

Capítulo 4

EL JARDÍN NEOCLÁSICO REGULAR

4.1. JARDINES DE TRANSICIÓN

4.1.1. LA QUINTA DEL DUQUE DEL ARCO

La Quinta del duque del Arco, de El Pardo o de Val Rodrigo, se halla localizada al sudeste del Monte de El Pardo, en el denominado Cuartel de Querada, a 11 km de Madrid y 3,5 del palacio y población con dicho nombre de El Pardo.

Situada en una ladera arenosa de fuerte pendiente hacia el sudeste, dentro del valle del río Manzanares, se rodean los jardines y el palacio de una extensa finca dedicada al cultivo del olivo –en origen, básicamente viñedo–, todo ello dentro del bosque adhesionado de encinas, de una superficie de casi 16.000 ha. El Monte de El Pardo cierra la ciudad de Madrid por el oeste, con la Casa de Campo, y por el norte junto al Soto de Viñuelas¹. Su increíble supervivencia a través de los siglos, a pesar de las segregaciones y ventas de los siglos XIX y XX, es debida, en primer lugar, a su alto interés cinegético, actividad preferida de la monarquía, propietaria hasta 1931 del conjunto; posteriormente, por su capacidad de absorber el esparcimiento de la población de la capital y, en la actualidad, como reserva natural protegida. Esta situación, magnífica en cuanto entorno natural, presenta, como toda la comarca madrileña, una climatología extrema, con veranos muy calurosos y heladas invernales, así como aridez intensa y fuertes vientos provenientes del sudoeste.

El jardín de la Quinta del duque del Arco constituye uno de los ejemplos más interesantes del desarrollo de la jardinería barroca de promoción nobiliaria en España, con influencias tanto italianas como francesas.

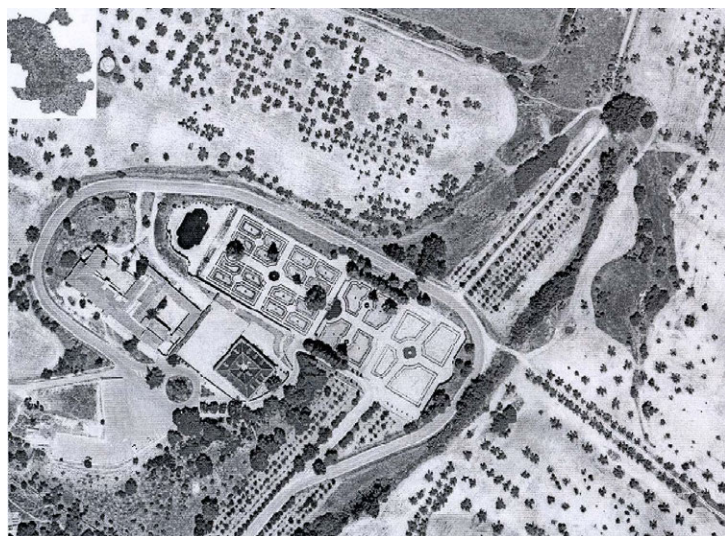
La finca de Val Rodrigo o Valrodrigo fue comprada en 1717 por el duque del Arco, Alonso Manrique de Lara, montero mayor y gran escudero de Felipe V y uno de sus cortesanos preferidos, a la viuda de Francisco Quirivía, músico de la Real Capilla². Es posible que existiera un primitivo pabellón de caza situado en el collado donde se halla el palacete actual, que pudo reformarse posteriormente por el duque del Arco³, aunque parece que la casa fue obra nueva de dicho noble⁴.

Se desconoce el autor de la traza del jardín y su fecha de construcción, pero se han ofrecido diferentes hipótesis: por un lado, Esteban Marchand⁵, sucesor de Carlier en La Granja, proyectista del parterre de Aranjuez y de la huerta de Migas Calientes⁶, aunque no hay referencias documentales; y por otro, Claudio Truchet, militar con formación de ingeniero, del que poco más se sabe, el cual indica en un memorial de 1747 dirigido al rey haber realizado la Quinta unos 20 años antes y se ofrece para diseñar los jardines del Palacio Real Nuevo⁷. Por lo tanto, si este testimonio es verídico, se plantarían los jardines hacia 1727. También se ha discutido sobre el sentido del plano de Francisco Carlier de 1745, considerado no como un mero levantamiento, sino como un proyecto con trazados nuevos incorporados posteriormente⁸.

Tras la muerte del duque en 1737 su viuda y heredera, María Ana Enríquez de Cárdenas, condesa de la Puebla del Maestre y de Montenovó, decidió donar la



Vista aérea. Digital Globe, 2005. www.google.earth.com



Vista aérea. Ayuntamiento de Madrid, 2001. *Gerencia Municipal de Urbanismo*



Vista del entorno con acceso. *Reales Sitios, 1976*



Vista del entorno

finca al rey en 1745, momento de la realización del plano de Francisco Antonio Carlier⁹ -hijo de René o Renato Carlier-, y del inventario de Luis Vicente Martínez del Campo y Álvaro de Aguirre¹⁰. En esta fecha la finca contaba con 80 fanegas –unas 51,7 ha-, palacio –que mostraba una riqueza impresionante en su mobiliario y en la colección pictórica-, casa de oficios, cocheras, caballeriza, pajar y casa bodega con su cueva y jardines con más de un millar de frutales¹¹. El jardinero mayor era Juan de Ribera, que lo fue también de Luis Riqueur en Migas Calientes, y continuó en su puesto por indicación de la duquesa.

Se hicieron reparaciones en el jardín al pasar a manos de la corona, que lo incluyó en el Real Sitio de El Pardo, entre las que destacaron las de los arquitectos Juan Ruiz de Medrano, Manuel López Corona y Manuel de Molina; además, en 1778 el jardinero Pablo Boutelou realizó un informe para mejorar la Quinta¹². También intervino Juan de Villanueva¹³ y en 1788 se hizo cargo del jardín el italiano J. Lumachi, también jardinero en el Buen Retiro, que propuso diversas reparaciones, previas a las realizadas a finales del XVIII¹⁴.

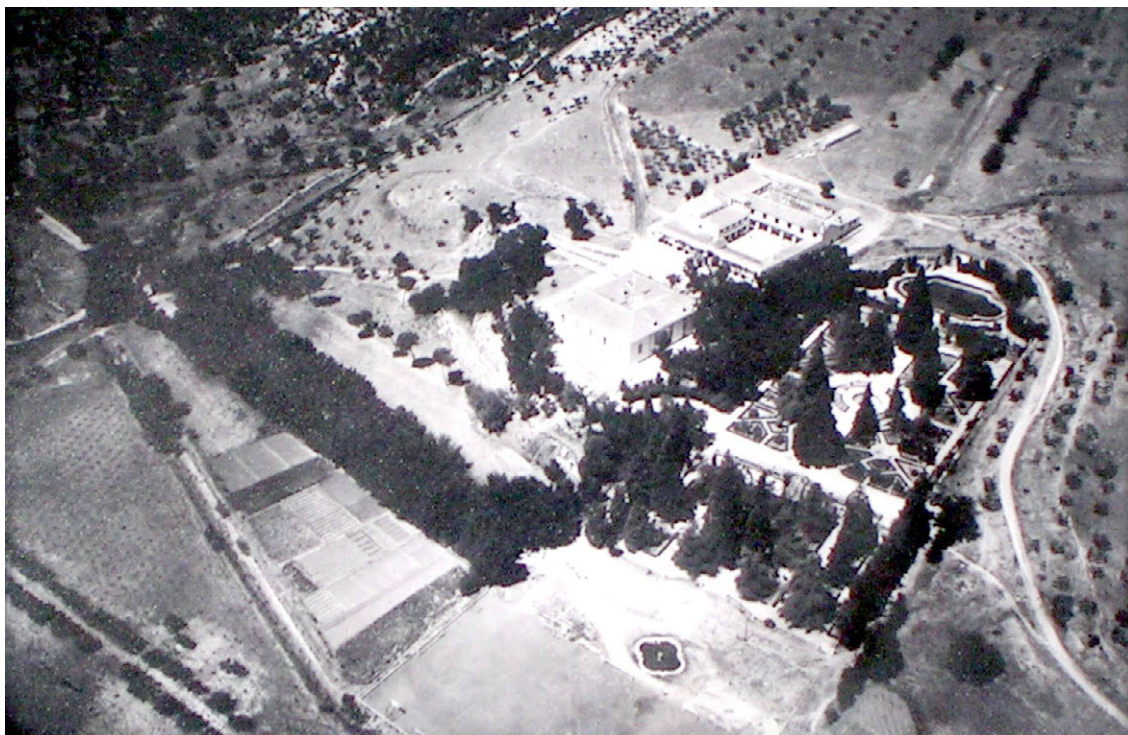


Vista de los jardines desde el acceso al palacete

Al conjunto¹⁵, de 32 ha, se accede desde la carretera de El Pardo por un gran arco que da paso a la calle de Madrid, que discurre paralela al arroyo de Valrodrigo y sale por la cerca contraria, y en cuyo punto medio se encuentra el jardín. Por un camino lateral se alcanza la plataforma de las dos edificaciones principales, palacio y casa de oficios, situadas en una cota superior del jardín y ajenas a él a pesar de su cercanía. Ambas construcciones están enfrentadas y separadas por una plaza intermedia. Una rampa trasera, con varias curvas, lleva al jardín, al cual también se accede por una escalera en la parte superior, así como por la calle de Madrid¹⁶.

Compuesto por cuatro amplias terrazas, el jardín se va excavando sucesivamente en la fuerte pendiente, con dos importantes muros de contención –entre la segunda y tercera terraza y entre la cuarta y el monte- y otros tantos menores con graderíos, que organizan la difícil topografía. En realidad, existen dos amplias superficies horizontales de similar longitud subdivididas cada una de ellas en dos plataformas desiguales, pero ambas con las mismas proporciones y siempre la menor cerca del muro de contención.

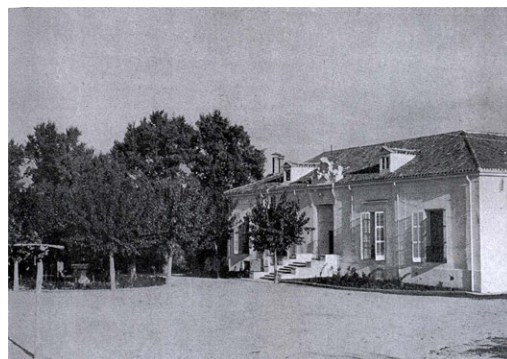
La comunicación entre las terrazas secundarias, como se ha dicho, se realiza mediante gradas, y la principal, entre la segunda y tercera terraza, a través de dos rampas laterales paralelas al eje principal y dos escaleras anejas en ángulo, con dos tramos cada una y acceso perpendicular en el último rellano.



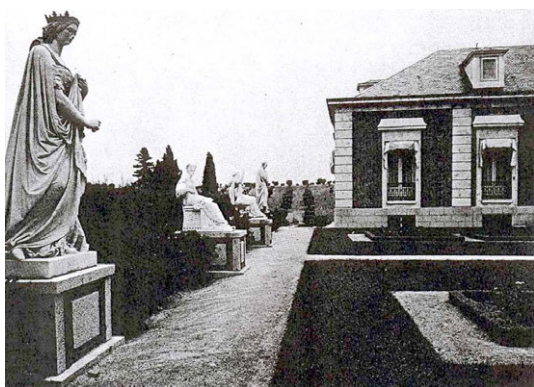
Detalle de vista aérea. *Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire*, 1953



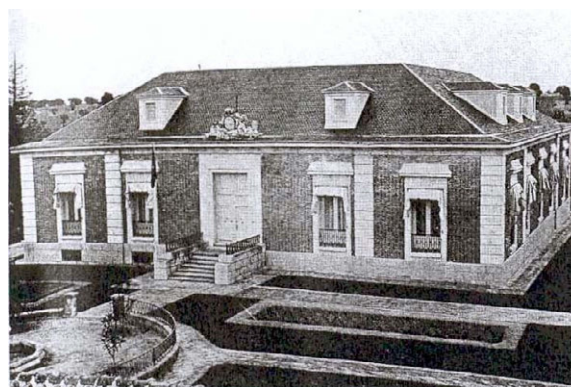
Vista actual del palacete



Vista del palacete. *DURÁN DE COTTES, J. L.*, 1941



Vista del palacete y plaza de acceso. *RÍO, M. del*, 1974



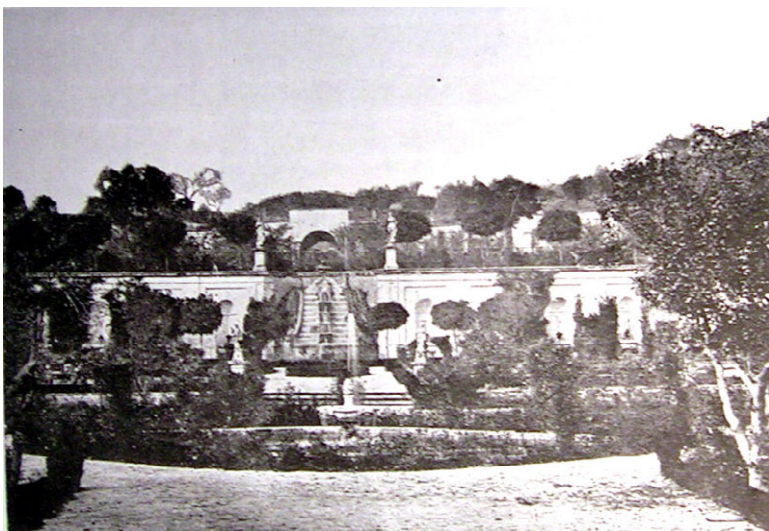
Vista del palacete. *Reales Sitios*, 1976

La primera terraza o plano bajo del jardín¹⁷, de gran superficie y proporciones cuadradas, se organiza según dos ejes casi perpendiculares¹⁸: el del acceso, la calle de Madrid, y el de desarrollo del jardín. El límite sudeste de dicha plataforma se traza paralelo a dicho vial de entrada, por lo que la terraza tiene forma trapezoidal. Ambos ejes no ortogonales organizan cuatro cuadros desiguales pues, además, la terraza se extiende más hacia el sur; los cuadros inferiores, de gran tamaño, se trazaban originalmente como parterres de bordado de boj con temas vegetales simétricos, platabandas perimetrales también de boj con rosales y otras flores, así como jarrones –hoy, como en el resto del jardín, setos de boj y flor de temporada-. En el punto de confluencia de los caminos se introduce una amplia fuente con estanque bajo polilobulado de granito y taza sobre pedestal de mármol, denominada de los Cuatro Delfines –en el siglo XVIII se llamaba Fuente Blanca¹⁹-, en origen mucho más ornamentada. Se delimitaba la terraza en sus tres lados por espalderas de madera con cenadores cupulados de fábrica de ladrillo y piedra sustentados por columnas de mármol blanco; el principal se disponía al sur, con seis columnas y cubierta empizarrada –hoy sustituidas las espalderas por altos setos de ciprés con una exedra marcando el eje-.



Vista de la cascada

Tres escalones en el eje principal dan acceso a una terraza superior con escasa diferencia de cota, el denominado plano de la Cascada²⁰; una barandilla de hierro sobre losas de granito con pedestales de piedra rematados por jarrones –antes esculturas- separa ambas terrazas. En este nivel existen dos grandes cuadros a modo de parterres, subdivididos cada uno en cuatro partes por el viario y con una fuente central en una plazoleta, compuesta de un estanque bajo polilobulado y una piña como surtidor; las dos piezas de cada cuadro que limitan la calle central, más amplia, se trazan de mayor anchura que las laterales, cercanas al paseo de borde. Los parterres estaban muy elaborados, con platabandas perimetrales de césped en los cuatro centrales, flores en los laterales con arbustos recortados y, en el interior, dibujos vegetales de boj, plantados en la actualidad con coníferas de gran porte.



Vista del plano inferior, cascada y remate final, h. 1900. *GOTHEIN, M. L.*, 1979



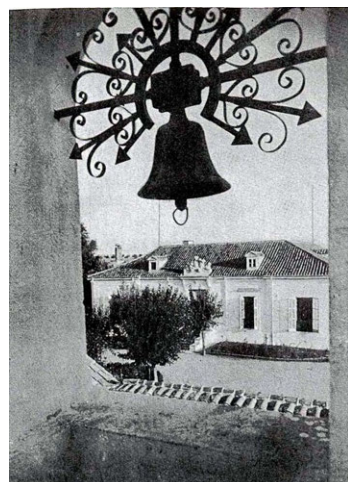
Vista de la Cascada y palacete. *BONET, A.*, 1980



Vista del palacete y plaza de acceso. *RÍO, M. del*, 1974



Vista de la Cascada. *DURÁN DE COTTES, J. L.*, 1941



Vista del palacete. *DURÁN DE COTTES, J. L.*, 1941



Vista de la puerta de acceso al conjunto. *BONET, A.*, 1980

En el muro de contención de casi cinco metros de altura que lo separa de la terraza superior se ubica la pieza escultórica principal del conjunto, la cascada con cinco mascarones centrales, diez gradas laterales y taza final que vierte sobre un estanque bajo, asimismo polilobulado y con dos surtidores. Introducida en una exedra que forma el muro en su punto central, similar a una serliana en planta, se abre en abanico desde la parte superior, más estrecha. El agua surge de una elaborada fuente elevada con pedestal, repartida por siete vertientes: los mascarones centrales, las dos tazas laterales –que constituyen las auténticas cascadas-, las cadenas y las rocallas extremas. La primera taza se eleva sobre el estanque mediante una pequeña gruta artificial, cuyos componentes rústicos se prolongan en dicha rocalla lateralmente para acomodar la forma de la cascada a la de la exedra.

Grandes nichos se abren en el muro de contención, enmarcados por sencillos pilastrones, para albergar diversa estatuaria y jarrones. En sus extremos, ya en contacto con el muro perpendicular, se introducen sendas escaleras con tres tramos desiguales, ya citadas. El ángulo ortogonal de la escalera en la terraza inferior se soluciona con una graciosa curva. Bajo el desarrollo de estas escaleras se ocultan dos habitaciones con bóveda de ladrillo.

Dos rampas acompañadas de hileras de cipreses²¹, sobre los muros de contención laterales, permiten la cómoda subida desde el primer nivel hasta este tercero, al que se accede mediante un giro. Ya en la cota superior, una barandilla de hierro permite la vista de los dos planos bajos, recibida en pedestales de piedra con jarrones en los arranques de las escaleras y, enmarcando la cascada -en el comienzo de la exedra que se introduce en este plano-, se disponen dos esculturas sobre similares machones pétreos.

Este tercer plano es el de mayor superficie. Con forma rectangular, se delimita lateralmente mediante los muros de contención de fábrica de ladrillo enfoscada producidos por el desmonte, acompañado originalmente por platabandas de boj y frutales en espaldera, como en el plano bajo. Un amplio parterre de bordado con cuatro grandes cuadros separados por un viario en cruz se traza, de la misma manera, mediante platabandas laterales formadas por dos haces de boj, flores y arbustos recortados; en su interior se dibujan temas vegetales de boj más círculos de césped, con los dos primeros simétricos en cada pieza y los siguientes respecto al eje. Una serie de coníferas se plantaron posteriormente de forma aleatoria en los cuadros, agrupadas en la parte derecha y dos en el eje principal interrumpiendo la visión. En el punto de confluencia de los caminos se coloca la fuente Ochavada, denominada así por su forma octogonal, con estanque bajo y sencillo surtidor en forma de peñasco, aunque tradicionalmente se ha venido llamando la Fuente Negra o Nueva. Las piezas de los parterres se recortan en las esquinas para formar plazoletas en el eje principal: la primera para recoger la exedra de la Cascada, la segunda para la fuente central y la tercera para el acceso al plano superior; asimismo, prolonga la curva de las rampas de acceso laterales formando una placita en los extremos. En los muros de contención de estos dos medios puntos se introdujeron dos puertas que comunicaban, la derecha, con las viñas de ese costado, y la izquierda con una sala abovedada para aperos de trabajo.



Vista del plano del Estanque. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



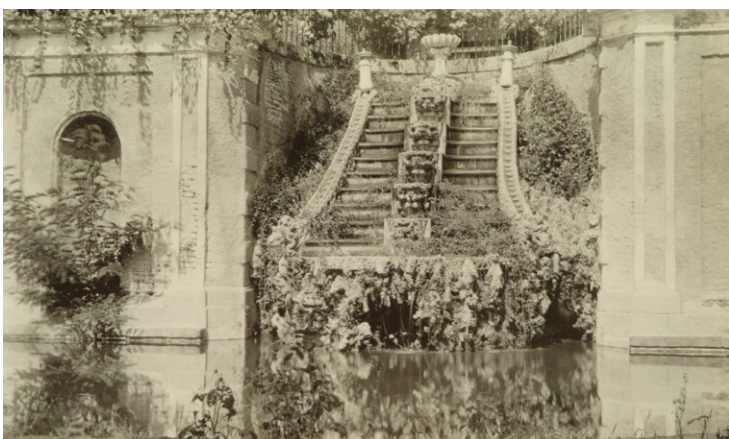
Vista del plano de la Cascada. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista del plano alto. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista del plano de la Cascada. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista de la Cascada. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*

Detalle de la Cascada. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



El plano último, muy elaborado, se denomina del Estanque²², pues este elemento, el mayor acuático de todo el jardín, domina la superficie. Una gruta remata el eje principal en el muro de contención último, que traza una gran exedra de dibujo lobulado excavada en el terreno. Se accede a esta terraza por el eje central, con dos tramos de escalones: uno primero corto y recto que desembarca en un pequeño plano intermedio plantado de flores, y otro segundo, en medio círculo, que lleva a la cota superior. Inicialmente, dos escaleras en abanico subían al plano o calle intermedia, que era de paso y se acompañaba con espalderas que ocultaban el muro de contención, elementos hoy desaparecidos. Como en el plano inferior, una barandilla de hierro con pedestales de piedra y jarrones cierra la terraza.

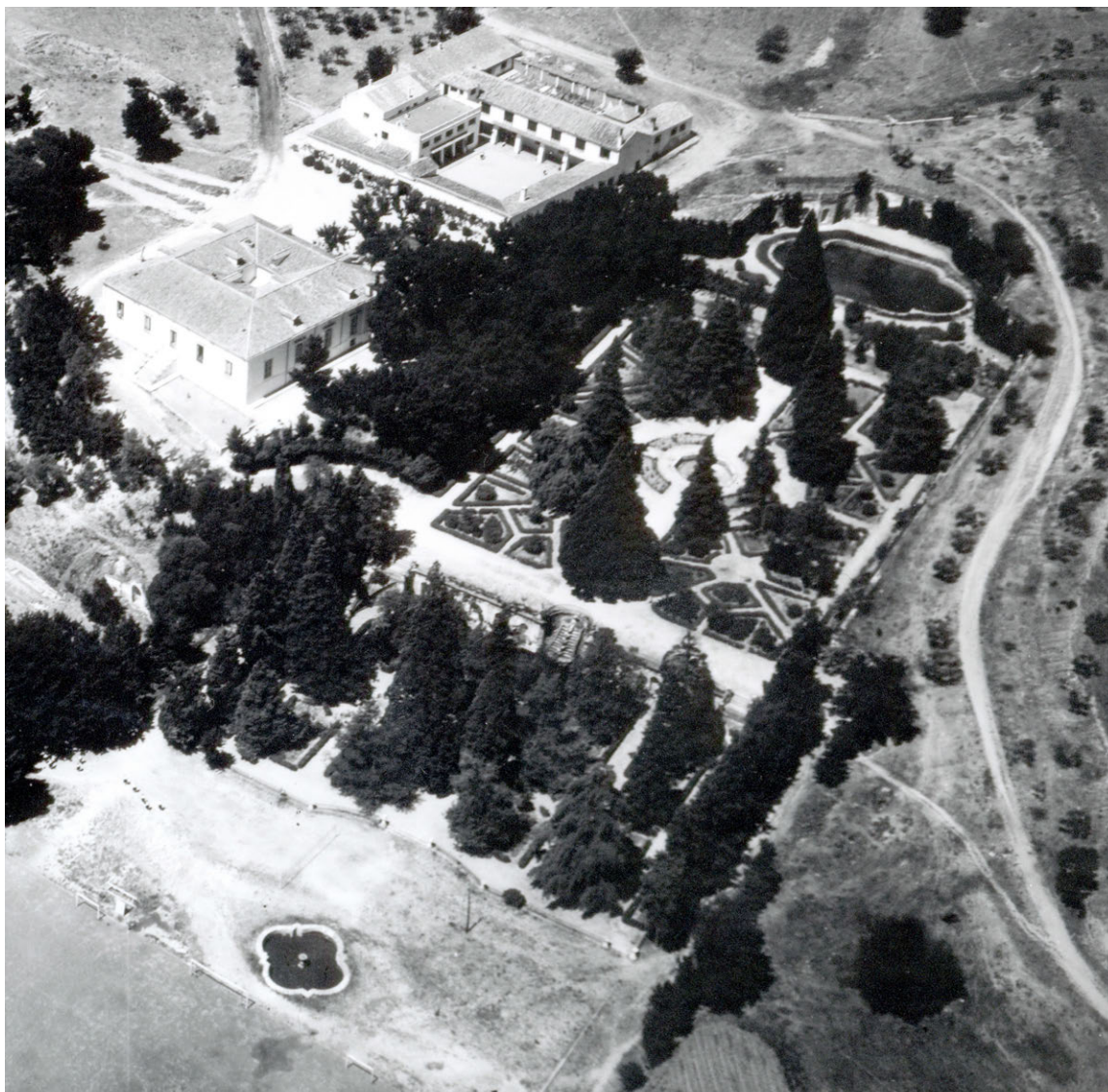


Vista del plano superior y el palacete al fondo

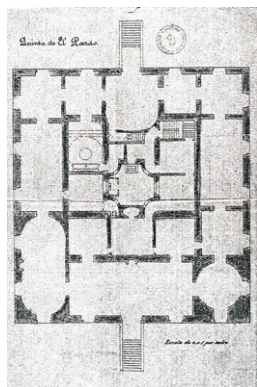
El estanque, también bajo, tiene una forma similar al de la Cascada: un cuadrado de esquinas redondeadas al que se añaden dos semicírculos laterales. Un surtidor central se acompaña de dos agrupaciones circulares de surtidores dirigidos a su centro geométrico.

El muro de contención se ornamenta con nichos y hornacinas con jarrones – antes estatuaria-, separados por cipreses no originales. En el punto central y más profundo se encuentra la Gruta, pieza abovedada de ladrillo que contiene una sala cuadrada con tres exedras, dos laterales con bancos y otra en el eje con una fuente de un Delfín, enfrentada con la portada, de arco de medio punto y puerta de rejería. El muro de contención en este punto se eleva para acoger esta entrada; una barandilla con machones de piedra y algunos jarrones – esculturas inicialmente- jalonan este muro y permiten ver desde la plataforma superior el desarrollo del jardín. En el lateral izquierdo, una escalera adosada posibilita bajar desde la plataforma del palacio hasta la última terraza. Sobre este muro se desarrolla una amplia explanada que ya conecta con los cultivos posteriores²³.

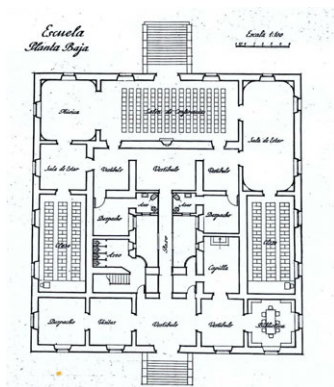
Bajo el palacete, en otro muro de contención, se introdujo una fuente que servía de abrevadero de ganado, con pérgolas que prolongaban los galeones que subían por las calles en rampas hacia la edificación, hoy perdidas. También se denominaba la Fuente Negra.



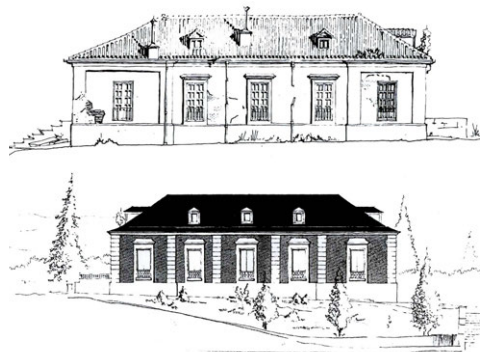
Detalle de vista aérea. *Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire*, 1953



Planta. S.d.c., 1920.
GUERRA DE LA VEGA,
1999



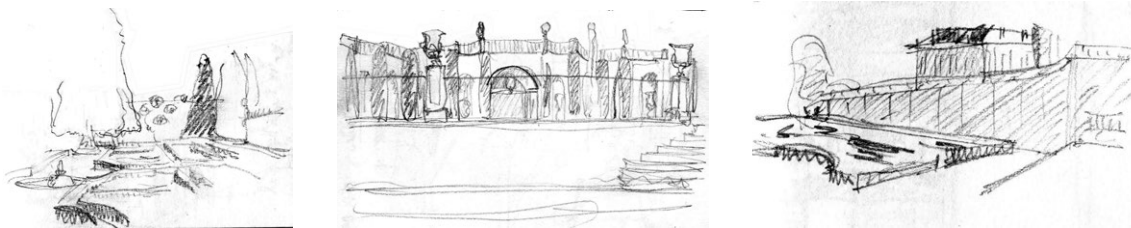
Planta del palacete. *DURÁN DE COTTES*, 1941



Alzados antes y después de la restauración.
Manuel del Río y Juan Hernández, h. 1974.
DEL RÍO, 1974

El resto del conjunto, rodeado de una tapia, se ordenaba con una serie de calles arboladas que seccionaban el campo de viñedos –en la actualidad, olivos-; la vía principal, la de acceso desde Madrid, se acompañaba por amplias huertas laterales en su primer tramo y comunicaba con la cercana villa de Fuencarral por una puerta aneja a unas dependencias de servicio²⁴. En la parte oriental se encontraban la almazara y otras construcciones auxiliares. Un gran eje paralelo al principal surgía de la parte superior del conjunto y otro llevaba a El Pardo desde las casas de oficios; uno más, también arbolado y perpendicular al primero, cruzaba ambos en la parte occidental²⁵.

El palacio²⁶, con una planta principal y otra bajo cubierta con buhardillas –el semisótano de la parte sur proviene de una de las últimas reformas-, tiene forma rectangular –prácticamente cuadrada- y un pequeño patio central. Con sencillos alzados apilastrados, cada uno con cinco huecos por fachada y una puerta de acceso rematada por un escudo en el lado norte, con una plaza enfrentada a las casas de oficios, y otra puerta abierta posteriormente con una escalera de mayor desarrollo, debido a la diferencia de nivel más fuerte en dirección hacia los jardines.



Vistas del plano alto

Como ya se ha comentado, la Quinta de El Pardo constituye un caso excepcional de desarrollo de un jardín barroco de origen nobiliario dentro de una finca de carácter agrícola, a su vez integrada en otra –el Monte de El Pardo- de alto interés cinegético.

En primer lugar hay que destacar la concatenación de los ámbitos del jardín, las cuatro terrazas, mediante una serie de escaleras, gradas y rampas a lo largo de un eje de simetría de gran desarrollo, que organiza una sucesión espacial continua, un completo espacio perspectivo unitario²⁷.

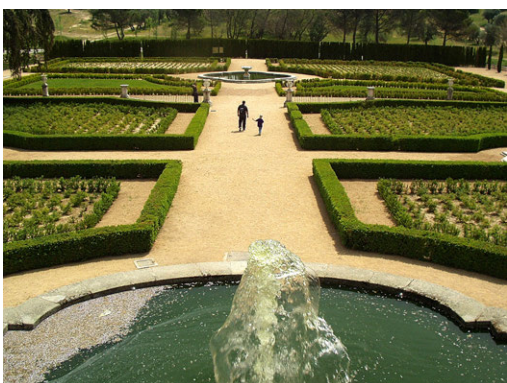
Se ha señalado repetidas veces su ascendencia francesa, especialmente en el estilo de sus componentes, así como una clara referencia italiana en cuanto a sus cualidades espaciales: Marie Luise Gothein²⁸ considera la Quinta como heredera de los jardines romanos, especialmente de las villas de Frascati; Winthuysen, en su obra Jardines Clásicos de España²⁹, clasifica estos jardines en el capítulo dedicado a la influencia escurialense, pero en el texto señala la inspiración francesa; por su lado, Bottineau³⁰ indica, especialmente, la exclusiva influencia francesa, pese al fracaso de los proyectos de Robert de Cotte y Carlier para el Buen Retiro, reflejado en «la utilización del declive del terreno, la



Vista de los planos bajo y de la Cascada



Vista del plano de la Cascada con el palacete



Vista de los planos bajo y de la Cascada



Vista del palacete desde el plano superior



Vista del plano superior



Vista del plano superior

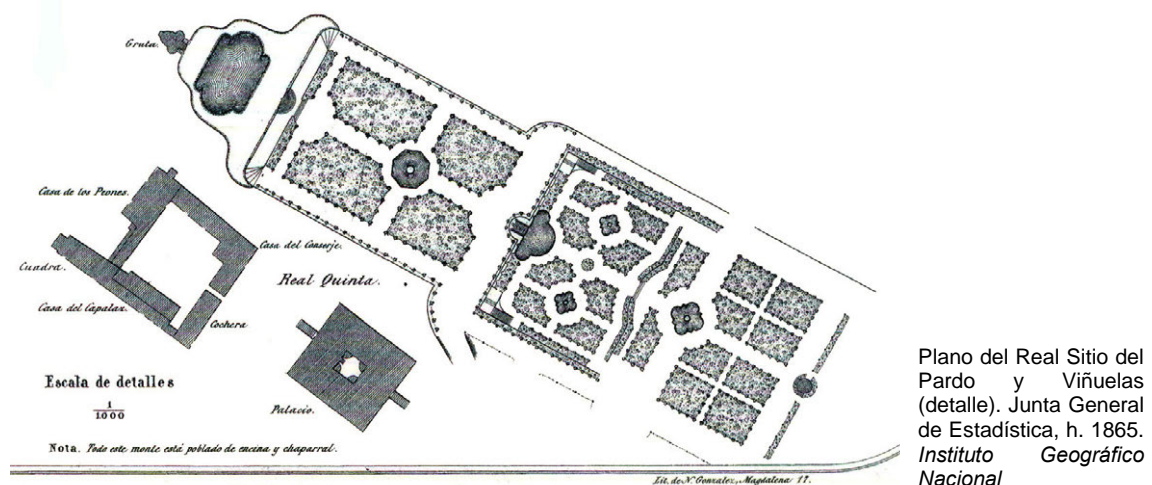


Vista del plano del Estanque



Vista del conjunto

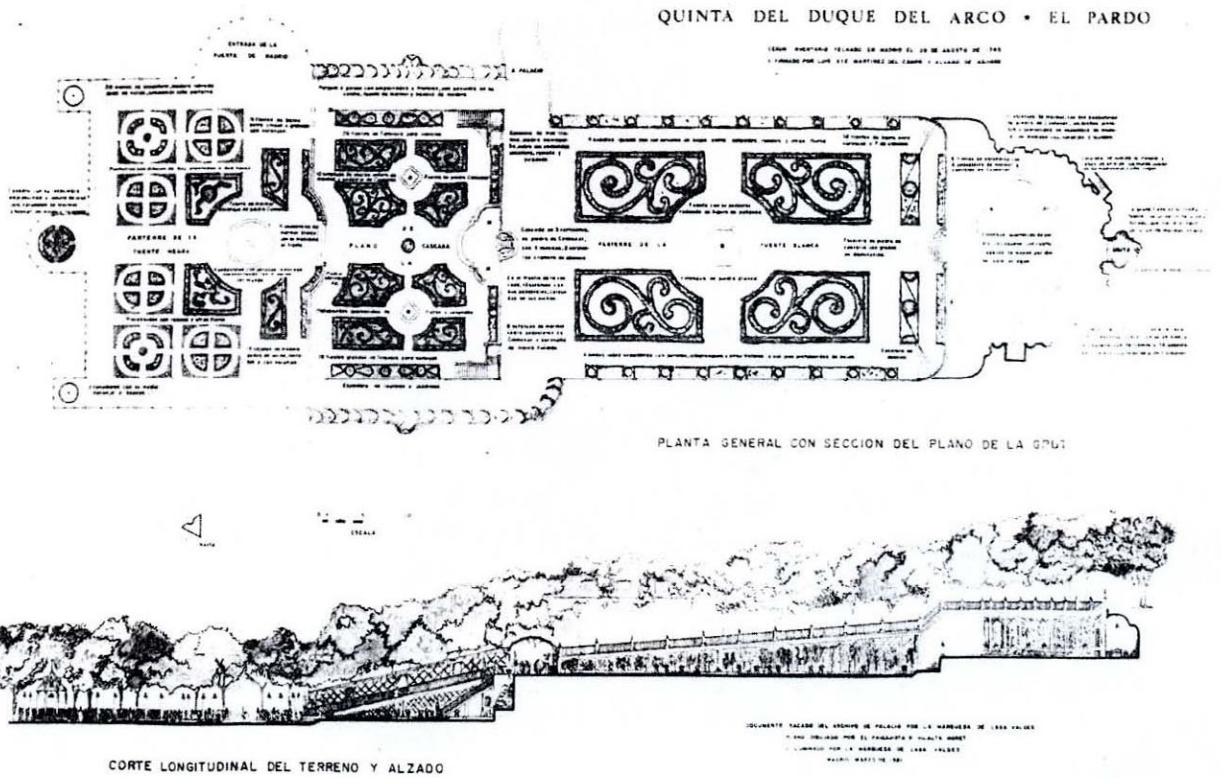
preocupación de las perspectivas, las fuentes, los nichos adornados con estatuas, la cascada inspirada en Saint-Cloud...>>. Para la marquesa de Casa Valdés³¹ <<el jardín es un ejemplo de aprovechamiento de terreno en fuerte declive de un gran clasicismo>>, como para Manuel del Río³², que indica que los jardines <<tienen elementos versallescos, pero su configuración responde a trazas italianas>>; de la misma forma piensa Aurora Rabanal³³, quién señala que la organización del jardín a lo largo de un eje sigue <<un claro modelo italiano>> y, posteriormente, Ramón Guerra de la Vega³⁴. Carmen Añón³⁵ indica las posibles influencias pero no toma partido, aunque, como se ha señalado, apunta como autor a Esteban Marchand, tracista de jardines a la francesa. Virginia Tovar³⁶, siguiendo a la anterior profesora, coloca a la Quinta en la estela de la obra de las cortes francesas de Luis XIV y Luis XV, pues el plano de Carlier <<tiene una dependencia formal muy estricta del arte francés>> y <<no se renuncia a la aplicación, casi dogmática de los criterios franceses>>. Para José Luis Sancho³⁷ es <<el ejemplo más refinado de jardín formal del barroco tardío en España, mezclando con algunos rasgos de la tradición hispánica otros franceses e italianos...>>; señala también el mismo autor que <<...curiosamente, aunque parece que el tracista fue francés, los elementos dominantes parecen más bien marcados por un espíritu italiano... sobre los elementos de trazado internacional>>.



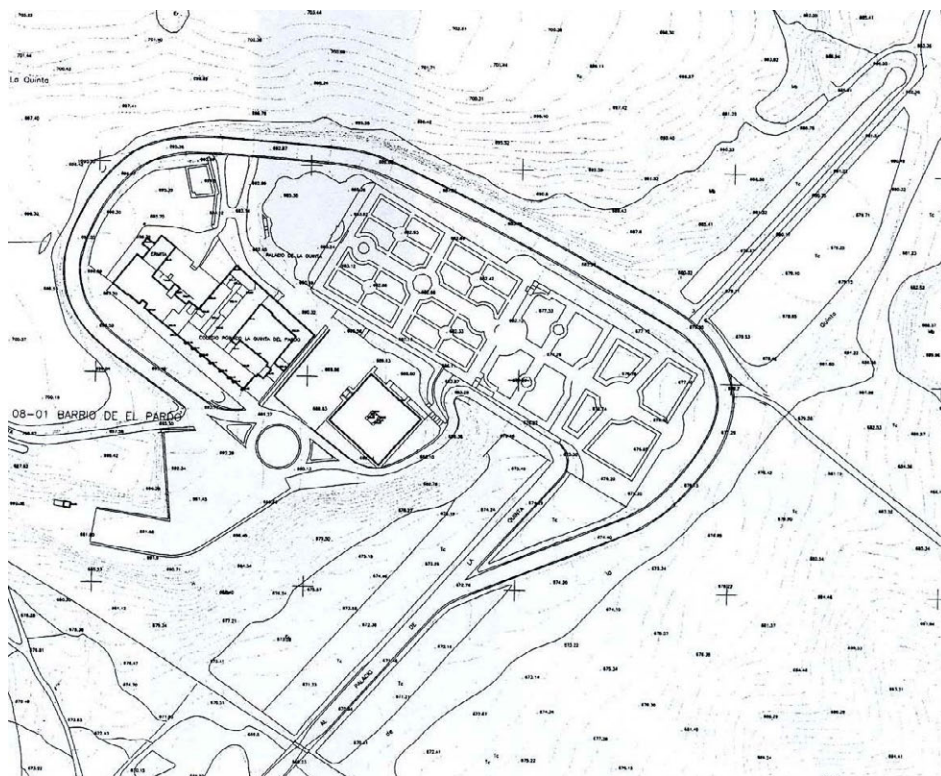
Plano del Real Sitio del Pardo y Viñuelas (detalle). Junta General de Estadística, h. 1865. Instituto Geográfico Nacional

El jardín ofrece, evidentemente, variadas lecturas provocadas por la heterogeneidad de los elementos utilizados. Por un lado, estilísticamente, las piezas principales, parterres y dispositivos acuáticos, proceden del jardín clásico francés, lo que parece indicar una mano de este origen en el dibujo de estos componentes; además, la profundidad de las terrazas, la suave transición entre las dos primeras y las dos últimas, la conexión de las mismas mediante rampas laterales que permiten mejorar la percepción de los dibujos de los parterres y la contención lateral de las plataformas horizontales mediante bosquetes –aunque no son tales–, muestran un entendimiento del modo de articulación francesa de los espacios.

Pero presenta la Quinta temas muy difíciles de encuadrar en la tradición de Le Nôtre: en primer lugar, el jardín francés siempre responde a la conexión axial

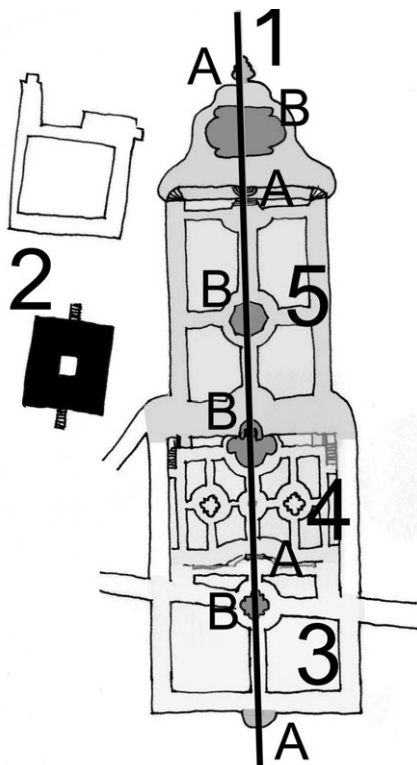


Planta y sección de los jardines. Marquesa de Casa Valdés y otros, 1881. MARQUESA DE CASA VALDÉS, 1981



Plano topográfico de Madrid. Ayuntamiento de Madrid, 2002. Gerencia Municipal de Urbanismo

entre arquitectura y naturaleza de una forma continua y con proyección final hacia el infinito³⁸, principio que, evidentemente, no se cumple, y no sólo porque ni la casa ni el acceso se encuentran articulados de forma coaxial con el jardín³⁹ -lo cual es obvio-, sino porque éste se localiza en un valle relativamente estrecho, como Vaux-le-Vicomte, lo que cierra la posibilidad de un despliegue panorámico, hecho que facilita que la terraza baja se cierre recogiendo todo el desarrollo del eje principal, algo impensable en un jardín ortodoxo francés.

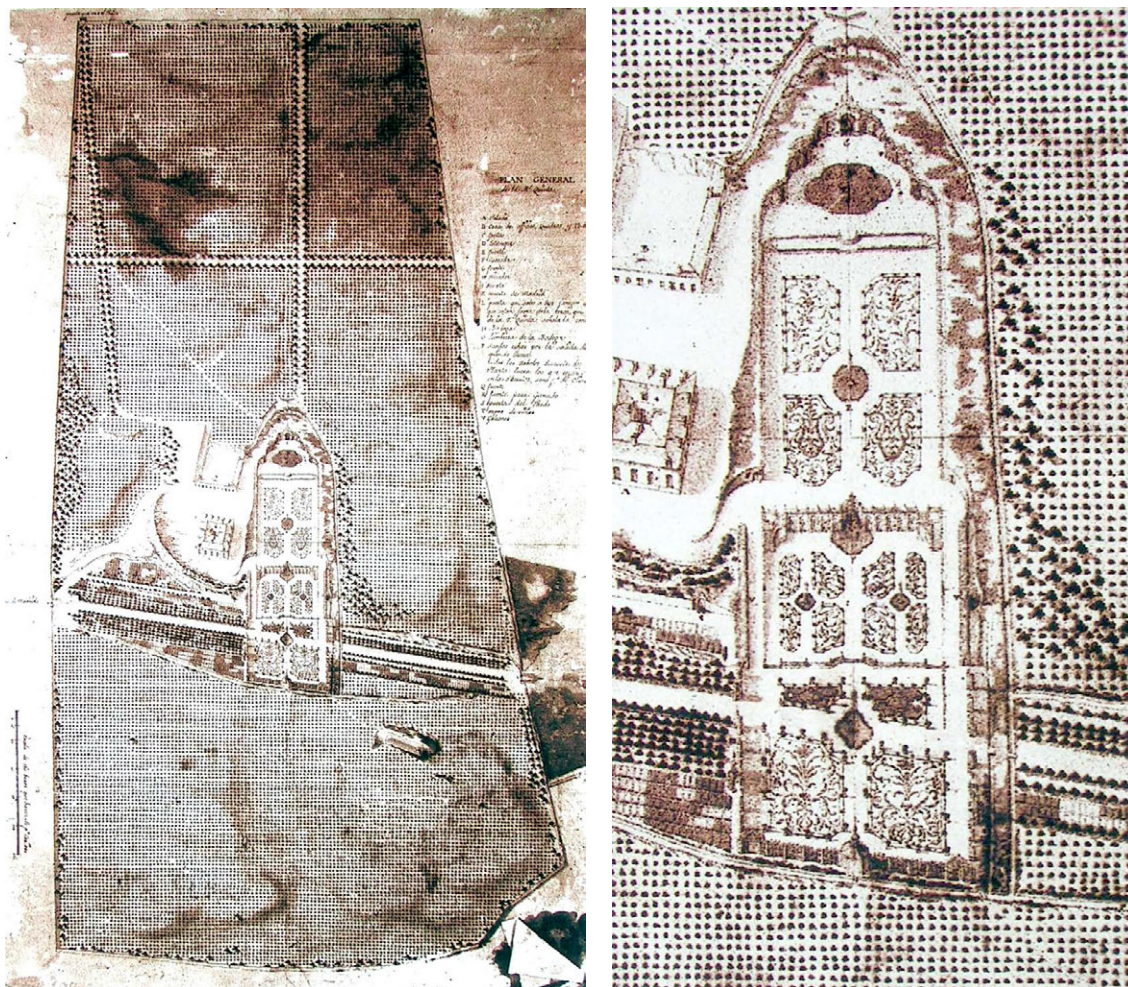


Esquema de las partes del jardín, organización axial y elementos de apoyo compositivo al eje principal

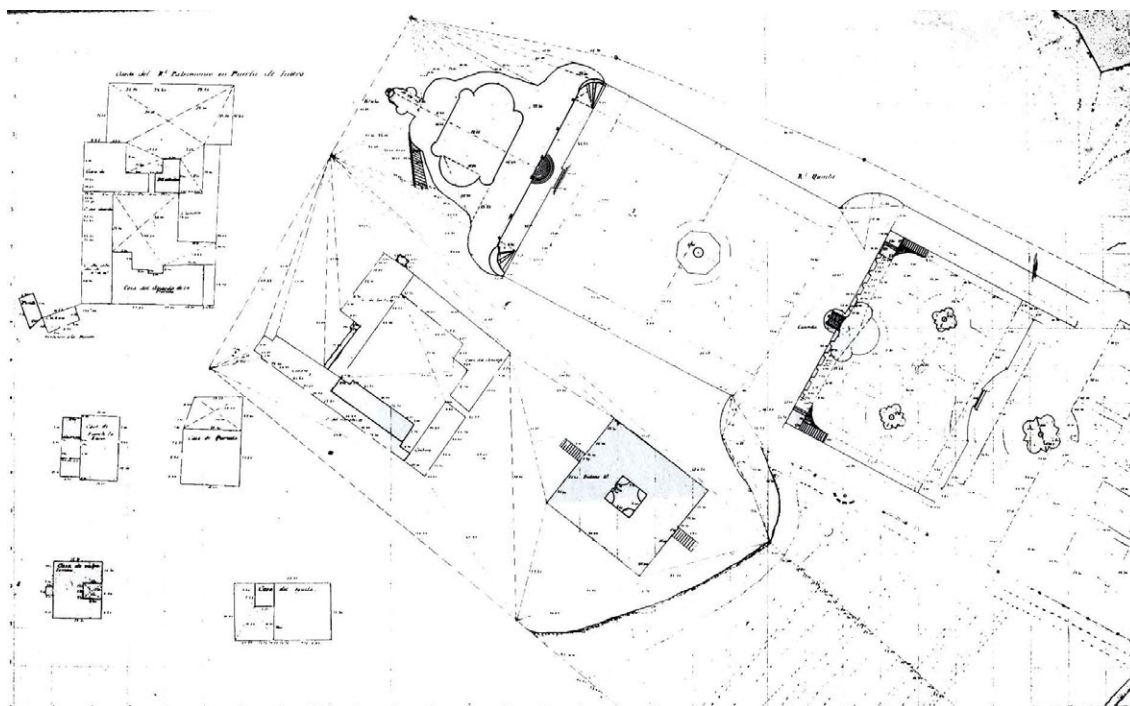
- 1: Eje principal
- 2: Palacete
- 3: Plano bajo
- 4: Plano de la Cascada
- 5: Plano alto
- 6: Plano del Estanque

- Elementos de apoyo compositivo al eje longitudinal
- A: Nichos, escaleras, grutas
 - B: Piezas acuáticas

En segundo lugar, como la casa no se sitúa encabezando el trazado del jardín, no existe jerarquización de los parterres, es decir, especificación de los mismos según la distancia al edificio que los propicia, por lo que todos son de bordado, aunque sus diferentes trazados marcan una intención de diferenciar los planos. Así, en el jardín bajo, que tendría que ser el menos elaborado por estar en contacto con el paisaje exterior, al menos las piezas son las de mayor tamaño y el ancho del conjunto superior a los demás, como indicaba la teoría proyectual del jardín francés, hecho que facilita la transición; además, cada elemento tiene un dibujo independiente, lo que ayuda a no entenderlos como parte de un conjunto superior, a pesar de su simetría. El segundo plano, el de la Cascada, debería tener un carácter más formal, regular, como así sucede: los cuadros son menores y presentan un curioso juego especular de simetrías, pues los cuatro centrales, perfectamente simétricos y con su plazoleta central, parecen componer un parterre ante la Cascada, pero en realidad forman parte de otros dos parterres laterales, con plazoleta y fuente, pero asimétricos para hacer este doble juego compositivo, lo que muestra una mayor elaboración que el inferior, pero con piezas de pequeño tamaño⁴⁰. El tercer plano es el principal en su organización, como indica el gran parterre con la fuente del Ocho en el cruce de sus calles y el remate final con su gran elemento acuático, disposición típica



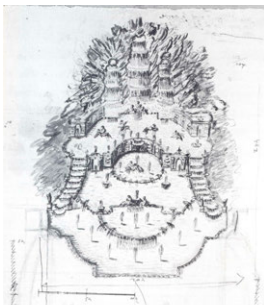
Plano general y detalle. Francisco Carlier, 1745. *Patrimonio Nacional*



Planta general, hoja kilométrica de la Real Quinta. Junta General de Estadística, h. 1865. *Instituto Geográfico Nacional*

que recoge Dezallier d'Argenville en su trazado y repetida por doquier, bien sea en jardines llanos o en ladera –en España se puede conocer en el Parterre de Aranjuez, en el del Buen Retiro y en los parterres de La Granja, tanto el principal con la fuente de Anfítrite como el original de la Fama-.

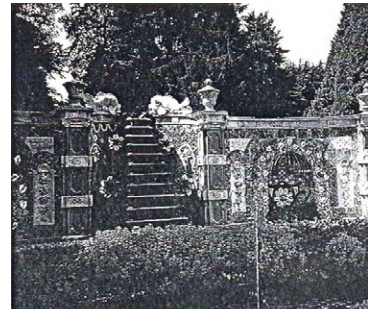
En tercer lugar, la articulación francesa de parterres en terrazas exige unas diferencias de nivel reducidas, pues al tener el terreno una suave pendiente, las terrazas son profundas y los muros de contención elevados no permitirían la visión del palacio, condición necesaria para la creación de un espacio unitario perspectivo con visión dinámica; los grandes muros de contención indican siempre el comienzo de un eje, como en la Orangerie de Versailles, donde se aprovecha para la creación de estancias enterradas, o el fondo perspectivo final de los ejes transversales, como la Rejilla de Agua de Vaux-le-Vicomte. Según el primer sentido, la gruta y su muro sustituirían a la arquitectura del palacio, elevado para conseguir la visión del valle, con su parterre de bordado elaborado, el tercer plano, un muro de contención importante con su cascada y dos planos inferiores, el último de mayor tamaño, para propiciar la integración con la naturaleza externa. Respecto a la segunda intención, el jardín de la Quinta constituiría un parterre secundario, enfrentado a la colina, con su aterramiento organizado mediante un eje acuático rematado con la gruta final⁴¹; pero esta acepción tiene un origen más claro y directo, que es el italiano, donde la colina constituía el fondo natural de los jardines y la disposición en terrazas con temas acuáticos, el argumento clave de su trazado.



Diseño de cascada para Saint-Cloud. A. Le Nôtre, h. 1680. Museo Nacional de Estocolmo



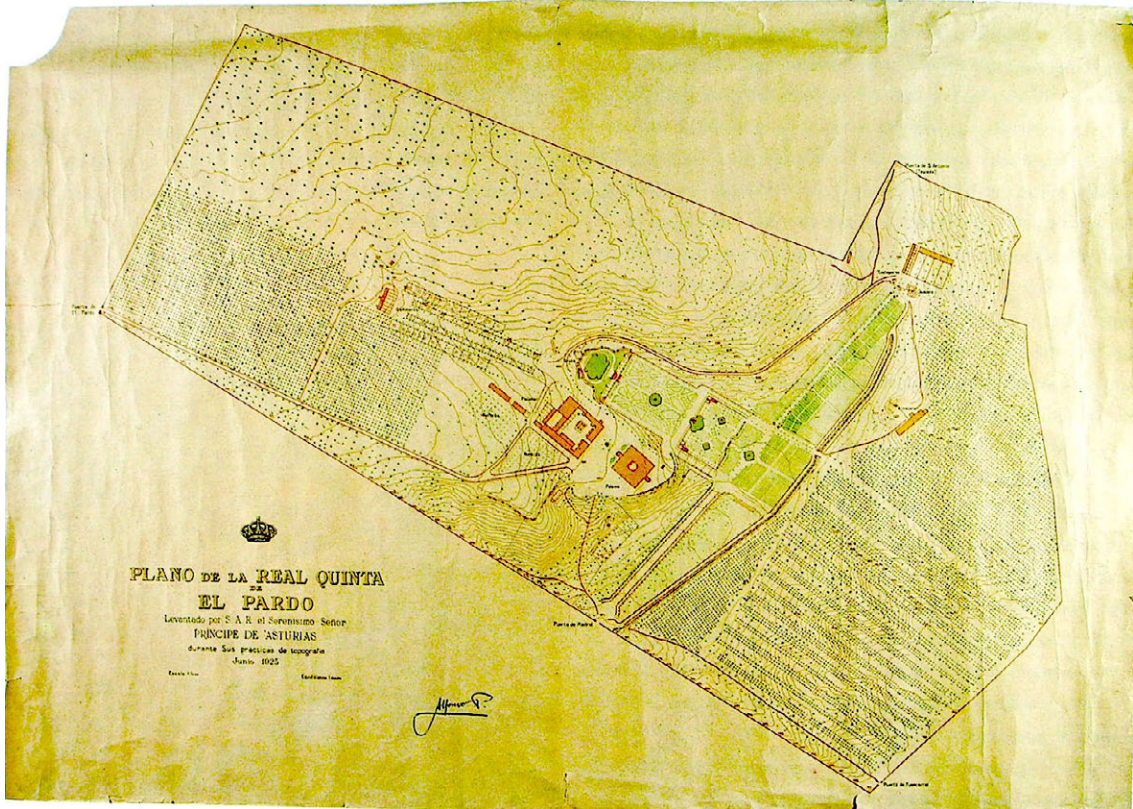
Zwinger de Dresde, h. 1715. M. L. GOTHEIN, 1913



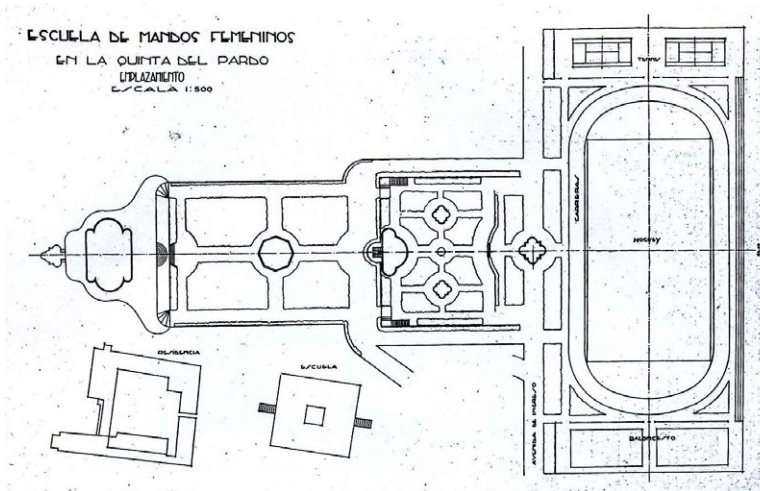
Rosendael, Bélgica. D. Marot, h. 1725. ABBS, B., 1999

La Cascada, de dibujo francés con detalles italianos –las cadenas laterales-, se introduce en el muro mediante una exedra, recurso asimismo italiano; la historiografía la ha relacionado con razón con la gran cascada de Saint-Cloud⁴² y tiene también conexión con la del jardín Zwinger, en Dresde, y, especialmente, con la realizada por Daniel Marot en el castillo de Rosendael, en Holanda, obra estrictamente contemporánea⁴³. Su configuración obtenida del desmonte de una pendiente con dos rampas laterales tiene claros orígenes italianos, luego desarrollados espléndidamente en la Orangerie de Versailles⁴⁴.

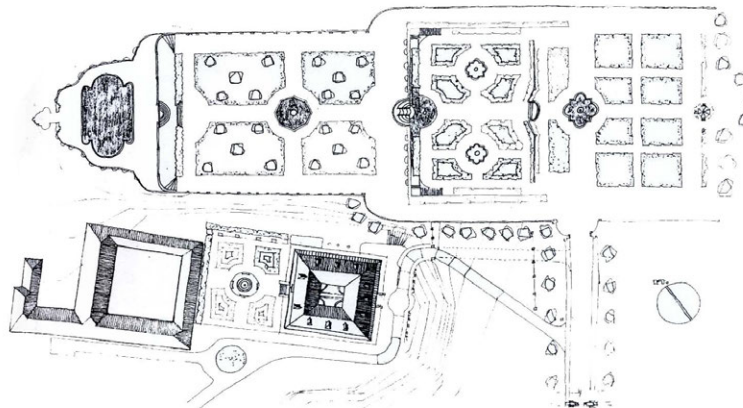
La inexistencia de verdaderos bosquetes, masas arbóreas con estancias interiores rodeando los parterres, cuya delimitación lateral y contención espacial no se resuelve más que mediante los muros de contención y los



Plano general. Alfonso de Borbón, 1925. *Archivo General de Palacio*

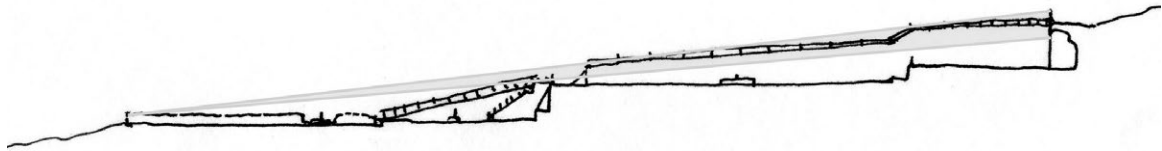


Planta general. José Luis Durán de Cottes, 1940. *DURÁN DE COTTES, J. L., 1941*



Plano general, según Manuel del Río y Juan Hernández. *RÍO, M. del, 1974*

cultivos de olivos, muestran, asimismo, una inconsistencia compositiva en la gradación entre arquitectura y naturaleza que desarrolla el jardín francés a partir de los modelos italianos, con una extensión potencial hacia el infinito. Aparte de la desarticulación del conjunto con la casa y el acceso, no presentan los parterres una organización global con los bosquetes, aquí sustituidos por cultivos, cuyo trazado, además, no responde a la composición del jardín.



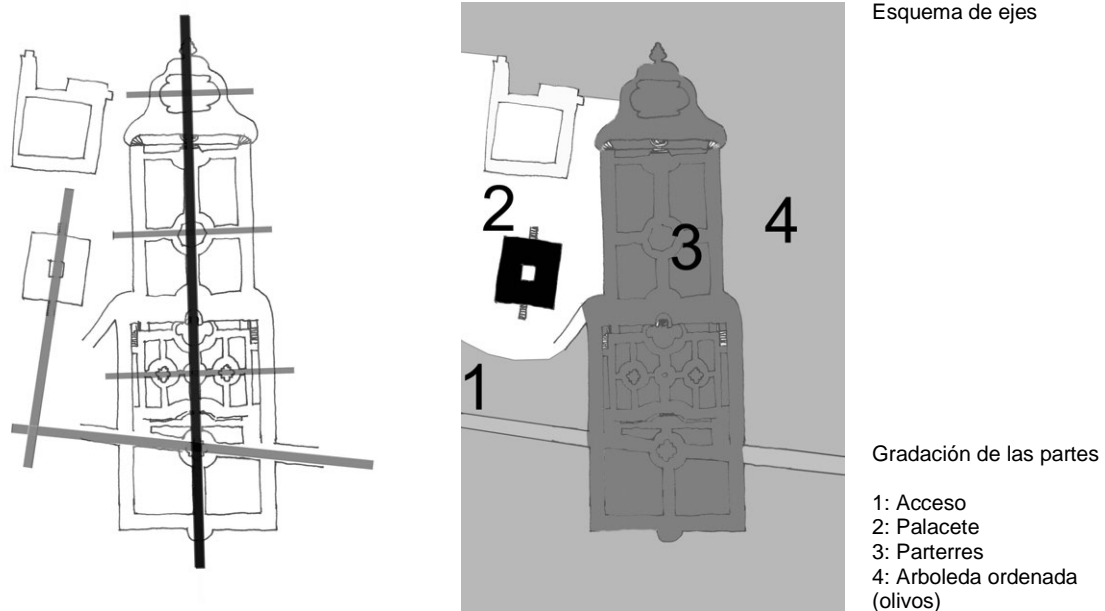
Esquema visual de la sección: ángulo de visión y ángulo muerto

Espacialmente, entonces, la Quinta está más cerca de un jardín italiano con ciertas características españolas⁴⁵. Italiano pues su introducción en el paisaje responde a modelos renacentistas evolucionados, es decir, imposición de una forma geométrica que tiene voluntad de integración con el entorno selvático que lo circunda⁴⁶; asimismo, el panorama se consigue mediante la elevación topográfica superando el cerramiento del jardín. El aterrazamiento, con caracteres franceses, como se ha dicho, muestra un típico espacio perspectivo escalonado de raíz italiana, pues el eje principal unifica todos los planos del jardín de una forma continua, ámbitos que se concatenan sucesivamente y cuyo eje de simetría y articulación muestra su importancia mediante la introducción, en profundidad y altura, de una serie de dispositivos acuáticos que son, por este orden, la fuente de los Cuatro Delfines, la Cascada, la fuente del Ocho, el estanque alto y la Gruta. La imposibilidad, desde el plano bajo, de percibir la organización de las terrazas superiores exige al tracista realizar el recerido del muro de la Gruta⁴⁷, en el punto más alejado del eje, elemento arquitectónico que constituye el fondo perspectivo del jardín, de forma que el espectador sea incitado a realizar un recorrido a lo largo de este espacio para poder aprehenderlo en su totalidad.

Como se ha dicho más arriba, el jardín muestra rasgos hispánicos inequívocos, que le proporcionan una mayor complejidad y riqueza espacial. En primer lugar, la posición sorprendente del palacio respecto al jardín, que, a pesar de los ejemplos franceses e italianos aducidos, sin duda excepciones en su planteamiento, en España es invariante, pues la falta de coaxialidad entre la arquitectura y el desarrollo del jardín es una de las características de origen musulmán que se impusieron en la espacialidad española⁴⁸, como se puede analizar en Abadía, Béjar o el jardín de la Isla en Aranjuez, con ejemplos que alcanzan el siglo XIX.

Asimismo, la organización quebrada del acceso respecto al eje longitudinal del jardín introduce en el plano bajo una tensión compositiva resuelta mediante la prolongación de dicho eje hacia una puerta en el muro, la denominada de San Antonio. Como el palacio tampoco se sitúa coaxialmente con el acceso -sino

prácticamente perpendicular, pero sin posibilidad de realizar un único quiebro para llegar a él-, puesto que hay que girar hasta tres veces para percibir la portada principal, existe, como en la Casa de Campo, un circuito cerrado que incluye el jardín, consistente en la calle de acceso, eje principal de desarrollo de las terrazas, conexión jardín-palacio y camino entre el palacio y la calle de acceso, que cierra el recorrido.

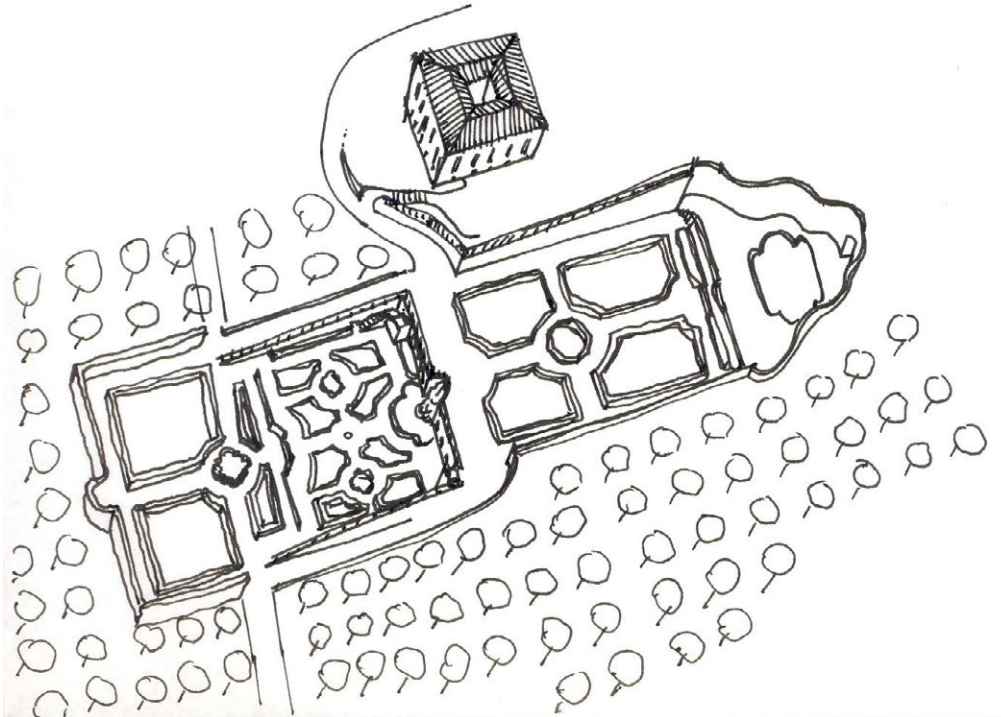


Como en San Lorenzo de El Escorial, el palacio, que se impone en el paisaje por su posición, no ofrece su fachada al visitante, pues la carretera de Madrid se mantiene paralela a dicho alzado pero en el lado contrario. En la actualidad, el proceso de llegada es sorprendente, pues una nueva carretera bordea el plano bajo y sube acompañando el desarrollo del jardín –con la consiguiente confusión para el visitante, que ve todo el conjunto antes de llegar a la residencia- para doblar sobre él y, tras las casas de oficios, llegar al palacio.

Esta desconexión entre palacio y jardín, siempre pensando que se realizaran simultáneamente, es debida a la tradicional adaptación compositiva al medio⁴⁹ donde se implanta el conjunto, una de las cualidades más reseñables y, sin duda, invariantes, de la jardinería española. Si la casa se sitúa en el punto donde se aúna un nivel topográfico dominante, un escarpado altozano, y un terreno lo suficientemente llano para el establecimiento de la fábrica, así como cerca de la puerta de Madrid y en una posición central en la finca, el jardín, de la misma manera, aprovecha la ladera sur, la vertiente del arroyo que lleva hasta Valrodrigo y la localización, de la misma forma, centrada⁵⁰. Por lo tanto, parece que primó la disposición de los elementos más que su articulación, como en tantos ejemplos españoles.

Esta adaptación al medio no impide, sin embargo, una solución fallida de la integración entre arquitectura y naturaleza, pues aunque se puede entender que se dispone de todos los componentes teóricos de la gradación, incluida la arboleda-huerta⁵¹, ésta funciona más como bosque de caza, envolviendo todo

el conjunto, por lo que faltaría el paso intermedio entre los jardines formales de parterres y su entorno; además, la casa, como se ha señalado, no participa de dicha integración y los cultivos, asimismo, responden a otras pautas de ordenación, sin continuidad del eje principal en su trazado⁵². La manera de implantar una forma arquitectónica como este jardín sin recurrir a los dispositivos de proyecto para conseguir dicha fusión con su entorno desarrollados en los ejemplos barrocos italianos o franceses expresa más un jardín renacentista donde los límites de las terrazas los constituían los muros del jardín y los cuadros se extendían hasta ellos, como sucede en la Quinta.



Axonometría general

Aún así, el proyectista intentó homogeneizar la obra del jardín con la explotación agrícola mediante una serie de herramientas compositivas tendentes a la integración entre arquitectura y naturaleza, especialmente en la parte nororiental, donde los cultivos son visibles tras los muros de contención, y en las terrazas superiores, donde el entorno participa como el elemento principal del panorama, aunque el sentido del establecimiento del jardín es el de la imposición de un elemento artificial con su organización geométrica propia e independiente del entorno que le sustenta⁵³, a excepción de la captación del panorama.

La temprana fecha de su realización, hacia 1727 –contemporáneo del Parterre de Aranjuez y algo posterior al del Buen Retiro, comenzado en 1715, y a La Granja, a partir de 1720-, la escasez de ejemplos de ascendencia francesa en España, el gran interés de su trazado como fusión de tres tradiciones del jardín y el hecho de ser una obra de promoción nobiliaria⁵⁴ son los factores que hacen

del jardín de la Quinta un ejemplar extraordinario de la arquitectura de jardines del siglo XVIII.

¹ Ver, como síntesis, SANCHO GASPAR, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 191-201.

² Ver AÑÓN FELIÚ, C. <<El jardín de la quinta del Duque del Arco>>, en AA. VV. **El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII** (actas del congreso). Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pp. 62 y ss.

³ Así piensa RÍO, M. del. <<Obras arquitectónicas en el palacete de la Quinta de El Pardo>>, en Reales Sitios, 1974, n° 40, pp. 12-14. Según CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 134, la casa pudo construirse en el momento de la compra de la finca, 1717, o reformarse una edificación anterior, aunque señala, también, que parece erigirse en un momento posterior dada la total falta de conexión con el jardín.

⁴ Según SANCHO GASPAR, J. L., op. cit., p. 256, el palacete fue erigido para el duque; para AÑÓN, C., op. cit., p. 62, en el documento de venta de 1717 la finca incluía una casa, lo que no significa que sea la actual. El resto de los autores sigue estas opiniones: ver RÍO, M. del, op. cit., p. 14, que opina que el palacete tiene un estilo <<anterior a su tiempo>>; OLIVERAS GUART, Á. <<Totalmente restaurado el Palacete de la Quinta de El Pardo>>, en Reales Sitios, 1974, n° 40, p. 18; y BONET CORREA, A. <<La Quinta>>, en AA. VV. Madrid. De la plaza de España a El Pardo. Tomo V. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, p. 1.995]. Para GUERRA DE LA VEGA, R. Palacios de Madrid. Tomo II. Madrid: Ramón Guerra de la Vega, 1999, pp. 229 y 230, el jardín se realizó primeramente y después la casa.

⁵ Planteado por AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 66 y secundada por TOVAR, V. El Pardo. Madrid: Fundación Caja de Madrid y El Avapiés, 1994, pp. 78 y 79.

⁶ Esta relación de Marchand con el jardinero mayor ya fue señalada por id., p. 89, dato que apoya la hipótesis de la autoría de la Quinta por el francés.

⁷ Ver SANCHO GASPAR, J. L. op. cit., pp. 258, aunque para TOVAR, V., op. cit., pp. 78 y 79 este documento es ambiguo.

⁸ Id., p. 79 piensa que los cambios podrían referirse, entre otros, al despiece y dibujo de los parterres.

⁹ Sobre este autor ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 66 y TOVAR, V., op. cit., pp. 69 y ss., con una bibliografía básica. Según GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., pp. 226 y 230, Francisco Carlier pudo construir el palacete, pero seguramente sólo lo modificó entre 1740 y 1745.

¹⁰ Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., pp. 63-66.

¹¹ Ver id., pp. 62-63.

¹² Ver id., p. 67. Según TOVAR, V. op. cit., pp. 71 a 73 en 1748 el interventor de las obras del Real Sitio, Juan Ruiz de Medrano, remitía al Alcalde de El Pardo los planos y declaración realizada por Manuel López Corona, arquitecto del Real Sitio, sobre las obras a ejecutar en el palacio y jardines de la Real Quinta, así como otras mejoras en la fontanería, nueva tapia, etc. Ver resto de obras en id., pp. 74 a 78.

¹³ Ver id., p. 78.

¹⁴ A mediados del siglo XIX se abandonó el cultivo de la finca para recuperarse después, por lo que se construyó una almazara. Hacia 1870 se plantaron las coníferas que destruyeron el carácter plano de los parterres. Dado el estado del cenador del jardín bajo se propuso reconstruir en 1880 por José Segundo de Lema, pero se rechazó la propuesta y se desmontó el cenador, momento que parece fijar el inicio de su degradación. Enrique Repullés y Juan Moya trabajaron en los murallones y estancias excavadas. Entre 1920 y 1930 vivió en la Quinta el entonces Príncipe de Asturias, Alfonso de Borbón, fechas en las que el plano bajo perdió su trazado y el resto, por las fotos de Winthuysen, aparecía en un estado lamentable. Destruído el palacio en la Guerra Civil, fue restaurado en 1940 por Durán de Cottes para adaptarlo como centro de la Sección Femenina, con ampliaciones en la casa de oficios y, en proyecto, una penosa sustitución del plano inferior, que <<había muerto definitivamente, sin intentar resurrecciones artificiales>>, por unos campos de deportes, que no fueron construidos completamente como en proyecto, pues se redujo su tamaño. En este momento también se realizó una nueva traída de aguas desde Fuencarral. Ver DURÁN DE COTTES, J. L. <<La Quinta del Pardo Academia Nacional de Mandos Isabel la Católica>>, en Revista Nacional de Arquitectura, n° 12, 1941, pp. 14 y 15. La plaza de entrada mostraba un gran cuadro circular

con arbolado y fuentes, así como las dos franjas laterales de las escaleras de acceso y el plano bajo, excepto la parte cercana a la Cascada y la fuente central, estaba arrasado; los planos superiores mostraban otro trazado de los cuadros, similares a los del plano alto de la Casita de Abajo, ya representados en el plano de 1925 de Alfonso de Borbón (Archivo General de Palacio, planos, n° 1.179). Tras un incendio entre 1969 y 1973, Ramón Andrada reconstruyó el palacete (Archivo General de la Administración. Ministerio Vivienda (04) 117 51/12131) y, de nuevo, en 1974 por Manuel del Río al destinarse a lugar de audiencias de los por entonces Príncipes de España, momento en el que la marquesa de Casa Valdés restaura los tres niveles superiores del jardín; Andrada introdujo un jardín de cuadros con fuente central en la explanada de acceso al palacete, hoy desaparecido. Ver RÍO, M. del, op. cit., pp. 15 y 16. Una carretera, trazada en 1970 sobre un camino anterior, separa el plano bajo del olivar y se dirige, rodeando el conjunto, a las casas de oficios y palacio. Fue declarado Monumento Nacional como Jardín Artístico en 1935. Para el estudio histórico del jardín ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., pp. 66 y ss.; TOVAR, V., op. cit., pp. 67 y ss. y SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 255 y ss.

¹⁵ Para su descripción es básico el plano de 1745 custodiado en el palacio de la Quinta, obra de Francisco Carlier. Entre los posteriores destacan las hojas kilométricas del Instituto Geográfico y Estadístico, de hacia 1865; el de la Junta General de Estadística, de hacia 1865; el de Alfonso de Borbón, de 1925, y el de Winthuysen, publicado en 1930. Para los realizados tras la Guerra Civil, ver los planos de Durán de Cottés, de 1940; Manuel del Río y Juan Hernández, publicados en 1974, y de la marquesa de Casa Valdés, de 1981, así como los siguientes estudios: AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., pp. 61-72; TOVAR, V., op. cit., pp. 66-104 y SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 254-263. Existen fotos de la década de los veinte del siglo pasado realizadas por Winthuysen, algunas con la familia real, custodiadas en el Archivo del Real Jardín Botánico, así como una aérea del Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire, rollo 5.060, n° 5.060, serie 1ª SCF, hoja 534, fecha 28/5/53. Destacar también las de Durán de Cottés de 1940 y 1941 y las posteriores publicadas en Reales Sitios.

¹⁶ Las fachadas principales de la casa son paralelas a la calle de Madrid, pero dicha construcción no presenta ninguna relación geométrica regular con el jardín.

¹⁷ AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., pp. 63-66 transcribe un inventario de 1745 que describe pormenorizadamente el jardín.

¹⁸ Sorprendentemente, estos dos ejes se han dibujado en algunos casos ortogonales y en otros con una mínima inclinación, como son en realidad. Así, mientras que en el plano de Francisco Carlier, el más antiguo que se conoce, aparecen ambos ejes no perpendiculares, como en el del Príncipe de Asturias de 1925, en cambio, tanto en las hojas kilométricas del Instituto Geográfico y Estadístico, de máxima fiabilidad, como el realizado por la Junta General de Estadística, el de Winthuysen, el de Durán de Cottés y el de la restauración publicado por CASA VALDÉS, marquesa de, <<Casita del Príncipe>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, p. 97 se representan ortogonales. Hay que pensar que en cierto momento de su historia se pensó ordenar el plano bajo de forma que hubiera una trama ordenada ortogonalmente.

¹⁹ Para la marquesa de Casa Valdés esta fuente es la Negra y la del plano superior la Blanca. Ver id., p. 97.

²⁰ Originalmente se podía acceder también por los caminos perimetrales.

²¹ En principio, se utilizaron unas calles cubiertas o galeones y un gabinete con fuente y bancos. Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 260.

²² Al muro de contención lo denomina <<del teatro>> la autora GOTHEIN, M. L. A History of Garden Art. New York: Hacker, 1979 (1ª ed. 1913), vol. I, p. 372.

²³ Según CASA VALDÉS, marquesa de, 1981, op. cit., p. 99, este espacio se destinaba seguramente a la construcción de un palacete del mismo estilo del resto del jardín, que nunca se ejecutó. Por un error, este artículo trata en su primera parte de la Casita del Príncipe, como reza su título, pero el final se refiere a la Quinta del duque del Arco. GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 230 señala que en este punto se pensó primeramente situar el palacete.

²⁴ En el plano realizado en 1925 por Alfonso de Borbón no se separa esta zona de la principal y en ella se encuentran las cochiqueras y lavadero.

²⁵ Posteriormente, se organizó otro eje prácticamente paralelo al principal que se dirigía a unos gallineros. Un camino lindero con la tapia llevaba a la hoy cerrada puerta de Fuencarral, elemento no original situado en el extremo sur. Otra puerta, en la zona oriental y denominada de San Antonio, fue tapiada más tarde, pero se mantiene todavía en la actualidad y con el mismo nombre que la anterior.

²⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 256-257.

²⁷ Hoy fatalmente mutilado por la plantación en el eje principal de dos espléndidas coníferas – Wellingtonias-, acompañadas de otros ejemplares dentro de los cuadros, que impiden la comprensión espacial del recinto.

²⁸ Ver GOTHEIN, M. L., op. cit., vol. I, p. 372.

²⁹ Ver WINTHUYSEN, J. de. Jardines Clásicos de España. Madrid, 1930, pp. 77-80.

³⁰ Ver BOTTINEAU, Y. El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 456.

³¹ Ver CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 136.

³² Ver RÍO, M del, op. cit., p. 14.

³³ Ver RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. Jardines del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, p. 385 y RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en Reales Sitios, 1994, n° 120, p. 9, donde escribe certeramente que los <<temas, de indudable origen francés, se combinaron con ciertas persistencias del jardín clásico renacentista, como la articulación en terrazas, con considerables cambios de nivel...>>.

³⁴ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., pp. 226 y ss.

³⁵ Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., pp. 66 y ss.

³⁶ Ver TOVAR, V., op. cit., pp. 67 y ss.

³⁷ Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 258.

³⁸ TOVAR, V., op. cit., p. 100 ya señalaba acertadamente que el jardín de la Quinta no correspondía a la aplicación al paisaje de <<un plan global estricto>> típico de la jardinería francesa, como no existía, igualmente, <<el impulso hacia lo infinito de lo francés>>; incluso liga el cerramiento del plano bajo con el jardín italiano, aunque en la Quinta <<sí se han observado todas las reglas de orden y de correspondencia simétrica francesas valorándose y apreciándose los puntos culminantes iconológicamente esenciales en este tipo de obras>>.

³⁹ Según id., pp. 95-96, este hecho no es extraño en el último Renacimiento, Manierismo y Prebarroco italiano e incluso francés, como se ve, según la autora, en Dampierre, en el Hortus Palatinus o en la villa Montalto. Estos ejemplos que aduce Tovar provienen, en los dos casos primeros, de un jardín medieval que se va estructurando hasta conseguir la coaxialidad, sobre todo en el caso francés, por lo que forman parte de un proceso sin culminar, y en el tercero, a pesar de dicha opinión, la casa constituye el centro compositivo del conjunto.

⁴⁰ En el segundo plano, el eje principal se marca no por cada parterre como totalidad, sino por los cuadros laterales que los delimitan, que al ser más anchos muestran la importancia de este elemento, formando un parterre independiente con calle ancha central fusionado con los dos piezas laterales, que asimismo conforman una unidad. Este juego espacial de piezas imbricadas se realiza también en La Granja, en la zona de los Bolandrines y el parterre y bosque de Andrómeda.

⁴¹ TOVAR, V., op. cit., pp. 79-81, de forma muy acertada, indica que el jardín de la Quinta, más que una configuración espacial completa constituye un fragmento de la misma, como un parterre o un bosque pertenecientes a un jardín mayor, como dice la autora, <<alguno de los episodios formales del jardín de Versalles>>.

⁴² Ya WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 80 indicó como referencia a la cascada de Saint-Cloud, continuada por los restantes autores. AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 66 le apoya y señala que la primitiva casa pertenecía a unos banqueros florentinos, posible explicación del estilo más italiano que francés que planteó BONET CORREA, A., op. cit., p. 1.995.

⁴³ Ver ABBS, B. Gardens of the Netherlands & Belgium. Londres: Mitchell Beazley, 1999, pp. 62-63. Daniel Marot (1661-1752), arquitecto de Guillermo de Nassau y María y autor de *Nouveaux Livre de Parterres* (1703), según OLDENBURGER-EBBERS, C. S. <<Introduction to Dutch gardens and garden architecture>>, en AA. VV. The new Royal Horticultural Society dictionary of gardening. London: Macmillan, 1992, Vol. 3, p. 317, utilizaba generalmente un semicírculo encerrado en una columnata o galería, formando una serliana en planta, similar a la de la Quinta.

⁴⁴ Para TOVAR, V., op. cit., p. 94, los precedentes de la Quinta fueron los proyectos de Robert de Cotte para el Buen Retiro, las realizaciones de René Carlier para La Granja y los trabajos de Esteban Marchand.

⁴⁵ Para CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., 1987, p. 136, el jardín conserva <<su sello castellano de jardín recogido>>.

⁴⁶ Como ya se ha dicho, GOTHEIN, M. L., op. cit., vol. I, p. 372 considera el jardín profundamente enraizado en las obras romanas ya barrocas, pues destaca cómo la estructura se implanta ascendiendo en el entorno boscoso del parque.

⁴⁷ Efecto superado a comienzos del siglo XX con un macizamiento de la barandilla superior, que desaparece al elevarse el muro la altura de las basas. En la foto de hacia 1910 publicada en id., p. 374 es visible este recrecido, pero ya en las realizadas por Winthuysen, algo posteriores, no aparece.

⁴⁸ Según GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 230, no se dispuso el palacio sobre la gruta en el eje principal debido a la presencia de agua subterránea en esa localización.

⁴⁹ Ya SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 258 señaló razonadamente, como se ha comentado más arriba, que <<los elementos dominantes parecen más bien marcados por un espíritu italiano, quizá a consecuencia del peso del “genio del lugar” y de la moderada amplitud requerida por el programa, sobre los elementos de trazado internacional>>.

⁵⁰ Este vallecillo se prolonga hacia el noroeste, donde el jardín se habría establecido perfectamente, pero el palacio estaría así alejado del acceso y habría perdido su posición dominante.

⁵¹ Asimismo, la inexistencia de la huerta ordenada tras el jardín de cuadros típicos de la jardinería española indica un planteamiento extraño a los usuales en el país.

⁵² Para José Luis de Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de. Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, p. 38, la interrupción del eje principal <<por colisión con el marco natural>> se produce sin posible diálogo con el entorno, como en Boadilla del Monte, aunque en este trabajo se valoran los dispositivos de integración con el paisaje exterior.

⁵³ En id., p. 38, José Luis de Souto señala que en Boadilla, como en la Quinta del duque del Arco, no se aprovecha la flexibilidad compositiva del siglo XVIII, pues se oponen <<a la idea de “naturalización” implantada por la ruptura del cánón>>, además de que surgen de <<un total vacío de fundamentación>>, opiniones que expresan el desfase del jardín español frente al inglés, pero sin tener en cuenta la adaptación de estos jardines al medio físico español, inadecuado para el desarrollo del jardín paisajista.

⁵⁴ El resto de ejemplos realizados o proyectados para la nobleza, como el del Palacio de Liria y el de Buenavista, son simples parterres de tipo urbano provenientes del tratado de Dezallier d’Argenville, encerrados entre tapias y sin el interés y desarrollo de la Quinta de El Pardo, herederos de los ejemplos urbanos realizados por Le Nôtre, como el parterre para el Sr. Saint-Poange (Ver HASZLEHURST, Gardens of Illusions. The Genius of André Le Nôtre. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, pp. 197-198). Según BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 456, <<la iniciativa del duque del Arco parece haber sido única, y será en las obras reales donde la influencia francesa se desarrolle...>>, aseveración no exenta de razón, aunque hubo otras realizaciones nobiliarias localizadas en el medio rural, como Piedrahita, de los duques de Alba.

4.1.2. PROYECTOS NEOCLÁSICOS PARA EL PALACIO REAL NUEVO DE MADRID

El vasto recinto donde se ubica el Palacio Real Nuevo de Madrid se encuentra localizado en el borde occidental del casco histórico de la villa y sus límites actuales son, hacia el este, la calle de Bailén y plaza de Oriente; el paseo de la Virgen del Puerto y el río Manzanares, al oeste; la Cuesta de San Vicente por su parte septentrional y el Parque de Atenas y la Cuesta de las Vistillas al sur.

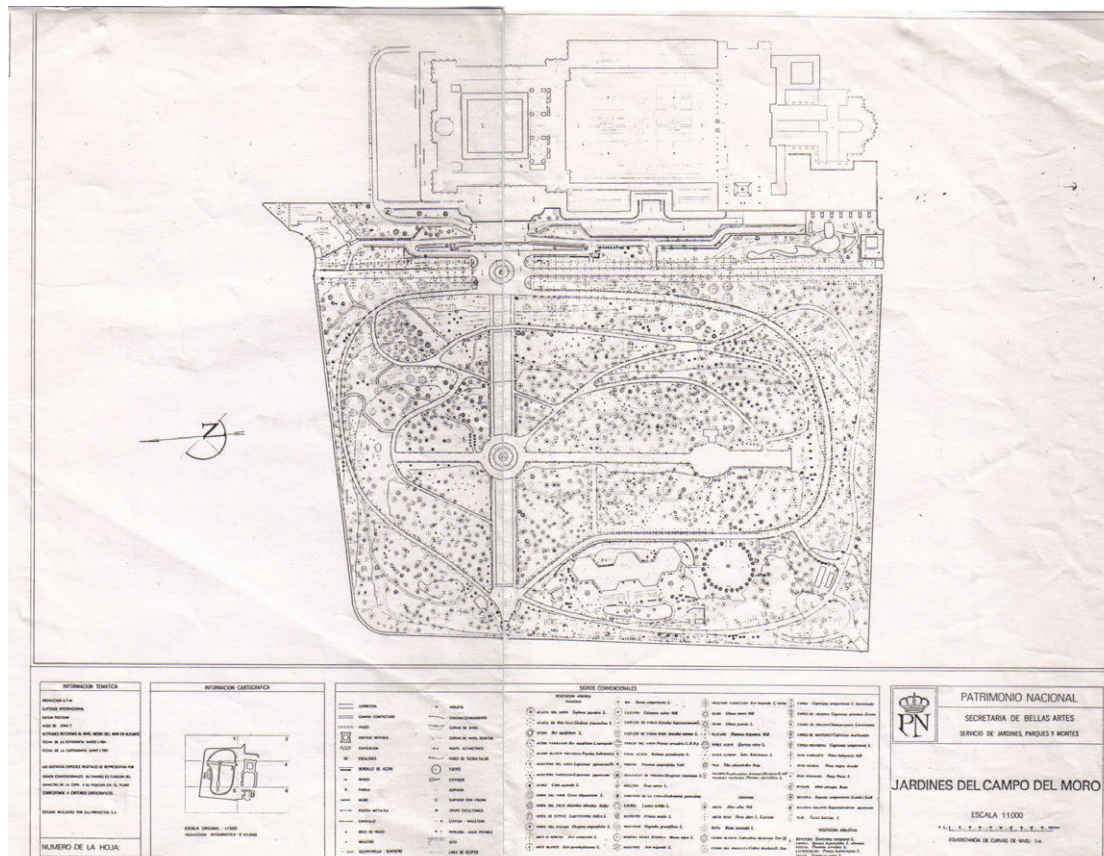
Con una parcela prácticamente rectangular que se extiende en la ladera occidental del valle del Manzanares, se compone el conjunto de cuatro elementos principales: el Palacio Real, la catedral de la Almudena, los Jardines de Sabatini y el Campo del Moro¹ o Parque del Palacio Real Nuevo. Los tres primeros sectores se sitúan en la parte oriental del recinto, con los Jardines de Sabatini al norte, el Palacio en el centro y la Almudena al sur, y el Parque en la occidental, a una cota considerablemente menor.

Por tanto, entre ambos sectores se forma una ladera de fuerte pendiente que culmina en la plataforma superior donde se encuentran las dos construcciones, Palacio y Catedral, separadas por una plaza-mirador; este collado, primer asentamiento urbano del antiguo Madrid, cae por tres de sus lados –a excepción del oriental- hacia el arroyo de Leganitos, al norte; el río Manzanares al oeste y el arroyo de la calle de Segovia, al sur. En las dos primeras vertientes se organiza el ajardinamiento del Palacio: los Jardines de Sabatini, en la parte septentrional, y el Campo del Moro en la occidental².

Con unas superficies aproximadas de 3,3 y 22 ha, respectivamente, ambos espacios se aprovechan de un medio físico menos extremo, especialmente el segundo, cercano a una vía fluvial y en un valle de aluvión, con la climatología de Madrid atemperada por el aumento de humedad relativa y la cercanía del río, así como una edafología más adecuada a la implantación de jardines que el resto de la comarca.

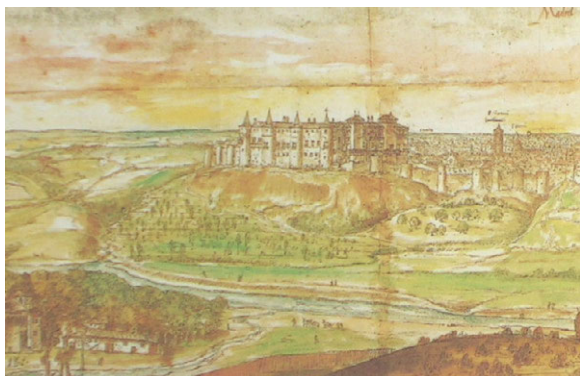
Entre la planta baja de la residencia real y los Jardines de Sabatini hay unos 10 m de desnivel y con el Campo del Moro, en su parte de contacto con el Palacio, 25 m, y unos 55 m hasta el río. Esta importante diferencia de cota entre el Palacio y su entorno inmediato es una de las razones para que no se aborde hasta fechas relativamente recientes³ la ordenación de estos amplios sectores, aunque es un problema compositivo, como señala Plaza⁴, que se ha solucionado brillantemente a lo largo de la historia de la jardinería; este autor indica más la falta de agua para conseguir un jardín con juegos acuáticos como el factor que impidió su construcción, pero se han recordado también las dificultades constructivas del Palacio y la organización de la obra, que incluso obligó a la desaparición del viejo Parque, pues fue necesaria su tala⁵.

Aunque, como ya se ha dicho, la disposición actual de dichos ámbitos es de factura reciente -siglos XIX y XX, y, por tanto, fuera del propósito de este trabajo- en su recinto se plantearon en el siglo XVIII un importante



Planta de los Jardines del Campo del Moro. Servicio de Jardines, Parques y Montes, s.f. *Patrimonio Nacional*

conjunto de proyectos que no se llegaron a construir, pero que muestran las principales tendencias europeas de arquitectura de jardines en esta centuria.



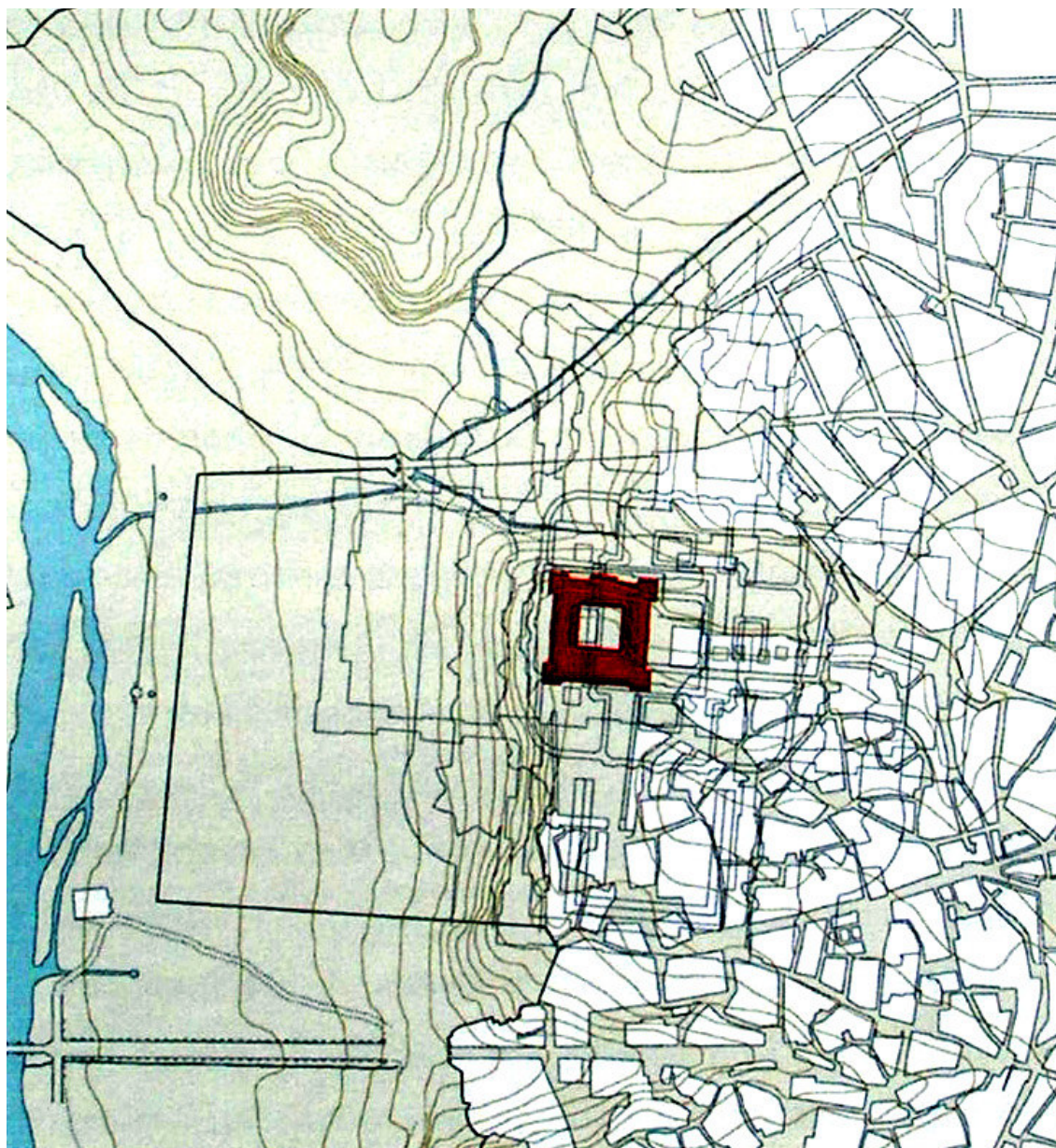
Vista del Alcázar de Madrid. Antón van der Wyngaerde, h. 1561. *Biblioteca Nacional de Viena*

El Palacio Real Nuevo se proyectó -aunque no desde el primer momento⁶- en la localización del desaparecido Alcázar, con la misma orientación en su acceso, el sur, por la plaza de la Armería, y, asimismo, con un similar entorno ajardinado, o, al menos, de carácter abierto: Huerta de la Piora (actual plaza de Oriente) hacia el este, Jardín del Norte, sobre las caballerizas reales (hoy Jardines de Sabatini), al norte, y Campo del Moro, al oeste. La cercanía de cota de los dos primeros espacios respecto al Palacio propició que éstos se plantearan desde el primer momento como los jardines ornamentales, representativos, a pesar de no estar entre ellos conectados directamente, mientras que el Campo del Moro se mantenía como bosque. Posteriormente, con el trazado de la plaza de Oriente y, después, la calle de Bailén, el primer espacio, la Huerta de la Piora, desaparece, pero se mantienen los otros dos.

Por tanto, respecto a la situación previa, la actuación principal en la modificación del entorno ajardinado del palacio se desarrolla en la parte norte, colmatada antes por diferentes piezas, como la plaza de toros, el picadero y el jardín de la Reina, que desaparecen y, tras un importante aumento de tamaño, se plantea esta zona en prácticamente todos los proyectos como un amplio espacio con jardines ornamentales. El Campo del Moro, con nuevos trazados, mantiene su condición de parque, y la parte oriental, con el Huerto de la Piora, evolucionará como sector de conexión del complejo palacial con la ciudad, en clara competencia con la plaza de la Armería⁷.

Los reyes concibieron la nueva residencia real como un símbolo de su poder, de tal forma que un arquitecto local no era suficiente para su concepción, sino más bien un importante artista francés o italiano⁸. El arquitecto elegido fue Juarra, uno de los grandes arquitectos del momento, el cual, tras trazar el proyecto, murió repentinamente y fue sustituido por su discípulo Sacchetti.

Desde el primer momento, se entendió el conjunto como un magno complejo áulico que incluía todas las edificaciones necesarias en la corte, desde la residencia de la familia real hasta las caballerizas, pasando por la catedral y el teatro; además, estaba inserto de forma orgánica en su entorno: por un lado, con la ciudad, mediante la utilización de amplios espacios y edificios



Madrid hacia 1745, palacios para Felipe V, según Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAS, J.L. y otros, 2002



Vista de Madrid y del Palacio Real Nuevo. Antonio Joli, s. XVIII. Colección particular, Madrid

públicos y, por otro, con la naturaleza, con la que se vincula a través de jardines y parques.

Por ello, la integración paisajística del palacio y su concepción dentro de un entorno ordenado que él mismo genera serán los temas fundamentales de su disposición en la cornisa madrileña⁹.

Si Felipe II intentó, sin éxito, la conversión del antiguo Alcázar en un palacio moderno inserto en una naturaleza ordenada, ahora será Felipe V el promotor de esta idea, dentro de la cual la mole edificada tendrá una significación similar, pero ampliamente superada: por un lado, expresará de forma plástica, gracias a su volumen y disposición –como el Alcázar-, la preeminencia de su función, es decir, la de albergar al Rey y a su familia¹⁰, así como su jerarquía en el entramado de la capital, como generador de su trazado y referente urbano¹¹ ordenador de la ciudad; y, por otro, servirá de conexión entre ésta y la naturaleza virgen, con amplias plazas limitadas por galerías, jardines y parques, como elementos de fusión.

Los proyectos existentes se pueden agrupar, por un lado, según los promotores: para Felipe V, los de Ribera, Sacchetti¹², Boutelou y Garnier de l'Isle; para Fernando VI, variaciones por Sacchetti a su proyecto y Ventura Rodríguez; encargados por Carlos III, los de Sabatini, y por José I, uno de mano de Juan de Villanueva; y, por otro, clasificarlos en referencia a los modelos de trazado utilizados, según el Barroco italiano y el denominado Neoclasicismo, con las propuestas de Ribera, Sacchetti, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, que son los que se analizarán en este capítulo, y desde el Barroco francés, con las de Boutelou, Garnier de l'Isle y Sabatini, ya realizado en el correspondiente.

Tras la repentina muerte de Juvarra en enero de 1736, los reyes solicitaron en menos de una semana un nuevo arquitecto a Turín. Este hecho parece indicar que Pedro de Ribera no recibió ningún encargo para la realización del proyecto; aun así, y antes de la llegada de Sacchetti, que era el arquitecto seleccionado, Ribera y otros maestros españoles presentaron sus ideas para el palacio, que fueron rechazadas.

Sacchetti comenzó a trabajar en la adaptación del proyecto de Juvarra al nuevo emplazamiento del antiguo Alcázar nada más llegar a España en septiembre de 1736, de tal forma que los primeros planos se fecharon a comienzos del año siguiente. Del palacio y su entorno existen proyectos de Sacchetti de marzo de 1737 (AGP plano 16), agosto de 1738 (AGP plano 12), diciembre de 1738 (AGP plano 15), otro de esta fecha calcado por Jürgens y dos más del mismo año (AGP plano 11 y otro copiado en 1750 por Novello)¹³. Ninguno de los proyectos del entorno del palacio fue realizado¹⁴.

El interés de Felipe V por los jardines propició un segundo grupo de proyectos que derivaban del modelo francés¹⁵ y ya, varios de ellos, de época de Fernando VI, como los de Boutelou y Garnier de L'Isle. Dada la recusación de estas propuestas de estilo francés, los proyectos iniciales de Sacchetti de 1738 para el entorno del Palacio Real Nuevo, estuvieron vigentes, entonces, hasta la



Vista de la fachada norte del Palacio Real, 1995



Vista de la Estufa de las Camelias y el Palacio Real, 1995

llegada de Carlos III; por ello, el arquitecto italiano los reformó varias veces hasta proporcionar a la cornisa oeste de Madrid una imagen monumental, en un proyecto de 1757 que formaba parte de un concurso con su ayudante Ventura Rodríguez¹⁶. La propuesta de los jardines no fue modificada, pues al recuperar el perímetro existente por mandato de Fernando VI, los trazados primitivos de Sacchetti siguieron siendo válidos. Se realizaron importantes obras para disponer la plantación así como organizar las bajadas al parque y las rampas se definirían entre 1745 y 1752.

En este concurso para obras exteriores¹⁷, Ventura Rodríguez recuperaba el tamaño aumentado del parque, reflejo de que el monarca no llegó a abandonar esta idea de su padre, Felipe V. El diseño gustó al rey e incluso comenzaron a ejecutarse los cambios propuestos, como los pórticos de la plaza; en 1761 se dispuso establecer los jardines del Campo del Moro y de las terrazas de los murallones de bajada¹⁸, sin llegar a finalizarse.

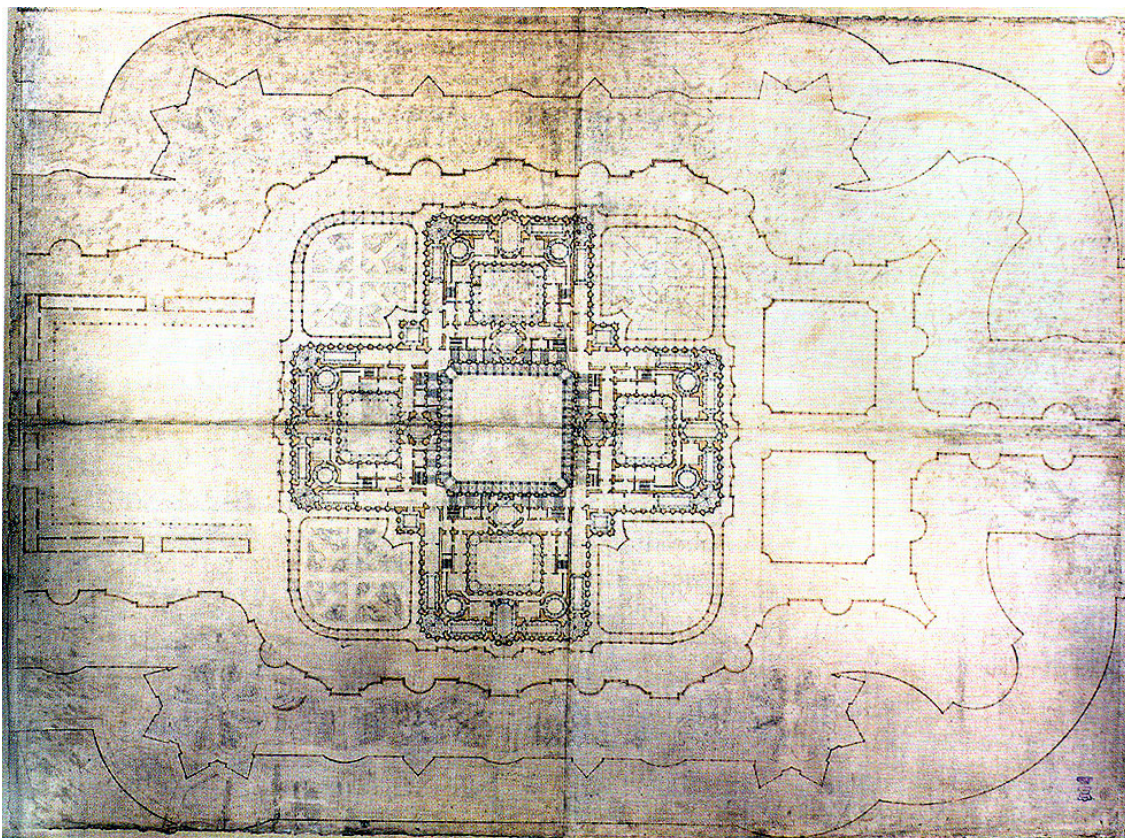
Descartados por Carlos III los proyectos de Sacchetti y Rodríguez, el nuevo rey encargó el trabajo a Francisco Sabatini. La llegada de José Bonaparte al trono supuso una serie de propuestas destinadas a comunicar el Palacio Real con su entorno inmediato, con Juan de Villanueva y Silvestre Pérez como artífices. El primero, arquitecto mayor, ejecutó entre 1809 y 1811 la conexión con la Casa de Campo mediante el Puente del Rey y un túnel todavía existente bajo el paseo de Virgen del Puerto, antiguo camino de Castilla y la formalización del eje principal con la plantación de arbolado¹⁹.

En 1809 el rey exigió ocultar con un plantío espeso de árboles el edificio de las caballerizas, para lo cual se cerraron al espacio que las separaba del palacio, se demolieron unas construcciones existentes y terraplenaron los cimientos de la capilla inacabada²⁰. Para ello, Villanueva proyectó el ajardinamiento esta plaza entre la fachada norte del Palacio y las caballerizas, así como un trazado esquemático para el parque, al menos el primer diseño realizado, pues en 1810 se plantaban los árboles y se construía la tapia de las caballerizas²¹.

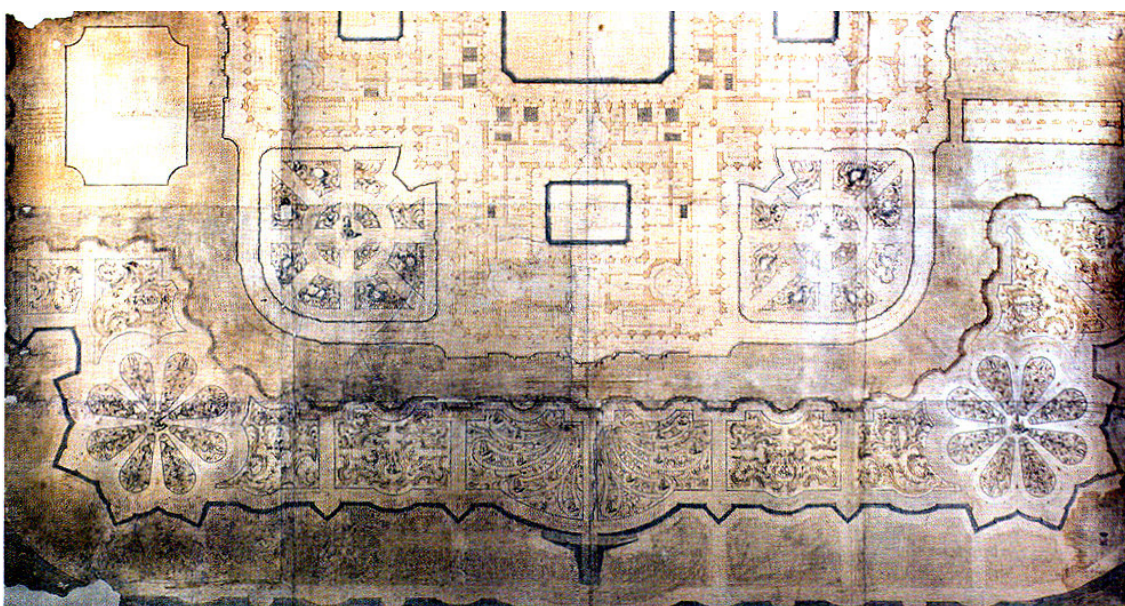
4.1.2.1. Proyecto de Pedro de Ribera

El proyecto de Pedro de Ribera²², nunca construido, incluye también un nuevo palacio, previo al realizado por Sacchetti tras la muerte de Juvarrá²³. El conjunto se organiza mediante unos baluartes que rodean el edificio, elevado, entonces, sobre un fuerte promontorio en la localización del primitivo Alcázar.

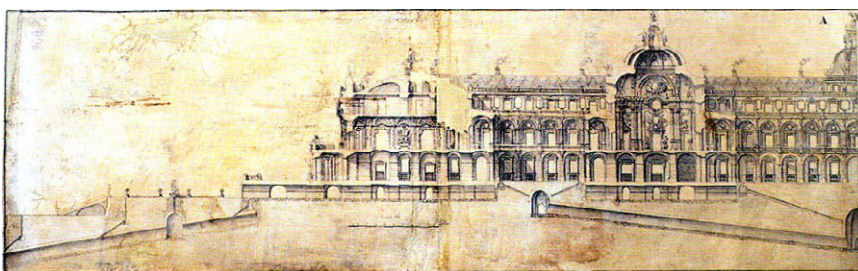
De gran tamaño y planta de cruz griega, se distribuye el palacio a partir de cinco patios²⁴ –el central y uno para cada brazo de la cruz- y unas galerías porticadas con esquinas curvadas que, rodeando todo el perímetro del edificio, organizan un gran cuadrado con cuatro jardines; en los vértices internos de la cruz, en cada uno de estos jardines se dispone un mirador. Las fachadas mayores miden 406 m y la mitad las menores. Al sur se extiende una gran plaza, equivalente a la de la Armería, con un cuartel, por lo que este alzado sería el principal; el gran cuadrado que circunscribe la cruz griega del palacio y dicha plaza forman una T que se rodea en todas las direcciones –incluida la



Planta de proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Pedro de Ribera, h. 1736-1737. *Archivo General de Palacio*

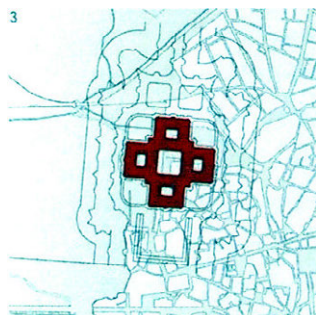


Detalle del anterior



Sección de proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Pedro de Ribera, h. 1736-1737. *Archivo General de Palacio*

oriental, que es de topografía llana²⁵ - por tres terrazas ajardinadas de bordes mixtilíneos, la segunda con baluartes.

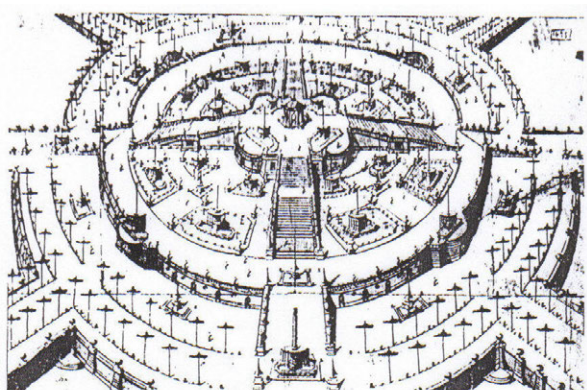


Detalle del alzado del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Pedro de Ribera, h. 1736-1737. *Archivo General de Palacio*

Disposición del proyecto en el Madrid de 1745, según Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPÁR, J. L. y otros, 2002*

Los jardines se ordenan mediante parterres de bordado²⁶ con fuentes en los cuatro fragmentos de las esquinas del palacio y en la primera de las terrazas y, en la segunda, se utilizan cuadros de césped de carácter geométrico. Para los primeros emplea el arquitecto dibujos muy recargados y formas naturales en sucesión, con diseños contrapuestos e independientes, entre las que destacan las inmensas <<flores>> de las esquinas, con ocho pétalos, en realidad sectores del parterre, con una fuente central.

En los planos existentes no se especifica la relación del palacio con la ciudad ni con el Campo del Moro, aunque se plantean diversas escaleras, una avenida hacia el norte y la plaza de armas con el cuartel en dirección sur²⁷.



Proyecto jardín para el Palacio Real de Madrid. Ventura Rodríguez, s.f. *Biblioteca Nacional de Madrid*

No se puede incluir el proyecto de Ribera en las realizaciones neoclásicas, sino tardobarrocas, pero se incluye en este capítulo en contraposición con la jardinería barroca francesa. Como ha comentado parte de la crítica²⁸, responde más a una propuesta utópica, ideal, que a un planteamiento real en un lugar físico determinado: la negación de la topografía del emplazamiento y de la situación del caserío de Madrid, pues el palacio tiene unas medidas desmesuradas, parece indicar más un intento de mostrar las posibilidades del

arquitecto y su capacidad, por lo que traza una idea general grandiosa de carácter abstracto y la impone en un determinado lugar, como sucede con otros proyectos posteriores²⁹.

Si, como parecen indicar los planos, se eleva la construcción sobre el nivel de la actual calle de Bailén, en el extremo contrario, hacia el Campo del Moro, la altura del palacio se tornaba desproporcionada, remedando la idea de fortaleza³⁰, aunque es posible que se plantee un foso entre el palacio y el casco de Madrid, con lo que no se perdía la idea de fortificación y no se elevaba tanto el alzado occidental. En cualquiera de las dos opciones, Ribera no tiene en cuenta esta diferencia de cota para tratar el alzado oeste de forma sustancialmente distinta del oriental, que se organizan de la misma manera, con las tres terrazas sucesivas, que se repiten además hacia el resto de las orientaciones norte y sur.

Esta disposición reiterativa está llevando a las últimas consecuencias un aterrazamiento del terreno según la gradación renacentista –desarrollada en el jardín clásico francés³¹, aunque la disposición y proporción de las terrazas, altura de los muros de contención y tipo de escaleras de conexión responden a un concepto más italiano- compuesta por palacio, jardín de cuadros ornamentales (parterres de bordado, de perímetro y dibujos extraños a lo francés, en este caso en dos terrazas), jardín de cuadros menos elaborado (parterres a la inglesa) y exterior, no especificado en proyecto. Esta sucesión integradora, que se repite de forma opuesta en las fachadas este y oeste y sin tener en cuenta el casco de la ciudad de Madrid y la fuerte pendiente hacia el río, se convierte en una repetición sin sentido, que no se adapta compositivamente al entorno. El acceso por el sur, con la plaza y el cuartel y su prolongación ajardinada hacia el norte, todo ello con los mismos elementos aterrazados, constituye una disposición más acertada, pues pretende realizar otra integración formada por el acceso, plaza, palacio, jardines y desarrollo posterior.

Esta fuerte relación teórica –pero irreal en la práctica- entre el palacio y su entorno inmediato se amplifica gracias a la disposición de las galerías porticadas en el perímetro del edificio³², que permite conectar y mejorar la implantación de la inmensa volumetría proyectada sobre su plataforma horizontal, como sucedía en San Lorenzo de El Escorial con la estrecha terraza de jardines, que sirve de nexo entre el edificio y el terreno. Estos mecanismos de conexión con la naturaleza y la extensión de la arquitectura del palacio mediante sucesivas terrazas hasta el exterior muestran un interés del arquitecto por la integración de las grandes edificaciones áulicas en su medio físico; pero Sacchetti, único arquitecto que también diseña conjuntamente el palacio y su entorno, soluciona este problema de una forma más realista y eficaz, aunque con las consiguientes pérdidas de la unidad y expresividad que presenta el proyecto de Ribera³³.

A pesar de la grandeza de los planteamientos, existe una clara influencia hispana en la organización realizada por Ribera: no quiere circunscribirse ni adaptarse al medio físico, pero el resultado, conociendo el entorno, es netamente español; tiene ideas claramente barrocas en su disposición

exterior³⁴, pero sin llegar a jerarquizar la fachada principal: si el acceso se realiza según el eje norte-sur, el desarrollo del jardín sigue el este-oeste, el de la ladera; aunque este eje es el que tiene más longitud y organiza los jardines, Ribera ordena el palacio y su acceso con el eje más corto, que es el principal, el norte-sur. Por lo tanto, como invariante de la jardinería española, en el proyecto de Ribera se tiende a una desjerarquización de ejes generadora de una confusión espacial y, por tanto, una huida de las perspectivas unitarias y una búsqueda de un recinto abstracto, sin especificaciones espaciales, manifestadas en los cuatro cuartos reales exactos, con idénticas fachadas y desarrollos jardineros similares³⁵.

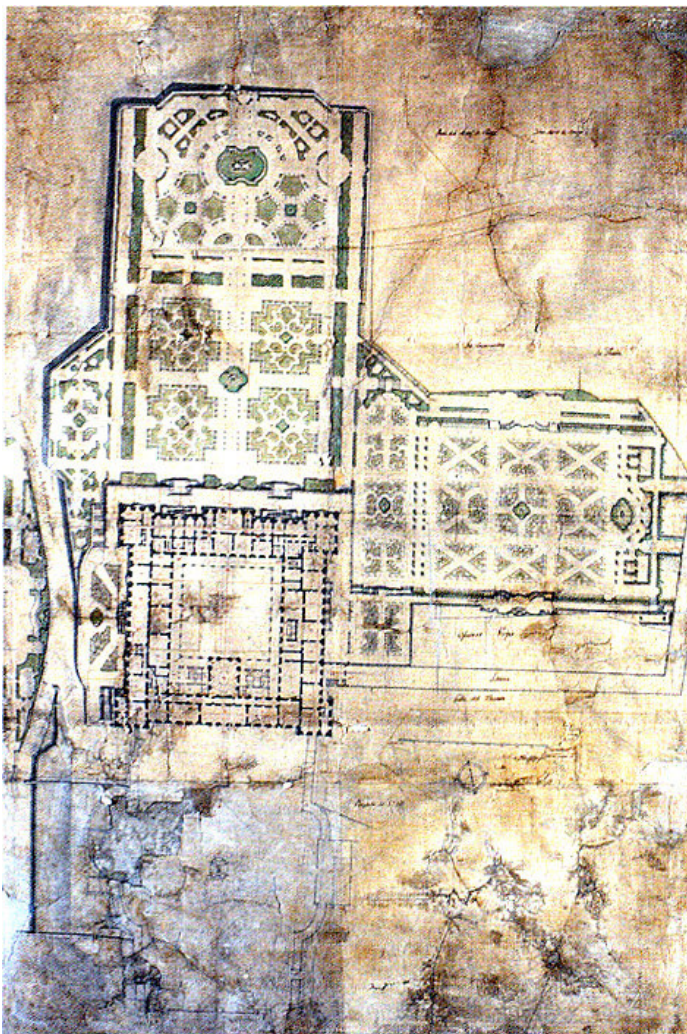
4.1.2.2. Primeros proyectos de Sacchetti

Sacchetti tuvo que adaptar el grandioso proyecto de Juarra tras su muerte. Felipe V decidió definitivamente la localización del nuevo palacio en el terreno donde se encontraba el antiguo Alcázar, relegando el elegido por su primer arquitecto en los Altos de Leganitos³⁶.

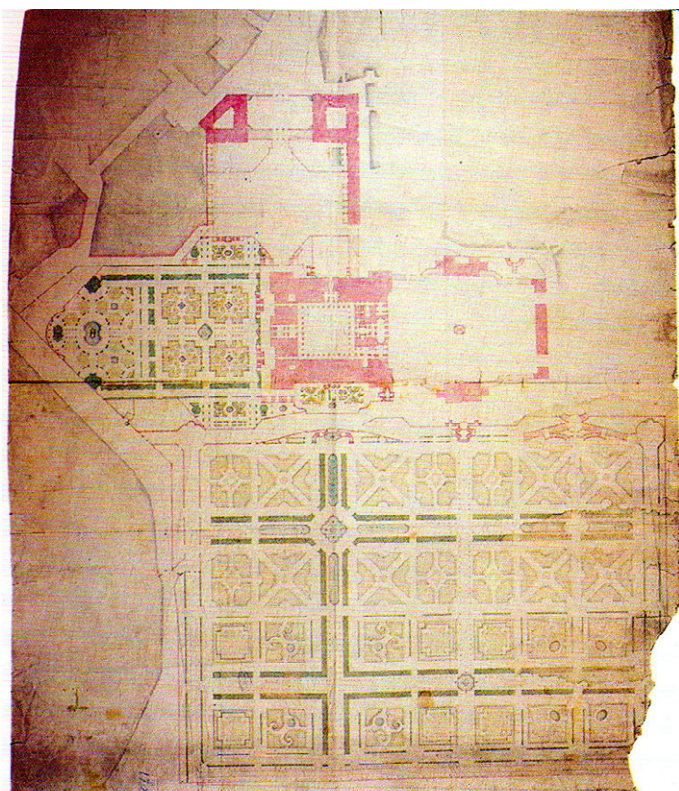
La disposición presentada por Sacchetti era la existente en el Alcázar: acceso meridional desde la plaza de la Armería, jardines ornamentales al norte y este y bosque al oeste.

En el primer proyecto³⁷ plantea el arquitecto en la fachada norte un gran parterre, jardín representativo del nuevo Palacio, el denominado Jardín del Norte o Bajo detrás del Palacio; se accede a él a través de dos escaleras dobles simétricas que comunican la construcción con una terraza estrecha, desde la cual se llega a otras escaleras monumentales que alcanzan la del parterre; en el muro de contención se organiza una fuente y diversas galerías de vegetación adosadas al paredón. El parterre se compone de cuatro cuadros iguales, prácticamente cuadrados, en cuyo viario en cruz el eje principal es más ancho y en el cruce se sitúa una fuente polilobulada; cada cuadro cuenta con platabandas perimetrales y planteles geométricos y de temas vegetales y otra fuente central. Rodean al parterre paseos cubiertos vegetales realizados con árboles³⁸, tanto en los paseos laterales como en el perpendicular al eje principal que cierra este sector, con una fila de galerías vegetales y otra de empalizadas más estrecha; más allá aparecen el segundo sector, el remate de la terraza, compuesto, a su vez, de un óvalo de cuadros bajos en la mitad delantera con formas geométricas y fuente central, gran estanque en el eje y pequeños bosquetes recortados con salas o gabinetes interiores³⁹ en la mitad posterior y, como punto final del jardín, un templete en el muro de fondo, ligeramente introducido en la cuesta de San Vicente.

A ambos lados de la construcción Sacchetti sitúa dos pequeños jardines. El primero, al este, conecta con la Huerta de la Piora mediante un ámbito cuadrado pero asimétrico respecto al eje transversal del palacio, y una escalera que lo une con un plano inferior; éste plano contiene un alargado parterre con fuente centrada y exedra final de vegetación que sirve de paso al Jardín del Norte. Separado por elementos vegetales en altura, hacia oriente, se extiende otro parterre en la posición del Huerto de la Piora, en realidad un jardín de

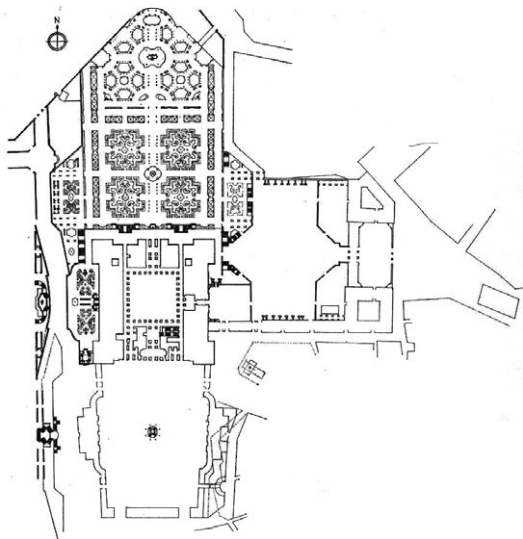


Plano general de las obras exteriores y jardines del Palacio Real Nuevo de Madrid. Juan Bautista Sacchetti, 1737. *Archivo General de Palacio, plano 16*



Plan general de las obras exteriores. Juan Bautista Sacchetti, 1738. *Archivo General de Palacio, plano 12*

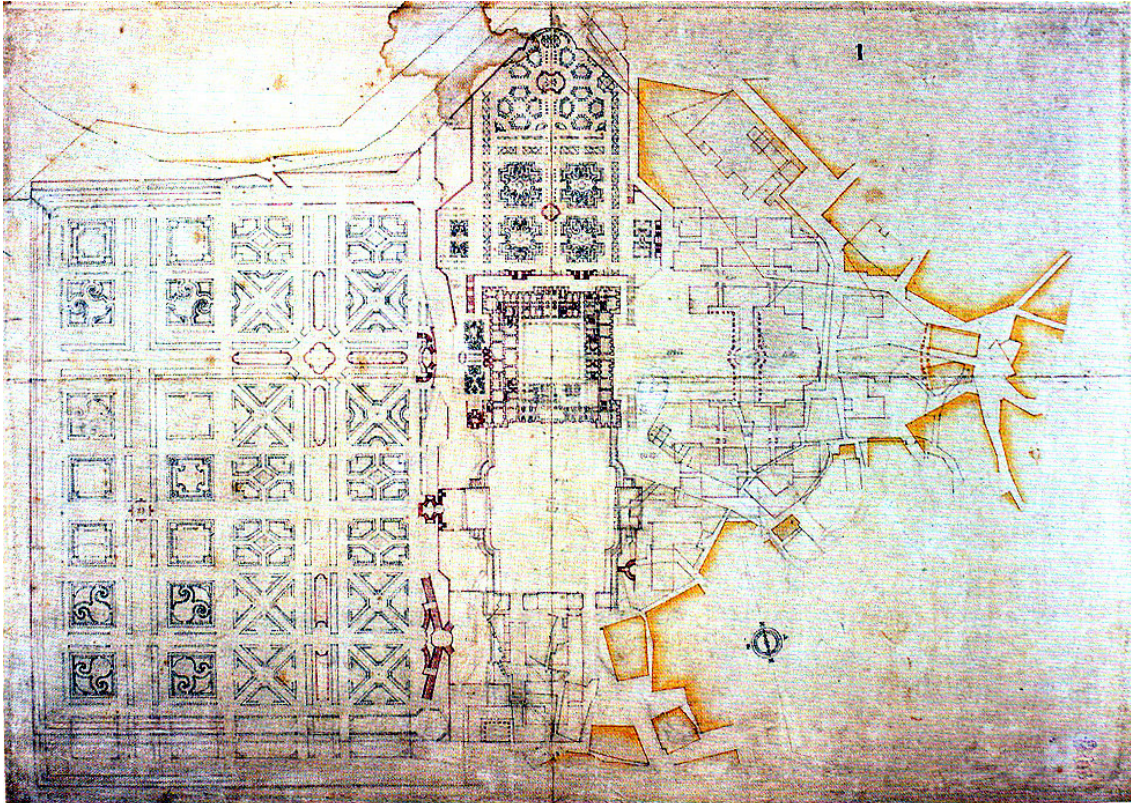
nueve cuadros ortogonales divididos en figuras geométricas y una fuente en el cuadro central; en el otro extremo, se localizan una exedra y habitaciones de verdor con un estanque en el eje principal; escaleras laterales comunican con unos estrechos espacios, pasillos de comunicación secundaria que separan el jardín de la Encarnación, al norte, y las oficinas viejas, al sur.



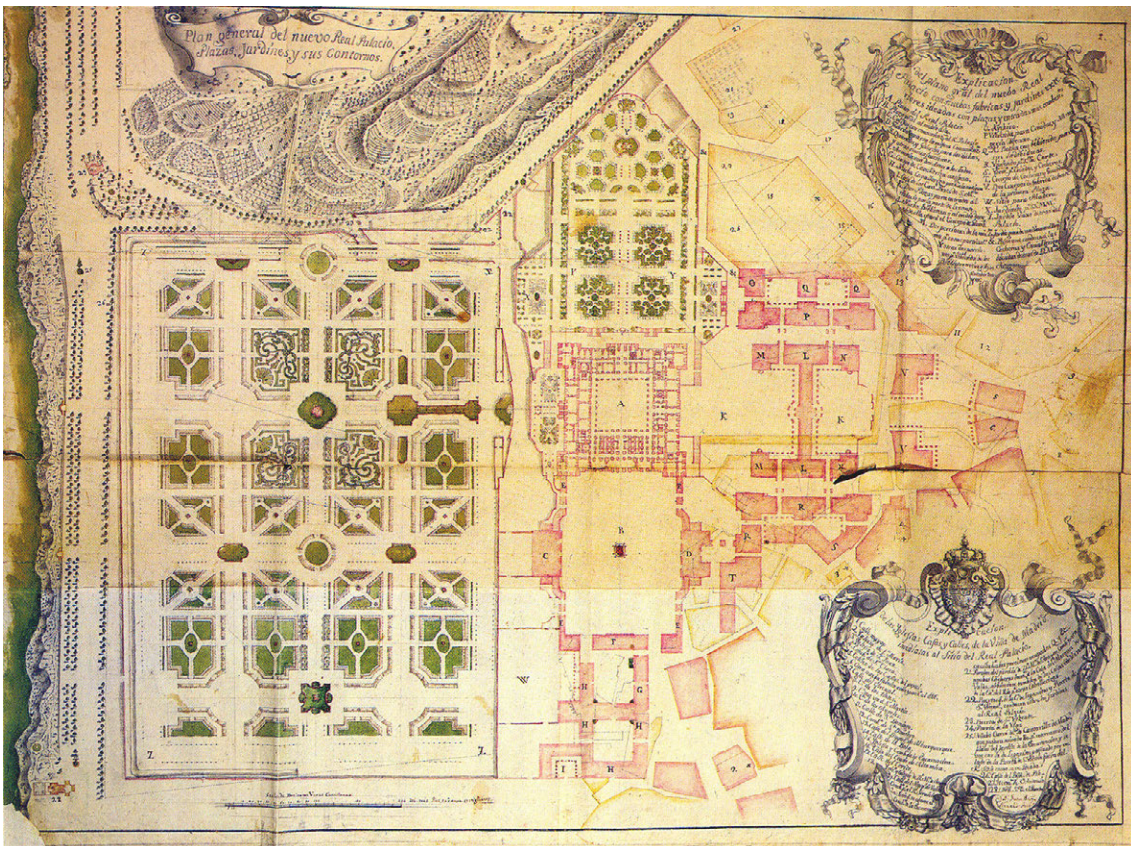
Plan general de las obras exteriores. Juan Bautista Sacchetti, 1738 (esquema de F. J. de la Plaza). *Archivo General de Palacio, planos 12*

En el otro extremo, al oeste, se sucede otro jardín alargado dividido en dos partes: una en posición simétrica a la del parterre anterior, que se introduce como un mirador sobre el parque inferior, con otro pequeño parterre rodeado de vegetación en altura y salas recortadas en los espacios residuales; y otra en el eje transversal del palacio, al que se accede mediante una escalera doble y se compone de un parterre radial con cuatro cuadros y estanque central, con gran escalinata norte que comunica con el jardín anterior. Ambos están elevados sobre el Campo del Moro y al sur del segundo se halla la salida a la rampa que, en forma de curva, descendía hacia el Manzanares, en cuyo muro de contención diseñaba Sacchetti una fuente adosada y estancias recortadas en la vegetación.

En este primer trazado de Sacchetti no se introduce el diseño del Campo del Moro, pero en los siguientes⁴⁰ se plantea la organización de toda esta zona, parte primordial del conjunto, así como se elimina el jardín situado en la antigua Huerta de la Priora, que se convierte en dependencias del Palacio con plaza y acceso monumental, dejando libre toda la fachada oriental del edificio, pero manteniendo dos pequeños recintos simétricos en la base del jardín norte (también hay una segunda variación en ésta al desarrollarse el extremo en punta). Sacchetti traza en el parque una dilatada malla ortogonal compuesta por 28 compartimentos –cuadrados y rectángulos– con una fuerte jerarquización viaria: el palacio genera un gran eje asimétrico, pues la distancia hacia el sur casi triplicaba la norte, con escaleras monumentales de acceso y amplio paseo flanqueado por galerías vegetales⁴¹ y elementos acuáticos lineales que forman una cruz con el paseo transversal, en cuya intersección se organiza un gran estanque; otro extenso paseo transversal, más cerca del río Manzanares, se bordea exclusivamente con las bandas vegetales. Paralelas al



Plan general de las obras exteriores y jardines. Juan Bautista Sacchetti, 1738. Archivo General de Palacio, plano 15



Planta general del Palacio y su entorno, según los proyectos de Sacchetti de 1738. G. B. Novello, s. f. Biblioteca Marciana, Venecia

eje del palacio se organizan, buscando la simetría, dos calles más –de ancho algo mayor que las secundarias- con amplias escaleras que conectan, la más cercana al Palacio, con la plaza de la Armería y, la segunda, con las edificaciones anejas situadas al sur. El dibujo de los cuadros no refleja su carácter, pues se plantean como bosquetes⁴² con sencillos dibujos vegetales.

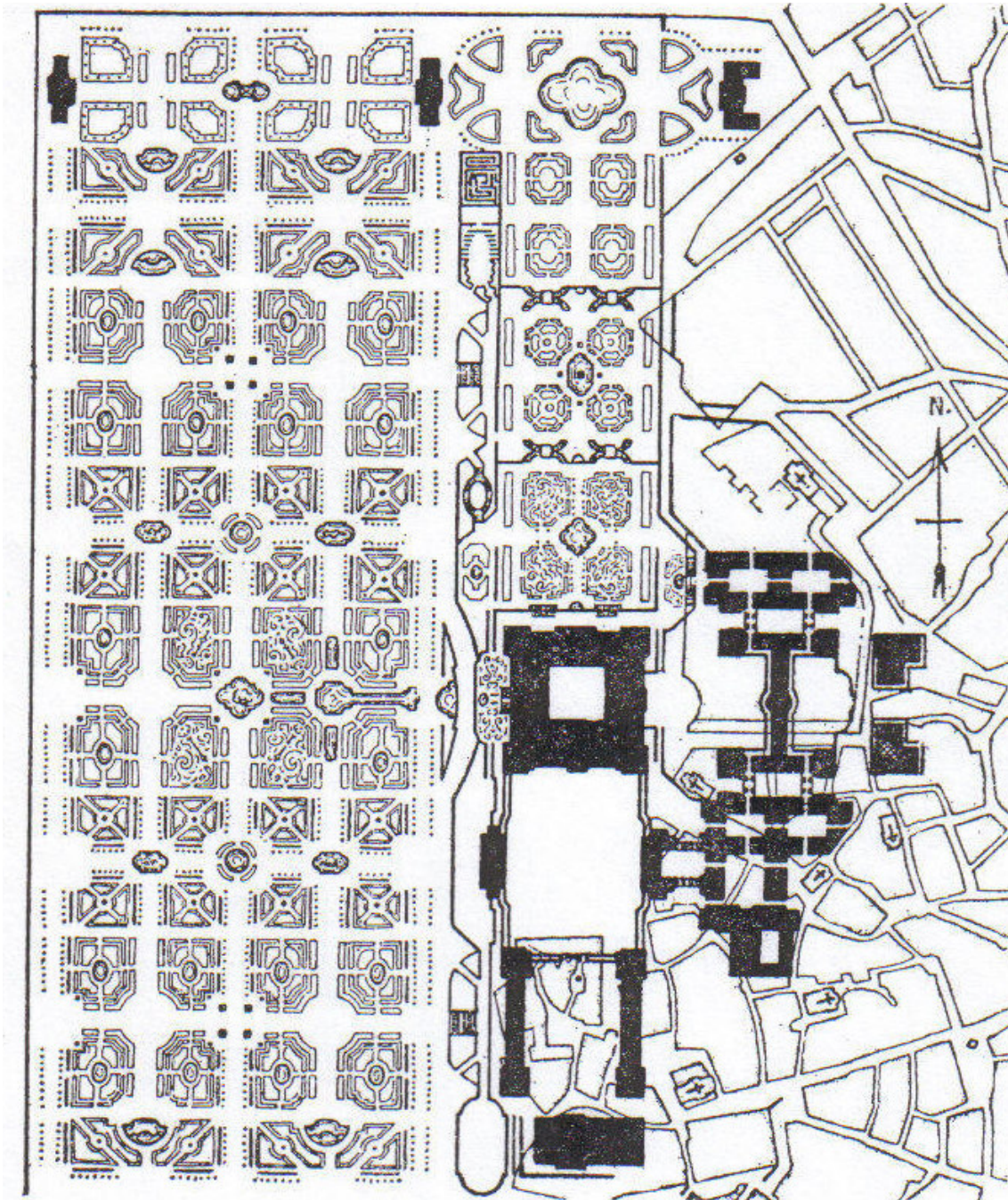
En la copia de Novello realizada hacia 1750⁴³ de otro proyecto de Sacchetti, el trazado del Campo del Moro difiere sustancialmente: la cuadrícula se mantiene, como el número de cuadros, pero éstos varían ampliamente de forma y condición, como sucede con el viario principal; así, se plantean tres grandes avenidas según el eje del palacio, el este-oeste, y otras tres transversales, aparte de los cuatro paseos perimetrales. En el eje principal se sucede una gran fuente adosada al muro de contención, un estanque circular de donde nace una cascada⁴⁴ con varias tazas que culmina en otra pieza acuática con las esquinas recortadas formando una cruz y dos estanques alargados perpendiculares, como en el proyecto anterior, situados en el cruce de la primera calle transversal, además de otro gran estanque polilobulado en la siguiente intersección con el segundo paseo. En la amplia vía sur paralela a la principal se introducen otros tres estanques y en la última uno centrado polilobulado de gran tamaño. Como remate norte de las tres avenidas transversales se introducen otros tantos elementos acuáticos.

Los cuadros, como se ha comentado, presentan gran variedad: un gran parterre de cuatro compartimentos centra el paseo principal, bajo el palacio, y se rodea completamente por 12 bosquetes con estancias interiores, algunas con piezas de agua. Este elemento con 16 cuadros se separa del resto del jardín mediante la segunda avenida paralela a la principal, tras la cual se suceden otros ocho bosquetes –los cuatro primeros son simétricos a los dispuestos en el lateral norte del paseo- y, tras la tercera vía, y debido al amplio desarrollo del paseo perimetral meridional, unos bosquetes seccionados rematan toscamente el jardín por el sur. El resultado es una jerarquización más potente de la malla y una mayor simetría aparente, ya que los bosquetes perimetrales ocultan visualmente a los situados más al sur.

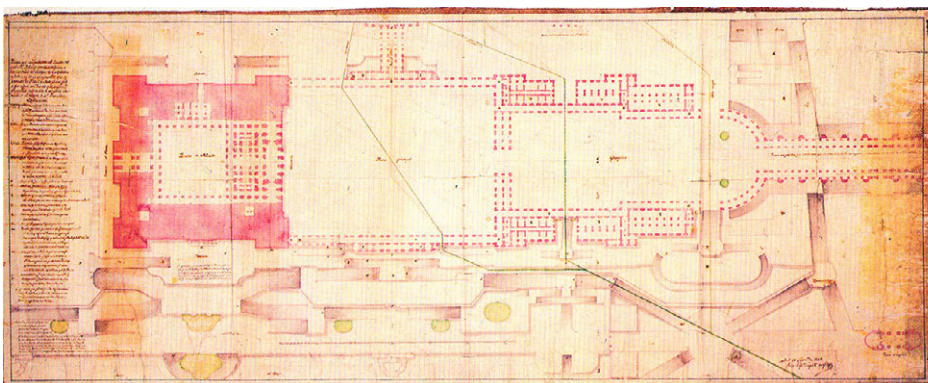
El Jardín del Norte se mantiene prácticamente igual, pero, al eliminarse la Huerta de la Priora, se simplifica el parterre oriental de conexión. En este ámbito organiza el arquitecto un espacio de articulación del Palacio, las oficinas y la ciudad.

En el plano de Sacchetti que calca Jürgens⁴⁵, el arquitecto amplía el parque hacia el norte y el sur para disponer el Palacio en posición centrada y simétrica, lo que supone desviar la Cuesta de San Vicente, una de las entradas naturales de la villa, y realizar grandes trabajos de desmonte para introducirse en los terrenos del Príncipe Pío, así como reorganizar los edificios meridionales de la Armería, que llegaron a incluir una catedral. El desarrollo septentrional obliga a aumentar el Jardín del Norte, que se convierte en una estrecha franja dividida en tres terrazas comunicadas por dobles escaleras⁴⁶.

La malla ortogonal del proyecto precedente se mantiene y se prolonga hacia el norte y el sur hasta alcanzar 16 calles paralelas al eje del Palacio y cinco



Plan general de obras exteriores y jardines, según Otto Jürgens, copiada de J. B. Sacchetti, 1738. JÜRGENS, O., <<G. B. Sacchettis umbestaltungspläne für die Umgebung des königlichen Schlosses in Madrid>>, en *Mitteilungen aus Spanien*, I, 1918, pp. 331-334



Proyecto de las obras exteriores de Palacio. Juan Bautista. Sacchetti, 1757. *Archivo General de Palacio*, plano 8

transversales, paralelas al río contando las perimetrales, con 60 cuadros y unas dimensiones de más de 1.000 m por unos 275 de anchura: como en el eje principal, con análogos elementos que en el plano de Novello, se constituyen en el resto de las vías paralelas plazas circulares y cuadradas en las intersecciones preferentes, con fuentes y esculturas, así como rampas y escaleras para bajar desde el nivel del Palacio; en las calles transversales se trasladan y doblan los elementos acuáticos que rematan las perspectivas; en el extremo septentrional del jardín se une la terraza inferior del jardín norte con un gran eje paralelo al principal y de mayor longitud –800 m-, pues sobrepasa los límites orientales del conjunto, que se compone de forma independiente con tres pabellones y un gran elemento acuático en el cruce con el eje del Palacio y en el Jardín del Norte.

De la misma manera, Sacchetti obtiene el máximo provecho en el diseño de los cuadros: se mantienen los parterres de bordado en el eje principal y los restantes forman cruces de San Andrés o simples cruceros con salas interiores; en el Jardín del Norte tres parterres se suceden, uno por terraza, con cuatro piezas de bordado y estanque central en el más cercano al palacio y galerías de árboles laterales; un parterre segundo con idénticas galerías y cuatro cuadros tiene dibujos menos elaborados y otra pieza acuática en el cruce de caminos, y, en la tercera terraza, añade otros tantos cuadros de trazado más sencillo, presumiblemente ya con tratamiento de bosque, y un importante elemento acuático final que, a su vez, forma parte del desarrollo transversal del eje septentrional de grandes dimensiones ya descrito, con dos juegos de cuadros laterales y los pabellones, ordenación que proporciona unidad a este conjunto. Un pequeño laberinto y un teatro vegetal se introducen en el desnivel entre estas terrazas septentrionales y el parque occidental.

Los proyectos de Sacchetti para el Palacio Real Nuevo y su entorno se benefician de la unidad que proporciona al conjunto la identidad del arquitecto en la autoría del edificio y de su exterior, hecho que no sucede en las actuaciones posteriores⁴⁷: existe, obviamente, un entendimiento del contexto de la residencia real que responde a unos principios comunes con el trazado de ésta; a la postre y a pesar de no ser ejecutada, la propuesta de Sacchetti se retoma continuamente en las soluciones posteriores y en la situación actual⁴⁸. El arquitecto deja fijados en sus proyectos los principios estructurantes del conjunto, desde los sistemas de contención hasta el entramado compositivo, que sirvieron de base a los siguientes autores que trabajaron para el Parque del Palacio Real Nuevo⁴⁹.

La ordenación urbanística planteada por el arquitecto desde su segundo proyecto está encaminada hacia la resolución de dos cuestiones: la integración del Palacio Real y su entorno con la villa de Madrid por oriente al romper el tradicional aislamiento del conjunto -abierto hacia el sur⁵⁰ desde época de Felipe II mediante una articulación quebrada, típicamente hispana, a través de la plaza de la Armería y la calle Mayor-; y la concepción de un verdadero barrio áulico que albergara las dependencias del Palacio Real, conjunto trazado unitariamente y en conexión con Madrid y los diferentes Sitios Reales. Así, la definición del perímetro y la disposición del eje principal, la situación del Jardín del Norte, la desaparición de la Huerta de la Piora para organizar un gran

espacio público hacia oriente y la persistencia de la plaza de la Armería e introducción de la catedral al sur son propuestas del proyecto original de Sacchetti que se han llegado a realizar, algunas de ellas en los últimos años y a pesar de su exclusión de los proyectos de Francisco Sabatini durante el reinado de Carlos III. El nuevo edificio se plantea por Sacchetti inserto en su entorno, de tal forma que su organización arquitectónica se proyecta de forma indisoluble con la de su exterior y de aquí su imponente presencia volumétrica de potentes valores plásticos⁵¹.

En la composición del entorno del Palacio Real Nuevo de Madrid predominan dos direcciones principales que constituyen los ejes perpendiculares de organización de la nueva edificación: el este-oeste, que es el del desarrollo de los jardines y conexión directa con la ciudad, y el norte-sur, que es el del conjunto principal de acceso por la plaza de la Armería, palacio y parterres.

El primer eje permite la articulación del palacio con el parque y con la ciudad; en su parte oriental es prácticamente horizontal para, una vez traspasada la edificación, caer en una fuerte pendiente, un barranco, y, ya en el nivel inferior y en suave ladera, alcanzar el río Manzanares. Esta peculiaridad topográfica es la razón principal de la tradicional dificultad de trazado de esta zona. Al constituir la línea de máxima pendiente, este elemento axial se convertirá con Sacchetti, a pesar de su posición asimétrica, en el factor de cohesión de los elementos destinados a una disposición yuxtapuesta y discontinua producida por el terreno. Este hecho es el que obliga, ya desde el anterior Alcázar, a componer la residencia real siguiendo la dirección perpendicular, subsidiaria si el desnivel hubiera sido menor.

La primitiva ordenación del Alcázar se impone debido a esta dificultad topográfica y a la peculiar disposición de las propiedades reales: el palacio se ve rodeado por tres espacios libres propios para ajardinar, al este, al norte y al oeste, con la plaza de la Armería al sur, que es el ámbito que le permite su articulación con la ciudad. Por lo tanto, se constituye el eje norte-sur como el principal, a pesar de que el desarrollo natural del jardín y, posteriormente, la conexión con Madrid⁵² se establece a través del perpendicular, el este-oeste.

El eje norte-sur, con un punto topográficamente álgido en la residencia real y la plaza de la Armería, cae hacia la calle de Segovia al sur y al arroyo de Leganitos al norte, dos de los accesos principales al casco urbano. La segunda pendiente se soluciona con un amplio parterre, el Jardín del Norte, de proporciones acompasadas con el palacio y rematado en una exedra final que se adapta al camino de subida, hoy Cuesta de San Vicente; en el sector meridional, asimismo en el mismo eje y de cuidado trazado equilibrado con la edificación y el jardín posterior, regulariza Sacchetti la plaza de la Armería y la cierra con dependencias de la corona e incluso, en uno de los proyectos finales, con la catedral de Madrid, cuyo acceso principal se gira al este para propiciar el acceso desde Madrid al templo.

De hecho, los Jardines del Norte siempre han tenido una mayor atención compositiva⁵³ al ser más accesibles al palacio y, por tanto, susceptibles de ser más usados por la familia real –enfaticado con Fernando VI, que planteó

trasladarse a los cuartos de la zona norte del nuevo Palacio, aún inacabado-, mientras que los jardines occidentales, los denominados en la actualidad Campo del Moro, corresponderían más al carácter de parque, con bosquetes, que era el que había tenido hasta el momento, dada la imposibilidad física de conexión con la residencia⁵⁴. Aún así, los jardines septentrionales presentan dos inconvenientes, aunque menos importantes que los de los occidentales: la orientación -aunque tanto en el antiguo Alcázar como en la Casa de Campo, probablemente por las vistas, los jardines se extienden al norte-, que no es la más adecuada para el desarrollo de un jardín de cuadros, y la falta de conexión entre la residencia y este espacio pues, además de interponerse la capilla, no incluye ningún espacio abierto, galería o *loggja* al jardín.

La importancia del eje norte-sur, favorecido por la imposibilidad de articulación física del palacio con el parque inferior se atenúa, no obstante, por la desaparición del Huerto de la Priora y la organización de una gran plaza pública en esa dirección. En todo caso, dicho eje prepondera sobre el perpendicular⁵⁵, pero su fuerza se relativiza por la caída natural del terreno, la mayor longitud del este-oeste y, por otro lado, la importancia que presenta otro eje paralelo hacia el oeste, el del parque, que, además, es más largo que el transversal -hacia el norte no existen más ejes paralelos, pues el trazado de la Cuesta de San Vicente impide organizar una bajada en esta parte, aunque el arquitecto turinés marca la simetría respecto al eje meridional mediante el despliegue hacia el parque de un mirador intermedio cuyas formas curvas acompañan a toda la cornisa, jugando con las diagonales de las rampas y cuadros-.

La falla topográfica que supone el barranco entre los elementos dispuestos según el eje norte-sur en la cota superior -Jardín del Norte, Palacio Real Nuevo, plaza de la Armería y dependencias- y el parque inferior, atados, eso sí, por el eje perpendicular, y las diferencias de longitudes de cada elemento producen un deslizamiento en planta entre ambas plataformas que el arquitecto intenta solucionar ampliando las construcciones secundarias hacia el sur para, al menos, igualar este límite; dicho deslizamiento -al norte sobresale el Jardín del Norte y al sur el Campo del Moro- produce, sin duda, uno de los principales problemas de concierto compositivo del conjunto, solucionado por ampliación en ambos sentidos en el proyecto copiado por Jürgens.

Además, el equilibrio, tan difícil por otra parte, entre ambos ejes perpendiculares, se pretende asimismo solventar en esta propuesta publicada por Jürgens, donde el parque se amplía hacia el norte y el sur para centrar el palacio. Proyecto ambicioso pero de delicada ejecución, supone la consecución de un ideal presente en toda la historia de la jardinería clásica, y especialmente destacada en la francesa y prolongada en el Barroco, donde la residencia constituye el elemento principal de la ordenación del jardín y, por tanto, su disposición es siempre simétrica, centrada y coaxial respecto a los espacios abiertos exteriores.

El proyecto en su desarrollo norte corrige, además de la centralidad del palacio respecto al parque⁵⁶ -aunque no de forma exacta-, dicho deslizamiento en planta de los dos niveles independientes, que al mismo tiempo se articulan en

el eje común septentrional, uno de los aciertos del proyecto. Sacchetti cierra la composición con un gran eje en cierta medida autónomo, aunque imbricado en la malla ortogonal del parque, que, por un lado, forma parte de la extensión del mismo, con exacta geometría modular, pero, a su vez, en su parte oriental, constituye el remate septentrional del gran eje del palacio, el principal del conjunto -el norte-sur-, que imbrica desde la catedral hasta las tres terrazas sucesivas del Jardín del Norte; asimismo, al introducir tres edificios en dicho eje, compensa el excesivo peso de las edificaciones en la parte sur.

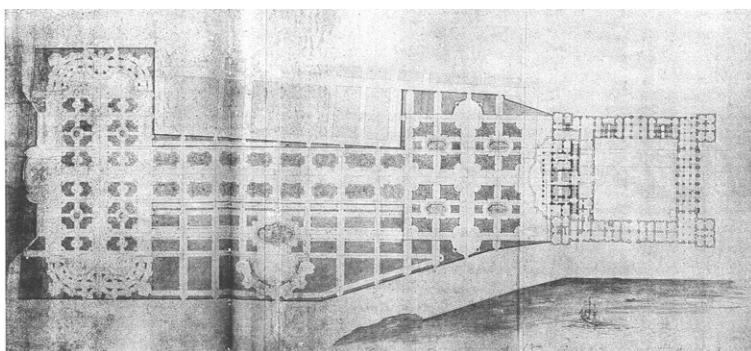
Por otro lado, la conexión entre ambos planos, organizada perfectamente ya en los proyectos anteriores, cobra más fuerza en este proyecto, pues la estrecha franja del barranco se convierte en una gran pieza de articulación vertical entre dichos niveles, para diluirse, como ya se ha dicho, en el eje final septentrional, donde la cota es similar. Si bien la ambigüedad de la jerarquización de ambos ejes perpendiculares se mantiene al crecer aún más el de dirección norte-sur y disponer la catedral en la parte meridional, lo que acentúa la significación de la plaza de la Armería y del acceso principal del palacio, en cambio cobra importancia el desarrollo de las plazas de acceso por la parte de levante, ya planteadas de forma análoga en el plano de Novello y en el de diciembre de 1738. Al formar el perímetro ahora una figura rectangular, con dos añadidos orientales, se entienden y organizan los dos planos como lo que realmente son: dos plataformas provenientes de la ordenación en superficies horizontales de una ladera en una ordenación de jardín de terrazas.

Tan amplia extensión de una retícula ortogonal, también empleada en el Jardín del Norte, aunque pueda parecer iterativa⁵⁷ en su persistencia, en realidad constituye, como se ve en el plano de Novello, además de agrupaciones de cuatro cuadros formando un elemento superior⁵⁸, una serie de bosquetes rodeando a un tema central de cuatro cuadros bajos que, a pesar de los dibujos, tiene una concepción más italiana que francesa. Entonces, en los proyectos reducidos, Sacchetti crea un gran bosquete con una pieza intermedia de parterre que se imbrica con el palacio mediante un juego acuático. El desligamiento de este elemento de la arquitectura que lo propicia permite al arquitecto introducir un tema anticlásico: un parterre independiente de la residencia real⁵⁹. La parte meridional, por otro lado es otro amplio bosquete desarrollo del anterior.

Además, la amplia superficie reticulada se especifica mediante la jerarquización de las calles de ancho variable, introducción de plazas en los encuentros, disposición de fondos perspectivos y articulación, al menos visual, con los elementos arquitectónicos a los que sirven.

La procedencia francesa de los proyectos de Sacchetti⁶⁰ se reduce a poco más que la coincidencia del dibujo de algunos bosquetes, que derivan del tratado *La théorie et la pratique du jardinage...* de Dezallier d'Argenville, pues la concurrencia con este autor o La Granja de San Ildefonso en la utilización de una malla ortogonal para la ordenación del jardín, frente al armazón estructural⁶¹ que emplea Le Nôtre en sus jardines, proviene de una herramienta de extensión en los jardines llanos de clara tradición italiana; precisamente, este es el origen de la línea francesa de utilización de esta retícula regular en

un país donde el terreno tiene tendencia a las pendientes reducidas. El entramado ortogonal es el trazado que recuperó Le Nôtre en las Tullerías, aunque con variaciones; este jardín presenta similitudes importantes con el del Palacio Real Nuevo de Madrid, pues, además de servir a una residencia real, ambos se encuentran en un medio urbano y con unos límites prefijados e irrenunciables –uno de ellos, en los dos, un río-, lo que impediría tanto en Madrid como en París la creación de un gran jardín a la francesa, y de ahí la sustitución del armazón estructural que permitiera conectar gradualmente el palacio con el paisaje exterior por una malla homogénea que ocupa de forma precisa el terreno; asimismo, las diferencias son todavía más definitivas, pues el palacio en París se encuentra coaxial con el eje longitudinal del jardín y a la misma cota, lo que define perfectamente el trazado.



Proyecto de reforma y ampliación del Palacio Real de Messina. Filippo Juvarra, 1714. *Palacio Real de Messina*

Por añadidura, ambos entramados, los de Dezallier y Sacchetti, se extienden de manera muy diferente: frente a la gradación espacial que permite la integración del palacio, parterres, bosquetes y bosque de caza, en el francés, el italiano recurrió a este sistema de ocupación como mera herramienta de extensión, sin más implicaciones, aunque especificando las diferentes zonas según ya se ha señalado, como hiciera Juvarra en 1714 en el proyecto del Palacio Real de Messina⁶², que constituye un precedente de los planteamientos de Sacchetti, más de veinte años posteriores: una estricta malla geométrica comprende un importante número de episodios mediante la jerarquización del viario y la definición diferenciada de los ámbitos creados.

Asimismo, en referencia a las concomitancias de los proyectos de Sacchetti con el tratado de Dezallier, en los cinco modelos regulares de jardines que presenta este autor⁶³ muestra varios parterres laterales con gran desarrollo de jardines frente al palacio, aunque sólo el tercero es asimétrico, como sucede en el Campo del Moro⁶⁴.

En La Granja, obra referente de la arquitectura de jardines del momento en España, también se utiliza una malla regular ortogonal, pero la integración entre arquitectura y naturaleza proviene del modo francés, aunque con matices⁶⁵.

Además, en el Jardín del Norte⁶⁶, como ya hiciera Le Nôtre en el parterre de la *Orangerie* en el Gran Trián⁶⁷, Sacchetti cierra el recinto con galerías arboladas, de tal forma que se ve limitado espacialmente y sólo una apertura

principal en el eje permite la continuidad del jardín, que se cierra, de nuevo, mediante la exedra y mirador final, con reminiscencias de parterre *de ville* más que como desarrollo francés clásico donde se aprovecharían las vistas, que el arquitecto podría haber creado en esta dirección, aunque sólo en parte, por las reducidas dimensiones.

Por otro lado, esta integración entre arquitectura y naturaleza conseguida ya en el jardín renacentista italiano y desarrollada tan ampliamente en la obra de Le Nôtre, no tiene lugar en el Palacio Real Nuevo de Madrid⁶⁸, pues es imposible ordenar y articular los parterres, bosquetes y bosque de caza con el palacio y su acceso, aunque se organizan, como sucede en el siglo XVI, dos gradaciones parciales apoyadas en los dos ejes principales: plaza de la Armería, palacio y parterres, en el eje norte-sur, y palacio, bosquete con parterre central y elemento acuático, en el este-oeste.

Se ha señalado⁶⁹ un paralelismo entre el trazado del proyecto de 1737 -donde no se representa el Campo del Moro- y las teorías de Blondel según las expresa Ingrid Dennerlein en su libro *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*⁷⁰: Blondel evita la claridad de los esquemas clásicos e introduce en sus jardines unos complejos entramados formados por avenidas cruzadas que vinculan los parterres con los bosquetes y consiguen una <<organización máxima del jardín>> y una <<sensación de laberinto>>.

4.1.2.3. Últimos proyectos de Sacchetti y Ventura Rodríguez promovidos por Fernando VI

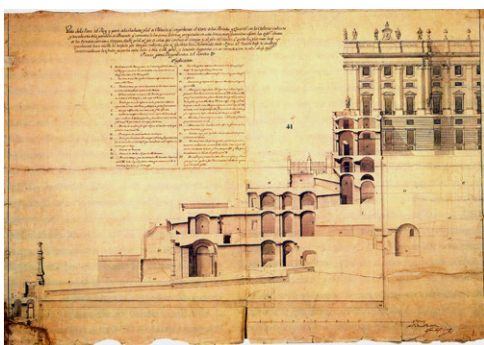
Sacchetti planteó en 1757 en la parte sur del palacio una nueva sucesión de plazas y edificios monumentales que se prolongaban a través de un viaducto, así como un nuevo sistema de accesos al parque y en la cuesta de la Vega; en dichas bajadas, salvaba el fuerte desnivel mediante murallones que albergaron las rampas abovedadas y la Gruta Grande, alterados posteriormente por Sabatini⁷¹. Esta propuesta formaba parte de un concurso frente a su discípulo Ventura Rodríguez.

El proyecto del arquitecto español posee similares elementos de descenso al parque y propone en los ejes laterales un desarrollo mayor de las escaleras adosadas al muro de contención. El parque vuelve a adoptar su tamaño mayor, como muestran los magníficos alzados y la <<Planta general de las obras exteriores>>, de tal forma que el palacio reaparece en posición centrada.

Sin que sea posible conocer la disposición de todo el Campo del Moro, pues no se representa por completo al no ser exigido en el concurso convocado, el proyecto de Ventura Rodríguez parece adoptar un nuevo concepto: el recinto del parque se organiza mediante una malla ortogonal de cuadros bajos – parterres, en realidad-, sin introducir bosquetes.

Mantiene el arquitecto el Jardín del Norte con sus parterres acompañados lateralmente por hileras de árboles; consiste en primer lugar en dos grandes piezas de bordado con una fuente en el camino central, formalizada como la

realizada por el mismo autor para el Salón del Prado denominada de Apolo, con cuatro tazas formando una cruz; sitúa detrás otro parterre con otros dos cuadros, pero de césped y dibujo geométrico acompañado de un estanque central circular, y luego un elemento final de remate compuesto de seis piezas de parterre de bordado, simétricas tres a tres, con una mayor, la primera, que aloja un pequeño estanque. Tras este grupo terminal se localiza una escultura⁷² flanqueada por dos escaleras curvas, desde las cuales se asciende a un paseo elevado que cierra dicho ámbito, con un mirador hacia el norte formalizado con un templete cupulado abierto sobre las rampas de bajada desde la parte este. Un estrecho pasillo que nace de la plaza oriental de palacio alcanza esta zona, simétrico a otro occidental que se inicia en las terrazas del talud hacia el parque.

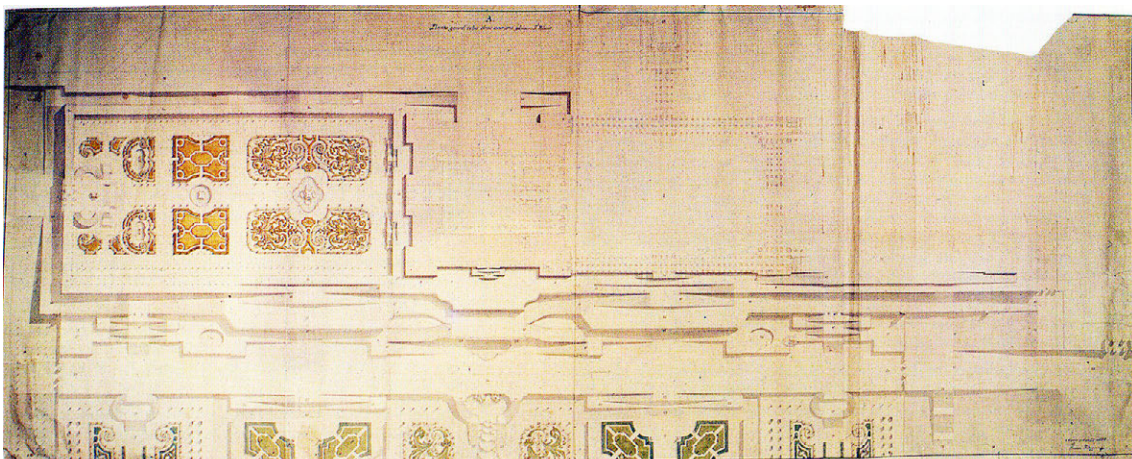


Sección transversal de las bajadas al Parque. Juan Bautista Sacchetti, 1757 . *Archivo General de Palacio, plano 85*

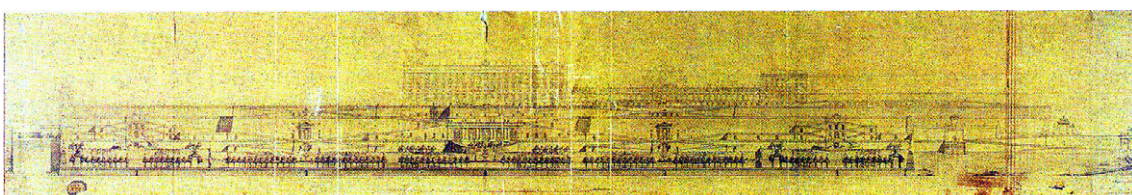
En el eje transversal del estanque primero y preferente se desarrollan unas rampas que se duplican hacia el norte y el sur, de tal forma que las últimas coinciden con las principales del palacio y las anteriores forman unas impresionantes escalinatas simétricas con grutas, con otra idéntica en la parte meridional. Las tres escaleras se recogen en una gran plataforma que presenta, a su vez, cinco bajadas al parque: la central, con doble escalera curva que limita un estanque adosado al muro del que nace una cascada posterior con varias tazas, cuyo nacimiento se encuentra en la terraza anterior, en el muro de contención, con magnífica sala de portada columnada; las dos laterales simétricas contienen amplias rampas plegadas y las extremas una escalera semicircular que encierra un conjunto escultórico y tramo recto final.

Todas ellas forman las cinco vías principales del jardín: el eje central, con la cascada y magníficos parterres de bordado separados por el elemento acuático; las calles laterales, con sencillos parterres a la inglesa, parejos a los del Jardín del Norte, y las extremas, con sendos parterres de bordado, de trazado más simple que el principal, acompañados de avenidas arboladas laterales y platabandas centrales. El desarrollo inferior se desconoce, aunque por los alzados de Rodríguez se descubren paseos arbolados perimetrales, la ausencia de bosquetes y la introducción de una fuente con surtidor como remate de la cascada central.

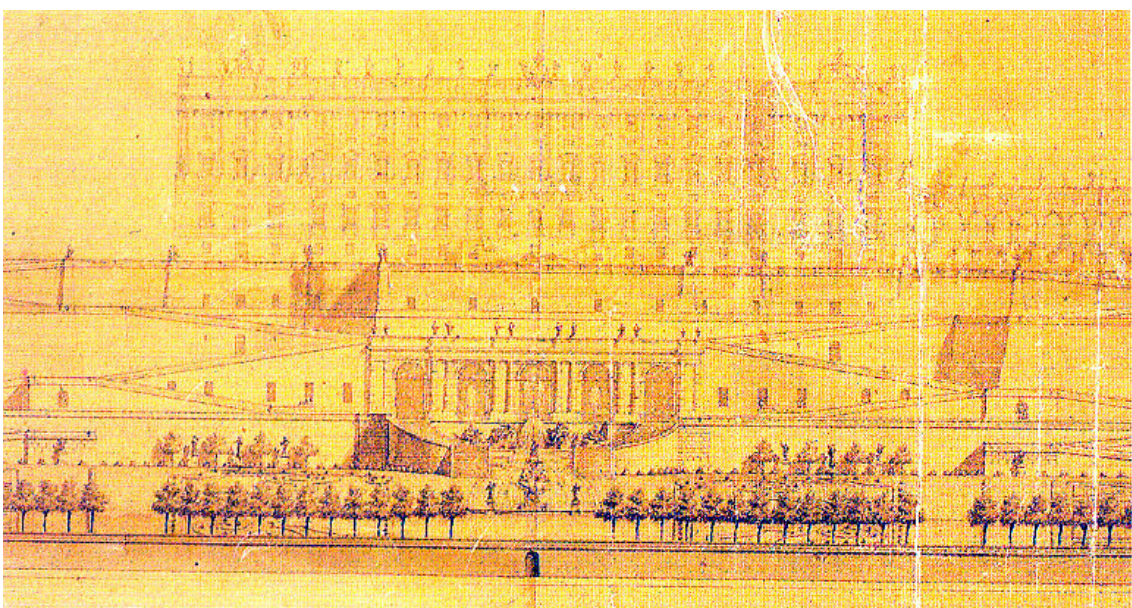
Ventura Rodríguez, que trabajaba bajo las órdenes de Sacchetti, preservó con buen tino la magnífica ordenación de conjunto y la conexión con la villa de Madrid, aunque introdujo variaciones en el sector sur y en los jardines.



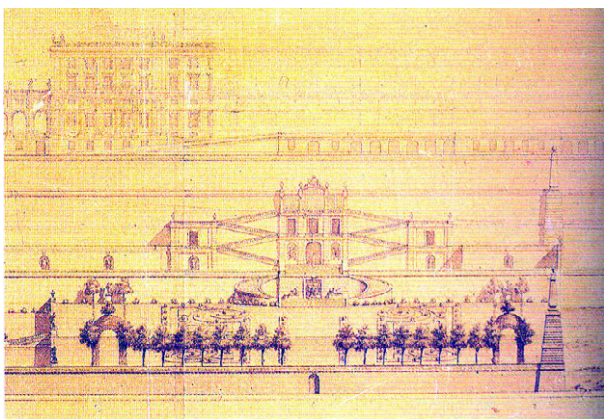
Planta general de las obras exteriores. Ventura Rodríguez, 1758. *Archivo General de Palacio*, planos 1.176



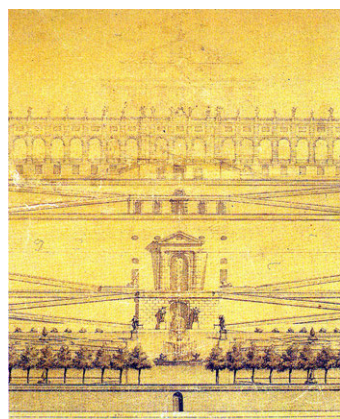
Alzado occidental del Palacio Nuevo y jardines. Ventura Rodríguez, 1758. *Archivo General de Palacio*, planos 5.959



Detalle del anterior



Detalles del plano superior



La belleza de los dibujos de los parterres de Ventura Rodríguez ha entusiasmado a la crítica que los ha analizado. Así, para Durán⁷³, estos jardines de Ventura Rodríguez son <<interesantísimos>> y el trazado de los parterres <<es de una jugosidad y elegancia insospechadas, si se comparan con los que antes había diseñado Saqueti...>>. Según este autor, el diseño << puede competir en belleza con las mejores creaciones de los discípulos de Le Nôtre >> y, aunque francés en el trazado general e italiano en la suntuosidad del conjunto, encuentra un cierto toque español en el dibujo barroco de los parterres, por otro lado, muy propio de la arquitectura de Ventura Rodríguez. Asimismo, Carmen Añón⁷⁴ señala el << marcado acento español en todo el diseño de acentuado barroquismo muy de acuerdo con el tono de su obra >>. Plaza⁷⁵ lo estima deudor de los proyectos de Sacchetti y de los jardineros franceses pero con la división geométrica de los de Boutelou, autor con el cual también lo relaciona Aurora Rabanal⁷⁶. Virginia Tovar⁷⁷, asimismo, considera a Rodríguez un eficaz colaborador de Sacchetti.

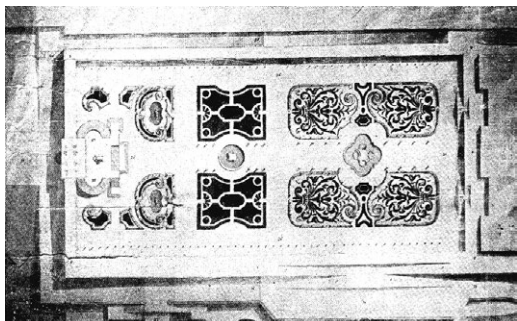
Realmente, la concepción del proyecto de Rodríguez es nueva, pues el arquitecto está utilizando un esquema diferente al organizar el conjunto: si bien mantiene el jardín septentrional con sus parterres y su delimitación física – arbolado y paseo elevado, como en las Tullerías o en el proyecto de la plataforma inferior de Garnier de L Isle-, el parque lo considera como un gran jardín ornamental que acompaña a una espléndida fachada monumental que no se circunscribe al palacio, como en el resto de los jardines, sino que se extiende a todo el murallón de contención, hecho reflejado en sus alzados. Este elemento, con los tres sistemas de escaleras dobles adosadas al muro de contención, su amplio desarrollo y el palacio dispuesto sobre él, rememora la configuración de otra obra de Ventura Rodríguez, el palacio de Boadilla.

Aunque el tamaño es excesivo y no consigue enmarcar las vistas desde el palacio y hacia él, se puede entender el planteamiento teórico de don Ventura: el edificio se manifiesta, evidentemente, con el eje principal, pero el importante desarrollo construido de los muros de contención, escaleras y rampas, con múltiples salas y grutas, se enfatizan en su carácter arquitectónico entendidos como basamento del palacio y clímax aterrazado del jardín (como en Saint-Germaine-en-Laye) y se extienden los parterres en toda la longitud del terreno, pues el bosque o, al menos, el exterior de carácter <<selvático>>, más natural, comenzaba a los pies del jardín en el río Manzanares y se extendía por el monte de la Casa de Campo.

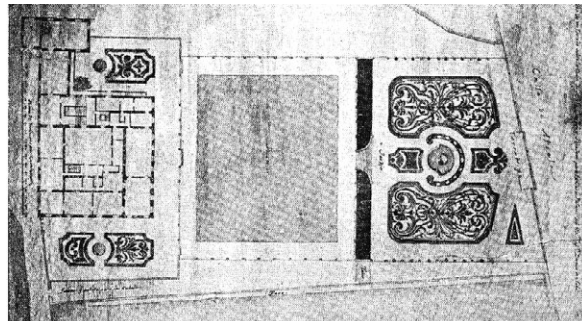
De esta manera, la integración axial es completa y la gradación entre arquitectura y naturaleza se desarrolla casi intacta -plaza oriental, palacio, parterres y bosque exterior-, a falta de un bosque ordenado, que se podría considerar sustituido por el paseo arbolado de la Virgen del Puerto y la posterior Casa de Campo.

El entramado ortogonal que utiliza Ventura Rodríguez también es original, aunque se le ha asociado al planteado por Boutelou⁷⁸: mientras el francés dispone seis cuadros con siete avenidas en el lado mayor, el español coloca cinco cuadros –divididos en dos cada uno- con seis avenidas. Así, el eje central

del trazado de Boutelou se encuentra entre dos cuadros y en el de Rodríguez el cuadro central está dividido en dos; este esquema es similar en la parte central al utilizado por Sacchetti y Garnier de L'Isle en su parque ampliado, pero con parterres en sustitución de los bosquetes.



Detalle de la planta general de las obras exteriores. Ventura Rodríguez, 1758. *Archivo General de Palacio, planos 1.176*



Jardín y picadero para el palacio de Buenavista. Ventura Rodríguez, 1770. *Museo Municipal de Madrid*

La coordinación entre el trazado del jardín septentrional y el parque no es perfecta, pues la calle lateral en el extremo norte, con sus escalinatas curvas y adosadas a los muros de contención, no tiene correspondencia con el jardín superior; aunque en la siguiente calle tampoco haya una relación directa en el recorrido, Ventura Rodríguez dispone tanto el parterre de bordado como la fuente –situada en el mismo eje- simétricos respecto a dicho elemento axial y con el mismo ancho que los parterres del parque, cualidades que no suceden en el viario paralelo septentrional, hecho sorprendente al estar la segunda parte del parterre del norte tan fragmentada.

Los dos parterres finales de mayor tamaño son análogos al elemento central del jardín del Palacio de Buenavista, trazado también por Ventura Rodríguez en 1770, así como la disposición general de dos piezas de parterre mordidas por un elemento central, como hizo en la terraza de Boadilla del Monte y repetirá dos veces en el Jardín del Norte del Palacio Real Nuevo.

A pesar del esfuerzo por adaptarse a la topografía y organizar y suavizar las bajadas al parque desde el plano superior, el Jardín del Norte lo plantea Rodríguez llano, lo que produce un inmenso paredón en el arroyo de Leganitos, de construcción inviable⁷⁹, pero gracias a esta operación consigue un plano superior continuo, de tal forma que la imagen del gran zócalo extendiéndose sobre el recinto occidental y, sobre él, el palacio centrado con el desarrollo meridional del resto de las construcciones reales constituye, sin duda, la escenografía más adecuada para un palacio real.

4.1.2.4. Proyecto de Juan de Villanueva para José I Bonaparte

El monarca José I exige en 1809 ocultar desde la fachada septentrional del Palacio Real Nuevo la vista de las Reales Caballerizas creadas por Sabatini⁸⁰. Villanueva plantea para ello la construcción de una tapia paralela a dichas

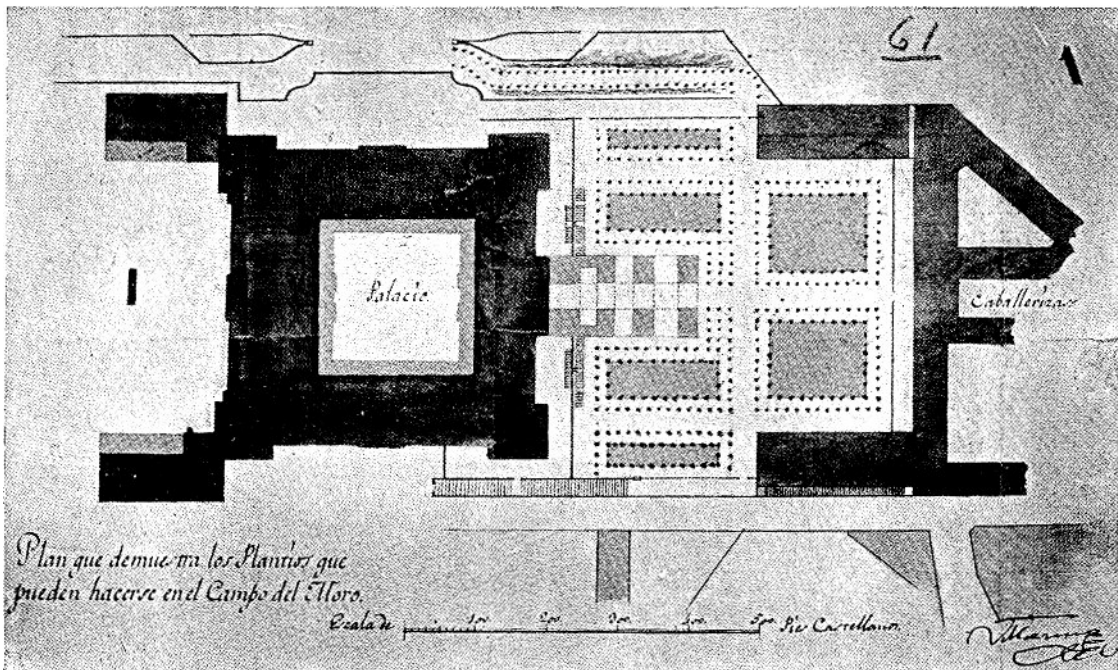
caballerizas que dejaba un paso estrecho entre los dos picaderos, completada con una serie de cuadros geométricos de plantación que responden a la simetría de dicho alzado⁸¹. El espacio es prácticamente cuadrado de no ser por los picaderos nuevo y viejo que lo flanquean en la mitad septentrional, con las caballerizas al fondo.

Se compone este ámbito de seis <<plantíos⁸²>> rodeados de dos filas de árboles que salvan las bóvedas de la ampliación de la capilla planteada por Sabatini, no terminada y terraplenada finalmente; se organiza el jardín mediante dos calles perpendiculares que corresponden, la principal, al ancho de la bóveda de la capilla y, la secundaria ortogonal, a los testeros de ambos picaderos, calle que separa dos zonas definidas: la primera, cercana al palacio y abierta hacia el parque, se divide en dos por la cimentación terraplenada y contiene cuatro de estos cuadros, estrechos y alargados, simétricos e iguales dos a dos y más anchos los centrales, que aparecen separados por una calle intermedia y amplía debido a dichas cimentaciones; donde terminan éstas, dispone Villanueva sendas arboledas con 12 ejemplares en cada lado que flanquean la calle central y ordenan los dos últimos cuadros, de tamaño doble, y encerrados en tres de sus lados por las caballerizas y picaderos. Las dos calles perimetrales que lindan con éstos, paralelas al eje principal, separan a su vez los dos grupos de pares de cuadros del primer sector.

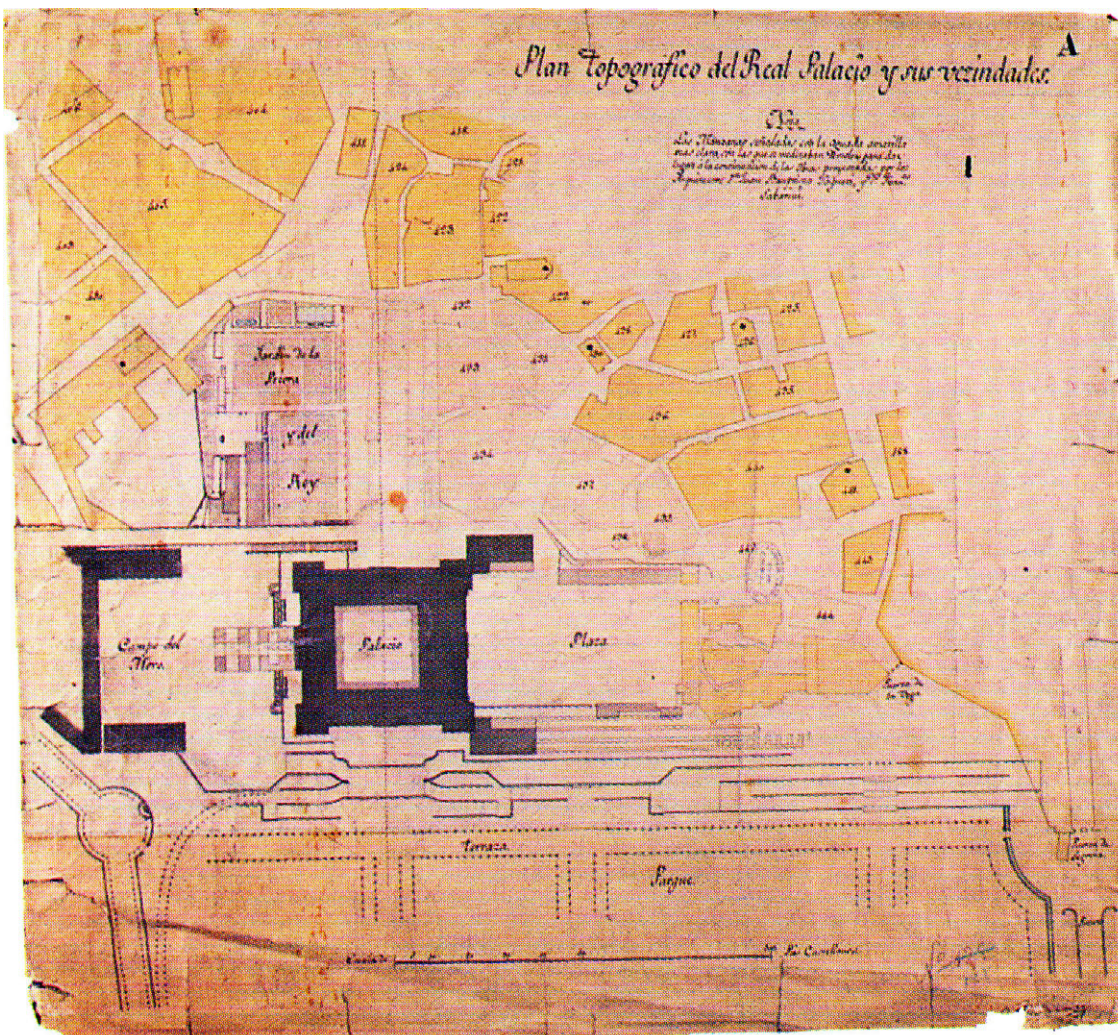
A los pies de las bajadas, en una terraza o paseo elevado, plantea una vía acompañada de cuatro o seis filas de árboles y en el parque, tras un plano inclinado como el primitivo de Sacchetti, unas calles arboladas que forman una serie de praderas y bosquecillos⁸³. Amplía hacia el sur tomando el área denominada la Tela, de tal forma que dichas vías arboladas se organizan, la primera, en el eje del palacio, otra en la gruta chica y la tercera en la puerta de la Vega. Un paseo perimetral acompaña toda la longitud de la tapia.

Al construir Sabatini las caballerizas en el extremo septentrional de la plataforma superior del conjunto del Palacio Real Nuevo se pierde la oportunidad de organizar el jardín planteado en una larga decena de proyectos, pues el arquitecto italiano no llega a ordenar este sector, que debe, además, albergar la ampliación de la capilla trazada por el mismo autor, aunque sólo se llegan a construir las cimentaciones. La falta de interés arquitectónico de las Reales Caballerizas es la razón del requerimiento de José Bonaparte de ocultar con espeso arbolado dichos edificios.

El proyecto de Juan de Villanueva fue el último de esta larga producción de propuestas⁸⁴ para el entorno de palacio en el siglo XVIII –realmente, es de comienzos del XIX- y refleja, frente a los demás, la diferencia de concepción de la organización de este espacio desde Felipe V: si este monarca y su hijo Fernando VI ordenan dicho sector como una proyección natural del palacio, con sus dificultades funcionales, pero como único ámbito al mismo nivel que la residencia real, ya Carlos III lo considera de forma residual, dedicado a dependencias subsidiarias. Así, el rey hermano de Napoleón hereda una plataforma inhóspita entre el Palacio Real y las citadas caballerizas, que, evidentemente, requiere una ordenación. Dos factores influyen en la misma: por un lado, la inclusión de un conjunto de construcciones preexistentes –

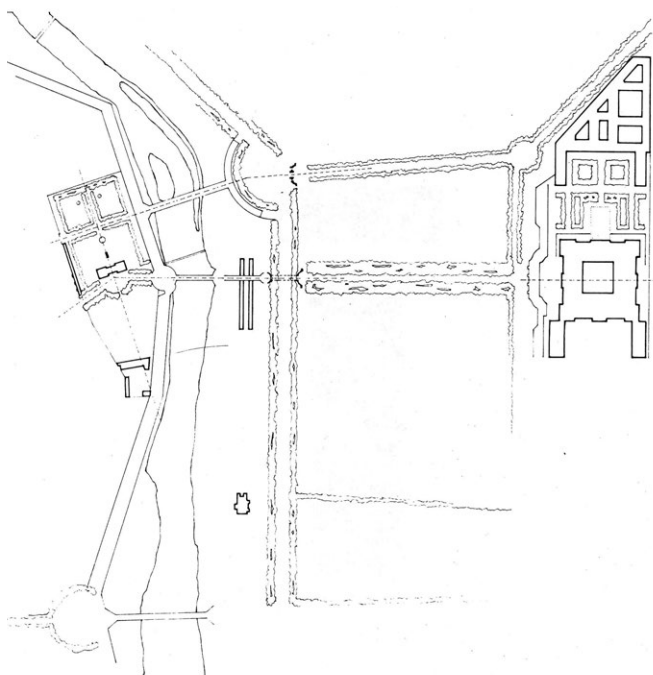


Plano de los jardines al norte del Palacio Real Nuevo. Juan de Villanueva, 1809. DURÁN, M., 1929



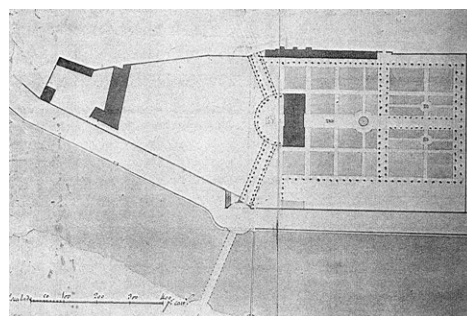
Manzanas a derribar en el entorno del Palacio. Juan de Villanueva, 1809. Archivo General de Palacio, plano 1.040

picaderos, caballerizas y cimientos de la ampliación de la capilla- y, por otro, la necesidad de comunicar transversalmente la actual calle de Bailén con las bajadas al parque.



Plano de conjunto con los proyectos de Villanueva para José I, según Pedro Moleón. MOLEÓN, P., 1988

Plan para el Jardín del Caballo en la Real Casa de Campo. Juan de Villanueva, 1810. Archivo General de Palacio, planos 1.024



Juan de Villanueva resuelve correctamente, en tan pequeño espacio, ambos requerimientos: por un lado, el terreno tiene un perímetro simétrico respecto al eje norte-sur del Palacio, pero muy irregular, pues la capilla separa el terreno en tres espacios: dos separados por dicha pieza y otro final que los une, flanqueado por los dos picaderos; tal anomalía se ordena regularizando el ámbito y dividiendo en cuatro partes mediante la calle que une el palacio con las caballerizas y la perpendicular entre el paso exterior oriental y las bajadas al parque, que Villanueva no sitúa en el centro –aunque podría, pues los cimientos de la capilla no alcanzaban este punto- sino que desplaza a los testeros de los picaderos para conseguir menor pendiente en el paseo arbolado de bajada al parque. Como en la parte meridional se encuentra la capilla pero no los picaderos, los cuadros centrales disminuyen y añade otros en los extremos que prolongan dichas construcciones; de esta forma, se obtiene una disposición en U con los cuatro cuadros de la parte central, a los que se añaden dos estrechos cuadros laterales en la parte sur, conjunto en el que el arquitecto, quizá por su sencillez⁸⁵, consigue un raro equilibrio.

Se ha señalado la necesidad de ocultar desde el Palacio -que hasta el momento disfrutaba de un panorama magnífico, con la sierra de fondo- el utilitario edificio de las caballerizas⁸⁶; por esta razón, se adoptó la solución de cuadros rodeados de hileras de árboles en una zona que requería, como había sucedido hasta el momento, cuadros bajos. Tiene una relación evidente con el jardín trasero de la Casita de Abajo de El Escorial, obra proyectada prácticamente treinta años antes: la introducción allí de una pieza estrecha adosada al bloque del salón genera el eje principal de desarrollo del

jardín y el consiguiente ámbito de cuadros con forma de U, los cuales, además, se rodean de árboles y tienen el mismo carácter de bosque; la distribución de los cuatro cuadros más cercanos a dicha estancia añadida en El Escorial son similares a los cuatro mayores del Palacio Real Nuevo.

De la descripción vilanovina del planteamiento del parque no se deduce ningún tipo de ordenación, aunque probablemente el esquema sea similar al del Jardín del Príncipe: estructura regular, pues las calles de árboles parecen indicar una geometría, y cuadros formalizados al estilo inglés –seguramente con el matiz del jardín anglo-chino madurado en Francia-, pues habla el arquitecto de disponer <<Praderas y Bosquecillos intermedios⁸⁷>>, aunque bien pudieran ser, como en el jardín superior, cuadros arbolados con praderas en el interior.

El proyecto que incluye este trazado así como dos accesos a la Casa de Campo, el paso abovedado y el puente del Rey, ambos de la mano de Villanueva, se ve complementado con otro diseño para el Jardín del Caballo del mismo Real Sitio⁸⁸, de una rigurosa ortogonalidad y rodeado de rejas, como exige José I⁸⁹. La unión de todos estos propósitos⁹⁰ responde a un entendimiento total de la ordenación de ambos espacios: el Palacio Real y su entorno con la Casa de Campo y el suyo, en clara consonancia con los planteamientos de Felipe II para la zona, que incluye el magnífico puente de Patricio Cajés.

Así, el eje central del palacio se concibe como una amplia avenida arbolada que, tras salvar el paseo de la Virgen del Puerto por el paso abovedado, cruza mediante un puente hasta una plaza que articula el camino de Segovia y el acceso al Real Sitio, que, felizmente, se realiza en el mismo eje; simétrico a este camino Villanueva traza otro que lleva al parque posterior. Enfrentado al palacete y tras la plaza semicircular de entrada ordena el rey realizar nuevos jardines que se deben integrar con los diseñados para la parte norte⁹¹, pero ninguno de ellos se realiza, aunque sí la bóveda de paso⁹².

¹ En 1809, en un plano de Juan de Villanueva, se denomina Campo del Moro a la zona que se encuentra entre la fachada septentrional de palacio y las caballerizas; según HISPANIA NOSTRA. <<El Parque, el Campo del Moro y el Jardín de Sabatini>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, p. 61, no se utilizó tal nombre hasta mediados del siglo XIX para todo el conjunto occidental.

² Los Jardines de Sabatini se construyeron tras el derribo de las Caballerizas Reales, situadas en este lugar. El concurso convocado en 1934 fue ganado por el arquitecto Fernando García Mercadal, que fue Jefe de Parques y Jardines y Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid; construido a partir de 1935, no se terminó, tras el paréntesis de la Guerra Civil, hasta 1949. Ver el libro GARCÍA MERCADAL, F. Parques y jardines. Su historia y sus trazados. Madrid: Afrodisio Aguado, 1949, pp. 229-233 y 239-240. El Campo del Moro obtuvo su imagen actual a partir de las actuaciones realizadas durante el reinado de Isabel II por Narciso Pascual y Colomer, después variadas en 1890 para María Cristina de Habsburgo-Lorena con proyecto de Ramón Oliva. Para ambos jardines ver SANCHO GASPÁR, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 121-122 y 130-131.

³ En época de Felipe II, monarca que compró los terrenos del Campo del Moro, se mantuvo como cazadero real, por lo cual no fue tratado formalmente dentro de las actuaciones del entorno de dicha residencia real, excepto la formación de prados y arboledas (ver capítulo sobre el Alcázar de Madrid).

⁴ Ver PLAZA, F. J. de la. El Palacio Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975, p. 302. Según TOVAR MARTÍN, V. <<Sacchetti, Juan Bautista (1690-1764) "Plano del piso principal y noble vajo con parte de las exteriores combeniencias del Nuevo Real Palacio" y "jardines del Norte y al Poniente">>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 226, <<En cualquiera de ellos [los proyectos para la zona] se aprecia el querer superar los quiebras y articulaciones del entorno, ligado todavía al pasado inmediato y a sus orígenes medievales>>.

⁵ Ver HISPANIA NOSTRA, op. cit., p. 62 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 124.

⁶ Juvarrá localizó su extenso proyecto para el nuevo Palacio Real en los Altos de Leganitos, donde se sitúa hoy el Templo de Debod, emplazamiento que le permitía integrar el edificio en su entorno, tanto con la capital hacia el sur como con el paisaje exterior mediante la introducción de jardines. Ver BOTTINEAU, Y. El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 555.

⁷ Ver TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Sacchetti, Juan Bautista (1690-1764)...>>, op. cit., p. 227.

⁸ Según Bottineau, los reyes deseaban <<edificar la sede y el símbolo de la monarquía según un modelo cuyo ejemplo acabado lo ofrecían el palacio, los jardines y la ciudad de Versalles>>. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 548.

⁹ Ver para este tema TOVAR MARTÍN, V. <<Entorno del Palacio>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 251-253 y TOVAR MARTÍN, V. <<Sacchetti, Juan Bautista. (Atribuido) (1690-1764). Plano general de los jardines de la fachada Norte y campo del Moro>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 254-255.

¹⁰ Según TOVAR MARTÍN, V. y LOPEZOSA APARICIO, C. <<Sacchetti, Juan Bautista. (1690-1764) Plano general de las obras exteriores y jardines para el Palacio Real de Madrid>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 277, la idea de jardín como escenario de poder, y como proyección del edificio regio, era lo que se pretendía conseguir, y Versalles suponía el mejor patrón donde se había materializado este ideal.

¹¹ Ver id., pp. 224-227 y TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Entorno del Palacio>>, p. 252, donde la autora señala que el Palacio Nuevo deviene en un referente urbano para Madrid y existe una estrecha relación de los proyectos referentes al entorno del palacio real con las actuaciones europeas del momento, en las cuales se pretende proporcionar a los conjuntos palaciegos una nueva dimensión urbana. Según CHUECA GOITIA, F. Invariantes castizos de la arquitectura española. Manifiesto de la Alhambra (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981, p. 94, representa la confrontación de la ciudad-convento de los Austrias con la idea de ciudad-palacio borbónica.

¹² El propio arquitecto usó siempre la versión española de su nombre, Saqueti. En este trabajo se utilizará la original italiana, Sacchetti, que es la que se ha utilizado en la historiografía.

¹³ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 99-104.

¹⁴ Un resumen de los proyectos se puede estudiar en PLAZA, F. J. de la, op. cit.; SÁNCHEZ, R. <<Campo del Moro. Jardines del Palacio Real de Madrid>>, en Reales Sitios, 1978, n° 57, pp. 17-24; SANCHO GASPAS, J. L. Jardines de Palacio. Madrid: Avapiés y Fundación Caja de Madrid, 1994 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit.

¹⁵ Ver el capítulo en este trabajo sobre los <<Proyectos de estilo francés para el Palacio Real Nuevo de Madrid>>.

¹⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 59. Este plano se encuentra en Archivo General de Palacio, planos 8. Los de Ventura Rodríguez, asimismo, se custodian en mismo archivo, planos 13, 14, 17, 35, 36, 1.176 y 5.959.

¹⁷ Sobre el concurso ver MARTÍNEZ DÍAZ, Á. El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid, 1735-1885 (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2003, p. 369.

¹⁸ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 308.

¹⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 89 y 90.

²⁰ Ver MOLEÓN GAVILANES, P. La Arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid: COAM, 1988, pp. 308-309.

²¹ Ver MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., p. 650.

²² Para la historia de este proyecto ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 581-582; RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., op. cit., pp. 33-40; VERDÚ RUIZ, M. <<Ribera, Pedro de (1683-1742) Proyecto para el Palacio Nuevo de Madrid. Planta general al nivel del piso principal, pero

señalando también el dibujo de las terrazas y jardines>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición).. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 218-220 y VERDÚ RUIZ, M. <<El proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real de Madrid>>, en *Reales Sitios*, 1995, n° 123, pp. 44-53. Otros proyectos fueron realizados por Losada, Arce y uno anónimo. Ver ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros. <<Secuencias gráficas de los palacios y Sitios Reales de Felipe V: Madrid, Aranjuez y la Granja de San Ildefonso>>, en AA. VV. **El arte en la corte de Felipe V** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 236-238, p. 238. BLASCO ESQUIVIAS, B. <<Elogio del barroco castizo: Ardemans, Churriguera y Ribera>>, en AA. VV. **El arte en la corte de Felipe V** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 285-286 indica que el objetivo de Ribera al presentar su proyecto <<no era desbancar al arquitecto designado por los reyes... sino rebelarse contra la marginación sistemática de la arquitectura castiza llevada a cabo por los monarcas...>>.

²³ Planos custodiados en el Archivo General de Palacio, planos 82, 82 bis, 83 y 83 bis.

²⁴ Para RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., <<El proyecto de Pedro de Ribera para el nuevo Palacio Real de Madrid>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 119, p. 38, la distribución del palacio de Ribera es <<absurda>>, pues todos los pabellones, por observar una estricta simetría, son idénticos; no debemos olvidar que es un proyecto ideal.

²⁵ Hecho que implicaba o la elevación de todo el palacio y terrazas desde la cota de la Huerta de la Priora o la organización de un gran foso entre la ciudad y la construcción.

²⁶ Los dibujos de los parterres son, según BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 582, <<radicalmente diferentes del gusto francés clásico, [pues] aparentan la forma de grandes hojas a estilo de rocalla, contorneadas y dentadas>>, y de estilo rococó, para VERDÚ RUIZ, M., 1992, op. cit., p. 219. Según DURÁN SALGADO, M. Exposición de proyectos no realizados en relación al Palacio de Oriente y sus jardines. Madrid: Museo de Arte Moderno, 1935, p. 21, el trazado de Ribera responde a un rococó a la italiana.

²⁷ Ver planos de ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros. , op. cit., pp. 236-238, donde se señala atinadamente que <<algunas opciones, como la de Ribera, se imponían en la trama preexistente para crear un Alcázar aislado que negaba la ciudad en lugar de integrarse en ella>>.

²⁸ Ver RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., op. cit., p. 37.

²⁹ En otros planteamientos, que se estudiarán seguidamente, los jardines se extienden hacia el norte sin tener en cuenta los importantes cambios de nivel y el viario existente.

³⁰ <<Ciudadela>> la denomina SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 78-79.

³¹ Esta transición clásica francesa de los parterres al parque y al campo mediante las piezas de césped fue señalada por VERDÚ RUIZ, M., 1995, op. cit., p. 50, así como la centralización del palacio mediante la ordenación geométrica del viario, pero sin obviar, según esta autora, la fuerza centrífuga que irradia desde dicha construcción, con una extensión potencialmente hasta el infinito, a pesar de las limitaciones del emplazamiento, opinión que juzgamos relativa, pues la fuerza del elemento central parece indicar más una disposición centrípeta.

³² Ver VERDÚ RUIZ, M., 1992, op. cit., p. 218.

³³ Similar opinión refleja en VERDÚ RUIZ, M., 1992, op. cit., p. 219, pues dichos jardines <<dan continuidad a las fuerzas centrífugas irradiadas por el palacio, haciendo viable la extensión "infinita" de su dominio >>. En cambio, la teoría de la misma autora en VERDÚ RUIZ, M., 1995, op. cit., p. 50, según la cual la composición de Ribera es plenamente europea, extraña a los esquemas hispanos de los Austrias, pues se adapta al modelo de Versalles y potencia la descentralización desde el palacio y la conexión con la naturaleza, no coincide con los planteamientos de este trabajo.

³⁴ Según VERDÚ RUIZ, M., 1992, op. cit., p. 218, el proyecto de Ribera se encuentra entre el modelo <<extendido>> de Versalles y el palacio de "bloque cerrado" de tipo italiano, aseveración que no se comparte en este trabajo.

³⁵ Guarda cierta relación compositiva con Isolla Bella, donde el desarrollo de cuatro frentes en ladera genera un espacio centralizado y fragmentado. Sobre este jardín italiano, ver ANÍBARRO, M. Á. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002, pp. 357-362.

³⁶ Estamos de acuerdo con BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 584, que afirma que <<la decidida voluntad de Felipe V de utilizar el emplazamiento del Alcázar tuvo una consecuencia triple: al

someter la arquitectura al paraje, acentuó el carácter hispánico del monumento; lo asemejó al último proyecto de Bernini para el Louvre; lo alejó del modelo de Versailles>>.

³⁷ Ver Archivo General de Palacio, planos 16.

³⁸ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587.

³⁹ <<Anfiteatro vegetal>> lo denomina id., p. 587.

⁴⁰ Ver Archivo General de Palacio, planos 11, 12, 15. Según PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 284, existe una unidad entre los números 16, publicado por BOTTINEAU, Y., op. cit., lám. LXXVI-B, y el 15, editado por DURÁN SALGADO, M. <<Del antiguo Madrid. Los Jardines del Palacio Real>>, en *Arquitectura*, 1929, n.º 118, p. 44, pero el primero es de marzo de 1737 y el segundo de diciembre de 1738, y la organización de la parte oriental del palacio es radicalmente diferente. PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 304 confunde el plano de Garnier de L'Isle con el de Sacchetti de finales de 1738, donde remite al lector a la lámina XLI, 1, que sí es el plano del francés, pero lo comenta posteriormente (en las pp. 305 y ss.).

⁴¹ Para DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 43, estos elementos son folias, como las existentes en el Jardín de la Isla de Aranjuez o en el Buen Retiro. En el mismo plano existen otros túneles de verdor ya comentados en el Jardín del Norte representados de otra forma, pues están realizados con árboles, según este autor.

⁴² Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587.

⁴³ Custodiado en la Biblioteca Marciana de Venecia.

⁴⁴ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587. Para DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 43, esta pieza recuerda a la de La Granja.

⁴⁵ En PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 277 se describe y publica la historia de este plano. Originalmente lo hizo JÜRGENS, O. <<G. B. Sacchettis umbestaltungspläne für die Umgebung des königlichen Schlosses in Madrid>>, en *Mitteilungen aus Spanien*, I, 1918, pp. 331-334, dato tomado de SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., año XXV, p. 403.

⁴⁶ Según PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 279, era <<la más gigantesca extensión de jardines jamás pensada para Palacio>>, con una superficie similar a la cuarta parte del Retiro actual.

⁴⁷ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 99, de haberse construido esta ordenación <<hubiera constituido la obra maestra del arquitecto>>. Ya Juarra, su maestro, buscó la integración del palacio y su entorno, desde el primer momento, tanto con la naturaleza como con la ciudad, hecho que indicó BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587, para el cual, además, los primeros proyectos de Sacchetti constituían <<un acertado esfuerzo de adaptación al particular paraje del Alcázar>>. Para TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Sacchetti, Juan Bautista. (Atribuido)...>>, op. cit., p. 254, el nuevo edificio se concibe en función de su entorno y que forma parte de la concepción "interior-exterior" de una misma idea.

⁴⁸ Para PLAZA, F. J. de la, op. cit., pp. 275 y 276, Sacchetti <<fue quien imaginó los más grandiosos jardines...>> y en ellos es donde se puede ver su ingenio como arquitecto, hecho que hizo que estas ideas planteadas para el entorno del nuevo palacio nunca pudieran ser apartadas por completo en los siguientes proyectos. De la misma opinión es SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 89.

⁴⁹ Ver en MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., pp. 279 y ss. los certeros análisis geométricos del trazado.

⁵⁰ Ver SANCHO GASPAS, J. L. <<Obras exteriores del Palacio Real>>, en AA. VV. Francisco Sabatini. Madrid: Electa, 1993, p. 201.

⁵¹ Ver al respecto TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Entorno del Palacio>> op. cit., pp. 256 y 257 y sus conceptos sobre paisaje extendido.

⁵² Una vez desaparecida la Huerta de la Priora y organizados en su terreno una plaza monumental y las dependencias de la corona, remate oriental de este elemento axial, la entrada principal a palacio se mantendrá, pues siempre se haría por el sur.

⁵³ Según PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 303, Sacchetti siempre quiso respetar el eje de simetría de la terraza norte que Sabatini destruiría.

⁵⁴ Coincidimos con SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 404, para el cual las propuestas dependían de <<lo abrupto del terreno que hacía especialmente problemático un aspecto esencial de la composición arquitectónica barroca como es la relación palacio-jardín>>.

⁵⁵ Este hecho sucede, de forma análoga, pero a escala mucho más modesta, en la villa Médicis en Fiésole, Florencia. Ver ANÍBARRO, M. Á., op. cit., pp. 90-94.

⁵⁶ La disposición simétrica y, por ende, centrada del palacio respecto al jardín es un mandato de Felipe V desde 1745 y fue adoptada también por Fernando VI como la más adecuada, concepción, por otro lado, requerida en toda organización clásica de arquitectura y, por tanto, de jardines. Para SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 405, este emplazamiento central

del palacio respecto al jardín <<es bien comprensible dentro de la planificación paisajística barroca>>.

⁵⁷ Según id., pp. 404 y 420, la compartimentación es algo monótona en el proyecto inicial, con los límites originales, pero en aquél que se amplía la superficie hacia el norte, para este autor <<la mencionada monotonía de los recuadros –sesenta en este caso- llega a ser francamente enojosa...>>; además, según el mismo, esta sucesión de cuadros no es más que una extensión de los ejes arquitectónicos, aseveraciones que no compartimos. En cambio, para TOVAR MARTÍN, V., op. cit., p. 27, además de considerar las propuestas de Sacchetti como las más significativas, incluidas las tramas de jardines, cuya ordenación <<regular y multiforme, planteó por primera vez el poner fin a la secuencia urbana del Campo del Rey>>.

⁵⁸ Los cuadros de Sacchetti son ciertamente pequeños –unos 75 m de lado- para la superficie del Campo del Moro, que tiene 350 x 550 m en su definitiva extensión, pero el arquitecto los agrupa, generalmente, de cuatro en cuatro. Hay que pensar que los cuadros de los proyectos posteriores tienen más de 150 m y los bosquetes de Versalles 200 m de lado.

⁵⁹ Curiosamente, es la misma concepción que en el Jardín de la Isla de Aranjuez, el parterre de Andrómeda de la Granja o, con variaciones, la Casita de Abajo de El Escorial.

⁶⁰ Señalada por varios autores como la principal del jardín, esta influencia provendría no sólo del tratado de Dezallier d'Argenville, sino también del conocimiento de Sacchetti del jardín clásico de Le Nôtre, en referencia a su proyecto para el Palacio Real de Turín [Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587] o los jardines del marqués de Prie por Marot, en la misma ciudad [Ver DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 43]. Según BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587, ninguno de los proyectos presentados posteriormente al de Sacchetti parecieron suficientemente franceses, por lo que fueron rechazados. Para AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.). **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII** (catálogo de la exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 264, el jardín es de estilo francés con influencia flamenca en las galerías de arbolado. Según TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Entorno del Palacio>>, op. cit., pp. 251-252, los proyectos sucesivos del Campo del Moro presentan unos <<medios de control de la perspectiva que había singularizado Le Nôtre>> y, específicamente los de Sacchetti –aunque el resto también-, se realizan <<al gusto francés>>, con <<planteamientos de jardinería enraizados en Le Nôtre y De Cotte>>. De nuevo TOVAR MARTÍN, V., 1992, <<Sacchetti, Juan Bautista. (Atribuido)...>>, p. 254 indica que en el trazado del proyecto copiado por Jürgens <<se sintetizan las normativas de una tratadística de la que fue figura sustancial D'Argenville que en su aplicación magnificaron Le Nôtre y De Cotte...>>.

⁶¹ Por armazón estructural se entiende un conjunto de ejes ortogonales que permiten la trabazón compositiva de diferentes trazados independientes que sin dicho bastidor aparecerían como yuxtapuestos, sin articulación. Ver ANÍBARRO, M. Á., op. cit., pp. 267 y ss. y 323 y ss.

⁶² Ver GRITELLA, G. Juvarrá. L'Architettura, vol. I. Módena: Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 169-177; BOSCARINO, S. Juvarrá architetto. Roma: Officina Edizioni, 1973, pp. 179 y ss.; y BONET CORREA, A. <<El abate y arquitecto italiano Juvarrá y el arte monárquico en España>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 119, pp. 2-3, y en BLASCO ESQUIVIAS, B. <<La memoria recuperada: una exposición sobre Filippo Juvarrá en el Palacio Real de Madrid>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 119, p. 52.

⁶³ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J. La théorie et la pratique du jardinage (Edic. facs. de la cuarta edición, París: Charles-Antoine Jambert, 1760). Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972, p. 42, planchas 1ª A, 2ª A, 3ª A y 4ª A.

⁶⁴ Este esquema es el del jardín de La Granja, como ha señalado RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. Jardines del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, p. 375.

⁶⁵ El jardín de Sacchetti era, para PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 303, <<magnífico y se inspiraba tal vez, en algunos aspectos, en el de San Ildefonso que había tenido oportunidad de conocer bien a fondo durante la construcción de la nueva fachada de aquel Sitio>>. Sobre La Granja, ver el capítulo correspondiente.

⁶⁶ TOVAR MARTÍN, V. y LOPEZOSA APARICIO, C., op. cit., pp. 277-278, acertadamente, asigna a este Jardín del Norte un esquema versallesco en referencia a la marcada axialidad en sentido norte-sur y las fuentes <<organizan las estructuras geométricas de los parterres>>.

⁶⁷ DURÁN SALGADO, M., 1935, op. cit., p. 22 indica prontamente la similitud entre ambos parterres.

- ⁶⁸ Diferimos de DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 44, que afirma que este proyecto organizaba <<admirablemente y por gradaciones sucesivas la transición a la naturaleza libre, cosa tan estudiada y felizmente resuelta por los grandes tracistas de jardines del siglo XVIII>>.
- ⁶⁹ Ver TOVAR MARTÍN, V., <<Sacchetti, Juan Bautista. (Atribuido)...>>, op. cit., p. 254.
- ⁷⁰ Según se expresa en HANSMANN, W., op. cit., pp. 194 y 196.
- ⁷¹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 105-109.
- ⁷² Según DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 45, seguramente es un monumento a Felipe V, con una escultura a caballo.
- ⁷³ Ver DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., pp. 44 y 45.
- ⁷⁴ Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 265.
- ⁷⁵ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., pp. 306 y 307.
- ⁷⁶ Ver RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, *Reales Sitios*, 1994, n° 120, p. 9.
- ⁷⁷ Ver TOVAR MARTÍN, V. <<Rodríguez, Ventura. (1717-1785) "Plan de la ampliación del Palacio Real y jardines circundantes">>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 263 y 267-270.
- ⁷⁸ Tanto PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 307 como RABANAL YUS, A., op. cit., p. 381 hablan de las analogías con Boutelou en su trazado, pero tanto el número de cuadros como de avenidas son diferentes, similares a las de Garnier.
- ⁷⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 129.
- ⁸⁰ De forma triangular, las Caballerizas se derribaron antes de la Guerra Civil para construir unos jardines que tomaron el nombre del arquitecto italiano. Ver nota 2.
- ⁸¹ El plano de Juan de Villanueva, publicado por DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 49, no fue encontrado por MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., p. 309 en el Archivo de Palacio. Según MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., p. 649, está hoy ilocalizable. Para estudiar la obra de Villanueva como arquitecto mayor de José Bonaparte ver MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., pp. 304-321.
- ⁸² Este término utiliza el arquitecto, que no especifica la plantación del interior de los cuadros. No conocemos ningún proyecto de jardines donde Villanueva dibuje el trazado interior de los cuadros, como hicieran Ventura Rodríguez, Sacchetti o Ribera, asimismo arquitectos.
- ⁸³ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., p. 310. No se conserva plano, sólo descripción.
- ⁸⁴ Parece que el jardín se construyó, pues en 1810 se procedía a la plantación de árboles y a la construcción de la tapia. MARTÍNEZ, A., op. cit., p. 650.
- ⁸⁵ La escasa crítica que ha estudiado o, al menos, nombrado este proyecto, lo califica con términos parecidos: en DURÁN SALGADO, M., 1929, op. cit., p. 47, el autor comenta de esta obra su simpleza y modestia en comparación con los magníficos parterres que se le destinaban; Francisco Javier de la Plaza señala lúcidamente que <<ni una línea es debida al azar. Todas tienen su razón de ser en la arquitectura preexistente. Máximo ejemplo de contención en el manejo de los recursos más sencillos, de la razón imponiéndose, desnuda>>, y en PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 328, y AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 265, habla de <<sobrios jardines de rigor escurialense>>.
- ⁸⁶ <<Poco agraciado>> se puede leer en SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 90.
- ⁸⁷ MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., p. 310 señala que <<parece reconocerse una intención paisajista muy distante de los proyectos de sus antecesores, de un marcado aire barroco>>.
- ⁸⁸ Ver VICENTE MONTROYA, L. de. <<Proyectos de Juan de Villanueva en la Casa de Campo de Madrid. Reconstrucción de los Reservados>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, IV Jornadas, Béjar, 2002. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 2003, pp. 75-88.
- ⁸⁹ Según id., p. 81, en la maqueta de Gil del Palacio aparece en la Casa de Campo la configuración de Juan de Villanueva, por lo que deduce que se construyó.
- ⁹⁰ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., p. 318.
- ⁹¹ Ver id., p. 314.
- ⁹² El puente del Rey no fue realizado hasta 1815 por Isidro González Velázquez, por encargo de Fernando VII.

4.1.3. EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE DE ARANJUEZ

El Jardín del Príncipe se encuentra situado en Aranjuez al norte de la calle de la Reina, la vía septentrional del tridente que surge del Parterre y que lo delimita junto al río Tajo entre los puentes de Barcas y de la Reina. Su superficie es de 145 ha y la longitud entre sus extremos oriental y occidental es, aproximadamente, de 3 km, con un ancho muy variable que alcanza los 1.000 m. Prácticamente llano, sólo contiene en su interior un pequeño montículo artificial denominado la Montaña Suiza.



Casa del Labrador. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid*

Creado para el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, se denomina Jardín del Príncipe desde 1772, por Real Orden de Carlos III, y es el resultado de unificar diversos trazados anteriores en uno común, aunque en absoluto homogéneo. Este hecho, junto a la extremada longitud del jardín, las diferentes fases de su construcción y la situación de su principal edificación, la Casita del Labrador, en la mitad más alejada del Palacio Real, no han favorecido la formación de un conjunto unitario. Aún así, el Jardín del Príncipe incluye diversas piezas de interés realizadas en el siglo XVIII, que pueden considerarse antecedentes a la recuperación de los trazados clasicistas, aunque su valor se halla en albergar algunos de los primeros ejemplos de jardín paisajista implantados en España¹.

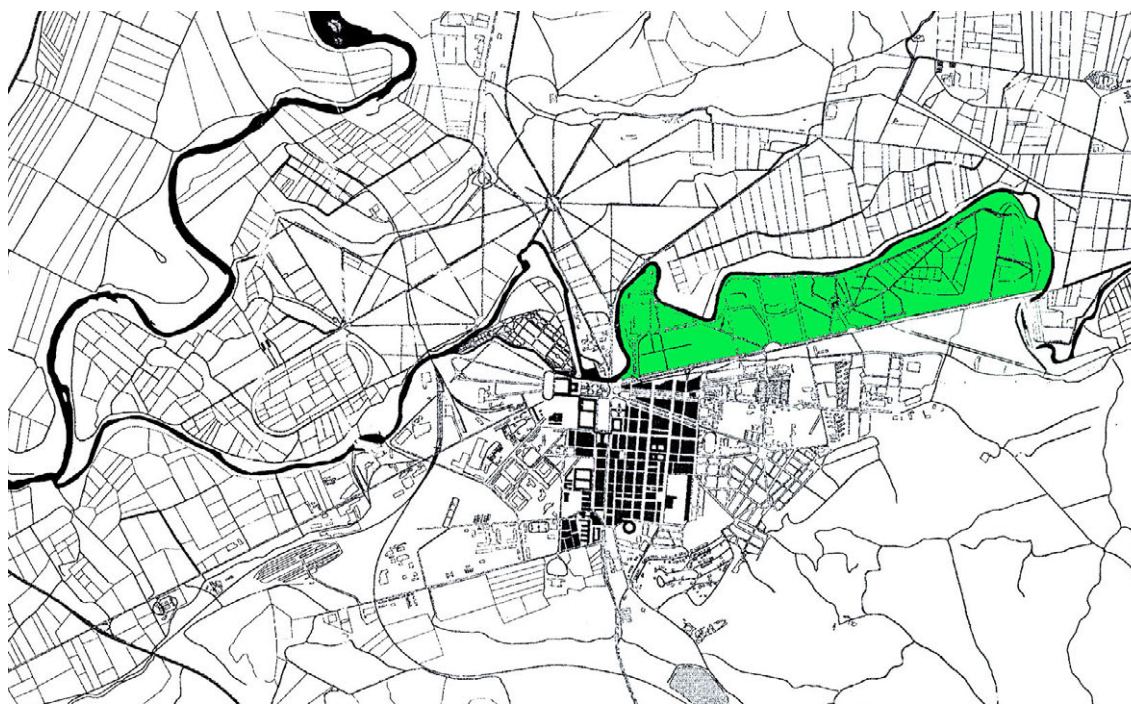
El Jardín del Príncipe conoce en su realización, básicamente, cuatro etapas²: la organización de las huertas al norte de la calle de la Reina, a mediados del siglo XVI con Felipe II; la construcción de la zona del Embarcadero en el Sotillo, la calle de conexión, la unificación de las huertas y su cerramiento, con Fernando VI; la reestructuración de la zona y creación de los jardines paisajistas, en época de Carlos III; y, por último, durante el reinado de Carlos IV, la terminación de los cuatro últimos jardines³.

La calle de la Reina es una de las más antiguas trazadas de Aranjuez, pues ya en 1540 había noticias de ella, pero no fue hasta 1553 cuando Gaspar de Vega planteó una gran avenida arbolada con cuatro hileras de álamos y dos amplias plazas de forma rectangular y cuadrada, como las que había visto en Flandes, después modificadas por Juan Bautista de Toledo y ya plantadas en 1564.

La huerta de la Primavera tiene sus orígenes en 1535, cuando se compraron unos terrenos propiedad de la Encomienda de Alpajés y se integraron ocho años



Vista del Jardín del Príncipe con la Casa del Labrador, 1969. Centro Cartográfico del Ejército del Aire, nº 7.220, serie 1 SCF, hoja 605



Planta de localización en el ámbito de Aranjuez. Comunidad de Madrid

después en la Corona las antiguas huertas y sotillo de Don Gonzalo Chacón. Para la huerta de Arriba o de los árboles proyectó unas trazas Jerónimo de Algorta que no gustaron a Juan Bautista de Toledo, que diseñó de nuevo en 1561. El amplio conjunto de huertas fue reordenado en 1756 por Fernando VI con el nombre de la Primavera, bajo proyecto de Esteban Boutelou II y Ruitgers, proveniente de Flandes. Dos años después, Santiago Bonavía realizaba el *ha-ha* o foso entre dicha huerta y el Sotillo, donde se plantó en 1789 un paseo de sauces, una vez integrada la Primavera en el Jardín del Príncipe.

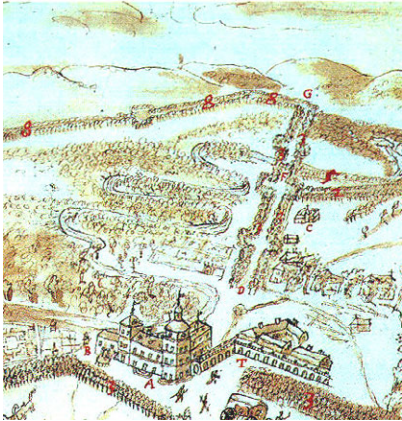
En época de Fernando VI, 1754, se organizó el Embarcadero con un pabellón que se unía con la calle de la Reina mediante una amplia vía arbolada, ideada por Farinelli, cantante y músico a las órdenes del rey, en ese mismo año. Los otros cuatro pabellones parecen ser construidos posteriormente, como muestra el libro de Farinelli, encargados por Carlos III como casinos de recreo para los príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa, aunque tradicionalmente han sido considerados obra de Fernando VI y contemporáneos del pabellón principal y Embarcadero, como señaló Quindós. Además, Carlos III aprobó para el futuro Carlos IV la erección de una casa de campo en el Sotillo hacia 1780, donde intervino Marquet, y cuyos jardines fueron trazados por Pablo Boutelou⁴ en 1784. El cerramiento original de esta zona se realizó entre 1758 y 1759 por Bonavía, consistente en una verja de madera con machones de ladrillo rematados por piñas de piedra; también derribó las tapias que separaban la huerta hacia el río, sustituidas, como se ha dicho, por un foso o *ha-ha*. En 1762 se encargó de realizar cuatro piezas ochavadas de césped con platabandas de flores en el centro del jardín de la Primavera, organizadas por Boutelou, Marquet y el jardinero francés Roncé⁵.

En 1754 se creó una amplia pradera en la zona denominada el Sotillo, en la parte oriental del Embarcadero y al norte de la Primavera, donde luego se introdujeron los jardines segundo, tercero y cuarto, que junto al quinto se realizaron entre 1775 y 1784 por Pablo Boutelou. El cercano Fortín fue erigido por Domingo de Aguirre entre 1787 y 1791 para Carlos IV, como el Castillo, aunque éste nunca fue terminado.

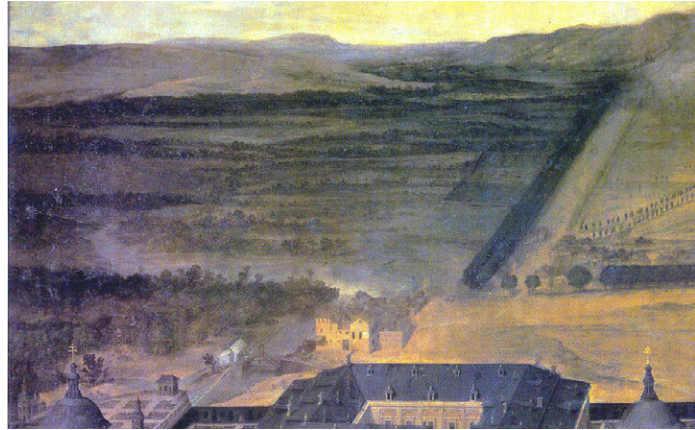
La fecha oficial de su establecimiento, 1772, parece la probable para el trazado de los primeros jardines entre los pabellones del Embarcadero⁶. La ordenación de tal variedad de jardines se encargó a Pablo Boutelou, cuyo resultado aparece en el espléndido plano de su mano de 1784 en el que integraba la huerta de la Primavera, el Embarcadero y pabellones y la calle del Embarcadero con la plaza de Pamplona. El resto de los jardines, sexto, séptimo y octavo, se implantaron entre 1785 y 1808.

Surge el jardín⁷ en el punto de confluencia del conjunto real con la ciudad de Aranjuez, en la glorieta de Santiago Rusiñol y, por tanto, cerca del Parterre, y se desarrolla hacia el este, hasta el extrarradio de la ciudad. En su interior se encuentran varios edificios, entre los que destaca la Casita del Labrador y los pabellones del Embarcadero, así como diversos conjuntos escultóricos.

Dado su extenso tamaño, ya desde su creación se dividió el jardín en varios departamentos, hasta un total de ocho, aunque los que se estudiarán en este



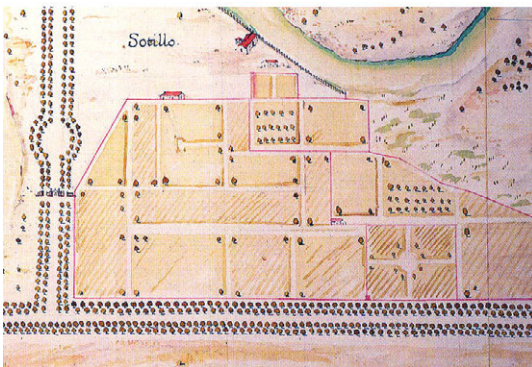
Detalle de la Vista de Aranjuez. J. L'Hermitte, 1592. *Biblioteca Real Alberto I, Bruselas*



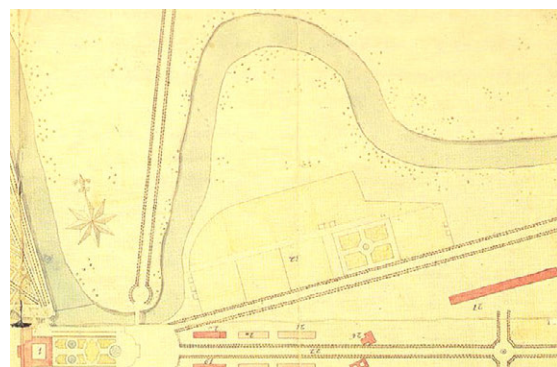
Detalle de la Vista de Aranjuez. Anónimo, s. XVII. *Patrimonio Nacional*



Vista del Real Sitio de Aranjuez (detalle). Anónimo, h. 1630. *Museo del Prado, Madrid*



Huerta de la Primavera. FARINELLI, C. B., 1758



Detalle del plano de la ordenación urbana. Santiago Bonavía, 1750. *Archivo General de Palacio, planos 1.082*

trabajo serán los que tienen carácter clásico, que son, básicamente, el primero y el segundo. En el tercero se encuentra el jardín paisajista más interesante, el denominado Estanque Chinesco.



Calle de la Reina. Juan Martínez del Mazo, s. XVII. *Museo del Prado*

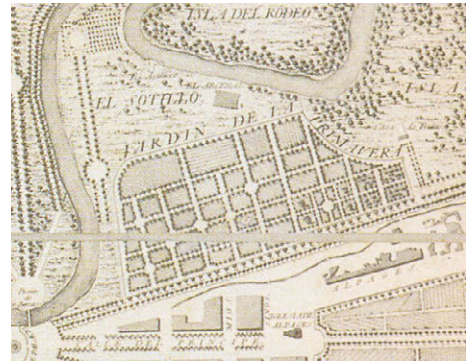


Vista del puente llamado de Barcas y de la Falúa Real. Fernando Brambilla, h. 1830. *Patrimonio Nacional*

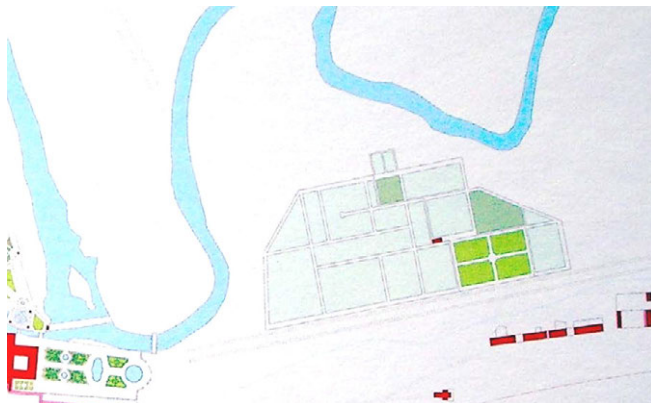
Al primer jardín se accedía en el siglo XVIII, como en la actualidad, por la más importante de las quince puertas abiertas a lo largo de la calle de la Reina, aquella más cercana al palacio y en el extremo occidental del conjunto, denominada puerta del Embarcadero o del Príncipe; está compuesta de dos magníficos grupos graníticos, formados cada uno por cuatro columnas de orden jónico sobre basamentos -que ocultan sendas garitas para los guardas- y rematados con un entablamento y dos cubiertas a cuatro aguas con jarrones sostenidos por amorcillos y florones que sustituyen a las esculturas de mármol originales. En la misma plaza de acceso todavía se pueden ver otras dos garitas o pabellones simétricos, esta vez de ladrillo visto, portada de piedra y cubierta de teja árabe, cuyo origen formal está en los machones que sostienen la verja. Estas pequeñas construcciones, parte original del conjunto, se unen a las dos grupos de columnas con sendas puertas menores y una reja similar. El cerramiento se realizó con machones también de ladrillo visto con remate decorativo oval de piedra y zócalo del mismo material, que forma la albardilla del murete del cierre, y verjas de madera⁸, después reemplazadas por las actuales metálicas⁹. En el punto de acceso de dicha puerta principal esta verja retrocede y crea una antepiazza.

Una vez dentro del jardín, surge, aproximadamente perpendicular a la de la Reina, la calle del Embarcadero o Alfonso XII, plantada de cuatro hileras de chopos y álamos negros -hoy, plátanos, tilos y olmos- que se dirige hacia el norte.

Al oeste, discurre el paseo en la ribera del río Tajo, con un fuerte pretil de mampuesto de piedra que protege de las crecidas, con albardilla y macetas de Alcora. La irregularidad del cauce permitió posteriormente la creación de un pequeño triángulo ajardinado de dibujo paisajista. El cruce con la gran calle



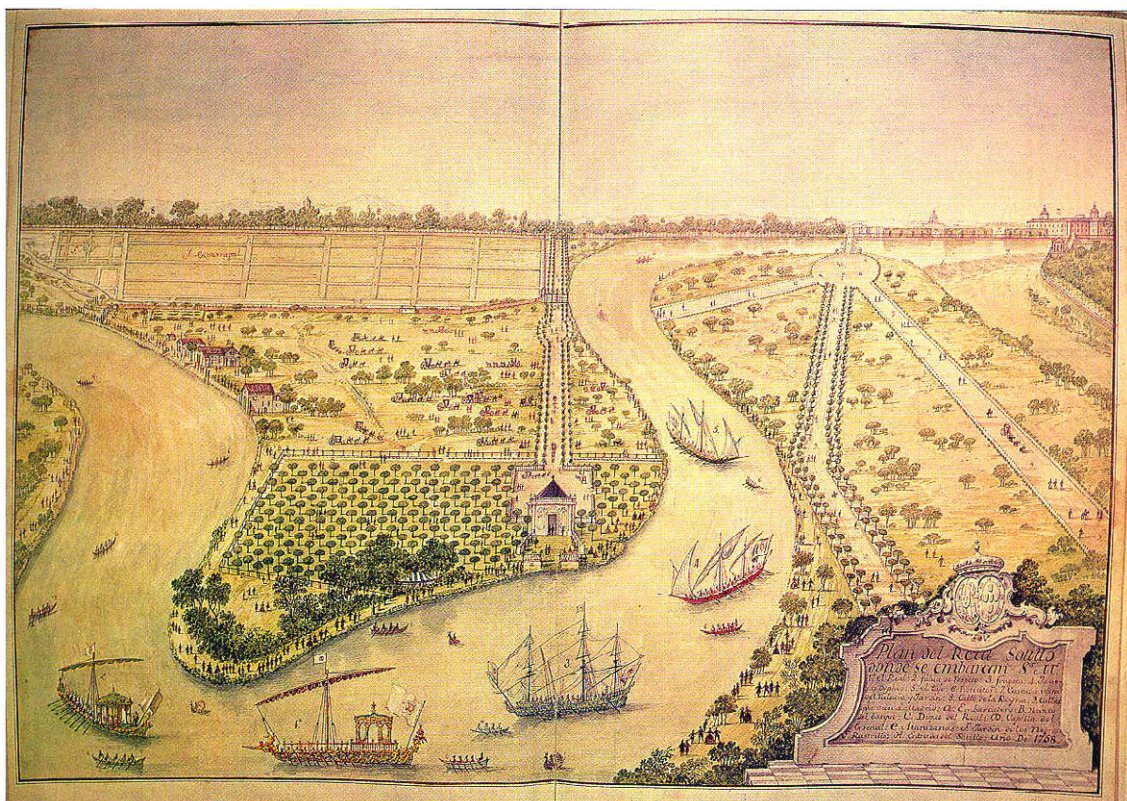
Detalles del Jardín del Príncipe en la Topographia del Real Sitio de Aranjuez.... Domingo de Aguirre, 1775. Archivo General de Palacio, planos 563



Restitución de la Huerta de la Primavera hacia 1745 (detalle), según Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J. y otros, 2002



Huerta de la Primavera en el Plano del Real Sitio de Aranjuez al final del reinado de Felipe II, según José Luis Sancho. AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L., 1998



Vista del futuro Jardín del Príncipe. FARINELLI, C. B., 1758

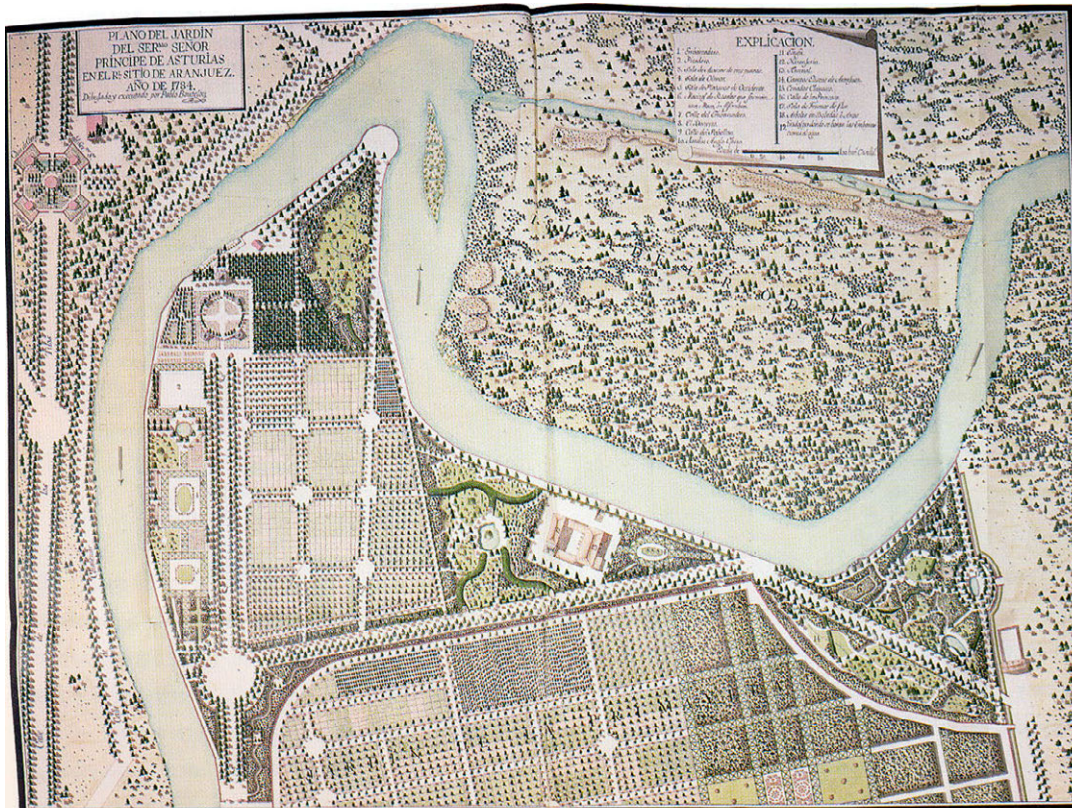
transversal que lleva hacia el sector oriental, denominada de la Princesa, organiza la plaza de Pamplona, circular con una pieza vegetal de igual forma en la parte central y ocho jarrones perimetrales con frutas y flores, todo de piedra de Colmenar. Ambas calles y la de la Reina delimitan tres lados de la antigua Huerta de la Primavera.

La calle del Embarcadero se prolonga tras esta plaza hasta alcanzar un conjunto de cinco pabellones y el Embarcadero de Fernando VI. A la izquierda del paseo, al separarse el cauce del Tajo, se traza el llamado Jardín Español, un conjunto regular formado por una sucesión de tres plazas cuadrangulares plantadas de plátanos y acacias de tres espinas organizadas alrededor de unos estanques con setos de aligustre y unidas por túneles de verdor, hoy desaparecidos. Enfrentado a este jardín, y al otro lado de la calle del Embarcadero, se encuentra un amplio espacio acuartelado con plazas circulares y árboles frutales en los paseos, con huerta y plantación de flores en el interior de los cuadros, llamado el segundo jardín o huerta del Embarcadero. Toda esta zona anterior a los pabellones y Embarcadero se denominaba el Sotillo, antigua propiedad de D. Gonzalo Chacón, Alcaide de las Dehesas de Aranjuez, que se plantó como pradera al trazar dicha calle del Embarcadero. En ella se introdujeron posteriormente el segundo, tercer y cuarto jardín.

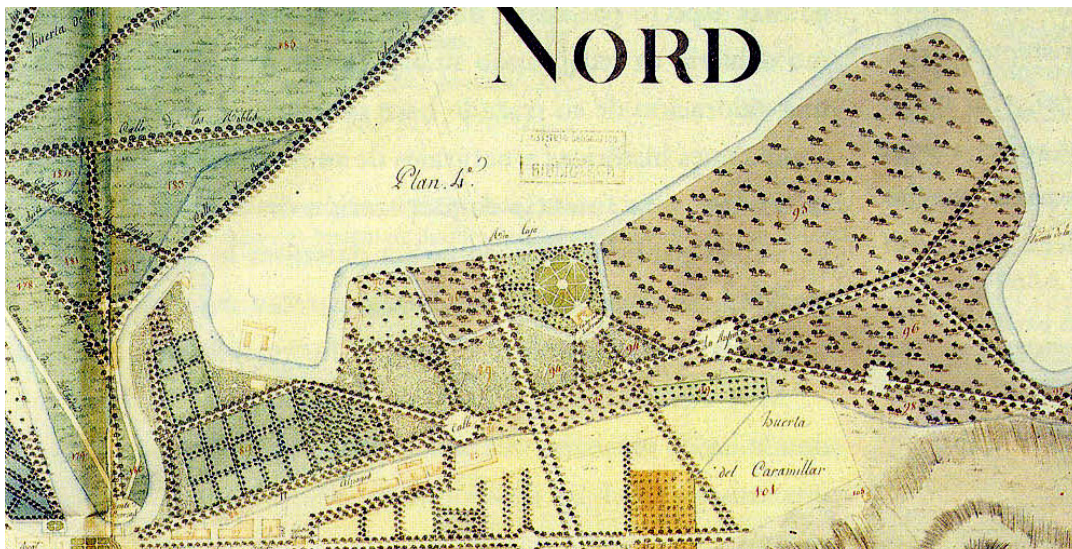
La zona del Embarcadero, al final de la calle homónima, está en contacto con el cerrado meandro del río Tajo y se compone de cinco pabellones rodeando un jardín ochavado, con cuatro de estas construcciones de recreo giradas formando un octógono y otra, el denominado Pabellón Real, en el eje principal de acceso, entre dos de los anteriores, así como el Fortín, el Castillo y el moderno Museo de Falúas Reales. Precisamente esta vía y su desarrollo tienen como fin conectar la calle de la Reina con el Embarcadero y el Pabellón Real, construcciones que permitían a Fernando VI y su familia utilizar la flota de góndolas o falúas que surcaban el Tajo en los divertimentos musicales creados para ellos por Farinelli.

El Embarcadero surge al abrirse los muros de protección del río, que se pliegan para alojar el muelle o plataforma de embarque y las amplias escaleras, todo ello rematado con elementos de estilo militar, como bastiones, almenas, dos magníficos garitones de piedra en los extremos, denominados el Fortín, que proporcionan el acento vertical al conjunto¹⁰, y el Castillo, que se encuentra hacia el norte, en el punto de giro del meandro del Tajo¹¹. Al terminar las escaleras, elevado, se encuentra el Pabellón Real, pieza cuadrada y achaflanada en las esquinas con cubierta a cuatro aguas de pizarra. Construida en piedra, tiene en el eje del Embarcadero dos puertas adinteladas, una en cada fachada, y en las laterales, dos por alzado. Sendas pilastras toscanas en los extremos inician los pequeños chaflanes y soportan la cornisa. Inicialmente, los paños estaban decorados, como se puede ver en el libro de Farinelli¹², y el solado era de azulejos de Manises.

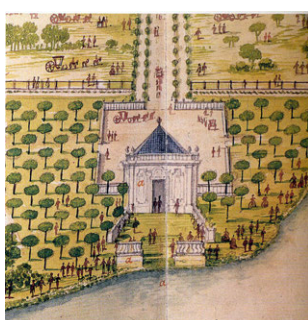
Los restantes pabellones, algo más pequeños y de factura más sencilla, conservan los chaflanes, la cubierta de pizarra y el orden de huecos del principal. Dibujan estas cuatro pequeñas construcciones un espacio central ochavado que se ajardina ya en época de Carlos IV con cuatro cuadros de flores que forman un crucero: el eje principal es la prolongación de la calle del Embarcadero y lleva



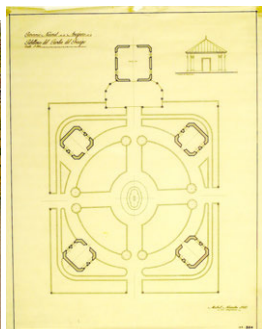
Proyecto para el Jardín del Príncipe. Pablo Boutelou, 1784. *Biblioteca de Palacio*



Plano general del Real Sitio de Aranjuez. Santiago Loup, 1811. *Instituto Geográfico Nacional*



Vista del Pabellón Real (detalle). FARINELLI, C. B., 1758



Pabellones del Jardín del Príncipe. Diego Méndez, 1945. *Archivo D. Méndez*



Los pabellones del embarcadero en tiempos de Carlos III. Anónimo, s. XVIII. *Museo del Prado*

directamente al Pabellón Real, que queda algo retranqueado frente a dicho jardín. En la plaza central se sitúa una pequeña fuente compuesta por una taza baja de forma oval, prácticamente a ras de suelo, y una figura de Neptuno de mármol de Carrara con surtidor –anteriormente se localizaba en este punto una fuente de Diana- que provenía de la puerta denominada del Blanco. Originalmente se cerraba el jardín, adornado con bustos de emperadores romanos¹³, por sencilla verja y se plantaba de flores y frutales.

Entre los pabellones, la huerta y el río Tajo se situaban dos espacios ajardinados, ya desaparecidos -un bosque de álamos negros y el denominado <<el Desierto>>¹⁴ de estilo paisajista- cuya ordenación proviene, igual que otros jardines similares¹⁵, del momento de integración de todas las piezas exentas en un conjunto superior, el Jardín del Príncipe, que exigió la terminación de las zonas no tratadas. En esta labor de engarce se incluía la huerta de la Primavera, el Embarcadero, pabellones y calle homónima con la plaza de Pamplona.

La huerta de la Primavera ocupaba un vasto terreno de trazado ortogonal apoyado en la calle de la Reina y regado mediante el Caz de las Aves, que corre paralelo a dicha vía en esta parte. El conjunto de huertas, entre las que destacan la de Arriba o de los árboles, la Guindalera, el jardín de los Negros y el Esparragal, fue reordenado por Fernando VI con el nombre de la Primavera y delimitado por un *ha-ha* o foso entre dicha huerta y el Sotillo, que permitía el contacto visual pero no físico, para lo cual se eliminaron las tapias que lo circundaban. Tuvo gran importancia en el siglo XVIII el cultivo de frutales, con más de 110 variedades de peras, manzanas, ciruelas, guindas, granadas y moreras, aparte de las vides. En los cuadros meridionales, inmediatos a la verja, se diseñó un conjunto de carácter ornamental, a modo de arboledas ordenadas¹⁶. Una de sus calles principales, la del Castillo –denominada así por conectar directamente la calle de la Reina con dicho edificio- se abría al exterior mediante una sencilla puerta con doble pabellón-tipo de acceso, que se ha venido llamando de la Primavera, situada directamente en la línea de cerramiento, sin antepiazza.



Vista de la puerta de la calle de Isabel II



Vista del Estanque Chinesco. Fernando Brambilla, h. 1830. *Patrimonio Nacional*

En un terreno al nordeste de la huerta de la Primavera, entre el Tajo y la verja existente en la parte oriental, se realizó en estas fechas finales del siglo XVIII el denominado quinto jardín, también a la moda inglesa¹⁷. Una nueva calle separaría lo ya proyectado de la zona oriental, prácticamente intacta y tratada



Puerta principal. Foto José Latova, 2003. *Archivo Servicio Histórico COAM*



Pabellones de puerta principal



Paseo de la ribera del Tajo



Plaza de Pamplona y calle del Embarcadero o Alfonso XII



Huerta de la Primavera



Pabellones del embarcadero



Pabellón del embarcadero



Embarcadero y garitón

como soto, que se denominaba el sexto jardín. Una vía, la calle de Isabel II¹⁸, unía la de la Reina con la fuente de Apolo, pieza que interrumpía la perspectiva desde la magnífica portada¹⁹ que le da acceso, previamente ocupada por la antigua casa del jardinero, que se derribó con el nuevo trazado.

La fuente de Apolo es, sin duda, el elemento escultórico más importante del jardín: no sólo sirve de fondo perspectivo de la calle citada, sino que es la pieza que proporciona el punto de inflexión entre los trazados históricos y los estrictamente paisajistas²⁰, que se suceden hacia el este²¹.

La puerta donde nace la calle de Carlos III presenta un gran espacio circular plantado de plátanos como antepiazza a la gran portada, la denominada plaza Redonda; su origen es anterior, de mediados del siglo XVI, cuando se trazó en la calle de la Reina junto al ámbito cuadrado más alejado²².

El Jardín del Príncipe de Aranjuez ha supuesto tradicionalmente un problema de adscripción estilística que proviene de la variedad de trazados que su interior alberga: por un lado, un espacio cuyo origen está en la época renacentista y de función utilitaria, ordenado dos siglos después con elementos regulares y, en el mismo momento, completado con jardines de estilo paisajista inglés.

Uno de los jardines diseñados en los espacios residuales entre los trazados históricos y el río ya fue denominado <<Anglo-chino>> por su diseñador, Pablo Boulelou, en 1784; adjetivos similares recibían el resto de las nuevas realizaciones a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX por los diferentes cronistas²³, que se aplicarán a partir de este momento, para todo el jardín²⁴, que está considerado por muchos autores como uno de los primeros ejemplos paisajistas desarrollados en España, y no sólo por la existencia en su interior de varios jardines de este estilo, algunos muy notables, sino por la conjunción en un único jardín de diversos elementos independientes de diferente procedencia conectados por un viario unificador a la manera paisajista: una sucesión continua de piezas, más o menos pintorescas, apoyada por la implantación <<natural>> de la vegetación y la introducción de otros elementos del muestrario a la moda inglesa, como estanques, arquitecturas de jardín, etc.²⁵ Pero si el número de jardines es extenso, pues existen desde huertas del siglo XVI hasta realizaciones paisajistas de comienzos del XIX, no lo es menos el de trazados. Cada uno de ellos es independiente respecto a los demás y la falta de unidad general procede de un continuo añadido y superposición de sectores compositivamente cerrados en sí mismos que el jardín no presenta capacidad de organizar unitariamente, factores que permitirían hablar, en todo caso, de la existencia de dos jardines: las antiguas huertas de la Primavera y los nuevos jardines realizados por Pablo Boulelou más los pabellones del Embarcadero, con intenciones de integración.

Precisamente, la división entre la huerta de la Primavera y la zona del Embarcadero con su calle de acceso y los espacios subsidiarios obligan a la estructuración llevada a cabo por Boulelou²⁶, que no es tal, pues la huerta queda como una isla dentro del trazado general, sin conexión ni relación compositiva, aunque en la zona del Sotillo, ordenada ortogonalmente como el jardín del Español o los cuadros de los pabellones del Embarcadero, se dispone con una intención de integración espacial, incluso con los espacios residuales de recreo,



Vista del río Tajo con el Pabellón Real al fondo



Vista de la fuente de Neptuno en el sector del Embarcadero



Vista de la calle de la Princesa



Fuente de Narciso



Fuentes de Narciso y Apolo. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*

frente a los más utilitarios de la huerta, que se diseñan en estilo paisajista por Pablo Boutelou²⁷.

En principio, el jardín regular se compone de dos elementos básicos de trazados independientes: el jardín ochavado de los pabellones con el Embarcadero y las huertas históricas. La geometría de la calle de la Reina, base de ambas ordenaciones, propiciaría la integración de los mismos, pues la primera zona, los pabellones del Embarcadero, se organiza a partir de una amplia calle arbolada ortogonal a dicha vía primitiva y la segunda consiste en una malla ortogonal cuya longitud mayor es paralela a la calle de la Reina.

Las vías arboladas constituyen en Aranjuez la base compositiva de la denominada <<naturaleza urbanizada>>, es decir, el paisaje exterior, en principio intacto, que se ordena como territorio intermedio entre los Sitios Reales y, dentro de éstos, entre los conjuntos principales y los secundarios, que incluía un complejo programa de integración de la arquitectura con la naturaleza virgen basado en el ajardinamiento del entorno del palacio y su posterior desregularización o desintegración progresiva hasta llegar al bosque -o dicha naturaleza intocada-, que a su vez se organiza mediante dicha red de caminos arbolados que comunicarían los diferentes Sitios Reales.

Pero en Aranjuez estas vías arboladas, además de conectar los diferentes puntos, también estructuran la última fase de la gradación entre arquitectura y naturaleza, la dedicada a huertas y bosques de caza, las denominadas Huertas de Picotajo. Los paseos se organizan en este ámbito no sólo como segmentos que unen los sitios principales de la ordenación, sino como elementos integrantes de un nuevo sistema de extensión utilizado para grandes escalas, la malla focalizada, que Juan Bautista de Toledo aplica de forma perfecta en Aranjuez en tan temprana fecha.

Este sistema se aprovecha y reutiliza en los siglos XVII y XVIII por la monarquía – Austrias y Borbones- como base de la ordenación territorial, e incluso con la última dinastía se extiende al urbanismo en la traza de la nueva ciudad.

Si el trazado de la calle del Embarcadero no es más que la mera aplicación de un sencillo sistema de conexión entre dos puntos de interés –el Embarcadero y el Pabellón Real con la calle de acceso desde el palacio, la de la Reina-, hay que entender, en cambio, la integración posterior de Pablo Boutelou en el sentido de cambio de estrategia de ocupación al aumentar la escala y ante la necesidad de aunar diferentes trazados sin destruir su carácter. Así se tiene que considerar la ordenación que se lleva a cabo en el jardín del Príncipe, pero sin emplear la malla focalizada, sino una serie de ejes no completamente ortogonales –la calle de Alfonso XII o del Embarcadero y la de la Princesa- cuya función consiste en distribuir las diferentes partes, enmarcar los ámbitos independientes del jardín y posibilitar la ampliación del jardín.

En realidad, estudiando el plano de Boutelou, se puede colegir que las huertas de la Primavera no formaban parte de la ordenación: no existía ninguna posibilidad de acceso desde los nuevos espacios diseñados por el jardinero hacia dichas huertas, que se independizaban totalmente. La integración no es tal, sino, más

bien, el establecimiento de un jardín nuevo entre dichas huertas y el río aprovechando los elementos existentes.

La creación de la calle de la Princesa venía prefijada por la forma de la antigua huerta de la Primavera: se traza paralela a su límite septentrional hasta alcanzar el río, donde tiene que girar prolongando el paseo ribereño, como futura conexión con el resto de los jardines. Su unión con la calle del Embarcadero genera una amplia plaza circular, la de Pamplona, que crea un punto de inflexión en la excesiva distancia del recorrido hasta los pabellones, aunque ya Farinelli planteaba una plaza circular, pero en diferente posición.

Lo sorprendente de esta ordenación es la diversidad de los trazados realizados *ex novo* por Boutelou: el jardín Español y la huerta del Embarcadero o del Sotillo frente a los jardines paisajistas, diferencia debida, probablemente, a un acuerdo referido a los dos sistemas compositivos, regular y paisajista: el primero se empleará en las huertas, piezas básicas en el diseño -para las cuales se destinan los mejores cuarteles- y, como organización utilitaria, necesitada de una ordenación ortogonal regular que racionalice y rentabilice tanto el riego como la división de los planteles, como sucede en las huertas del Embarcadero-, mientras que en los jardines de recreo, a los cuales se dedicarán los espacios residuales no aprovechables como huerta por su morfología o interés del entorno (su cercanía al río), se utilizará el estilo paisajista, de moda y el más culto.

Seis espacios restan entre las huertas, el río Tajo, los pabellones y su jardín central. Los dos primeros acompañan a la avenida principal y la separan del río, hacia el oeste, y de la huerta de la Primavera hacia el este; el siguiente es el jardín Español, que asimismo se encuentra entre la calle del Embarcadero y el río Tajo; el cuarto es el bosque de olmos y el Desierto, entre los pabellones y el Tajo hacia el este; el quinto es el denominado Anglo-chino, que alberga la Naranjería y el Arsenal, situado entre la huerta de la Primavera y el río, y, por último, el sexto, de forma triangular, los llamados Campos Elíseos.

Ninguno de ellos es aprovechable como huerto, a excepción del cuarto, pues la prolongación del trazado de las huertas del Embarcadero favorecería este tratamiento, pero la cercanía de los pabellones, la parte más noble del conjunto, así como el encontrarse en el lugar de mayor interés paisajístico, el meandro del Tajo, impedirían destinarlo a tan pragmático uso.

Si bien casi todos estos jardines se realizan en el nuevo estilo inglés, dos de ellos -uno sólo en parte- se organizan de forma regular, al modo <<antiguo>>, que son los anejos al Tajo en el acceso, entre los que destaca el Jardín Español. Su modulación relacionada con la huerta adyacente, cuyas calles transversales se dirigen al centro de tres de las cuatro estancias de que se compone el jardín, indican el interés de articular, a través de la calle principal arbolada, las dos piezas regulares. Boutelou plantea en esta calle dos zonas muy diferenciadas: un acceso meridional rodeado de jardines paisajistas, que ocultan la huerta de la Primavera y el río, y, a partir de la plaza de Pamplona, un espacio regular que envuelve y acompaña la presencia de los pabellones y el Embarcadero; así, esta pieza formal, origen de todo el conjunto, se ve acompañada y es el remate, como en un jardín barroco²⁸, de un amplio paseo modulado según el elemento principal

—cinco partes, cuyo módulo básico sería la longitud del jardín ochavado hasta el Pabellón Real- y un bosque final donde se integran los pabellones²⁹, como muestra perfectamente el cuadro de autor anónimo custodiado en el Museo de Salamanca proveniente del Prado.

A pesar de la diferencia de carácter y uso de estos espacios a ambos lados de la calle del Embarcadero, existe una intención de organización total rematada por el conjunto unitario, de composición independiente, del cruce del jardín de los pabellones. La fuerza de este diseño se traduce en dos factores: por un lado, la capacidad de integrar una arquitectura con su jardín de cuadros, la huerta y el bosque anejo a través de un mismo eje, pero de una forma completamente diversa al jardín ortodoxo, aunque muy española: se yuxtaponen la huerta y el bosque con ejes longitudinales paralelos que compiten con el central y, como sucede habitualmente, no es en este principal donde se desarrolla la mayor densidad de acontecimientos espaciales, sino en el occidental —el Jardín Español-, ni es el de mayor longitud, pues es el oriental³⁰; y, por otro lado, la intención de integrar dicho sistema regular con los trazados paisajistas, que indica claramente el propósito de Boutelou de graduar los jardines regulares con los pintorescos, como sucedía en múltiples ejemplos europeos que él conocería y, sin ir más lejos, en la Alameda de Osuna.

Esta intención se consigue en el Desierto, sin duda el jardín más interesante entre los paisajistas que diseñó, aunque desarrolló diversos mecanismos de integración también en el Anglo-chino. En el primero, la ordenación regular del vecino huerto del Embarcadero se prolonga hacia el norte en sus dos vías longitudinales orientales que delimitan dicho jardín, pero este espacio no tiene huerto o frutales en el interior de los cuadros, sino un ordenado bosque de olmos, pieza que acompaña mejor a un jardín paisajista. La modulación exigía al menos dos calles transversales más y Boutelou, muy sabiamente, comienza a trazar la primera —sorprendentemente, sin prolongar la calle de cruce del jardín del Embarcadero, acción que hubiera completado el diseño- a través de dicha olmeda; la vía, tras cruzar el eje longitudinal oriental, se interrumpe rápidamente para dar lugar a una apertura del cinturón arbóreo del jardín paisajista, de tal forma que, por un lado, la calle se transmuta en una entrada irregular de carácter pintoresco y el bosque de olmos regular se desintegra para crear los típicos *belts* y *clumps* del jardín inglés; pero todavía hay otra calle transversal más al norte, que Boutelou, inteligentemente, sólo marca con la forma del cuadro relleno de bosque y no incluye su trazado como eco compositivo en el jardín paisajista, como sucedía en el anterior.

En el jardín Anglo-chino, como se ha señalado, se introducen otros dos sistemas de integración, sin duda menos conseguidos, pero que muestran los conocimientos y capacidad compositiva de Boutelou: en la parte occidental, crea unos túneles de verdor realizados con árboles —en bóvedas o arcos, los define él- cuyo trazado proviene de los ejes transversales de la vecina huerta del Embarcadero, en un intento de continuidad de trazado; en la parte oriental, por último, introduce en un pequeño triángulo la llamada sala de olmos, composición regular con plantación desordenada, mezclando ambos tipos.

Si bien la disposición de las huertas no tiene nada que reseñar, más que indicar que se dibujan ambas según una malla homogénea que se adapta tanto al perímetro existente –así una de las calles longitudinales de la huerta del Embarcadero, la llamada del Pabellón por Boutelou, no es paralela a las restantes para prolongar el paseo del río- como a las necesidades de los plantíos, variando los tamaños de los cuadros. Las otras dos ordenaciones regulares, la del jardín del Embarcadero y la del Español, presentan características distintivas: la primera se dispone según una ordenación cuatripartita clásica pero inserta en una clara direccionalidad marcada por el Pabellón Real, origen de la ordenación, pero el diseño muestra su autonomía formal y el ochavo que dibuja con los cuatro pequeños pabellones, las vallas e hilera de árboles niegan la presencia de dicho edificio principal y el Embarcadero³¹; el segundo muestra más interés, pues es una pieza longitudinal que combina cuatro espacios independientes unidos por un eje común, con claras reminiscencias del Jardín de la Isla, pues este eje y las plazas se rodean de folias.

¹ Los jardines paisajistas no son objeto de este trabajo.

² Para la historia del Jardín del Príncipe ver los clásicos ÁLVAREZ DE QUINDÓS, J. A. Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez. (Edición facsímil de 1804). Aranjuez: Doce Calles, 1993; LÓPEZ Y MALTA, C. Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez: escrita en 1868 sobre lo que escribió en 1804 D. Juan Álvarez de Quindós (edic. facsímil de 1868). Aranjuez: Doce Calles, 1988 y PONZ, A. Viage de España. Madrid: Viuda de Ybarra, Hijos y Ca., 1787, tomo I, pp. 298-303. Entre los actuales, destacar la obra SANCHO GASPAR, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 377-401; MARTÍNEZ-CORRECHER, C. << Jardines de Aranjuez (II). Jardín del Príncipe>>, en Reales Sitios, nº 73, 1982, pp. 21-38; SANCHO GASPAR, J. L. <<El Real Sitio de Aranjuez y el Arte del Jardín bajo el reinado de Carlos III>>, en Reales Sitios, nº 98, 1988, pp. 49-59 y SANZ HERNANDO, A. <<El Jardín del Príncipe>>, en AA. VV. Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid. Aranjuez. Tomo IX. Madrid: Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Fundación Caja Madrid y Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2004, pp. 284-294.

³ Su historia posterior, desde la importante destrucción de la Guerra de la Independencia, la desidia de la 1ª República –época en la que pasó a denominarse Jardín de Topete-, hasta la actualidad, con la sucesiva recuperación de los últimos años, no ha ayudado a proporcionar la unidad de que adolece el conjunto. Recientemente han sido recuperadas por el Servicio de Jardines y Montes de Patrimonio Nacional gran parte de las caceras históricas y acondicionados el Jardín Español, la plaza de Pamplona, el entorno del Museo de Falúas, el Cenador de Rusiñol, las Huertas de Pabellones y Frutales y la Montaña Rusa, entre otras zonas, según el Plan Integral de Recuperación del Jardín del Príncipe, de los arquitectos Manuel del Río Martínez y Juan Hernández Ferrero, la paisajista Margarita Mielgo, el ingeniero técnico agrícola Ricardo de la Torre, y la posterior intervención del ingeniero de montes Santiago Soria. Ver MIELGO DE CASTRO, M. y TORRE CAMPO, R. de la. <<La restauración de jardines históricos: el Jardín del Príncipe de Aranjuez>>, en Reales Sitios, 1994, nº 120, pp. 56-62. El conjunto fue declarado Monumento Histórico Artístico en 1931 y está catalogado como Jardín Histórico dentro del Catálogo de Bienes a Proteger de la Revisión del Plan General de Aranjuez de 1996, así como Elementos Singulares los cerramientos y puertas de acceso. Además, se encuentra dentro del ámbito de Paisaje Cultural de la Humanidad, concedido a Aranjuez en 2001.

⁴ Pablo Boutelou recibió una preparación excelente en Francia, Holanda e Inglaterra, y las referencias a su trabajo son siempre positivas. Ver SANCHO GASPAR, J. L., 1988, op. cit., pp. 53 y 54.

⁵ Ver id., p. 57.

⁶ Ver SANCHO GASPAR, J. L., 1995, op. cit., p. 378.

⁷ Para su descripción se deben utilizar, entre otros, los siguientes planos: la acuarela y la planta de FARINELLI, C. B. Fiestas reales en el reinado de Fernando VI. Mss., [1758], en la Biblioteca

del Palacio Real de Madrid, II-1.412; el plano de Domingo de Aguirre de 1775; el proyecto de Pablo Boutelou de 1784, también en la Biblioteca de Palacio, Map. 90 (15); el plano de 1811 de Santiago Loup, del Instituto Geográfico Nacional; los planos de Isidro González Velázquez para la fuente de Apolo, en la Biblioteca Nacional; ya del siglo XX, el realizado por JÜRGENS, O. Ciudades Españolas: su desarrollo y configuración urbanística. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, 1992 (1ª edición: 1926), p. 351, y los planos de Diego Méndez, custodiados en su estudio. Respecto a la iconografía, el lienzo anónimo del Embarcadero del Museo del Prado; los bordados del estanque de Chinescos de la Casa del Labrador; los cuadros del primer tercio del siglo XIX de Fernando Brambilla; las fotos de Javier de Winthuysen de hacia 1930, en el Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX; las de García Mercadal del Archivo del Servicio Histórico, de la misma fecha, y las aéreas del Servicio Cartográfico y Fotográfico, Ejército del Aire.

⁸ Constituye este sistema de cerramiento uno de los primeros introducidos en España en sustitución de la tapia. Se compone a partir de un módulo basado en dos de dichos pilastrones y su verja, elemento que se convierte en puerta o se maciza para introducir los pabellones de acceso o muros con un hueco de vigilancia en las puertas menores.

⁹ Con diseño de Félix Muñoz de 1900, cuya obra se realizó entre 1901 y 1902 para continuar hasta 1904 para el parque de Miraflores, denominación del último jardín, hacia el este.

¹⁰ Tenía una batería de cañones de pequeño tamaño para hacer las salvas a la familia real en sus navegaciones por el Tajo.

¹¹ Levantado en fábrica de ladrillo, no se llegó a revestir de piedra de Colmenar por el estallido de la Guerra de la Independencia –en 1803 no estaba acabado-. Su función era la de constituir un mirador privilegiado en una zona caracterizada por una topografía horizontal. Las magníficas salas abovedadas interiores se han aprovechado en la actualidad para una empresa hostelera.

¹² Ver FARINELLI, C. B., op. cit.

¹³ En la actualidad, setos bajos de boj trazan el crucero y en el interior de los cuadros plantaciones inapropiadas rompen con la unidad del conjunto al impedir la relación visual entre los elementos –especialmente dos grandes magnolios de colocación asimétrica-. Además, se añadieron a los pabellones unas pérgolas de hierro forjado, que junto al entramado original de madera –*treillage*– para trepadoras, les confieren un carácter de construcciones de recreo.

¹⁴ Lugar donde se inauguró en 1966, bajo proyecto de Ramón Andrada, el Museo de Falúas.

¹⁵ Como ya se ha comentado, en el resto de espacios residuales entre estos elementos y el río, el jardinero Pablo Boutelou diseñó, además del Desierto, dos jardines más: el primero, triangular y situado al norte de la huerta de la Primavera, llamado <<Anglo-chino>>, y el segundo, los Campos Elíseos.

¹⁶ En la parte norte, cerca de la calle de la Princesa, se introdujeron a finales del siglo XIX y comienzos del XX un grupo de construcciones de recreo y servicio –invernaderos, semilleros, obra civil e hidráulica, etc.-, entre las que destaca el denominado Cenador de Rusiñol. Esta amplia zona se mantiene hoy sin cultivar rodeada de cipreses y trazada con una sencilla malla ortogonal, simplificada de la más completa anterior.

¹⁷ Se compone de dos partes separadas por la calle de la Princesa, plantada con cuatro filas de plátanos, que terminaba en una de las puertas de hierro que cerraban la huerta de la Primavera por este lado. Los prados y las bóvedas que deberían crear los árboles, como en el resto de los jardines paisajistas diseñados por Boutelou, han desaparecido y se forman unos cuadros similares a los ya vistos, con aligustre y plantación interior irregular.

¹⁸ Esta vía fue plantada de plátanos a comienzos del siglo XX.

¹⁹ Presenta dos grandes machones con sendas pilastras de orden toscano, probablemente obra de Isidro González Velázquez, y pabellones de entrada iguales a los de las restantes puertas.

²⁰ Ver SANZ HERNANDO, A., op. cit., p. 289.

²¹ A partir de este punto, la calle de Isabel II, las circunstancias no eran las mismas que en la parte occidental: el terreno, de gran amplitud, estaba virgen y ya se podían aplicar las reglas compositivas del paisajismo inglés sin las cortapisas de la falta de espacio o de trazados preexistentes. Aquí se encuentra el conjunto más logrado de todo el Jardín del Príncipe, el Jardín Chinesco, con tres elementos arquitectónicos trazados por Juan de Villanueva y cuya composición paisajista se le atribuye. Además, se localiza la edificación más emblemática del Jardín del Príncipe, la Casita del Labrador, con unos jardines formales originales hoy prácticamente desaparecidos.

²² A dicha plaza se abrían también otros dos accesos simétricos: uno a la calle de la Princesa y otro a la ría más arriba nombrada. La portada es similar a la de la calle del Isabel II y se atribuye a Juan de Villanueva. Otros dos pabellones de ladrillo visto similares a los anteriores se sitúan a ambos laterales. La puerta del Blanco o San Francisco de Asís, en referencia a la amplia calle que nace en ella, es una puerta sencilla entre dos machones-tipo pero con una pequeña antepuerta cuadrangular y los dos pabellones repetidos en todo el cerramiento. Presenta dos puertas laterales en los lados cortos de la plaza. El conjunto fue realizado durante el reinado de Carlos IV.

²³ Ponz definía ya el primer jardín, el Español, como <<anglo-gálico>> y Quindós, en 1804, del tercero relató que <<imita el desorden armonioso de la naturaleza>>, que es el que denomina <<anglo-chino>> Boutelou, así como el cuarto, llamado así por PONZ, A., op. cit., p. 300 y ÁLVAREZ DE QUINDÓS, J. A., op. cit., p. 300.

²⁴ Así, SANCHO GASPAR, J. L., 1995, p. 377 lo describe como paisajista y AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.). **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII** (catálogo exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 269 habla del jardín como <<un triste remedo de un jardín paisajista>>. CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 149 reseña una carta donde se pide a Pablo Boutelou <<libros y estampas de jardines a la inglesa...para imitar en este sitio>>. Ver también SOTO CABA, V. <<Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España>>, en BUTTLAR, A. von. Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista. Madrid: Nerea, 1993, p. 280.

²⁵ Ver RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, Wilfred. Jardines. Del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, p. 380. Según SOTO CABA, V., op. cit., p. 280, el Jardín del Príncipe de Aranjuez constituye una de las primeras, y tímidas, apariciones del jardín paisajista en España.

²⁶ Esta desorganización ha sido señalada por toda la historiografía que ha tratado este espacio, pero la ordenación realizada por Boutelou, a pesar de la independencia de trazados, plantea unos fallidos, pero interesantes, dispositivos de integración.

²⁷ Ver SANZ HERNANDO, A., op. cit., pp. 286 y ss.

²⁸ Ya en la jardinería italiana se constatan grandes avenidas arboladas rematadas por un pabellón o conjunto arquitectónico; en el Buen Retiro de Madrid se acompañan de jardines de cuadros tapiados y en el jardín francés, como en el Grand Trianon en Versalles, se realiza una disposición similar: una pieza arquitectónica ajardinada inmersa en un bosque que se abre para crear una amplia avenida arbolada que lo conecta con el palacio.

²⁹ Situación hoy en parte perdida por la construcción del Museo de Falúas.

³⁰ En La Granja se puede encontrar un hecho similar tanto en el eje longitudinal como en el transversal.

³¹ La disposición en ochavo del jardín de los pabellones es similar a los de la Casita del infante don Gabriel, obra probable de Villanueva y Serrano, situada al otro lado del Tajo, enfrente de los pabellones –hoy desaparecida–.

4.1.4. LA COEXISTENCIA DE LOS MODELOS FRANCESES E ITALIANOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Diversos factores desencadenaron la vuelta al jardín regular de procedencia italiana que había desarrollado Juan Bautista de Toledo en el siglo XVI. No sólo el prestigio de la anterior dinastía, especialmente la figura y obra de Felipe II, sino la perfecta adaptación al medio físico español de estos jardines, la racionalidad de su implantación y la facilidad de su extensión posibilitaron la vuelta del jardín renacentista, extendido hasta el siglo XVII con los ejemplos de La Zarzuela y La Florida. Además, el nuevo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio y el reinado posterior de uno de sus hijos, Carlos III, facilitaron la vuelta a un ambiente artístico de raíz italiana.

El jardín francés era ajeno a la cultura española, pues el entorno y clima extraños al de su país de origen lo hacían inviable: su extremada extensión no facilitaba la irrigación y el necesario control climático, los elementos vegetales autóctonos no eran capaces de organizar los bosquetes, el agua era un bien escaso y la topografía era excesivamente variada para su desarrollo; por lo tanto, su construcción y mantenimiento eran excesivamente caros, y de ahí el exiguo número de obras realizadas.

Así, ya en época de Felipe V, la alternancia y la hibridación de ambas jardinerías sería una constante en España durante casi medio siglo, entre finales de la década de los treinta, con los primeros ejemplos de recuperación renacentista, y los últimos años de los setenta, con los postreros del modelo francés.

Del primer tercio de siglo es la Quinta del duque del Arco, jardín insólito e inclasificable, pues responde a tres claros modelos coexistentes: el francés en los elementos ornamentales, el aterramiento italiano renacentista y la espacialidad fragmentada española. El uso de parterres y piezas acuáticas a la francesa sostenidos por unas amplias terrazas al modo italiano, con sistemas de comunicación vertical renacentistas, y en clara yuxtaposición con el palacete, que aparece inarticulado al resto del conjunto, proporciona a los jardines de la Quinta una compleja y rica espacialidad amplificada por su carácter autónomo.

Su excepcionalidad –además es una villa campestre y nobiliaria de carácter renacentista- no ha dejado secuela tras ella, pues la combinación entre el jardín italiano y el francés se dirigirá por otros derroteros.

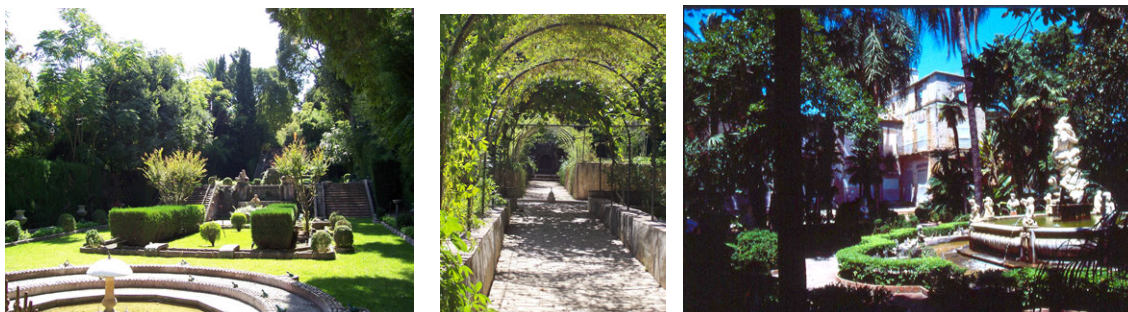
El Palacio Real Nuevo fue, sin duda, un importante laboratorio de experimentación donde se puede analizar este momento de transición, pues se comenzaron a plantear jardines regulares del tipo italiano sin rechazar los franceses tras un primer proyecto barroco fallido de Pedro de Ribera. Dado que el palacio fue diseñado por un italiano, Sacchetti, a partir de un proyecto

anterior de Juarra, el entorno del mismo se produjo dentro de una disposición regular con un entramado ortogonal que ordenaba el conjunto de forma ejemplar a pesar de las difíciles condiciones físicas. No en vano, el jardín del tipo aterrazado italiano era el más propicio para el Campo del Moro dada la diferencia de cota, pues el francés requería una pendiente más suave que facilitara la integración de los diferentes elementos. Tras los elaborados trazados de Sacchetti, perfectamente articulados con el proyecto del palacio, del mismo autor, se sucedió otro de interés, el de Ventura Rodríguez, de amplios desarrollos ortogonales y cuidado dibujo. Aún así, se solicitaron propuestas a arquitectos y jardineros franceses –incluso uno italiano, Sabatini, presentó un jardín siguiendo este modelo-, pues no en vano la dinastía promotora era Borbón. A pesar de episodios brillantes, como el de Garnier de L'Isle, y otros correctos, como los de Boutelou o el citado Sabatini, diversas circunstancias impidieron que el entorno del Palacio Real Nuevo de Madrid no pudiera ser ordenado, aunque la residencia se ultimara sin problemas.

Si ya con Felipe V en el propio Palacio Real, obra magna de la monarquía como primera residencia del rey de España, se plantearon jardines y parques regulares que seguían el modelo italiano, su hijo Fernando VI, en Aranjuez, al ordenar la zona del Embarcadero del futuro Jardín del Príncipe, utilizará una disposición claramente clásica asimismo de origen italiano; precisamente en este jardín se buscará la ordenación de una serie de fragmentos inconexos que se recuperaron sin utilizar el modelo francés, que habría supuesto su destrucción, sino un trazado ordenado al modo italiano, pero, curiosamente, y dado lo avanzado del siglo XVIII en que se organizó, se ocuparon varios recintos con jardines paisajistas por primera vez en España.

Este grupo de jardines –proyectos y obras- son el precedente de otro conjunto, más nutrido y brillante, de ejemplos que se han denominado neoclásicos y se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XVIII.

Algunos jardines de estas fechas muestran una continuidad de los modelos italianos aterrazados, sin poder incluirlos en el conjunto de los denominados neoclásicos, pues no provienen de la arquitectura filipina del siglo XVI, aunque el sistema de organización sea inequívocamente hispano.

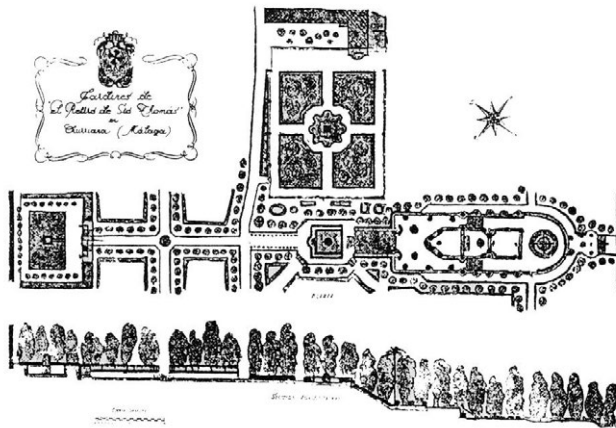


Retiro de Churriana. Jardín bajo y cascada, cruceiro y jardín-patio con la casa. Fotos M. Lasso de la Vega

Hay que destacar el Retiro de Churriana¹, en esta localidad malagueña. Su

origen está en un pequeño recinto ajardinado en la hacienda de Santo Tomás del Monte, realizado por fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga a finales del siglo XVII. Consistía en un sencillo crucero cubierto de un emparrado con fuente central que llevaba a una plataforma superior con una alberca y una pequeña isla con su puente.

A comienzos del siglo XVIII, ya vendida la propiedad, el segundo conde de Buenavista decide ampliar estos jardines para conectarlos con la residencia, situada algo alejada, para lo que se construye el jardín-patio de la fuente de la Sirena, otro crucero con una elaborada fuente central y una colección escultórica. A finales de siglo, el conde de Villalcázar de Sirga le encarga a José Martín de Aldehuela una nueva ampliación del jardín, con el conjunto aterrazado. Prosigue el arquitecto el eje del sector del siglo XVII, dejando la casa y el jardín-patio fuera de la composición; tras una decorada puerta, accedemos a la fuente del León, al mismo nivel que el primer crucero y que crea el primer ámbito, desde el cual una impresionante cascada con escaleras laterales lleva a un espacio que forma en planta con el superior un hipódromo de resonancias clásicas. Otras fuentes y estanques se desarrollan en este plano inferior hasta alcanzar una de las entradas al jardín, asimismo en el eje principal.



Planta del Retiro de Churrana, Málaga, según Temboury y Chueca. *TEMBOURY ÁLVAREZ, J. y CHUECA GOITIA, F., 1947*



Vista de la cascada en el jardín inferior. Foto M. Lasso de la Vega

Señaladas por la crítica las referencias italianas a Caprarola y a la Villa Lante, por la sorprendente continuidad axial de un imponente conjunto acuático, que desde la alberca desciende en tres terrazas para rematarse en una gran exedra y que incluye varias fuentes y una gran cascada, no se organiza un espacio perspectivo unitario de visión dinámica, sino que los jardines devienen fragmentados, aunque articulados por una fuerte condición de axialidad. La casa y el jardín a sus pies, en cambio, se ordenan según un eje quebrado sin marcar el cruce entre ellos, que se ignora, por lo que las dos ordenaciones perpendiculares tienen un fuerte carácter hispano.

¹ Ver, principalmente, CAMACHO MARTÍNEZ, R. <<Reflexiones en torno a los jardines del

Retiro en Churriana (Málaga). Fechas y modelos>>, en AA. VV. Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa. Madrid, 1994, pp. 247-265; RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. Jardines del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, pp. 364-365 y 387; TEMBOURY ÁLVAREZ, J. y CHUECA GOITIA, F. <<José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga>>, en Arte Español, 1947, pp. 7-19 y SANTOS ARREBOLA, M. S. <<La finca del retiro de Churriana (Málaga), modelo de hacienda agrícola del siglo XVIII>>, en ARANDA PÉREZ, F. J. (ed.). **El mundo rural en la España moderna** (actas de la VII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna), 2004.