreira está consideravelmente maior do que quando foi fotografada de início, necessitando de uma ligeira poda. O jardim deverá ser recriado com um caminho rectangular e canteiros lineares em ambos os lados, e um rectângulo de erva no centro, constituindo umas "camas", que deverão ser rodeadas por sebes de pequeno porte, remanescentes da pequena pintura da *Primavera* da autoria de Peter Breugel, *o Novo* (1632), que Morris comprou e ainda hoje se encontra em exposição em Kelmscott Manor.



3. Planta do jardim frontal de Kelmscott, proposta de restauro.

2.5. **O horto** deverá permanecer como pequeno jardim de vegetais, com morangos selvagens, tal como no tempo de Morris.

2.6. Para o **pátio** não se prevê qualquer alteração.

Quanto às árvores, é necessário remover várias, umas porque estão mortas e outras porque pertencem a uma espécie inapropriada. Deverão ser plantadas, cuidadosamente, novas árvores de espécies adequadas. Na herdade existem várias árvores típicas da região Norte do vale do Tamisa, incluindo salgueiros, freixos, castanheiros-da-Índia e nogueiras. As macieiras que vierem a ser escolhidas para o pomar deverão dar flor mais tarde e frutos mais cedo para que os visitantes possam beneficiar ao máximo da sua introdução na herdade.

Relativamente às plantas herbáceas e arbustos, deverão ser seleccionadas plantas comuns nos jardins do século XIX, com especial atenção para aquelas que se encontrem em flor em Julho e Agosto, os meses da época alta, embora a herdade esteja aberta de Abril a Setembro. O jardim deve permanecer arranjado e organizado, mas mantendo o seu carácter rústico (não sendo, no entanto, como o jardim selvagem de Robinson). Devem ser cultivadas as plantas representadas nos têxteis de Morris. Em suma, os jardins deverão ter um carácter mais autêntico do que têm agora, não devendo ser alvo de qualquer ampliação na zona limítrofe, mas redistribuídos de acordo com uma configuração mais adequada.

4. O Jardim das Amoreiras restaurado.

As plantas deverão evocar as ideias de Morris e dos seus associados e deverá prestar-se atenção aos seus aromas. Deverão também ser escolhidas espécies comuns anteriores a 1896, podendo, no entanto, incluir algumas espécies modernas de cariz semelhante ao da época vitoriana para prolongar o período de floração.

Imagens históricas

As estratégias e as propostas de planificação elaboradas em Dezembro de 1994 receberam o aval da Sociedade dos Antiquários. O restauro dos jardins foi sendo elaborado a partir de um estudo de imagens históricas, que se dividem em três tipos distintos:

1. **A primeira edição do mapa do Serviço Oficial de Topografia (SOT).** Este mapa, à escala de 1: 2500, foi elaborado em 1876, alguns anos depois de Morris ter alugado a herdade, pelo que é uma excelente fonte de informação autêntica para o plano. Revela a existência dos seis jardins compartimentados descritos anteriormente. O mapa apenas dá a conhecer o limite exterior dos caminhos perto da periferia dos espaços, pelo que não é possível determinar a largura destes caminhos, embora se conheça a sua localização.
O restauro do jardim restituiu os espaços existentes no mapa do SOT. O traçado dos caminhos no Jardim das Amoreiras e no jardim frontal é idêntico ao do mapa, no entanto, o restauro prolongou o caminho a direito que atravessa o lado norte da casa e excluiu o caminho em redor do limite norte do pomar.
A complexa rede aquífera da zona ribeirinha apresentada no mapa do SOT foi simplificada após as grandes inundações de 1893, ficando apenas dois canais paralelos com níveis ligeiramente diferentes. O extremo sul do prado é agora delimitado por um regato largo e calmo.

2. **Desenhos contemporâneos**. A vista aérea capturada por Gere em meados de 1890 e a perspectiva da horta familiar apresentada por Grigg em 1910 revelam claramente que o jardim era cultivado em toda a sua extensão, chegando-se a plantar vegetais no relvado. No entanto, não seria possível cuidar de uma área de cultivo intenso tão vasta por razões de ordem prática, e a necessidade de um relvado para que um grande número de visitantes pudesse ocupar o jardim, levou à decisão de substituir grande parte da área cultivada por relva. Um dos aspectos mais difíceis do restauro tem sido capturar o ambiente do jardim original num espaço com mais relvado.
O caminho mais a sul do Jardim das Amoreiras foi representado numa aguarela de 1905, da autoria de Marie Spartali Stillman. O jardim frontal é apresentado no frontispício de *News from Nowhere.*

3. **Fotografias antigas**. Ainda existem várias fotografias da herdade original, particularmente dos jardins a oeste da casa. Estas são, na sua maioria, indicadoras do carácter dos jardins durante a velhice de May Morris, sendo particularmente úteis por darem a conhecer as latadas rústicas e a atmosfera resultante das plantas cultivadas.

Construção

Quando se chegou a acordo em relação às propostas para o plano, decidiu-se que deveriam desenvolver-se esforços no sentido de se conseguir financiamento para os caminhos do Jardim das Amoreiras e do relvado. O projecto foi bafejado pela sorte. O Carnegie United Kingdom Trust (CUKT) ofereceu, até 1995, um subsídio especial para jardins históricos associados a museus. As condições de atribuição era muito restritivas: (...) *Jardins históricos: Serão atribuídos subsídios limitados para o restauro ou recriação de jardins de eleição associados a um museu, que podem incluir uma fonte ou uma escultura e deverão ser fonte de prazer e conhecimento para o público em geral. O jardim deverá albergar um elemento histórico, incluindo, possivelmente, árvores ou plantas relevantes, podendo o restauro ser efectuado por voluntários e técnicos remunerados. Poderão ser atribuídos fundos para fins de restauro, aquisição de plantas ou equipamento, honorários de peritos e despesas de voluntários, mas não para salários de pessoal. Deve-se dar prioridade a museus locais independentes com um jardim histórico (excluindo, no entanto, museus militares, comerciais e municipais). Os museus candidatos deverão recorrer a voluntários, a par de eventual pessoal assalariado, e devem estar registados como instituições de solidariedade.*

Os jardins de Kelmscott cumpriam todos os requisitos, mas o subsídio apenas seria atribuído por mais um ano. A Sociedade dos Antiquários agiu com determinação e apresentou uma candidatura e o CUKT concedeu um subsídio para o restauro em Maio de 1995. Preparou-se imediatamente um contrato para os trabalhos começarem após o fecho da herdade no Outono de 1995 e os mesmos serem concluídos no fim desse ano.

O traçado dos caminhos no Jardim das Amoreiras, com o caminho a sul a ser alinhado exactamente sobre a linha central das janelas na elevação ocidental do centro da casa, foi confirmado durante a construção, devido à descoberta de uma antiga base exactamente nas linhas propostas pelo plano de restauro — uma confirmação bastante satisfatória de que o Jardim das Amoreiras era, realmente, o mesmo jardim estimado por Morris.

O jardim frontal

Decidiu-se restaurar o jardim frontal no início de 1995, antes de os fundos serem disponibilizados para os outros jardins. Ainda existia o caminho pavimentado, tal como no desenho do frontispício *News from Nowhere,* em que se pode ver que o caminho não está alinhado com a porta da frente, no entanto, o desenho compensa este facto, apresentando as rosas comuns a distâncias diferentes dos caminhos, com uma linha central sobre o eixo da porta. Depois de se deliberar cuidadosamente sobre o assunto, concluiu-se que, quando se estivesse no jardim a olhar para a paisagem a três dimensões, esta configuração não seria satisfatória. As rosas foram colocadas à mesma distância do caminho em ambos os lados. Esta configuração é agradável à vista, que pouca importância dá ao facto de a porta não estar alinhada.

A forma específica de restauro do jardim frontal colocava outro problema. De acordo com a fotografia tirada por Taunt em meados de 1890, quando Morris ainda era vivo, o jardim tinha um ar selvagem, com as plantas (...) *a crescerem umas sobre as outras com um delicioso efeito luxuriante* (...). No entanto, o frontispício de *News from Nowhere* apresenta jardins (...) *organizados e vistosos* (…) que (...) *de forma alguma imitam os caprichos da natureza, ou o seu carácter selvagem* (...). Considerou-se que o imaginário dos visitantes estaria mais próximo da paisagem represen-

tada no desenho, por conseguinte, o jardim frontal foi restaurado de modo a replicar este desenho, o mais fielmente possível, ignorando-se as fotografias tiradas no tempo de Morris, que revelam um jardim menos cuidado.

A escolha de plantas

As instruções da Sociedade dos Antiquários especificavam que, tanto quanto possível, deveriam ser cultivadas nos jardins as flores que a Morris & Co. apresentou nos seus têxteis e papéis de parede. O catálogo completo dos têxteis, incluindo repetições, apresenta trinta e três flores ou folhas identificadas pelo seu nome nos títulos, algumas foram utilizadas duas, três ou cinco vezes, aparecendo a rosa sete vezes. Os papéis de parede apresentam outras sete flores.

Lista de flores e folhas referidas repetidamente nos títulos dos têxteis

Acanto	Narciso-dos-poetas	Peónia
Cravo túnico	Margarida	Ananás
Anémona		Cravo*
Medronho**	Vimioso	Romã
Alcachofra		Papoila
Maçã*	*Hyacinthoides non-scripta***	
	Madressilva	Rosa*
Campaínhas		
Abrunho**	Lírio*	Fritilária
Campanula rotundifolia		Morango
Borragem	Jasmim	Girassol
Roseira Brava		
	Esporas*	Cardos
Erva-traqueira spp	Lírio	Túlipa
Cravo		
Crisântemo**	Malva**	Vinha*
Trevo**	Maravilhas	Violetas
Ancólia	Mirto**	
Saudades		Goivo**
Fritilária	Carvalho	Salgueiro

(* também em papéis de parede, ** apenas em papéis de parede)

Algumas destas espécies são facilmente identificáveis e fazem parte do jardim — por exemplo, as folhas do acanto e do salgueiro. No entanto, o estudo dos desenhos nos têxteis, que poderiam orientar a escolha das espécies para o jardim, levantou inúmeros problemas. As flores, representadas de uma forma requintada nos desenhos, não se assemelham às plantas reais que crescem nos jardins. O conhecido desenho de Dearle (1891), intitulado *Daffodil*, é um caso típico deste problema. A flor assemelha-se a um narciso-dos-poetas, muito embora a folha seja típica das túlipas. Não existe nenhuma túlipa com a flor do narciso-dos-poetas no jardim, que mostre aos visitantes a real fonte de inspiração para os desenhos da Morris & Co. De igual modo, um desenho têxtil do próprio Morris, intitulado *Snakeshead* (1876), ilustra uma fritilá-

5. A mesma florestação para mostrar o ambiente pré-rafaelita da pintura *Convent Thoughts* de Charles Collins, 1850.

ria tripla com folhagem intrincada, bastante diferente da verdadeira flor da *Fritillaria meleagris*, apenas com um botão, que cresce num pé herbáceo na região Norte do vale do Tamisa.

Considerou-se então que William Morris e os seus colegas não copiavam directamente da natureza plantas reais para os seus desenhos. A sua inspiração derivava da combinação dos padrões repetitivos da natureza e das ilustrações de velhos herbários, como Gerard, Parkinson ou Matthioli. May Morris contou como o seu pai costumava mostrar os seus herbários às duas raparigas (...) *Ficámos a conhecer o velho Gerard* (...) afirmou, e (...) *era bastante agradável ler sobre a gentil coscuvilhice da Londres do século XVI* (...). Assim que se tem noção deste facto, consegue identificar-se directamente a fonte de vários elementos característicos dos desenhos. Por vezes os desenhos da Morris & Co. apresentam, por exemplo, um padrão arrojado sobre um padrão de fundo esbatido. O medronho é disso um exemplo. Nos herbários antigos, as ilustrações no verso das páginas passam para o outro lado apresentando uma imagem esbatida, é por isso que a fotografia do medronho tirada por Gerard apresenta a imagem esbatida do desenho no verso. Este tipo de imagem pode ter ficado na memória dos desenhistas e inspirado o padrão arrojado sobre o fundo esbatido.

Existem inúmeros exemplos de elementos dos desenhos da Morris & Co. que podem ser associados directamente às imagens dos herbários antigos. Os desenhos parecem, por vezes, uma combinação de vários desenhos de uma planta. As curvas arrojadamente elegantes dos caules em vários desenhos parecem derivar de uma convenção dos herbários antigos, que consistia em desenhar plantas, tanto rasteiras como de grande porte, com linhas curvas, de modo a que o desenho coubesse numa página.

Concluiu-se então que não seria possível encher o jardim com flores semelhantes às dos desenhos de Morris & Co., foram utilizadas, ao invés, fotografias antigas, incluindo algumas tiradas durante a velhice de May Morris, e ilustrações de flores em pinturas pré-rafaelitas e medievais, para a concepção do traçado das espécies a plantar nos jardins. As malvas-de-três-meses altas e os lírios fazem lembrar o *Convent Thoughts* (1850) de Collins, e as rosas curvadas sobre as latadas assemelham-se às fotografias tiradas por Burne-Jones, que estão em exposição na Buscot House. As flores foram colocadas de acordo com um dizer de Morris: (...) *No geral, penso que o melhor e mais seguro a fazer, é misturar as flores e evitar grandes blocos de cor* (...).

Os prados e o pomar exibem grandes áreas de erva crescida, em que se procura atingir um efeito "esmaltado" através das flores selvagens dispersas pela relva. Trata-se também de um efeito conseguido com texturas e cores, que pode ser observado nalguns quadros de pintura italiana antiga. Deixou-se crescer erva sob a amoreira para, em parte, se protegerem as fritilárias e também para se desencorajar os visitantes a caminharem sobre as amoras maduras e manchar-em depois o chão da casa. Esta área, cuja relva foi cortada durante bastante tempo para que ficasse com um aspecto cuidado, veio a revelar-se como o habitat ideal para as túlipas selvagens amarelas que William e May Morris tanto apreciavam — (...) *o sentimento de ser um lugar demasiado belo para que nele se pudesse trabalhar* (...) *Não sei quantas túlipas faltarão quando florescerem* (...). O novo jardim inclui inúmeras túlipas novas, com as cores misturadas.

O jardim foi, por fim, restaurado, não exactamente como o Jardim de Kelmscott apreciado por Morris, mas antes um jardim para visitantes. No entanto, o objectivo do jardim é proporcionar ao visitante uma fonte de inspiração calma e aprazível através das plantas, comparável à que o próprio Morris sentia quando estava em Kelmscott, e evocar também uma imagem da Idade Média tal como foi idealizada pelos românticos da Europa do fim do século XIX. Os visitantes ficam encantados.

Bibliografia

BAKER, Derek, *The Flowers of William Morris,* Barn Elms, London, 1996.

DUFTY, A. R., *Kelmscott, an illustrated guide*, The Society of Antiquaries, London, 1991.

MORRIS, William, *News from Nowhere* (1890) *and Other Writings* (1856 & 1876-1896) ed. Clive Wilmer (1993), Penguin Books, London.

NEWS from Somewhere, The society of Antiquaries, London; a monograph about Kelmscott's wider landscape is shortly to be published, 2006.

PARRY, Linda, *William Morris Textiles*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1983.

Bibliografia

Bibliografia século XIX

BACON, Edmund N., *Design of Cities*, London, Penguin Books, 1969, pp. 200-211 e 359-398.

CASTEL-BRANCO, C., *Necessidades, Jardim e Cerca,* Lisboa, Livros Horizonte; Jardim Botânico da Ajuda, 2001.

CHADWICK, G. F., *The Park and the Town: Public Landscape in the 19th and 20th Centuries*, London, 1966.

CHADWICK, G., *The Works of Sir Joseph Paxton*, 1803-1865, London, 1961.

CLARK, H. F., *The English Landscape Garden*, London, 1948.

PRICE, U., *Essays on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful*, London, 1974.

FABOS, G. J.; Et. al., *Frederick law Olmsted, Sr. Founder of landscape architecture in America*, cap. I Urban Parks, pp. 17-42, cap. III Sate and National Parks, pp. 42-47, cap. VI Campus design, pp. 75-86.

FEIN, A., *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*, New York, 1972.

GOTHEIN, M. L., *A History of Garden Art*, New York, 1979, pp. 294-321.

HOWARD, E., *Garden Cities of Tomorrow*, London, 1902.

HUNT, John D.; WILLIS, Peter, *The Genius of the Place, the English Landscape garden 1620-1820*, MIT Press, 1988, cap. introdução e sub-capítulos sobre: William Temple, pp. 96-100, Charles Evelyn, pp. 134-137 Alexander Pope, pp. 204-211, William Gilpin, pp. 254-260, Horace Walpole, p. 311-313, Humphrey Repton pp. 358-365.

HUNT, John D.; WILLIS, Peter, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, MIT Press, 1988.

JELLICOE, G., *The Guelph Lectures in Landscape Design*, Guelph, 1983.

JELLICOE, G., *Landscape of Man*, 1987, cap. 22, pp. 261-277.

JEKYLL, G., *Colour in the Flower Garden*, London, 1908.

OLMSTED, F. L., *Forty Years of Landscape Architecture: Central Park*, (ed. Olmsted Jr., F. L.; Kimball, Cambridge, MIT Press, 1973.

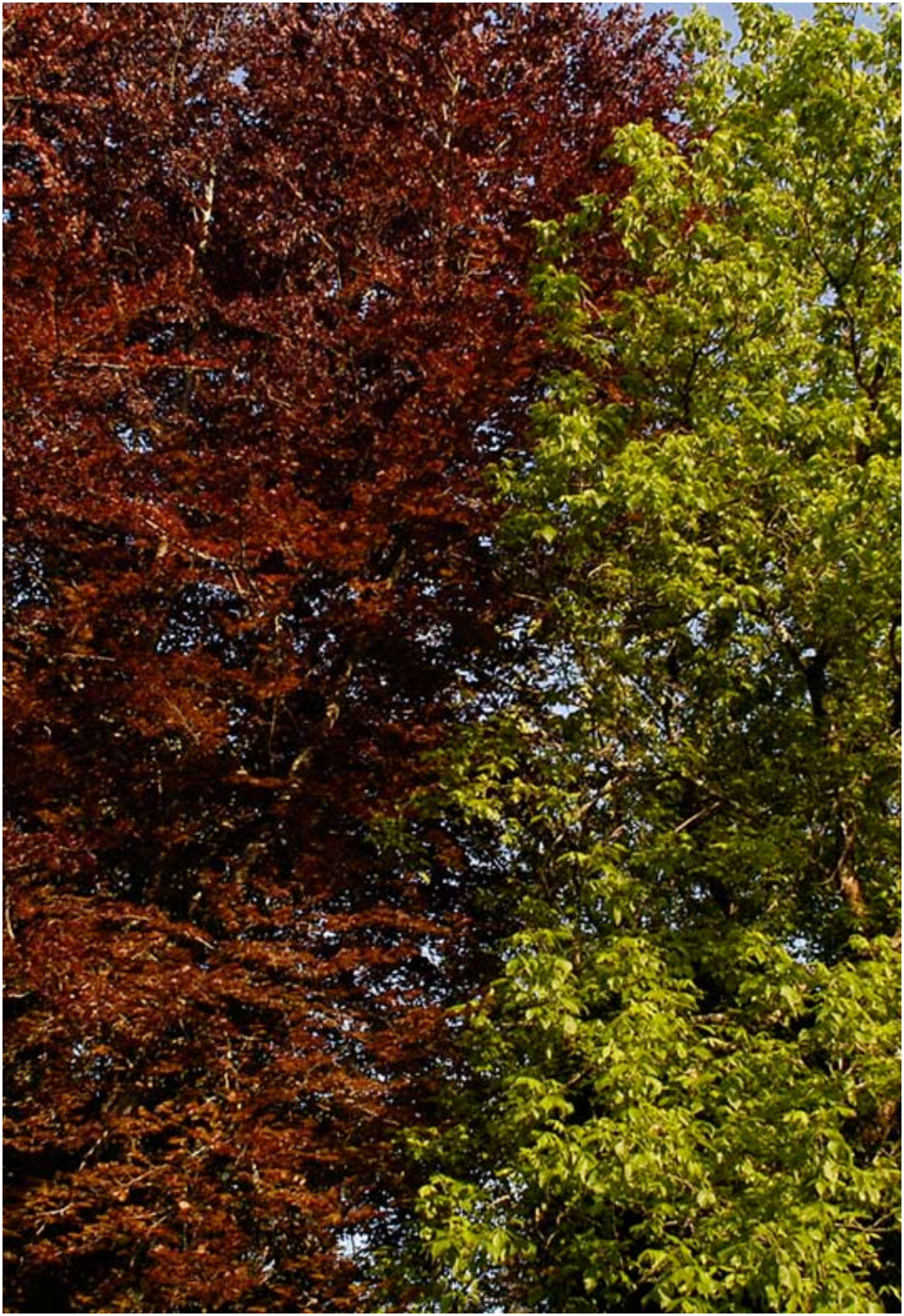
PIZZONI, Filippo, *The Garden, A history in Landscape and Art,* Aurum Press, 1999, (trad. de italiano)

PÜCKLER-MUSKAU, Prince H. L. H. Von, *Hints on Landscape Gardening* (translation), Boston, 1717.

SITTE, Camillo, *The Art of Building Cities*, trans. Stewart, C. T., New York, 1945.

WALPOLE, H., "*On Modern Gardening*", *Anecdotes of Painting*, London, 1786.

THE MIDDLE AGES



Fragments de l'histoire du jardin médiéval en Provence et renouveau du jardin médiéval en France à la fin du XX^{ème} siècle

Michel Racine

En introduction, je vous propose un rappel de la place du Moyen-Âge dans le processus d'invention de la notion de monument historique et de patrimoine. Et après une question sur l'évolution du rôle des professionnels dans jardins historiques, ma contribution à ce colloque sur le jardin médiéval et ses interprétations romantiques est fondée sur mes travaux dans trois domaines:

— l'inventaire régional des jardins de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, (le premier inventaire de jardins en France, de 1982 à 1984), et l'histoire régionale des jardins en Provence et sur la Côte d'Azur[1] qui a suivi notre inventaire, incluant les recherches de médiévistes d'Aix-en-Provence et la découverte d'un traité d'arpentage qui n'a pas encore livré tous ses secrets;
— l'interprétation dans le Sud de la France et particulièrement à Marseille des modèles pittoresques, rustiques et gothiques dans les pavillons et jardins[2] de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (c'est cette recherche qui m'a entraîné dans l'histoire des jardins à partir de 1975);
— l'étude du mouvement de création de jardins d'inspiration médiévale depuis le début du XX^{ème} siècle, et plus particulièrement l'exceptionnel renouveau d'intérêt des français pour le jardin à partir des années 1980. Si le terme de romantique désigne les œuvres qui s'inspirent du Moyen-Âge et s'opposent au rationalisme, nous serions entrés depuis vingt ans dans une nouvelle forme de romantisme dont nous chercherons à comprendre les spécificités.

Je remercie Cristina Castel-Branco de réunir à la fois le Comité International des Jardins Historiques et Paysages Culturels et les chercheurs historiens et paysagistes sur le thème stimulant de l'interprétation du jardin médiéval. Le sujet se prête autant à la recherche scientifique qu'à l'interprétation artistique, en raison de l'obscurité qui entoure cette période. En France, il se révèle très actuel, si l'on en juge aux nombreux projets qui ont vu le jour depuis vingt ans.

1 *Jardins de Provence, et Jardins de la Côte d'Azur*, Edisud, 1987, *Gardens of Provence and of the French Riviera*, MIT Press, 1987.

2 *Architecture rustique des rocailleurs*, Le Moniteur, Paris, 1981, *Les rocailleurs marseillais, Exposition à l'Institut Français d'Architecture*, Paris, 1982, Jardins au 'naturel', *Actes Sud*, 2001.

On cherchera à comprendre les spécificités de ce qui inspire aussi les créateurs dans les domaines de la littérature, de la bande dessiné et des jeux video.

De l'invention du Moyen-Âge à l'invention de l'idée de patrimoine

Le Moyen Âge que les manuels scolaires occidentaux font commencer en 476 et terminer en 1492 avec la découverte de l'Amérique était avant les chercheurs du XX^{ème} siècle, comme ces rêves qu'on ne parvient pas à se rappeler, selon les termes de Jacques Le Goff: *un rêve évanoui*.

On sait que le mot apparaît au XIV^{ème} siècle chez Pétrarque et les humanistes italiens. Tout à leur travail de mémoire et de redécouverte de la civilisation romaine, les artistes de la Renaissance feront de la période qui les en sépare une grande parenthèse, un assez mauvais rêve voué à l'oubli jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle.

À la fin du XVIII^{ème} siècle, de nombreux sites médiévaux religieux s'ouvrent à la création pour l'embellissement et le plaisir : par exemple l'Abbaye de Valmagne, transformée en maison de plaisance avec une fausse fontaine gothique ou l'Abbaye de Fontenay. Inscrit au patrimoine mondial, le site est restauré par la famille Aynard, lors de leur acquisition en 1906, puis en 1996, dans une perspective touristique avec le projet du paysagiste Peter Holmes, modifiant les circulations, réduisant les surfaces minérales, créant un jardin de Jardin Saint Bernard et de labyrinthe de verdure.

En France, l'intérêt pour le Moyen-Âge renaît après la Révolution, avec l'invention de l'idée de patrimoine, la création en 1796 du Musée des Monuments Français par Alexandre Lenoir, puis la création de la Commission des Monuments Historiques par Guizot, dans les années 1830. Mais si Prosper Mérimée, écrivain et premier inspecteur général des Monuments Historiques, demande à Eugène Viollet le Duc de restaurer l'Abbaye de Vézelay et de nombreux monuments médiévaux, le projet vise d'abord la pierre. La part du jardin dans ces restaurations reste un domaine à explorer, s'i y en a une. Et dans les jardins du XIX^{ème} siècle en France, le Moyen-Âge fait surtout partie des ingrédients pittoresques, au même titre que d'autres.

Restitution ou interprétation?

Au-delà du jardin médiéval proprement dit, la réflexion que nous menons sur les jardins de la période la plus reculée de la civilisation européenne occidentale — est l'occasion de revisiter la notion de patrimoine historique, de réfléchir à notre attitude vis-à-vis des traces plus ou moins importantes de ceux qui nous ont précédé sur le terrain, et des catégories historiques dans lesquelles nous les regardons, celles-ci n'étant pas universelles.

Nous avons ici dans cette Péninsule Ibérique une belle illustration de la relativité des catégories historiques. En cette partie de l'Europe[3], de nombreux jardins peuvent être qualifiés tout à la fois de témoins du Moyen-Âge et/ou de legs de l'âge d'or du Monde arabe, nous obligeant à élargir notre vision de l'histoire, et renforçant l'idée de patrimoine de l'humanité.

Nos réflexions sur le thème du jardin médiéval vu sous l'angle de l'interprétation devraient

---

3 *L'Espagne est actuellement le seul pays du monde où l'on retrouve de nos jours des jardins du treizième siècle tels qu'ils ont été créés*. Fouquier et A. Duchene, *Divers styles de jardins*, Paris, 1914, cité par Xavier de Winthuysen en 1930.

nous aider à faire évoluer notre regard sur notre attitude vis-à-vis de périodes plus récentes où nous possédons plus de sources.

Ainsi pourrions-nous comparer les interprétations des jardins historiques que nous faisons dans nos pays respectifs, tant au niveau des concepts de restitution, restauration, réhabilitation, conservation, création, gestion (…) qu'au niveau des pratiques et de la formation théorique et technique des professionnels. Et si nous en avions le temps, il serait intéressant de situer ces interprétations vis-à-vis des Chartes de Venise et de Florence ?

Le choix du terme d'interprétation, est un choix de créateur ou de créatrice. Cristina Castel--Branco et Monica Luengo ont pris le parti prospectif de l'interprétation de connaissances et de traces sur le terrain, une attitude professionnelle assumant un rôle créatif fondé sur des connaissances scientifiques et sensibles.

Comme les musiciens, les architectes de jardins pourraient assumer le rôle d'interprètes de sources historiques.

I Fragments de l'histoire des jardins médiévaux en Provence

1. Les jardins de couvents et monastères

Du contenu des jardins de couvents et monastères de Provence, nous n'avons pas de traces. Mais des cartulaires[4] on peut cependant tirer le calendrier de l'approvisionnement en légumes dans les couvents d'Aix-en-Provence qui donne des indications sur ce qui complète la production domestique: essentiellement oignons jusqu'en juillet, puis courges, choux, poireaux et raves jusqu'à mi-octobre, le choux étant la base du *potagium* de la mi-juin à la mi-novembre[5].

En revanche, il nous reste les architectures superbes du Thoronet, de Silvacanne, Ganagobie, Saint Trophime, Saint Honnorat et bien d'autres… avec leurs cloîtres.

Lieu central dans le monastère, espace clos dans un complexe architectural communautaire fermé, le cloître est le jardin de méditation et de prière solitaire du moine (monos). Espace ouvert vers le haut, c'est un jardin de ciel, le seul espace entre sa cellule et l'église reliant le moine à la course du soleil, au déroulement de la carte des étoiles, au cosmos.

2. Les jardins d'alimentation des villes de Provence: potagers et vergers d'Aix-en-Provence entre 1350 et 1450

À l'intérieur des remparts, les jardins sont disposés autour des couvents et aussi dans les espaces libres et des emplacements de maisons détruites (*casaux).*

Autour des villes, les *orts*[6]: hors les murs, comme dans beaucoup de villes médiévales, une auréole de jardins d'alimentation entoure la ville du XIV^{ème} siècle. Ils se répartissent autour des puits, des fontaines et surtout des *béals*, petits canaux qui alimentent les moulins ou *paradous*. Les jardiniers ou *ortolans* partagent l'eau avec les meuniers, utilisent les déchets domestiques de la ville et vendent leurs produits dans la rue.

---

4 Recueil de chartes, d'actes, contenant la transcription des titres de propriété et privilèges temporels d'une église ou d'un monastère.

5 Noël Coulet, "Pour une histoire du jardin, *Le Moyen Âge*, n.° 2, Aix-en-Provence, 1967.

6 En ancien provençal, et du latin *hortus.*

3. Mesurer et délimiter le jardin, Le Traité d'arpentage d'un bourgeois d'Arles

Comme dans la plupart des villes provençales, cette auréole de jardins est composée d'un très grand nombre de petites parcelles.

Le modèle est "la petite parcelle carrée" (entre 35 et 100 metres de côté). Certaines parcelles sont fermées de murs, protégeant des tentations, mais les clôtures ne font pas partie du paysage rural en Provence. Les limites d'une terre ne se reconnaissent que par le bornage. D'où l'importance de l'opération[7], d'autant que beaucoup possèdent entre dix et vingt parcelles qui font l'objet de redistribution. Chroniqueur en Provence et auteur d'un remarquable Traité d'arpentage, Bertrand Boysset, bourgeois d'Arles, a rédigé les seules œuvres écrites à cette époque par un bourgeois — et non en latin mais en provençal. La bourgeoisie du XIV^{ème} siècle accède aux emplois, aux offices, à la propriété de nouveaux territoires. Elle a besoin de précision dans la définition de ses biens. Les cadastres n'existent pas toujours et ne sont pas toujours très précis. La science appliquée du géomètre répond à cette nouvelle demande sociale et tout en précisant comment mesurer, *destrar,* et comment délimiter, *atermar,* Bertrand Boysset donne dans son traité l'image d'une ville de Provence au Moyen-Âge, avec ses jardins et vergers, les outils de l'arpenteur mais aussi ceux du jardinier.

4. Le potager, jardin de plaisir

Ces jardins d'alimentation peuvent aussi être des jardins d'agrément, en particulier pour des notables qui les possèdent et se gardent un droit sur les produits du jardin mais aussi sur un espace de plaisir offrant une alternative à la ville médiévale. En 1427, le marchand Guillaume Aymeric (...) *se réserve, outre la récolte de ses arbres fruitiers et les raisins de sa treille, les roses du rosier qui occupe le centre du potager, et de ceux qui poussent au pied des vignes*. Par contrat, les seigneurs de Châteauneuf-le-Rouge interdisent à leur fermier (...) *de pêcher dans le vivier qui s'étend au milieu du verger, à l'ombre du figuier et du pommier* (...) et précisent (...) *qu'il devra laisser en tout temps libre accès à leur beau-frère Joudain Brice, juge mage, toutes les fois qu'il lui plaira d'entrer dans ce jardin pour s'y promener* — pro se spaciando[8].

5. Un jardin d'exception: le Jardin du Palais des Papes à Avignon

Fuyant l'insécurité, les papes s'installent à Avignon de 1309 à 1376. D'après les comptes du jardinier du pape et différentes campagnes de fouilles, on peut se représenter ce qu'était le jardin du Pape, derrière une haute muraille, au pied de la chambre et des appartements privés du pape. Le jardin de Benoît XII était orné d'une grande fontaine richement sculptée. L'eau était montée d'un puits par une machine jusqu'à une citerne. Un pré, *pratellum*, entourait la fontaine. Ce jardin d'agrément se prolongeait vers le Nord par un potager au pied des cuisines. Le jardin était planté d'arbres, de roses, de violettes, de vignes sur des treilles, de plantes médicinales et aromatiques. À partir de Clément VI, le jardin s'agrandit, la machine élévatoire est une roue à godets d'osier permettant d'arroser le verger. Les jardiniers étaient aussi chargés d'entretenir l'importante collection d'animaux composée suivant les périodes, d'une lionne, d'un chat sauvage, de plusieurs ours, d'un chameau, d'un sanglier, d'un perroquet, de grues et d'autruches.

---

7 Le livre des termes, manuscrit du XIVème décrit l'opération: Pour planter un terme, il faut trois pierres: la grande et terminale, et deux agachons pour le moins, sous terre, et donnant la direction des limites de parcelle. *Liber Terminum*, Bibliothèque Méjanes, M.S. 1056 K 609.

8 Noël Coulet, ibid.

6. Le Moyen-Âge dans le jardin du XIXème siècle dans le Sud de la France: un ingrédient pittoresque parmi d'autres. Les rocailleurs de Marseille (1860-1914) et les *villas* de la Côte d'Azur (fin du XIXème siècle)

Les ingrédients pittoresques médiévaux peuvent être des vestiges réutilisés ou des créations. Dans le Sud de la France, c'est le cas des rocailleurs de Marseille (1860-1914), ou celui des paysagistes de la Côte d'Azur de la fin du XIXème siècle, avec par exemple le donjon romantique de la villa Torre Clementina ou la galerie à colonnettes de la Villa Cypris, tous deux créés par le paysagiste italien Raffaele Maïnella au Cap Martin, peu après 1900.

Le goût des jardins pittoresques se répand parmi les propriétaires ruraux à Marseille dès le début du XIXème siècle. Mais c'est à partir de 1860, avec la multiplication des maisons de campagnes bourgeoises, le matériau nouveau qu'est le ciment et l'arrivée de maçons italiens un peu artistes que se développe un style pittoresque particulier et unique du point de vue de la liberté d'invention, un style fondé en partie sur les modèles pittoresques. Le parti pris est celui du rêve et de l'imitation formelle, avec le ciment, un matériau nouveau qui facilite cette imitation en raison de ses qualités plastiques, rendant le pittoresque noir accessible à la bourgeoisie de la seconde moitié du XIXème siècle. Le gothique sous la forme de fausses ruines représente un goût de l'étrange, du bizarre, un exotisme parmi d'autres, un dépaysement dans le temps d'abord, mais aussi dans l'espace: les modèles viennent du Nord de l'Europe, avec des paysages alpins et de forêt — et le bois comme matériau principal, alors que la Méditerranéen, est plutôt une civilisation du rocher.

Dans le jardin pittoresque de la fin du XIXème siècle, l'ambiance romantique est donnée par le mélange particulier d'une architecture gothique délabrée et d'une végétation appropriée à renforcer l'idée de l'action destructrice du temps sur cette œuvre humaine. L'idée reste celle de William Gilpin, dans ses *Observations Pittoresques* : (...) *si le lierre refuse son manteau à vos arcs-boutants, et de ramper entre les ornements de vos fenêtres gothiques, si vous ne pouvez surprendre le frêne dans les joints ou faire agiter sur les créneaux une herbe longue, votre ruine restera incomplète, il ne peut y avoir illusion, et il vaudrait autant écrire en frontispice: bâtie en l'année 1771* (...). Mais ici le lierre peut aussi être un imitation en en ciment qui vient se mêler au vrai lierre.

II Le renouveau d'interprétations médiévales dans les monuments et jardins du XXe siècle en France

1. Les interprétations du début du XXème siècle

1.1. Des lieux pour la musique et le théâtre

À la fin du XIXème siècle les témoignages architecturaux du Moyen-Âge fascinent par leur beauté mais les innombrables châteaux, donjons, monastères, et prieurés sont vides et le restent au XXème siècle. Ils ont acquit le statut de monument, sans autre raison d'être, et les forces vives intellectuelles posent la question de leur réanimation, d'abord par la musique ou le théâtre, puis par le jardin. Les plus emblématiques deviennent des lieux de concerts ou de théâtre, dès la fin du XIXème siècle et tout au long du XXème. Le cas le plus célèbre est celui du Palais des Papes d'Avignon avec le festival inventé par Jean Vilar. Et ce n'est sans doute pas un hasard si l'on trouve juste en face, en 1980, chez les pionniers de ce renouveau, l'idée de transformer la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en une sorte de Villa Medici pour des intellectuels des jardins[9].

[9] Colloque *Jardins de la Méditerranée* », juillet 1980, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon

1. 2. L'action exemplaire de Joachim Carvallo

Parmi les pionniers des actions redonnant vie aux monuments d'avant le classicisme et en particulier de réaliser le projet paradoxal de recréer un jardin du passé, il faut citer le docteur Joachim Carvallo. Né dans le Sud de l'Espagne à la frontière du Portugal, Carvallo est au coeur de l'invention du jardin historique en France.

À Villandry, sur la base de ses recherches sur les jardins de la Renaissance en France, il intègre des réminiscences de jardin andalou qui lui rappellent ses origines. Terminé en 1914, son jardin d'ornement préfigure les jardins modernes d'inspiration mauresque des années 1920. Ces réminiscences transparaissent dans le jardin d'amour et surtout dans toutes les fontaines à bassins quadrilobés dessinées par l'artiste espagnol Lozano qui marquent comme un logo discret et efficace l'intersection de toutes les allées.

(...) Villandry. *C'est là certainement, et de beaucoup, et même la seule — la meilleure évocation des jardins d'autrefois* (...) écrivait Ernest de Ganay, qui rappelons-le, souhaitait que l'on renonçât à cette idée[10] et ne voyait (...) *nulle part de reconstitution parfaitement heureuse* (...).

Joachim Carvallo est aussi pionnier en matière de tourisme de jardin. En 1924, il fonde la Demeure Historique, une association regroupant les propriétaires de monuments afin de mettre en commun des moyens juridiques et de conseil, mais aussi pour percevoir un droit d'entrée permettant d'entretenir des monuments privés ou publics moins importants. Dès 1925 la Demeure Historique restaure le beffroi d'Amboise et aide la municipalité de Tours à acheter le Château de Plessis-lès-Tours.

1. 3. Le jardin du Musée de l'œuvre de Notre-Dame à Strasbourg

A un moment où fleurissent partout en France les projets de jardins «médiévaux», il est intéressant de voir comment les générations précédentes ont conçu un projet de jardin médiéval. L'oeuvre Notre-Dame, qui a donné son nom au musée, est une fondation très ancienne créée au Moyen-Age pour gérer les donations destinées à la construction de la cathédrale. L'idée d'y implanter un jardin médiéval a pris forme en 1931 sous l'impulsion de Hans Haug, qui souhaitait exposer en plein air les monuments lapidaires gothiques du musée et faire redécouvrir la tradition des «Paradiesgärtenlein» représentés sur les tableaux et les gravures. Elaboré à partir des indications du traité du XIII^{ème} siècle (Naturalia et les sept livres des végétaux) du dominicain Albert le Grand et des miniatures franco-flamandes du XV^{ème} siècle, le jardin est divisé en trois carrés consacrés aux plantes médicinales, ménagères et odoriférantes. Une ancienne cuve baptismale occupe le centre. Un ruisseau serpente à travers la pelouse, dont la source jaillit de deux auges sculptées datant du XV^{ème} siècle. Pour figurer le verger qui complétait d'ordinaire le tracé des jardins au Moyen-Age, on a planté deux hêtres, un tilleul et un cerisier.

1. 4. Les restitutions d'après-guerre

De 1945 à 1970, quelques architectes en chef des monuments historiques, Y-M Froidevaux, Jean Trouvelot, Bernard Vitry, Pierre Lotte, ainsi que Jean Ferray, inspecteur de monuments historique, ont participé à des chantiers dits de *restitution* aux abords de monuments médié-

---

[10] E. de GANAY, *Coup d'œil sur les jardins de France, par le Comte Ernest de Ganay*, (textes écrits entre 1921 et 1947), Editions du Cercle, Bruxelles, 1993.

vaux: à l'Abbaye de Charroux (Vienne), au cloître de l'Abbaye du Mont Saint Michel (1966), au Jardin du chevet de la cathédrale de Sarlat, au château de Puyguilhem à Villars (Dordogne), à l'Abbaye de Fontevrault, à l'abbaye du Brou (Ain). A l'occasion du millénaire monastique du Mont-Saint-Michel, en 1966, le Père Bruno de Senneville demande de Yves-Marie Froidevaux, Architecte en Chef des Monuments Historiques, de redessiner un jardin en s'inspirant des espèces existant au Moyen-Age: une grande bordure de buis et de simples encadre des roses. Chaque angle est ponctué de cinéraires maritimes au feuillage persistant gris argenté qui répond ainsi au beau décor végétal sculpté dans la pierre de Caen des colonnes du cloître. Cette alliance du végétal et du minéral est l'une des originalités de ce petit jardin monastique.

2. Le romantisme contemporain, 1980 à aujourd'hui 2006

De 1980 à aujourd'hui, le renouveau d'intérêt des français pour le jardin s'accompagne d'un extraordinaire mouvement de création de jardins médiévaux. Il s'agit de réalisations interprétant des sources littéraires et iconographiques peu nombreuses et des sites qui peuvent être d'origine médiévale, romantique ou n'ayant aucun rapport particulier avec le Moyen-Âge. Ces projets s'inscrivent dans le contexte de nos attentes vis-à-vis du jardin et nous parlent de notre relation à la nature aujourd'hui. Alors qu'au Moyen-Âge, le jardin est un jardin de prière, un jardin alimentaire et de plaisir du contact avec la nature, alors que le jardin romantique intègre les ruines et leur végétation comme un ingrédient pittoresque, il y a dans le jardin romantique contemporain, la recherche d'une certaine authenticité, d'un retour aux sources. Mais celles-ci sont rares. Et la recherche d'authenticité concerne surtout les plantes, (Capitulaire de Villis Imperialus, le plan de l'Abbaye de Saint Gall, etc.). Ce n'est pas un romantisme exubérant mais retenu, nourri de la rigueur du mouvement moderne qui a précédé et de l'autorité des scientifiques. Ce n'est pas un romantisme noir. L'idée de la mort y est absente. Le jardin médiéval d'aujourd'hui est vecteur de nouvelles valeurs: agrément de l'utile, écologie, santé, redécouverte des sens, du goût, développement économique axé sur le tourisme, la gastronomie, vente de plantes. Les recherches historiques viendront alimenter les projets fondés sur ces nouvelles valeurs. Dès 1975, Mme Houlier crée le Jardin des Croisades, à Vic-le-Comte où elle dit avoir voulu, (...) *avec les fleurs et plantes médicinales, reconstituer le jardin intérieur mentionné dans ses archives* (...).

La redécouverte du jardin médiéval en France se fait dans un contexte de développement de l'habitat individuel avec jardin, de circulation généralisée, de tourisme de jardin, de recherche de sens et de la redécouverte des cinq sens. "Le jardin des cinq sens" est le nom donné au premier jardin médiéval à vocation touristique de la nouvelle vague de jardins médiévaux, créé en 1986 à Yvoire par le paysagiste Alain Richert pour M. et Mme d'Yvoire. Et le thème de la campagne nationale *Rendez-vous au jardin* en 1906 est le parfum. Le jardin d'Yvoire fait partie des interprétations volontairement contemporaines. Le Moyen-Âge y est un prétexte pour y créer une ambiance agréable et pédagogique.

Le jardin médiéval d'aujourd'hui n'est guère axé sur la redécouverte du religieux, de spiritualité et de la méditation. Il est frappant de voir que beaucoup de jardins de prière médiévaux sont plutôt à l'abandon, comme à Saint Honorat où les moines délaissent le jardin de cloître pour entretenir les vignes, un jardin viticole hautement rémunérateur.

Aujourd'hui, le jardin de méditation est plutôt dans le jardin zen et les recherches de

certains artistes contemporains comme James Turrel avec ses jardins de ciel et son observatoire céleste dans le cratère d'un volcan éteint de l'Arizona.

La méditation ou la recherche se fait autrement: par exemple sur une nouvelle relation à la plante. En 1987, à Mane en haute Provence, l'ethnobotaniste Pierre Lieutaghi et l'Association Alpes de Lumière créent le Jardin de Salagon, un jardin médiéval associé à cinq jardins à thèmes: le jardin des simples et des plantes villageoises (flore domestique à usage médicinal), jardin des senteurs (plantes odorantes), jardin de la noria, jardin du chêne blanc et le jardin des temps modernes (derniers créés). L'ensemble constitue un espace pédagogique et poétique remarquable. Il témoigne d'un renouveau d'intérêt pour les médecines traditionnelles, pour l'histoire de la relation aux plantes de la société rurale et notamment le savoir développé et transmis par les femmes au cours de cette histoire.

Dans cette veine pédagogique, le jardin-musée de Limeuil créé en Dordogne en 1995 et malheureusement déjà fermé remontait à la découverte des plantes comestibles par le chasseur-cueilleur jusqu' à la reconstitution du jardin de Saint-Gall en passant le néolithique et les premières cultures, sans pourtant s'empêcher "de petits délires".

Les Jardins de Valloires sont nés en 1987 du projet du Syndicat Mixte d'Aménagement de la Côte Picarde de créer un jardin en harmonie avec l'abbaye présentant la botanique de manière moderne et attractive et utilisant l'intégralité de la collection d'arbustes que Jean-Louis Cousin, pépiniériste. Gilles Clément souligne que l'installation de ces jardins ont (...) *enrayé la mécanique apparemment inéluctable selon laquelle un site historique se momifie progressivement dans les limites administratives des périmètres sauvegardés* (...). C'est aussi en 1987 qu'Alain Richert réalise les jardins de La Guyonnière, dans le Poitou. Pour lui le Moyen-Âge est un tremplin pour imaginer neuf clos, choux-saule-véronique-petits fruits-abeilles-ileas-halésias-papillons, pour travailler les textures et les matières naturelles, tonnelles en châtaigner ou en aulne, barrières de châtaigners, ruches en seigle et écorce de ronce, ou osier recouvert de bouse de vache. La même année, Alain Richert réalise les jardins du Donjon de Ballon pour Jean Guéroult, l'un des pionniers de la renaissance des jardins parmi les propriétaires privés. 1987 est aussi l'année de préparation de la Campagne «Visitez un jardin en France»[11], de l'aide à la réalisation de jardins, comme le fleurissement de l'Abbaye de Fontfroide.

En 1989, au Prieuré Saint Michel en Normandie, Anne Chahine accompagne un bel ensemble monastique des XIII^{ème} et XVIII^{ème} siècles et un musée, de jardins visitables à thèmes incluant un jardin des simples et de plantes potagères bordé de roses anciennes et d'un verger où elle organise une fête des plantes. La même année en Bourgogne, Chantal Duléry a commençé par planter un potager devant Le Logis, une maison Louis XIII, puis l'envie lui est venue de créer un jardin inspiré par les quelques documents décrivant le contenu d'un jardin du Moyen-Age. Très vite, ce jardin d'herbes et de fruits conçu selon le cartulaire de Charlemagne est devenu «Le Jardin» de ses plaisirs jardiniers où elle a priviligié les ambiances. Le jardin donne à la maison de famille ses tisanes et ses fruits, et aux visiteurs les meilleures idées: (...) *Vingt ans qu'on s'était pas embrassés! On s'est trouvé bien* (...) lui ont confié un couple en fin de visite.

Dix ans plus tard, avec Chantal Duléry et Philippe Bergerot qui a restauré, tout seul, le Donjon de Rosières en Bourgogne, nous avons expérimenté une méthode de conception collective, et *in situ*. Nous avons d'abord cherché à composer un jardin en harmonie avec les vertica-

[11] Initiée par L'Association pour l'Art des Paysages et des Jardins.

les de cette belle architecture militaire et les lignes du parcellaire agricoles entretenu par le frère du propriétaire. La rigueur géométrique des charmilles en losanges, du labyrinthe octogonal et du verger fait le lien entre le château et un paysage dessiné par les agriculteurs.

En 1992 au Donjon de Vez, dans un jardin destiné à présenter des oeuvres d'art contemporain, Pascal Cribier fait une interprétation savante et épurée des gravures médiévales où la perspective n'existe pas. Les implantations de carrés fleuris sont deux fois et demie plus espacées dans la largeur. Les haies latérales, deux fois moins hautes à l'arrivée qu'au départ, afin d'augmenter l'effet de raccourci.

En 1993 autour du prieuré d'Orsan fondé au XII^{ème} siècle Sonia Lescot, Patrice Taravella, et un jardinier Gilles Guillot ont dessiné et réalisé des jardins destinés à la visite. Ils ont été conçus comme une libre interprétation des miniatures médiévales. Protégés par des haies et des plessis de châtaigners, le potager, les simples, le verger, la roseraie, la pergola, le parterre et les jardins secrets sont établis à l'intérieur du «clos» de l'ensemble du prieuré. Sonia Lesot cultive les savoir-faire dans l'architecture végétale des arceaux de charmes tressés, des ogives en gaulettes de châtaignier.

À proximité, à Anay-le-Viel, Marie Sol de La Tour d'Auvergne a réalisé des *chartreuses* dans le même esprit, et avec le même jardinier.

Au Bois-Richeux près de Chartres, un couple a réalisé un ensemble de soixante carrés de médicinales, d'aromatiques et de tinctoriales.

Le Jardin d'Anaïs dans le Nord accompagne ce manoir chambre d'hôte où le directeur du Syndicat Mixte à l'origine du jardin de Valloires et la directrice d'un musée de la région coulent des jours heureux.

Il est significatif que les projets de jardins à vocation touristique d'aujourd'hui sont souvent d'inspiration médiévale, non seulement quand ils accompagnent des architectures de cette période, mais aussi des architectures néo-gothiques, et même des sites totalement vierges, comme ceux de nombreuses collectivités locales (Melle, Loches). Même la Ville de Paris s'est associée en 2000 au Ministère de la Culture à la Direction des Musées de France dans le projet controversé du Jardin du Musée du Moyen-Âge qui "surf" sur cette vague que Monique Mosser appelait "médiévalite". Du point de vue des historiens militant pour la sauvegarde de ce que Monique Mosser considérait comme les "vrais" jardins historiques qui se meurent (Méréville, Ermenonville), on pouvait effectivement être surpris de voir les plus hautes autorités culturelles faire la commande d'une création "pseudo-historique" plaquée à côté d'un bâtiment néo-gothique et des thermes romains de Lutèce et au cœur de l' urbanisme haussmanien. Les responsables du musée présentent aujourd'hui le jardin comme étant (...) ni reproduction à l'identique, ni pastiche, mais jardins contemporains d'inspiration médiévale Eric Ossart et Arnaud Maurières ont créé un jardin à thème agréable reprenant les attentes des commanditaires, mais sans aucun lien l'architecture du musée ni avec les superbes ruines romaines, ni avec le quartier.

Il est accompagné d'un discours qui se veut pédagogique présentant sur des panneaux la symbolique des espaces: la forêt de la licorne, le ménagier, ou potager, le jardin des simples médecines, le jardin céleste où fleurissent la rose, la violette, les marguerites et les pâquerettes, le lis et l'iris pour symboliser la Vierge, le jardin d'amour avec ses banquettes de gazon parfumées de thym et d'oeillets, plantes en pots, topiaires, le préau, vaste prairie piquée de fleurs, agrémenté d'une fontaine, le tapis mille fleurs, tourné vers le musée. Mais avec le temps, les vrais-faux jardins historiques ne peuvent-ils pas devenir de vrai jardins historiques?

Au-delà du jardin médiéval, le conflit entre l'héritier d'Achille Duchêne et Patrice de Vogüe, actuel propriétaire de Vaux-le-Vicomte est intéressant. Le tribunal a jugé que les parterres de Vaux-le-Vicomte sont bien une création d'Achille Duchêne, même si la commande d'Edme Sommier était dans les années 1920 une «restauration». Mais ces jugements de la Cour d'appel du 10 mai 2002, et du 11 février 2004 sont contestés et l'affaire est en Cour de Cassation. Les juges devraient effectivement aller plus loin. Dans leur jugement actuel, ils ne voient que la «peau» du jardin et le dessin végétal du jardinier. Ils leur faut aussi considérer le profil de Vaux, ses terrassements et infrastructures qui caractérisent le génie de l'architecture de jardin d'André Le Nôtre.

Quelques repères pour les créations récentes :

Jardin des Croisades	1975	Mme Houlier
Le jardin des Cinq Sens	1986	Alain Richert/Y. d'Yvoire
Prieuré de Salagon	1987	Pierre Lieutaghi
Abbaye de Valloires	1987	Gilles Clément
Abbaye de Fontfroide	1987	
Château de La Guyonnière	1987	Alain Richert, V. Dugois
Donjon de Ballon	1987	Alain Richert, Jean Guéroult
Jardin du Logis	1989	Chantal Duléry
Jardin du Prieuré Saint Michel	1989	Anne Chahine
Donjon de Rosière	2000	P. Bergerot, C.Duléry, M.Racine, E. Boursier-Mougenot
Château du Colombier	2000	Alain Richert et Annabelle de La Panouse
Donjon de Vez	1992	Pascal Cribier
Jardin du Prieuré d'Orsan	1993	Sonia Lesot/P. Taravella
Jardin-Musée de Limeuil	1995	Véronique Guignard
Château d'Aynay-le-Viel	1995	Marie Solange de la Tour d'Auvergne
Jardin de l'Alchimiste	1995	Eric Ossart et Arnaud Maurières
Jardin médiéval de Melle	1996	jardiniers de la ville
Château de Loches	1998	Conseil Général Ministère de la Culture, Ville de Paris
Jardin du Musée de Cluny	1999	Eric Ossart et Arnaud Maurières

Bibliographie

AZAR, Samir, *Les sciences de l'Islam entre VIe et XIIe siècle, L'Âge d'or du monde islamique*, Tamiras Edif, 2000.

CAMBORNAC, Michel; PERNOUD, Régine, *Plantes et jardins du Moyen-Âge*, Edipso,1996.

CIANFARANI, Grégory, *Les jardins médiévaux, réalités historiques et créations muséologiques, mémoire de DEA*, Muséum d'histoire naturelle, Paris, 2002.

CUSENTE, Benoît ; MOUSNIER, Mireille (dir.) *Les territoires du médiéviste*, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

D'ARNAUD, André Bouyala, *Évocation du Vieil Aix-en-Provence*,Les éditions de Minuit, Paris, 1964.

DUBY, Georges (pref.), *Une histoire du monde médiéval*, Collectif, Larousse, Bibliothèque historique, 2005.

HAUDEBOURG, Marie-Thérèse, *Les jardins du Moyen-Âge*, Perrin, Paris, 2001.

JARDINS de la Méditerranée, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, Colloque, 1980.

JARDINS du Moyen-Âge, Centre de l'enluminure et de l'imager médiévale, Abbaye de Noirlac, Le Léopard d'Or, 1995.

LE GOFF, Jacques, *À la recherche du Moyen Âge*, Editions Louis Audibert, Points Seuil, Paris, 2003.

LE GOFF, Jacques, *Héros et merveilles*, 2005.

LE JARDIN Médiéval, *Colloque de l'Abbaye de Saint Arnoult*, Éditions ADAMA, 1998.

LESOT, Sonia; TARAVELLA, Patrice, «Les jardins du Prieuré d'Orsan», *Actes Sud*, Arles, 1997.

LIEUTAGHI, Pierre, *Les simples entre nature et société*, Épi, Mane, 1983.

LIVET, Roger, «Habitat rural et structures agraires en Basse-Provence», *Annales de la Faculté d'Aix-en-Provence*, Editions Ophrys, 1962.

RACINE, Michel, «Architecture rustique des rocailleurs», *Le Moniteur*, Paris, 1981.

RACINE, Michel, «Jardins 'au naturel'», *Actes Sud*, Arles, 2003

RACINE, Michel, «Jardins en France», *Actes Sud*, Arles, 2004.

ROMANTISME Noir, Collectif, Éditions de l'Herne, 1978.

«VERGERS et jardins dans l'univers médiéval» Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales, *Senefiance,d'Aix*, Aix-en-Provence, 1990, n.° 28.

Lujo, calma y voluptuosidad: la visión de los jardines de al-Andalus en el orientalismo del siglo XIX

José Tito Rojo

Me parece pertinente comenzar afirmando que las reflexiones de Edward W. Said sobre el Orientalismo[1] son un elemento utilísimo para demostrar como Occidente ha creado un Oriente a conveniencia o, lo que viene a ser lo mismo, como en Occidente domina una visión del mundo árabe que responde tanto a su necesidad de dominio (político, económico e ideológico) como a la necesidad de proyectar en "el otro" sus deficiencias y sus deseos. En el romanticismo lo árabe-oriental era el Edén perdido, la búsqueda de un mundo dominado por los sentidos, el rechazo a las normas burguesas de las sociedades europeas pero, al mismo tiempo, era la imagen del pasado, el peligro de una sociedad basada en lo irracional, la pervivencia de la tiranía, el dominio de una religión que se entendía plagada de normas incomprensibles e injustas. Ciertamente, y cito a Juan Goytisolo cuando prologa la obra de Edward W. Said, el orientalismo estableció una "cáfila de clisés etnocentristas... fundándose en premisas falsas e inciertas, forjó una avasalladora masa de documentos que, copiándose unos a otros, apoyándose unos en otros, adquirieron con el tiempo un indiscutido — pero discutible- valor científico"[2]. De la misma manera, sobre el jardín islámico se han acumulado una serie de afirmaciones indemostradas que, adornadas y engrandecidas en una cadena de textos sucesivos, han configurado una visión dominante cuya "evidencia indudable" se basa no en el estudio de la documentación válida sino en su coincidencia con la visión general dominante del "ser musulmán".

En otros trabajos he investigado la percepción romántica del jardín andalusí apoyándome en la documentación escrita[3]. Trataba de averiguar cómo se inventó un estilo, el "jardín hispanomusulmán", cuyas características debían más a la ideología que dominaba la historiografía jardinera de gran parte del ochocientos y el novecientos que a lo que se sabía realmente de los jardines de al-Andalus. Me permito resumirles las conclusiones de ese trabajo antes de pasar a lo que será el hilo

---

1 E. W. Said, *Orientalismo,* Barcelona, 2002,. Publicado inicialmente en 1978 (*Orientalism*, Pantheon Books), en Francia con la significativa variante de título *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* (Seuil, 1984).

2 J. Goytisolo, "Presentación. Un intelectual libre" en E. W. Said, 2002, op. cit.

3 Cf. J. Tito Rojo, "La construcción teórica de un estilo: el jardín hispanomusulmán", en *Histories of garden conservation*, Edt. Leo S. Olschki, Firenze, 2005, pp .321-358 y la bibliografía allí incluida.

principal de estas líneas que es indagar la percepción romántica del jardín árabe, y más específicamente andalusí, a través de la producción gráfica de los románticos y sus, en gran medida herederos, los orientalistas (término que empleo aquí restringido a los dibujantes y pintores).

Diferenciaba en la visión que se ha tenido de los jardines andalusíes varias etapas:

> La primera correspondía a los siglos anteriores al romanticismo. No encontrábamos allí manifestaciones explícitas de que se considerase que el jardín andalusí, o en general del mundo árabe fuese de un "tipo diferente" del resto de los jardines. Matizando el término "explícitas", evidentemente de las descripciones se deduce que esos jardines eran bien diferentes, pero los que los ven nos hablan de su magnificencia, de su calidad, pero nunca dicen que pertenezcan a "otra familia", que sean un tipo diferente de jardines.
>
> Las dos siguientes etapas corresponden al siglo XIX. En una primera, los románticos establecen una triple igualdad, lo andaluz es igual a lo medieval (andalusí) y este es igual a lo oriental. Los jardines que ven en la Andalucía que visitan los románticos son para ellos iguales que los jardines de los moros españoles e iguales que los jardines contemporáneos de los árabes de Oriente y norte de África. Usaba entonces, como testimonio, una frase de Washington Irving referida al Patio de los Leones que aquí repito: "Basta un mínimo de esfuerzo de la imaginación para representarse a alguna melancólica belleza del harén vagando por estos lugares solitarios de lujo oriental"[4].
>
> En la siguiente etapa, ya a finales del XIX y primera mitad del XX, se abre paso la idea de que los jardines andalusíes desaparecieron y que, por el carácter efímero del jardín, no dejaron huellas que permitieran saber cómo eran. En una frase maravillosa el arabista español Emilio García Gómez comentaba que ellos, los científicos modernos que estudiaban el pasado andalusí, habían sustituido la imaginación romántica por la seriedad de la ciencia, dejando sólo el islote de los jardines en manos de los literatos. Significativamente, para este autor, a ese islote era imposible que se acercara la frialdad del científico, era terreno de la imaginación, de la "literatura"[5].
>
> La última etapa es el contradictorio momento que vivimos y que se inicia entre 1953 y 1966[6]. Viene a desmentir, debo decir que respetuosamente, al maestro García Gómez y se caracteriza por el intento de averiguar datos de aquel pasado mediante nuevas lecturas de los textos, de las manifestaciones estéticas, con apoyo de la arqueología y de nuevas disciplinas que se imbrican en la tarea investigadora.

Sin embargo pienso que la reflexión de García Gómez ponía el dedo en la llaga y que caracterizaba, no sólo su época, sino las anteriores y la actual. La visión que tenemos de los jardines de al-Andalus debe más a lo que él llamaba peyorativamente "literatura" que a la ciencia. La imagina-

---

4 W. Irving, *Legends of the Alhambra,* Filadelfia, 1832 [citado de *Cuentos de la Alhambra,* Granada, Padre Suárez, 1965, p. 119].

5 E. García Gómez, *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas,* Revista de Occidente, Madrid, 1948, p. 121.

6 Fechas respectivas de publicación de AA.VV., *Manifiesto de la Alhambra,* edt. Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación, Madrid, 1953 (con el apartado "Jardines" en pp. 47-49, seguramente redactado por F. Prieto-Moreno) y del artículo de J. Dickie, "Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos,* 14-15.1 (1966): 75-87. Estos dos trabajos pueden considerarse las bases, o al menos iniciales hitos significativos, de la nueva forma de ver los jardines de al-Andalus.

ción llena siempre los amplios huecos del conocimiento, a veces incluso traiciona al conocimiento mismo, lo sustituye. En cada momento histórico la visión general dominante del mundo islámico determina la opinión que se tiene de sus jardines. La historicidad del concepto "jardín islámico" viene caracterizada en gran medida por factores ajenos, cuando no directamente contrarios, al análisis concreto de los documentos disponibles. Si la historicidad es esencial a todos las construcciones ideológicas, es aún más relevante cuando hablamos de conceptos elaborados sobre un cuerpo escaso de documentación como es el caso de los jardines arabo-medievales.

La revisión de las ideas dominantes sobre el jardín "oriental" (digamos, islámico, hispanomusulmán, arábig oandaluz, andalusí, medieval, etc.) nos hace sorprendentemente evidente esa historicidad. Temas como, por ejemplo, considerar que el jardín islámico se construía de forma deliberada como una metáfora del Paraíso, que en sus cultivos había una mezcla de plantas hortícolas y ornamentales formando eso que se llama huerto-jardín, que se hacía en ellos un uso sutil del agua enemigo de los juegos de agua violentos, que no se utilizaban los surtidores, son tópicos que hoy parecen indiscutibles, aparecen sin embargo en la historiografía muy recientemente y son construcciones ideológicas que no responden a lo que nos dicen los documentos sino a la moderna invención de un árabe obsesivamente religioso, incapaz del lujo inútil y de una sensibilidad enfermiza, absolutamente distinto al árabe primario, amante del lujo y de gustos brutales que predominaba en la historiografía del siglo XIX, lo que Said[7] llamaba *un complejo aparato de ideas "orientales"*: despotismo, esplendor, crueldad, sensualidad ... Es inútil que busquemos en los documentos empleados como fuente la justificación de una u otra postura, es su historicidad la que los explica. Así, por ejemplo, mientras hoy es raro el estudio que no comience con el análisis del jardín islámico como metáfora del Paraíso, en el siglo XIX ningún estudioso, ningún viajero, ningún cronista, repara en esa aparente evidencia[8]. Los documentos se seleccionan, se interpretan, incluso se tergiversan, tanto antes como ahora, para adaptarlos a las necesidades ideológicas de cada estudio.

Sin embargo la historia del orientalismo presenta también, incluso en sus orígenes, contradicciones, lo que para unos era buscado y admirado, para otros era rechazado y criticado. Para algunos románticos Oriente era un lugar deseado, una "Meca" personal, y, en los más atrevidos, el viaje a Oriente, incluido el cercano "Oriente" andaluz, sustituye al antiguo Grand Tour. Oriente es para ellos el reino de los sentidos, algo ajeno al racionalismo burgués, donde las relaciones entre las personas, incluidas las sexuales, eran más libres, más espontáneas, más directas. Para otros el Oriente se rechaza y critica precisamente por esas mismas razones. "La imitación de Mahoma —decía Lagreze en 1872 — ha inspirado a los musulmanes un fanatismo guerrero y religioso, una piedad mezclada con sensualismo, un sensualismo mezclado con ferocidad..."[9]. No es lugar éste para analizar en detalle el complejo panorama del orientalismo y sus contradicciones pero pueden ser útiles dos reflexiones: una, que esas contradicciones evidencian la derrota del primer romanticismo estético, otra, que ambas visiones contrapuestas son, en el fondo, reflejo de una misma estructura mental. En ambos casos el Oriente se piensa en función de las necesidades del Occidente. Como afirmaba Said, "Occidente es el agente, Oriente es el paciente, Occidente es el espectador, el juez y el jurado de todas las facetas del comportamiento oriental"[10]. Cambia el dictamen, el resultado del juicio, pero la actitud es la misma, juzgar.

---

7 E. W. Said, *Orientalismo,* Barcelona, 2002, p. 22.

8 Obviamente ninguno conocido hasta ahora y utilizado en la bibliografía moderna. Es razonable pensar que puede aparecer algún texto con esas características que, en el contexto general, no pasaría de ser una excepción.

9 G. B. de Lagrèze, *Pompéi, les catacombes, l'Alhambra. Étude a l'aide des monuments de la vie païenne..*, París, 1872, p. 498.

10 E. W. Said, *Orientalismo,* Barcelona, 2002, p. 155.

Cuando a mediados del siglo XIX aparece en España, y se extiende pon el mundo, una nueva visión del jardín islámico se hace con el mismo criterio. El Occidente era visto como racionalista e irreligioso. España era "la reserva moral de Occidente" como decía la propaganda oficial del Régimen. Será Prieto-Moreno quien renueve el ejercicio de lectura, tanto a través de sus publicaciones como desde la autoridad que suponía su larga trayectoria como arquitecto conservador de la Alhambra, de 1936 a 1978, que se manifestaba en el respeto a sus opiniones difundidas en numerosos foros[11]. De nuevo se proyectan sobre el pasado islámico las carencias del presente, pero ahora no se sienten como pérdidas la sensualidad, el antirracionalismo, ni por supuesto el sexo ajeno a las normas occidentales, en ese momento se siente como pérdida el carácter religioso de todas las actividades sociales. Y se reinventa la percepción del pasado islámico. Ya los árabes no hacían jardines para el placer, para el disfrute directo de los sentidos, para el derroche lujoso y lujuriante, los hacían para el disfrute discreto, delicado y enfermizo, para la meditación y el rezo, ya no son vistos los jardines como un adorno sin simbolización deliberada, sino como un símbolo religioso. Y eso no se afirmaba del jardín de una mezquita ni del jardín del palacio de un rey piadoso, se afirmaba de todos los jardines, del doméstico de una familia de medianos ingresos y del ostentoso de un rey criticado por los imanes, del de una finca de recreo en las afueras de la ciudad y del colocado en la antesala de un trono para asombro de embajadores. La operación es muy compleja, afecta a todo el entramado de conceptos sobre el jardín. Y como hablamos de ideología, y no de ciencia, el panorama no tiene por qué ser coherente y a veces en los mismos autores encontramos manifestaciones de una visión y de su contraria.

Pero al mismo tiempo que la etapa actual, especialmente en sus inicios, regeneró mitos e interpretó a su medida símbolos reales o inventados, significó la atención hacia los jardines por el arabismo científico que comenzó a usar los textos (históricos, literarios, agronómicos, legales...) como fuente primaria de información sobre los jardines y se acompañó de estudios estéticos, arquitectónicos, arqueológicos, sobre los restos materiales de los jardines. Los nuevos estudios se liberan poco a poco del pesado lastre de lugares comunes, consagrados por la autoridad intelectual de los estudios precedentes, y la producción científica reciente nos indica que esos tópicos, aunque se presentaban revestidos de un valor axiomático, son desmentidos o arrinconados y en los casos en que aún se repiten no pasan de ser adorno literario independiente y ajeno a las materias de estudio. Asunto que hay que reconocer como servidumbre del funcionamiento de la ciencia, de la dificultad de romper con el principio de autoridad y de dar primacía a lo que realmente transmiten los documentos.

Desde esta posición general les invito a seguir unas reflexiones sobre algunas imágenes del XIX significativas de cómo se veía el jardín por los pintores románticos y orientalistas.

La primera es *Un vaso de fiori sulla finestra di un harem*, que pinta Francesco Hayez en 1881. En principio parece una naturaleza muerta, un jarrón de flores. Sin embargo me parece una de las mejores manifestaciones de cómo se imaginaba el jardín islámico en el siglo XIX. No hace falta recurrir al título para saber que estamos en el contexto cultural árabe, más que el tapete con arabescos, lo delatan los arcos de herradura de la ventana y el turbante que adorna la cabeza de la persona que lo sostiene, mejor dicho, que ha sido sorprendida, en la instantánea del pintor, en el momento de colocarlo en el alféizar de la ventana.

---

[11] De su influencia en el tema "jardines islámicos" pueden encontrarse huellas en el volumen *Les jardins de l'Islam* (ICOMOS, Granada, 1973). Cf. especialmente la p. 38 en que René Pechère confiesa cambiar su opinión sobre los surtidores a raíz de una conversación con Prieto-Moreno, cuya autoridad coloca por encima de sus propias observaciones arqueológicas.

La imagen transmite el sentido de la clausura, el secreto y la intimidad que sugiere la palabra *harem*. Ciertamente no hay que recurrir de nuevo al título, sabemos viendo la imagen que tras el jarrón, tras la ventana, lo que hay es harem, íntimo, familiar, prohibido a los extraños. Y además femenino, el *harem* es el mundo de las mujeres, sin necesidad de recurrir a las fanta-

1. ***Un vaso de fiori sulla finestra di un harem***, de Francesco Hayez, 1881.

sías eróticas de los occidentales, sabemos que la casa es el mundo restringido de la mujer[12]. Y el jardín forma parte del gineceo.

La riqueza de la construcción que vemos, con el vano partido y el gran jarrón vidriado, se acompaña con la riqueza de los vegetales: rosas, azucenas, tulipanes de varios colores, magnolias, lirios, gladiolos, claveles, capuchinas, pensamientos, violetas, arañuelas... bellísimas pero que nos hablan más de jardín que de floristería. Esas flores conservan un aire salvaje que nos indica que, igual que sabemos que hay mujeres escondidas a nuestra vista, hay un jardín en esa casa. Un jardín por otra parte exuberante, de plantas cuya utilidad única es la belleza de sus flores y el olor que difunden.

De la mano de este cuadro añadimos una reflexión. Admitiendo que dibuja, en elipsis, un jardín árabe, no es sin duda un jardín medieval. Sin embargo, la lectura de los escritos de los románticos nos indica que para el orientalismo occidental el jardín árabe carece de historia. Mientras en Europa se piensa que el jardín medieval es diferente del renacentista, manierista, barroco, neoclásico-paisajista o, por ejemplo, art-decó, el jardín islámico carece de evolución, un jardín marroquí del siglo XIII es, para los ojos orientalistas, igual que uno del siglo XVI o del siglo XIX. Con la misma razón, no existe la geografía, mientras nadie confundiría un jardín de Flandes del siglo XVI y otro de la Toscana del mismo tiempo, en múltiples escritos se agrupa en un único maremagnum el jardín aqueménida preislámico, el jardín de al-Andalus o el mogol tardío del siglo XVIII.

La segunda imagen es muy anterior y es conveniente tenerla presente para poder valorar lo que se producirá más tarde. *L'Etang Royal dans le Palais des Roys Afriquains.* Vista que graba en 1668 el editor Jacques van Merle sobre dibujo, perdido, de Louis Meunier de 1665. La más antigua imagen interior que tenemos de un jardín andalusí. Es previa a los furores románticos y orientalistas de la moda de lo exótico. En ese momento el referente culto de la perfección es la antigüedad clásica. El palacio es admirado por su belleza pero cuando se le dibuja forma parte del presente y los figurantes del grabado son personajes del presente, con vestimentas cortesanas y occidentales. La imagen es riquísima en información sobre el jardín, sobre sus plantas y su estructura, que concuerda fielmente, *mutatis mutandis*, con lo que sabemos de él.

Habrá de pasar más de un siglo para tener otra imagen significativa del patio, pues, salvo los levantamientos arquitectónicos de la Academia de San Fernando, 1766, durante 150 años todo lo que conocemos son copias del Meunier. Es la titulada *Patio de los Baños en la entrada de la Alhambra*. Se dibuja en una fecha cercana a 1806 y se publica en 1812 en el tomo segundo, correspondiente a Andalucía, del enorme *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* que edita y firma Alexandre de Laborde. A él se le atribuye aunque lógicamente no es obra suya sino de uno de los miembros del ejército de colaboradores con el que viajaba para realizar la obra. En este caso Vauxelles, que firma como dibujante del grabado que luego se grabará y estampará en París.

Se sitúa en una línea totalmente distinta a la de Meunier-van Merle. Los figurantes no buscan que se perciba el espacio como un lugar del presente que sirve de escenario a la corte. Una mirada detenida al grabado nos delata una paradoja. Se trata de una heterocronía naïf. Presenta dos etapas del patio dibujadas simultáneamente. Los edificios son de su presente, pero la ambientación pretende ser la de su pasado. En los edificios hay alteraciones cristianas evidentes. Las ventanas del fondo, la gran puerta de la galería, la baranda y signos evidentes de la incuria que sometía el viejo

---

12 Sobre la mujer en la sociedad andalusí puede cf., entre otros, V. Aguilar & M. Marín, "Las mujeres en el espacio urbano de al-Andalus", en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, Barcelona, 1995, pp. 39-44, y M. E. Díez Jorge, "El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 38 (2002): 155-181, especialmente p. 160, donde se analiza como el jardín era también el lugar de encuentro de hombres y mujeres.

2. *Patio de los Baños en la entrada de la Alhambra*, dibujado cerca de 1806 y publicada en 1812 por Alexandre de Laborde.

esplendor: los indicios de ruina, los desconchones en la pared, los maderos apilados en el suelo, los jaramagos del tejado, las losas de mármol rotas... Para mostrar el pasado árabe del sitio nada de esto le importa. Es evidente bajo la miseria, la belleza oriental del edificio habla por encima del abandono y las transformaciones. Pero para mostrar el aire del pasado necesita incorporar una escenografía adecuada, la encontramos en la chica desnuda y en el jardín. Se vale pues de dos elementos vivos. Sobre el primero, podría discutirse que la chica trate de representar una odalisca mora, pero en los ojos de un espectador de comienzos del siglo XIX creo que podemos estar de acuerdo en que esa desnudez no nos sugiere la España de ese tiempo, que los viajeros románticos llenan de mujeres embozadas y que llegados de la Inglaterra anglicana, la Alemania protestante o la Francia revolucionaria relacionan con un catolicismo pacato y retrógrado y en cuyos dibujos los curas y monjes ocupan una marca inequívoca de la moral dominante en el territorio. La desnudez no pertenece a esa España oscura y triste, sino a una imaginada España hedonista y sensual, la que los románticos sueñan que era cuando estuvo ocupada por la civilización árabe...

Para presentar el ambiente del pasado del patio Laborde se vale también de las plantaciones. Y aquí opera como muchos analistas, incluso actuales, del patio. Y en mi opinión erróneamente. No considera lo que ve como propio de la jardinería nazarí. Las dos mesas de mirto situadas a ambos lados de la alberca le resultan demasiado modernas, más cercanas al racio-

nalismo de su Francia natal que al exotismo exuberante y primitivo propio de una civilización "oriental". Y en consecuencia, no dibuja el jardín que ve en el patio, sino el que piensa que debió haber en época nazarí. Y así vemos, en lugar de las dos mesas de mirto, una maraña de árboles y arbustos, no necesariamente reconocibles, quizá un plátano de sombra en el ángulo izquierdo, un grupo de acantos bajos él, a la derecha algo que podría ser una adelfa... en cualquier caso, nada que se parezca a un mirto. La idealización arabizante destierra la más andalusí de las plantas jardineras, el mirto, en árabe andalusí, al-raihan, arrayán, la planta que, por otra parte, da nombre a este jardín, Patio de los Arrayanes. El pensamiento de Laborde, evidenciado en el dibujo, no está motivado por ningún conocimiento sólido, es la ideología orientalista la que lo sustenta[13]. El occidental Laborde para dibujar el jardín oriental como él lo imagina, tiene que eliminar lo más auténticamente oriental de ese jardín, el mirto, el arrayán.

Si hay algún momento del siglo XIX en que el patio cuenta con abundante representación gráfica (dibujos y grabados) es la década de los 30, especialmente entre 1831 y 1837, con obras de Richard Ford, Harried Ford, John Frederick Lewis, Wilhelm Gail, David Robert, George Vivian, Girault de Prangey, Leon-Auguste Asselineau, Owen Jones... El estudio de las plantaciones que dibujan en el patio nos ofrece la sorprendente coexistencia de láminas en que se aprecian los mirtos tallados, que sus mismos escritos señalan, y láminas en que caprichosas plantaciones de flores y arbustos ocupan los parterres. Cuando la producción de algunos dibujantes es extensa encontramos grabados de un mismo autor que el mismo año dibuja las plantaciones como estaban y como él piensa que sería adecuado que estuvieran. Así, en el libro *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Seville et Grenade* de Girault de Prangey inserta un grabado, con los parterres ocupados por el mirto, y también, en ese mismo libro, otro con una abigarrada plantación de arbustos y flores[14]. De igual manera, el mismo año, 1837, David Robert estampa otro, donde no sólo se cambian las especies sino que también lo hace el trazado, colocando la zona de cultivo pegada a los muros perimetrales.

Llama la atención que solieran respetar los cilindros tallados de ciprés que se ven en las esquinas, con el remate en forma de llama típico de las topiarias granadinas. Ese elemento parecía no estorbar sus deseos de aumentar el exotismo del patio. Los vemos con claridad en otro grabado de ese momento, el de Wilhelm Gail, publicado también en 1837, que ocupa un nivel intermedio en la mixtificación fantasiosa, no tallados, pero de poca diferencia de altura, no sólo mirtos, pero sí arbustos de aspecto no muy lejano. Hay pues en los dibujantes románticos una doble tensión, dibujar el patio como lo veían, con la topiaria geométrica de mirto, o como pensaban que era más adecuado a un jardín oriental, con desorden de arbustos y flores. Del ánimo del momento parece que triunfara una vocación u otra.

La producción de imágenes que muestran la idealización de los jardines orientales es muy antigua. Antes de los románticos el jardín oriental era ya un lugar de lujo y refinamiento, de placeres íntimos. Van Loo, en 1773, nos muestra en *La sultana favorita con sus mujeres, servida de eunucos blancos y negros* una escena doméstica con alfombras, cojines y personal de servicio, sin que

---

13 Detengámonos en este punto. ¿Cómo estaba el patio cuando lo ve Laborde hacia 1806-1808? ¿Qué plantaciones tenía?. Podríamos cometer un error de análisis y que el patio estuviera así, como lo dibuja Laborde. Creemos que no. Textos de cronistas y viajeros de los siglos XV al XVIII insisten en señalar las dos mesas de mirto tallado. Las mostraba también la imagen más antigua del patio, la de Meunier antes comentada, acompañados los mirtos por algún arbolito, seguramente los naranjos de los que nos hablan algunos textos, y con cipreses en las esquinas. Las difíciles condiciones de la España de principios del XIX podrían justificar una pérdida momentánea de las mesas de mirto. Ciertamente nos falta documentación inequívoca, y viajeros posteriores nos indican que el patio estaba abandonado. Pero la duda no existe, como veremos, en otros dibujos y grabados inmediatamente posteriores.

14 Lo mismo puede afirmarse de diversos grabados de J. F. Lewis.

3. Gravura de Girault de Prangey, 1837

estorbe la escenografía la filiación neoclásica de los adornos construidos (edificio, fuente, balaustrada, copas). Opción gráfica coherente con lo que hemos señalado como característica de esta primera etapa: no hay necesidad de diferenciar el estilo del jardín oriental del occidental, es la sultana, esclavas y eunucos lo que lo singulariza y no los elementos jardineros (trazado, vegetación, mobiliario...). No tardaría el romanticismo en añadir el erotismo como ingrediente del jardín. Si antes era apenas insinuado, ahora ocupa el primer plano, con baños, harenes y odaliscas desnudas en ambientes de kioscos, estanques y vegetación exuberante, con los cuadros de Ingres como excelente ejemplo. Placeres que son simultáneos con otros más sutiles, como la indolencia de la vida familiar, donde de nuevo aflora la unidad jardín-intimidad-femenino, como en la escena familiar del *Viejo Damasco: el barrio judío,* de Frederick Leighton (1873-74) de un patio oriental, donde la ausencia de connotaciones directamente eróticas esté tal vez ligada a que, siendo oriental, no es una casa árabe lo que muestra sino una casa judía de un barrio de Damasco.

Andalucía para los románticos era el Oriente cercano y los orientalistas de la segunda mitad del XIX no dejan de producir ejemplos de su visión del jardín andalusí. Lugar de indolencia y de relajo. Donde tomar té o jugar al ajedrez. Donde pasear con la amada, quehacer que en algunos escasos ejemplos se muestra con figurantes castellanos y no árabes. El paseo en tranquila conversación es una de las actividades frecuentes en los grabados orientalistas de la segunda mitad del XIX. Y la que más abundantemente se recoge en las estampas de los primeros tratados de historia del jardín. Así en el libro de Lefèvre, dos árabes pasean por un Patio de los Leones de escala sobredimensionada[15], o en el de Arthur Mangin, el rey al-Hamar, fundador de la dinastía nazarí que construyó la Alhambra, debate con varios cortesanos en su jardín, como reza el pie del grabado[16]. Jardín por otra parte extraño –como todos los jardines históricos que publica Mangin-, casi una selva, donde la única planta reconocible es una *Opuntia ficus-indica* de improbable presencia en un jardín medieval puesto que es de origen mejicano.

Algunos orientalistas no olvidan situar el jardín como escenario del poder, como hace Benjamin Constant, *En la Alhambra, el día después de una victoria,* 1871. El Patio de los Arraya-

15 A. Lefèvre, *Les parcs et les jardins*, París, 1882, p. 83.

16 A. Mangin, *Histoire des jardins anciens et modernes,* Tours, 1888, p. 81.

nes es aquí el lugar donde el rey victorioso escoge su recompensa tras una victoria, un grupo de cautivas cristianas desnudas y asustadas. Las escenografía y la estructura de este cuadro recuerda poderosamente la de otro famoso orientalista, *La entrada de Bonaparte en la mezquita del Cairo*, de Henri Leopold Levy, de fecha muy cercana. No puedo dejar de ver en esta pareja de obras una intención de contrapunto irónico. En el cuadro de Levy, Napoleón es la luz que se abre paso por la fuerza entre las tinieblas orientales, una metáfora del poder de Occidente sobre Oriente, la defensa del colonialismo que se encuentra en muchas manifestaciones orientalistas. En la Alhambra de Constant se invierten los términos y la brutalidad ocupa la zona de luz, donde es el hierático sultán quién se dispone a "iluminar" a las aterrorizadas cristianas del primer plano. En ese ejercicio de inversión sólo se respeta un concepto, la brutalidad, dominada en un caso, dominante en el otro, se encuentra siempre del lado de los árabes.

La fotografía tarda en aprender a reproducir escenografías orientalistas, pero a finales del XIX no es raro encontrar fotos de jardines con escenas de figurantes vestidos más o menos de orientales. Bien en recreaciones guerreras y cortesanas o en fabulaciones más o menos pornográficas de las que forman parte, como manifestación del dominio colonial, las abundantes fotos de prostitutas árabes desnudas que se realizan por los franceses en Marruecos o Argelia. En el caso de Andalucía, ajeno a la producción colonial, el erotismo jardinero encuentra manifestaciones de tipo más ingenuo, con falsas tomas de harem o con las abundantes escenas familiares, donde los turistas vestidos de moros posan para eternizarse convertidos en boabdiles de opereta.

Conclusiones

El análisis de su producción gráfica nos indica como funciona la mirada de los románticos:

Primero, el jardín se interpreta como primitivo, perteneciente a una cultura primaria que no es capaz de las elaboraciones complejas de los jardines de Occidente. Así en la visión que se da de las plantaciones se manifiesta un rechazo a cualquier tipo de formalidad geométrica, considerándola impropia de un jardín oriental. No se olvide que por esa época el jardín chino, también oriental, es entendido como paradigma de lo informal, digamos paisajista, digamos libre. Vale la pena recordar que Cavanah Murphy define en 1813 el estilo del Patio de la Acequia diciendo "Los jardines están plantados siguiendo un estilo chino"[17]. Cuando en un jardín andalusí existen plantaciones formales hay una tendencia a sustituirlas en los dibujos por plantaciones libres. Asunto que constatamos en los patios de la Alhambra, Comares, Leones, y el los del Generalife, Acequia. Por supuesto esta visión no impide que se les vea con admiración. Es, en gran medida, la admiración por lo simple frente a lo elaborado, por lo natural frente a lo artificioso.

Segundo, se subrayan como orientales algunos elementos singulares. En las plantaciones alhambreñas llama la atención que hubiera dos aspectos sistemáticamente respetados y resaltados, las topiarias de ciprés, típicamente granadinas, en cilindro con remate superior, y los *treillages* rústicos hechos con cañas, denominados localmente "encañados". Forman parte de lo

17 J.C. Murphy, *Monuments arabes en Espagne*, Granada, 1987, texto del grabado XCV.

oriental, como las superficies de agua, que se multiplican a veces incluso donde no las había, o como, cuando se dibujan jardines norteafricanos, las fuentes o pabellones y kioscos.

Tercero, el uso del jardín es sistemáticamente señalado como de lugar ameno. La opción de dibujo suele ser mostrar su presente, En algunos casos se muestra su pasado y entonces se introducen fantasías orientales con figuras de moros. En la segunda mitad del siglo estas fantasías se acompañan a veces de cambios, igualmente fantasiosos en construcciones y jardines.

Este uso placentero del jardín esta connotado de dos maneras diferentes, según se refleje su presente o su pasado. Cuando se sitúa en el presente, es sistemáticamente un *locus amoenus* con figurantes granadinos en traje "local": gitanos y monjes, las "manolas" y los pobres granadinos que lo vivían, como recogen los textos de los viajeros y que inmortalizó Washington Irving con el nombre "los hijos de la Alhambra". Siempre aparecen sentados o tumbados en el jardín. Igualmente en la segunda mitad del siglo se incorpora también el turista como elemento humano ligado a estos jardines. En cualquier caso el jardín no es sitio para el negocio sino para el ocio. Sólo una acuarela de Wilhelm Gail recoge trabajadores, significativamente, jardineros.

Cuando el jardín se imagina en el pasado ese uso de *locus amoenus* se señala con fantasías de moros y odaliscas, con árabes sentados, bebiendo té, fumando, tocando u oyendo música, con bailes... pero se añaden otros dos nuevas actividades ausentes en las visiones del presente del jardín, el harem, con sus referencias eróticas propias del orientalismo, y la escenificación del poder. Con sultanes, guerreros, verdugos, jueces, marcando el lugar con su presencia.

Quisiera acabar con una última reflexión. He tomado como texto prestado para el título de este trabajo el verso de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, "Luxe, calme et volupté", cuya llamada a la invitación al viaje, a una tierra de ensueño, de "esplendor oriental", se identifica con la huida a Oriente. Es sabido que ese país de campos dorados y canales, de soles mojados y cielos en brumas, si se parece en algo a China o a Arabia es en que no es París. Es el País de Cocagne, el país imaginario donde se vive sin trabajar y sin preocupaciones, en la abundancia y la felicidad. El mismo Baudelaire lo recuerda en una texto en prosa con el mismo título, *L'invitation au voyage*, publicado en *Le spleen de Paris*, "Cuentan que existe un país magnífico, un país de Cucaña que sueño visitar con una antigua amiga. País singular, anegado por las brumas de nuestro Norte, que podríamos llamar el Oriente de Occidente, la China de Europa, que a tal punto la cálida y caprichosa fantasía allí se ha dado libre curso, que a tal punto lo ha ilustrado, con ingenio y con paciencia, de sabias y delicadas flores (végétations)"[18]. País imaginario, pero sin duda Delf, en Holanda, que en Baudelaire remite a los cuadros de Vermeer. Y es que para imaginar el lujo, la calma y la voluptuosidad, incluso cuando el referente sea un territorio del Norte de Europa, debe vestirse de oriental para ser creíble.

Y eso buscaban e imaginaban en los jardines islámicos los románticos, post-románticos y orientalistas del siglo XIX, lujo, calma y voluptuosidad. Aunque para ellos esa visión debía más a sus necesidades que a la realidad de los jardines, lo cierto es que en eso tenían razón, lujo, calma y voluptuosidad era parte de lo que podía encontrar en *muchos* de los jardines orientales. La mínima corrección anti-orientalista necesaria es que, por fortuna para todos, lujo, calma y voluptuosidad se podía, y se puede, encontrar también en *muchos* de los jardines occidentales, desde la Roma clásica al tiempo actual. Máxime cuando es la imaginación la que suele dar sustancia a esos apelativos.

---

18 Citado de la edición C. Baudelaire, *El esplín de París*, traducción de F. Torres Monreal, Madrid, 1999, p. 71.

The Lágrimas Garden: renovating a site deep with seven centuries of History

Cristina Castel-Branco

In his diary Sebastião da Gama writes: "This Aragão is the best kind I have known — intelligent and distinct. It is someone from who I will latter say with pride "It is my student". I don't have ex-students. I had once said that in the exercises I appreciated a variety of solutions, and Aragão at once proposed "And you Master, you also learn with us, is that right? We show you things that you were not aware or didn't see that way". That is right Aragão, and be blessed for understanding that between learning and teaching there is a little difference and that in French the two concepts use the very same word APPRENDRE"[1].

With this I want to express a deep thank you for all my students with whom I have learned so much in these seventeen years of teaching History of Garden Art and to whom I dedicate this talk.

The garden of Quinta das Lágrimas in Coimbra demanded a very careful approach as the site has been documented since the 14th century and the existing structures mentioned are still visible, in their authenticity, uniqueness, and integrity.

1. The exceptional natural qualities of the site

The site is composed of a steep slope that surround 20 ha of fertile land enriched by the frequent Mondego's flood. The natural geology of the slope is mainly limestone which grants to this place its uniqueness: an unusual abundance of fresh water that springs at the slope's lower level and flows through three different channels.

---

1 "Este Aragão é dos melhores que tive oportunidade de conhecer — inteligente e distinto. É o tipo de pessoa de quem tenho orgulho em dizer, mais tarde, 'é um dos meus estudantes' — não tenho ex-alunos. Um vez disse que aprecio uma grande variedade de soluções na resolução de exercícios, e Aragão respondeu imediatamente: 'E você Mestre, também vai aprender connosco, certo? Nós mostramos-lhe coisas que não conhecia ou que não via da mesma forma.' Tens razão Aragão. Abençoado sejas por perceberes que é pouca a diferença entre aprender e ensinar e que em francês os dois conceitos são definidos pela mesma palavra: APPRENDRE." Sebastião da Gama, *Diário*, Edições Ética, p. 133.

As the protection of wind is assured by the hill, the water is abundant and the soil is rich, the vegetation here grows luxuriously and some sub-tropical species found here their adequate habitat: the *ficus macrophylla,* the *podocarpus*, the *cinamomun camphora*, but other flora such as the *sequoia sempervirens,* the *cedrus libani*, the *cedrus atlantica,* the *cupressus lusitanica, the araucaria bidwilli, the camllia sinnensis, the liquidambar steraciola* have grown big and well adapted here. The natural flora covering the south eastern exposed part of the slope is well represented by: *zambujeiro*, *aroeira*, *folhado*, and the lower layers of vegetation have grown freely creating a thick Mediterranean *maquis*.

The house was built at a higher level to avoid the flood as can be seen in old postcards that show high defensive walls surrounding the house setting. Water was a "regular friend" in this settlement and the fertile deposits left by the river were welcome in the fields around the house which were called islands as indicated in the old maps.

The three Mediterranean traditional products were harvested here; wheat, grapes and olives and latter orange orchards produced abundant fruit.

But the most important feature of this landscape has always been the water, springing from the earth and the rocks, on the bottom of the slope or flooding the property yearly from the Mondego surrounding the land and leaving behind a calm and reflecting lake. During those moments the place was more like a waterscape with the house set on an island and the trees reflecting on the water, than a landscape which also granted it its uniqueness.

2. The history documented back to the 14th century

With such strong and unique features it is not surprising that the place was used from a very early time and as usual in Portugal the property belonged to a monastic Order, the Holy Cross Monks having their main monastery on the other side of the Mondego river, in Coimbra. The place is first referred as the Pigeon House Farm. The pigeon house is therefore the oldest feature on the site and is still here today.

The farm was located south of another Convent, Santa Clara dating from 1314 when Queen Isabel wife of our "troubadour" King Denis, decided to build a convent for girls and followed the feminine rule of St. Francis. The place is first referred by Isabel, Queen of Portugal, in 1326, as she ordered the construction of the water channel, collecting the water from two natural springs to feed her nearby convent of Santa Clara. The Queen's words are as follow: "The Queens asks the land where two springs sprout at the pigeon house farm as to carry the water freely to her convent of Sta Clara and an acre of land surrounding the fountains and the canal that carries the water. Along it should be some plough land of soil that can serve and be fertilized and prepared so to go, to come back, and to stay. And from this the Queen be happy. June 26th 1326."[2]

---

[2] "Item pede a dita senhora Raynha aterra hu nascem essas duas fontes e por que possa levar esta água livremente ao dito seu mosteiro de St.ª Clarae hua braça de terra a redor das ditas fontes e d ancho per o cano per o qual ha de hir a dita agua ao dito mosteiro de St.ª Clara hum covado de terra de cada parte e juntado com o ditto cano com todollos seus direitos, per que se possa servir e adubar e de mais cumprir hir vir e estar (...). desta seja contente a dita senhora Raynha." 26 de Junho de 1326, citado in António de Vasconsellos, ?????

This Queen now called Saint Isabel the Queen is known to make miracles and the most famous is the roses miracle. Her husband was a great ruler in the kingdom of Portugal, but also introducing the Provence poems and songs from the troubadours. He had forbidden her to give so much to the pours and as she was giving bread to the beggars he surprised her by asking what do you carry in your regaço. She answers "Roses, my Lord" and the bread was miraculously transformed into roses. We will see later why this theme became important for the restoration of the garden at Quinta das Lágrimas, also the very same story exists in Hungary about Elisabeth of Hungary who was her grand aunt. The miracle ran in the family.

In same 14th century the Quinta or farm was the place of the tragic love story between the Crown Prince Pedro and the lady in waiting of his wife, Dona Inês de Castro. "Prince Pedro son of Afonso IV, married a Spanish princess, Dona Constança. Among her maids of honour came the lovely Inês, remarkable alike for charm, grace, bearing, and beauty of face."[3] Their love's haven was Quinta das Lágrimas (the Pigeon farm referred before) and this tranquil spot has kept the pleasant atmosphere of love and courting.

For political and moral reasons, in 1355 the King killed Inês. Five years later "Prince Pedro succeeded to his father he worked his ghastly revenge upon those who had persecuted his beloved. Inês had been buried at Santa Clara convent and now her body was disinterred, dressed in royal robes, crowned with a diadem and adorned with jewels and placed, a crumbling corpse, thus arrayed upon a throne in the Monastery-Church of Alcobaça, whilst all the courtiers upon their knees kissed the dead hand of their Queen."[4]

Pedro made her a stone tomb that was to be kept in front of his own tomb, and their words became a symbol of eternal love. To this day it is carved in stone: "Until the end of the world" and so Inês became Queen after death a theme sang by many generations of inspired poets, painters and dramatists, with famous titles such as "La Reine Morte" from Henri de Montherland and a serious thick work collecting all the published works by Adrien Roig in 1986 under the title INESIANA.

The sculptures of D. Pedro's tomb is worth an examination. There, the life of this unfortunate lover is depicted in a detail that deserves attention for it shows the daily life of a medieval couple. Inês and Pedro reading together, caressing, Inês with a child on her lap, near a fountain. The similarity of the Love fountain at Quinta das Lágrimas and the one in the tomb is astonishing.

3. The fountain of love in the farm of tears: when the garden become a poem

By the 16th century, the famous poet Camões, in "The Lusíadas" (the epic poem that is considered the heart of Portuguese Culture) sung the features of the place. The spring sprouting from the rock becomes, in "Lusíadas", the "Source of Tears" ("Fonte das Lágrimas") as if all Nature around cried when the Prince's beautiful lover Inês was killed. The strong image conveyed by associating the natural water with suffering tears shed by natural forces to grieve the loss of such an immense love, made the word Lágrimas so absolutely poetic that it became timeless, granting the farm's name Quinta das Lágrimas and presently the Hotel a poetic imagery.

---

3 Ethel Hargrove, *Progressive Portugal*, Werner Laurie Ltd., London, 1895, p. 56.

4 Martin Hume, *Through Portugal*, Grant Richards, London, 1907, p. 134.

The most meaningful verse from Camões is remembered here. Upon a stone by the side of the fountain of tears this verse of Camões is inscribed:

"As filhas do Mondego morte escura,
longo tempo chorando morarão:
E por memória eterna em fonte pura
As lágrimas choradas transformarão,
O nome e reputação que inda dura
Dos amores de Ignes que ali pasarão
Vede que fresca fonte rega as flores
Que lágrimas são água, e o nome amores."

4. The century of technical advancements; when water becomes energy

As the 17th century enters, a historic reference to walls, reservoirs and a full hydraulic system serving a mill and oil press is documented. The origin is again the same poetic springs of Lágrimas and their abundant water, which the 17th century made useful by collecting it and carrying it to produce energy for grinding and pressing.

The first feature built was the lake, a real water reservoir collecting the water from two springs. References to it date back to the17th century when the farm belonged to "Dr. Rui Lopez da Veiga, Professor in Laws from the University of Coimbra who lived in the farm with his son around 1600 when the Spanish King Philip II ruled over Portugal. Many improvements were then made then. The whole area was surrounded by walls and a noble house was built with a chapel, and a milldam made of stone to create water power for an olive millhouse"[5].

The waters springing from the Lágrimas Fountains and the other canal near the Plane tree, were conducted to this large water lake (34 x 60m) reservoir near the Lagrimas Fountain. Most probably the present lake of 1020 m^3 of water is the original milldam. From there a channel is fed that runs on top of a stone wall, crosses the whole prairie to feed the mills. Both wheat flour and olive oil were produced by these large grinding stones and the palace was fed with this water.

Presently the water runs from the tank at two levels; the top of wall and the lower ground level. The millhouse was torn down but the stones were kept as well as the walls and the lake for laundry. The millstones are still visible allowing us to understand the size of this production which surely assured a rich stability to the owners who produced flour, olive oil and wine, according to the documents.

---

[5] António de Vasconsellos, *Inês de Castro*, Marques Abreu, Porto, 1928, p.149.

5. The scientific approach to the landscape of Quinta das Lágrimas: 18th and early 19th century

Among other travellers that began to come to Coimbra, Link, a scientist accompanying the botanical expedition of the Count of Hoffmannsegg, curator of the Berlin botanical garden describes the landscape. The Mondego river valley, the geological structures, the land use are all rigorously described but the scientist deviates from his rational thoughts to sing the beauty of Quinta das Lágrimas fountains and gardens and Inês and Pedro's love.

In the 19th century a new interest in botany is expressed by Brotero (Portuguese main botanical scientist) who describes the *Cupressus Lusitanica* existing near the Lágrimas fountain and still here in the 21st century. "We have some trees of that species at Coimbra near the fountain of "Lagrimas" (…) they propagate easily when seeded from new pine cones."[6]

Recorded are also the memories of the visit around 1820 from the Duke of Wellington who had D. António Osório Cabral, the owner of Quinta das Lágrimas as his tenant in the Peninsular Wars and who planted the two *Sequoias sempervirens* near the Love Canal and ordered a stone with the Camões poems to be erected near the fountain of Lágrimas.

During the 19th century improvements were made in the house and in the surroundings a romantic garden was designed and planted. Documents exist that show the building of the new axial access to the house, new gate and many trees were planted as referred in the existing tree collection.

Most important and crucial to this congress. Near the mine made of a gothic arch was built its romantic interpretation: a double neo-gothic arch. The proximity of these two elements 500 years apart but following the same style (and neo-style) is very rare and gives to this garden a uniqueness in its strong authenticity.

6. How to approach this garden restoration?

Taking into consideration the rich layers of history overlapping on the same site how to approach this garden restoration?

Some features are documented and still visible; the most ancient being the channel leading the water to the convent. Its structure is a very interesting double level aqueduct. The stone walls that surround it are there and the irregularity of their lay-out shows their medieval origin. The subterranean channel called the mine has a gothic entrance confirming the age of the document where it is referred: 1326. The pigeon house, round shaped is there though remodelled it maintains the thickness of its walls.

Then comes the love story of Inês and Pedro whom we know settled there in the royal manor house built by the Queen near the convent of Santa Clara. The mythical and cultural aspects that are so central to the Portuguese History needed to be emphasized and clarified in the restoration works, keeping in mind that according to Duby love as a courting movement was invented during the Middle Ages and the garden was its favourite haven.

---

6 Cristina Castel-Branco, *Felix Avelar Brotero*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004.

This idea of a garden as a shrine of love, where for five centuries multitudes of people came to visit was a major theme for the garden restoration. There was need to create an ambience of peace with all the ingredients of a pleasant spot such as those in the illuminations of medieval documents, protected by walls and where all the senses could enjoy the sound of water, the songs of birds, the scent of aromatic plants, the shade or the sun tenderly caressing the skin, and the view of delicious compositions of colour and light. Images of joy and happiness are conveyed through late medieval illustration where music playing, dancing, eating, and feasting are present. But in this work of restoration one could not touch any of the original features. Only cleaning was allowed in these structures. A very pleasant enclosed garden was needed but only through the site interpretation because no remains existed. The site should allude to love.

In a more mysterious area there was need to complete the story of Inês and Pedro, the story of Love itself and what we know about it: the idea of grief and suffering that often follows love. And that reverse of love had been brilliantly baptized by the word Tears (Lágrimas) granted to the fountain, latter to the farm and now to the Hotel. An important feature is present and referred in all books about this fountain "half a dozen stones, which the strong mineral properties of the spring have encrusted with a sort of red rust; and a root of very long, and flexible, and silky, water-weed; as the blood, and a lock of the hair of the royal martyr". They have created a centuries old legend that says this was the murder place where Inês´s blood was shed in the water. In this spot the strength of the story comes to a zenith; stones are there, the water flows and the tank reflects the majestic trees around it. A cypress is there referred since the 18th century and "a stone was erected beneath it on which is engraved an appropriate extract from the Lusiad of Camões" (Pardoe, Miss, 1833).

But it was no less important to maintain and make present the water as a central element of this landscape. The agricultural success of the owners was enriched by the large and powerful mill-house where olive oil was produced. Water is an element essential to life that can sometimes become an overabundant enemy. Not only the channel of water had been important to produce energy but also a convenient drainage was required to protect the buildings ahead.

The next challenge was how to deal with the 19th century tree collection with the three giants: the *Podocarpus*, the *Cinamomum camphora* and the *Ficus macrophylla* all three with around 20 m diameter. They had grown and created shade in most of the garden. The sinuous lake, surrounded by an overgrown ground cover, has lost its original glamour, the old roses pergola and all luxurious vegetal environment, full of species of different ages and origins.

7. The project: analysis, synthesis and proposal

The inspiring document by Carmen Añon "Methodology previous to the restoration project" set on the researching period gathering of documents, and surveying the land. In synthesis the program for the garden became:

1 – A very careful restoration of the channels with the right mortars and specialists on medieval construction should be called. All the channel should be visible and the *Ficus* roots had to be pruned to avoid destruction.
2 – The planting on the plot around the channel should allude to the Queen Elisabeth; the roses here should be strongly present. As it is referred in her document the channel is surrounded by a stripe of producing land so vegetables could be used. The retaining stone walls had to be seen in their original simplicity.
3 – The *hortus conclusus* could be interpreted and built to recreate the love pleasant atmosphere: a walled precinct with sun, shade, irregular limits; the *loecus amenus* with water in a central fountail, grass and flower mixed with vegetables. The location had to take advantage of the 14th century channel.
4 – The power of images for this interpretation of a medieval garden, recreating an atmosphere with features copied from illuminations and engravings: the pergola with vine, the fountain that was carried from near the golf. The tent existed and had to be integrated.
5 – The woods had a grown too thick and the light was not entering in it. The paintings showed an arch and spot of light through the woods that needed to be discovered again.

Two years of research allowed to identify and propose four different areas alluding to four different periods, to become distinct and clear in the garden. Adjusting to the existing features, these four restoration areas were established:

1 – The medieval garden located near the channel of love ann historical reconstruction was made near the 1326 subterranean "mina" and Gothic arch which lead the water to the Love canal, using the adjacent irregular garden plot.
2 – In the 16th century fountain, reservoir, and water system flowing down the prairie, a restoration of structures is under study.
3 – In the 19th century romantic garden, with its magnificent exotic tree collection, the solution will be the renovation and the emphasizing of the irregular lakes.
4 – In the woods surrounding the site an amphitheatre offering a dark mysterious backstage needs cleaning, trail definition and repair and a replanting strategy.

8. The work of images. Recreating a site through a period interpretation

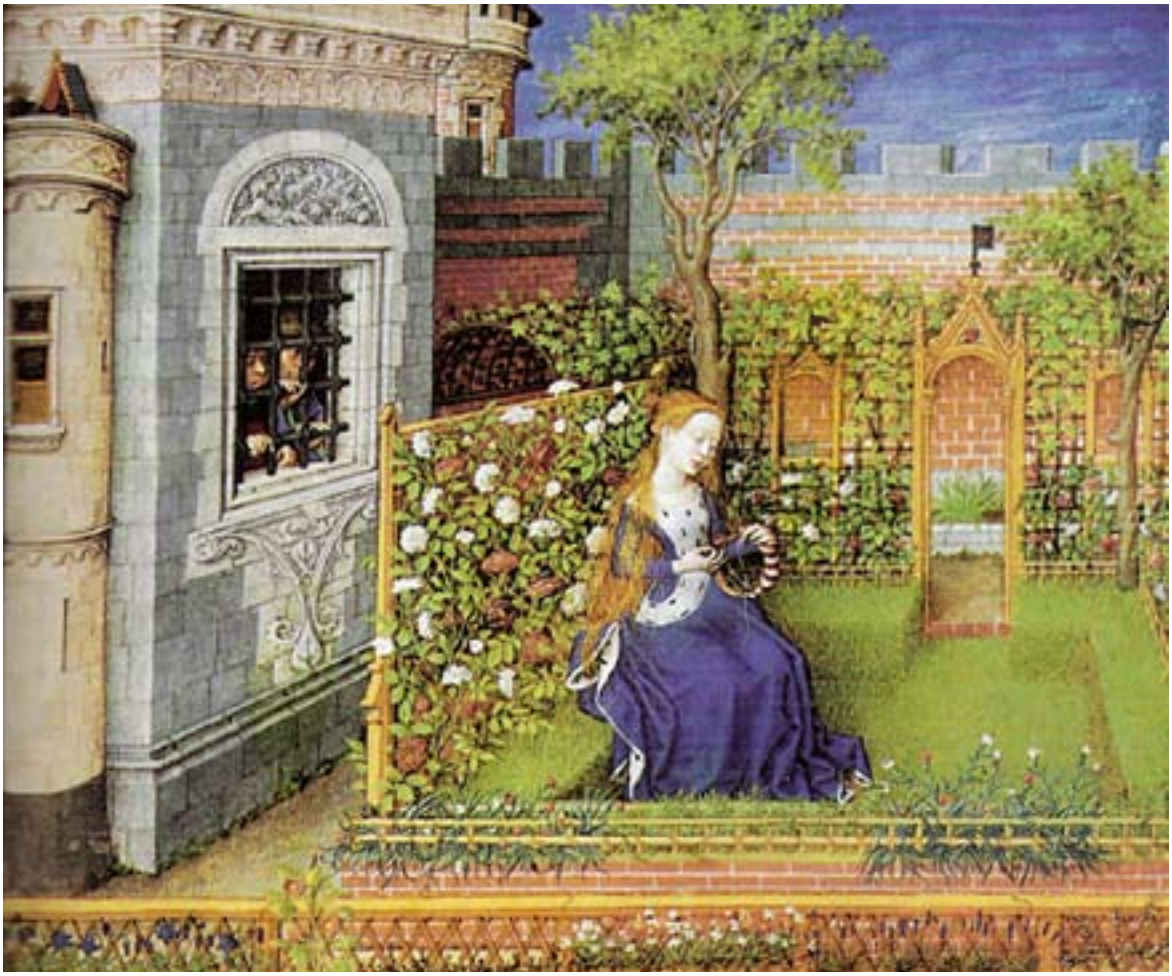
1. Medieval garden - Quinta das Lágrimas.

2. The garden with flowers and aromatic plants mixed with vegetables.

3. Christine de Pisan. Details from an image.

4. René d'Anjou, Jean Tavernier, 1458. Detail of the hexagonal fountain very similar with the existent at Quinta das Lágrimas and transposed to the medieval garden.

5. Octagonal fountain.



6. Grass and trellises – medieval garden details.

7. Fonte das Lágrimas, painted by Cristino da Silva, 1858.

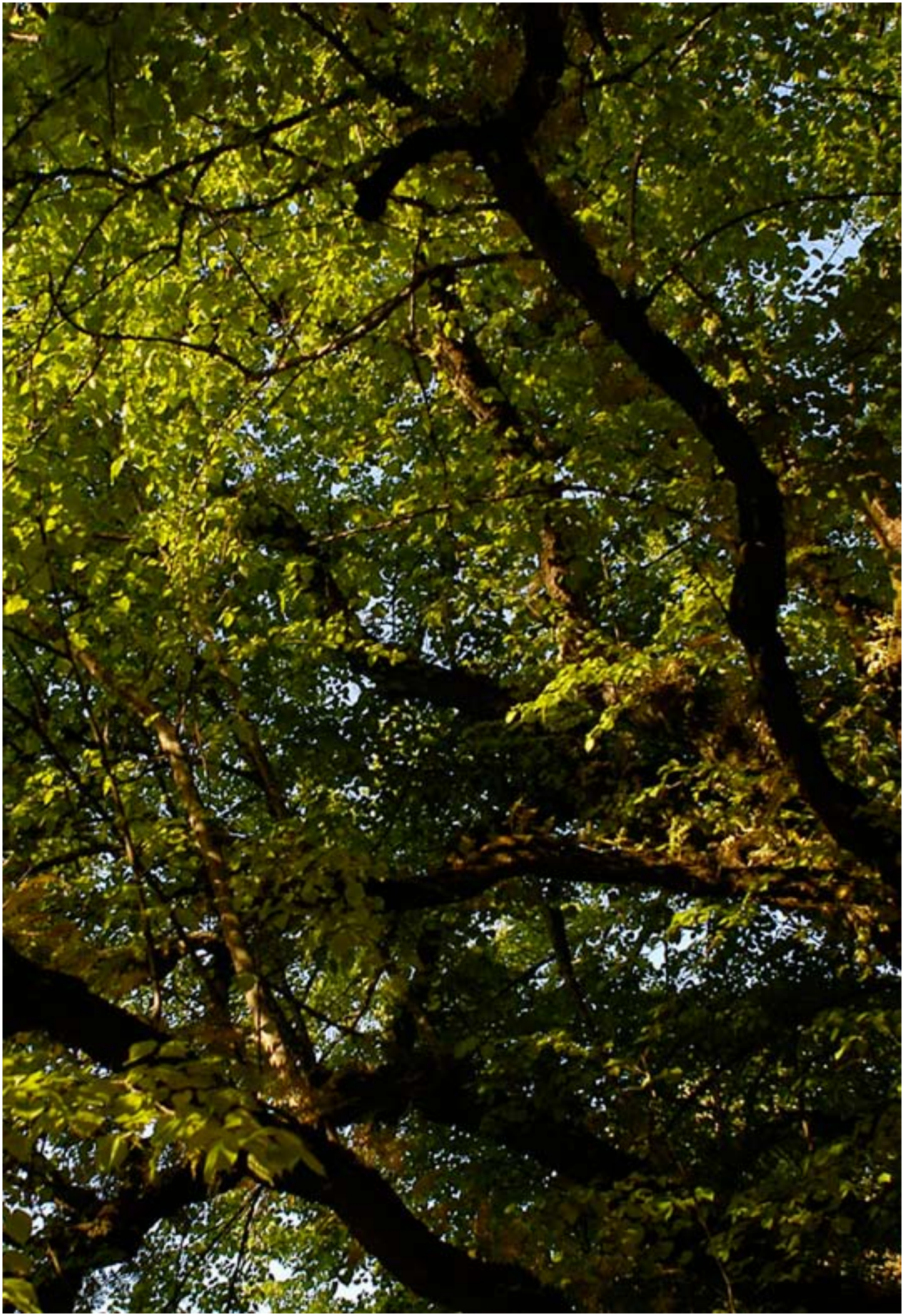
8. Simona and Pasquino history. Boccacio, *Decameron*, 1432.

9. The entrance to the Medieval Garden is made through a wooden gate similar to the ones at the illuminations.

9. New uses; the visitors of the garden, the hotel hosts and the garden preservation as a monument

Finally linking all areas, it was necessary to trace the layout for access of tourists and events that animate this waterscape. The renovation started by the medieval garden reconstruction along the water canal. Fifty Portuguese medieval species were selected, flower and vegetable square and rectangular beds, turf seats, and a pergola were built and planted to create the atmosphere of the medieval paintings and engravings. An abandoned 16th century octagonal fountain and basin were relocated here and give to the existing trees the complement of water omnipresent in all medieval gardens representation: the *fons sapie or fons vitae.* A pre-existing tent, that is used for festivities (see 19th article of the Florence Chart) has been renovated and integrated by trellises of climbing roses. The garden became closed as should be all *hortus conclusus.*

The restoration aimed at celebrating the place where a great love has its scenario. Many other couples and love stories such as Tristan and Isold, Romeo and Juliette had scenarios invented by their authors, creating a myth that lasted through time and spread through the planet. This time and this place were not an invented scenario it was the real authentic place where the love, the tears and the life occurred, giving Quinta das Lágrimas a value that no other can attain. It is the real place where a real story of love left its memory and the visitors can easily feel it in the air.



Gardens in the Portuguese literature of the Middle Ages

Aníbal Pinto de Castro

There are, among the readings made during the period of everyone's childhood (at least it happens with me so far...), some passages that remain and constitute small pictures that last in memory for the rest of our lives. It was precisely what happened with me when my dearest colleague and friend, Professor Cristina Castel-Branco, invited me to participate in this meeting about *The Medieval Garden and its Romantic Interpretations.*

I remembered a passage from O *Bobo (The Buffoon),* by Alexandre Herculano, for the first time published in *The Panorama,* between January and February 1843, where the narrator imagines a pensile garden of the royal palace located in the interior of Guimarães castle, which at the levelI of the action development, will become the fulcral place of what Vitorino Nemésio called "Dulce' s airy and immolated fragility", in the far-off year of 1128.[1]

It stays in the sixth chapter and the passage deserves to be transcribed: "On the left of the room of arms, a small door made the way to the farthest and dark corridor, on the top of which there was another closed door: the count took a key, opened it, and closing it after him, both knights found themselves in a kind of a little pensile garden, laying on a high arcade, that connected one of the castle towers with the beautiful Infant's residence. Her chambers and the rooms where her maids and damsels were lodged surrounded from two sides this small terrace, covered with flowers and exuberant bushes. One of those Arab engines, that still in our days we find in the Peninsula countryside and that fertilize our plains and orchards, supplied to that pleasant garden, out of a deepest well, carved in the rock in which the castle foundations settled, crystalline water, which mildly purled when it flowed into a marble tank. By its side a cut willow formed a kind of a bower upon a stone bench."[2]

---

1 *O Bobo*, revisão e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Livraria Bertrand, 1972, p. xv. I shall use this edition in this essay.

2 *Ibidem*, p. 77. For the sharp interpretation that Vitorino Nemésio dedicated to this space, it is to be seen all the viii chapter and, in particular, page 101 and following, of which I shall still remember this passage: "The reflection of the tank in which the stars were mirrored lead the knight to that place. By the sinuous roads that whirled among the bushes and among the flowerbeds, Egas reached the stone slab, hidden behind the cIosed bower. lnstead of appeas-

This text represents perfectly the theme of our meeting. However, I understand how much it would convey previously establish, at least in a brief synthesis, the starting point for ulterior treatments of this theme in modern literatures. And it was in this way that I started from it for the research of the garden as a theme or a motive of the Portuguese medieval literature, not forgetting, though, the situation of it at the peninsular extent, as in the poetical production of this period, it is neither easy, nor methodologically wise to separate in parts marked by the national idiomatic forms a cultural and aesthetic whole, in which they, recurring to Latin and translations, as well to the multiple competence of the speakers, had no place at all.

Indeed, if we well consider the question, the *garden,* in its poetical and symbolic polysemics, ascended to the *Genesis*[3], when God, according to the words of the Sacred Text, "And the Lord God planted a garden eastward in Eden; and there he put the man whom he had formed. And out of the ground made the Lord God to grow every tree that is pleasant to the sight, and good for food; the tree of life also in the rnidst of the garden, and the tree of knowledge of good and evil. [...] And the Lord God took the man, and put him into the garden of Eden to dress it and to keep it"[4], and, from then on, the garden occurs with significative frequency along the vetero and neotestamentary literature as a symbol for the lost of man's angelic innocence and of every creature and place beauty. Let us see, for example, this passage oft he *Song of Solmon:*

"A garden inclosed *is* my sister, *my* spouse;
a spring shut up, a fountain sealed.
Thy plants *are* an orchard of pomegranates,
with pleasant fruits;
camphire, with spikenard,
Spikenard and saffron;
calamus and cinnamon,
with all trees of frankincense;
myrrh and aloes,
with all the chief spices:
A fountain of gardens, a well of living waters,
and streams from Lebanon."[5]

---

ing the tumult that was tearing his heart, it beated still harder when entering there. Everything was like it was before, the sky, the night, the garden: only one woman's love had changed: but that love was for him the whole universe, and everything that he was regarding around himself was not more than a false image of reality, thrusted upon the tomb of the past, upon the ruins of his intimate existence. Among the memories of the past, for him, there was an indescribable sorrow, but a deep arid sorrow, without consolation or tears." – pp. 101-102.

3 About this matter, see Jean Delumeau, *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, 1994.

4 *Genesis*, 2,8-15.

5 *Song of Solmon*, 4, 12-15. "Hortus conclusus, soror mea, sponsa,/ hortus conclusus, fons signatus./ Emissiones tuae paradisus malorum punicorum,/ cum pomorum fructibus, cypri cum nardo./ Nardus et crocus, fistula et cinnamomum,/ cum universis lignis Libani;/ Myrrha et aloe, cum omnibus primis unguentis./ Fons hortorum, puteus aquarum viventium,/ quae fluunt impetu de Libano."

From here passed the motive to all the patristic literature, by ways which are at the moment impossible to draw. In the greco-latin literature it was not lacking too, specially with its configuration known as the *locus amoenus,* that, according to Sebastião Tavares de Pinho, "since early times served to mark out the poetical landscape and atmosphere, in which especially pastoral poetry sprouted, as well amorous lyricism in general"[6]. In spite of sporadic occurrences in previous poets, such as Theocritus, it is, however, Virgil its real diffuser, either in the *Georgics,* or in the *Eclogues* (above all thanks to the reading presented in Servius' Commentary) and, starting with him, it will spread to every European literature, mainly since the dawn of Renaissance.

It is obvious that, independently of the gender that we may consider, the garden (also called orchard — "horto", or still, in Portuguese, "vergel" or "virgeu") appoints a very different reality from the forest or the wood, the poetical functions and values of which gave place to a valuable collection of studies entitled *Il Bosco nel Medioevo*[7]. Although the treatment of the medieval garden, as far as I know, up to the moment, has been circumscribed to technical aspects or of very specific extent (and very few for this epoch[8]), it is not, however, that one the theme I wish to develop; I would rather prefer to confine myself to the *garden* as a whole, either natural or artificial, intended to render concret, in terms of urbanism, the *locus amoenus,* in the different genders of that period.

It is true that the literary texts regarding the question are very few and there would be other forms of expression, however, to make it more visible. I mean especially the illumination. Out of the many examples I could mention, I remember the book *The Bedford Hours* (Paris, about 1423), the folio of which that takes the number 288v., shows a staircase conducing from the noble saloon of a palace, where maids and knights talk with one another, into a ground, planted with small blossomed bushes and strewn with flowers[9].

And there would be still, of course, besides the gardens in the monastic cloisters, an architectonic tradition which was inherited from the *impluvius* of the Latin *domus* and from the flourished yards of the Arab house, such as it is possible to admire still today in the Alhambra palace, in Granada. I would like to underline that, although being it a plastic expression of the theme, these figurations or realities contributed a lot to give to the garden, in everyday life and in the medieval urbanism, the multiple meanings that it would assume, according to the modern concepts of aesthetic reception. Yet, let's return to literature *stricto sensu.*

In spite of the charm it still today communicates to all those that read or musically perform it, the poetry of the troubadours appeals more to suggestion than to description. Thus, we foresee often the presence of the garden as an environment or a symbol, more than as a "representation"; but we don't find it described, not even summarily. Let us see, as an excellent example of this reality, D. Dinis' song (150 of the Vatican Song-book and 547 of National Library Songbook) which starts in the following way:

---

6 *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. III, c. 224.

7 *II bosco nel Medioevo, a cura di Bruno Andreolli e Massimo Montanari*, Bologna, Editrice CLUEB, 1988.

8 In a special way, see A. Alphand, *L'art des jardins: pares, jardins, promenades. Études historiques, príncipes de la composition des jardins, plantations*, Paris, J. Rothschildpes; Alain Abbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste: essai sur le theme di roi em majesté*, Geneve, Slatkins, 1987; ou John Harvey, *Mediaeval Gardens*, London, Batsforf, 1990.

9 See the respective image reproduced in *Treasures of the British Library*, compiled by Nicolas Barker an the Staff of the British Library, London, 1988, p. 121.

"I saw today singing of love
in a beautiful orchard
a beautiful shepherdess
whose semblance
never saw I any similar,
and even though I told her like this:
"Mistress, as your I go."[10]

or the parallelistic one by the same author, which starts like this:

"Beloved and friend of mine,
God bless you!
Regard the pine flower
and be ready to go away.

Beloved and friend of mine,
God bless you!
Regard the branch flower
and be ready to go away."[11]

In the "gesta" songs, of which Portuguese literature is today painfully poor, there would be for sure more or less developed descriptions of gardens. I recall for this purpose that very picture in which Cid's wife and daughters contemplate Valencia from the terraces of the alcazar:

"My Cid the Alcazar straightway sought with them. There made them mount
the highest point of all.
On every hand the lovely eyes are turned.
They see how lies Valencia City spread,
And on the other hand behold the sea.
They gaze upon the huerta, dense and wide,
And upon all the other things that give pleasure."[12]

Though, out of those "gesta" texts last a rich inheritance in the traditional romance collection. It is enough to remember "romances" such as that one that starts like this:

"The beautiful Infanta was in her garden seating
and with a comb of pure gold her hair was combing."

---

10 *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, por José Joaquim Nunes, new edition, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II, p. 3.

11 *Ibidem*, p. 22.

12 *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulário*, ed. de Menéndez Pidal, third edition, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, vol. III, p. 1086.

or that one about Saint Iria's martyrdom:

"Iria was on a pillow embroidering;
A knight passed by and asked her for lodging."

In a more explicit way, is the garden treated in historiography. Let us see some brief examples. Thus, in the XIII Chapter of the *General Chronicle of 1344*, when the narrator wishes to underline Spain excellences, he successively stands out the "large amount of distinctions, which can not be told": rivers, the plenty of fountains, good airs, "high peaks and mountain chains, lots of wide valleys, and woods of great profits [...], plain lands, very large fields that give a lot of fruits, not only early, but also belated ones", finally "everything that men may covet so that they may support themselves, and everything is found in Spain. For all those nobilities that we say they are found in it, some authors said that Spain was like the God's Paradise"; irrigated by nine rivers, there were among them "great mountain chains and peaks, as well plain and large fruitful places, because the humor of those rivers make them produce many fruits and in a great deal", thanks to the fountains, dams and many other ways of watering them[13]. Beyond it, for the characterization of a great amount of towns built in it, he recurs to the same process. Thus, about Cordoba, he says "it is surrounded by good orchards and the trees hang upon the town; and give very tasty fruits to eat; and they are very high in the air, which is of very good quality; and there, it is possible to find a large kind of trees"[14]; about Jaén, he says that in it "there are all the virtualities of the land and that there we find a lot of trees and many watered fields, as well lots of good fountains"[15]; when he talks about Beja he says "it is a very good land, of good sown fields, of very good stockfarming and it is fit for the beehives, because there we find very good and profitable flowers for the bees"[16]. And so on.

Fernão Lopes didn't fail in the use of the topic, too. It happens yet that, in the *Chronicle of King Dom Fernando,* we find one of the most perfect examples of the garden in the interior of a house where, here in Coimbra, D. Maria Teles used to lodge. The best is to quote the text: "Meanwhile dawn started to brighten and the morning hastened to arrive. The time came so, as its sad fairies commanded, and the 'infante', with his men at the door, was followed by a woman who would wash the clothes and unbarred the door, opening it wide open; and as soon as they were opened, the infant's men went upstairs into a room where it was to find an orchard of orange trees and other kind of trees, and set infant Diego Afonso and Garcia Afonso..."[17]

It is curious to remark how, although in an implicit way, the theme is not absent of other texts of Chronicle belonging to the 14th century and in contexts rather different from the usual. It is sufficient to remember Chapter LXXXIX of the *Chronicle of Ceuta Conquest,* by Gomes Eanes de Zurara, where the narrator emphasizes the "great wailing of the moors about the loss of their town"[18].

---

13 *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulário*, ed. de Menéndez Pidal, third edition, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, vol. III, p. 1086.

14 *Ibidem*, p. 43.

15 *Ibidem*, p. 47.

16 *Ibidem*, p. 65.

17 Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica por Giuliano Macchi, Lisboa, INCM, 1975, p. 370.

18 Gomes Eanes de Zurara, *Crónica da Tomada de Ceuta*, ed. de Francisco Maria Esteves Pereira, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1915, pp. 237-241.

Chivalry novels presented as well another vein of transmission for the theme of the gardens, in spite of the preferences that characters, mainly when they are invested in the role of narrator, used to give to the fights, knights' encounters and failures, which left women in the shadows of the indetermination, even when they were, indeed, the object of their love *quête*. Let us return, so to prove it, to the reading of the Amadis of Gaul, which was really the matrix of that gender that would acquire such a long fortune until the Baroque[20].

Besides the occasional references, which would become long and perhaps unnecessary to adduce here, I would like to underline an aspect which seems to me of singular meaning. It is that the garden (or the orchard) does not represent there only the scenery for the love meeting between damsels and knights. It serves as well of pretext or environment for the demonstration, at least at the level of the visible behaviour, of all the changes that love causes in the knight in love.

Independently of the problems raised by its authorship and original language, this long novel had a lasting and large diffusion in the Peninsula, mainly after the edition of the Castilian version promoted in 1496, in Seville, by Garcia Ordonez de Montalvo[21]. The garden inside the palaces served almost always of concealment to the practice of acts born out of a love affair, that challenged the social, human and divine laws. Let us see to support it, this passage of chapter LIII of the Book ii. Taking advantage of a visit to Miraflores Monastery, and looking for consolation for her sorrows, Oriana found "such a pleasant and fresh place, full of flowers, roses, pipe waters and fountains, that she felt a great rest for her worn and troubled mood, trusting on God's mercy, as she was coming there to repair her life". She got, for that, from the abbess, a key of a door that passed to "that pleasant orchard that through it was attainable". She recalls then Amadis' memories, when suddenly arrives Gandalín, who was serving him as a squire[22] and who was going to be the bearer of the reconciliation letter, with all the consequences that it would have in the development of the love plot of the novel.

Of not least interest regarding this matter, it is the *Second Book of Emperor Palmeirin in which it is dealt about the great deeds of Primaleon,* for the first time printed in Salamanca, in 1512. Meaningful and rich was its reception during Renaissance[23]. Here the protagonist disguised himself as a gardener, so that he might enter the garden that Emperor Primaleon ordered to build around his palace. Its description is suggestive and de serves to be remembered: "And you may know that the Emperor ordered it to be surrounded by a very high wall, with pipes in it, inside introduced with a very high subtlety, out of which carne very fresh water to some fountains that in it were very well built. And because there he had been engendered, he did great things in it and he ordered that some trees of some strange ways could planted there."[24]

However, it will be in this garden, in a certain way sacred by the Love that Primaleon looks for refuge, disguised as a gardener's son, so that he may see Oriana from a shorter distance and render her, even though under disguise, his love worship.

---

20 See the excellent Ph.D. dissertation of Isabel de Almeida, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Lisboa: [s.n.], 1998, texto policopiado.

21 About the editions of this work, see Edwin E. Place, *Amadis de Gaula*, ed. Anotada, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, vol. I, pp. XVII-XXV.

22 *Op. cit.*, t. II, p. 426 e ff.

23 See *Primaleón. Salamanca*. 1512, ed. de Maria dei Cármen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

24 *Idem*, *ibidem*, p. 218.

These two works vitality was of such importance that they would give to Gil Vicente, two scarce decades afterwards, matter for the tragicomedies of *Amadis* and of *Dom Duardos*[25], where he deliberately took profit of the theme of the gardens.

Let us revert, however, to the 14th and 15th centuries, so that we may define another essential line of the different developments of the theme, which, synthetically, it's my purpose to introduce you. Meanwhile, it was enriched with the topic of the *locus solitarius,* the main fundament of which was the *De vita solitaria,* by Petrarch, with a strong renovating power in the experience of those who were searching in the hermitage the ideal atmosphere for the philosophical meditation, for asceticism through prayer, for moral reflection or even for the experience of love feelings. To that inheritance was now joining another one, coming from the biblical tradition and from the rich exegesis that, along the centuries, had been consecrated by the Fathers of the Church.

I mean allegory, mainly after the end of the 16th century. The garden became then a metaphor for the virtues and moral improvement. I would recall three texts in this line.

The first one is the *Orchard of pleasure and consolation,* inserted in a manuscript of Alcobaça; directly translated, in the middle of the 14th century, of the *Viridarium consolationis,* of Fra Iacopo de Benavente, would be printed in Seville, in 1497[26], and the essence of which is expressed, very clearly, at the beginning of the prologue, when the author says: "Such as in the orchard flowers and fruits of different kinds are to be found, in the same way in this work many and different authorities are to be met, giving marvelously a great deal of pleasure to the heart, to whom that is in the mood of listening or reading them."[27] This means that, unluckily, flowers are simple metaphors of vices and sins, being the garden confined exclusively to the title in the discourse. In its moralizing and ascetical intention, this work is formulated in apothegmatic sentences, or examples, almost always caught in Christian authorities, but in a composite collection, where not even Greco-Latin authors are forgotten, among which stand out Socrates, Aristotle, Cicero and overall Seneca, offering thus a clear testimony of the medieval synthesis of Christianity with the knowledge of the Ancients.

The second of these works is the *Orchard of the Spouse,* of an unknown author, but also known through a manuscript belonging to Alcobaça Monastery library.

The author starts with a circumstantial simile from the Holy Scriptures with the terrestrial Paradise, resort well explicit in the Prologue to Book II, where, after all, the main fundament for the allegorical approach that he afterwards will develop: "The Holy Scriptures are like the orchard of the terrestrial paradise, because it is very beautifully arranged with marvelous grafts and very pleasantly embellished with very lovely plants; and it is enriched very longly with species of very good scent, and with very bright flowers, because of which it is very delightfully smelled; and it has very delicate fruits, because of which it is rather pleasant; and due to temperate dew, it is very softly watered; and it is very healthily shaken with very soft winds of great moderation; and with very delightful songs of birds, it becomes very sweetly reverber-

---

25 See my essay, "As dramatizações vicentinas da novela de Cavalaria", in *Gil Vicente. 500 anos depois*, Lisboa, Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 13-30.

26 See, among other studies dedicated to the same matter, Mário Martins, "O Viridariurn consolationis e a sua versão portuguesa", in *ltinerarium*, 6 (1960), pp. 497-504.

27 *Virgeu de Consolaçon*, edição crítica de um texto arcaico inédito, Introdução, gramática, notas e glossário de Albino de Bem Veiga, Bahia, Livraria do Globo, 1959, p. 3.

ated; besides it has very clean rivers, because of which it is rather well surrounded, and it has very strong hedges…"[28]

But the allegoric mark is still present in the simple titles of the following chapters, all of them based on the similes, such as, for instance, "About the grafts of the terrestrial Paradise", "About the plants of the orchard of the Holy Scriptures", "About the species of the Orchard of the Holy Scriptures", "About the flowers... ", "About the trees...", "About the dew...", "About the grass...", "About the song of the birds..."; "About the wall...". And it is a pity but we can not know proceed to a close analysis of these texts!...

Sensitively from about the same epoch, it is the *Delightful Wood,* which is, in a considerable part of it, a version of the *De vita Solitaria,* by Petrarch, which, nevertheless, would come to be printed by appointment of queen Dona Leonor, wife of King John II, in the Lisbon printworkshop of Hermão de Campos, in 1515. It is a dialog and its main participant is a certain Dom Francisco, representation of the very Petrarch, who goes on talking with Saints, other figures from the Church, with allegories or with famous figures of Antiquity, not only female, but also male, among them, once more, Cicero and Seneca, about several moral, theological, doctrinal or cultural questions. In this moment, we are less interested in its content, than in the resort to the allegory of the garden. Without a longer for more, I leave you only with the example of the environment of the "floral" description of the allegory of Charity, which I take out from Chapter V: "And we arrived to a long orchard of very beautiful trees, which had lots of fruits of very different species; and there we could find many fountains of very clear water. And around a very pleasant fountain, there was a vine, loaded with white grapes; and under that vine, it was a very pleasant maiden of great elegance; and she was dressed with green clothes, and golden crosses in them, in such a large number that they covered her all. And on her head, she brought a golden wreath with some precious stones, called zircon; and in one of her hands she brought a very green olive bunch with ripe olives; and in the other hand, a golden little box..."[29]

The garden still went on alive in the medieval imaginary and in the imagetic of the Portuguese literary production or known in Portugal during the Middle Ages. And when, centuries afterwards, the romantic revivalism, in its search for the national past, came at its encounter, it had a large field to explore, such as Alexandre Herculano would do.

If the allegorical-religious meaning had no longer its opportunity, neither its actuality, the same can not be said about the love themes. Please, allow me, then, that I being in this place may come to the end with a text of a very rich semantic and poetic content, yet of a very medieval mark.

We are in 1527. To Coimbra, had come to do the first census of the population known in Portugal, Anrique da Mota, a poet largely represented in the *General Song-Book* published by Garcia de Resende, in 1516. Certainly knowing the rich tradition of the theme of Inês de Castro, to which the very Garcia de Resende had given a larger diffusion with the poem dedicated to the death of the one who "after dead became a queen", he let himself be tried by the legend, already transformed in a myth, in a poem under the form of a vision. And he wrote

---

[28] Bertil Maler, *Orto do Espooso*, texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV, ed. crítica com introdução, anotações e glossário, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, p. 14.

[29] Augusto Magne, *Boosco deleitoso*, edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950, vol. I, p. 15.

a text, in prose and verse, where he tells that in a certain day, going out, he felt he was being carried away by an invincible force, until the horse let him in a place where he was given the opportunity to see this picture: "And in a small space (the horse] put me at the door of a great and very magnificent palace, where there were lots of pipes, from which flowed a very clear and fresh water, that came from very high walls into three tanks and fountains, that were in the palace and in the gardens, from which were watered the very green orange trees and many other trees of spine; those gardens were pleasantly paved with very beautiful tiles and zircons, and had gutters, through which the water flowed, giving them an immense perfection and grace.

Among a quarter of the garden, in the middle of fresh orange trees and roses, that here there were, there was a very pleasant scent that from them was coming; then I saw a very gallant and beautiful maiden...[30]"

She was Inês de Castro. She walked almost on the same ground where we are and the pipes that take the water, in which she mixed her tears of love, were probably the same that Professor Cristina Castel-Branco at the right moment recovered for the reconstitution of a garden that crossed the History with the perennial statement of the spiritual and affective life of mankind, and, in our case, of the Portuguese sensibility in its European context. So, my notes, by chance, loose in appearance, that I brought you here today do not intend more than to provoke the attention of the researchers, mainly the younger, for this reality, not yet so well known.

[30] The text belonging to a codex of Manisola Library, today in the Public Library of Évora, was published by Eugenio Asensio in *Estudios Portugueses*, Paris, Centro Cultural Português, 1974, p. 37 e 58.

The Mediterranean garden in the Middle Ages

Mariella Zoppi

More than a romantic point of view about the gardens in the Middle Ages, I would like to present a perspective of the Mediterranean garden as the result of the "contamination" between the knowledge and life-style of three great civilizations.

To understand the idea of the Mediterranean garden around the year 1000 it is necessary to address three different cultures: the Roman, the North-European and the Islamic cultures. In our analysis, it is also useful to remember three historical events: the fall of the Western Roman Empire (467) and the invasions of the People of the North; the existence of the Eastern Roman Empire (Byzantium) and the Arab conquest of the Mediterranean area (712-1492).

It is well known that the Mediterranean area has represented a geographical context where different cultures have merged throughout the centuries. Phoenicians, Egyptians, Etruscans, Greeks, Carthaginians and Romans have left signs on the Mediterranean coasts tracing back to their economical and cultural exchanges. The highest example of this melting-pot of cultures is to be found in the Hellenistic Ages, when the same features are present in all the territories dominated by Rome.

The end of this homogeneity coincides with the 5th century when the North-European peoples conquer the South of Europe and superimpose their concept of aesthetics, their traditions, and their religious and social organisation upon the local populations. Moreover, after the death of Mohammed, the Muslims conquer the North African lands, Sicily, Spain and Portugal. Their influence is very marked in the sciences, arts and architecture: the Monreale Duomo, in Palermo, is one of the most important examples, like the Alhambra or Generalife in Granada. They are also able to modify the culture and the landscape: Sicily which was till then the Roman *granary,* becomes "a garden" of oranges and lemon-trees[1].

At the same, when the Roman civilisation merges with the Arabian culture, the Christian crusades bring Latin traditions and architectures into the Middle East. It is possible to say that

[1] D. Jacquart, *L'Epopèe de la science arabe*, France, Gallimard ed., 2005.

1. Saint Altus.

all the Mediterranean coasts are involved in a "new" humanistic, scientific and technological culture: it is the result of a big "contamination" between knowledge and life-styles.

A peculiar proof of these contaminations is the interpretation of the garden throughout the Middle Ages. In the 5th century, Europe is overwhelmed by the pressure caused by the Germanic peoples; a tangle of peoples and wars within, which laid the foundations for the birth of a new civilization still characterized by some elements of the Roman culture, like the language. In fact, the Latin, along with the Greek, is present until the 12th century and guarantees an ideal continuity with the ancient world.

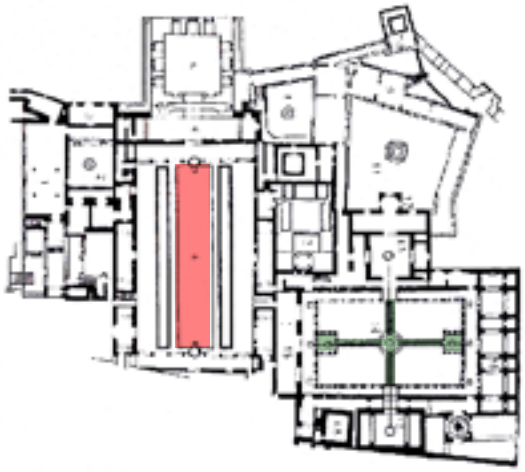
People conduct mostly a very poor and rural life, almost at subsistence level, in the countryside where the cultivated lands are being invaded by forests. In this context, deforestation becomes an extremely important action to the point that first Saint Altus and then Saint Fiacre, in the 7th century, achieve holiness for having cut down a forest to make a garden.

During this period, especially between the 5th and the 10th century, there are relatively few descriptions of gardens; however, it is possible to infer a "new" idea of garden from the documents available, which is based on four main elements: the enclosed space (*hortus conclusus*); the presence of water (running water, fountain or basin); the richness of decorations (statues, pavilions); the fullness of plants and flowers (colours and scents)[2].

We can easily compare the same elements in the Roman and in the Islamic culture. Starting with the Roman *euripus*, it is possible to observe the same features in both Coimbra and Pompeian houses. A comparison can also be made between the basin of the Adrian Villa in Tivoli and the large water pool of the Taj Mahal in India or of the main Mosque in Damas.

2 M. Zoppi, *Storia del giardino europeo*, BA, Laterza, 1995, pp. 16-20.

Roman garden



Oriental garden

2. Roman and Oriental influences.

Moreover, the enclosed garden, the *patio*, is very similar in Pompeii and in Syria: the same effect, created through the use of plants, flowers and decorations is perceivable in a house in Pompeii and in a garden in Kabul or Persia[3].

Cloisters, similar to the houses *patio*, are present in the convents and in the abbeys: the "rule" of Saint Benedict of Nursia (480-543) is, as everybody knows, *ORA ET LABORA* (pray and

3 L. Zangheri, B. Lorenzi, N. M. Rahmati, *Il giardino islamico*, FI, L. S. Olschki ed, 2006.

3. Myztic Rose.

work); in other words "spend your time in manual, contemplative and intellectual activities"[4]. The Latin culture persists in the convents, where the great classic authors such as Cato, Varro, Columella, Pliny the Elder (*Naturalis Historia*) and Palladius (*De Agricoltura*) are studied and copied. In this context we can suppose that the structure of the Roman garden is still in use.

The scholars are religious people who travel throughout Europe and act as a link between the Roman Church and the Courts of the Peoples of the North. Many of their writings concern plants and flowers. In poetic verses Venantius Fortunatus (530-609) describes the gardens of the towns of the Franks and Goths and the flowers sent by him, when he arrives in Poitiers after many journeys, to Radegund, the widow of Clotaire I, with these words: "I cannot send a scented plant as dark as the violet". Fortunatus also describes a bouquet of roses sent to another queen, Ultragoth, widow of Ciliberius I, as "magnificent in their redness". Alcuin (735-804) also describes then "*lilia cum rosulis mixta rubris*" (red roses and lilies). The Venerable Beda (673-735), from Brittany, also depicts in detail the "lilies of Our Lady". On the other hand, he also provides more pragmatic information when reporting on the "*segmenta ultra marina*" (i.e. on the seeds to be found in the continent)[5].

A wide variety of information can be extracted from the *Capitularis de Villis et Curtis*, a very famous census of the plants cultivated at that time, compiled by Benedict of Aniane for Carolus Magnus. This document describes a list of 73 herbs and 16 trees that the King would have liked to be planted in his estates. Benedict of Aniane provides us with a wealth of information of useful and ornamental flowers like the white lily (*Lilium candidum*), the rose (*Rosa gallica et alba*), the poppy (*Papaver sonniferum*), the camomile (*Chamomilla matricaria*), the sage (*Salvia virdis*) and the mallow (*Malva Silvestris*).

But there is another main source of information: the poems. In the *Roman de Tristan,* there is a description of the garden near Isolde's rooms: in a miniature portraying this garden, we can see the presence of water (a little basin and the two streams), the flowers (maybe red roses), the

4 M. T. Haudenbuorg, *Les Jardins du Moyen Age*, France, Perrin, 2001, pp. 33-62.

5 J. Harvey, *Medieval Gardens*, London, B. T. Batsford Ltd, 1981, pp. 6-17.

green tree and the surrounding wall. A magical fountain is present in the *Roman de la Rose* and in the garden**:** "without the door/ of paradise the blest, I ween/ No sight more beauteous may be seen/ Than this brigth well. The gushing source/ Springs ever fresh and sweet. Its course/ It takes through runnels twain, full deep,/ And broadly trenched; it knows no sleep/ By day or night, for ne'er 'tis dried/ By wasting drought of summer tide,/ Nor hath stren winter's iron hand/ The power to make its waters stand/ Immovable, but out its waters stand/ Immovable, but out the ground/ Its babble calls, the whole year round/ Close, tender herbage, which doth push/ Uncesingly, strong, thick and lushc" and "Within the glades spran fountains clear;/ no frog or newt e'er came aner/ Their waters, but neath cooling shade/ They gently sounded. Mirth had made/ Therefrom small channelled brooks to fling/ Their waves with pleasant murmuring/ In tiny tides. Bright green and lush,/ Around these sparkling streams did push/ The sweetest grass (...) (and) The violet, sweet of scient and hue,/ The periwinkle's star of blue,/ The golden kingcups burnished bright,/ Mingled with pink-rimmed daisiees white,/ And varied flowers, blue, gold, and red,/ The alleys, lawns and grooves o'erspread.[6]"

From this information, we can say that there are relatively few plants known and utilized in this period: basically they are the same as the ones known by the Romans.

The reign of Carolus Magnus marks a short interval of secular culture before the year 1000. Thereafter, life resumes in the convents as shown by the cartographical document of the abbey of Saint Gall dated between 816 and 836. The drawing is very important as it provides an understanding of the allocation of the spaces, as well as the indication of the three types of gardens (cemetery, *hortus conclusus* and *herbularius*) and of the lay-out of the cloister.

The knowledge becomes increasingly consolidated as exemplified by the fact that in 10th century we find the first new scientific books: *Hortulus* or *Liber de cultura hortorum* which is a 444-verse poem of Walafrid Strabo describing agricultural practices; the unique *Vocabolarium* by Aelfric Bishop (995) reporting the translation from Latin to English of over 200 names of herbs and trees[7]. However, the widespread interest for plants and herbs is mostly exemplified in the 10th century by the famous and beautiful *Tacuina sanitatis*: texts, with illustrations of plants and their utilizations for medical treatments, decorations and cuisine.

Byzantium is the capital of the Eastern Roman Empire: its laws and its culture are dominant in the Mediterranean area. The emperor Costantinus Porfirogenitus writes, in the 10th century, a fundamental book on agricultural and botanical sciences: *Geoponica*. This treatise covers issues related to the usefulness, the aesthetics and design of landscape. *Geoponica* has had a great influence in the following centuries, as shown for example by its translation in Italian done in Venice five centuries after its appearance (1549), under the title *De notevoli et utilissini ammaestramenti dell'agricoltura.*

As already mentioned, at the beginning of this paper, the South of Europe lives together in this period with the Arabian culture and the idea of the garden is enriched. As is widely known, the garden in the Muslim religion is a metaphor for Heaven, but not a spiritual heaven: a very tangible and earthly heaven. It is the place where we can enjoy sensual happiness under the shadows of young evergreen trees waving in the gentle wind. There the water refreshes and

---

6 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, XV century, illustration no. 62: "Amant contemplant le reflet du rosier dans l'eau de la fontaine", in M. T. Gousset, Eden, Bibliothèque de France, Albin Michel ed., 2001. See also page 38 and pp. 50-51.

7 J. Harvey, op. cit., pp. 27-36.

4. Pre-Renaissance Garden.

revitalises, running in perfect harmony with the four sacred elements of nature (earth, air, fire and water)[8].

This contamination exemplifies the birth of the *new* Mediterranean garden. It is possible to find this combination of features even today: I am thinking of the theories by Nicolau M. Rubiò i Tuduri and his *Latin Garden*, but also of the gardens by Forestier or the contemporary experiences presented by Michel Racine earlier this morning.

In this brief historical account, we have reached the great changes of the year 1000. Changes occur in politics, with the evolution of the feudal system, in economics, with an increase in trade, in agriculture, with the advent of the mould-board plow, in demography, with an increase in population growth, in cultural exchanges and in scientific knowledge.

8 M. Zoppi, op. cit., pp. 24-29.

5. Pleasure garden:

We study in the Convents, but also in Cathedrals' libraries and universities**:** this means that we also study in the towns.

The Cistercian abbeys represent in this period an important example of social, cultural and economic organization. The founder Saint Bernard of Clairvaux sees the garden as the place for the healing of both the body and the mind: there is a garden of flowers for the church and a garden of herbs for food and treatment. The garden also hosts a fountain to refresh the soul. This is the application of the model described for the abbey of Saint Gall, as mentioned above.

The garden is increasingly the place for spirituality and mysticism, as exemplified by Richard of San Victor writing in the 12th century. "The garden is the soul where virtues and spiritual desires can be grown as plants and seeds".

The flower most loved is the rose: sacred to Venus in ancient times, in this period the mystical rose symbolises the Church. Dante Alighieri in his Divine Comedy represents Christ and the Holy Trinity sitting in the centre of a white rose surrounded by angels[9]. In particularly the snow-white rose symbolizes the idea of purity, and thus the Holy Virgin[10].

In many miniatures the Virgin sits in a garden enclosed by a double fence: while one is a hedge of flowers (generally, composed by roses, red like the Christ passion and white like the purity of Mary), the other is more protective, a high surrounding wall. This is the real *hurts concuss*, the cloister, the mystic space.

On the other hand, the real garden, like the garden of Isled, is part of the castle. It is still enclosed, but it is joyful and linked to the facts and delights of life: there are plants, flowers and a fountain: a setting in which people engage in conversation, have a good time and play chess. These are the scenes of a "gallantry" and romantic life as described in the *Chanson* and in the novels. In this respect, we can refer to the *Chanson de Roland* or to the *Roman de Erect ET Enid* where the orchard becomes a new Eden garden, a true earthly paradise. In the *Roman de la Rose* there is a description of a peculiar orchard comprised of Oriental plants (e.g. date palms, peach-trees, and alder) and autochthonous plants (e.g. hazel trees and chestnut trees), surrounded by high walls. In this orchard, the weather is mild, the animals are docile, the flowers are scented (roses, violets, carnations, but also mint, fennel, and cinnamon) and there is always a stream and a pergola: these are the elements that embellish the environment and create shade, cool breeze and suitable romantic atmosphere for the love story of the characters. These are the main features of the Mediterranean garden.

Gardens are present inside the walled towns, and cultivated lands are outside the towns. The same towns are changing: there are changes in the people's approach to life, the fear of living is now far. There are changes in the mobility of people, goods and money; the national languages are defined, and the arts are now flourishing.

We have the first description of urban gardens: Hugh of Saint Victor (1078-1141) describes Paris with beautiful gardens full of trees, flowers, and a green lawn; and not long after, William FitzStephen, in his "Description of London", reports that there are public gardens with walks shaded by trees, frequented by youths walking to enjoy the fresh air. The promenades appear in Paris, Wien and Madrid.

We are at the dawn of the Humanism and of the Renaissance.

---

9 A vision from *The Divine Comedy* of Dante Alighieri, xxxi Canto (8th century): "In fashion then as of a snow-white rose/ Displayed itself to me the saintly host,/ Whom Christ..."

10 *A Medieval Flower garden*, San Francisco CA, Chronicle Books, 1994.

Interpretations of Hungary's medieval gardening during the nineteenth century

Kristóf Fatsar

The title of this paper suggests that in the age of romanticism, the rediscovery of the Middle Ages included their period gardens as well, but this is only partly true. The main reason is that even now we know little about the Hungarian medieval gardens and this knowledge was far shallower a few hundred years ago. The facts, therefore, were replaced by fantasy. However, let us take a look at what our romantic ancestors could be possibly thinking.

Magyars, as pagan Hungarians are called, arrived to the Carpathian Basin in 895 after a centuries long journey from the centre of Asia[1]. They were nomadic people, active in raising livestock, not accustomed to field cultivation. Their knowledge of plants can be traced to their religion. Magyars worshipped some trees as totemic objects. Encounters with the Western tradition of garden art do not seem to have had any effect on them.

These encounters were occasional but rather systematic. Magyars' auxiliary activity to raise their income was driving campaigns against the Western part of Europe. During these "Grand Tours" they visited mainly rich cities and monasteries, among them St. Gall in 926, that serves as another topic of this conference[2]. Although they had direct acquaintance with the up-to-date horticultural mastery, they did not show interest in adopting them. The robbery campaigns were finally halted by the battle of Lachfeld in 955, and subsequently the Magyars practically stopped leading expeditions to Western Europe.

After a few decades, King St. Stephen won the leadership of the Magyars and crowned himself as a Western monarch in the year 1000. He was raised in Christianity, and he forced the nation to follow his example. Every ten village had to build a church, but the spread of the new faith was not an easy process of course.

The quest for bonds with the Western world was initiated during the reign of Chief Géza, father of Stephen. He was the founder of the first Roman rite, i.e. the Benedictine monastery, in 996. The monastic order gained more and more influence through the growing number of

---

1 Miklós Molnár, *A Concise History of Hungary* (Cambridge 2001) offers more about the historic background.

2 See Eeva Ruoff's article in this volume.

1. König – Esztergom.

Western monks in the country, and helped not only in spreading the catholic faith but also in importing new ways of husbandry. Despite this fact, we hardly know anything about the monastery gardens from the early centuries of Christian Hungary. The names of the cultivated plants as well as the phrase "garden", can be traced in many documents, lacking, however, a more precise description of their nature and location.

The example of settling down was not popular at the beginning. Even St. Stephen himself stayed in the traditional Magyar tent from spring to autumn. He used his Western style palace in Esztergom for courtly representation only[3]. There are not any accounts of secular ornamental gardens, not even around the royal court, during the early history of the Kingdom of Hungary. Nevertheless, it can be justly believed that the monks of Western origin tended to create some kind of fine gardens within their monasteries, although we do not possess any evidence to this from the first centuries of monastic activity in the country.

However, we do have evidence of such gardens from the first half of the 13th century, regarding both secular and monastic gardens. The Dominican nunnery of the Margaret Island was created then, and the exact locations of its gardens are well known, but regretfully not their structures. This architectural ensemble shall be quoted later on concerning romanticism of the 19th century.

The first secular garden is another well documented one. Well, the creation of this garden is also connected to a cleric, not less than the primate of the country, Archbishop Robert. Robertus Leodiensis originated from Liège (today Belgium) and became the highest rank member of the Hungarian clergy, archbishop of Esztergom. Not far from his residential city, on an island of the Danube, he created his summerhouse and its garden between 1226 and 1239, a place where the king was also hosted from time to time.

---

3 On the history of architecture see the comprehensive work *The Architecture of Historic Hungary*, Dora Wiebenson and József Sisa (eds.), Cambridge MA – London, 1998.

2. Vértesszentkereszt nave.

3. Vértesszentkereszt sanctuary.

The resort place had been known from documents before the archaeological excavations started in 1959. The garden included a grid of fruit trees, mainly peaches. The rows of trees stretched in parallel and perpendicular ways in relation to the summerhouse, separated between 3 and 3,5 meters from each other. The roughly one cubic meter hole for their roots was filled with dark fertile soil, a far richer medium than the surrounding pebble ground. The garden was intended to be also useful, not merely beautiful, following the gardening principles of the time.

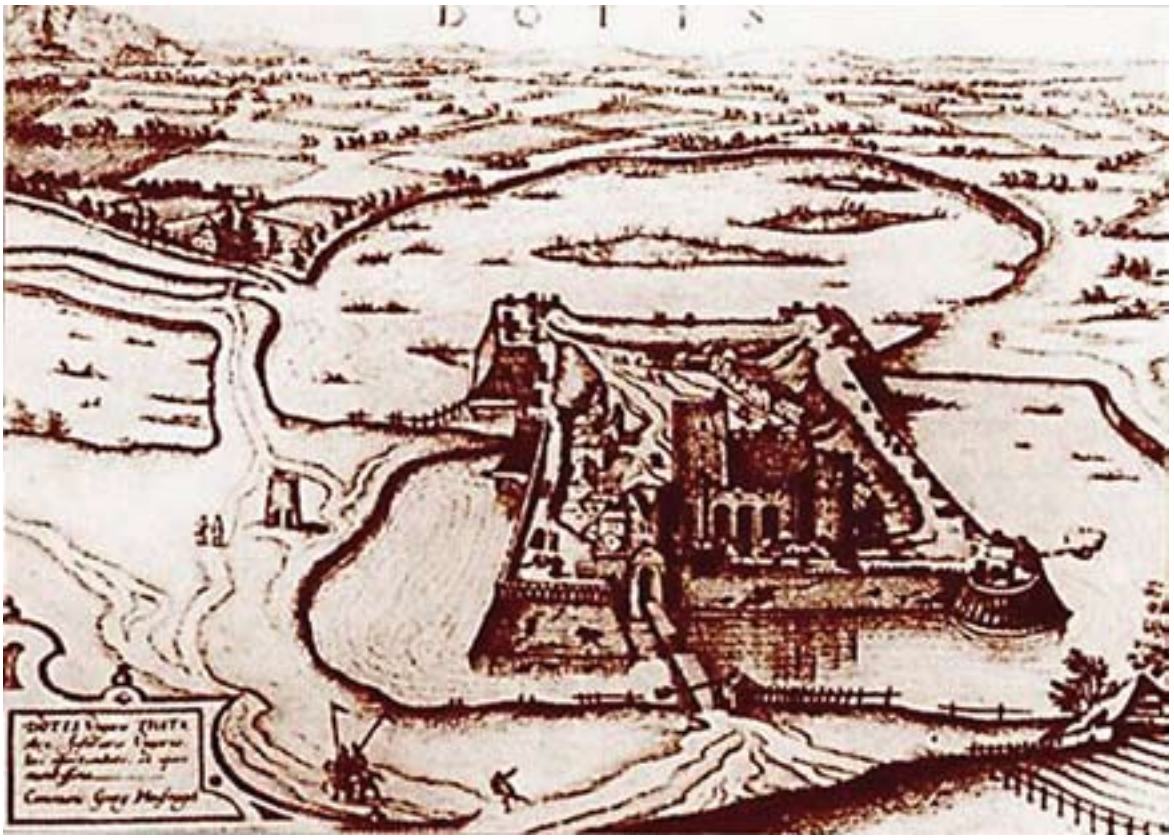
In the meantime, the Hungarians replaced the worship of holy trees with the respect for the meaningful plants of Christendom. A fine example of this is the legend of St. Elizabeth of Hungary. The saint has performed charity since her very early childhood. Her activity was not always welcome by some members of the family. Once she was caught while bootlegging bread out of the palace for the poor. When asked she claimed that she was carrying roses and the breads turned into roses when she had to show the contents of her apron. Some say that the miracle happened to her in Hungary, others claim it was already in her new home, Thüringen[4].

The miracle stayed in the family, as the same legend is connected to her great grand niece, St. Isabel of Portugal. The Holy Queen of the Portuguese was actually named after St. Elizabeth of Hungary, but is better known today by the Iberian form of the name. Isabel is very much tied to this very place of the conference, as you know from another paper on the history of the gardens around Quinta das Lágrimas[5]. She was founder of the nearby nunnery of Santa Clara-a-Velha, where she was also buried.

---

4 János Géczi, *Női szentek és a rózsa (Female Saints and the Rose). Eső*. Irodalmi lap. VII. 4. (2004. tél)

5 See Cristina Castel-Branco's article in this volume.



4. Houfnagel – Tata around.

The Hungarian royal princess, St. Elizabeth spends only her early childhood in her native country. As she was chosen to be the future wife of the landgrave of Thüringen, she was also taken and raised there. Nevertheless, she was also well-respected in Hungary. The landgravine widowed very soon and became a Franciscan tertiary. She was highly esteemed during her whole life as a person of sanctity. She was canonised four years after her death and the Emperor Frederic II himself, put his imperial crown onto her body on the altar during the solemn process. The new king, her brother, initiated her admiration in Hungary, building a chapel dedicated to her, which was spread throughout Europe by the Franciscans.

St. Elizabeth's niece, her royal brother's daughter, has been elevated to altar too, but on a much later occasion. Her name is Margaret, after whom the Margaret Island of Budapest was named. In earlier times, the island was originally for the quarantine of lepers, but was partly given to a Dominican nunnery that was founded in the interest of the king's daughter. Margaret spent her almost entire life on the island as a nun and her legend says that she took part in the hard labour of gardening as well. After her death, she almost immediately found her place in the Dominican hagiography, although her sanctity was recognised by the church as late as the middle of the 20th century.

Not much more data is available from the later times of the medieval periods. We only know descriptions of ornamental gardens from the second half of the 15th century. They are from the reign of king Matthias Corvinus who developed the first renaissance court outside Italy and invited artists and intellectuals, mainly of Florentine origin, into the country. The foreigners, courtesans and ambassadors, praised the richness and delicacy of the royal residences and gardens. Although the renaissance style did not become widespread in the coun-

5. Civertan – Tata castle.

6. Tata, castle

try, it was not an isolated phenomenon either. However, we do not know of other gardens that could be theoretically reconstructed, besides the royal ones.

It can be guessed from the aforesaid that the information on the medieval gardens of Hungary is very limited. In the age of romanticism the legends substituted the scholarly knowledge. The respect of the Hungarian saints was strongly connected to the national romanticism and even to garden art of the time.

The adoration of the native saints increased during the baroque period. The phenomenon had political background and was connected to the struggle for independence. It rooted in the centuries old history of the country.

Following the 1526 tragic battle against the Ottoman Empire, on which occasion even the king remained dead on the field, the country became defenceless. Part of the already divided nobility supported a national king, another faction was for electing the Habsburgs who had justifiable claim for the Hungarian throne. Naturally, the Habsburgs, who already gave emperors for the Holy Roman Empire, won that fight for power. During the following almost 400 years the foreign Habsburg dynasty ruled Hungary, right until the end of the First World War. This fact had very unfavourable consequences for the country. Hungary was more or less a colony until the last third of the 19th century, when the so-called Compromise between the king and the nation led to the foundation of the Austro-Hungarian Empire.

Despite the fact that the allied European forces liberated the Turkish-occupied third of Hungary, the country became more exposed to the increasingly absolutistic reigning monarch. The respect of the Hungarian saints was a rather innocent way of expressing the desire for independence. It was a distant look back to the glorious past when the country was a strong and independent state, reigned by native monarchs, and last but not least the nobility had more constitutional rights.

The majority of the Hungarian saints are from the first dynasty that died out in 1301. Their statues can be found on the altars of many 18th century churches, although they were not really accepted as titular saints of new foundations. The turn to the Middle Ages can be traced in the earlier times of the English gardening movement. Just like elsewhere in Europe this can be pointed out best in the fashion for ruins but their popularity sometimes hid a political touch.

The English landscape garden is full with hints for liberation but in Hungary[6] this did not have a critical aspect of the society. The opponents of the current social arrangement of Hungary were almost non-existent in the country. Only the French revolution had impact on an isolated small group of intellectuals. The desire for liberty meant only a wish for national independence.

The respect for medieval objects was strongly related to the memory of the once independent image of the nation. The formerly abandoned or even deliberately destructed medieval ruins became treasured historic monuments. The medieval churches and monasteries destroyed during the Turkish occupation were previously exploited as quarries, both by the newly settled local villagers and their landlords. By the end of the 18th century the idea of monument conservation earned field.

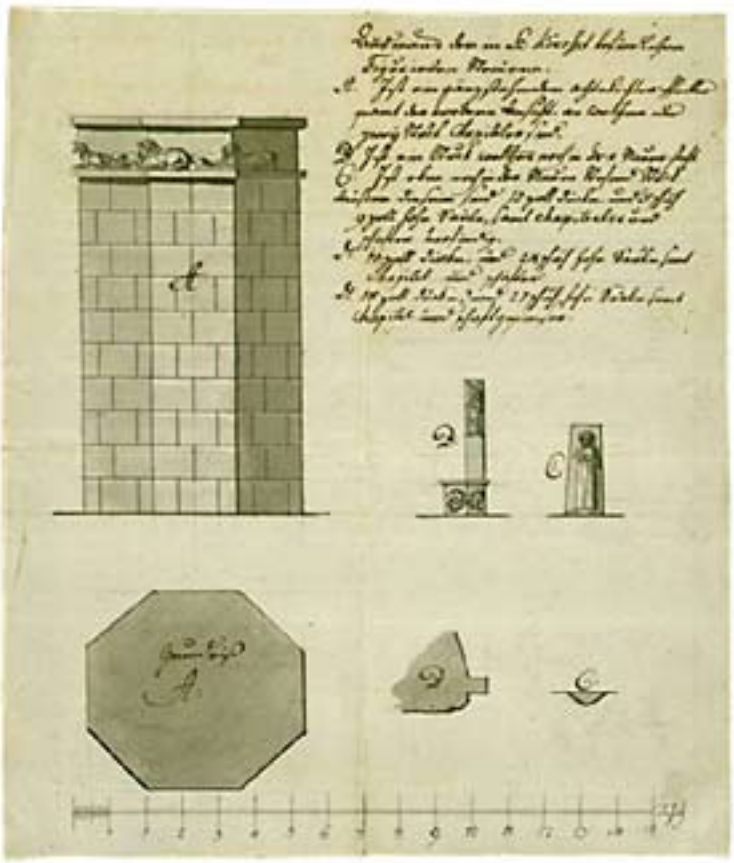
One of the most exciting examples, worthy of international recognition, is related to the most important early English landscape gardens of the country. The history of the count Ester-

---

6 Géza Galavics, *Magyarországi angolkertek.* (English landscape gardens in Hungary) Budapest 1999, is the most recent and comprehensive overview on the topic.

7. Csákvár, Diana Gate.

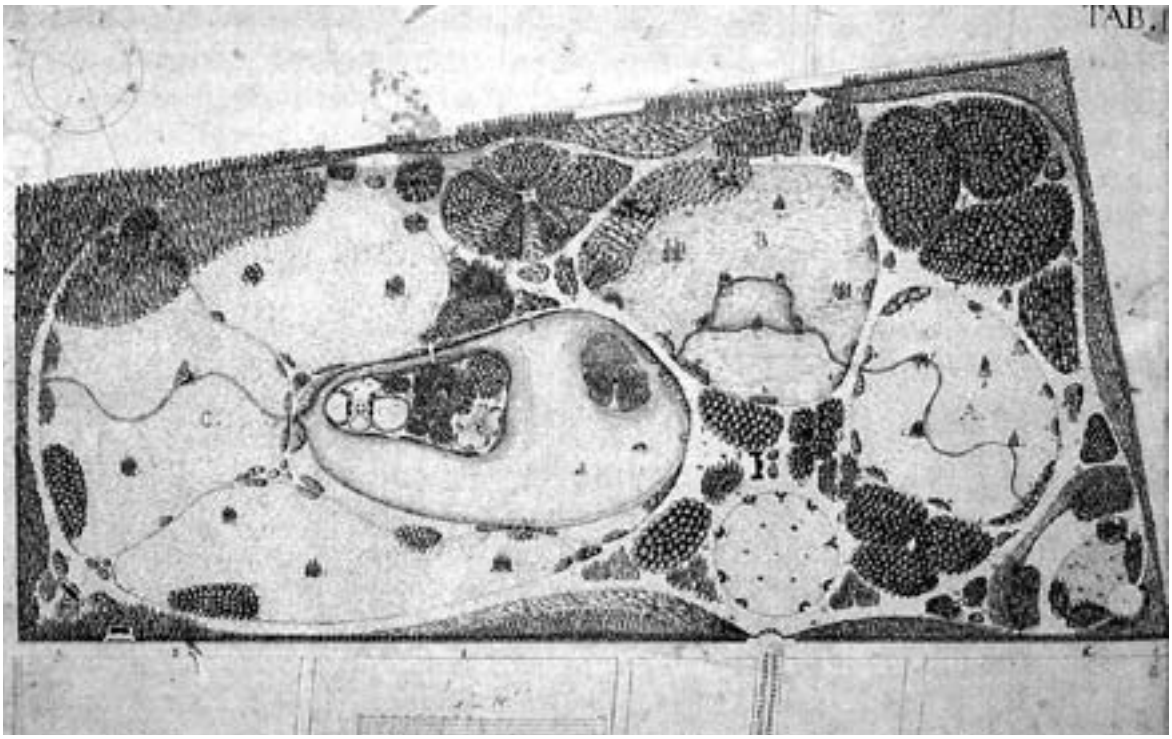
8. Csákvár, pillar survey:



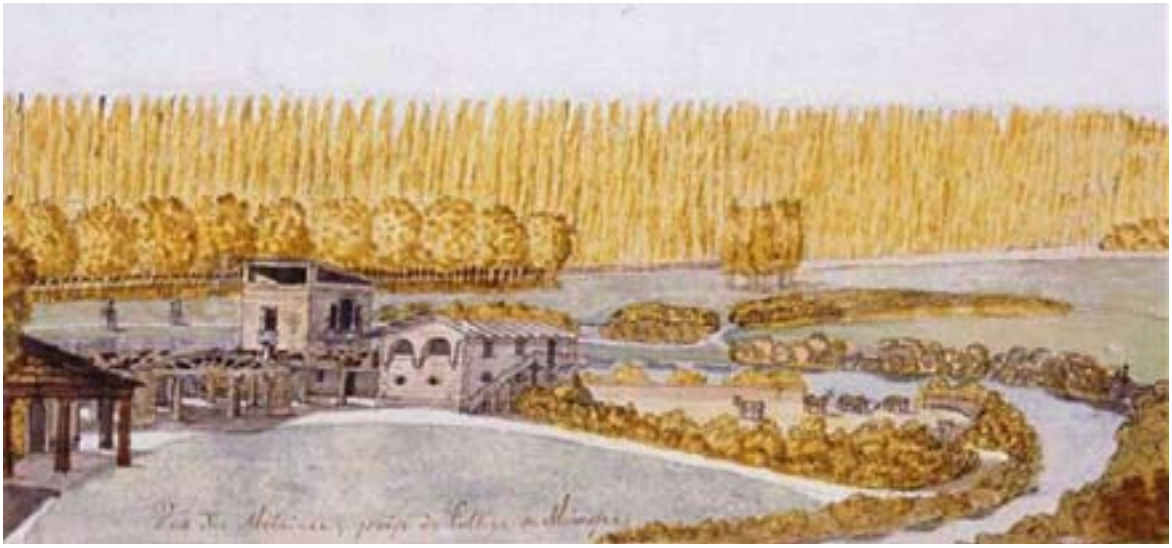
házy gardens of Tata and Csákvár started around 1780. The two Esterházy brothers established their estate centres and the castles in them, surrounded by gardens. The history of the two gardens is interwoven and they show not only similarities but significant differences as well. In the early period the gardens were created in the irregular style dominated by serpentine roads. Many details of the gardens show a deliberate move for leaving behind the baroque forms of gardening. The popularity of large number of edifices originated from the rococo and remained an important feature. The usual exotic buildings were complemented by a number of gothic revival structures. These edifices were erected using the stone material of the 13th century Benedictine abbey church and monastery of Vértesszentkereszt. For this reason they had to forbid the local inhabitants to quarry and use the ruin of the monastery for their own purposes.

There is a basic difference between the characters of the edifices created from the carved medieval stones in the two gardens. The stones were used to construct a ruinous church, evoking a three nave basilica. The use of additional elements and ancient Roman stones gave a joyful and less serious appearance to the structure. According to tradition, it was designed by Charles Moreau and created a couple of years later than the gothic revival edifices of Csákvár.

The alteration of the Tata castle is also attributed to Moreau. Originally built by Sigmund of Luxembourg in the first quarter of the 15th century, the castle survived the Turkish occupation in a rather good condition due to its military importance. This was lost by the 18th century, but it became a very picturesque element in the landscape garden. Moreau, similarly to the ruinous church, solved the task in a very playful manner by adding terraces to the building and reshaping its originally strict and military character. The castle was already surrounded by the dwelling houses of the town, therefore landscaping in the close environment could not be an issue.



9. Nebbien – City Park.



10. Nebbien – City Park, Farm 1.

11. Nebbien – City Park, Farm 2.

As it was previously mentioned, the medieval-looking structures of the Csákvár garden[7] were created a few years earlier in the middle of the 1790s, based on the concept of Pietro Rivetti, an Italian born painter. Rivetti carefully surveyed the ruins of the Vértesszentkereszt abbey and chose the stones that he wanted to use in the garden. Rivetti made the original structures transferred to the landscape garden. One of the edifices formed a gate that was originally a section of the nave of the abbey church. Although a garden gate cannot be as high as a church nave, it came useful to give the illusion of time passing. The pillars of the structure were reconstructed shorter than in the original church, so the low capitals suggested that the dirt filled up the environment during the past centuries. Indicating the cruel march of time with such a solution is well known in garden history.

The creation of the gate undoubtedly respected the original structure, but in the case of the other gothic revival edifice we even have strong proof of that. The survey drawing of an abbey church pillar came down to us. The drawing recorded other richly carved stones for future use that were still in the wall in situ. The pillar was dismantled and then reconstructed at a termination point of a garden vista. It was topped with an extension with the other recorded statues embedded into it.

---

7 On the history of the garden see József Sisa, *A csákvári Esterházy-kastély parkja (The park of the Esterházy chateau of Csákvár) Művészettörténeti Értesítő* XLVI. (1997) 3-4, pp. 147-179.

12. Margitsziget Buda.

It is clear that the motivation behind this action was of a conservationist one. The respect for the past included another aspect, namely appreciation of the aesthetic values and an effort to safeguard them (only old photographs can give you an idea about the two structures, because the national monument conservation agency made them dismantled and destroyed around 1950, in order to take the valuable medieval stones into museums; some of the stones used in Csákvár were later taken back to the original abbey church that suffered a partial reconstruction by the same national institution; the abbey is located in a remote forest open to vandalism).

Curiously enough the Turkish-like edifices of those landscape gardens show medieval forms as well. It is not an unusual phenomenon in Europe since the architecture of the Ottoman Empire was not much known in that period. In Hungary, on the other hand, there still are monuments from the time of the Turkish occupation, therefore ready to examine and to copy. It seems that acting on the Western architecture was more important than authenticity of the garden buildings.

Recalling the sense of medieval times during the age of romanticism was a commonplace in Hungary just like in other European gardens. Medieval-looking edifices usually played only a partial role in the whole, for example, in one of the emblematic creations of the early landscape gardening movement. This is the garden of Hotkóc[8] described by Ferenc Kazinczy as part of a short treatise on landscape gardening, a very influential writing of the time. The role of Kazinczy in Hungary can be compared to Goethe's in Germany and to Rousseau's in France. Despite his writing, we do not know about the landscaping around the medieval-like structures of the Hotkóc garden.

8 Today Hodkovce in Slovakia.

13. Margitsziget ÓBuda..

We do know, however, about the environment of the medieval buildings of the City Park of Budapest. Pest City Council announced a competition in 1813 for the designing of a public park for its citizens in a certain piece of land at the outskirts. The competition was won by Heinrich Nebbien who followed the idea of creating a so-called national garden. The concept was already suggested by Bernhard Petri for the emperor in Vienna a few decades earlier. The national garden was intended to be a place for the expression of patriotic feelings as a kind of open-air gallery where statues were to be erected to the memory of the most important personalities and actions in the history of the nation, similarly to the Temple of British Worthies in Stowe.

During this period Hungary started developing rapidly. There were movements for buying local products to help the depressed Hungarian industry, founding national institutions for the cultivation of sciences and culture, and other important actions to catch up with the rest of the continent. The German born Nebbien recognised the wind of change very well and refreshed the concept of the national garden. He designed a medieval farm in the park as part of the overall plan. It was a group of economically useful buildings for cattle. The surrounding of the farm was very plain and simple, matching with the intended use of raising livestock. The environment followed the needs of the agricultural use and did not contain any ornamental element.

The critical historic approach just started to be employed in scholarly thinking based on the ever better understanding of archival sources. All this was not against the strong respect for the native saints and their romantic appreciation in the 19th century. The growing admiration of St. Margaret was connected to a landscape garden of outstanding value.

As mentioned earlier, it has always been known that the Margaret Island of Budapest was the home place of St. Margaret, but there were no remains left by the 19th century to support

this belief. The capitol leased the territory from the state at the end of the 18th century to present it to the Palatine, the viceroy of Hungary. Although the Palatine from 1795 up until 1847 was Archduke Joseph, a younger brother of the Habsburg king, he enjoyed immense popularity due to his active involvement in reviving the country. He actually replaced the king in the thoughts of many Hungarians instead of simply representing the monarch. The nation could not recall a time when her monarch resided in the capitol of the country and Joseph did so.

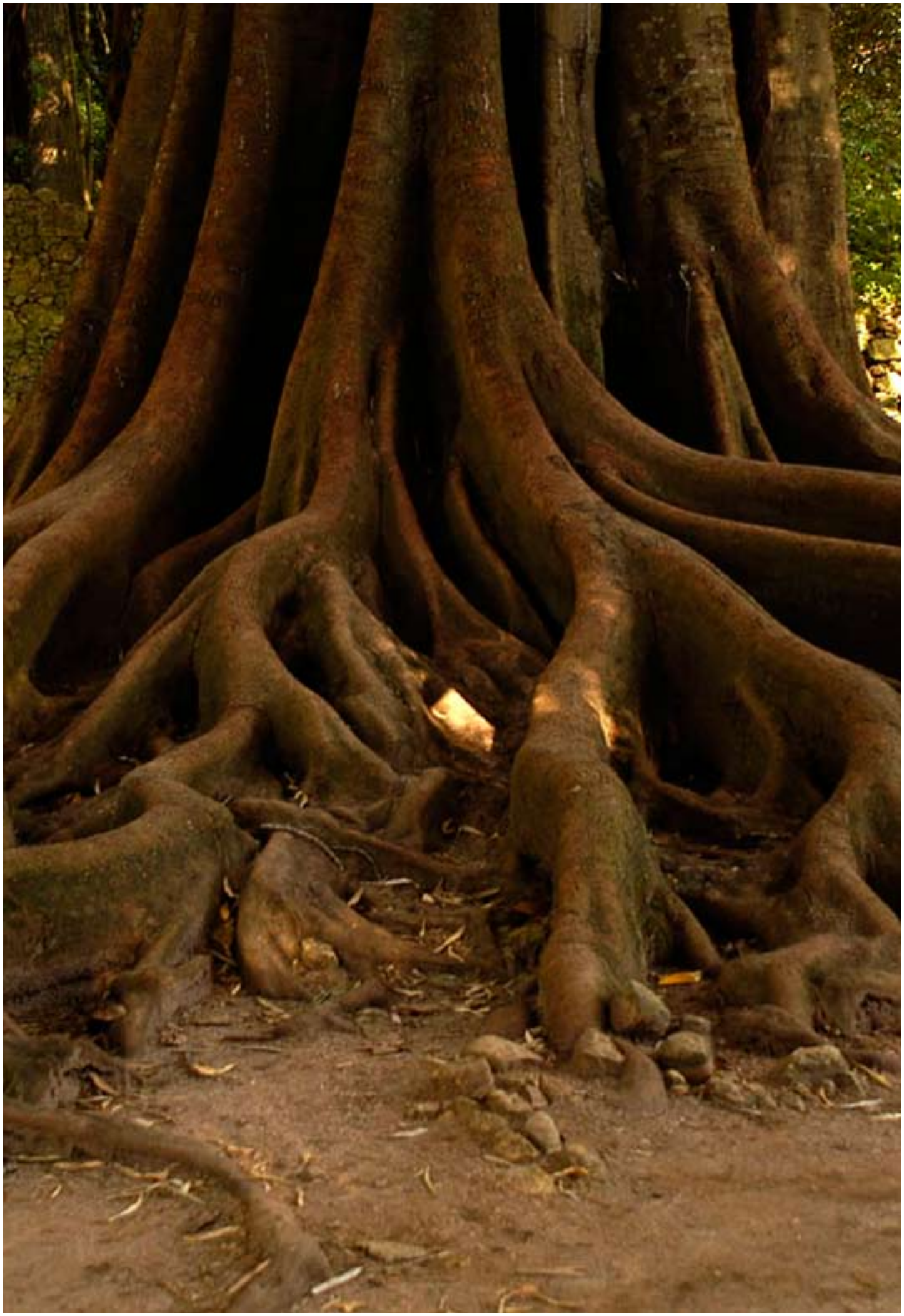
The landscaping of Margaret Island was started by his older brother, and predecessor as Palatine, Archduke Alexander Leopold who also planned to open it to the public. His sudden death after three years in office gave the opportunity to Joseph to finish the project. Joseph was born and brought up in Florence. The spirit of the enlightenment reached even the Habsburgs and it meant that the archdukes had to be educated in a profession. Joseph chose gardening. His botanical interest is reflected by the fact that he could recognise 6000 different plants. He frequently worked in his gardens with great pleasure.

When turning the Margaret Island from farmland to a landscape garden, Joseph was well aware of the historic importance of the territory. The site of the Dominican nunnery was not known, but the other medieval monument of the island, the monastery of the Franciscans, enjoyed a major role in the composition. Joseph built his garden villa together with the high walls of the monastery. The ground floor was for the gardener of the island, and Joseph tried to act on the simple character of the medieval walls by leaving the villa without plastering, which was against the Hungarian custom. The environment of the building had a plain and rural atmosphere. The 18th century vineyard next to the villa has been retained to increase the pastoral character. It is obvious, that Joseph tried to recall an ideal environment vanished long time ago, similarly to the farm in the City Park.

The garden was badly damaged be the icy flood of 1838, which destroyed a quarter of the city of Pest and major part of the ornamental plantation of the Margaret Island. An unexpected result of the flood was that it washed away the large mound of the island together with the little belvedere that was placed on its top. It turned out that the mound was covering the former cloister of St. Margaret. The head gardener removed the dirt from around the walls and brought to light large part of the nunnery. An elaborate marble sarcophagus was also found at the choir of the church that was happily found to be the tomb of the saint, although it was probably of his brother's, King Stephan V's. The feast of St. Margaret was enthusiastically celebrated with fireworks on the island every year, sometimes for a week long.

Although St. Margaret has national significance only, St. Elisabeth has a global one. Her admiration is connected to the rose that fitted well to the fashion in gardening at the end of the 19th century. Her importance further advanced by the fact that the wife of Emperor and King Franz Joseph, the much beloved Empress Sissy, was named after her. Her figure was well known in European romanticism and when she was murdered in 1898, the memory of the adored Empress, queen for the Hungarians and St. Elizabeth was associated. The Minister of Agriculture ordered the creation of parks and the plantation of trees to the memory of the late queen. The king founded a female order to commemorate his late wife and offered it to St. Elizabeth. Naturally, the new churches dedicated to St. Elisabeth showed medieval architectural forms and were often surrounded by rose gardens. The exaggerated admiration continued in the 20th century and reached its final peak in 1931 at the 700th anniversary of the death of the saint.

The national romanticism, which recalled the Middle Ages, was halted by the Second World War. Hungary did not care about its native saints or the nostalgia for the feudal times of the country because of the well known historic circumstances. Interestingly, the focus on the medieval history of the country did not start to flourish after the liberation of the country in 1990. National romanticism looks back to the more recent or the far more ancient periods of the country with often debatable intentions.



Mid-European gardens in the ninth century

Eeva Ruoff

A number of Mid-European documents pertaining to gardens and garden plants survives from the early ninth century. They have been known for a long time, and detailed studies dealing with the problems of their exact dating, the identification of the plants, the palaeography of the documents etc. are mentioned in the notes. In this, perforce, rather short paper, only some new pieces of information, insights and hypotheses will be presented.

I. Gardening theory: the Plan of St. Gall

The so-called Plan of St. Gall is probably the best-known architectural document from the Middle Ages. It was sent to the Benedictine monastery of the same name, in the town of St. Gall, in present day Switzerland, probably from the monastery of Reichenau in Southern Bavaria. It is addressed to a *dulcissime fili coz(be)rte* so that he might study the grouping of the monastery buildings (*de positione officinarum paucis exemplata direxi / quibus sollertiam exerceas tuam*). The recipient has usually been identified as Gozbert, who was abbot of St. Gall from 816 to 836.[1] He let build a new church there, and it has been reasoned that he would, therefore, have been interested in building plans.[2] However, his nephew, also called Gozbert, lived at the monastery at the approximately same time, and he, too, might have been the recipient of the plan.[3]

---

1 The dedication of the main altar as *altare sanctae Mariae et sancti Galli*, i.e. the saints of the abbey of St. Gall makes it clear that is was definitely sent to that monastery, s. Ernst Tremp, Karl Schmuki, Theres Flury, *Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter*, St. Gallen, 2002, pp. 28-31 with bibliographic references.

2 As far as we know today the lay-out of this abbey, i.e. of the so called "Gozbert-Münster", built in the years 837-839 does not correspond with the church of the Plan.

3 Walter Berschin, "Der St. Galler Klosterplan als Literaturdenkmal", in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, p. 112.

1. The Plan and the gardens

There are four planted areas in connection with the monastery buildings on the Plan: the cloister garth, *hortus*, *herbularius*, and the cemetery.

Anyone interested in monastery gardens is struck by the relatively small size of the *hortus* and the *herbularius* of the Plan. As it was primarily a suggestion about the grouping of the monastery buildings, the gardens may not necessarily have been drawn in the correct size, as the draughtsman was getting awkwardly near to the margin of the parchment in the eastern area where these gardens lay. In fact, he was getting there already for a second time in the course of his work. An analysis of the Plan has shown that this end of the parchment was sewn to the middle part at a later date. This was obviously done after it was decided, for some reason or another, that the first abbey drawn on the parchment would be enlarged at both ends.[4] So the representations of the gardens did not belong to the original concept, and the Plan may therefore not be a fair representation of the number, the size, the positioning nor of the design of the Benedictine monastery gardens at all. It is noteworthy that the cloister garth, the only planted area included in the original project, shows more design detail than the two gardens at the eastern top end of the Plan.

It is now known that the texts of the Plan were written by two individuals, with different handwriting and using different kinds of ink. One of them wrote in the Alamannian, the other in the Carolingian minuscels. All the plant names are written by the person using the alamannian letters, and he seems to have been correcting and complementing the work of the actual scribe writing in the Carolingian hand.[5] This fact raises some questions. Did the person with the Alamannian handwriting choose the plants because he was more knowledgeable about them than the scribe? And may an — assumed — master plan of the Benedictines have been left without the plant names on purpose, so that the gardeners and physicians of the various monasteries would be at liberty to choose for themselves the plants they wished to cultivate?[6] These questions cannot be answered at the moment, but further analysis of the Plan may bring forth more information about the process of its creation, the persons involved and their working methods.

2. The planting of the cloister garth

The cloister garth lies to the south of the church. It is divided into four parts through four walks. In the middle of the garth is a square area on which a circle has been drawn. The diameter of the circle is approximately the breadth of the smaller arches of the cloister surrounding the garth. So the circle cannot denote the trunk of *savina*, the name of a plant written on it. The savins, *Juniperus sabina*, never grow that thick, and in fact any tree with a trunk of that diameter would overshadow the whole garth. The circle probably denotes a well, a basin or

---

4 Cf. Robert Fuchs and Doris Oltrogge, "Ergebnisse einer technologischen Untersuchung des St. Galler Klosterplans", in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, pp. 307-329.

5 Walter Berschin, op.cit., p. 109-110.

6 The Plan of St. Gall is now considered to be an original piece of work and not a copy as suggested by Walter Horn, "The Plan of St. Gall – Original or Copy", in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 42, 1962, pp. 67-102. Cf. Werner Jacobsen, «Der St. Galler Klosterplan – 300 Jahre Forschung», in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, p. 40-46. The underdrawings and other marks that have been discovered after the publication of Horn's paper do not, however, discredit all his arguments. Some details of the Plan may have been copied from older documents or from drafts made for the preparation of this parchment.

another architectural feature,[7] and the plant name refers to the stylized vegetation surrounding it. The choice of *Juniperus sabina* for the cloister garth has dismayed some scholars, because it is poisonous, and has been used as an abortivum.[8] Others have considered it unsuitable for the middle of a cloister garth, because it is a low-growing, formless conifer that does not seem worthy of such a setting.[9]

Savins are, indeed, poisonous, and they are therefore seldom planted in public gardens. Yet, during the classical antiquity they were used for fumigations, for cleansing ulcers, as a cure for jaundice and other ills as well as "bringing away" the dead foetus.[10] They also appear, together with other plants, in some ninth century medical recipes.[11] *Savina* is listed in the *Capitulare de villis* among other useful plants, between *levisticum* (lovage) and *anetum* (anis), as if the writer regarded it as an aromatic plant, i.e. it is not among the trees listed at length in the same document. This may mean that its berries used as a flavouring e.g. for the *Sebenwein* (savin wine). Savins were also grown in the gardens of the manors of Asnapes and Treola in the year 812, and in their lists, too, they figure among the herbs and not among the trees.[12]

Berschin pointed out that according to Petrus de Crescentiis' "Ruralia Commoda" written around 1300 savins were often planted in the Italian gardens — and also in the cloister garths of the religious orders (*claustris religiosorum*) of that time.[13] It may be a little rash of Berschin to conclude that the tradition of planting savins would have spanned some 500 years — from the 9th to the 14th century. The interest for savins in de Crescentiis' day may have been a fairly new phenomenon due their being particularly amenable for training into decorative forms. The branches of savins are very pliable, and they could easily be formed with the help of rings and sticks: (…) *quia circulis et perticis circa eam positis ramos undique convenienter expandit*. Crescentiis seems here to be describing the small, many tiered trees that are very common in the pictures of the late mediaeval gardens. If the savins were associated with evil practices in his time he does not say so.

The savin is most often a low-growing shrub, but it is variable, and large nurseries stock up to a dozen different forms of it, among them the types called *Juniperus sabina* 'Erecta' and *Juniperus sabina* 'Fastigiata'. The latter is a large shrub of columnar habit and dark green leaves.[14] According to the authoritative "Spaeth-Buch" it is strikingly similar to the Italian cypress.[15] So the plant or plants suggested for the cloister garth of St. Gall need not have lacked form. Today savins are common only in the south of Switzerland, but they might have grown in the area of Lake Constance in the ninth century when the climate was milder.

---

7 Cf. Teresa McLean, *Medieval English Gardens*, London, 1981, p. 16.

8 See e.g. Dieter Hennebo, *Gärten des Mittelalters. Neue Ausgabe*, München und Zürich, 1987, p. 25; Wolfgang Sörrensen, «Gärten und Pflanzen im Klosterplan», in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 42, 1962, pP. 195-199; Hans Rudolf Sennhäuser, «Der Sadebaum im Kreuzgarten», in: *Klosterplan und Gozbertbau. Zwei Aufsätze*. Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege (ETH Zürich), 23, 2001, pp. 23-28.

9 See e.g. Walter Horn and Ernest Born, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy*..., and *Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, California Studies in the History of Art, 19, Vol. I, pp. 246-248. They state that they feel as much at loss as Sörrensen (see the previous note), "why a plant so entirely lacking in tallness, fullness and beauty, should occupy such a central position in the life of the monks". See also Sennhäuser, op. cit. (in the previous note).

10 Pliny NH XXIV102.

11 It is mentioned twice in *Glossae Theotiscae*, cf. R. von Fischer-Benzon, *Altdeutsche Gartenflora*, Kiel und Leipzig, 1894, p. 189.

12 Ibid., p. 181 f.

13 Walter Berschin, op.cit., p. 128.

14 See e.g. *Hilliers' Manual of Trees and Shrubs*, Thetford, 1974, p. 490 f.

15 *Späth-Buch* 1720-1920, Berlin, 1920, p. 246.

It is generally agreed that the arches of the cloister are drawn in vertical projection on the Plan, and so we should consider the possibility that the stylized ornament around the central circle does not represent four branches of one savin tree, but four small trees similarly projected as the arches, or also the trees in the cemetery. If there were four savins of columnar form surrounding a well the design does not seem in any way aesthetically displeasing. On the contrary, it does not greatly differ from the planting concepts of some celebrated 16th century gardens. Even four plants of the common, low-growing savins should look nice enough surrounding some architectural feature in the centre of the cloister garth.

3. The hortus

It has been calculated that about 250 to 270 men would be fed daily in the monastery of the size shown on the Plan.[16] It is self-evident that the two small gardens on the Plan cannot have provided any of the food required for such a number of persons, scarcely even the aromatics required for their meals. In fact, we know that several farms were providing the — real — monastery of St. Gall with large amounts of leeks. Other vegetables may also have been grown on the nearby farms and sent to the monastery. And the monastery itself may have had more gardens or even fields attached to it. It is noteworthy that there are sleeping quarters for the servants (*cubilia famulorum*) in the gardener's house. Yet the *hortus* in front of the said house is so small that one single person could well tend it in his spare time. Where were the gardener and his helpmates actually working? Very probably in the gardens — or fields — of the existence of which the Plan of St. Gall does not directly convey anything. It was drawn up to show the grouping of the buildings, and does not include the areas surrounding them.

Yet, the small *hortus* in front of the gardener's house must also have had a role of its own in the carefully thought out overall concept of the Plan. It is noteworthy that all the plants in the *hortus* are annuals, whereas most of the plants of the other garden, the *herbularius*, not discussed in this paper, are perennials,[17] and that one of the rooms in the gardener's house is marked for the storing of implements and vegetable seeds (*hic ferramenta servantur et seminaria holerum*). It seems therefore feasible that the gardener tended the plants of this *hortus* primarily for their seed. It was not only that the sowings of each year depended on the gardener having collected and stored of a supply of fresh and viable seed the year before. Seeds were also used for flavouring bread or cheese like cumin, for pastries like poppy, and last but not least they were necessary for medicinal purposes. Walahfrid Strabo mentions in his "Hortulus" that the seeds of celery, fennel, lovage, radish, and poppy were helpful in various ailments.

The hypothesis that the plants of the *hortus* were mainly grown for their seed goes also some way to explain the fact remarked upon by some scholars that each plant, from parsley to parsnips, had a bed of equal size in that garden. We would expect that the monks would have needed more than just one bed of e.g. cabbages. If, however, the gardener was cultivating the plants for their seed in the *hortus* the arrangement makes much more sense.

---

16 Horn and Born, op. cit., Vol. II, p. 208 and 212.

17 The plants of the *herbularius* are: costmary, cumin, dolichos-bean (?), fennel (the perennial *Foeniculum vulgare*), fenugreek, horse mint, iris, lily, lovage, [ordinary]mint, pennyroyal, rose, rosemary, rue, sage, and savory.

4. The cemetery

The cemetery lies to the south of the *hortus*. It is a rectangular area with a large cross in the middle and fourteen oblongs grouped around it that are considered to denote graves of the monks. Eleven large and two small, stylized trees stand among them. The names of the trees are written in the same alamannian minuscels as those of the plants in the *hortus*. The tree in the lower left hand corner probably had two names to start with — *malus uel perarius* — but the first word is no longer legible. The rest of the trees are: *prunarius, sorbarius, mispolarius, laurus, castenarius, ficus, guduniarius, persicus, auellenarius, amendelarius, murarius, nugarius*.[18] If the monastery was providing meals for about 250-270 men a day they would scarcely have got any fruit at all. It has been concluded that the monastery must have had another, larger fruit garden. The conclusion is logical, but it also leads to a further conclusion, viz. that the Plan of St Gall does not offer exhaustive information about the number of the monastery gardens.

The list of the trees suggested for the planting of the cemetery has often been considered hypothetical. It has been maintained that the laurel and the fig would not grow in the fairly cold climate of St. Gall.[19] This is not true. Both figs and laurels grow there in secluded spots, e.g. near house walls, though they have to be protected with matting during very cold spells. In the ninth century, when the climate of Europe was generally warmer than nowadays, their cultivation should not have presented any special problems in the area of Lake Constance. Peach trees were, in fact, growing and fruiting in a — real — garden of the monastery of St. Gall before the year 849, and Walahfrid Strabo, abbot of the monastery of Reichenau, was growing melons in his garden around that time.[20]

Yet the person with the Alamannian hand who wrote down the planting suggestion does not seem to have been interested in making a good fruit garden out of the cemetery. There is only one of tree of each kind, i.e. no cross-pollination was taking place, and this means that the gardeners would not be getting little fruit from these trees. Moreover the question arises: would the monks have wanted to eat the fruit grown in the cemetery? Most people would find that unappetizing, if not right out macabre. Nevertheless the idea of a cemetery doubling as a fruit garden seems to have appealed to many scholars who have regarded it as an expression of the pious or practical considerations of the old Benedictines.[21]

The text written on the parchment around the large, central cross says: *inter ligna soli haec semper sanctissima crux est / in qua perpetuae poma salutis olent*. (Among these trees of the earth the cross is always the most holy / and the fruits of eternal health on it perfume the air.) So the design idea of the cemetery might not be a thrifty doubling of it with a fruit garden, but a symbolic representation of the cross, surrounded by all the good trees of this world. According to the Old Testament God gave man corn and fruit trees at the beginning of the ages: "Throughout the earth I give you all plants that bear seed, and every tree that bears fruit with seed: they shall be yours for food".[22] The message of the New Testament tallies with the above cited words

---

18 Apple or pear; plum, service tree (i.e. *Sorbus domestica* rather than rowanberry), medlar, laurel, chestnut, fig, quince, peach, hazelnut, almond, mulberry, walnut.

19 E.g. Sörrensen, op. cit., pp. 246-252. (He points out that the reading "pine", *Pinus pinea*, of Ferdinand Keller was wrong to start with).

20 *Hortulus*, pp. 152-180.

21 For references s. Sennhäuser "Der Friedhof", in: op.cit., p. 33-34.

22 *Genesis*, I 29.

on the parchment: the fruits of the Cross are even better than those we enjoy on the earth. The cemetery planting seems to be an expression of this idea.

The measurements used in drawing up the Plan of St. Gall have given rise to a number of theories.[23] Without discussing them in this connection I should like to point out that the measurements used for the cemetery do not seem correspond with those used elsewhere in the Plan. If we compare the length of the monks' beds in the dormitory, to the east of the cloister garth, with the measurements of the rectangular plots usually interpreted as graves in the cemetery, we are struck by the differences in their relative sizes. Assuming that the beds in the dormitory were about two metres long, the graves would be over four metres long and also much broader than the beds. So the cemetery was not drawn in scale, or at least not in the same scale as the middle part of the parchment.[24] Sennhäuser has, in fact, suggested that the cemetery of the Plan is actually a picture, an autonomous work of a painter well versed in ornamental miniature art of the period, i.e. it is not to be regarded as a lay-out for a cemetery.[25] He is probably right. Nevertheless, the person drawing the cemetery seems to have been stopped short in his work as he was approaching the margin of the parchment. Space was needed for a few lines of explanations to the addressee, i.e. to the aforementioned Gozbert. So the cemetery was shortened. It was cut down so abruptly that the two large trees in the east, the mulberry and the walnut, had to be drawn much smaller than the smaller laurel and medlar that stand in the mid area of the cemetery. Worse was that the three topmost graves had to be positioned north to south instead of the normal east-west alignment. This may not have weighed heavily on the minds of the draughtsmen, because, as they write in their explanations, they were sending their work just to Gozbert. The aforementioned facts do, however, indicate that the persons drawing up the plan were working — at least after the addition of the top sheet to the middle part of the parchment — more or less *ad hoc*. They were not trying to create a master plan.

II. A real garden

The well-known poem by Walahfrid Strabo, Abbot of Reichenau, called "Hortulus" ends with the dedication to his teacher Grimaldus, Abbot of St. Gall from 841 to 872. Walahfrid describes him sitting in a garden in the shade of fruit trees. The boys of the monastery school are playing in the garden, and they bring Grimaldus peaches that they have gathered there. The garden is obviously fairly large, because there is room for the trees, for the playing children and also for Grimaldus to sit there, obviously on his own, somewhat apart from the boys. The reference to the children means that this garden was outside *clausura*, so it was not the monks' cemetery of the Plan. It was a real fruit garden that may have lain next to the schoolhouse, i.e. in an area not covered by the Plan.

Walahfrid describes the peaches in a matter of fact way. He does not indicate in any way that they might have been rare or that the growing of peach trees at St. Gall would have required special care. The trees were obviously free standing and not trained as espaliers, because he

---

23 For a résumé of the hypotheses put forward see Florian Huber, "Der Sankt Galler Klosterplan im Kontext der antiken und mittelalterlichen Architekturzeichnung und Messtechnik", in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, 52, 2002, p. 233-284.

24 Cf. Florian Huber, op.cit., p. 253.

25 Sennhäuser, op.cit., p. 33-39.

mentions their dappled shade in the garden. This piece of information supports the view that the climate was, indeed, fairly warm at St. Gall in the ninth century, and so that figs and laurels, could have grown there too.

These lines of Walahfrid's poem provide us with a concrete, though short description of a fruit garden of a ninth century monastery — unlike the famous Plan. It conveys an impression of a real garden where the pupils of the monastery school played and the abbot might be reading a learned poem on a beautiful autumn day when the peaches were ripening on the trees.

III. Summary

We have been used to regarding the Plan of St. Gall as a monolithic document, as a kind of master plan the information of which would hold more or less true also about other monastery gardens of the era. The above comments show, however, that particularly the information conveyed by the topmost sheet, where the two gardens and the monks' cemetery are positioned, will need reviewing.

The Plan and the other documents referred to in this paper prove, nevertheless, that gardening, the appreciation of the beauty and the usefulness of the garden plants and, to some extent, even garden design, were not neglected north of the Alps in the first half of the ninth century. The relative warmth of the climate was probably a factor that encouraged gardening pursuits in general. The long period of growth secured success with plants that later became rare and possibly also better crops than today, at least I relative. The impact and the ravages of the Dark Ages may not have had such catastrophic consequences for gardens and gardening as it has sometimes been maintained.

19TH CENTURY GARDENS

Medieval echoes in the romantic gardens of Galicia

Jesús Ángel Sánchez García

The gardens of the *pazos*

The first part of this paper focuses on the most unique gardens in Galicia. Traditionally, these are characterized by the great variety and lushness of their species and above all their shadowy melancholic character. As such, they are recognized as Spain's best Romantic gardens[1]. These gardens form part of the *pazos* (manors), the rural dwellings of Galicia´s nobility during the Modern era (16th–18th centuries). These noblemen, generically called *fidalguía*, were a heterogeneous group composed of titled nobility, but also the *hidalgos* (in the strict sense of the word) often from the urban world - aldermen, clerics, clerks, lawyers, and merchants. The group also included descendents of the vassals of important feudal families — knights, shield-bearers — and even some wealthy peasants who had been able to obtain rents and land rights. Regardless of their origin, the socio-economic preeminence of these lords of the *pazos* was based on the receipt of rent and their share of the crops from peasants; during the 16th century, after having abandoned their old warlike ways, they were able to maintain each family's patrimony as a result of the establishment of the rights of entail and primogeniture.

It was precisely the changes in the new political and jurisdictional structure imposed by the Catholic Kings during the transitional years between the end of the Middle Ages and the beginning Modern era that determined the evolution of the military architecture of the late medieval period from defensive towers (*torres*) and pelehouses (*casas-torre* o *casas fuertes*) towards the peaceful *pazos*. The word *pazo* comes from the latin word *palatium*, that evolved into the medieval *paaço*, and then *paço* and *pazo*; during the Middle Ages the word was restricted to the authentic urban palaces of the 17th and the 18th centuries (mainly the latter) and it was applied generally to include the country homes of the nobility. In the beginning, these structures maintained the distinctive presence of the tower, which eventually became the nucleus

[1] Quintanar and Ozores, *Los Pazos Gallegos...*; Casa Valdés, *Los Jardines de España*; Añón Feliu, *Jardín y Romanticismo...*

and most emblematic part of a complex that accreted different parts and wings and, on occasion, achieved ambitious developments. The phrase "casa y torre" (house and tower) or simply "torre" (tower), commonly used to describe many of the first *pazos*, refers to this original configuration even if it is also true that at the same time in the 16th century other phrases like "casa grande" (big house) and "pousa" (country home) were more appropriately used to refer to variant structures characterized by their more rustic construction especially in the interior and in the mountains.

The survival of certain defensive characteristics of the architecture of the first *pazos* – towers, battlements, arrow slits, and walls – lived side-by-side with the need to promote the domestic and productive spaces of the dwellings which served not only as the residence for the lord and his family but also as an agriculture and animal husbandry nucleus where peasants paid their rent in the form of crops and these crops were processed. Additionally, during the 17th and 18th centuries certain distinctive and representative elements took on new importance as a way to emphasize the nobility's higher status and better standard of living at the same time functioning as a generic affirmation of their condition and in the case of families with the most important lineage the antiquity and value of their line. So, in addition to the previously built *pazos* with towers, battlements and heraldic shields there arose new *pazos* with towers which became emblematic of the nobility's exhibitionism. These new buildings contained ever more exaggerated functional elements such as imposing entrance ways, grand staircases, rows of balconies, sun traps, chimneys and dove coops not to mention such exclusive symbols such as inscriptions, heraldic motifs and statues... Thus, the architectural characteristics which would come to define the *pazos* as manor homes were established during the Baroque period which coincided with the economic apex of the *fidalguia*. These manors, although they used traditional materials and solutions also incorporated more refined influences, most importantly, clear formal symbols alluding to the nobility and status of their owners.

From the beginning, utilitarian plantings grew up in close proximity to and within the walled in areas of the *pazos*; however, strictly speaking, they cannot be considered gardens[2]. Following the tradition of medieval vegetable gardens, especially the monastic ones, which were widespread in Galicia, it stands to reason that these spaces would be organized in separate plots dedicated to the cultivation of medicinal plants, vegetables and fruit trees and that they would be surrounded by paths which would connect them with the rest of the property and wooded areas. The arrangement of the olive trees at the *pazo* of Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, A Coruña) has been said to be proof of the layout of these first plantings. The trees are aligned in the form of a cross to mark the boundaries of the cultivated areas. It is probable that this pattern dates from when the cleric D. Juan Ibáñez de Mondragón, bought this property at the beginning of the 16th century[3].

However, we have to wait until the *fidalguía* reaches the apex of its socio-economic power during the 17th and 18th centuries before what we would call formal gardens, recognizable as such, were developed. They were called "tasteful" (*de gusto* in the terminology of those times) or "bizarre" gardens (*curiosos*) because of the important role played by ornamental plants in combination with artificial elements such as fountains, ponds, benches and gazebos. Although this issue has not been subjected to much investigation to date, it isn't far fetched to believe that

---

2 Rodríguez Dacal And Izco, *Pazos de Galicia...* pp. 39-44

3 Fernández Gasalla, *La arquitectura en tiempos...*; Rodríguez Dacal And Izco, *Pazos de Galicia...* pp. 116 y 126.

the gardens of the Court would have been influential in this process. For example, the 1681 description of the gardens of the *pazo* of Castro de Amarante (Antas de Ulla, Lugo) with its fish pond, gazebos, stone benches, hoop games and other frolicsome pursuits demonstrates a certain intent to emulate the Retiro and those gardens belonging to the most important nobles[4]. Similarly, this interpretation can be applied to the two big tiered ponds with their impressive stone boat appearing to evoke an ancient *naumachia* that preside the gardens of the *pazo* in Oca (A Estrada, Pontevedra). The sculpture was perhaps inspired by the boats that navigate the great Palace pool of Madrid's Retiro. As in other Baroque *pazo* gardens, at Oca evidence can be seen of the unique juxtaposition of utilitarian elements – a laundry, a water mill, irrigation canals that brought water to the orchards with other undeniably refined and prestigious elements – ponds, allegorical statues, coats of arms-. Be that as it may, these gardens maintained a distinctly agricultural flair until well into the 18th century. To this utilitarian base were added ornamental plants and complicated geometric divisions derived from French Baroque gardens. The 1774 description of the garden belonging to the Marquises of Mos located in Betanzos in the area known as As Mariñas (A Coruña) proves this point, the garden was "adorned with interesting plants and blazons with flowers, paths and divisions provided by the myrtles…", as well as with vegetables like the Galician cabbage or fruit trees[5].

During the last decades of the 18th century under the influence of the Enlightenment and its agricultural academies and economic societies greater attention was paid to possessions in the countryside. As a result, these horticultural gardens gave way to gardens that focused on ornamental species; recreational and artistic elements came to predominate in spaces that sought to adopt the layout of the French parterres[6]. Without a doubt the small but elaborate geometric garden of the *pazo* of Mariñán (Bergondo, A Coruña) designed in the 1780's is the best example of the triumph of this style. Its complex boxwood cuttings are in the best tradition of the *parterres à broderie* combining the ornamental with symbolic and representative themes. These gardens were designed for private enjoyment and it is likely that their spread was animated by the desire to copy among elite landholders. This would explain why from this point on few *pazos* will be found that don't have their small parcel of parterres; clearly they were understood to be a mark of distinction and they almost always revolved around a small fountain or statue.

Having said that, after the first years of the 19th century Galicia quickly received new influences now derived from the picturesque and landscape gardens developed in 1700's England. In the context of Romanticism these came to characterize the definitive image of the *pazo* gardens. In fact, it can be affirmed that during the 1800's a new attitude towards nature was incorporated into the gardens manifested in simplicity, spontaneity and free presentation. This free placement of trees forming various copses and small wooded areas, alternating with paths and meadows was undoubtedly fostered by the wet and rainy regional environment. The climate favored the luxuriant growth of vegetation and a large number of exotic species were introduced with great success.

---

4 Taboada Roca, "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos...*

5 Sánchez García, *Mariñán. Pazo de los Sentidos...* pp.116-117.

6 Sánchez García, "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico...*

However, with rare exceptions, what we today perceive as a new form of *pazo* garden was not understood at the time to be an alternative to the regular French variety, and most certainly not with the political and moral connotations of 1700's England. Rather we could say that up to a certain point, it was seen as a "natural" complement to the French model. The prompt superimposition of influences and the pragmatism derived through the evolution that began with the first kitchen gardens, determined that the new plantings of these Romantic gardens would coexist with the earlier geometric designs that had been maintained and continued to exist in the areas around the homes. This is evidenced by the survival of the small parterres which were progressively invaded by exotic species and accompanied by a labyrinth of tall boxwood hedges, a species that also predominated in the design of straight walkways and paths that led to the cultivated land. These passages occasionally were punctuated by circles, benches and gazebos[7]. As a consequence of both the historical dynamic and the ideal environmental conditions, there was a certain *laissez faire* attitude in regard to the will of nature, resulting in gardens that were small but extremely varied and loose in their appearance. Another distinctive trait was that the vegetation dominated the few artificial elements. These elements, always made of granite, included fountains, pools, sweeping staircases and waterways; their soft covering of moss and lichens added another element of symbiosis. Because of all the above, these gardens quickly acquired a murky and romantic image that later on would be recognized as their most characteristic feature; however, their melancholy effect of abandonment and neglect was evident in contemporary sources, for example the botanist Miguel Colmeiro Penido at mid-century: *The moderate warmth and abundant humidity maintain Galician land constantly verdant which for just the opposite circumstances lasts such a short period of time in much of Spain. The hydrangeas, peonies, camellias and fuchsias grow neglected and develop admirably in Galician gardens. For those who know the great amount of care that these plants require in many of Spain's provinces this highlights the qualities of Galicia´s land and its climate*[8].

Taking into account this whole evolutionary process and in spite of the dominant contributions of the Baroque and Romantic periods, the eclectic configuration of the gardens of the *pazos* still offers interesting points of contact with and similarity to medieval gardens. In the first place, the closed-off, isolated and small size of this garden arrangement stands out[9]. It was derived from the age-old division of the uses of the land and was reinforced by the continuing productive use of nearby plots such as vegetable gardens and orchards; because of this, when it wasn't possible to take advantage of some portion of the wall surrounding the property or the back wall of the same *pazo* which is where these gardens were normally placed, the presence of tall separating hedges was necessary to isolate these gardens from the productive closeby fields. Some corners can still evoke the protected and intimate atmosphere of the medieval *hortus conclusus* with its geometric outlines that hold flowers and aromatic plants for the delight of the senses. This is similarly true in some simple plots of the vegetable garden planted for the consumption of the owners of the house.

Enclosed within a *pazo's* walls, in addition to the garden and kitchen garden, were large areas of land sufficient to include wooded areas and, in the cases of the largest manors, forests. These wooded sections were probably used to hunt from the very beginning of the *pazos* in the

---

7 Sánchez García, "Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos", *Jardín y Romanticismo*...

8 Colmeiro Penido, Recuerdos Botánicos de Galicia... p. 3.

9 Martín Curty, *Los Jardines Cerrados*...

16th century, maintaining a certain similarity and even continuity with the medieval parks. This possibility is given credence by later information. For example, in 1665 an official of the invading Portuguese army stated affirmatively that in the *pazo* of Gondomar (Pontevedra) built by D. Diego Sarmiento de Acuña at the end of the 16th century: "The garden... long and irregular, ornate and populated by myrtles was the passage to a closed park filled with boars, roe deer, stags and other game animals"[10]. Similarly an allusion to a walled in area with game was made in the 1681 description of the *pazo* of Castro de Amarante (cited above) "an orchard with different fruit trees, and in the middle a dove coop with a lot of game and all of this surrounded by a wall of more than 8.4 feet (3 *varas*)[11]".

These echoes of the medieval period necessarily draw us to highlight one of the most interesting romantic gardens in Galicia: the *pazo* of Ortigueira or Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, A Coruña). Although this garden had its beginnings in the 16th and 17th century when the first Mondragóns acquired and improved the property, it appears that it was not until after 1802 (during the life of D. Juan Ignacio Armada Ibáñez de Mondragón (1757-1824) 5th Marquis of Santa Cruz de Ribadulla) that replanting of the western part of the property was undertaken and planning of the actual garden park began. Here the boxwood lined paths and geometric gardens give way to a picturesque ramble that starts at a waterfall formed by the Castilán brook and from there continues its course in a rocky gully and over successive waterfalls accompanied by the sinuous path which is punctuated by secluded spaces to relax, small fountains and rustic bridges until it finally ends up in the main part of the farm with its vegetable gardens and meadows. In another place[12] we have pointed out the demonstrated parallels between this specific area of Ortigueira and "Virgil's Grove" constructed by the English poet William Shenstone while he owned The Leasowes between 1741 and 1763[13]; but also with the William Beckford's creation of Montserrate, with the cascade and water line built around 1798[14]. The shadowy and charged aesthetic effect that hangs over this place is caused by the dense curtain of vegetation that covers. It was compared quite correctly to a jungle by D. Juan Armada and Losada, Marquis of Figueroa who had family ties to the house: ...[in] *the protected hidden enclosure of Ortigueira, there suddenly appears a gully in the interior of which flowing around and between rocks runs a brook that forms a waterfall and later descends in its craggy bed filled with cracks. These absorb the moisture and a large part of the current disappears; now underground it nourishes and feeds the mossy vegetation that smoothes the rocks and dresses the tree trunks and above all hangs from the branches of the boxwood that are bunched together, wall-like and forming an ogival roof that is only transcended with difficulty by the oak and beech, cork, pine and walnut trees, and the exceptional chestnut; trees that have achieved some height are firmly attached to the uneven slopes their tree crowns launched into the air taking pleasure and luxuriating in the sun when they finally grow tall enough. They protect and hide the no lesser vegetation that in the shade spreads its ornamentally dark wealth, moss, ferns, ivy, honeysuckles, and blackberries; this adornment and the tree branches seeking chinks where they can drink in some sunlight gives a strange and confused impression that can only be compared to under-*

---

10 Rodrígues Lapa, "Un episodio das Guerras de Restauración: invasión da Galiza en 1665", *Grial*... p. 206; Fernández Gasalla, *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)*... p. 486.

11 Taboada Roca, "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos*...

12 Sánchez García, "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico*... p. 106.

13 Buttlar, *Jardines del Clasicismo*... pp. 57-61.

14 Castel-Branco, "Sintra paisagem romântica eleita. De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburg-Gotha", *Jardín y Romanticismo*...

water vegetation; so changed is reality that it appears to be a capricious dream of some overwrought fantasy… Nor is leaving this wild jungle selvagia the least of its pleasures; another is leaving behind the shadows of the gully of Santa Cruz, and returning to clarity and finding it full of bright meadows and flowers, flat extensions and fields of grape vines that cross the straight paths of old olive trees[15].

A romantic garden of such exuberance that it is recognized as a jungle or, better, as a lush grove and its track is understood as a sort of novice's journey from the shadows to the light. Another comparison of the route parallel to the river with its medieval imagery of the boxwoods with an ogival roof, proposes an imitative relationship between nature and human constructions, that interestingly had already been suggested in 1813 by James Hall with his picturesque defense of the origins of Gothic architecture[16].

With this we move into literary terrain in order to verify the extent to which these medieval shadings were captured by the most important Galician writers in the second half of the 1800's and beyond. Precisely with respect to Ortigueira, D.ª Emilia Pardo Bazán so clearly recognized the "wild beauty of those places"[17]; whereas years before in her most important novel set in the world of the *pazos, Los pazos de Ulloa* (1886), she chose to recreate abandoned, neglected gardens construing them as what was left of past noble glory. In her description she uses real elements from existing *pazos*; for example, the pond is without a doubt inspired by Oca's garden because it mentions the "heavy granite moss-green balls that decorate it [and] are found scattered here and there on the grass like some gigantic projectiles in an abandoned battlefield." The comparison between the stone balls and projectiles is absolutely accurate because these balls, just like the battlements, are supposed to be medieval having come from the early fortress in Oca and the destroyed Torre de Barreira. The same image of abandonment will be taken up again and reinforced with its charged poetic decadence by Ramón del Valle Inclán with descriptions of shaded gardens, filled with mystery; those that he knew because of his Galician and noble background and which he did not hide when it came time to apply it to his "romantic evocation of amorous assignations in the century of the troubadors" as contained in a passage of *Femeninas* (1895).

Finally, one should not consider that the buildings inspired in the Middle Ages constructed in the gardens at the end of the 19th century were unknown to Romanticism and connotations of these gardens. The refined dandy from A Coruña, Álvaro de Torres Taboada, was probably one of the first to pursue this nostalgic fantasy in his *pazo* in Vilaboa (Culleredo, A Coruña). He undertook an ambitious makeover in order to provide it with a picturesque medieval appearance, this included a massive square tower, finished off with battlements and gargoyles, accompanied by a moat and curtain walls that linked it to the chapel [18]. The same Alvaro de Torres counseled his friend Emilia Pardo Bazán to undertake a project formulated by the prestigious historicist architect Vicente Lampérez. In 1893, she began to transform her family's old *pazo* known as the "Torres de Meirás" (Sada, A Coruña) where she spent her summer holidays. Feudal architecture, again decorated with battlements, gargoyles, subtle balconies and even a Romanesque style chapel captured a desire to evoke an impossible Middle Ages; a desire so chimerical that the writer named the tower where she installed her library "Tower of the Chimera" in honor of the title of one of her novels (*La Quimera*, 1905). These were new constructions

---

15 Armada y Losada, "Marqués de Figueroa", *Del Solar Galaico*...pp. 15-17.

16 Hall, *Essay on the origin, history and principles*...

17 Pardo Bazán, "Las residencias señoriales", *Mondariz-Vigo-Santiago*... p. 33.

18 Martínez-Barbeito, *Torres, Pazos y Linajes*... p. 674.

1. Garden of the *pazo* of A Ribeira (Carral, A Coruña).

or renovations of old *pazos*[19]*;* between the years at the end of the 19th and during the first decades of the 20th century this medieval style took root and came to life in *pazos* like Cascaxide (Silleda, Pontevedra), Baión (Cambados, Pontevedra), San Sadurniño (A Coruña), and even in some newly constructed castles like Arnado (Vilamartín de Valdeorras, Ourense). As far as the gardens were concerned, this new dialogue with the Middle Ages justified the introduction of structures from that era among which stands out the picturesque tower dove coop built in the middle of the gardens of the *pazo* of Cadaval (Nigrán, Pontevedra) property of the wife of D. Ángel Urzáiz Cuesta, representative from Vigo and Treasury Minister on a number of occasions during the reign of Alfonso XIII.

A romantic memorial: the garden of San Carlos

Outside of the world of the *pazos,* but without leaving the Romantic context it is important to point out a singular public garden; although it belongs to the urban world it is possible to find here the highest degree of intimacy and seclusion among all the gardens of the period even incorporating more than a few echoes of the Middle Ages. This is the San Carlos Garden in the city of A Coruña, a special garden because it was inextricably linked and dedicated to the memory of the British general Sir John Moore from its very beginning. He was a heroic figure

19 Quintanar; Ozores, *Los pazos gallegos...*

2. *Torres de Meirás*, constructed by Emilia Pardo Bazán (1893-1900).

who died in 1809 in the battle against the French that took place in the outskirts of the city and he was the object of great praise during the Romantic era. Mortally wounded during the first actions of the battle of Elviña, Moore's body wasn't sent back to England with his troops but rather, in accord with his wishes, he was buried there where he fell. On the morning of January 17, 1809 he was hastily interred in a bulwark of the fortifications that constituted the first line of defense of A Coruña in what were known as the "Pescadería" ramparts[20].

Although for many years it was thought that what is today the Garden of San Carlos had been the original burial site[21] it has recently been demonstrated that Moore's body was moved there several months later when, in the summer of 1809, the Marquis of la Romana liberated the city. The Marquis thought that the original burial spot lacked dignity and ordered that the remains be taken to what was then known as the bulwark of Don Carlos. Built between 1755 and 1764 by the Governor and Capitan General D. Carlos Francisco de Croix, from whom it received its name, this bulwark was located on the perimeter of the Old City section of A Coruña and constituted an elevated platform on an uneven surface where the burial of a non-Catholic would not cause any problem. An oval front faces the ocean shaped and closing off this small area there is a wall or parapet that would later make it a protected and sheltered, intimate and isolated site in spite of the fact that it was located in the heart of the city. In this case a direct relationship can be traced back to a pre-existing medieval construction. Buried under the

20 Zbigniew Guscin, *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida...* p. 162.

21 Vincenti, *El sepulcro de Moore...*

3. Garden of San Carlos (A Coruña), in 1879.

garden are the remains of an ancient fort built in the 13th century to defend the city and port of A Coruña, it was later demolished and converted into an 18th century bulwark.

At the beginning of the 19th century, the old donjon tower of this ruined medieval fortress with its other smaller towers, wall and moat, were invisible, but not ignored by those who came to visit a place that because of its location and views was already used as an area in which one could amble. Although Moore's tomb was at the center of the area, in the following years there was no other recorded construction here except for the replacement of the first provisional funeral monument in 1811. This painted wooden obelisk erected in 1809 made way for a more dignified tomb executed in the form of a granite block and finished off in 1824 with a tombstone and enclosing stonewall. The area was placed under the care of the English consuls who lived in the city and also came to be used as a pantheon for their burial or the burial of their direct family members. In those years the celebration of Moore's figure lead to the inauguration of various enterprises in his honor from the monument installed in 1815 in St. Paul's Cathedral in London to the bronze statue erected four years later in Glasgow, his birthplace [22]. At the beginning of the Romantic period Moore's figure enjoyed recognition similar to that of other Napoleonic war heroes especially the figure of Lord Byron. Both were mythologized as heroes who had fought and died for the liberation of oppressed people. Additionally, in the case of Moore, the dramatic circumstances surrounding his death were converted into literary material thanks to the poem by Charles Wolfe, *The Burial of Sir John Moore*, which was published in 1817 and quickly became a great success.

---

22 Zbigniew Guscin, *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida...* pp. 165-197.

Thus, it should come as no surprise that in those years English travelers began to visit Moore´s tomb in A Coruña; they spared no criticism of the state of abandon of the site, which to their eyes appeared to be a cold, sterile, rocky abandoned patch of earth. This was the state of affairs when, in 1838, D. Francisco Mazarredo de la Torre (1772-1855) was named military governor of the emplacement. He was a man with a liberal bent who had been stationed in England during Peninsular War, and who decided to put an end to the years of neglect and dignify the space in order to embellish the city and above all to pay adequate tribute to one of the military officers who gave his life in the War of Independence. Between 1838 and 1839 following Mazarredo de la Torre's orders transformation of old bulwark into a garden began, first by eliminating all the weeds and arranging two paths in concentric squares around Moore's tomb. The same municipal architect, José María Noya, the author of this design, also developed the project to makeover the monument by installing an elegant urn carved out of whitish stone on top of the simple existing tomb, thus achieving its current form as a neoclassic monument. The project was paid for with help from the English authorities and by neighborhood public donations[23]; this first garden, known as the "Jardín de San Carlos" due to confusion about the name of the original bulwark, quickly became into one of the favorite spots for Coruñeses to walk. At that time there were no other comparable gardens or public park areas in the city[24]. In order to offer some views of the bay the 18th century parapet that protected the space was reconstructed in 1842 and six windows with balconies were added while a series of stone benches were placed on the inside.

This wall sheltered the first trees planted in this garden from the strong winds. Exotic species already stood out here, for example the camellias, anticipating its development during the 1800s as a botanical garden. In order to provide water for the garden a well was drilled that, according to some witnesses, connected the cistern of the old medieval fortress, which stairs could also reach. The garden was maintained without any major alterations until during the 50's and 60's of the 19th century when its layout was completely remodeled. The original regular pattern of the paths was traded for a series of radial walkways laid out like a crown around the central space occupied the Moore's tomb and divided into 8 beds filled with plants[25]. Additionally, elms replaced a circle of white acacias around 1848, which constituted the first ring of trees in permanent guard around the remains of the hero. Another ring of elms on the outside perimeter helped to reinforce the role of the tomb as the focal point for the entire garden.

In addition to its status as a closed garden bordered by a strong wall with interior benches, there are other references to the Middle Ages to be found in the buildings and plantings that were incorporated over time into this space. For example a neo-arab style gallery or pavilion was built in 1862 in front of the lookout, a sort of belvedere crowned by Moore's bust. The building with horseshoe arches constituted an eye-catching example of Galician style eastern architecture. In contrast, at the other end of the garden, leaning on the edge of the old bulwark's wall a small trellis had been built which provided a cool and pleasant place to relax thanks to its leaves and vines. Finally, just as in the medieval pleasure gardens highlight interesting and carefully selected flower plantings. This is demonstrated by the list of plants acquired in 1865 from the company of the Belgian horticulturalist Louis van Houtte in Ghent, one of the most impor-

---

23 García Barros, *Medio Siglo de Vida Coruñesa...* p. 149.

24 Vedía y Goossens, *Historia y Descripción...* p. 293; Ford, *A Handbook for Travellers in Spain...* p. 597.

25 Puente Vaquero, *Historia de los Jardines...* pp. 91-94.

tant European nursery gardeners. On the list there is a great variety of ornamental flowers like roses, peonies, simple and double anemones, Persian ranunculus, gladiolas, chrysanthemum, camellias, fuchsias, hyacinths, tulips and irises. Although the majority of these plantings are gone, they demonstrated a clear intention to turn the old military bulwark into a garden of pleasure and recreation; later on it would be viewed as an authentic botanical garden[26]. Along these lines it should be remembered that in the 19th century there were restrictions on the types of plants that could be planted in cemeteries[27]. Among the proscribed specimens were those that flowered or bore fruit, which makes it evident that there was a conscious attempt to counteract the gloomy character of a place presided over by a tomb. Of all of the species planted in that era, some exotic and extremely rare samples have reached the 20th century. For example the *drago* tree from the Canary Islands or the elephant foot yucca are considered to be unique on the peninsula[28]. Today what is found in the garden beds enclosed by boxwoods, privets and spindle trees are a variety of species such as pittosporum, hebe, mock orange trees, shallots, laurel, cordyline, bergenia, rosemary, fuchsia, lantana, S*piraea cantoniensis*, nightshades, laurestinus, rose-bay, California privet, albizia, roses, ivy, cherry laurel, *Spiraea thunbergii*, aucuba, myrtle leafed milkwort, coleonema, azalea, hawthorn, calas, acanthus, New Zealand flax, cestrum, pomegranates, germander, heavenly bamboo, weigelia, rue, camellias y palm trees[29].

The military authorities transferred the authority over the garden to the city of A Coruña in 1854. The garden was important because in fact it was the only urban public garden in the city until 1870 when the gardens of Méndez Núñez were inaugurated. Thus, the city council of A Coruña dedicated resources and substantial effort to the Garden's conservation, issuing edicts with sanctions, hiring gardeners and watchmen and taking on the already referred to purchase of flowers. With all of this the Garden of San Carlos became one of the most attractive parts of the city. It was visited by distinguished people like Princess Isabel de Borbón, Queen Victoria Eugenia of Spain, the Duke of Windsor, the future King Edward VIII of England, or his brother George, then the Duke of Kent. In 1916 the mayor, Manuel Casás, to further reinforce the Garden's status as a secluded memorial proposed the installation there of two marble plaques, one with fragments of Charles Wolfe's famous poem and the other with a poem by the Galician poet Rosalia de Castro also dedicated to Moore's tomb. Both plaques were finally put in place in 1927.

One of the last actions taken in the park was the installation in 1939 of a fountain and basin with Jacobean motifs at the back of the park near the corner occupied by the trellis. This was accompanied by a Gothic column and capital, which came from the parish church of Santiago[30]. Taking into account the history and the evolution of this place, from its medieval antecedents to Romantic era enclosure this last act is an adequate historical nod which intensified the evocative atmosphere of a garden that shortly afterwards was declared a Historic-Artistic Monument (BOE 18-11-1944), in recognition of its status as "the Romantic era corner with the most history in the city of A Coruña". It was additionally the first garden in Galicia to achieve this level of historical protection.

---

26 Tettamancy y Gastón, *Apuntes para la Historia...* p. 408.

27 Barallat, *Principios de botánica funeraria...*

28 Rodríguez Dacal, *Alamedas, Jardines y Parques...* p. 74.

29 *Idem*, *Ibidem*, pp. 75-76.

30 Rodríguez Yordi, *Cristal y Sonrisa...* p. 187.

Bibliography

"Conservation and value of the Galician Pazo", *Jardins et Sites Historiques. Journal scientifique,* ICOMOS-IFLA, Madrid, 1993, pp. 167-174.

ARMADA Y LOSADA, J., "Marqués de Figueroa", *Del Solar Galaico*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1917.

BARALLAT, C., 1885, *Principios de botánica funeraria*, Tipo-Litografía de Celestino Verdaguer, Barcelona, Facs. Alta Fulla, Barcelona, 1984.

BUTTLAR, A. von, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista*, Nerea, Madrid, 1993.

CASA VALDÉS, M. de, *Los Jardines de España*, Aguilar, Madrid, 1973.

CASTEL-BRANCO, C., "Sintra paisagem romântica eleita. De W. Beckford a D. Fernando Saxe Coburg-Gotha", *In* AÑÓN (Dir.), C.; LUENGO, M. (Dir.), *Jardín y Romanticismo*, Universidad Complutense-Comunidad de Madrid, 2004, pp. 55-70.

COLMEIRO PENIDO, M., *Recuerdos Botánicos de Galicia, o Ligeras Noticias sobre las Plantas, observadas de paso en este Antiguo Reino*, Imp. de la Viuda de Compañel e Hijos, Santiago, 1850.

FERNÁNDEZ GASALLA, L.,"El Pazo de Santa Cruz de Rivadulla y el mecenazgo de la familia Mondragón", *Abrente*, n.os 23-24, 1991-1992, pp. 169-193.

FERNÁNDEZ GASALLA, L., *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)*, Tesis Doctoral en CD-Rom, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*, Part II, Third Edition, John Murray, London, 1855.

GARCÍA BARROS, J., *Medio Siglo de Vida Coruñesa, 1834-1886 (Del Miriñaque al Tren Veloz)*, La Coruña, 1970.

HALL, J., *Essay on the origin, history and principles of Gothic Architecture*, London, 1813.

HARVEY, J., *Mediaeval Gardens*, B. T. Batsford Ltd, London, 1981.

KACE CENTENO, Y.; FREITAS, Lima de, *A simbólica do espaço. Cidades, ilhas, jardins*, Estampa, Lisboa, 1991.

LANDSBERG, S., *The Medieval Garden*, British Museum Press, London, 1995.

MARTÍN CURTY, J. A., *Los jardines cerrados. Trazados de jardinería pacega en la comarca de Vigo, siglos XVIII, XIX y XX*, COAG, 1987.

MARTÍNEZ-BARBEITO, C., *Torres, Pazos y Linajes de la provincia de La Coruña*, Everest, León,1986.

PARDO BAZÁN, E., "Las residencias señoriales", *Mondariz-Vigo-Santiago. Guía del Turista*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1912, pp. 30-36.

PUENTE VAQUERO, S. de la, *Historia de los Jardines Públicos de A Coruña: 1791-1934*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.

QUINTANAR, Marqués de, y OZORES PEDROSA, X., *Los pazos gallegos. Apuntes Gráficos y Notas Históricas de las Casas Señoriales de Galicia*, PPKO, Vigo, 1928.

RODRÍGUES LAPA, M., 1965, "Un episodio das Guerras de Restauración: invasión da Galiza en 1665", *Grial*, n.º 8, pp. 205-208.

RODRÍGUEZ DACAL, C., *Alamedas, Jardines y Parques de Galicia*, Xunta de Galicia, 2001.

RODRÍGUEZ DACAL, C.; IZCO, J., *Pazos de Galicia. Jardines y Plantas*, Xunta de Galicia, 1994.

RODRÍGUEZ YORDI, J., *Cristal y Sonrisa. Guía y guión de La Coruña*, Ed. Moret, La Coruña, 1943.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., *Mariñán. Pazo de los Sentidos,* Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., "Prestigio y sensibilidad. El umbrío jardín de los pazos gallegos", *Museo Romántico*, n.º 4, 2002, pp. 96-127.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., "Una señorial y melancólica escena. El romanticismo y el jardín de los pazos gallegos", *In* AÑÓN, C. (coord.); LUENGO, M. (coord.), *Jardín y Romanticismo*, Universidad Complutense-Comunidad de Madrid, 2004, pp. 147-180.

TABOADA ROCA, A., "Cotos e xurisdicións de Galicia. Pazo de Santa Mariña do Castro de Amarante", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos,* Nós, Santiago, 1929, II, pp. 231-242.

TETTAMANCY Y GASTÓN, F., *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña*, Tip. El Noroeste, La Coruña, 1900.

VEDÍA Y GOOSSENS, E. de, *Historia y Descripción de la Ciudad de La Coruña*, Imprenta y Librería de D. Domingo Puga, Coruña, 1845.

VINCENTI, J. P., *El sepulcro de Moore. The Tomb of Moore*, Imp. de D. Domingo Puga, Coruña, 1857.

ZBIGNIEW GUSCIN, M., *Moore, 1761-1809. Una historia desconocida del General Británico que murió en la batalla de La Coruña en enero de 1809*, Librería Arenas, A Coruña, 2000.

Polish cemetery as a national romantic garden

Barbara Maria Werner

During the 19th century, when Romanticism was gaining strength all over Europe, Poland offered a unique take on this complex intellectual movement. After being deprived by Russia, Prussia and Austria of its statehood and independence in the 18th century, Poland became a sort of a melting pot of romantic moods, changes and pursuits. These were manifested in all walks of life, which became romantic in the full meaning of the word. Humiliated politically, thwarted culture-wise by the partitioning powers, Poland strove for independence, but still proved its sovereignty and greatness in literature, music and arts alike.

It should be stressed that it was precisely the artistic activity of the Polish people that took over many of the roles and functions inherent to other social sectors, which could not fulfill them at that time. The artist became a prophet, a foreteller, being guided by the idea of the continuance of the nation and feeding the fire of national feelings.

What was the Polish romanticism like, what were its most outstanding features and why it was just a cemetery that stood out as the fullest and most meaningful romantic garden? Posing such a question at the very beginning of my deliberations, it might seem that the answer is simple and easy. Well, as a matter of fact, nothing more misleading than that.

The entire complexity of the Polish romantic period makes it impossible to comprehensively define and prove, in this paper, the thesis that it was precisely the cemetery that, of all the gardens, united religion and life with strong ties, while keeping its mystery, thus bringing to its territory the "*sacrum*" of the work of art, permeated not only by the artistry of its creator, but also through various emotions.

For the Polish romantic, deprived of his freedom, the Middle Ages, so excellently embedded in the culture of the 19th century Europe, was a return to the fascinating, lively and spontaneous "oldness" in which the greatness and magnificence of national history could be perceived. One of Polish romantic activists, Maurycy Mochnacki, (1803-1834), a theoretician of the early romantic period, deceased in exile at a young age, saw the future, as he called it, in the "Gothic garden of Europe" where new forms of culture could emerge along with free nations and their future. Hence "*… in this atmosphere, a romantic literature may flourish, which will subjugate*

national awareness with the ideals of freedom. Mochnacki's Gothic garden is a Europe of free nations which rebelled against the enlightened monarchs, against the simplicity of the Holy Alliance"[1]. Quoting Maria Janion, an expert in the period, one could say that the romantics "*divided the reality into the oldness and contemporaneity*"[2], where the oldness was great and lofty and contemporaneity bad, able to be saved only by the memory about the past and drawing relevant patterns for the future from it.

Hence, remembering the past means remembering also of remains placed in cemeteries, in a place which could be and was the symbol of freedom, liberation from the daily affairs, and also the place which guaranteed the freedom of expressing one's feelings, passions or patriotic attitudes.

Like in the literature of that time, efforts were made to awaken the national spirit, and the memory tended towards the heroic and passionate past, abounding in great and lofty ideas. Thus, the cemeteries became sites not only of meetings connected with funeral ceremonies. There were sculpture galleries and realisations of new artistic currents in sculpture and architecture. Some cemeteries were gardens full of trees, flowers, quiet angles of recollection and even places for respite and refuge.

As can be seen on the 19th century illustrations, the cemetery of the romantic period was an orderly greenery of trees and bushes, chestnut tree alleys, willows and birch trees, slender thujas and larch trees, sometimes ashes by the tombstones, bushes of roses and boxwood, ivy braiding crosses and sculptured images of the deceased, angels or weepers. There also were small flowers on the tombstones, clumps of forget-me-nots, pansies, lilies-of-the-valley or daisies; the entire more or less rich ground covers of a forest or garden character.

Gothic forms came to the cemeteries after 1830 and, as we know, they matched the spirit and requirements of the rules then in force. And although the neo-Gothic style developed at its best in England and Germany (where it was regarded as a product of national spirit), it should be admitted that on Polish territories the style was very popular and many of its original realisations have been preserved until today.

The neo-Gothic style seen in the solids of churches, castles and palaces, on the terrains of gardens adjoining them in the form of an artificial ruin, was present in the roadside and cemetery chapels. Such names as Szymon Bogumiał Zug, Chrystian Piotr Aigner F. M. Lanci, A. Idźkowski and later F. Księżarski, J. Sas-Zubrzycki and J. P. Dziekoński, were lastingly associated with this style and entered the history of Polish architecture.

"Gestia Dei per Homines" — this motto undertaken by the romantics was realised in their actions, in the creation of a new history. It was believed and written — running a risk of reprisals on the part of the partitioning powers — that "*Poland pushed away from nearly the entire globe, alienated from the rest, tortured on its entire body, suffering, runs with its soul from the extraordinary disasters, from the ordinary world, finding no support, consolation, the strengthening of its faith, looks for them in the world of mysteries; needs visions, miracles, inspired people, prophecies…*"[3].

The Poland of the 19th century strived for the implementation of the visions, miracles and prophecies in order to acquire its freedom. The romantic attitude gave it the broadest consent.

---

1 After R. Przybylski, *Ogrody romantyków* (*Romantics' gardens*), Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1978, p. 25, 26.

2 M. Janion , M.Żmigrodzka, *Romantyzm i historia* (*Romanticism and history*), PWN, Warszawa, 1978, p. 42.

3 S. Goszczynski "Trzy wieszczby" by Lucjan Siemiński [Paris 1841] after: M.Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum* (*Romantic artist versus the national sacrum*), *in: Sztuka XIX wieku w Polsce (19th century art in Poland)*, PWN, 1979.

1. Thomb of Rostropowicz's familly, Powazki Cemetery, first half of 19th century.

2. Part of thomb of Wincenti's famiily, Powazki Cemetery, 1848.

It can be said that action was the religion of the romantics. Hence, they started to launch national uprisings, tried to fight and oppose the fate, searched for consolation in religion taking its symbols for the need of their political conspiracies. Death was not and could not be something horrible for a Polish romantic fighting for a worthy cause. It was both a necessary sacrifice for the homeland and the beginning of a new, immortal, existence. Pathetically speaking — as the 19th century rules required — the bloodshed was to be a water of life for the generations to come. This is what a romantic believed in.

That is why so many aspects of life at that time were inseparably linked with the cemetery. It was from the cemetery, from the graves in which the national *sacrum* was hidden, that a rebirth was to blossom. The "*killed homeland*" as it was said, was the entire nation and if it found itself on the cemetery siding with death, the very own submission to it is a victory over death. Although the "*genius of death*", so common in many cemeteries, puts out the torch of life, in the understanding of the romantics, does not put it out forever. It can rekindle once again in a new generation.

At that time, during the national uprisings from 1830 until 1863, when there were clashes and acts of disobedience towards the partitioning powers, the emblems of mourning spread far beyond the cemeteries alone. Life itself provided the patterns. Similarly, just like the palms of martyrdom, in the form of a cross, were the only symbols placed on the coffins of the deceased young Warsaw demonstrators from 1861, new symbols on the necessities appeared. Prayer books were decorated with a broken cross, which was an allusion to the cross-chopped up during the charge on the aforementioned demonstrators. People started to deliberately wear mourning dresses and national costumes and praising what is known, as patriotic-martyrolog-

ical jewellery. These were rings filled with black enamel or rings in the form of thorn crowns, rings from iron cross chains, necktie pins with thorn-crowned eagles.

More often than not, the slogans of patriotic content, the dates of the uprisings and the names of the deceased heroes were placed on those discretely decorated objects. Two wedding rings kept in the Museum of History of the City of Krakow are an outstanding relict of that period. Made of gold and enamel, their hoops had miniature coffins on them, which opened up when one touched a secret spot, showing the figures of insurgents. A tiny private patriotic cemetery, you may say.

At that time the secrecy governed nearly all walks of life, the signs and symbols of faith on jewellery were: the cross, the symbol of captivity — thorn crown, symbolising martyrdom — the palm and also irons. All of them combined into an entity, which spoke about the intentions of those who wore them. Black, the colour of mourning, was not worn only during funerals. It became popular during social meetings to remind national mourning, which, it should be pointed out, was unwelcome by the partitioning powers and even often banned.

So, since all those symbols and mottos were present day in day out, they had to be present in cemeteries too. Patriotic demonstrations became a frequent phenomenon during funeral ceremonies. However, there is more to it than that. Wherever young patriots were executed, people showed their support, especially on the occasion of their death anniversaries. The graves of the developing municipal cemeteries started to contain poetry verses not only because of the longing after the deceased, but also the words praising their beautiful accomplishments. The romantic cemetery became a garden of art, sort of *"correspondence des arts"* where architecture, sculpture, poetry and, additionally, nature intertwined.

History combined with contemporaneity also on the Polish cemetery provided the foundation for the creation of a new reality, which grew on the good historical examples. It is here that the faith in the necessity of regaining independence was born. Cemeteries were filled up with highly symbolical presentations. A romantic artist knew them very well and was aware that the recipient's emotionality will be fully satisfied when he finds symbols familiar to him on the memorials of the cemetries.

Apart from the characteristic neo-Gothic chapels richly decorated with a whole gamut of architectonic elements with medallions or busts of portrayed presentations, very often the 19th century cemeteries abounded in additional solutions. Seeking inspiration and patterns for the form of the tombstone not only in Gothic architecture but also in nature, the artist often picked the form of a mound made from simple ivy-braided stones with a cross on top imitating the features of a natural tree. The anchor tied to the cross by way of a chain, underscored its inviolability. The mound made of stones was to bring to mind not only nature but also the Polish insurgent's field grave.[4] The ivy on the tombstone was both a symbol of death and of immortality while the anchor symbolised stability and hope.

The symbols of death and passage skilfully sculpted on stone tombstones or cast on cast iron plates made up a sort of a book of symbols applied throughout the entire century. The scull as *vanitas* combined with the sculpted cross was the "*meditation on eternal life after death*".

As it was mentioned earlier, the romantic tombstone sculpture directly corresponding to the political events used various symbols quite often. They remained until today on bigger and smaller tombstones in the form of demons, sphinxes, death angels and a multitude of diverse

---

[4] *Cmentarz Powązkowski w Warszawie* (*Powązki Cemetery in Warsaw*), *Warszawa, 2002, p. 37.*

plants, flowers and graphic signs. The mysteriousness and half-uttered thoughts are also a feature of romantic graves.

A sign, a flower, a symbol, the eternally closed content and its meaning can be found in old cemeteries until today. Roses, daisies, sweet bays, olive twigs, lilies, oak or fern leaves, and also lamps, urns with bands of smoke above them, broken columns, triangles, circles, stars or monograms, they all add up to the richness and the charm and secrecy of a romantic cemetery.

The then popular and very often applied symbols of passage, which is sculptures in the form of broken columns or trees, were the expression of the tragically broken life. Urns and vases crowning crosses or placed on tombstones signified the corruptibility of the daily matters and sculpted lamps often spoke about the wisdom and piousness of the deceased. It is sometimes hard to determine whether the remaining signs of circles, letters and triangles were only the religious symbols and not Masonic signs for example. The mystery of that life and its symbols will remain undisclosed forever.

A cemetery, especially the romantic one, carried in its content the most important things: love, the pain of death, departure and despair, the awareness of destiny, grief, but also hope particularly directed to religion, which reminded about the joy of achieving Paradise, the eternal happiness.

Like a medieval garden, the cemetery also had its regular design. Surrounded by a wall, it closed the area to which monumental gateways led. Divided by a regular network of paths and alleys, the inner area of the cemetery filled up with quarters of graves and the planted trees, bushes and flowers next to them, reminded about the mysterious and symbolic medieval garden. The reason being that here, on the cemetery, like in a medieval garden, was enclosed the mystery of life and death. It was here that the trees became a part and a parcel of regularity and the beauty of the spot and flowers added symbolic contents.

All kinds of the medieval gardens, including closed gardens, gardens of love, gardens of delight, monastery gardens, palace gardens, were images of man's longing for the *"primordial place of happiness - Paradise"*[5]. The vision of Paradise, its promise, similar to the medieval one, lived on the 19th century cemeteries. Like the biblical paradise garden was a separated area surrounded with a wall to separate the *sacrum* from the *profanum*, the cemetery constituted a similar area, separated from the chaos of the daily affairs by a wall. The cemetery allowed to break free from them, to break free and live on hope.

If we compare a medieval cemetery with the 19th century graveyard, we shall see that that they share more than just the basic features – the burial of the deceased. Similarly to the church, a medieval cemetery was a social phenomenon of sorts (a focus of social life), because the place around the church where the cemetery was situated, just like the church itself, was a place of refuge and freedom. The Polish romantic cemetery was also a site of safety, of the freedom of speech, the expression of feelings and also, if possible, of the implementation of creative acts.

Medieval cemeteries had their own rights and they cannot be unequivocally compared to the 19th century sublimed pain and memorial sites. Nonetheless, regardless of the distance separating the two epochs they had some features in common. According to Phillipe Ariès "… *The cemetery served as a forum, as the main square and a promenade where the inhabitants of a community could meet, gather, walk, fix their spiritual and daily affairs..."*[6]. The meetings, assem-

---

5 S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski* (*Man and Edenic garden*), PAX, Warszawa, 1997, p. 147.

6 P. Ariès, *Człowiek i śmierć* (original title: *L`homme devant la mort*), PIW, Warszawa, 1989, p. 75.

blies, social grieves, and also joys, materialised on the Polish romantic cemeteries where the greenery growing among the regularly set graves offered shade to people and angels. The happiness lost on earth revived hopes in the shadowed cemetery *sacrum* garden offering prospect for its regaining, although in a different, transcendental dimension. This faith gave hope to all, often also to lovers separated during their lifetimes, who were to be happy together after death because this life did not allow for it...

Inscriptions and symbols, so perfectly crafted in the 19th century tombstone slabs, informed about something more than the mere data about the deceased; it wanted to underscore those aspects of their lives, which were the most important at that time. Short and concise statements, often forced out by the necessity of discretion, or clad in verses, adorn old cemeteries till this very day:

"He started his soldierly service when his country's fate was sad,
He ended like a guardian of law according to his will.
Esteemed by the elders, glorified by the younger,
Without futile glory in his deeds,
He lived like God, the motherland and honour ordered."

The romantic stream on the 19th century Polish cemeteries lasted for a long period of time, mainly because of the patriotic contents, which didn't always use the neo-Gothic form, as it was mentioned earlier. Nonetheless, the cemeteries in Warsaw, Krakow, Poznan or Lublin were filled up with graves of varying degrees of sophistication, which could be qualified as belonging to the neo-Gothic style.

The Polish romantic garden came to life on the cemeteries throughout the entire 19th century, full of expression and in an equally interesting form. Looking over the history of the lives of those buried on the cemeteries, we will not always be able to find the most merited romantic activists. Not all of them are buried on Polish cemeteries. Most of them, in an attempt to avoid reprisals in the form of deportation to Siberia or spending the best years of their lives in prisons, picked the life of a homeless wanderer, an emigrant, more often than not fleeing to France under the wings of lively freedom ideas. Today's French cemeteries are a proof of that.

Alas, those who remained at home not always received grand monuments after death. Nonetheless, the preserved 19th century documents and occasionally published books, paid tribute to their memory and the cemetery and its mystery played an important and irreplaceable role in social life.

It were the aforementioned patriotic demonstrations organised on cemeteries that gathered hundreds of participants, who, by their gesture of attending them, participating in the Holy Mass and by the common singing of songs, raised their spirits and created an atmosphere of optimism. This concerned all, including the artists who, being unable to realise their monumental sculptures on municipal squares or parks due to bans imposed by the ruling foreign powers, could creatively fulfill themselves making busts or entire figural compositions for cemetery orders. Today, they bear testimony to the creation of often outstanding artists.

The Polish 19th century cemetery, as the national romantic garden, exhibited all of its characteristic features, containing beautifully composed wildlife, concealing the necessary secrets

3. Mianowski's thomb with lithograph by W. Walkiewicz, Powazki Cemetary, first half of 19th century.

4. Thomb of B. Foland, Protestant Cemetary,1895.

and sustaining the society's national spirit. It drew on the medieval values regarding both their form and content. It was a holy place and a symbol of the highly praised, dreamed-of freedom, listening and looking in the faraway history of national glory. The neo-Gothic stylistics accompanying it, additionally aided all those implemented contents. Aiming, like the Gothic architecture, at the implementation of the vertical principles of composition, the same rule was transferred to the spiritual contents, raising the patriotic feelings and all the dreams higher and higher, both figuratively and literally.

The Polish 19th century cemetery is a true romantic garden, not always unequivocal, with a content blurred by symbols. It is a garden of art and nature, a garden of death and life, of suffering and happiness, a garden of the strength of patriotic ideals.

"Although mother in sorrow and mourning,
She will always praise her sons –
Today she puts on your tombstone
This modest stone – the Homeland"[7]

7 Stanisławów, 1872, tombstone of Julian Montwiłł Ejmotowicz from Lithuania, who in 1863, as rifleman's captain of a Russian infantry, joined the Polish insurgents.

The contemporary look at the 19th century cemeteries brings us closer to the history and art of that time. It is hard to say if we have a real notion of the extent of this phenomenon; if we see it rather in a contemporary frame, which forms a current chain of events together with the new traces of the departing people and generations – vide the tombstone of Krzysztof Kieślowski, the famous contemporary Polish filmmaker.

Romancing the stone: gothic revival and the rural cemetery movement

Victor Walker

In the first half of the 19th century the world displayed a sudden interest in the gothic style that some believe could be directly related to the romantic writings of Sir Walter Scott and perhaps the Grimm brothers. It has been suggested that the mind of that period escaped into the past because it could not face the unpleasantness of the world in which it lived. Death was commonplace in daily life. High mortality rates during most of 19th century contributed to an absorption with the world of the dead. With this recurrent domestic tragedy, people became captivated with a sentimental escapist life of earlier times and romanticized death with passion. Only that which was far away in time and place was tolerable, the picturesque imagery of the mediaeval period.

With the deplorable conditions in urban graveyards, this mindset coincided with the 1804 design of Le Père-Lachaise in Paris, which marked the beginning of the rural cemetery movement in Europe. The gothic revival style, with its romantic picturesqueness, was an appropriate expression for these cemeteries that were conceived of as ornamental parks with varied landscapes and other charms. Sites chosen for accessibility, natural beauty and scenic qualities with romantic glimpses of winding rivers and distant bridges, rugged descents, shady glens and sunny glades. Imagery of this romantic period permeated cemetery entrances. Inside, mortality was glamorized, often with softer sentiments. All possible embellishment was lavished on the family plot in an outward recognition of sorrow. Places that were once viewed with dread and superstitious awe became places for pilgrimage and picnics. Weekly visits to the cemetery became a favorite outing, mixing duty with a pleasurable and sensuous melancholy.

This presentation will illustrate the evolution of burial ground design into the rural cemetery movement and focus on the expression of Gothic Revival romantic sentiments during that time.

Early graveyards in the New World

The 17th century puritan graveyards of the New World were literally bone yards, simply a place of burial often located on infertile or leftover land considered undesirable for other uses.

They reflected the general austerity and difficulty of life during this period and were intentionally unwelcoming as puritans wanted as little as possible to do with the place of the dead.

The earliest burials were typically located where a death occurred, in lonely, isolated unorganized places. The earliest graveyards might house the graves of an extended family close to home, or in a small community, but typically had only a few graves which often faced west towards the setting sun, but were otherwise laid out with little formal organization. The overall appearance was barren, with rough, uneven topography from frequent digging, poor grass cover, few trees or other plants and no attempt at embellishment. Pathways were few because space was at a premium. Because many of the early grave markers were not permanent, older graves were frequently disturbed by subsequent burials. Many graveyards began as pastures and continued as such after being developed as burying grounds, adding to the unkempt appearance. Few graveyards were carefully tended.

As towns grew beyond a few families, they began to establish municipal burial grounds. Some were located adjacent to meetinghouses or on commons, while others were situated in more isolated locations. Burial grounds associated with churchyards typically followed european practices. When large numbers of burials exhausted space available for interments, bodies were removed from graves and the remains were placed in ossuaries or charnel houses that were built in the churchyards. It was a common practice that graves were only rented, usually for a period of six to twenty years.

By the end of the 18th century burial grounds were much larger than they were a century earlier and they began to reflect the general orderliness that was valued in New England during the federal period. They were no longer fields with a few scattered graves but contained rows of headstones, and sometimes footstones. The landscape remained rough and unadorned although the burial ground might have been enclosed by a fieldstone wall or wooden fence, particularly if it was used as pasture. There would have been little, if any, ornamental planting. An early 19th century New England writer wrote:

The burying place continues to be the most neglected spot in all the region, distinguished from other fields only by its leaning stones and the meanness of its enclosures, without a tree or shrub to take from it the air of utter desolation"

Over time, burial markers became more permanent, with a growing tradition of slate carving by skilled artisans like Joseph Lamson, James Foster and Henry Christian Geyer. These early grave markers represent some of America's first public art. The earliest markers depicted skulls and crossbones, a reminder that death was inevitable and that one should live a good life hoping for salvation. This was followed by the imagery of a soul effigy, a winged representation of the soul ascending toward heaven and indicating a more optimistic view towards obtaining deliverance. Markers during this period were usually portal shaped, with images of winged skulls and hourglasses. Inscriptions typically read "Here lies the body of ...," reflecting the puritan rejection of bodily resurrection.

Towards the end of the 18th century, ideas about death and burial began to change as Unitarianism replaced rigid Puritan beliefs. Attitudes towards death and the afterlife became more ambivalent, reflecting a cautious optimism that became evident in the burial grounds of New England. Burials no longer faced west but were oriented east towards the rising sun. Gravestones remained mostly slate but the iconography changed to reflect the new optimism. Winged cherubs and angels offered more positive images and were soon supplemented by other symbols of hope. Inscriptions took on a different tone as well. "Dedicated to the memory of ..." implied a permanent legacy, even though the body was departed.

The Rural Cemetery Movement

At the end of the 18th century, the very beginning of the industrial age, the increasing density of urban centers reached a point that space was totally saturated. Conditions were crowded and unsanitary. Physicians in Boston, fearful of disease, advised the town to ban grazing cattle in burying grounds in the 1790's. By the beginning of the 19th century, the population of Massachusetts had increased dramatically. The increased urbanization fouled the air and water of urban areas with a resultant rise in epidemics like yellow fever, small pox, diphtheria, scarlet fever, whooping cough, measles and asiatic cholera that caused high death rates.

Incidents of grave robberies in 1822 shocked the public. Boston's burial grounds were in such a deplorable state at that time that Mayor Josiah Quincy proposed to ban interments within the city limits. Existing urban burial grounds were in an appalling state because of vandalism, abandonment and shuffling of locations. The burial grounds were seriously overcrowded with no space available for burials. It was also believed that burial grounds were contaminating the water supply and that gases emanating from graves threatened public health and aided the transmission of disease in cities. The 1830's and 1840's witnessed the closure of many of the nation's urban burial grounds because of neglect, abandonment and desecration.

The overcrowding and unhealthy conditions of urban burial grounds and city churchyards led to the perceived need to remove burial grounds from urban centers. While Boston's problems were very dramatic, these issues were also reflected in other large cities and towns, prompting a new approach to the design of burial grounds called the rural cemetery movement. Improvements in transportation made it possible to establish cemeteries in areas remote from crowded living conditions. These locations provided assurance that the dead could be interred and their remains would not be disturbed. Prior to that the dead were exhumed to make room for newcomers in the tight confines of urban burial grounds or churchyards.

The rural cemetery movement was influenced by two important precedents, New Haven's New Burying Ground and Le Père-Lachaise in Paris.

The old burial ground in New Haven, Connecticut was located in the town's central green. With the recurrence of yellow fever in the 1790's, there was no more room for additional interments. Burials expanded outside an octagonal walled enclosure across the green. This created aesthetic and other concerns for the public. Looking for a place of permanence and security the New Burying Ground, later called Grove Street Cemetery, was established in 1796. It introduced the idea of a private nonsectarian burial ground free from church and municipal oversight. It was located far enough from the city so it would not be perceived as a public health risk. Utilizing formal garden or farm geometry, the cemetery was formal in style, laid out in a geometric grid with private family burial lots and with central monuments. It was an enclosed level field with pathways broad enough for carriages to pass and the area was planted with trees (Lombardy Poplars along drives and Willows scattered throughout). Embracing rural values, the addition of trees coincided with a growing general desire for a more naturalistic appearance in urban centers where street trees were being introduced. The influence of this new concept for the design and management of burying grounds influenced the form and style of burying grounds to follow.

A disaster occurred in 1780 at the overcrowded Paris graveyard of the Cimetière des Innocents that had been a burial ground since 1186, almost 600 years. The basement walls of an adjacent apartment building collapsed and over 2000 partially decomposed bodies cascaded into

the basement. The overwhelming stench caused several residents to become seriously ill. There was a common belief that graveyards presented a peril in cities because decaying matter created a dangerous atmosphere for disease and more death. People believed that the dead threatened the living. At the Cimetière des Innocents, it has been estimated that over 1 000000 bodies had been buried, decomposed and removed to the charnel house. Bodies were rarely allowed to stay in the ground longer than a few years, particularly during the 18th century when death rates were very high. In an effort to rectify the situation, local officials quickly developed a plan to for relocate the dead to a less crowded location outside the middle of the growing city. As an interim measure, the catacombs were opened.

The 1804 design of the new rural cemetery, Le Père-Lachaise in Paris, drew international acclaim. It too was located outside the city but unlike earlier precedents, it was deliberately laid out to reflect an Arcadian ideal, a landscape for mourning. On the site of a former estate, the design borrowed elements from the english romantic landscape style of the period with formal and informal design elements. It was a picturesque commemorative landscape with paths separated from carriageways. The cemetery was unified by a curving drive that led visitors past the classical monuments and offered a sequence of carefully constructed views. On a hillside overlooking the city, with serpentine drives and natural and scenic vistas, the cemetery became a major tourist attraction and a place for weekend promenades.

English aesthetic theories of the time embodied the sublime, the picturesque and the beautiful or pastoral. Romanticism, with an emphasis on the boundary between life and death, found the location of the grave deeply symbolic. Placing a grave in the garden was a significant shift in the European attitude toward death and the dead. Death was transformed from something grotesque into something beautiful, a funerary garden.

From these two early precedents and the specific issues arising out of Boston's burial reform came Mount Auburn Cemetery in Cambridge, established with the help of the Massachusetts Horticultural Society in 1831. By the 1830's the three major cities in the United States (Boston, New York and Philadelphia) had established large cemeteries on sites carefully chosen for accessibility and natural beauty. Key values for Mount Auburn were that it was located outside the city, it was a place of permanent burial in family lots and it was nondenominational. It was the first american cemetery intended to emulate the romantic character of estate design and was widely imitated in the years that followed. Located on beautiful terrain, the design reflected european landscape theories of the previous 1/2 century, particularly the romantic english naturalistic tradition with flowing curves, open vistas and picturesque plantings expressing the hand of God in nature. Tranquility prevailed.

Mount Auburn Cemetery and Le Père-Lachaise were created with a similar design intent and landscape aesthetic. But the two sites developed with very different results. As early as 1854 the initial garden like character and naturalistic atmosphere of Le Père-Lachaise was being lost. Utilizing a continental style of artificial civic display and a landscape expression of man's dominance over nature, it had become built up and congested with monuments and mausoleums, distracting attention from the natural scenic effects. At Mount Auburn, natural expression dominated and came to represent a calming sense of hope and expectation in the hereafter. It has retained the careful balance of art and nature intended by its founders.

The rural cemetery movement brought a new aesthetic to the design of other cemetery landscapes. Varied topography was desirable to create a landscape of complexity and visual interest. Broad vistas and picturesque landscapes were introduced to offer a view of the sublime

in nature. Roads were circuitous and laid out to create a series of views as visitors moved through the landscape. Unlike earlier burial grounds, rural cemeteries were heavily planted. Some, like Mount Auburn, were even conceived of as arboretums. Enclosed vegetated spaces were provided for contemplation.

This new type of cemetery experience changed the public perception of burial grounds to such an extent that during the 1840's and 1850's tours of cemeteries became popular in the New World, following the earlier similar experience in Europe. For many these fashionable excursions combined pleasure with duty.

There was an important change in nomenclature as well. The older term "burial ground" was gradually replaced by the term "cemetery" which came from the Latin "to sleep." Even the names of the rural cemeteries (Greenlawn, Harmony Grove, Hope and Forest Hills) evoked their new ideals as places of consolation and inspiration.

Grave marker and memorial iconography and materials changed dramatically during the 19th century. There were no more skulls and cross bones of the Colonial graveyards. Urns, willows and other symbols of solace gradually replaced earlier images. The urn and willow became a classic symbol of mourning. Iconography became less abstract and more sentimental, with figures like lambs and cherubs used for graves of children. Softer images like marble flowers were viewed as more acceptable. Death rates for the young were high. Combined with lower birth rates and a resulting emphasis on surviving children, families felt deep loss when children died. Infant graves were often identified with a rosebud with broken stem. A sheaf of wheat was used for the aged. A stringless lyre acknowledged a poet. More impersonal symbols of mortality included books, hourglasses, inverted torches and broken doric pillars.

The Weeping Willow, a symbol of grief, became a symbol of a burial place. Other weeping vegetation like Birch, Elm, Norway Spruce and Spanish Moss was also incorporated into plantings. Ivy, symbolic of the persistence of life in the midst of death, softened the austerity of marble crosses. Stone carved drapery, like parlor curtains, and stone cushions provided a domestic touch.

Slate and sandstone markers were replaced with marble markers, granite obelisks and replicated statues. The whiteness of the marble markers was less somber than the earlier dark slate and more appropriate for positive feelings about the hereafter. While marble was comparatively easy to carve, its disadvantages became apparent over time. It was not as permanent and carvings began to erode. Improved quarrying technology made granite more readily available towards the end of the 19th century and it soon replaced marble as the preferred stone for grave markers.

Central to the concept of the rural cemetery was the idea of family lots where family members could be buried together in perpetuity. For the first time middle class families were able to purchase perpetual burial rights. The privacy of the dead was more respected. Family plots held much dear to the hearts of the living. Families often took pleasure in maintaining their lots, which sometimes had benches or other furnishings for visitors. Absorbed in the world of the dead, people lavished family plots with embellishment as an outward recognition of their sorrow. Lots were often edged with stone by the well to do and/or defined by hedges or ornate iron fences by the less wealthy. Cast iron was relatively inexpensive, adaptable to topography, and capable of a degree of pictorial expression no other fencing could achieve. Gothic tracery or rustic imagery could be easily replicated. Fascinated with the rustic side of nature, age and decay was often expressed with intertwined, gnarled twigs suggesting the knobby projections of formalized gothic ornamental stone openwork.

Upright slabs remained popular but there was growing use of three-dimensional monuments. A large central family monument often took the place of individual grave markers. Classical symbols, particularly obelisks and columns, were popular early in the century. Forests of small egyptian obelisks, commonly called "Cleopatra's needles", sprang up. Egyptian obelisks were found to be especially intriguing and romantic because of the undecipherable symbols patterning the surface. The use of egyptian art was intended to move the beholder to thoughts of death. Rustic cut off tree trunks were also considered profound and beautiful picturesque symbols.

As the notion of the family dominated the landscape of the dead, affluent families often constructed tombs or mausoleums. These monuments of the wealthy sometimes reflected aspects of a person's life or career, or eternal devotion to a spouse or child. The french style with marble beds became fashionable. In its basic form, head and footstones were connected with sidepieces of ornamentally scrolled slabs. Prosperous families sometimes created more realistic representations.

In these gardens of graves, death was often embraced with passion. Romantic conceptions of death as a moment of celebration were reinforced. The dead became more heroic than the living. Sentimental absorption in tragedy and melancholy often materialized with a very personalized dramatization of sadness, anguish and grief. With this expression those left behind found comfort with life's inevitable fate. Mourners found death acceptable when the landscape invited the living and celebrated the dead.

Influences of the Rural Cemetery Movement

Although many burial grounds were established prior to the rural cemetery movement, the influence of these new ideas was widely felt. Burial grounds were no longer considered desolate places to be avoided, but places of solace for the living, as well as permanent resting places for the dead. Many cemeteries developed after the 1830's integrated some aspects of the rural cemetery movement into their design. This new generation of cemeteries featured curvilinear roads and paths, rustic ponds, extensive plantings and more ornate architectural features. Some were laid out by the growing number of surveyors, gardeners and landscape architects who specialized in design of rural estates and cemeteries.

Many older burial grounds were also upgraded during the 19th century, giving them a more park like appearance. While many of the gravestones are older, the romantic image of a tree covered Colonial burial ground is largely a 19th century phenomenon. Municipal records indicate that fencing, tree planting and other improvements were common during this period. Decorative ictorian embellishments were another common addition to older burial grounds. Elaborate entry gates were often added, representing earthly gates to paradise. One of the most dramatic changes was the addition of vegetation as a normal part of the cemetery landscape. Trees were added to all of Boston's existing burial grounds within fifteen years of the founding of Mount Auburn Cemetery.

The romantic interval expressed in the Rural Cemetery Movement "softened death and diminished the boundaries between the living and the dead". As the form of cemetery design and expression evolved, and cremation became more common, we see a less emotional relationship with death, and less ostentatious displays. The romantic style, with its sentimental absorption in the life of former times, gave way to new aesthetics in cemetery design.

Rural cemeteries were promoted as answers to the confusion and complexity of urban life. Rural scenery, with its pastoral beauty, comes with a perception tinged with nostalgia for an imagined simpler past. Pastoral beauty has a calmness and a sense of harmony. That was a striking contrast to the hectic, discordant urban life of the period, full of noise and turmoil. The romantic style of rural cemeteries helped cultivate a public taste for pastoral landscapes and a habit of picnics and excursions within the city. This escape from crowded urban conditions set the stage for the creation of large urban parks in America and Europe decades later.

Rejuvenating Kelmscott Manor Garden — medieval ambience and modern purposes seen through pre-raphaelite eyes

Hal Moggridge

Kelmscott Manor and William Morris

In 1871 William Morris (1834-1896), discovered Kelmscott Manor, *'a heaven on earth, an old stone house …. and such a garden'* (letter from Morris 71.5.1871); he rented it as his country home. Though his main residence and place of work always remained in London he loved the place and spent much time there all his life. Kelmscott is now a museum owned by the Society of Antiquaries, who in 1993 commissioned Colvin and Moggridge, Landscape Architects, to rejuvenate the garden.

The house is in a secluded and ancient country village on the banks of the upper Thames near the highest point of navigation. In the 19th century it was reached by a single track dead end railway line from Oxford with a tiny station some three kilometres from the village. Morris would sometimes continue a little further along the line and approach Kelmscott Manor by boat, five winding kilometres along the gentle Thames, overhung by willows. Kelmscott Manor is a beautiful unspoilt example of the local limestone architecture on the edge of a stone built village. It is an agricultural manor house, really a large farmhouse, with modest sized rooms, typically averaging 5, 5 x 2, 5 meters high or less.

The main part of the house was built in about 1570 on a U-shaped plan with two wings extending west. At this date English architectural practice was still late medieval in character, although the Renaissance was by then flowering throughout the rest of Europe. The house is three stories high, the top floor being attics where fine timberwork supports a steep stone slate roof. In about 1670 a compact block of rooms was added to the north-east, slightly taller and grander but still modest in size, a new panelled room on each floor 5.5 x 5.5x 3meters high with large alcoves added to the north sides of the rooms. Reveals in the 60 centimeters masonry walls with elegant windows set on the outside add a sense of space and presence to the rooms. Since that time the house has been little altered, modernisation only occurring in the service wing.

In 1871 William Morris leased the house jointly with the artist Dante Gabriel Rossetti (1828-1888), whose name says much about his parents' medieval predilections. Rossetti was a

1. Arbutus wallpaper designed by Dearle for Morris & Co. (left) and Arbutus for Gerard's Herbal (1536 edition as owned by William Morris) with background bleeding through from the other side of the page (right).

leading figure in the Pre-Raphaelite Brotherhood, a group of artists who aimed to return to pre-Renaissance art forms involving vivid colour and detail. He had introduced Morris to one of his models Jane Burden, the daughter of a stablehand, but both beautiful and an exquisite seamstress; Morris married Jane and they had two daughters. By 1871 Rossetti, who wife had died a decade earlier, had developed a romantic attachment for Jane and Kelmscott was seen as a place for this free triangular relationship to survive away from the conventional norms of late 19th century London. However Rossetti left Kelmscott in 1874. After this the Morris family spent 20 years of happy and creative summers at Kelmscott. After William Morris died in 1896 Jane continued as a tenant at the house, which she later bought leaving it to their daughter May who died in 1938. The house was then left first to the University of Oxford and after 1962 to the Society of Antiquaries, who still manages the property as a memorial to Morris and his ideas.

William Morris was the eldest son of a wealthy merchant who lived in a large house with his nine children. At the age of 7 he was given a suit of armour, and being already an avid reader of romantic stories, he rode his pony round his father's small park dressed in his armour and imagining himself one of King Arthur's knights. Grown up, he attended Exeter College at Oxford University where he met the artist Edward Burne-Jones (1833-98), a lifelong friend with whom he explored the cathedrals of northern France. After University, Burne-Jones went to London to join the Pre-Raphaelite Brotherhood. Morris, thinking he wanted to be an architect worked with Webb (1831-1915) in Street's London office. He soon gave up architecture in the hope of becoming an artist. When he married he commissioned Webb to design the Red House in 1859, and though the Morris's lived there only five years, he remained a lifelong friend

and colleague of Webb, whose houses were characteristic of the Arts and Crafts Movement. Furnishing and decorating the Red House led Morris to found the firm of Morris and Co for which he, Webb, Burne-Jones and later his many pupils designed textiles, wallpapers, furniture, stained glass; to be made by hand in the same dignified way as medieval craftsmanship. Morris learned for himself the technologies which Morris and Co were to adopt. For instance at Kelmscott Manor there is a large tapestry 3-4m^2 in area by which he taught himself by practice the craft of tapestry weaving; always punctilious he recorded that it took him 513 hours to make.

Morris was a polymath. He wrote poetry, so well respected during his lifetime that he was considered for poet laureate. He wrote prose romances developed from an avowed medievalism displayed, for example, by the self-conscious use of obsolete language. He translated the *Volsunga Sagas* (from Icelandic), Virgil's *Aeneid* (from Latin), the *Odyssey* of Homer (from old Greek) and *Beowulf* (from Old Saxon English). In 1877 he founded the Society for the Protection of Ancient Buildings which still promotes repairing buildings without replacing surviving parts and clearly differentiating any necessary new work from the old, and extols the simplicity and beauty of the vernacular. Harking back to the Middle Ages, he believed that all art ought to be *'by the people for the people'*. He was a socialist, one of the founders of organised socialism in England. He spread his ideas by writing pamphlets and by lecturing. Towards the end of his life he founded the Kelmscott Press which sought to bring his ideas into the production of books, most famously an edition of the works of Chaucer. Determined to obtain the best hand-crafted materials for the press he sought papers and inks from Germany and Italy and designed his own fonts.

Out of all this astonishing creativity, much of it starting from thoughts gathered during quiet times in the medievalist context of Kelmscott Manor he is today most remembered for Morris and Co's huge compendium of designs. Webb designed much of the furniture, Burne-Jones the stained glass and figurative work. Morris himself designed many of the textiles and wallpapers. All his designs shared a stylised two-dimensional quality, derived from a deep feeling for nature.

Flowers and leaves, and sometimes birds, were interwoven into bold flowing patterns, with subtle daring colours. Several of the designs for fabrics and wallpapers are still commercially produced today over a century after their first design. Today the interior of Kelmscott Manor is rich with these designs and a collection of furniture, books, drawings, paintings and Ottoman and other ceramics which inspired their creation.

The intentions underlying restoration of the gardens

In the summer of 1993, the garden was tidily kept, but bland and bare, nothing like Morris's romantic vision of Kelmscott: *'… the garden between the wall and the house was redolent of the June flowers, and the roses were rolling over one another with that delicious super-abundance of small well-tended gardens which at first sight takes away all thought from the beholder save that of beauty…* which ends at Kelmscott.

The enclosed gardens around the Manor were mown grass, with a black mulberry (*Morus nigra*) tree to the west and a false acacia (*Robinia pseudoacacia*) tree in the north-east corner. North west of the Manor were two young white mulberry (*Morus alba*), the species favoured by silkworms, which had been donated in error to understudy the old black mulberry (*Morus nigra*) with its sweet edible fruit. Around the garden walls there were some flower beds containing mainly modern garden flowers and including modern Lawson's cypress in the north-west

corner. The idea behind the layout appeared to be to keep the garden space empty lest plants should intercept views of the Manor.

Money was very scarce. The gardens were, and still are, maintained by one part-time gardeners and one part-time groundsman. However the Society's intention was to remake the garden to reflect Morris's use of it during his long years of summer residence at Kelmscott.

Morris's writings contain many passages which illustrate his approach to gardens, such as: *'Many a good house both old and new is marred by the vulgarity and stupidity of its garden, so that one is tormented by having to abstract in one's mind the good building from the nightmare of 'horticulture' which surrounds it ….* [A garden] *should look both orderly and rich. It should be well fenced from the outside world. It should by no means imitate either the wilfulness or the wildness of Nature, but should look like a thing never to be seen except near a house.'* However at Kelmscott Manor there is no evidence that Morris had a hand in deciding on the shape of the garden. A garden was already there.

An additional design consideration was that the Society of Antiquaries also hoped that the garden should contain many of the flowers used by Morris in his textile and wallpaper designs.

Strategies agreed in 1993

A first report to the Society was tabled by Colvin and Moggridge in December 1993. This looked at the gardens from the point of view of how they were to be used and restored. The principal purpose of the gardens was to be for visitors to enjoy, both from the house, and as a peaceful complement to the visit, sometimes while waiting to start a visit. The report defined strategies which were developed into the layout proposal plan of December 1994.

The grounds consist of two distinctive parts, outer meadowland and enclosed gardens. The differences between the two are to be given emphasis, the meadowland having a free growing naturalness in contrast to ordered gardens enriched with flowers.

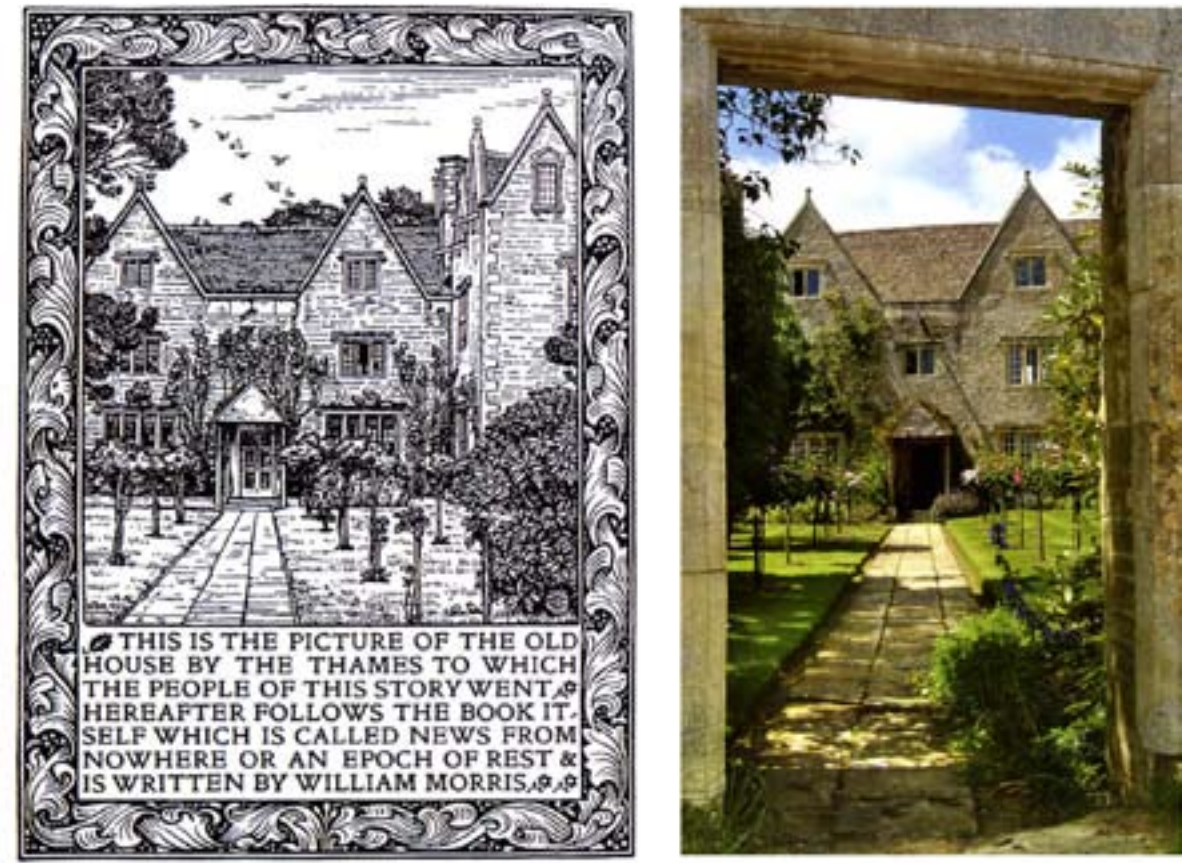
1. Meadowland

The Morrises never had a lease of the farm buildings south of the access drive which continued to be used as a farmyard. These fine stone buildings are now the service buildings for visitors and so the farmyard has become an important part of visitors' enjoyment of the setting of the Manor. The meadowland has four different interconnected parts:

1.1. **The Farmyard** (first enclosure) is surfaced with random materials; its rough character is still reminiscent of its previous purpose as a farmyard. The farmyard atmosphere is to be sustained, while providing a small surfaced car park (capacity 15 cars). A space for a coach is also to be created to the east of the barn with access and turning space from the lane.

1.2. **Tea Garden** (second enclosure) for visitors to take tea out of doors on a lawn with small trees.

1.3. **The Waterside Glade**. Visitors enjoy walking along the naturalised shady grass of the glade beside the water south of the Manor. Many visitors bring footwear suitable for a



2. Kelmscott front garden — frontispiece from *News from Nowhere* (drawn by G. M. Gere, 1892) (left) and photo of house through gate (right).

2a. Photo of the Front garden of Kelmscott Manor as restored.

country visit, so that an unsurfaced mown grass path is suitable; in the glade hard surfaces such as gravel are to be avoided. Casual seats under the trees are enjoyed, as is the wildlife, fish, birds and flowers. Related to the glade a garden service area is needed. The land on the south side of the water, where large horse chestnut trees overhang shrubs, also belongs to the property. Here ageing trees can be kept, as there is no danger to visitors or buildings. The enclosure of the meadowland by this vegetation creates an appropriate seclusion from the outside world, though it is desirable to open up a southerly view across the Thames valley from the western end of the Glade.

1.4. **The West Meadow**. The south end of the meadow is used for car parking as soon as visitor numbers start to increase in the summer. In the peak period (August) parked cars spread further into the meadow. In summer parking takes place on the grass in the meadow. Inappropriate trees are to be removed from the meadow, revealing views back to the Manor. Areas of meadow flowers are to be established, including a summer meadow to the west of the garden. There is a view over a field gate from the south-west corner an enjoyable part of the grounds.

2. The Gardens. The gardens are to be subdivided into six distinct spaces:

2.1. The **Front Garden** — to be restored to be as close as possible to the appearance of the famous view in the frontispiece to *News from Nowhere*. The spacing of the standard roses can be assessed from surviving hollows on the north side of the path. They appear to have been on a grid about 2, 7 meters square, with seven or eight roses on each side, perhaps 1, 25 meters high. The practicability of recutting the west end of the large yew hedge to resemble a dragon's head as illustrated by drawings and photos from Morris's time, is to be assessed; this is now being carried out. It would be helpful to increase the width of the space against the house, keeping the gap at the east end narrow;

2.2. **Lawn** — North east of the Manor there used to be a vegetable garden surrounded by a path. It is considered impracticable to recreate a vegetable garden. However a rectilinear path around a lawn with beds against the boundary walls would restore shape to this garden and provide space for visitors to wait;

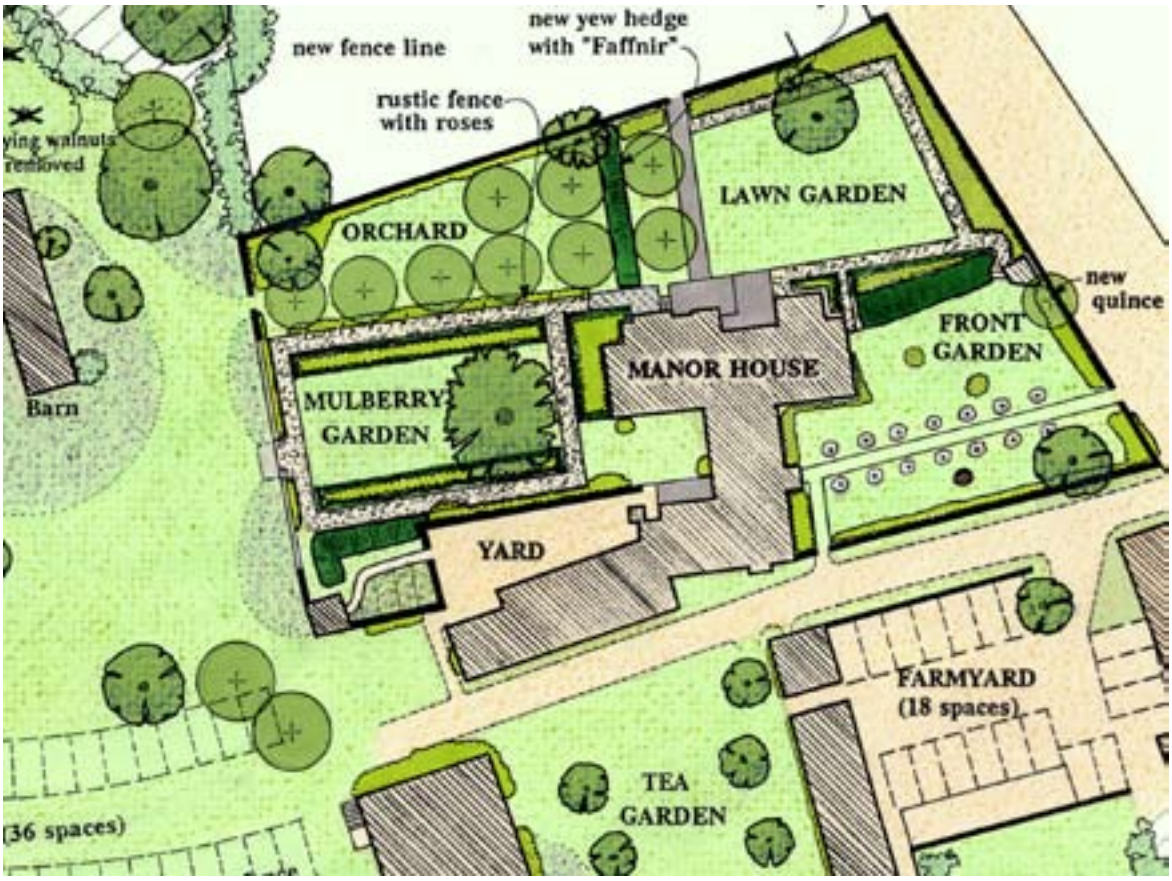
2.3. **Orchard** —The north-west segment of the gardens was previously an orchard, a use which should be re-established. This should be separated from the Lawn by a pergola or hedge and from the Mulberry Garden by an open fence carrying arched roses, based on old photographs;

2.4. **Mulberry Garden** —The mulberry tree is considerably larger than it was in early photographs; it needs gentle pruning back. The garden should be remade with a rectangular path having linear beds on both sides and a rectangle of grass in the centre. The rectangular linear beds are to be surrounded by low box hedges, reminiscent of the small painting of Spring by Peter Brueghel the Younger (1632) which Morris purchased and which still hangs in Kelmscott Manor;

2.5. **Privy Garden** — This is to remain a little vegetable garden, with wild strawberries, as it was in Morris's time;

2.6. **Yard** — No change is envisaged.

Several trees need to be removed, being either nearly dead or inappropriate species. New Trees of appropriate species and carefully placed are needed. Willow, ash, horse chestnut, walnut are some traditional trees of the upper Thames valley which are present in the grounds. Apple trees for the Orchard should be selected for late flowering and early fruiting to give maximum benefit to visitors.
Ordinary nineteenth-century cottage garden plants are to be selected, giving particular thought to July and August which is the busiest period; though the Manor is open from April to September. The garden is to be kept trim and neat but 'cottage' (not Robinson's wild garden). Plants that are in Morris's fabrics are to be grown. The gardens are to be more authentic in character than they are now. There is to be no increase in the area of border, but they are to be re-distributed to a better layout.
The planting should evoke the ideas of Morris and his associates, should include scent, using plants mainly common before 1896 but possibly including a few modern species of comparable character to the Victorian to prolong the flowering season.



3. Plan of the garden, as proposed for restoration.

Historical images

These strategies and the December 1994 Layout Proposals were agreed by the Society. The restoration of the gardens has evolved from study of historical images and based on these strategies. The historical images are of three distinct types:

1. First Edition OS Map. This map at 1:2500 was surveyed in 1876, a few years after Morris leased the Manor, and so is an excellent authentic source of information about the layout. It shows the six compartments of the gardens described above. The map only shows the outer edge of paths near the edges of spaces so that the width of these paths cannot be assessed from the plan, though their location is established.
The restoration of the garden has remade the spaces shown on this OS map. The layout of the paths in the Mulberry Garden and Front Garden is the same as the map indicates. However the restoration has extended the straight path across the north side of the house and has left out the path around the north edge of the Orchard.
A complex layout of water shown on the OS map in the Waterside Glade was simplified after great floods in 1893 into two parallel channels at slightly different levels. The southern edge of the meadow is thus now defined by a wide slow stream.

4. The restored Mulberry Garden in early spring.

2. Contemporary Drawings. Gere's bird's-eye view of about 1890 and Grigg's view of the Kitchen Garden in 1910 clearly show that the garden was densely planted throughout, including vegetables in the Lawn Garden. However both the impracticability of maintaining so large an area of intensively gardened surface and the desirability of providing lawn space so that large numbers of visitors can occupy the garden led to the decision to replace much of the bed area with grass. A challenge in the design has been to capture the spirit of the original garden within the framework of more open lawn.
The south path in the Mulberry Garden is shown in a watercolour of 1905 by Marie Spartali Stillman.
The Front Garden is shown in the frontispiece of *News from Nowhere.*

3. Old Photographs . Several black and white photographs survive, particularly of the gardens west of the house. These mostly show the character of the gardens towards the end of May Morris's lifetime. They helpfully depict rustic trellis work and the atmosphere of the planting.

Construction

When the layout proposals were agreed it was resolved that *'enquiries would be made to try to identify a source to fund the paths in the Mulberry Garden and Lawn Garden'*. Good fortune favoured the project. The Carnegie United Kingdom Trust was offering a special grant up to 1995 for historic gardens attached to museums. The terms of reference were very narrow:- *"Historic Gardens:Limited grants will be provided to restore or re-create gardens of excellence linked with a museum, which may include a fountain or sculpture and which will provide pleasure and education for the public. The garden must have an historic feature, possibly incorporating trees or plants of significance, and where volunteers are involved with paid staff in the restoration. Grants may be for the work of restoration, plants or equipment, for fees of skilled advisers and expenses of volunteers but not for staff salaries. Priority to be given to local independent museums with an historic garden (but excluding military, commercial and local authority museums). Applicant museums must involve volunteers with any paid staff in the work and must be registered as charitable."*

The gardens at Kelmscott fulfilled every demanding sentence, but the grant had only one more year to run. The Society acted with energy and an application was made. In May 1995 the Carnegie UK Trust gave a grant for the restoration. A contract was prepared immediately for work to be put in hand on the Manor's closing day in autumn 1995 for completion by the end of the year.

The layout of the paths in the Mulberry Garden with the south path exactly aligned upon the centre line of the windows in the west elevation of the centre of the house was confirmed during construction when an old base course was discovered on exactly the lines of the proposed restoration layout, a satisfactory confirmation that the Mulberry Garden as now seen is indeed the same garden that Morris enjoyed.

The Front Garden

Before funds were available for the rest of the gardens, in early 1995, it had been resolved to restore the Front Garden. The paved path was still there as it had been when the frontispiece

to *News from Nowhere* was drawn. As shown on the drawing the path is not aligned on the front door. The drawing however compensates for this by laying out the standard roses at unequal distances from the path with a centre line on the axis of the door. Careful consideration led to the conclusion that, when standing in the garden looking at the layout in three dimensions, such an arrangement would not satisfy. The roses have been laid out equidistant from either side of the path. This is satisfying to the eye, which is unconcerned that the door is offset.

The exact mode of restoring the Front Garden provided another problem. Taunt's photograph of c1890, taken while Morris was still alive, shows the garden growing wild, with plants very much *'rolling over one another with that delicious super-abundance'*. The frontispiece of *News from Nowhere*, in contrast, shows gardens *'both orderly and rich …* (which) *by no means imitate either wilfulness or the wildness of Nature'*. It was judged that visitors would have in their imaginations the image on the drawing. Therefore the Front Garden has been restored to replicate this drawing as closely as possible, disregarding the evidence that in Morris's time a less controlled character existed.

Choice of Plants

The Society's brief had specified that as many as possible of the flowers used in Morris and Co's textile and wallpaper designs should be exhibited in the gardens. The complete catalogue of repeating textiles includes 33 flowers or leaves identified by name in the titles, some of them used two, three or five times, with the rose named seven times. The wallpapers name at least another seven flowers.

List of flowers and leaves named in repeating textile titles

Acanthus	Daffodil	Peony
African Marigold	Daisy*	Pineapple
Anémona*		Pink*
Arbutus**	Eyebright	Pomegranate
Artichoke		Poppy
Apple*	Harebell**	
	Honeysuckle	Rose*
Bellflower		
Blackthorn**	Iris*	Snakeshead fritillary
Bluebell		Strawberry
Borage	Jasmine	Sunflower
Briar		
	Larkspur*	Thistle
Campion	Lily	Tulip
Carnation		
Crysanthemum**	Mallow**	Vine*
Clover**	Marigold	Violet
Columbine	Myrtle**	
Corncockle		Goivo**
Crown Imperial	Oak	Willow

(* = also wallpapers, ** = wallpapers only)

A few of these are easily identified and are included in the garden — for instance, acanthus and willow, both leaves. However, study of the textile designs which might be compared with specimens to be growing in the garden, presented numerous problems. The flowers, so exquisitely depicted in the designs, do not seem to be the same as real plants which grow in real gardens. For instance the very popular design by Dearle (1891) entitled *Daffodil* is typical of the problem. The flower is recognisably a daffodil. The leaf however is the leaf of a tulip. There is no daffodil-flowered tulip to plant in the garden so that visitors can see how Morris and Co. derived their designs directly from real life. Similarly Morris's own design for a textile called *Snakeshead* (1876) depicts a triple snakeshead fritillary flower on intricate foliage, not at all like the actual single bloom on grass-like stem of *Fritillaria meleagris,* which grows wild in the upper Thames valley.

It is believed that this is because neither William Morris, nor his designer colleagues, directly copied real plants to create their designs. Rather their inspiration was a combination of the nature of repeating patterns and the illustrations in old herbals such as Gerard, Parkinson or Matthioli. May Morris recalled how her father would show his herbals to the two girls …. *'We learnt to know old Gerard well'* she said, and *'gentle gossip from London of the sixteenth century was pleasant reading'*. Once this is realised, the source of several features characteristic of the designs can be directly identified. For instance Morris and Co. designs sometimes have a faded background pattern with a bold foreground pattern. *Arbutus* is an example. In old herbals the pictures on the rear of pages often bleed through to make a faint image on the other side. Thus Gerard's picture of the arbutus appears with the reverse side drawing showing faintly beyond it. This sort of image transferred to the memory of the designer can inspire a faded background, bold foreground design.

Numerous examples of elements in Morris and Co. designs can be traced directly to images in old herbals. Sometimes the designs seem to be a combination of several drawings from an herbal. The boldly sweeping curves of stems in many designs appear to derive from the convention in old herbals of drawing creeping or tall plants in a curvaceous format so that the drawing fits onto the page.

Therefore it was concluded that it is not feasible to fill the garden with exemplars of flowers as used in Morris and Co. designs. Instead the old photographs, including those from the end of May Morris's life, and flowers in Pre-Raphaelite and medieval paintings have been the inspiration for the design of planting layouts in the gardens. Tall hollyhocks and lilies echo Collins's *Convent Thoughts* (1850), or curving roses against trellis recollect Burne-Jones's pictures shown in Buscot House. Flowers are arranged to respect Morris's dictum: *'On the whole, I think the best and safest plan is to mix up your flowers, and rather eschew great masses of colour'*.

The meadow and orchard contain large areas of long grass, where the *'enamelled'* effect of wild flowers dotted amongst grass is being encouraged. This too is a texture and colour effect which can be seen in early Italian paintings. An area of long grass has been allowed to grow below the mulberry tree, partly to establish fritillaries, partly to discourage visitors from walking on the ripe mulberries and so treading their deep stain into the house. This area, long mown for tidiness, has proved to be the habitat of the wild yellow tulips so loved by William and May Morris — *'a sense of the place being almost too beautiful to work in … . I don't know how many tulips there won't be when they come into blossom'*. The new planting also includes numerous garden tulips, colours mixed.

5. The same flower bed in summer, planted to reflect pre-Raphaelite painting — *Convent Thoughts* by Charls Collins 1850 (a picture which was owned by Ruskin).

Thus the garden was remade. It is not precisely the same as the garden loved by Morris at Kelmscott. It is a garden for visitors. But the garden seeks to provide the visitor with a peaceful and satisfying inspiration from plants, comparable to that which Morris himself enjoyed when he was at Kelmscott, and evoking an image of the Middle Ages as perceived by the romantics of late 19th century Europe. Visitors are delighted.

References

BAKER, Derek, *The Flowers of William Morris,* Barn Elms, London, 1996.

DUFTY, A. R., *Kelmscott, an illustrated guide*, The Society of Antiquaries, London, 1991.

MORRIS, William, *News from Nowhere* (1890) *and Other Writings* (1856 & 1876-1896) ed. Clive Wilmer (1993), Penguin Books, London.

NEWS from Somewhere, The society of Antiquaries, London; a monograph about Kelmscott's wider landscape is shortly to be published, 2006.

PARRY, Linda, *William Morris Textiles*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1983.

Encerramento

Carmen Añón

Boa tarde, permito-me falar em espanhol, e vou ser breve porque a Cristina já disse tudo, restando-me muito pouco a acrescentar. Queria simplesmente dizer como este congresso conseguiu reunir no microcosmos que é sempre um jardim uma série de actividades que pareciam muito difíceis de compaginar.

Partimos do universal, tendo tido uma reunião do Comité Internacional dos Jardins Históricos, agora de Paisagens Culturais ICOMOS-IFLA, presidido pr Luigi Zangheri, a quem quero agradecer o magnífico desenvolvimento das jornadas, que tiveram lugar num sítio de paz, tranqualidade, sossego, e calma, de lendas e espírito, acabando no pormenor da flor, na planta, no pequeníssimo jardim. Esse potencial que o jardim tem, dizêmo-lo sempre nas aulas, é o reflexo da sociedade que o criou com a sua filosofia, a sua geografia, a sua história, a sua cultura, é também, nestes tempos, o reflexo da nossa sociedade e pode ser também a morte do jardim ou a sua negação.

Por este motivo, creio que é importantíssimo o que a Cristina conseguiu, ao ter sabido reunir administrações, a Universidade, instituições do Estado, a sociedade e associações, como na conferência a que acabámos de assistir, tudo para defesa dos jardins, e, o que é mais importante, a juventude e os estudantes.

Cada um de nós fala a partir da sua experiência e da sua deformação profissional, e ver tantas caras jovens aqui alegra-me profundamente porque creio que a conferência os ajudou a compreender a presença de certos temas das minhas aulas.

Neste sentido gostaria de agradecer ao meu amigo, companheiro e director do curso da Universidade Politécnica de Madrid, que quando lhe prupus vir com os estudantes a Coimbra me disse: *sim, é uma ideia magnífica*, e aqui estão os nossos estudantes. O meu agradecimento vai também para os meus colegas, companheiros e amigos que nos abriram muitas portas para o mundo dos jardins, cuja riqueza é magnífica, de que nunca, asseguro-vos, ninguém se cansa. Tantos pontos de vista diferentes fazem com que o jardim não tenha apenas uma diversidade botânica ou ecológica, como muitas vezes no-lo querem fazer parecer, mas tem uma dimensão cultural muito grande, de possibilidades infinitas.

Só de falar sobre este tema na Idade Média, que sempre foi o meu favorito, se percebe que o homem vive mais irmanado que nunca com a terra. Quando o Homem necessita da terra, vive-a, compreende-a, constrói esse jardim medieval, que ao mesmo tempo é uma fantasia de uma enorme potencialidade e que a grande maioria dos historiadores vê como uma noite escura interminável, mas eu prefiro, como Gombrich, considerá-la como uma grande noite estrelada. Aqui estamos nesta terra e no lugar de Inês de Castro. Ela abriu o seu avental e disse simplesmente: *Rosas, são rosas... meu senhor!* Eu queria, Cristina, dizer-te simplesmente: Obrigada por nos deixares ver as estrelas à noite. Muito obrigada.

Clausura

Carmen Añón

Buenas tardes, voy a permitirme hablar en español y voy a ser muy breve porque Cristina lo ha dicho todo y me queda poco por añadir. Simplemente decir cómo este congreso ha logrado reunir en el microcosmos que es siempre un jardín, una serie de actividades que parecían muy difíciles de compaginar.

Hemos partido de lo universal teniendo una reunión del Comité Internacional de Jardines Históricos, ahora de Paisajes Culturales Icomos-Ifla, presidido por Luigi Zangheri a quien quiero agradecer el magnífico desarrollo de las jornadas, que han tenido lugar en un sitio de paz y tranquilidad, sosiego y calma, de leyenda y espíritu, para acabar en lo pequeño en la flor, en la planta, en el pequeñísimo jardín. Ese potencial que tiene el jardín, lo decimos siempre en clase, es el reflejo de la sociedad que lo ha creado con su filosofía, su geografía, su historia, su cultura, es en estos tiempos también el reflejo de nuestra sociedad y puede ser también la muerte del jardín o su negación.

Por eso creo que es importantísimo lo que ha conseguido Cristina al haber sabido reunir a las Administraciones, Universidad, instituciones del estado, la sociedad, y asociaciones como la que acabamos de ver, que se han creado para defender al jardín, y lo que es más importante la juventud y los estudiantes.

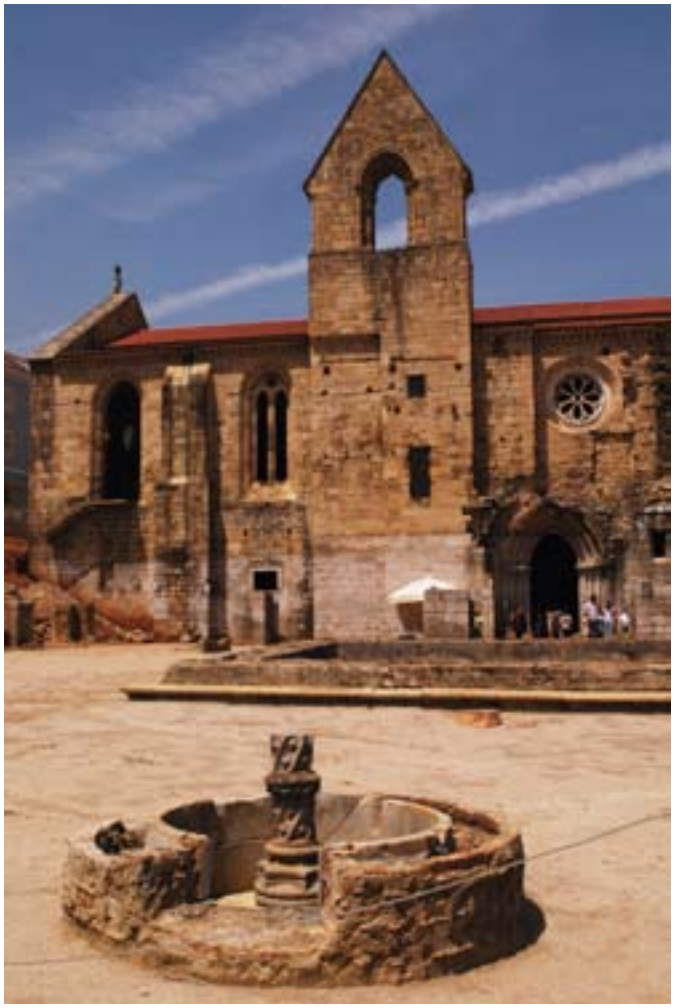
Cada uno hablamos desde nuestra experiencia y nuestra deformación profesional y ver tantas caras jóvenes me alegra profundamente porque creo que les habrá ayudado a comprender la presencia de ciertos temas en mis clases.

En ese sentido quisiera dar las gracias a mi amigo, compañero y director del curso de la Universidad Politécnica de Madrid que cuando le propuse venir con los estudiantes a Coimbra me dijo: *sí, es una idea magnífica* y aquí están nuestros estudiantes. Mi agradecimiento también a mis compañeros, colegas y amigos que nos han ido abriendo muchas puertas al mundo del jardín que tiene una riqueza magnífica de la que yo os aseguro que no os vais a cansar. Tantos puntos de vista diferentes que lo enriquecen y que hacen que ese mundo del jardín no sea una realidad solo de diversidad botánica o ecológica como muchas veces pretenden encerrarlo y hacérnoslo ver pequeñito, sino una diversidad cultural de unas posibilidades infinitas.

Solo al hablar sobre este tema de la Edad Media, que siempre ha sido uno de mis favoritos, pensaran es la época en que el hombre vive más hermanado que nunca con la tierra. Cuando el hombre necesita de la tierra, la vive y la comprende, y construye ese jardín medieval que al mismo tiempo es una fantasía de una potencialidad enorme y que la gran mayoría de los historiadores ven como una larga noche oscura, yo prefiero como Gombrich, considerarlo una larga noche estrellada …. Estamos en esta tierra y lugar de Inés de Castro. Ella abrió su delantal y dijo simplemente: *Rosas, sao rosas…. meu señor*. Yo quisiera, Cristina, decirte solamente: Obrigado por deixarnos ver las estrelas a noite. Muchas gracias..

ÁLBUM
ALBUM

Convento de Santa Clara-a-Velha: almoço e visita



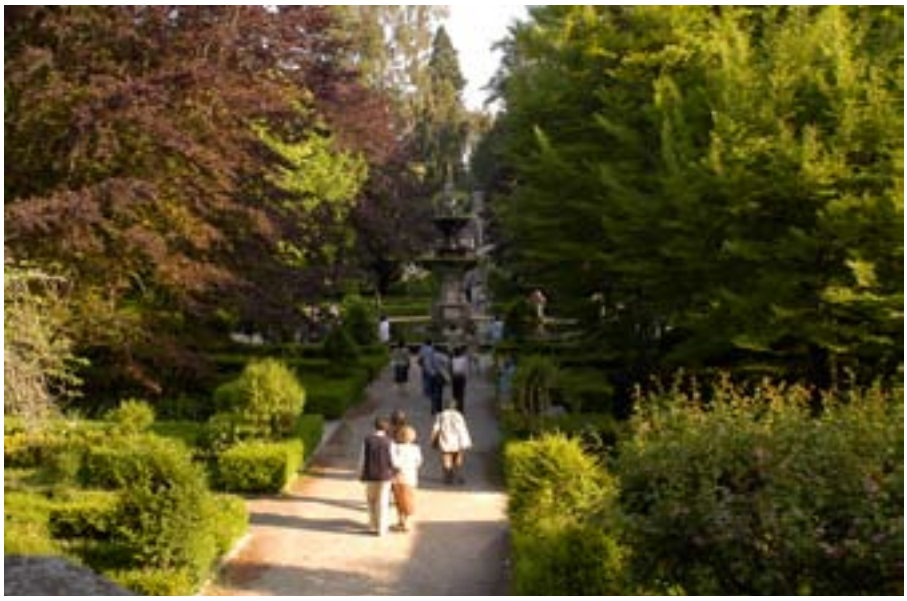
Convento de Santa Clara-a-Velha.
Estaleiro de escavação do claustro medieval
e dependência do convento.

Convento de Santa Clara-a-Velha.

Convento de Santa Clara-a-Velha.
Almoço volante.

Jardim Botânico de Coimbra: visita

Visita guiada ao Jardim Botânico de Coimbra pela Prof. Dra. Helena Freitas.

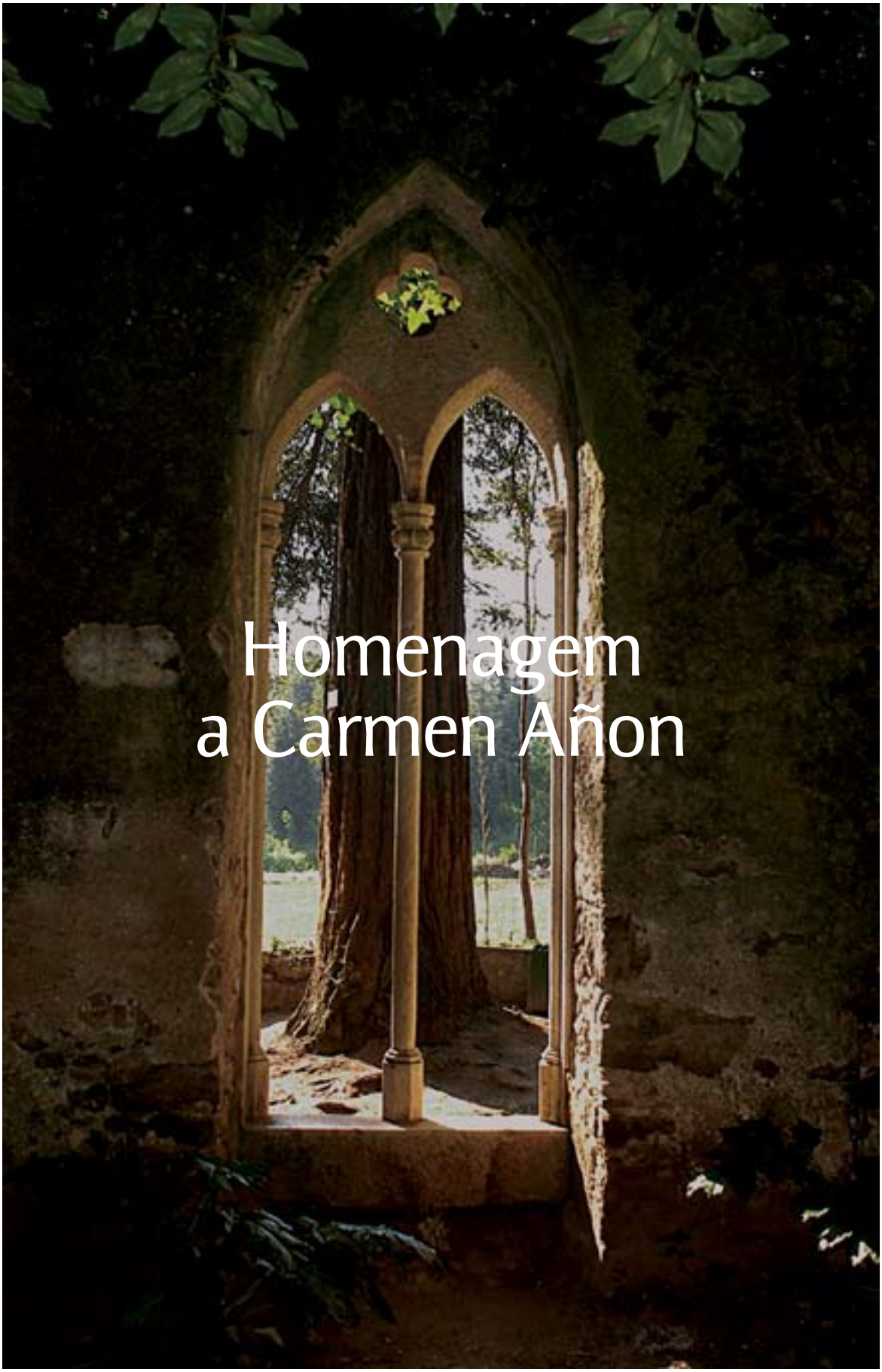


Jardim Botânico de Coimbra.

Quinta das Lágrimas: Inauguração do Jardim Medieval

Inauguração do Jardim Medieval
da Quinta das Lágrimas.

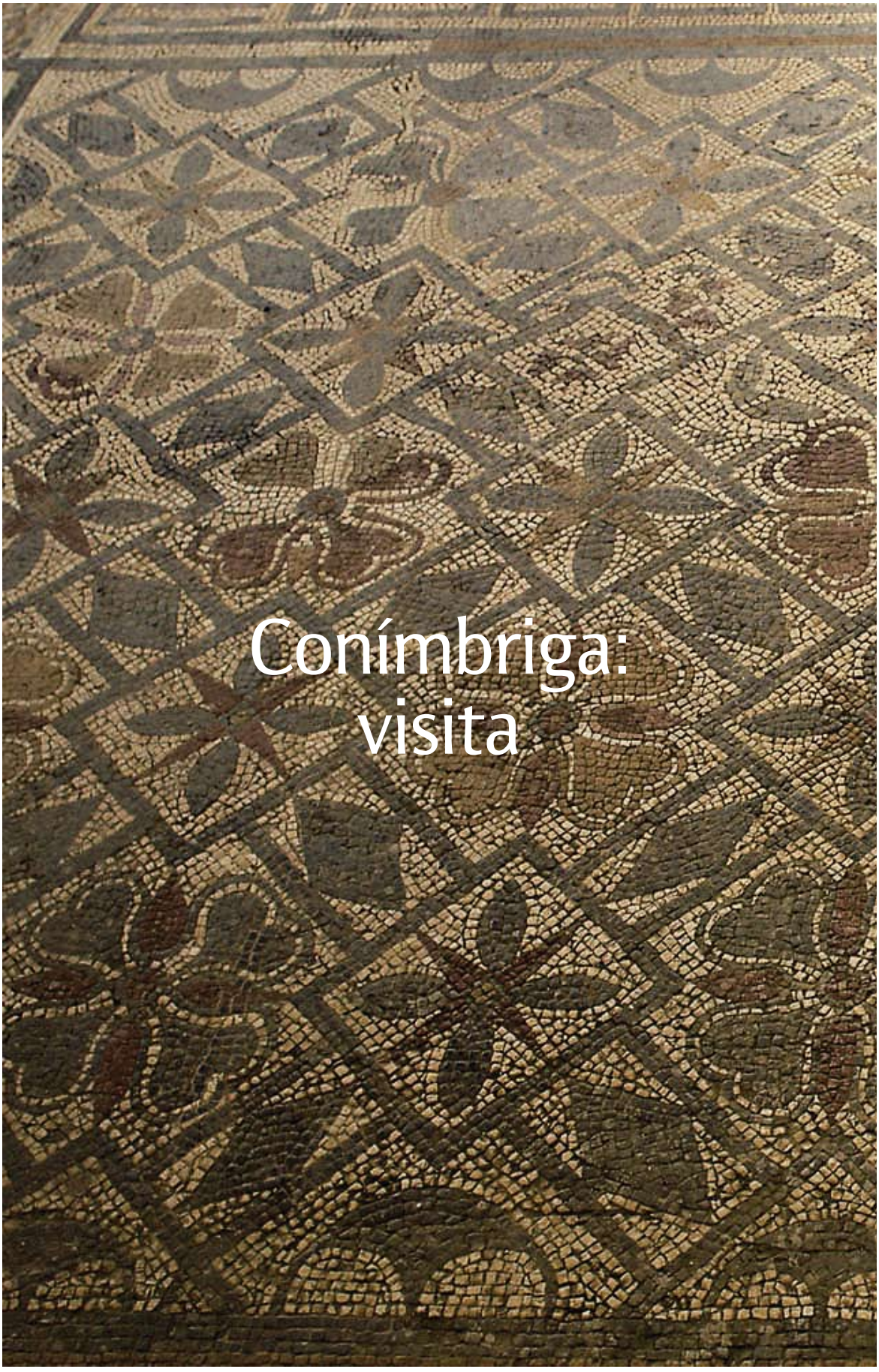
Inauguração do Jardim Medieval
da Quinta das Lágrimas.



Homenagem a Carmen Añon

Nomeação de Carmen Añon como membro
honorário da Associação Portuguesa
dos Jardins e Sítios Históricos.

Roseira plantada por Cármen Añon
no Jardim Medieval da Quinta das Lágrimas.



Conímbriga: visita

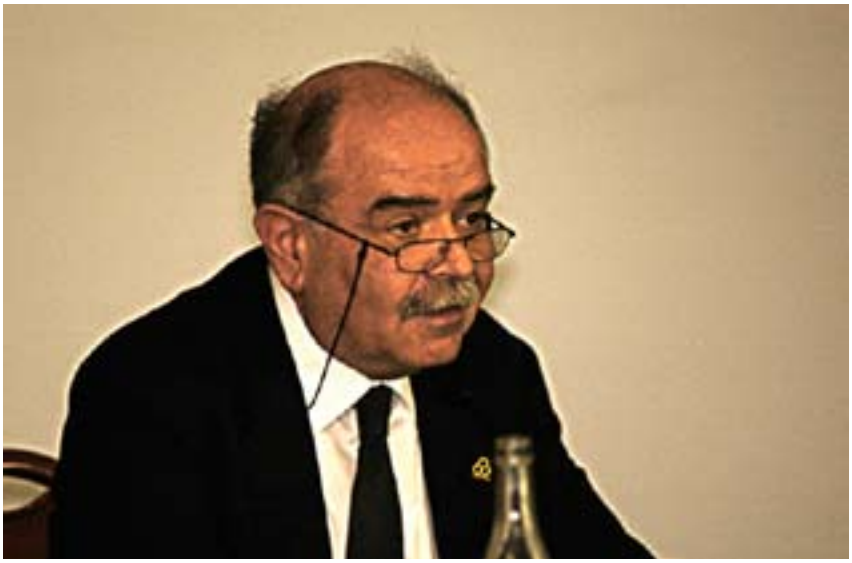
Congresso

O JARDIM MEDIEVAL
E AS SUAS INTERPRETAÇÕES ROMÂNTICAS

Congresso "O jardim medieval
e as suas interpretações românticas"

Quinta das Lágrimas: janela neo-gótica

Congresso



Luigi Zangheri, Presidente
do ICOMOS-IFLA
(Sessão de abertura do congresso)

Didier Wirth, Presidente do Comité
des Parcs et Jardins de France
(Sessão de abertura do congresso)

Fernando Seabra Santos,
Reitor da Universidade de Coimbra
(Sessão de encerramento do congresso).

Carmen Añon, Ex-Presidente
e membro honorário ICOMOS-IFLA (Sessão de encerramento
do Congresso)

Mónica Luengo, ICOMOS
(Comissão Científica do Congresso)

Debate