

CIENTÍFICOS, FILÓSOFOS Y JARDINEROS: LA RESTAURACIÓN  
DEL PARAISO TERRENAL

Alberto Elena Díaz  
U.N.E.D., Madrid

*He did a Garden for him plant  
By the quare Hand of His omnipotent Word  
As the chief Help and Joy of Human Life  
He gave him the first Gift; first, even before a Wife.*  
Abraham Cowley, The Garden (1668)<sup>1</sup>

En su defensa de una historia de las ideas unitaria y totalizadora, el profesor A.O.Lovejoy sugirió de pasada la estrecha conexión existente entre las grandes cosmovisiones de los siglos XVI-XVIII y la evolución del gusto en el diseño de los jardines<sup>2</sup>. Las concepciones racionalista y romántica del universo se plasman admirablemente en la geometrización del jardín francés y la exuberancia del llamado jardín inglés. El objetivo de este trabajo no es otro sino indagar con más detenimiento en este proceso de transformación intelectual, mostrando cómo el Paraíso Perdido que se trata de recuperar a través del jardín se modela básicamente de acuerdo con las ideas filosóficas en boga en cada momento. De este modo, científicos y filósofos como Bacon, Wren, Rousseau o Hegel describirán jardines ideales en los que cabe reconocer los rasgos fundamentales de la mentalidad de sus respectivas épocas. Por lo demás, y esto es lo que aquí interesa particularmente subrayar, el triunfo del jardín inglés marcará el fin de una fructífera relación entre el diseño de jardines y el cultivo de determinadas disciplinas científicas (hidráulica, óptica,...): con el movimiento paisajista el jardín devendrá un parque y perderá sus funciones de "laboratorio" privilegiado de los ingenieros renacentistas.

La materialización del Paraíso como jardín es un motivo recurrente a lo largo de la historia de la humanidad y probablemente no sea preciso insistir demasiado en el sentido y alcance de esta identificación. Desde antiguo

monarcas y gobernantes, cuando no plutócratas y hacendados de toda índole, han gustado de rodearse de jardines como símbolo de su poder: un valor simbólico que, dicho sea de paso, tiene sus raíces en el propio Génesis, donde la expulsión del Paraíso ha de leerse como la pérdida del estatus cuasi divino por parte de Adán y Eva. La historia de la expulsión nos pone igualmente sobre la pista de otro de los rasgos definitorios del jardín-paraíso: su concepción como un recinto cerrado, aislado del mundo exterior y, por consiguiente, a salvo de peligros y amenazas. El jardín medieval encarna perfectamente este ideal: se trata de un jardín enclaustrado, cerrado por todas partes, incluso reciamente amurallado (como pueda ser el caso del descrito por Guillaume de Lorris en su Roman de la Rose (c.1220-1230), en que la línea recta predomina de forma indiscutible subdividiendo una planta ya de por sí cuadrangular en compartimentos más pequeños. Los jardines de la abadía carolingia de Saint-Gall son a este respecto paradigmáticos.

Aunque la idea de un límite preciso seguirá por mucho tiempo asociada al diseño de jardines, el Renacimiento romperá con la línea recta y la planta rectangular, derribando muros y aboliendo los compartimentos interiores. Por vez primera se atiende al entorno y deja de ser indiferente la ubicación del jardín. Los trabajos de Bramante, en el gozne de los siglos XV y XVI, dan ya fe de la interrelación del jardín con los más diversos elementos arquitectónicos, en tanto que el estudio de la perspectiva deviene fundamental a la hora de trazar terrazas y pendientes. El arte y la ciencia se darán la mano para restaurar el Paraíso Terrenal, empresa a la que la prepotente actitud del hombre renacentista conferirá de inmediato características muy diferentes de las que detentara en la Edad Media. En efecto, el siglo XVI - el gran siglo del jardín italiano - se nos aparece bajo el signo del barroquismo o, aún mejor, del manierismo. Es la época de los jardines contra natura, de la manipulación de agua, piedras y plantas hasta borrar toda posible huella de espontaneidad. Como muy bien ha visto Lucien Corpechot<sup>3</sup>, ya no se trata de someter a la naturaleza a cualquier suerte de disciplina, sino más bien de exagerar sus caprichos y dar rienda suelta a la fantasía. La oposición a toda ley, la huida de la simetría, desembozan en la búsqueda del artificio e incluso la excentricidad. Aparecen entonces los laberintos, los setos recortados, los grandes monstruos esculpidos en piedra, las grutas, los órganos hidráulicos, los autómatas... Con el jardín italiano, el jardín manierista, asistimos a una auténtica recreación de la naturaleza.

Tal cambio de actitud y de orientación en el diseño de jardines no sólo

respondía a una cuestión de gustos - a una motivación estética -, sino que tenía mucho que ver con los desarrollos de la ciencia del momento. La nueva pasión por fuentes e invenciones mecánicas era consecuencia directa del creciente interés por la tecnología y las disciplinas experimentales, paralela sin duda a una marcada revalorización del quehacer del artesano y del ingeniero<sup>4</sup>. En última instancia, toda esta moda puede entenderse como la aplicación al diseño y ornamentación de jardines de las enseñanzas de Herón y Vitruvio, apenas redescubiertas por los sabios del siglo XVI. La hidráulica fue la disciplina más favorecida, toda vez que, a falta de un conocimiento riguroso de sus leyes, la construcción de fuentes, canales, órganos o autómatas movidos por agua constituyó el mejor banco de pruebas para estudiar el movimiento de los líquidos y sus efectos. Giacomo de Vignola, autor de los atrevidos juegos acuáticos de Villa Lante y Villa d'Este así como el tandem Orazio Oliveri y Giovanni Fontana, responsables del diseño de algunos de los más extravagantes jardines italianos de la primera mitad del siglo XVI, fueron ante todo competentes ingenieros hidráulicos. Y no ha de pensarse que fuera éste un fenómeno exclusivamente local, puesto que los ecos del llamado jardín italiano alcanzaron a buena parte de Europa. Así, el célebre Bernard Palissy redactará su Jardín delectable (1563) a modo de glosa de los nuevos gustos en materia de ornamentación y él mismo se hará famoso por la gruta que construyera en 1555 para el duque de Montmorency junto al castillo de Ecouen, que presentaba la particularidad de tener todo su interior decorado en cerámica. En Inglaterra también se dejará sentir la moda manierista y Enrique VIII contratará a distintos maestros italianos para reformar los jardines de Hampton Court conforme a los nuevos gustos. El propio Bacon, que escribió en 1625 un ensayo titulado Of Gardens, pleno aún de resonancias medievales, se abrirá no obstante a algunos elementos de corte italiano - especialmente, fuentes - pese a su oposición a los artificios manieristas. Con todo, nada mejor que la obra del portentoso Salomon de Caus para poder calibrar justamente los logros y excesos de esta tendencia.

Nacido en Normandía, De Caus se formó no obstante en Italia en pleno apogeo del manierismo y trabajó posteriormente en las cortes de Bruselas, Londres y Heidelberg. Fue en esta última donde acometió su obra maestra: el diseño del Jardín Palatino, que él mismo describiría en una hermosa obra publicada en 1620 por el célebre impresor Johann Theodor de Bry. No obstante, el fundamento teórico de todos sus trabajos se encuentra ya en su texto capital, La raison des forces mouvantes, que apareciera cinco años antes,

también en Frankfurt. Que tan ingeniosa obra no se haya visto relegada al más absoluto olvido se debe a uno de los teoremas del Libro I (el cuarto, concretamente)<sup>5</sup>, esgrimido en el siglo pasado por Baillet<sup>6</sup>, Arago<sup>7</sup> y Marie<sup>8</sup> como prueba de la prioridad de Salomon de Caus en el descubrimiento de la máquina de vapor. No cabe entrar aquí en el problema - digamos únicamente que se trata de una pretensión infundada - pero en cambio sí que merece la pena explorar, siquiera brevemente, las motivaciones últimas de su obra.

*"De Caus pertenece a esas postrimerías del Renacimiento en las que la magia y la ciencia aún no seguían caminos distintos. El progreso tecnológico no siempre era el correlato de operaciones racionales, sino que aspiraba más bien a demostrar cualquier verdad mitológica o simbólica. Son los arquitectos-ingenieros de la tradición vitruviana quienes (...) desafían a los filósofos - a los que acusan de ignorancia - llevando hasta sus últimos extremos la imitación de los efectos naturales por parte del hombre".<sup>9</sup>*

En este sentido cabe decir que

*"para De Caus y su generación el jardín era la expresión de algo mucho más profundo, convirtiéndose en cierto modo en el laboratorio del arquitecto-ingeniero renacentista. Los juegos acústicos, grutas, autómatas y demás curiosidades exigieron un extraordinario desarrollo tecnológico y sólo después se alcanzó un segundo estadio en el cual todo ello acabaría integrándose bajo la forma de conceptos y principios científicos abstractos."<sup>10</sup>*

Así pues no se trataba de un manierismo gratuito: el culto del artefacto poseía una dimensión simbólica o alegórica y la máquina, en particular, aparecía como la gran clave para aprehender las propiedades mágicas de la naturaleza. De este modo ha podido escribir Michel Conan que

*"las caprichosas invenciones de estos ingenieros del siglo XVI desempeñaban en su espíritu una función mágica de la mayor importancia: creando simulacros de vida explicitaban los principios [las 'razones', diría Salomon de Caus] que gobiernan el universo y hacen posible una comunicación mágica entre el hombre y el cosmos"<sup>11</sup>.*

No son sólo palabras. Comparemos, por ejemplo, el emblema XXVII de la Atlanta fugiens (1618) de Michael Maier - el famoso médico de Rodolfo II - con la figura 3 del Hortus Palatinus de De Caus: las puertas de uno y otro jardín se parecen demasiado como para poder pensar en una coincidencia. La leyenda que acompaña al grabado de Maier nos da, por lo demás, una pista:

*"Aquel que trate de penetrar en el jardín de las rosas de la verdad sin*

*poseer su llave se asemeja a esos hombres que pretenden caminar sin tener pies".*

La lectura 'hermética' e incluso 'alquímica' del jardín no era un ejercicio nuevo. El simbolismo de Pratolino, el jardín manierista por excelencia, (construido por Bernardo Buonalenti entre 1577 y 1581), había sido minuciosamente explicado por Francesco de Vieri en un opúsculo muy celebrado, en tanto que Daniel Stolcius compondrá años después una de las obras maestras del género, el Viridiarum chymicum (1624), descripción del jardín alquímico ideal en el que cada planta tenía su significación precisa. Así las cosas, no es difícil emparentar el mundo del jardín manierista con el del ocultismo de finales del Renacimiento. Verdaderamente era el signo de los tiempos y pocos podían escapar al mismo. Incluso Kepler, cuyas preocupaciones científicas eran muy distintas, se interesó por las fuentes e ingenios hidráulicos, encargando uno a Augsburg en 1603-1604, y se carteo tres años después con el Príncipe de Anhalt acerca del diseño de una bomba de agua óptima<sup>12</sup>. ¿Y qué decir del famoso pasaje del Traité de l'homme cartesiano en el que se compara el funcionamiento del organismo humano con el mecanismo de los autómatas de las fuentes y grutas de Saint Germain-en-Laye, diseñados por Tommaso y Alessandro Francini para el monarca Enrique IV?<sup>13</sup> Los ejemplos podrían multiplicarse, mas no harían sino corroborar la hipótesis aquí formulada acerca de la extraordinaria importancia de los autómatas hidráulicos en la vida intelectual de la segunda mitad del siglo XVI, así como del valor simbólico atribuido con frecuencia al jardín, microcosmos privilegiado para la experimentación.

El barroquismo del jardín italiano, su evidente afán escenográfico, no podían ser desaprovechados por el teatro. El mundo de The Tempest (1611) de Shakespeare parece la transposición de un jardín manierista; no en vano su protagonista - Próspero - es un mago natural que emplea circuosamente sus poderes. Grutas como las diseñadas por De Caus aparecen en Oberon, the Fairly Prince (1611) de Ben Jonson y en otra obra del mismo autor, Pleasure Reconciled to Virtue (1618), encontramos una montaña claramente inspirada en la de Pratolino. En ambos casos la escenografía corrió a cargo de Iñigo Jones, arquitecto, metteur en scene y - cómo no - diseñador de jardines., que no por casualidad fue conocido por el sobrenombre de Vitruvius Britannicus. Vitruvio, una de las figuras clave para entender la mentalidad de la época, ya había incluido entre las funciones del arquitecto la construcción de todo tipo de artilugios escénicos<sup>14</sup>, y en Fludd - contemporáneo de Jones - volveremos a tropezar con tal opinión<sup>15</sup>. Tiene toda la

razón Francis Yates al señalar que "cuando a comienzos del siglo XVII se habla de máquinas, la referencia es por lo general a las máquinas para el teatro, siendo esta la esfera en la que (...) por primera vez se aplicaron a gran escala los fondos estatales al desarrollo de la maquinaria con fines pacíficos"<sup>16</sup>. En la corte de los Estuardo la importancia social de las masques llegó a ser tal que en 1618 Jacobo I gastó la enorme suma de 4.000 libras en una de ellas; paralelamente, el ingeniero-escenógrafo adquirió tal reputación que en muchos casos llegó a eclipsar al propio dramaturgo. Y si el teatro era otro microcosmos privilegiado, pleno igualmente de resonancias simbólicas, su confluencia con el mundo de los jardines tenía que ser obligada. No sólo era habitual - como hemos visto - que aparecieran en escena diversos motivos de jardinería, sino que las propias representaciones solían llevarse a cabo en el marco de los jardines. Las grutas devinieron improvisados escenarios antes de la construcción de los primeros teatros estables y aun después siguieron cumpliendo esta función, como lo demuestran las numerosas representaciones en la gruta de Tettis de Versalles; en el Retiro, Felipe IV apostaría por la fusión de teatro y jardín al hacer construir en 1637 un escenario con fondo móvil para poder retirarlo cuando la acción se desarrollase en exteriores<sup>17</sup>. La concepción del jardín como teatro no desaparecería pues, con la moda manierista; antes bien el diseño de jardines sería más que nunca un arte visual, una suerte de escenografía, con el apogeo del llamado jardín francés.

El interés por el estudio de las leyes de la perspectiva no era nuevo entre los jardineros (el propio De Caus escribió un tratado de óptica en el que se consideraban sus aplicaciones al diseño de jardines)<sup>18</sup>, mas nadie supo sacarle tanto partido como André Le Nôtre. Con él entramos ya en el siglo del racionalismo y asistimos a la progresiva geometrización de la realidad. Es la época en que Thomas Burnet, un teólogo inglés, podía escribir en su Telluris Theoria Sacra (1681-1689) que el mundo hubiera resultado bastante mejor si la Tierra fuese plana, los mares se hubiesen dispuesto según formas regulares y las estrellas ordenadas conforme a modelos geométricos. El jardín acusará este cambio de mentalidad y devendrá asimismo geométrico porque - como dirá Wren en una defensa de este nuevo estilo<sup>19</sup> - la figura geométrica es por naturaleza más bella que cualquier posible irregularidad. Suele decirse que el rasgo fundamental del jardín francés es la introducción del parterre y del compartment de broderie - en ambos casos con una finalidad estética y no funcional - pero lo que realmente define al nuevo estilo es un principio óptico: el jardín, en toda su extensión,

debería poderse abarcar con la vista; dicho de otro modo, la naturaleza se ordena con respecto al ojo que la contempla. De ahí, por ejemplo, que desaparezcan las famosas terrazas italianas, sin duda un obstáculo para los efectos de perspectiva. Aunque en rigor ninguno de estos elementos fuese introducido por Le Nôtre, sus trabajos en Vaux-le-Vicomte (1656), primero, y en Versalles (1667-1688), después, han quedado como las obras maestras indiscutibles de este movimiento.

Le Nôtre vive la fiebre del clasicismo en Francia y su obra se presenta abiertamente como una exaltación de la razón cartesiana. Versalles, un jardín en el que quizá por vez primera se trata de ocultar los límites externos, será el gran sueño de la razón geométrica setecentista y, en ese sentido, también él hará las veces de Gran Teatro del Mundo, de materialización de un Paraíso que ahora reviste nuevas y peculiares características. "Con su triple formación de jardinero, pintor y arquitecto, Le Nôtre organizó el espacio de los jardines en orden a reforzar la teatralidad; jugó con la perspectiva de los paseos para así subrayar la ambigüedad del espacio versallesco. Todos los hallazgos de la ciencia de la época, del nivel óptico del abate Picard a los descubrimientos de Torricelli y Pascal, pasando por las investigaciones sobre perspectiva, devinieron instrumentos al servicio de la 'mentira estética'. Se trataba de crear un espacio equívoco, irreal, que reforzase esa impresión de la vivencia del mundo como una pieza teatral, idea bastante extendida en una época en la que el cortesano aspiraba a confundir el ser con el parecer bajo la mirada del rey".<sup>20</sup> El monarca, demiurgo de este nuevo Edén, reafirmaba así su poder absoluto. Versalles era su creación, el mundo que verdaderamente daba la medida de sus asombrosas, casi ilimitadas, posibilidades, un mundo sin duda bien distinto de aquel otro de las sórdidas callejuelas del Marais o de las paupérrimas granjas de la Auvernia meridional. La apretada agenda de los asuntos de estado no impidió, sin embargo, a Luis XIV escribir - de su puño y letra - una guía para que la visita de los jardines se efectuara como convenía. De esta Manière de montrer les jardins de Versailles existen seis versiones diferentes (aunque los itinerarios se reduzcan sustancialmente a tres), mediando entre la primera y la última un lapso de quince años, lo cual muestra a las claras cuál era el grado de interés del Rey Sol por su jardín. Las famosas fiestas de Versalles, en las que tierra, aire, fuego, y agua se plegaban a la voluntad del monarca y en las que la naturaleza y el arte se confundían por designio suyo, fueron de inmediato un modelo a imitar en todas las cortes europeas. La construcción de los jardines era

siempre el punto de partida: Schleiheim y Nymphenburg, cerca de Munich, y Schönbrunn y Belvedere, en Viena, trataron en vano de emular el esplendor de Versalles. El milagroso equilibrio conseguido por Le Nôtre era irreplicable y el estilo imperial centroeuropeo condujo al jardín francés por la vía de la grandilocuencia y el barroquismo. La entrada Jardin (1765) de la Encyclopédie, debida al Caballero de Jaucourt, se hará eco de esta progresiva degeneración hacia lo artificioso, hacia un "gusto ridículo y mezquino"<sup>21</sup>, luego de los logros insuperables de Le Nôtre y aludirá - de la mano de Milton - a ciertos indicios de recuperación en Inglaterra bajo la forma de un nuevo estilo en jardinería.

Pero cuando la anglofilia de los enciclopedistas introduce en Francia la moda del jardín inglés - entre 1760 y 1780 -, éste tiene ya tras de sí una larga singladura. La descripción del Eden en Paradise Lost (1667) de Milton<sup>22</sup> fué el detonante de un nutrido movimiento que preconizaba la vuelta a la naturaleza y que estuvo apadrinado mucho más por los filósofos y hombres de letras que por auténticos profesionales (fueran arquitectos o jardineros). Alexander Pope, uno de sus primeros y más influyentes teóricos, no contento con satirizar en la prensa a esos jardineros que se creían escultores, recortando caprichosamente los setos, decidió pasar a la práctica y construir junto a su mansión de Twickenham un jardín que se adecuara a los nuevos presupuestos estéticos. La cruzada contra el férreo orden geométrico del jardín francés tenía también una dimensión política, claramente explicitada por Pope y otros ensayistas: se trataba de una apuesta por la libertad y la tolerancia, al tiempo que un rechazo de la opresión y la tiranía encarnadas por la monarquía gala. Concurría asimismo una motivación económica: el mantenimiento de los parques no requería sumas tan astronómicas como el de los jardines franceses, algunos de los cuales - por cierto - sufrieron a comienzos del siglo XVIII importantes recortes presupuestarios (hasta un 95% en el caso de Marly) o incluso se abandonaron a la naturaleza (Montmorency, obra de Le Nôtre). Pero sobre todo se produjo un cambio en el gusto, una profunda transformación de la imagen del mundo cuyas huellas no podían dejar de sentirse en los jardines.

La premisa, tal y como la formulara William Kent, era muy simple: la naturaleza misma es un jardín y tan sólo es preciso hacer pequeños retoques en ella. Este redescubrimiento de la naturaleza había de conllevar por fuerza una dura crítica al racionalismo del jardín francés. Le Nôtre caerá en desgracia hasta en su propio país: "El famoso Le Nôtre, que floreció en el siglo pasado, acabó de masacrar la naturaleza sometiéndola por completo

al compás del arquitecto"<sup>23</sup>. Son palabras del anglófilo Marqués de Girardin buen amigo de Rousseau, quien por cierto fue uno de los más coherentes defensores del paisajismo; así, en Julie ou la nouvelle Héloïse (1761) se describe un idílico jardín en el que la mano del hombre ni siquiera puede adivinarse. El contraste es obvio: "El Dios del siglo XVII, como sus jardineros, tendía siempre a la geometría; el Dios del Romanticismo era tal que en su universo las cosas crecían espontáneamente y sin artificio en la rica diversidad de sus formas naturales"<sup>24</sup>. La conocida tesis de Lovejoy según la cual el Romanticismo nació en los jardines podría ilustrarse convenientemente si ello no nos llevara demasiado lejos de los objetivos de este ensayo. Las extravagancias de William Chambers, su apasionada exaltación de los jardines chinos, su concepción de la jardinería como transfiguración de la naturaleza, pertenecen ya a otra época - el último cuarto del siglo XVIII - momento en el que el movimiento paisajista se tiñe de exotismo y desmesura. Mucho antes, sin embargo, los científicos han desaparecido de la escena, han perdido todo interés por los jardines que no sea estrictamente botánico: la empresa científica se ha desarrollado vertiginosamente y ha hallado un ámbito propio, sin necesidad de improvisar ya por doquier sus laboratorios. Mas, por encima de todo, hemos asistido a una profunda y radical transformación de la mentalidad europea. La cosmovisión mágica del Renacimiento, con su invitación a la lectura simbólica del cosmos, había hecho del jardín un marco privilegiado para tratar de descubrir los arcanos de la naturaleza, función que perdió tan pronto como aquella dejó paso a nuevas líneas de pensamiento. Los avatares de los jardines de Wilton House, diseñados por Isaac de Caus - hermano menor de Salomon - para el Conde de Pembroke conforme al gusto manierista entonces en boga y arrasados tiempo después para construir un parque (caso en absoluto singular) podrían muy bien leerse como una metáfora, exactamente igual que la azarosa historia de la abadía de Sankt Anton permitía a Böll en Billard um halb zehn (1959) reflejar cincuenta años de la historia de su país.

---

NOTAS

- 1.- En Works, Londres, Henry Herringman, 1864, 8ª ed., pag.116.
- 2.-A.O. Lovejoy, The Great Chain of Being, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1936, pag. 15.
- 3.-L. Corpechot, Parcs et jardins de France: les jardins de l'intelligence, 1912, reed. Paris, Librairie Plon, 1937, pag. 24.
- 4.- R.J.W. Evans, Rudolf II and his world: A Study in Intellectual History, 1576-1612, Oxford, Clarendon Press, 1973, pag. 186.

- 5.- S. de Caus, La raison des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes, Paris, Charles Sevestre, 1624, fol. 47.
  - 6.- A.N. Baillet, "Notice historique sur les machines à vapeur", Journal des Mines, n° 197, 1813, pag. 321 ss.
  - 7.- F. Arago, "Notice sur la machine à vapeur", Annuaire du Bureau des Longitudes, 1837, pag. 234 ss.
  - 8.- M. Marie, Histoire des sciences mathématiques et physiques, Paris, Gauthier-Villars, 1883-1887, vol.III, pag. 168.
  - 9.- R. Strong, The Renaissance English Garden, Londres, Thames & Hudson, 1979, pag. 82-83.
  - 10.- R. Strong, op. cit., pag. 112.
  - 11.- M. Conan, Postface au "Le Jardin Palatin" de Salomon de Caus, Paris, Ed. du Moniteur, 1981, s.p.
  - 12.- J. Kepler, Gesammelte Werke, Munich, C.H. Beck, 1937 ss., vol.XVI, n° 436.
  - 13.- R. Descartes, Oeuvres, Paris, Léopold Cerf, 1898-1913, vol.XI, pag. 130-132.
  - 14.- Vitruvio, De architectura, Int, Libro X.
  - 15.- R. Fludd, Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia, Oppenheim, De Bry, 1617, II, 7.
  - 16.- F.A. Yates, Theatre of the World, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969, pag. 85.
  - 17.- W.H. Adams, The French Garden, 1500-1800, Londres, ScolarPress, 1979, pag. 63-71.
  - 18.- S. de Caus, La Perspective avec la Raison des Ombres et Miroirs, Londres, John Morton, 1612.
  - 19.- C. Wren, Parentalia, or Memoirs of the Family of the Wrens, Londres, T. Osborn, 1750, pag. 351.
  - 20.- J.M. Apostolides, "Fêtes dans les jardins de Versailles sous Louis XIV", Traverses, n° 5-6, 1976, pag. 87-88.
  - 21.- Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Neuchâtel, Samuel Faulche & Compagnie, 1751-1780, vol. VIII, pag. 460.
  - 22.- R.L. de Girardin, De la composition des paysages, 1777, reed. Paris, Ed. du Champ Urbain, 1979, pag. 12.
  - 24.- A.O. Lovejoy, op. cit., pag. 16.
-