

El Pasatiempo: un modelo utópico de ordenación¹

JOSÉ CRESPI RODRÍGUEZ*

Sumario

En este estudio sobre el parque El Pasatiempo se analiza la aportación, hecha por Juan García Naveira, al desarrollo urbano de Betanzosque entre 1893 y 1930 promovió la construcción de una serie de edificios de uso público vinculados espacialmente al parque. El estudio consta de tres partes: Primero, análisis del territorio, localización del parque y la relación entre éste, la ciudad y los edificios. Segundo, análisis del diseño del parque, donde se observa la importancia de la recontextualización de modelos de jardines clásicos y contemporáneos. Y tercero, respecto al contenido, el estudio se centra en la visión ideal y utópica del modelo ético y de organización social que se expone en el recorrido del parque.

Abstract

A territory plan was developed by Juan García Naveira between 1893-1930 when he promoted the construction of some buildings for social purposes and also the public park, 'El Pasatiempo'. This issue is organized in three parts: First, territory analysis of 'El Carregal', the location of the park and buildings and the relationship with the city. Second, the garden design, classical influences and context. And third, the contents of the park, which shows an ideal and utopian model of ethical and social organization.

EL TERRITORIO DE *EL CARREGAL*

La topografía del valle en donde desembocan los ríos Mendo y Mandeo se caracteriza por presentar un estrechamiento en su desembocadura que reduce el avance del agua marina hacia el interior. Esta configuración geográfica ha favorecido la sedimentación del fondo estuárico. En este espacio, se desarrolla una densa cubierta vegetal formada por especies que tienen la capacidad de tolerar las condiciones de un medio tan especial. Sin embargo, a lo largo de la historia, el más importante modelador del paisaje de la marisma ha sido el hombre.

La vegetación potencial de El Carregal corresponde en buena parte de su superficie al bosque de *Alnus glutinosa* sobre espacios de inundación (*Al. Alnion Glutinosa*). Pero,

*José Crespi Rodríguez es titulado en paisajismo por la Escuela de Paisajismo C. Batres y postgrado en la Escuela Superior de Arquitectura del Paisaje de la Univ. Wageningen (Holanda). Es miembro de la junta directiva de la AEP integrada en la Federación Europea de Arquitectos Paisajistas (EFLA). Ha trabajado en proyectos de diseño del paisaje y ordenación del territorio en Holanda y España, destacando la colaboración con el paisajista Leandro Silva Delgado quien redactó el proyecto de restauración del Real Jardín Botánico de Madrid. En 1996 redactó el proyecto de restauración del parque El Pasatiempo y en la actualidad continúa como coordinador de los trabajos de restauración del mismo.

¹ Este trabajo es parte del análisis de diseño y del contenido del parque previo a la redacción del proyecto de restauración de El Pasatiempo en 1996.

la siega periódica de la vegetación herbácea para su aprovechamiento supone una perturbación tal que, la comunidad vegetal de juncos (*Or. Juncetalia maritimi*) y las praderas se desarrollan ocupando, en muchos lugares, el espacio correspondiente al bosque de aliso. Es por ello que el paisaje del Carregal se configura sobre la matriz de las unidades de explotación dependiendo de la frecuencia y variabilidad del aprovechamiento del suelo.

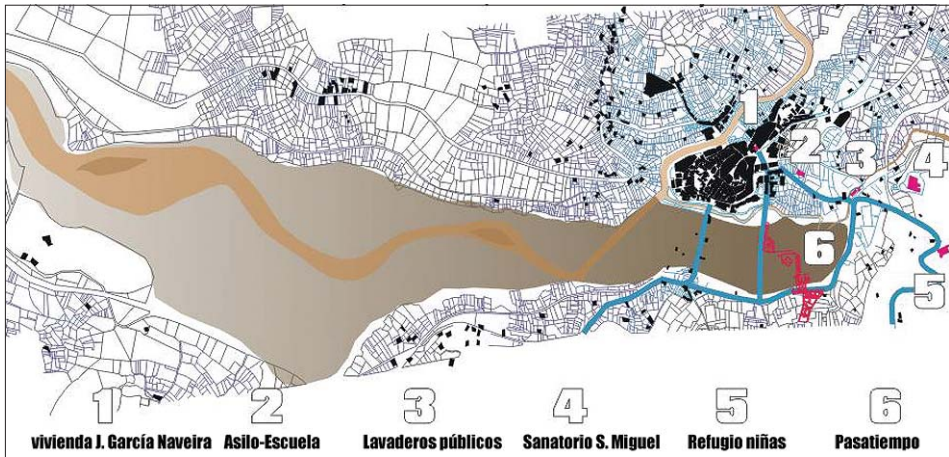
A principios del siglo XX, la ciudad comenzó a crecer ocupando esta zona de la marisma. El drenaje y acondicionamiento de este lugar ya había sido propuesto en el siglo XVIII por el ingeniero Lemaur, cuando las ideas ilustradas vieron la viabilidad de utilizar como dique el camino que unía el barrio de La Magdalena con la ciudad y ganar todo este amplio espacio llano a la marisma para su uso como pastos, cultivos y habitación. Su propuesta no tuvo éxito, pero el atractivo de obtener campos útiles en terreno llano, en un territorio de relieve tan accidentado, fue demasiado fuerte como para desvanecerse y, tras este primer intento, volvió a activarse el proyecto en el siglo XIX. Uno de los impulsores de esta colonización urbana de la marisma fue Juan García Naveira, quien con la fortuna obtenida en sus negocios en Argentina, decidió desarrollar un programa de ayuda social en su ciudad natal. Para llevar a cabo su obra decidió invertir una enorme cantidad de dinero en la promoción de varios edificios de uso público y la construcción de El Pasatiempo.

Cada uno de ellos albergaba una institución necesaria para paliar las carencias de la población más desfavorecida en el ámbito municipal e incluso comarcal. La elección de los lugares donde construyó estos edificios y la ubicación del parque en los terrenos de la marisma supusieron un importante impulso en el desarrollo urbano de Betanzos.

La obra social de Juan y Jesús García Naveira es amplia y está bien documentada. Para el presente estudio, nos limitaremos a analizar el efecto que tuvo en el territorio la construcción de los edificios promovidos por los dos hermanos conjuntamente y los que promovió Juan García Naveira de forma individual incluyendo como elemento central el parque público El Pasatiempo. No tendremos en cuenta otros edificios promovidos por Jesús García Naveira ni toda su actividad de gestión de ayudas y donaciones.

En 1902, promovieron la construcción de un lavadero público junto al puente de Las Cascas sobre el río Mendo, en el punto en donde el encajonado curso del río se abre hacia el valle y comienza la marisma. En 1908, se constituyó el Patronato benéfico-docente García Hermanos para lo que se construye el edificio del Asilo, inaugurado en 1912, y el edificio de la Escuela pública en 1914. El funcionamiento de esta última estuvo subvencionado por el patronato. Ambos edificios ocupaban un solar en la Avenida Jesús García Naveira que une el edificio de El Liceo con el puente de Las Cascas. En 1912 se construyó el segundo lavadero de las Cascas financiado por Juan García Naveira. El Refugio para niñas anormales físicas se inauguró en 1923. Se trata de un curioso edificio de estilo ecléctico situado en la vertiente opuesta de la ciudad, con altos muros que contienen el terreno en los que hay altorrelieves de escenas bíblicas; su situación es muy cercana a las Cascas y la parcela tiene frente por la carretera de Santiago de Compostela. Por último, el Sanatorio de San Miguel está situado en el monte de El Coto, cercano a El Refugio y fue inaugurado en 1930 cuando Juan García Naveira ya había cumplido 80 años.

La localización de estos edificios se concentra a lo largo de un tramo de la carretera de Santiago de Compostela que comienza con la construcción del edificio Asilo-Escuela en un solar cedido por los ayuntamientos del partido judicial, muy cerca de lo que en la época era el límite urbano. A partir de aquí se configura una secuencia de edificios institucionales



que siguen el trazado de la carretera cruzando el río Mendo y ascendiendo por la ladera opuesta a la ciudad. La secuencia espacial, partiendo de Betanzos en dirección a Santiago es como sigue:

Asilo-Escuela[1912-14] – Lavadero[1902] – Lavadero[1912] – Sanatorio San Miguel[1930] – Refugio De Niñas Anormales[1923]

La decisión de localizar los edificios a lo largo de la carretera de Santiago y evitar su dispersión territorial no se debe a motivos casuales o meramente oportunistas. Por el contrario, su ubicación se adecua a un criterio de planificación en el que Juan García Naveira siguió su *esquema arbóreo*² de comportamiento, donde expuso su idea de que el Orden y la Previsión unidos a la Firmeza y la Constancia son el camino del éxito. Una constancia que mantuvo a pesar de todas las vicisitudes (su hermano Jesús murió en marzo de 1912) y que le permitió continuar su proyecto, que se prolongó durante cuarenta años más (1893-1933).

Juan García Naveira había conocido, por su experiencia, las ventajas que la planificación de las intervenciones en el territorio tenían para la comunidad. Durante su estancia en Argentina, vivió la expansión de la frontera que el gobierno argentino impulsó en la segunda mitad del siglo XIX, donde participó, como empresario, en la colonización del territorio que estaba siendo llevada a cabo en la provincia de Buenos Aires. Allí, los hermanos García Naveira adquirieron unos terrenos cercanos a la población Coronel Dorrego, cerca de Bahía Blanca. La ampliación de la línea de ferrocarril le resultó muy ventajosa, puesto que la construcción de la estación de Irene supuso la expropiación ventajosa y la revaloración de sus tierras³. Las rentas procedentes de la explotación de estas tierras las cederían, más tarde, al Patronato benéfico-docente García Hermanos para el mantenimiento de la escuela pública fundada por ellos⁴.

2 Relieve del parque llamado ‘Árbol genealógico del capital’.

3 RODRÍGUEZ CRESPO, M., 1983, *Lucha y generosidad de los hermanos García Naveira*. Concello de Betanzos.

4 FUENTE García, Santiago de la, 2000, “Los hermanos García Naveira y sus fundaciones”. *Anuario Brigantino* 1999, 22: 395-434.

En la segunda mitad del siglo XIX, el gobierno argentino se valió fundamentalmente de dos instrumentos para impulsar la colonización del territorio⁵: por un lado, inició la venta de los terrenos estatales y por otro impulsó el avance del ferrocarril hacia estos nuevos territorios. La normativa legal que dispuso las ofertas de tierras del estado de la provincia de Buenos Aires comenzó con la sanción de la ley de agosto de 1857⁶. Para impulsar el avance del ferrocarril, el gobierno facilitó la entrada de las inversiones extranjeras. En consecuencia, muchos inversores resultaron beneficiados, como el ourensano Ramón Santamarina (1827-1904) que llegó a Argentina a la edad de trece años y logró prosperar estableciéndose al sur de la provincia alrededor de 1846⁷. Desde allí, enviaba al puerto de la capital grandes cantidades de cuero. Con el inicio de la oferta de tierras del estado y la llegada del ferrocarril, sus negocios se vieron beneficiados, llegando a alcanzar una altísima posición social en la sociedad bonaerense. Se dice, que sus posesiones en Tandil reunían trescientas mil hectáreas de tierra y allí construyó sus residencias Villa Bella Vista y La Indiana.

La historia de Ramón Santamarina ilustra el ambiente en que vivieron los hermanos García Naveira durante su estancia en Argentina. No en vano, D. Juan hizo referencia a la famosa piedra movediza del Tandil en *El Pasatiempo*. Al dirigirse hacia Campo Dorrego en el sur de la provincia, Juan y Jesús García Naveira tenían que atravesar forzosamente la ciudad de Tandil, que estaba a mitad de camino siguiendo la línea férrea Buenos Aires-Bahía Blanca. Este espacio geográfico se conoce como la Pampa húmeda, su topografía es llana y las lagunas y marismas ocupan superficies enormes del territorio. No sorprende, por tanto, que el espacio de la marisma de Betanzos no le resultara tan inhóspito a D. Juan que, probablemente, ya había adquirido experiencia en las obras de saneamiento a las que se iba a enfrentar en la construcción del parque.

Pero a diferencia del Carregal, la Pampa húmeda argentina era un espacio no culturizado. Este territorio era considerado por el estado como propio y virgen, en el que no se tenía en cuenta los derechos de la población indígena y que, con objeto de ampliar la frontera, lo ofertaba públicamente.

En la marisma de Betanzos, a lo largo del siglo XIX, el ayuntamiento decidió ofertar las parcelas que aun tenía en propiedad, quedando, de esta forma, el territorio fragmentado en pequeñas unidades de tenencia de propiedad privada. La relación de los habitantes de la ciudad con esta parte de la marisma estaba establecida, como ocurre con todo espacio culturizado y socializado, en base a una ocupación y régimen de explotación determinado, tanto por las posibilidades del medio como de la organización territorial.

En el paisaje urbano de Betanzos y su entorno, todavía hoy se puede apreciar, tanto en la estructura de la ciudad como en la localización de la actividad agrícola, un modelo de ocupación antiguo: las viviendas se agrupan en un punto elevado del terreno, cerrando la ciudad en sí misma y, a su alrededor, se ordenan los campos de cultivo. Las huertas ocupan las parcelas de menor tamaño y se agrupan formando un mosaico en torno a la ciudad; en el espacio de transición entre ésta y los campos, aparecen con frecuencia

5 Además del rifle Remington en la lucha con los indios que todavía poblaban y defendían este territorio.

6 VALENCIA, Marta, "Tierras públicas - tierras privadas: la formación y consolidación de los grandes patrimonios en la provincia de Buenos Aires, Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX." CONICET - Centro de Estudios Histórico Rurales. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

7 ALCALÁ, Xavier, *Argentina*. Edicions Xerais de Galicia.

grupos de hórreos, almiarés y otras construcciones auxiliares vinculadas a la explotación agropecuaria y las parcelas más alejadas son las que tienen mayor tamaño. En pocos lugares, como en el municipio de Betanzos, se ha conservado tan evidente hasta nuestros días esta relación histórica entre los núcleos urbanos y el paisaje.

La distancia desde la ciudad es, por tanto, un factor particularmente importante en la localización de la actividad agrícola. Los cultivos más intensivos, que exigen mayor dedicación, se encuentran en el espacio inmediato del límite urbano y los demás cultivos ocupan parcelas más alejadas dependiendo de la exigencia del cultivo⁸.

Las particulares características de la marisma limitan el aprovechamiento agrícola. La topografía del Carregal no es homogénea, presenta zonas con una ligera elevación sobre el nivel freático, que son aptas para un cultivo diversificado. En cambio, otras parcelas tan sólo pueden ser aprovechadas para la siega de la vegetación espontánea. Además, la distancia de las parcelas a la ciudad también determina el tipo de cultivo configurando una unidad de paisaje más heterogénea que el resto de la marisma del estuario. De esta forma, las tierras adecuadas para cultivo eran destinadas a huerta permanente, siempre y cuando estuviesen cerca del límite urbano y aquellas que estaban más alejadas las ocupaban los labradíos, pastos con frutales y, en ocasiones, el cultivo de la vid. A estas zonas les seguiría el aprovechamiento forestal pero a finales del siglo XIX ya estaba alejado y no existía en los montes que rodean la ciudad, como se puede observar en las fotografías de la época.

La secuencia de los tipos de cultivo que aparecen a lo largo de una línea imaginaria que atraviesa el Carregal y une la ciudad con la vertiente opuesta donde están las terrazas del parque, es de la siguiente forma:

CIUDAD – huertas – río – huertas – juncal – (pasto) – carretera – frutales – vid – labradío

El espacio comprendido entre el río y la carretera pertenece a la unidad de paisaje de la marisma, en donde la vegetación dominante es el juncal. Las huertas ocupan el espacio entre la ciudad y el río y avanzan al otro margen, ocupando las parcelas que tienen mejor drenaje. El trazado de la carretera (camino todavía en aquella época) discurre en el punto de inflexión de la topografía, reforzando el límite entre la vertiente y la llanura. En este punto, aparecen poco o nada representadas, las huertas y, en su lugar, aparecen cultivos de frutal, en ocasiones vid y, sobre todo, labradíos; puesto que el cultivo de la vid (las barras) ocupa preferentemente los terrenos cercanos a la ciudad que presentan demasiada inclinación para el cultivo de huertas (lugares como El Barral).

El alejamiento de la ciudad rompe, por tanto, la simetría de la secuencia que se obtendría en el caso de que la localización de la actividad dependiese únicamente de las condiciones ambientales. Las huertas, cultivos de frutal y labradíos ocupan los lugares de cota más elevada de la marisma, pero, mientras las primeras se localizan en las cercanías de la ciudad, en el extremo opuesto su lugar es ocupado por otros cultivos que no exigen labores hortícolas tan frecuentes.

Por otro lado, el ámbito territorial de El Carregal tiene límites precisos: el río Mendo

⁸ En 1826 Von Thünen publicó un interesante modelo teórico de localización agraria que todavía hoy se tiene en consideración en los análisis del territorio. La búsqueda de modelos a lo largo del siglo XIX está, como veremos, relacionado con la concepción del parque.

separa la marisma de la ciudad por el Este, la carretera Betanzos-A Coruña lo limita por el Norte y, por el suroeste, lo hace la carretera que une los barrios de la Magdalena y las Cascas. Su forma es aproximadamente triangular y en los vértices se encuentra: la ciudad de Betanzos, el barrio de las Cascas y el barrio de la Magdalena con la fábrica de curtidos, respectivamente.

El barrio de la Magdalena está situado en el comienzo de la cuesta de la carretera Betanzos-A Coruña, en la ladera opuesta de la ciudad y para llegar hasta él, había que cruzar el río Mendo por el Puente Nuevo y avanzar por un tramo de carretera que cruzaba la marisma. Este barrio fue, originalmente, un lazareto formado por una capilla y una serie de pequeñas viviendas adosadas que ascendían por la colina a lo largo de un vial, en donde los enfermos vivían y podían cultivar pequeñas huertas. Su localización respecto a la ciudad, aprovecha las condiciones del entorno por cuanto la marisma funcionaba como límite y barrera al tratarse de un espacio inhabitable. En el siglo XIX, las viviendas fueron adquiridas para alojar a los trabajadores de la fábrica de curtidos Lissarrague Etchard, que se construyó próxima al barrio, aprovechando la cercanía del canal del río para el transporte de la mercancía por barco. Por su ubicación en la carretera de A Coruña y su situación geográfica en el comienzo de la cuesta que lleva al santuario de la Quinta Angustia, el barrio de La Magdalena constituye el límite de la ciudad de Betanzos en esta dirección.

En el lugar donde el curso del río Mendo comienza a discurrir por la marisma, está ubicado el barrio de las Cascas donde Juan García Naveira financió la construcción de los dos lavaderos públicos. La carretera que une este barrio con la ciudad comienza en el edificio de El Liceo, en la zona del ensanche desarrollado en el siglo XVIII. En sentido contrario, la carretera se dirige hacia Santiago de Compostela y es, a lo largo de esta vía, en donde se localizan los edificios de su obra social.

El territorio en donde se ubica el parque, por tanto, estaba perfectamente definido en sus límites y presentaba una gran facilidad de acceso. Pero su perímetro se vio definitivamente consolidado cuando se finalizó la construcción de la vía del tren Ferrol-Betanzos, que separó definitivamente la zona del Carregal del estuario y del cauce del Mandeo.

En su proyecto, Juan García Naveira también intervino para reforzar los límites del Carregal. En 1904, promovió la mejora del camino que recorría el borde de la marisma uniendo el barrio de las Cascas con el de La Magdalena^{9 10}. Los accesos al interior del Carregal se realizaban, fundamentalmente, a través de esta carretera pero la conexión con la ciudad se realiza cruzando el puente del Carregal, en el punto por donde se accede al parque El Pasatiempo.

¿Cuáles fueron los motivos que llevaron a D. Juan a escoger el espacio del Carregal para construir el parque?

El uso del suelo de las parcelas del Carregal era, como hemos descrito, exclusivamente agrícola pero la valoración de las marismas era el de un espacio insano. En él, la gente solía hacer vertidos de basura y se arrojaban animales muertos. Si bien la explotación de junco y pasto para ganado era una práctica habitual, en general, este territorio no gozaba de gran valoración por los habitantes.

⁹ *La Defensa*, 14 Junio, 1908.

¹⁰ Consolidando así el marco del territorio de El Carregal en lo que Kevin Lynch en su estudio sobre la percepción de la ciudad denomina 'Bordes'.

Desde una perspectiva territorial, el Carregal tiene un significado sociocultural concreto, es decir, una cualificación territorial que es inseparable de la estructura social. Para conocerla partimos de un análisis del territorio desde el cual, éste está formado por unidades espaciales con significación sociocultural. En este aspecto, dentro del límite de la ciudad, las casas se oponen entre sí a escala individual, pero se unifican formando el territorio urbano que, a su vez, se opone a los campos de cultivo que lo rodean 'mientras componen con todos ellos una nueva unidad, hasta formar, a través del mismo proceso de diferenciaciones y unidades, la unidad territorial del grupo'¹¹.

Las huertas que ocupan el espacio entre los edificios y el río están integradas en la estructura urbana, de forma que, incluso el acceso a las parcelas continúa la trama del plano urbano radiocéntrico. Los accesos a las huertas se realizan por callejones que empalman con la trama urbana y los edificios tienen la fachada principal hacia el interior de la ciudad y dan la espalda a las huertas. Esta morfología urbana dificulta la extensión de la ciudad por este espacio de forma espontánea, ya que los accesos están estrangulados e incluso la utilización de mecanismos de planificación urbana se han revelado poco útiles por la excesiva fragmentación parcelaria, por el régimen de tenencia privado y por los límites inalterables de la ciudad y el río.

El espacio de estas huertas presenta unos valores de dominio territorial relacionados con la actividad hortícola. Desde esta perspectiva, cualquier otro uso dado a las parcelas resulta inapropiado¹². En las huertas, los vecinos desarrollan una actividad en un espacio formado por parcelas, que se unifican en oposición a las casas que constituyen otra unidad territorial diferenciada de la ciudad. El conjunto de huertas resulta, de esta forma, una unidad en la que los vecinos comparten los viales de acceso a las parcelas y en la que se realiza una misma actividad en todas y cada una de las parcelas, por lo que, cualquier vecino de la ciudad puede, y es deseable que lo haga, cultivar la parcela de su propiedad.

De esta forma, el dominio del territorio, el sentido de posesión, corresponde por derecho, al ciudadano que cultiva su huerta. Es decir, para el miembro de la comunidad urbana el espacio de huerta significa *exclusividad positiva*, igual que lo sería para el miembro de una familia el entrar en su propia casa. Por el contrario, una persona que pretenda realizar una actividad no agrícola en estas parcelas y, en menor medida, quien resida fuera de la ciudad, se encontrará en un territorio ajeno y observará el rechazo por parte de la comunidad, es decir, para él significaría *exclusividad negativa*, ya que se encuentra fuera de su dominio territorial. Siguiendo el ejemplo de la vivienda, esta persona se encontraría en una situación similar a la de alguien que, no siendo miembro de la familia, entrase en la cocina o en otra habitación que no fuese el vestíbulo o recibidor de la casa.

Hemos visto que la significación territorial en el espacio de huertas urbanas está muy definida. Sin embargo, en el Carregal, la cualificación territorial es más difusa. El valor semántico del espacio de la marisma está relacionado con un ámbito mayor y no es tan exclusivo de un determinado grupo como ocurre con las huertas urbanas. El territorio de la marisma está en contacto con varias unidades territoriales y, dada su homogeneidad paisajística y los condicionantes ambientales, la división en unidades territoriales menores vinculadas a los núcleos de población no es tan exclusiva. Ahora bien, al ser la zona de El

11 GARCÍA, José Luís, 1976, *Antropología del territorio*. Madrid: Taller de ediciones J B.

12 Además del modelo estructural, en 2000 realizamos una encuesta entre los vecinos de la zona de Infesta acerca de la apreciación de los espacios de huerta que rodean el núcleo.

Carregal un espacio con límites muy definidos y estar rodeado por barrios que pertenecen al ámbito de la ciudad, se puede considerar que esta zona concreta de la marisma poseía potencialmente el valor de territorio urbano que Juan García Naveira apreció al desarrollar su proyecto.

La actividad agraria que se llevaba a cabo en la marisma era una condición infraestructural del territorio que estaba determinada por las características del suelo. La mayor parte del terreno no era cultivable pero tampoco era útil para cualquier otro uso que no fuese la explotación de la vegetación espontánea. Pero, El Carregal tiene una peculiaridad por la que se diferencia del territorio de las huertas. Mientras en las zonas de huertas resulta muy difícil variar los condicionantes infraestructurales del territorio porque, como ya hemos dicho, están localizadas en zonas urbanas cuyos accesos han quedado estrangulados, en El Carregal, los condicionantes físicos son fácilmente modificables, siempre y cuando se disponga de los recursos suficientes. La tecnología necesaria para llevar a cabo el drenaje de los terrenos estaba suficientemente desarrollada en aquella época pero sólo Juan García Naveira disponía del capital, el tiempo necesario y el interés para iniciar esta empresa. Abordar esta obra suponía un alarde tecnológico que se integraba perfectamente en los contenidos del proyecto del parque.

La construcción de las terrazas del parque se realizó mediante desmonte del terreno lo que supuso la retirada de al menos 30.000m³ de material compuesto por arcilla y esquisto que, a su vez, fue utilizado para elevar el terreno del parque en la zona de marisma¹³. La obra del parque se planteó desde el principio de forma global. Se obtuvo material de desmonte de la colina para utilizarlo en el relleno de las parcelas de la marisma y así se consiguió hacer algo que era impensable para cualquier otro propietario de parcelas de la marisma. Con las obras de drenaje de sus tierras, D. Juan conseguía establecer una diferencia entre sus parcelas y las de sus vecinos, rompiendo técnicamente el esquema de localización de las explotaciones agrarias porque ahora podría introducir cualquier tipo de cultivo o incluso, hacer un cambio radical en el uso del suelo.

De hecho, Juan García Naveira podría haber construido su propia vivienda en los terrenos de la marisma, incluso podría haber optado por ubicar alguno de los edificios institucionales que él promovió en los terrenos del Carregal. Pero no fue así. Las razones por las que decidió no vivir en los terrenos del parque son fácilmente comprensibles, pues dentro de la estructura social que se refleja en el territorio, el Campo Grande simboliza el lugar de mayor categoría social y, como hemos observado, la relación de uso y tenencia entre las viviendas urbanas y las parcelas de cultivo en el entorno es, aun hoy, un esquema territorial vigente que Juan García Naveira respetó.

El hecho de poseer la vivienda en el centro urbano y desplazarse a sus fincas, atravesando la plaza, encajaba perfectamente en el comportamiento territorial y prueba de ello es que, El Pasatiempo fue conocido durante mucho tiempo por los vecinos de Betanzos como *la huerta de D. Juan*. La intervención en los terrenos de la marisma llevada a cabo para la construcción de un parque fue difícilmente comprendida por la comunidad, ya que no había la necesidad urbana de construir un parque público. Sin embargo, el cambio de uso de los terrenos de junquera para su utilización como jardín, se incluye en el campo semántico de la huerta, toda vez que los terrenos de la marisma que presentaban un mayor

13 A modo de referencia podríamos estimar que este volumen de relleno supondría la elevación de la cota del terreno 1m por encima de la rasante en una extensión de 3 Ha.

drenaje eran utilizados para tal fin y que en el concepto de huerta, también cabe incluir el uso lúdico por medio de cenadores y del cultivo de plantas de flor.

Como veremos en el análisis del diseño del parque, D. Juan no hizo nada para evitar esta analogía entre su parque y las huertas, sino todo lo contrario, el diseño ecléctico de su parque reinterpreta el esquema tradicional de la huerta, y su composición espacial se integra en la estructura parcelaria. De hecho, el diseño del parque renuncia a imponer en el paisaje una ordenación axial, como se hacía en el diseño de los parques y jardines barrocos en los que tanto se había inspirado D. Juan para construir su parque.

D. Juan podría haber escogido los terrenos de la marisma para ubicar los edificios sociales que promovió y no lo hizo. La idea inicial de Juan García Naveira era, desde un principio, la de construir el parque público gestionado por él mismo, con fines didácticos y para la promoción de la ciudad. La obra del parque se inició antes de la construcción de los edificios sociales y mientras construía el parque, establecía los mecanismos adecuados para gestionar la obra social que quería desarrollar, llegando a acuerdos con las instituciones públicas. De hecho, el primer edificio por el promovido lo hizo sin necesidad de acudir a ninguna institución para gestionarlo, pues fueron las propias mujeres que acudían a lavar al río las que organizaron el uso del nuevo Lavadero público de las Cascas (1902), no sin numerosos problemas¹⁴.

La ubicación de este edificio estaba condicionada por el curso del río Mendo, ya que era allí en donde se realizaba esta labor. El siguiente edificio que promovió, el Asilo-escuela, lo construyó en una parcela cedida en 1908 por los ayuntamientos del partido judicial. Los otros dos edificios son muy posteriores, El Refugio para Niñas Anormales Físicas se inauguró en 1923 y el Sanatorio de



Arriba y centro, edificio en plaza de Lugo 11 proyectado por Ciórraga en 1904. Centro y abajo, azulejos y diseños de aves y detalle de molduras del parque.

¹⁴ La Aspiración, 19 Junio 1904.

San Miguel en 1930. Para entonces, el trazado general del parque estaba totalmente terminado hacía, al menos, diez años.

El modelo de ordenación que Juan García Naveira tenía en su cabeza para decidir la ubicación del parque y los edificios sociales se basaba, desde nuestro punto de vista, en esquemas territoriales y en modelos de planificación que D. Juan pudo conocer en su experiencia en Argentina y, probablemente, tomó como referencia, el plan del ensanche de A Coruña a través de su relación con arquitectos como Juan de Ciórraga¹⁵. Se dejó guiar, sin duda, por su sentido previsor y su intuición, que le llevaba a apreciar la capacidad de desarrollo de la ciudad por este lado del límite urbano, en donde se concentraban las infraestructuras y cuya topografía llana contrastaba con el resto del territorio. Hay que tener presente la importancia que, en este sentido, tiene el hecho de que en aquella época, el paisaje del entorno de Betanzos estaba compuesto por campos de cultivo y totalmente desprovisto de la cubierta arbórea, por lo que, tanto el parque como los edificios construidos en la carretera de Santiago, suponían un enorme impacto visual en el paisaje.

En resumen, la obra que Juan García Naveira realizó en el Carregal y su entorno seguía un plan de ordenación que podía ser más o menos intuitivo, pero que, en cualquier caso, no se realizó de forma apresurada e insensata. En su plan, podría haber escogido cualquier otro espacio cercano a la ciudad para la construcción del parque. Es verdad que, quizás, fuese complicado reunir un espacio suficientemente grande en el entorno de la carretera de Castilla, en la de Ferrol o en la de Coruña, ya que la excesiva fragmentación del territorio que rodea la ciudad haría complicado adquirir parcelas de cierta envergadura. También es verdad que, en la marisma del Carregal, donde la productividad agrícola era baja, la reunión de varias parcelas colindantes debía ser más fácil¹⁶. Pero, en cualquier caso, escogiendo El Carregal, el parque El Pasatiempo quedaba situado en un espacio vinculado a la ciudad por medio del binomio *vivienda-unidad de explotación agraria* y que se situaba en una posición central respecto a los edificios sociales que iba a promover y que funcionaban como hitos¹⁷, como elementos ordenadores del espacio, apoyándose unos a otros para consolidar un espacio con gran potencial de desarrollo, vinculado a la ciudad y rodeado de infraestructuras, como era la línea de ferrocarril, la carretera de A Coruña y la de Santiago de Compostela.

De hecho, el modelo de ordenación urbana que se llevó a cabo en el Campo Grande, en el siglo XVIII, con la construcción de los edificios institucionales marca el arranque de la ordenación territorial que Juan García Naveira promovió. Los edificios y el parque, quedaban vinculados visualmente entre sí, ya que la colonización inmediata de esos terrenos de la marisma era imposible. De esta forma, se constituía una unidad territorial ciertamente estable, que ampliaba el territorio urbano apoyándose en una realidad geográfica y social¹⁸.

15 El arquitecto Juan de Ciórraga Fernández de la Bastida proyectó el edificio de la vivienda de Juan García Naveira en el Campo grande [1900] y realizó varios proyectos para edificios de la zona del ensanche de A Coruña. Las terrazas de El Pasatiempo comparten, con algunos de ellos, el estilo de la ornamentación. Algunos son de idéntica manufactura lo que hace suponer que fueron hechos por el mismo artista, se trata de los azulejos pintados del edificio de la Plaza de Lugo, 11 (1904).

16 La mayoría de las parcelas adquiridas para el parque eran menores de 500m². (Cabano, Pato, Sousa, 1991).

17 LYNCH, Kevin, 1974, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Infinito.

18 Esta relación visual se materializa con la estatua de los hermanos señalando el edificio del Asilo-Escuela.

La idea de Juan García Naveira al construir un parque público parte del mismo modelo que las exposiciones universales que tanto interés despertaron en la segunda mitad del s. XIX. El parque era, por tanto, de uso público pero de propiedad privada, lo que quiere decir que su construcción no pretendía cubrir una necesidad urbana igual que lo harían los jardines de Méndez Núñez de A Coruña, el parque de Maria Luisa de Sevilla, la Ciudadela de Barcelona y tantos parques públicos creados en la misma época. Por el contrario, la función que iba a cumplir era, como veremos, más compleja.

EL DISEÑO DEL PARQUE

La estructura del parque está formada por dos zonas claramente diferenciadas: la zona baja ocupa un terreno de la marisma, es llana y de una superficie aproximada de 8Ha. La segunda zona asciende por la colina y está ordenada en siete terrazas excavadas en la vertiente. Su superficie es de aproximadamente 1Ha y en ella es en donde se construyeron las fantásticas grutas y estatuas de hormigón armado que han hecho famoso el parque.

Por tanto, la mayor parte del parque se asentaba sobre un espacio donde la presencia de la huerta incorporaba elementos portadores de un gran valor cultural en el paisaje. La homogeneidad de las junqueras se rompía con la aparición de las casetas para aperos, palomares y jaulas para animales de corral, pozos y sistemas de riego tradicionales. El cultivo de huerta nos hace retroceder, por supuesto, a los orígenes del jardín. Los límites del espacio de la huerta de Betanzos están, en general, bien definidos y, en ocasiones, están cerrados con muros y verjas de madera o de forja pero generalmente, las parcelas están separadas por setos recortados formados con especies seleccionadas, que funcionan como protección contra los animales y como cortavientos. La gran fragmentación del territorio gallego, en donde los setos de las huertas recortan el paisaje, se engarza con el gusto por el jardín de setos que tanta importancia tiene en nuestro país.

Hasta el momento en que la introducción de especies exóticas se generalizó, para la formación del seto se seleccionaban especies de fácil reproducción, sobre todo, saúcos (*Sambucus nigra*) y salgueiros (*Salix* spp.) evitando el uso de especies de desarrollo excesivo e invasoras como el laurel (*Laurus nobilis*). Entre los setos crecían espontáneamente especies espinosas como zarzas, majuelos y endrinos y multitud de especies herbáceas que eran controladas con el recorte periódico, constituyendo así un refugio perfecto para la deseada diversidad biológica de la huerta. Pero, el ideal de seto está formado con especies de hoja perenne, porque cumplen su función protectora a lo largo de todo el año, el rústico boj (*Buxus*



Imágenes del parque durante las obras y una vez finalizadas.

sempervirens) que se cultiva en Galicia desde tiempos remotos presentaba el inconveniente de tener un ramaje demasiado denso y servir de refugio para los caracoles, el principal enemigo de los cultivos en las huertas. Otra especie siempreverde, el mirto (*Myrtus communis*), es también de cultivo antiguo pero no tolera bien el clima gallego por lo que no lo encontramos formando seto y, sin embargo, el nombre que se le da en Galicia a los setos siempreverdes es *mirtos*, cualquiera que sea la especie con que está formado. La utilización de *myrtus* en jardinería ha perdurado únicamente como ejemplar aislado del jardín y se conoce comúnmente con el nombre vulgar de *mirta*. En el siglo XIX, se introdujeron especies exóticas, muy rústicas y adecuadas para setos por ser de hoja perenne, de crecimiento rápido y de fácil reproducción, como la ligustrina de Japón (*Ligustrum ovalifolia*) y la lonicera de China (*Lonicera nitida*) cuyo uso se impuso rápidamente.

El cultivo de la huerta es variado y en su ordenación se alternan los bancales de hortalizas con cuadros en reposo, plantaciones de árboles frutales y emparrados de vid. Un cultivo tradicional en las huertas es el de especies de flor. De ellas se obtienen flores cortadas para su uso ritual en iglesias y cementerios y en la ornamentación de las barcas y carros en las fiestas y romerías. También son cultivadas por su interés para la apicultura y por sus propiedades para controlar plagas y enfermedades en los demás cultivos, por eso se suelen localizar en los márgenes de los bancales. Algunas especies aparecen en las huertas por su uso especial como los *Vimbios*, las mimbreras (*Salix* spp.), utilizados para cestería y ataduras de las estructuras de sostén de las vides. En el siglo XIX con la creciente introducción de especies exóticas se incorporó el cultivo de especies de bambúes (*Phyllostachys aurea*, *P. nigra* y *Semiarundinaria fastuosa*)¹⁹ para emparrados que sustituía a las cañas locales menos resistentes (*Arundo donax*), para las ataduras se comenzó a utilizar, en vez del mimbre, el formio (*Phormium tenax*) y la drácena (*Cordyline australis*), ambas especies procedentes de Nueva Zelanda, de las que se obtiene una fibra larga y muy resistente. Con el paso del tiempo, estas especies se han incorporado a nuestro paisaje, convirtiéndose en elementos propios del paisaje de huerta de la comarca de As Mariñas.

La finca donde se construyó el parque tiene sus límites cerrados e irregulares y se integran en el mosaico de la estructura parcelaria de la marisma, del mismo modo que lo hacen las huertas. El aspecto uniforme de la vegetación herbácea de la marisma contrasta con la exuberancia de las plantaciones exóticas del parque en donde, como en las huertas, destacaban entre árboles y flores, las llamativas drácenas, los emparrados y los pabellones.

El tratamiento tridimensional de las terrazas del parque les confiere un valor dominante sobre la parte baja, más amplia. Considerando el diseño global del parque, se aprecia que esta relación de dominancia repite el esquema binario *edificio-jardín*. La imagen de las terrazas desde la parte baja del parque presenta un alzado similar al de los edificios de cubierta plana de la época, muchos de los cuales fueron promovidos por indios²⁰. El volumen de los muros está dispuesto paralelamente a la calzada. En ellos, aparecen

19 El cultivo de especies de bambú es habitual en Galicia por lo menos desde el XIX. Tengo constancia del cultivo de una especie rara de bambú *Chimonobambusa quadrangularis* que descubrí junto a un río del municipio de Bergondo en 1996, el propietario la recordaba creciendo allí desde hacía al menos 60 años.

20 ANATOL Seoane, B., ARDÁ Suárez, A., 2000, *Indianos. Arquitectura da emigración na península de Bezoucos: Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*. Ferrol: Colexio oficial de arquitectos de Galicia. Comisión de cultura da Delegación de Ferrol.

simulados pilares y arcos de estuco y las cornisas de las terrazas están rematadas con balaustradas iguales a las de los edificios del Lavadero Público de las Cascas y el Asilo-Escuela García Naveira. Para ascender a los niveles superiores no hay escaleras monumentales. Por el contrario, a cada terraza se accede por tramos de escalera de dimensiones domésticas y los muros están decorados con relieves y murales, muchos de ellos con aspecto de cuadros con marco. El espacio ajardinado inferior funciona en cierto modo como una antesala que hay que atravesar, para llegar desde la ciudad hasta las terrazas. El conjunto ajardinado toma de este esquema edificio-jardín la forma básica pero, evidentemente, no se produce la diferencia de función entre ambos espacios, por lo que tampoco existe subordinación. Esta forma de adaptación de modelos es la base ecléctica del parque y resulta ser un tratamiento del espacio que aporta resultados inesperados. La ordenación no se ajusta a un único modelo aunque, como vemos, presenta muchas características de los jardines ingleses y franceses del estilo arts & crafts.

El Pasatiempo toma muchos elementos del jardín renacentista de las Villas italianas, en los que la relación entre la ordenación del espacio ajardinado se integra en las líneas principales del paisaje natural y agrícola. La racionalización del espacio se realiza mediante la geometrización del terreno en terrazas y con la colocación de elementos como grutas, fuentes y estatuas en la secuencia visual, que relaciona el interior de la Villa con el panorama. Este es captado utilizando recursos de integración escénica. Al tiempo que la contemplación del paisaje está dirigida por la geometría, el panorama se enmarca como en el escenario de un teatro. En el conjunto escénico de la Villa se representa la función en su marco inseparable, el entorno natural inalterado.

En el jardín francés del siglo XVII la estructura arquitectónica parte de la de la villa italiana, pero el tratamiento tridimensional del espacio es distinto. La relación Edificio-jardín es fundamental. La secuencia bosque, pradera y parterre se incorpora en un eje principal rectilíneo en el que se incorpora artificialmente el horizonte como un elemento de la composición.

El Jardín paisajista inglés del siglo XVIII prescinde de la geometría, pero, en ningún momento, se aleja de estos sistemas racionales de ordenación. Utiliza, en su lugar, un sistema compositivo que vincula los elementos valiéndose de las formas del relieve natural.

Los parques europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX incluyen en su programa la estructura agraria en la cual se aplican los avances científicos que modifican la economía y el paisaje del medio rural. En la ordenación espacial de estos parques, desaparecen los bosques que, en los jardines barrocos franceses y los jardines paisajistas



*Casa da maleta 1921.
Barallobre. Fene.*



Tipología de viviendas indianas con cubierta plana. Casa Minerva 1930. Ares. Fotos tomadas de: COAG, Indianos.

ingleses, establecen el límite del conjunto edificio-jardín, separándolo del paisaje agrario.

Muchos de estos criterios de diseño de los jardines clásicos aparecen reflejados en la ordenación de El Pasatiempo. El parque de la zona baja se configura mediante la agrupación de una serie de estancias de pequeñas dimensiones, que están unidas entre sí mediante el trazado segmentado de un paseo cubierto, en algunos tramos, por un emparrado. Sigue así un esquema similar



Villa Ephrusie de Rothschild (Niza).

a la ordenación funcional de las huertas tradicionales que rodeaban la ciudad y el parque. El tratamiento de los espacios que componen el conjunto ajardinado es autónomo. Cada uno de ellos se relaciona con los otros a través del paseo y los temas que se desarrollan en cada una de ellos se unen, completando el contenido general que se expone en el parque. El tratamiento del espacio tridimensional se realiza incorporando las plantaciones exóticas, los pabellones, las fuentes y las jaulas de animales, de la misma forma que en las huertas colindantes aparecen los cuadros de hortalizas y frutales, las casetas de labranza, los pozos y canales y los palomares y gallineros.

A lo largo del recorrido aparecen entremezclados elementos del folclore regional con otros exóticos y de inspiración oriental. En el eclecticismo del cambio de siglo, el exotismo y la libertad compositiva son las características más definitorias. Una obra contemporánea de El Pasatiempo, interesante como referente estilístico, es el jardín Ville Ephrusie de Rothschild, un jardín ecléctico encuadrado en el estilo Arts & Crafts, ejecutado en el Sur de Francia, cerca de Nice. El jardín alberga una colección de los recuerdos de viajes por todo el mundo de su propietaria. Tanto en la ordenación y el diseño de los espacios como en los elementos compositivos, este jardín comparte con El Pasatiempo su aspecto romántico y cierta ingenuidad en los contenidos y en los ornamentos, si bien, difieren totalmente en el concepto de su diseño formal y funcional.

Otra obra contemporánea, nos da más información sobre el contexto en que se creó El Pasatiempo. Cerca de Betanzos, en San Fiz de Vixoi, en el municipio de Bergondo, existe un gran jardín creado en 1860 por José Pascual López Cortón (1817-1878), intelectual gallego y gran amigo de la escritora Emilia Pardo Bazán, que hizo fortuna en el sector del comercio en Puerto Rico y desarrolló también, una actividad filantrópica. Años después, en la época en que se comenzó a construir El Pasatiempo, en este jardín, se reunían personalidades tan influyentes en el sistema de enseñanza de finales del s. XIX como Giner de los Ríos y Manuel B. Cossío, ambos directores de la Institución Libre de Enseñanza.

La construcción del jardín fue contratada a la empresa francesa Vilmorin en 1860. La ordenación del espacio se componía de un jardín regular de setos, una huerta y un gran bosque. El Bosque, estaba cruzado por tres caminos paralelos y, entre los árboles, aparecían dispersas una serie de construcciones de estilo romántico. Había un gran laberinto plantado con enormes eucaliptos, una montaña artificial de aspecto agreste, cubierta de laureles, por la que ascendía un camino en espiral que daba acceso a una casita rústica que estaba en la cima. Había al menos otra casita rústica menor y al final del eje central, en una placita, había dos asientos de granito dentro de nichos de seto recortado. En el punto medio del

jardín, todavía se conserva una plaza circular con bancos de piedra, una fuente central y varios camelios. También se conserva el palomar, el mirador donde trabajaba Manuel B. Cossío y el patín, una especie de balcón desde donde se ve la iglesia y la plaza en donde se celebra la fiesta. Durante la guerra civil, se destruyó el bosque por temor a que fuese utilizado como refugio del enemigo y hoy, sólo se conserva el jardín de setos.

En América, el crecimiento económico que vivió la República Argentina coincidió con el desarrollo del estilo ecléctico. Y es, por este motivo, por lo que, en este país, está especialmente bien representado. Los técnicos europeos que llegaban a América tenían el campo preparado para utilizar las nuevas técnicas y nuevos materiales con mayor libertad estilística que en sus países de origen. La inspiración para estas obras de arquitectura provenía principalmente de Francia e Italia y cronológicamente, la culminación del eclecticismo llegó con el estilo Disparate, justo antes de entrar en la fase Art Decó.

Esta ruptura de fronteras que supuso la emigración, determina el estilo de la arquitectura indiana. El progreso es un tema que aparece frecuentemente representado, la alusión a los avances técnicos es constante y se refleja en representaciones directas, en los relieves e inscripciones tan frecuentes en sus obras, o a través de los alardes tecnológicos con que ellas mismas eran ejecutadas, utilizando los materiales y tecnologías más innovadoras. Los indios fueron impulsores de la introducción del concepto de confort en la vivienda.

Gran parte de los elementos que componen los jardines de El Pasatiempo se reconocen rápidamente por estar tomados de jardines y parques clásicos de Europa. En octubre de 1899, los hermanos García Naveira realizaron un viaje por Francia, Suiza e Italia acompañados de un amigo Rogelio Borondo²¹, quien describe los lugares visitados en un libro impreso en Betanzos titulado *Memorias de un viaje improvisado*. En su relato, se describen con gran riqueza de detalles, los principales monumentos de los lugares que visitaron y podemos comprobar que uno de los motivos del viaje era el de visitar los jardines y los parques clásicos y contemporáneos. Es también relevante el especial interés mostrado por Juan García Naveira por visitar las catacumbas y los cementerios de las principales ciudades visitadas.



Arriba. Isla del estanque del Retiro. Abajo. Aspecto de las ruinas del teatro marítimo de Villa Adriana que fue admirado por D. Juan en uno de sus viajes.

21 BORONDO, Rogelio, 1900, *Memorias de un viaje improvisado*. Betanzos: Sucs. De Castiñeira.

Gracias a este libro, hemos podido saber cuáles fueron muchas de las referencias tomadas para construir el parque. Entre la relación de lugares visitados, destaca la descripción de la visita al parque parisino Buttes-Chaumont, diseñado a mediados del s XIX por Alphand. Con él, comparte tanto la técnica constructiva como el estilo de muchos de los elementos de su composición: grutas con estalactitas artificiales construidas en mortero y mampostería, caminos sinuosos entre rocas artificiales y fuentes que configuran un paisaje pintoresco.

También visitaron la montaña del Sagrado Corazón, todavía en construcción y el Jardín de Plantas del que se destaca, en el libro, el valor didáctico de sus colecciones botánicas, de minerales y otras y, por supuesto, del zoológico.

En el libro de viajes se describen las visitas a los jardines italianos, entre los que encontramos elementos inspiradores. Como los jardines de Villa Adriana y Boboli, con los que El Pasatiempo comparte el diseño del estanque de la isla. Y de forma general, se aprecia en la ornamentación de El Pasatiempo, la inspiración de la estatuaria y los trabajos con conchas y empedrados de tantos jardines italianos famosos, Villa D'Este, Isola Bella... y por supuesto, en su viaje visitaron el palacio de Versailles y el Bois de Bologne. En sus visitas a los jardines se pone de manifiesto el interés prestado, tanto a los detalles de los elementos compositivos como a la ordenación general y a la importancia de las vistas panorámicas.

Además de este viaje, tenemos constancia de que Juan García Naveira y su hermano Jesús viajaron frecuentemente por Europa, especialmente por Alemania e Inglaterra, por cuestiones relacionadas con sus empresas de transporte internacional. Allí debieron conocer los grandes parques y la gran tradición jardinera que acompañaba la influencia cultural, que estaba llegando a la República Argentina con el aumento de las inversiones británicas de la década de 1860.²²



Arriba. Parque parisino Buttes-Chaumont.
Abajo. El Pasatiempo.

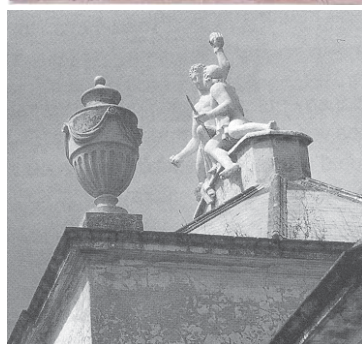
22 'VALENCIA, Marta, "Tierras públicas - tierras privadas: la formación y consolidación de los grandes patrimonios en la provincia de Buenos Aires, Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX." CONICET - Centro de Estudios Histórico Rurales. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

En El Pasatiempo aparecen, por tanto, una enorme cantidad de elementos compositivos que podemos encontrar en jardines célebres. La composición escénica y la tradición de reunir los recuerdos de viajes en el jardín ha sido una práctica habitual en la historia. En este punto, interesa resaltar el hecho de que en los jardines occidentales, a lo largo de la historia, aparecen elementos que han ido evolucionando como parte de la tradición de la arquitectura del paisaje y que han sido utilizados con cierta frecuencia, repitiéndose en diferentes países con variantes culturales locales. Invernaderos, parterres, pérgolas, paisajes pintorescos, miradores, monumentos, juegos de agua, teatros de setos, el laberinto, etc. Todos estos elementos clásicos aparecen, también, en el conjunto del parque de Betanzos sobre una ordenación geométrica del espacio.

Pero entre ellos, aparecen, además, muchos elementos que fueron utilizados en los jardines paisajistas del siglo XVIII como son: la mezquita, el pabellón chino, la gruta, la pirámide, la torre, el león, el hombre salvaje, el rey Salomón, etc. La relación entre la iconografía de estos jardines dieciochescos y la de los rituales masónicos es conocida y nos hace pensar en la afirmación de algunos autores según la cual, Juan García Naveira habría pertenecido a la masonería. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que en muchos de estos jardines estos elementos eran transmisores del significado original y su presencia en el jardín era coherente con la manera de ser del propietario, en otros, sin embargo, se trataban de meras aportaciones propias de las modas de la época, sobre todo, a lo largo del siglo XIX.

Pero en El Pasatiempo no sólo aparecen elementos coincidentes con los jardines masónicos del XVIII. En su obra, Juan García Naveira quiso exponer el modelo ético y moral que le llevó a planificar y construir su proyecto social materializado por el propio parque y los edificios que lo rodean.

Este esquema coincide con aquel descrito en 1782 por Horace Walpole en su conocida obra *Ensayo sobre la Jardinería Moderna*, acerca de ciertas ideas para diseñar los jardines paisajistas franceses según los arquitectos de la revolución:



De arriba abajo, mural del Pasatiempo, Plaza de la Concordia (París) y Laberinto de Horta (Barcelona).

...Propone en él combinar la jardinería [paisajista] con el amor al prójimo y hacer de cada paso dado por el circuito del parque un acto de generosidad, un testimonio de moralidad humana. En vez de adornar sus rincones predilectos con un templo pagano, una pagoda china, una torre gótica o un puente de tramoya, habrá de construir en la primera zona de descanso una escuela, poco más allá una academia, tras ella una fábrica y al final del parque un hospital. Si se organizara una residencia utópica de una manera tan grandiosa, tan benevolente y filosófica, no costaría tampoco mucho más añadirles un orfanato, un parlamento y un cementerio... En mi opinión, es muy probable que estos jardines chino-galicanos no lleguen a realizarse jamás.²³

Pero, como dice Buttlar, sí llegaron a realizarse estos jardines utópicos en Europa, y su aportación más importante en el jardín fue la de sustituir el juego escénico del Hameau idílico por modelos utópicos.

El eclecticismo de los jardines y parques públicos que se construyeron en el cambio del siglo XIX al XX en España ,partía, sobre todo, de los modelos de jardines contemporáneos franceses, que eran jardines mixtos, de plantaciones sofisticadas y con un especial gusto por lo exótico y por lo monumental. Las figuras que se incorporaban a los monumentos, las estatuas y los grupos escultóricos de estos jardines, estaban libres del significado alegórico de los dioses y las fuerzas de la naturaleza que representaban. Su uso estaba justificado por su capacidad de expresión figurativa y la temática se dirigía hacia el recuerdo de grandes hombres, de hazañas o de ideas y, especialmente, a la representación del sentimiento nacionalista.

En el parque de Betanzos se recrean una serie de imágenes de aspecto monumental que representan toda una declaración de intenciones de quien lo construyó, utilizando

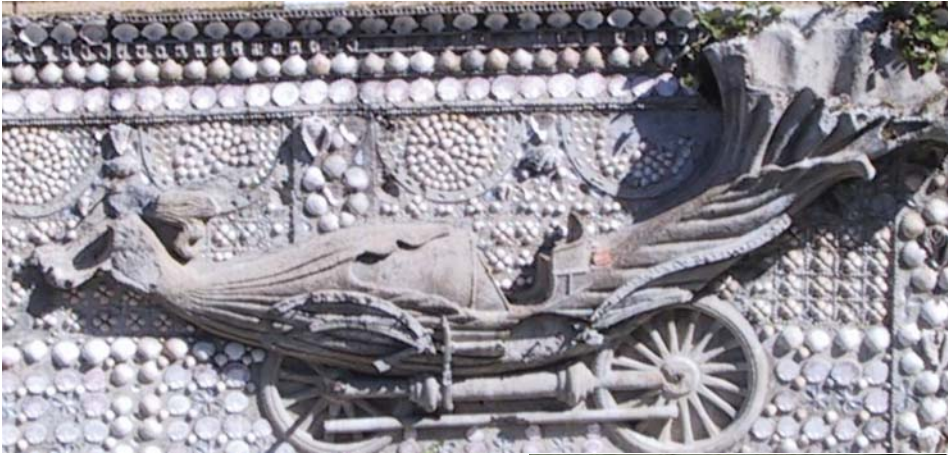
una enorme cantidad de recursos y haciendo gala de una extraordinaria imaginación que conduce su obra hasta la exageración. Pero, no por ello se deben sacar conclusiones precipitadas acerca del valor de la composición ecléctica del parque. Esto nos podría llevar a subestimar el mérito o el valor histórico de la obra. La copia y descontextualización del hacer ecléctico no debe ser considerada como falta de ingenio por parte de su creador y, de hecho, muchas de las estatuas son originales y de gran calidad de manufactura y materiales (algunas fueron esculpida en mármol de Carrara por artistas italianos). El formato lúdico y pedagógico del parque no deprecia el valor de la obra ni en la forma ni en el contenido.



Escarabajos de estilo egipcio en el Pasatiempo.

Es verdad que El Pasatiempo no es una obra de autor. Como la mayoría de las obras indianas, estuvo ejecutada bajo la dirección de un maestro de obras [Francisco Sanmartín Murias] que plasmaba las ideas de Juan García Naveira con la ayuda de los artesanos locales. Paradójicamente, es en este punto en donde reside la riqueza del parque. La obra

²³ WALPOLE, Horace, 1770, *On modern Gardening*. Tomado de *Jardines del clasicismo y el romanticismo* Adrian Von Buttlar. Ed. Nerea.



Automovil con forma de Hada y mural de las diferencias horarias.

fue concebida y ejecutada por un equipo no profesional en el sentido que ahora entendemos la disciplina de la arquitectura del jardín. Pero esto no es extraordinario, en aquella época en la que la categoría profesional del maestro de obras estaba todavía siendo sustituida por la del arquitecto.

A pesar de que su creador no tenía esta formación específica, tuvo la capacidad de reunir todos los elementos del jardín en una unidad coherente. El interés de la época hacia el monumento, constituía un marco ideal. En el jardín se agrupan diversos elementos significantes. Algunas veces, la elección de los elementos sigue un criterio historicista y otras veces, es simplemente el valor anecdótico de las figuras el que se busca pero, en todo momento, se persigue que cumplan una función pedagógica. Sumado a los anteriores, aparece una serie de elementos con significado alegórico, pero esta vez, su elección y colocación en el conjunto es deliberada, cada una de ellas forma parte de un discurso ético y esotérico que se desarrolla a lo largo de un recorrido perfectamente dirigido desde su comienzo hasta el final. La encarnación alegórica de dioses y fuerzas de la naturaleza transmite un mensaje que, como veremos, resulta en cierta forma surrealista y que sólo podría ser descifrado por aquellos cuyos conocimientos literarios previos les permitía estar al tanto de las connotaciones políticas y referencias históricas, es decir, por el círculo de amigos que compartían unas mismas ideas. Juan García Naveira retoma así una concepción del jardín similar a aquella iniciada, aproximadamente, 150 años antes en los llamados '*jardines morales*' de los masones ingleses, que se debatían entre la nostalgia por el paraíso perdido, Arcadia, y el ideal de una sociedad verdaderamente humana y liberal, Utopía. En su jardín, Juan García Naveira toma posición claramente por esta última.



FUNCIÓN DEL PARQUE

Además de sus residencias privadas, una gran cantidad de los edificios públicos que se construyeron a principios del siglo XX fueron promovidos por los indianos, principalmente escuelas y centros sociales. Su construcción y mantenimiento lo dirigían bien desde su estancia en América, a través de las asociaciones de vecinos y sociedades de instrucción, o bien personalmente, una vez de regreso en España.

Las sociedades de instrucción permitían con sus aportaciones económicas la continuidad de las escuelas y, por tanto, tenían la capacidad de dirigir la formación de los alumnos. Los modelos educativos utilizados se basaban en las corrientes pedagógicas más avanzadas.

En 1908, los hermanos fundaron el patronato benéfico-docente García Hermanos para el que construyeron dos edificios: el *Asilo* y la *Escuela García Hermanos*, haciéndose cargo el patronato de la financiación de esta última. La dirección era responsabilidad del propio Juan García Naveira, que utilizaba un modelo educativo progresista basado en las ideas de universalidad y enciclopedismo y sobre el principio fundamental de crear un entorno académico amable en el que el alumno podría ‘aprender jugando’. Este modelo pedagógico estaba siendo ya aplicado en las escuelas patrocinadas por la Institución Libre de Enseñanza dirigida por Giner de los Ríos, basándose en el modelo pedagógico krausista. En esta época, en la comarca de Betanzos se formó un grupo de intelectuales y maestros muy comprometidos con la educación, entre los que se encontraba el betanceiro Vicente Viqueira, ahijado del profesor y posteriormente director de la I.L.E., M. B. Cossío.

José López Cortón, José Gutiérrez del Arroyo y Ramón Tenreiro fueron los promotores de la Colonia escolar de A Lagoa en la playa de Gandarío, en el vecino ayuntamiento de Bergondo²⁴. El modelo pedagógico que proponía la I.L.E. era sin duda conocido por los hermanos García Naveira, pues es sabida la relación que mantenían con las élites de la cultura gallega en la que destacaba la amistad de Jesús García Naveira con la escritora gallega Dña. Emilia Pardo Bazán.

Decíamos al comienzo, que la construcción del parque no se puede separar de la ordenación total que constituye la localización de los edificios sociales que lo rodean. El objetivo de su construcción, por tanto, bien podría estar relacionado con una función recreativa complementaria de la Fundación García Hermanos, puesto que en el parque había zonas de reposo, invernaderos con plantas exóticas y un zoológico en el que los residentes podían entretenerse y mantener una cierta actividad. En cualquier caso, el atractivo del parque lo convertía en un recurso turístico y servía para financiar el mantenimiento del centro benéfico siendo el patronato del Asilo el beneficiario de la recaudación de la taquilla instalada en la puerta del parque.

Por otro lado, tenemos la seguridad de que el parque cumplía una función específicamente relacionada con las escuelas. La diversidad de los elementos que en él aparecen: sus relieves, estatuas, jardines y el propio zoológico, estaban orientados hacia un fin didáctico y, de hecho, la característica más llamativa del parque, es la gran cantidad de información que aparece en los relieves que decoran sus muros, en los estanques y fuentes y en las grutas y galerías. La relación entre ambos lugares, se reforzaba por la repetición de alguno de estos relieves en el patio y los pasillos de la escuela.

24 COSTA Rico, A., BENÍTEZ García, M^a. X., 2000, “Marcelino Pedreira, un mestre coruñés baixo a influencia de Pestalozzi e da Escola Nova”. *Anuario Brigantino* 1999, 22: 221-236.

El modelo pedagógico utilizado continuaba la labor intelectual de su época. Saturnino Calleja Fernández, de Quintanadueñas (Burgos), fue el primer recopilador del folklore infantil (1885) y fundador de la Editorial Calleja que contaba con un periódico orientado a los docentes, en donde ofrecía un amplio repertorio de libros dedicados a la enseñanza, convocó una Asamblea Nacional de Maestros (1891) y entre sus primeros éxitos editoriales se encuentra *El tesoro de las escuelas* y *Un libro para niños* (1885). Su obra editorial se encuadraba en la corriente de «instruir deleitando».

La obra de los escritores contemporáneos tuvo una influencia decisiva en el creador del diseño del parque. Al respecto, podemos observar la similitud entre los relatos de ficción de J. Verne y el ambiente fantástico y tecnológico de El Pasatiempo. En sus libros, J. Verne desarrolla simultáneamente el ideal de progreso y el desarrollo de las ideas más elevadas a través de sus personajes. Los protagonistas de sus relatos, hombres independientes y aventureros, firmes en sus convicciones y con aspiraciones elevadas, recuerdan la vida del propio creador del parque.

El objetivo didáctico de los libros de ficción escritos por Verne estaba dirigido por el editor Jules Hetzel y se agrupaban en una colección²⁵ llamada *Educación y recreo*. En sus relatos, la descripción exhaustiva de los lugares lejanos y exóticos y las hazañas fantásticas de los personajes componían el medio ideal para mantener la atención del lector y facilitar así la adquisición de conocimientos. La fantasía que Verne vertía en sus relatos se justificaba con su asombrosa erudición, que hacía de cada obra suya una fuente documental.

Por ejemplo, podemos observar que, en *La Vuelta al mundo en 80 días* se describe, con todo lujo de detalles, un extravagante viaje que eventualmente se convierte en el medio para explicar el efecto práctico de un concepto abstracto, la medida del tiempo. A la vez, se hace una reflexión sobre los beneficios que aporta el progreso, el avance de las comunicaciones y sobre la necesidad del consenso entre las naciones del mundo.

Las enseñanzas de El Pasatiempo comparten este espíritu verniano, apareciendo alardes tecnológicos como automóviles, locomotoras, aeroplanos, dirigibles, funiculares... y, concretamente, existe una lección sobre las diferencias horarias en un relieve que representa con relojes la hora de las capitales de los principales países del mundo. Muy cerca hay otro llamado *La paz por el arbitraje* que expresa la necesidad del consenso internacional. Como veremos el parque también comparte con la obra de Verne la descripción de un mundo simbólico que expresa las ansias de progreso y la búsqueda de la virtud y la superación humana.

Es indudable, por tanto, que el parque cumple una función didáctica relacionada con las lecciones impartidas en la escuela, pero el objetivo de Juan García Naveira era más ambicioso: la creación del parque serviría como escenario para exponer un modelo ético y moral y para mostrar a sus vecinos toda aquella información a lo que no podían tener acceso por falta de recursos y de formación.

25 Olivier Dumas, presidente de la Société Jules Verne.

LAS ENSEÑANZAS DEL PARQUE

Los hermanos García Naveira eran conscientes de la realidad social en que vivían. Estaban convencidos de que la educación era la vía adecuada para superar el anquilosamiento de la herencia del antiguo régimen, para poder progresar y corregir a la vez los problemas sociales derivados de la revolución industrial. Su objetivo, por tanto, fue facilitar el acceso a la cultura a todos los hombres y mujeres de Betanzos y, a través de su obra social, ser un ejemplo de comportamiento.

La construcción del parque por sí misma supuso un gran beneficio para la población de Betanzos, por cuanto constituyó una fuente de puestos de trabajo durante todo el tiempo que duró la obra²⁶. Desde el comienzo de la construcción del parque en el año en que Juan García Naveira regresó a España, 1893, se contrataron empleados de forma continuada hasta ir progresivamente reduciéndose y terminar en la fecha de su fallecimiento en 1933.

La idea fundamental que dirige la temática de los relieves del parque es la exposición de un modelo de valores éticos y de organización social y política, capaz de conciliar ambos, los ideales republicanos con la monarquía; las ideas liberales cristianas de superación personal con la tradición católica. Este anhelo de conciliación fraternal evoca los ideales de la Revolución Francesa sobre los que se forjaron las repúblicas americanas que son rememorados en uno de los relieves del parque²⁷.

Su propuesta de organización social y el discurso moral e ideológico ordena los pilares básicos de la sociedad capitalista occidental: el capital, los sectores de actividad económica, las instituciones (la iglesia católica y la monarquía) y el sistema político republicano. Para ello, Juan García Naveira tomó como referencia, tanto su experiencia personal como las ideologías utópicas de la época que pretendían crear modelos ideales de organización social.

El concepto fundamental del que parte la propuesta de Juan García Naveira es la conciliación de las instituciones con las ideas liberales. Esta fue la conclusión de su experiencia vital en la República Argentina y de su experiencia profesional en el comercio internacional. En su actividad empresarial, era necesaria una organización basada en el respeto hacia los nuevos países americanos ya formalmente constituidos e independientes, que mantenían una relación en la que el amor fraternal hacia España podía verse amenazado por la competencia de intereses económicos y políticos entre las naciones.

Pero la tendencia laicizante de la República Argentina a lo largo del s. XIX no era del agrado de los hermanos García Naveira que, en su intensa actividad social, actuaban siempre desde una actitud de total respeto hacia la Iglesia Católica y exponían sus ideas progresistas con la prudencia necesaria para no comprometer su fe.

26 Condición que también cumplieron otros importantes parques en la historia. Von Buttlar

27 La consigna de Igualdad, Libertad y Fraternidad es modificada y ampliada en el parque por Patria, Libertad, Fraternidad y Legalidad. La eliminación de la palabra Igualdad, igual que ocurre en el templo de la Amistad de Stowe, RU, (1739), es significativa (Buttlar, 1993).

Con su enorme fortuna ejecutaron sus obras de caridad, evitando cualquier enfrentamiento ideológico²⁸. En su viaje a Roma de 1899, recibieron la bendición apostólica hasta el tercer grado, de León XIII. La postura condenatoria de este papa frente a la masonería quedó constatada en la encíclica ‘Humanum genus’ (1884) y su propuesta de crear un orden cristiano basado en la justicia social, le hizo merecedor del título de ‘papa social’. Los hermanos García Naveira habían demostrado la profunda fe con que dirigían sus actividades que se alineaban con esta política social y, aun aceptando la posibilidad de que perteneciesen a la masonería, dado el paralelismo entre las ideas de esta sociedad y las expresadas en el parque²⁹, sus ideas se alejaban, desde luego, del liberalismo anticlerical que caracterizó y diferenció la masonería de los países latinos de la de los anglosajones.³⁰

ELESCENARIO ESCATOLÓGICO

La actividad de Juan García Naveira en todos los ámbitos estuvo empapada por un profundo significado social y moral. Gran parte de su vida la dedicó a la caridad y a la educación en el sentido más amplio de los términos. Por eso, podríamos calificarlo de iluminista y también de ilustrado por cuanto basó sus acciones en los valores de la libertad y en la función social del arte con todo el trasfondo de un idealismo, a veces, exagerado.

En el aparente caos de información del parque, se desarrolla un discurso de contenido escatológico, que utiliza el lenguaje simbólico de la iconografía clásica. En la función representada, los personajes protagonistas son los miembros de su familia.

Las estatuas y figuras de seto recortado del parque representan escenas de la vida doméstica y de los viajes de Juan García Naveira e, incluso, las estatuas de deidades y personajes bíblicos poseen las facciones de algún miembro de la familia. La representación de estas escenas domésticas alterna con alusiones a las instituciones y a las ideas elevadas a lo largo de un recorrido en el que se describe una vía de superación personal basada en su propia experiencia. La función que se representa en el parque trata de exponer una visión del mundo en la que se mezclan criterios de orden político, social, moral y religioso, un mensaje que trasciende el plano material y se eleva hacia el plano espiritual.

Como en la obra de Verne, en la que habitualmente es el protagonista femenino el que representa alegóricamente los valores espirituales más elevados, Juan García Naveira también escogió este recurso clásico para representar en su jardín los aspectos más elevados de su discurso: la Virgen María aparece representada en varios relieves y las estatuas de la Libertad, la Justicia, la Madre, la República... están representadas por figuras femeninas.

De la misma forma que en la obra de Verne, se entrelaza el universo material representado por los ingenios científicos con el plano de las virtudes humanas (*‘Viaje al centro de la tierra’*, *‘Las indias negras’*...). En el parque El Pasatiempo, la función pedagógica va más allá de las lecciones escolares para acercarse al mundo de lo que trasciende. La realidad y la fantasía se unen en el escenario de un recorrido que lleva al visitante por un paisaje alegórico escrito con el lenguaje iconográfico de la mitología clásica y similar a aquella de los jardines masónicos europeos del siglo XVIII.

28 En su esfuerzo por mantener sus principios éticos, el masón, debe eludir el enfrentamiento contra el gobierno que condene la masonería en el país en que se encuentren, aunque históricamente este compromiso no siempre haya sido cumplido por los miembros de esta sociedad.

29 La filantropía, la caridad, la paz universal son conceptos fundamentales de la moral masónica.

30 *Enciclopedia Larousse*. Voz ‘masonería’.

En el parque, se hace alusión a personajes célebres y aparecen elementos que coinciden con aquellos de la iconografía masónica como la figura del Rey Salomón, la Pirámide, la Gruta, el León, Mercurio, referencias a la cultura egipcia, la Torre de tres niveles, etc. Este hecho refuerza la posible relación de los hermanos García Naveira con esta sociedad. De hecho, el diseño del parque está muy relacionado con el trazado de los jardines masónicos: ambos presentan una ordenación secuencial del espacio, un recorrido evidente en muchas ocasiones ascendente y, además, ambos comparten el contenido de las inscripciones, el ambiente simbólico, épico y medieval que reúne elementos de la cultura occidental y la oriental.

Sin embargo, las referencias masónicas y la similitud con estos jardines creados por masones nos indican, sobre todo, que, como en aquellos, para su composición se buscaron modelos clásicos. Pero esto no implica necesariamente que exista una correspondencia entre la función de este jardín de Betanzos y la de los jardines rituales masónicos. Se trata más bien de una adaptación de la escenografía de estos parques del s. XVIII según el criterio de Juan García Naveira. De hecho la función del parque no es ritual o iniciática sino didáctica, aunque ocurra que los contenidos de las enseñanzas que muestran ambos parques coincide en ciertos aspectos. En cualquier caso, lo extraordinario del diseño de El Pasatiempo nos hace pensar en la utilización de más de un modelo para su composición.

Como ya hemos comentado, en la obra *Memorias de un viaje improvisado* se describen los lugares que visitaron los hermanos en uno de sus viajes por Europa. Esta obra es de gran valor para conocer las referencias que sirvieron de inspiración para la construcción del parque. Además de los lugares, en el libro también aparecen observaciones sobre personajes ilustres: Brunelleschi, Miguel Angel, Leonardo da Vinci. Pero entre todos ellos de uno se hace mención con deferencia y en repetidas ocasiones: Dante Alighieri y su obra la *Divina Comedia* aparece nombrado en cinco lugares diferentes del libro. El tono con que se habla de él es de gran admiración y demuestra un buen conocimiento de su vida y de su obra.³¹ ¿Habría utilizado D. Juan la escenografía descrita en La Divina Comedia como modelo en la concepción del parque?

La Divina Comedia es una obra de contenido religioso y los hermanos García Naveira, como ya hemos comentado, eran profundamente católicos. La obra de Dante coincide con el modelo conciliador de organización social y política que se propone en el parque. Más aun, coincide con el parque en que



Mons philosophorum, Altona, 1785.

31 En el libro se hace mención en cinco ocasiones:
 Pag 80: "Florenia cuna y patria de Dante Alighieri autor de la Divina Comedia y padre de la lengua italiana literaria nacido en 1265 y muerto en 1321". Pag 81-82: se hace referencia al retrato de Dante y a las escenas de la Divina Comedia. Pag 89: "estatua de Dante descubierta el 14 de mayo de 1865 fiesta del centenario del gran poeta". Pag 90: "altísimo poeta". Pag 96: visita a la casa de Dante.

Dante describe la búsqueda esotérica de un modelo de conducta ética, sin alejarse de la doctrina católica pero, separándola del poder político.

Existe un precedente literario en la obra del famoso escritor gallego Curros Enríquez, *O Divino Sainete*, escrita en 1888 en lengua gallega. Se trata de una parodia de la *Divina Comedia* en la que se hace una crítica sarcástica a la Iglesia católica. En ella, aparecen referencias a la mitología tradicional como la santa compañía y también se dan cita personajes famosos de la intelectualidad gallega. El escenario en que se desarrolla el sainete es un tren con siete vagones, que representa los siete pecados capitales y que coincide con las siete cornisas del purgatorio.

El diseño del parque está ordenado a lo largo de un recorrido en el que aparecen una serie de escenas con estanques, fuentes, estatuas, relieves, grutas y pabellones. Rápidamente, se observa que la colocación de estos elementos en el espacio no puede ser arbitraria. Por el contrario, la lectura del significado literal de las inscripciones y del contenido alegórico de las figuras y símbolos se desarrolla en un recorrido ascendente que comienza en la entrada del parque y finaliza en la última terraza, siguiendo una evidente línea argumental. Si bien esto es así, no quiere decir que la influencia que pueda haber tenido la *Divina Comedia* en este recorrido se realice siguiendo estrictamente el orden de la obra; el carácter ecléctico del parque implica también la libertad narrativa y se permite, por lo tanto, la transformación del modelo e incluso la combinación con otros.

La obra de Dante representa una interpretación del mundo fundamentada en una visión dual de la existencia humana. Dante utiliza la mitología clásica para describir un escenario en el que él mismo es el protagonista y al que es transportado en sueños. La *Divina Comedia* ha sido y es una obra fundamental para los estudiosos de las ciencias esotéricas y es referencia para todo aquel interesado en seguir esta línea de conocimiento³².

En el inicio de la obra, un mar de juncos rodea el Purgatorio³³ y antes de entrar en él hay un hermoso jardín en un valle desde el que se accede a la isla. El lugar escogido para la construcción de El Pasatiempo es la marisma de Betanzos, el parque está dividido en dos zonas: la primera es llana y la segunda asciende por la ladera de la colina en forma de terrazas.

En la descripción de la primera terraza de El Purgatorio es en donde se aprecia una mayor coincidencia entre ambos escenarios. En el comienzo del ascenso, Dante accede por angostas aberturas a través de los muros de las terrazas. Las paredes del primer nivel están cubiertas de relieves que representan escenas históricas ejemplarizantes.

Un escenario similar aparece en la primera terraza de El Pasatiempo, allí uno de los muros está decorado con una serie de siete cuadros en altorrelieve.

En la *Divina Comedia*³⁴, la serie comienza con un primer relieve que representa a la Virgen María como símbolo de todas las virtudes, un carro de bueyes, que porta el arca de la alianza y en el fondo de la escena hay un palacio³⁵. En el cuadro primero del parque, se

³²“ y cantaré de aquel segundo reino donde el humano espíritu se purga y de subir al cielo se hace digno” Purgatorio I 4-6.

³³ Purgatorio I 100-102.

³⁴ “Los ejemplos no son abstractos, las representaciones provienen de la historia sacra y profana antigua y de conocidas producciones narrativas del gusto del pueblo devoto y siguen un recorrido no fijo, salvo el primer ejemplo que es siempre de la Virgen María, en cuanto suma de todas las virtudes en grado supremo de perfección.” Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. *La Divina Comedia*. Catedra.

representa también una escena de la aparición de la Virgen María ante un grupo de campesinos que acompañan un carro de bueyes y como fondo, está dibujado el perfil de lo que parece una ciudad fortificada con minaretes.

Los siguientes relieves descritos en la Divina Comedia representan una serie de escenas históricas ejemplarizantes. Del mismo modo, el segundo relieve que aparece en el parque es una *escena de duelo* (podría hacer referencia al hecho histórico del acto vil, cometido por Antonio de Orleans, duque de Montpensier que asesinó al infante Enrique, progresista, con un disparo intencionadamente mortal, en un duelo que no era a muerte, 1870). El tercer y el cuarto relieve representan escenas de mártires: '*Los cristianos devorados por leones en el circo romano*' y '*El descuartizamiento de Tupac Amaru*'.³⁶

El quinto cuadro representa, '*La paz por el arbitraje*' y el sexto representa la caridad: '*Santa Isabel de Hungría curando los enfermos*', copia de un cuadro de Murillo. Termina la serie con *El fusilamiento de Torrijos* en el que se representa la ejecución del general Torrijos y sus hombres, copia de un cuadro de Gisbert (Torrijos fue un liberal exaltado y relacionado con la masonería que fue mandado fusilar en 1831 por orden de Fernando VII).

Además de esta serie de relieves, la descripción del ambiente que Dante nos describe en El Purgatorio lo encontramos reflejado a lo largo del recorrido del parque: el ascenso en dirección Oeste, la secuencia de las terrazas, la combinación del ambiente agreste con la arquitectura clásica, la alternancia de los pasos subterráneos con los espacios abiertos y la aparición de diversos elementos iconográficos identificables en el escenario dantesco.

En la primera terraza del parque aparece la figura del murciélago³⁷, que en la obra de Dante representa el paso desde el infierno hacia el purgatorio y que en el parque es alimentado con un chorro de agua que mana de la boca de una serpiente alada.

El mundo subterráneo está representado por las grutas y galerías excavadas bajo las terrazas del parque, que están



Relieves de ejemplos morales del parque El Pasatiempo.

35 Purgatorio X, 41 y siguientes.

36 Inspirado en un grabado de la ejecución de R. F. Damiens en la plaza de Grève, París.

37 Infierno XXXIV 28-81.

sembradas de sepulcros de piedra, creando un paisaje similar al descrito en el Canto VIII-Infierno. Para acceder a estas cavernas hay que cruzar un estanque y el acceso está decorado con la boca de Hades, de forma también similar al lugar descrito por Dante en donde aparece la laguna Estigia³⁸.

El ascenso hacia las terrazas superiores del parque está custodiado por la Fuente de Cupido, hijo de las Ninfas y símbolo del Amor, que guía el ascenso espiritual del hombre como Dante nos transmite en la descripción de su ascenso por el Purgatorio.

Este ascenso es en dirección Oeste y al llegar a cada una de las terrazas, el trazado de los paseos dirigen al visitante del parque hacia las cornisas para contemplar el sol de levante, de la misma forma que se describe el paso del protagonista por las terrazas de El Purgatorio: ‘Nos sentamos los dos vueltos a oriente, donde estaba el camino que subimos, que siempre de mirar es agradable’³⁹.

Otros personajes del escenario dantesco hacen aparición entre la abundante iconografía del parque como la alusión al rey Salomón y la figura del hombre salvaje.

La Medusa, que está esculpida cerca de una inscripción que saluda al visitante del parque, parece así desempeñar el mismo papel que en el la obra de Dante, en donde es la encargada de transmitir el mensaje esotérico. El interés del mensaje del parque radica en lo sugerente de sus palabras, que están dirigidas al visitante del jardín y en la alusión al Oriente masónico⁴⁰.



Murciélago y sepulcro medieval de El Pasatiempo.

Vd. que le gusta viajar y que tiene conocimientos y una educación que se separa elevándose de la de las clases elevadas de España, sacaría gran provecho y gusto visitando todo este país de

38 Infierno VIII 68, IX 81 Dante denomina a Hades con el nombre latino de Dite. Cruzando Estigia, al entrar en la ciudad llamada con ese nombre aparece un paisaje cubierto de lápidas.

39 *Purgatorio* IV 52-54.

40 Las inscripciones son frecuentes en los parques a lo largo de la historia, J. García Naveira seguramente leyó la de Villa Borghese cuando la visitó en 1900.

oriente.

El texto está escrito sobre un altorrelieve muy deteriorado que parece representar una escena en la que varias personas con aspecto oriental aparecen reunidas sobre camas, unos incorporados y otros acostados (¿Quizás una alusión surrealista a la concepción onírica de la vida representada por un fumadero de opio? Dentro del estilo surrealista del parque todo es posible, y de paso, se disfraza el significado de la palabra ‘oriente’ rodeándola de ideogramas chinos).

El mensaje que la medusa de la Divina Comedia transmite, también es una invitación al conocimiento:

Vosotros que tenéis la mente sana,
observad la doctrina que se esconde
bajo el velo de estos versos enigmáticos⁴¹

La concepción política del Purgatorio se puede expresar en síntesis con la idea fundamental de la necesidad de mantener separados los dos instrumentos creados por Dios, para evitar que el hombre pueda caer en la culpa: La Iglesia y el Imperio⁴². Ambas autoridades ocupan, como veremos enseguida, el espacio protagonista de los contenidos de los relieves y figuras de El Pasatiempo.



Fuente de la Medusa de El Pasatiempo.

Es evidente que muchos de estos elementos pertenecen a la iconografía clásica y, por tanto, aparecen en otras obras que pudieron también servir de modelo para la construcción del parque. Pero, la extraordinaria originalidad del parque, su estructura narrativa, la coincidencia del contenido y de los elementos compositivos y la documentación existente sobre el conocimiento y la admiración de la figura de Dante por parte de los hermanos García Naveira, justifican este análisis hermenéutico. Quizás, desde el inicio de la construcción del parque, Juan García Naveira ya le habría asignado el nombre de El Pasatiempo, transformando a propósito la designación de aquel lugar descrito por Dante como El Purgatorio.

LA TRANSMISIÓN DEL MENSAJE

El complejo escenario didáctico está estructurado a lo largo de un eje sinuoso que asciende por las terrazas, se inicia en la puerta principal custodiada por dos leones sedentes⁴³ y termina en el punto más elevado del parque. La exposición del mensaje sigue una línea argumental organizada con una estructura compuesta por una introducción, un

41. Infierno IX 61-63

42 PETROCCHI, Giorgio, MARTÍNEZ DE MERLO, Luis, (eds.), 2000, Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Madrid: Catedra (Letras Universales).

nudo y un desenlace o moraleja que describe la particular interpretación de la realidad según Juan García Naveira.

La introducción

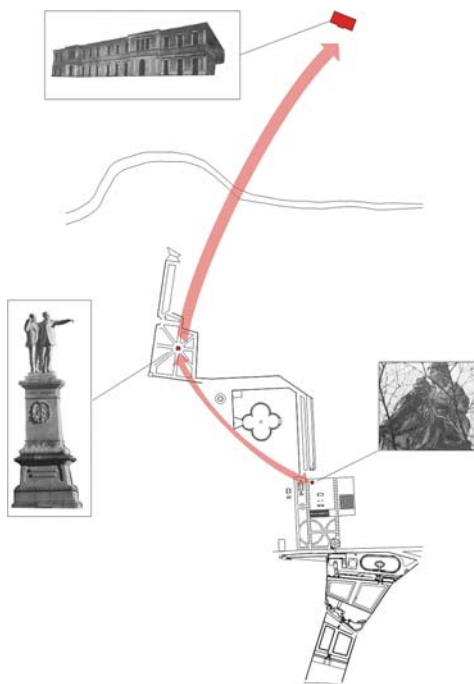
Como en la Divina Comedia que se inicia en una selva⁴⁴, el acceso al parque se realiza atravesando la marisma de Betanzos. Aquí, entre juncales y bosques de alisos, comienza el recorrido del parque que comunica la ciudad con la colina en que están excavadas las terrazas. La selva en la obra de Dante simboliza el hombre perdido en su paso por el mundo, una idea que en el parque se refuerza con la incorporación de otro elemento clásico de los jardines: el laberinto.

La primera estancia está ordenada en torno a una estatua central esculpida en mármol, que representa los dos hermanos en pie y vestidos de traje sobre un alto pedestal y que, curiosamente, dan la espalda a la entrada principal del recinto pues, el grupo escultórico no es un monumento a los hermanos, sino que representa una escena muy elaborada: Mientras uno de los hermanos (en concreto Jesús) señala un punto en el paisaje en donde está situado el edificio del Asilo-Escuela, el otro (Juan) escucha atentamente un mensaje que recibe por medio de un altavoz que se acerca con la mano al oído derecho. En otra estancia del parque, alejada de la estatua de los hermanos, aparece la estatua de la Caridad también esculpida en mármol, que está representada por una mujer que alimenta con su pecho a su anciano padre condenado a morir de inanición. La distancia entre ambas estatuas es tal que, no es posible establecer una relación visual entre las dos y, sin embargo, si observamos detenidamente a la mujer, podemos apreciar que, con la mano que apoya sobre la cabeza del anciano, está sujetando un micrófono. De hecho ambas estatuas forman una única escena en la que los hermanos reciben instrucciones de la Caridad para realizar su labor filantrópica, que se ha materializado en el lugar que señalan en el paisaje: el edificio de la institución Asilo-Escuela promovido por ellos para socorrer a los ancianos y educar a los niños.

Esta escenografía surrealista constituye la introducción de la enseñanza del parque a partir de la cual, se desarrolla todo el discurso ético en el que se ensalza la virtud fundamental que debe dirigir el comportamiento humano para con sus congéneres: la Caridad.

Nudo

Si bien la escena introductoria resulta original, incluso vanguardista, en lo sucesivo,



Escena introductoria del parque. El edificio del Asilo-Escuela, estatua de los dos hermanos y estatua de la Caridad.

43 Muy similares a los que custodian la ascensión de la célebre escalera de Raixa en Mallorca.

44 Un lugar simbólico que se volverá a utilizar en el escenario de la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

para exponer el desarrollo del contenido, se hace uso de la iconografía clásica.

En el parque encontramos la utilización de elementos portadores de valor simbólico de forma generalizada, incluso la elección del lugar donde se asienta el parque fue escogido y adquirido por Juan García Naveira deliberadamente y, como hemos dicho, la construcción del parque fue central respecto a los edificios sociales promovidos por él. Así, adquirió varias parcelas en la marisma y en la ladera de la colina. Con el diseño de los jardines, reforzó intencionadamente la diferencia topográfica y los elementos compositivos del jardín ecléctico fueron escogidos de manera deliberada y coherente con esta división espacial.

Más allá del montaje escénico de las estatuas de los dos hermanos y la Caridad, a lo largo del paseo que dirige el recorrido del parque de la primera zona llana, aparecen una serie de elementos que eran habitualmente utilizados en la composición de los jardines y parques de finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX:

-El homenaje a los personajes ilustres. En este caso, la avenida de los emperadores romanos y la avenida de los escritores.

-El pabellón de los espejos, similar al de la exposición universal de París.

-Recreación de escenas domésticas con setos: el comedor y el dormitorio.

-El laberinto.

-La fuente de las cuatro estaciones y la fuente florentina.

-El zoológico.

-El invernadero.

Son todos ellos elementos clásicos de los jardines de la época, más o menos transformados por el estilo de la arquitectura indiana, que nos permiten valorar la riqueza compositiva del parque.

Pero, entre todos estos elementos, uno de ellos juega un papel protagonista en la configuración del discurso expuesto en el parque: un gran estanque de forma cuadrilobulada⁴⁵ recubierto de conchas, con una figura central femenina portando una jarra en el hombro. Rodeando todo el conjunto, estaban colocados los bustos de los papas desde San Pedro hasta Pío X y presidiendo el estanque, la estatua del Sagrado Corazón de Jesús. Este estanque expresa la importancia que tiene el papel de la Iglesia en la ordenación social propuesta por Juan García Naveira. Su situación central en el parque y la proporción y calidad de los materiales decorativos, convierten a éste en el elemento protagonista de la ordenación de esta primera zona, lo que manifiesta la importancia dada a la autoridad eclesiástica en el sistema de organización social.

A continuación, se accede a la segunda zona del parque a través de una estrecha pasarela metálica, ésta partía de un pabellón con forma de torre de tres plantas situado en la esquina de un espacio rectangular, con una estatua central fundida en bronce que representaba al comercio, el dios Mercurio, una obra de gran calidad artística.

Simbólicamente, la figura de Hermes hace referencia al mito binario de lo material y lo espiritual, por cuanto es el dios encargado de transportar las almas. Hermes, mensajero de

⁴⁵La forma de trébol de cuatro hojas es, probablemente, una referencia a la fortuna. Esta forma se repite en otros puntos del parque, como en la isla del estanque del retiro y también en el estanque de El Refugio para Niñas Anormales.

los dioses, es el vínculo entre los dos mundos y el caduceo que porta es el símbolo del equilibrio moral y de la buena conducta. Los hermanos García Naveira lo tomaron como emblema propio y lo grabaron en el pedestal de su estatua y en otros puntos del parque.

Siendo la figura de Mercurio la divinidad protectora del gremio profesional en que los hermanos hicieron su fortuna, no debería resultar sospechoso de ocultismo el hecho de que ellos adoptaran este símbolo como emblema personal, ya que por otro lado, era frecuentemente utilizado dentro del sector del comercio internacional. Del mismo modo, la elección de la torre de Hércules como imagen corporativa de su empresa, juega con el doble sentido de su origen coruñés y el simbólico del recorrido heroico e iniciático.

Coincide que el significado simbólico del caduceo concuerda perfectamente con el anhelo conciliador y de superación personal y con la sociedad fraternal formada por los dos hermanos. El bastón expresa el poder; las dos serpientes, la sabiduría; las alas, la diligencia; el yelmo, los pensamientos elevados. La composición de estos elementos expresa la simetría bilateral, la idea del equilibrio activo, de las fuerzas adversarias que se compensan y dan lugar a una forma superior.

Y, efectivamente, este escenario mitológico, es decir, el paso del plano material al espiritual, se completa al otro lado de la carretera. La entrada a las terrazas del parque se realiza atravesando un estanque custodiado por un grupo de hipopótamos, símbolo del agua y del mal según la mitología egipcia, a su lado también aparece una ballena, símbolo de la existencia de los dos mundos y desde este estanque se accede a la boca del infierno, representada por un pez enorme inspirado en la iconografía medieval.

Desde la boca de Hades se da el paso al mundo inferior, que como lo describimos anteriormente, recuerda el escenario que describe Dante y que recorre en un nivel inferior la pirámide escalonada de El Pasatiempo. En este recorrido aparecen galerías, grutas y salas subterráneas, que albergan animales fantásticos y sepulturas abiertas de piedra.

Continuando el recorrido por la primera terraza, aparecen unos relieves con surtidores de agua que representan una serpiente alada con cabeza de león, vertiendo agua en la boca de un murciélago. Las alas del murciélago, mitológicamente, simbolizan el limen, la puerta, y en la obra de Dante marcan el paso del infierno hacia el purgatorio. El agua que mana del dragón representaría el agua de vida purificadora, que proviene de lo volátil y lo elevado simbolizado por la serpiente alada.

Superpuesto a este escenario subterráneo, la ascensión por las terrazas está acompañada por la serie de escenas históricas que representan ejemplos de acciones virtuosas y de actos reprobables. A su lado hay una fuente con un grupo escultórico con una figura central de una campesina que representa a la agricultura.

Por encima de estos relieves, está la inscripción de mayor tamaño del parque, en ella se lee en enormes letras el título: ESPAÑA MONARQUICA Y SUS 18 HIJAS REPUBLICANAS. El grupo escultórico está coronado por el escudo de España que domina los escudos de las repúblicas americanas. Una inscripción cercana parafrasea el lema de la revolución francesa PATRIA, LIBERTAD, FRATERNIDAD, LEGALIDAD. Junto a él, las estatuas de la república y de la libertad rematan la cornisa de la terraza, en donde se hace un homenaje a la República Argentina, reproduciendo los escudos de todas sus provincias y los bustos de sus presidentes.

La concepción política que Juan García Naveira expone en estos relieves del parque presenta un paralelismo con aquella que Dante propone en su obra, en la Divina Comedia, se hace una reflexión sobre los instrumentos puestos por Dios en la tierra a servicio del hombre para poder huir de la tentación, evitar el pecado y practicar la virtud. Estos instrumentos son el poder espiritual encarnado en la Iglesia y el poder temporal, el Imperio.

La Iglesia, como hemos visto, estaba representada en el parque por medio del enorme estanque central de la zona baja, llamado el estanque de los Papas. El segundo instrumento, el Imperio, es el único capaz de lograr el orden social universal: la figura del emperador es la encargada de lograr la paz entre los pueblos y está representada en el relieve con la inscripción, ESPAÑA MONÁRQUICA Y SUS 18 HIJAS REPUBLICANAS y completada con otro relieve que proclama la paz entre los pueblos y se titula, LA PAZ POR EL ARBITRAJE.

El estanque del Retiro, que recuerda al del jardín Villa Adriana y de Boboli en Florencia, es un conjunto escultórico muy complejo. Aparecen gran cantidad de elementos y algunos se han conservado en muy mal estado, otros incluso han desaparecidos, lo que dificulta la lectura del mismo. El elemento central es una isla, cuadrilobulada de nuevo, que contiene un baldaquín en el centro, con la estatua de dos ninfas vertiendo agua de sendos cántaros. En la isla están recreados dos faros, símbolo también posteriormente utilizado en los jardines de El Refugio de Niñas Anormales, en el que los dos faros tienen inscritas las letras S.O.S. La isla está rodeada por barcos de guerra, que parecen girar a su alrededor, entre ellos, el primero es una canoa en la que reman dos hombres salvajes quizá queriendo representar la evolución del hombre desde el noble salvaje hasta la fortaleza flotante más evolucionada. También encontramos una referencia al árbol de la Virgen y a una niña que representa la virtud⁴⁶. El progreso está representado por un dirigible y por dos automóviles que tienen forma de hada, estableciendo la unión entre tecnología y fantasía.

Desde aquí se inicia la ascensión a las terrazas por unas escaleras custodiadas por cupidos (los hijos de las ninfas) que dan acceso al estanque de Salomón, símbolo de la sabiduría, que está dominado por la figura de Jesucristo representado en un grupo escultórico conocido como *La sentencia de Jesús*. Cristo representa la suma de todas las virtudes humanas y se eleva por encima del *teatro mundi* que se reproduce en el escenario del parque.

La decoración mural de las siguientes terrazas se realizó con posterioridad, sus relieves continúan las enseñanzas de los niveles inferiores. La primera de ellas es quizás la más comprometida. Se trata de un curioso relieve llamado *El árbol genealógico del capital* que representa un esquema lógico que sintetiza las enseñanzas expuestas en el parque acerca de la condición humana y de los valores éticos, enfocado desde un punto de vista práctico, es decir, la aplicación en la vida real de las virtudes humanas y su influencia en lo material. El organigrama está rematado en forma de arco coronado por una estatua de Eros y Psique copia de la de Canova.

El esquema se fundamenta en la reunión de dos categorías de ideas que determinan la existencia del hombre. Una rama del árbol agrupa aquellos valores relacionados con la voluntad y el entendimiento, son los valores intelectuales que permiten dirigir las estrategias

46 Junto a la Boca de Hades, la figura de Venus señala la influencia de otro jardín clásico italiano: el Sacro Bosco de Bomarzo.

de acción en el trabajo y que, junto al orden y la previsión, son la génesis de la economía y ahorro.⁴⁷

La otra rama agrupa los valores espirituales que parten del carácter y que no están regidos por la razón. Son los valores más elevados del hombre: el carácter, la rectitud, la firmeza, el honor y la constancia. Ambos grupos componen el árbol cuyas dos ramas converge en el éxito, en la fortuna, es decir, el capital.

El capital que es el fundamento del progreso. En el relieve se expone la reflexión moral de Juan García Naveira, que nos indica cuales son las pautas de comportamiento que según él, hay que seguir para lograr la fortuna. Su ‘árbol genealógico’ trata de demostrar que el trabajo inteligente por sí solo no es suficiente para lograr el objetivo, el “secreto” del éxito está en mantener la conducta moral adecuada.

La escultura del mito de Eros y Psique corona el relieve. Las dos figuras se abrazan uniendo las dos partes de la totalidad del hombre y haciendo, también, alusión a lo paradójico del amor como instrumento de salvación y de perdición⁴⁸.

En la misma terraza está representado el canal de Panamá, símbolo del progreso, de las comunicaciones y de los acuerdos internacionales. Otro relieve reproduce la mezquita de Mohamed Alí en el Cairo, otro símbolo de la apuesta por el progreso de un monarca responsable. Junto a éste, está el grupo escultórico que representa un viaje a Egipto de la familia García Naveira, reproducción de una postal turística en que aparecen un aeroplano, una palmera y una pirámide. Al lado, un relieve inconcluso de la muralla china. El gusto por las construcciones exóticas de los parques clásicos de finales del siglo XVIII en los que aparecen dispersos pagodas, mezquitas, pirámides y otros monumentos que configuran un paisaje enciclopédico y exótico que tuvo continuidad en el siglo XIX y lo encontramos en este conjunto mural con el marcado tono surrealista del parque.

El espacio central del parque lo compone una terraza monumental, que recrea un paisaje rocoso, excavado por galerías y grutas. El paso entre las rocas artificiales es muy parecido al ambiente escenográfico de aspecto agreste y laberíntico con que se describe la ascensión de Dante por el monte del purgatorio. Esta ascensión, en dirección a Poniente, lleva hasta un lugar en donde la estatua de un león de dimensiones colosales mira hacia el sol naciente desde la terraza. La importancia de esta figura nos lleva a pensar que en su elección pesó más el significado simbólico que el meramente figurativo: la energía solar, lo masculino, el valor, la fuerza para vencer la tentación en la tierra, el guardián... Es, en definitiva, una representación simbólica de la figura de Cristo (Cirlot, 1997).

47 También en los jardines del Laberinto de Horta el pabellón está decorado con inscripciones relativas a las virtudes CONSTANCIA-GENIO-PRUDENCIA-TEMPLANZA y en la cubierta del pabellón está coronada con un pedestal y dos figuras que representan el arte y la naturaleza.

48 *Purgatorio* XVIII 64-69

«Este es pues el principio del que parte en vosotros el mérito, según que buen o mal amor tome o desdeñe. Los que al fondo llegaron razonando, se dieron cuenta de esta libertad; y al mundo le dejaron sus morales».

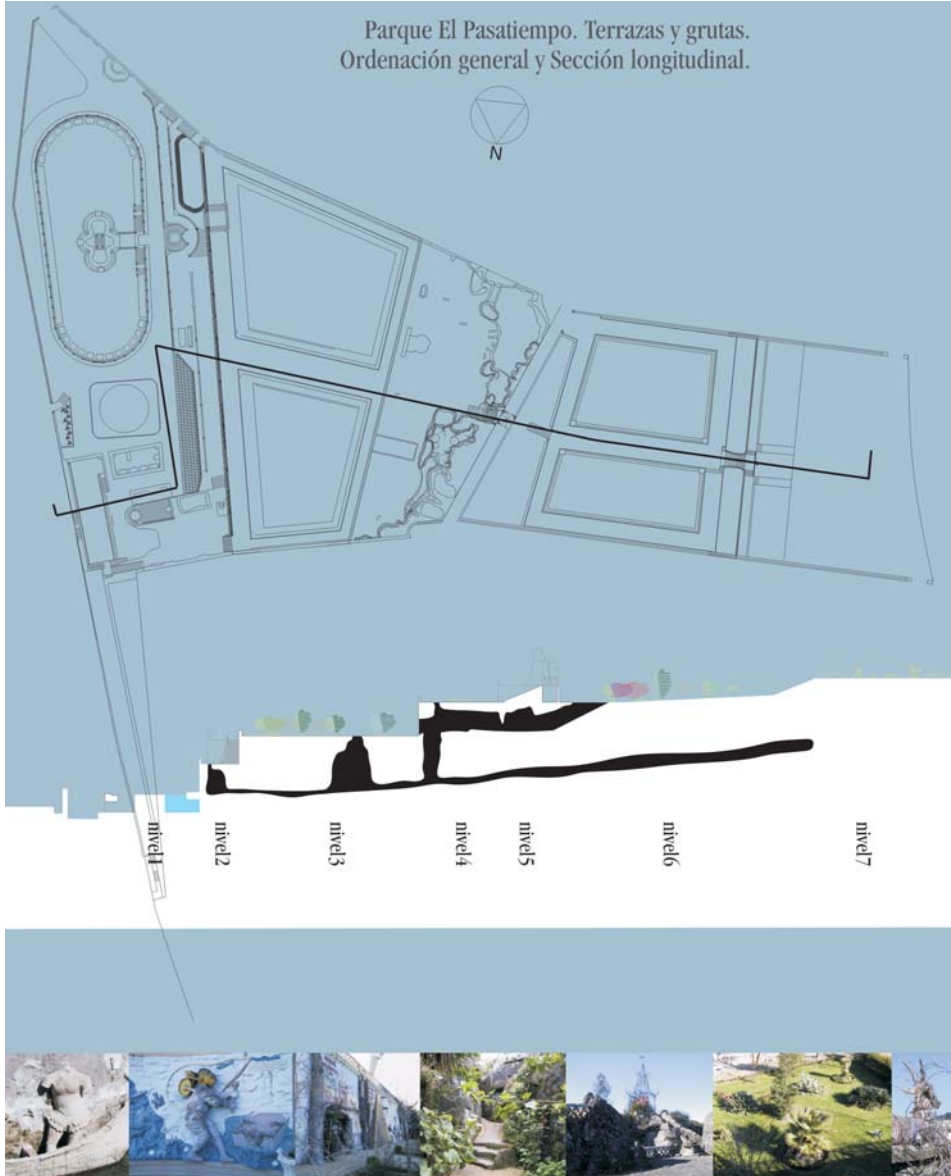
El desenlace

En el tramo final del parque, el camino conduce al visitante hasta un último grupo escultórico. Está compuesto por tres estatuas elaboradas con mortero de cemento, que enmarcan la escalera de acceso a la última terraza. La primera figura, abajo a la izquierda, representa la Justicia, que dirigió las acciones de Juan García Naveira a lo largo de su vida. A la derecha se sitúa una figura que parece representar la Madre y arriba, en el centro, una figura, hoy desaparecida, de él mismo sosteniendo a su nieto en el regazo.

No sabemos lo que habría previsto hacer en este último nivel porque aparentemente quedó inacabado. Su idea podría ser continuar el parque o añadir un último elemento o, quizás, su voluntad fue la de que el parque no tuviese un final y dejar una puerta abierta para que los que lo sucedieran continuaran su obra. En cualquier caso, con este grupo escultórico Juan García Naveira dejó constancia de cual fue la moraleja de su obra, la conclusión última de su vida y los fundamentos de su propuesta de orden.



*Conjunto
escultórico
final.*



BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Xavier, *Arxentina*. Edicions Xerais de Galicia.
- ANATOL Seoane, B., ARDÁ Suárez, A., 2000, *Indianos. Arquitectura da emigración na península de Bezoucos: Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*. Ferrol: Colexio oficial de arquitectos de Galicia. Comisión de cultura da Delegación de Ferrol.
- BORONDO, Rogelio, 1900, *Memorias de un viaje improvisado*. Betanzos: Sucs. De Castiñeira.
- BUTTLAR, Adrian Von, 1993, *Jardines del clasicismo y el romanticismo*. Madrid: Ed. Nerea
- CABANO Vázquez, I., PATO Iglesias, M^a L., SOUSA Jiménez, X., 1991, «*El Pasatiempo: O capricho dun indiano*». Sada: O Castro (Cuadernos do seminario de Sargadelos).
- CIRLOT, J. E., 1997, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela
- COLONNA, Francesco, Sueño de Polifilo, ed. Pilar Pedraza. Murcia: C.C.C.A.A.T.1981.
- COMISIÓN DE CULTURA, DELEGACIÓN DE A CORUÑA DEL COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA, 1998, *Guía de arquitectura. A Coruña*. A Coruña: COAG.
- COSTA Rico, A., BENÍTEZ García, M^a X., 2000, “Marcelino Pedreira, un mestre coruñés baixo a influencia de Pestalozzi e da Escola Nova”. *Anuario Brigantino 1999*, 22: 221-236.
- DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia*, eds. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Catedra, 2000 (Letras Universales).
- FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, J. Antonio, IRIMIA Fernández, M^a. del Pilar, 2000, *Betanzos frente a su historia, sociedad y patrimonio*: Fundación Caixa Galicia.
- FUENTE García, Santiago de la, 2000, “Los hermanos García Naveira y sus fundaciones”. *Anuario Brigantino 1999*, 22: 395-434.
- GARCÍA, José Luís, 1976, *Antropología del territorio*. Madrid: Taller de ediciones J B.
- KRETZULESCO QUARANTA, 1996, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del renacimiento*. Madrid: Ed. Siruela (La biblioteca sumergida).
- LYNCH, Kevin, 1974, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Infinito.
- MORENO, M^a. Rosa, 1999, *Els jardins del laberint d'Horta*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona (Quaderns de l'arxiu).
- PEDRAZA, Pilar, (ed.), 1981, Franchesco Colonna, Sueño de Polifilo. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos.
- PETROCCHI, Giorgio, MARTÍNEZ DE MERLO, Luis, (eds.), 2000, Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Madrid: Catedra (Letras Universales).
- RODRÍGUEZ Crespo, M., 1983, *Lucha y generosidad de los hermanos García Naveira*. Betanzos: Exmo. Ayuntamiento de Betanzos.
- STEENBERGEN, C. REH, W., 1996, *Architecture and landscape. The design experiment of the great european gardens and landscapes*. Bussum: Thoth publishers.
- VALENCIA, Marta, “Tierras públicas - tierras privadas: la formación y consolidación de los grandes patrimonios en la provincia de Buenos Aires, Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX.” CONICET - Centro de Estudios Histórico Rurales. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- VALÍN Fernández, Alberto, 1990, *Galicia y la masonería en el siglo XIX*. Sada: O Castro.
- VAN DER REE, SMIENK, STEENBERGEN, 1992, *Italian villas and Gardens*. Amsterdam: Ed. Thoth.